



LA FENICE

Qualità, Esclusività, Eleganza



comunicazione: www.francescatoilodi.com

LA FENICE

PONTE
DOMINI E VIGNI DAL 1888

www.viticoltoriponte.it



FEST



Maria Callas
MARIA CALLAS

at
TEATRO LA FENICE

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

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

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center HelloVenezia: (+39) 041 2424



Si Alza il Sipario...



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2016-2017

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 4 novembre 2016 ore 20.00

differita

Aquagranda

venerdì 10 febbraio 2017 ore 19.00

differita

Gina

venerdì 24 marzo 2017 ore 19.00

diretta

Carmen

venerdì 30 giugno 2017 ore 19.00

diretta

La sonnambula

sabato 2 settembre 2017 ore 19.00

diretta

L'occasione fa il ladro

venerdì 29 settembre 2017 ore 19.00

differita

Cefalo e Procri

venerdì 13 ottobre 2017 ore 19.00

diretta

Don Giovanni

Concerti della Stagione Sinfonica 2016-2017

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Yuri Temirkanov (venerdì 14 ottobre 2016)

Jader Bignamini (venerdì 18 novembre 2016)

Marek Janowski (venerdì 27 gennaio 2017)

Omer Meir Wellber (venerdì 3 febbraio 2017)

Marco Angius (sabato 4 marzo 2017)

John Axelrod (sabato 10 giugno 2017)

Giuseppe Grazioli (sabato 17 giugno 2017)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2016-2017



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 fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

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

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

Incontri con l'opera

lunedì 31 ottobre 2016 ore 17.00
PAOLO PETAZZI, FILIPPO PEROCCO

Aquagranda

lunedì 5 dicembre 2016 ore 17.00
SANDRO CAPPELLETTO

Attila

lunedì 16 gennaio 2017 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Tannhäuser

martedì 7 febbraio 2017 ore 18.00
LUCA CIAMMARUGHI

Gina

lunedì 20 marzo 2017 ore 18.00
LUCA MOSCA

Carmen

martedì 18 aprile 2017 ore 18.00
GUIDO ZACCAGNINI

Lucia di Lammermoor

giovedì 8 giugno 2017 ore 18.00
ALBERTO MATTIOLI

Monteverdi 450 – L'Orfeo

venerdì 9 giugno 2017 ore 18.00
ALBERTO MATTIOLI

Monteverdi 450

Il ritorno di Ulisse in patria

martedì 13 giugno 2017 ore 18.00
ELLEN ROSAND

Monteverdi 450

L'incoronazione di Poppea

lunedì 26 giugno 2017 ore 18.00
CARLO SISI

La sonnambula

lunedì 25 settembre 2017 ore 18.00
PAOLO FURLANI, MARIO MESSINIS

Cefalo e Procri

mercoledì 11 ottobre 2017 ore 18.00
PAOLO BARATTA

Don Giovanni

Incontri con il balletto

martedì 14 marzo 2017 ore 18.00
SILVIA POLETTI

Parsons Dance

venerdì 5 maggio 2017 ore 18.00
MARINELLA GUATTERINI

La bella addormentata

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

LA FENICE CHE RIDE

di *Pat Carra*



LUCIA DI LAMMERMOOR

STAGIONE LIRICA E BALLETTTO 2016-2017

Teatro La Fenice

venerdì 21 aprile 2017 ore 19.00 turno A
sabato 22 aprile 2017 ore 19.00
domenica 23 aprile 2017 ore 15.30 turno B
mercoledì 26 aprile 2017 ore 19.00
giovedì 27 aprile 2017 ore 19.00 turno E
venerdì 28 aprile 2017 ore 19.00
sabato 29 aprile 2017 ore 15.30 turno C
domenica 30 aprile 2017 ore 15.30
martedì 2 maggio 2017 ore 19.00 turno D





Gaetano Donizetti raffigurato durante la composizione di Lucia di Lammermoor. Litografia di Vincenzo Roscioni.

Sommario

7 La locandina

9 Lucia di Lammermoor *in breve*

- 9 *Lucia di Lammermoor* in breve
- 10 *Lucia di Lammermoor* in brief

11 Argomento di Lucia di Lammermoor

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

19 Intorno a Lucia di Lammermoor

- 19 *Giulietta e Romeo* in tartan: una North Side Story
di Paolo Fabbri

25 Note di regia

- 25 Francesco Micheli: «Tre orfani schiacciati dal peso dell'eredità familiare»
a cura di Leonardo Mello
- 27 Francesco Micheli: "Three orphans crushed by the burden of a family legacy"
edited by Leonardo Mello

29 La musica

- 29 Riccardo Frizza: «*Lucia*, l'eccellenza del belcanto»
a cura di Ilaria Pellanda
- 31 Riccardo Frizza: "*Lucia*, belcanto at its best"
edited by Ilaria Pellanda

33 Leggendo il libretto

- 33 Leggendo il libretto

37 Nel web

- 37 Il libretto e l'opera nel web

39 Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice

- 39 Lucia spegne le fiamme e accende i cuori
a cura di Franco Rossi

53 Materiali

- 53 *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott
di Enrica Villari
- 55 La scena di follia nella *Lucia di Lammermoor*: sintomi,
fra mitologia della paura e mitologia della libertà
di Giovanni Morelli

67 Curiosità

- 67 La glassarmonica ovvero il suono della pazzia

69 Biografie

- 69 Biografie

73 Impresa e cultura

- 73 «Zafferano» e l'arte vetraria di Federico de Majo

75 Dintorni

- 75 *Aquagranda* vince il Premio Speciale Franco Abbiati



In questa e nella successiva pagina: Nicolas Bovey, bozzetti scenici per Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, aprile 2017; regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey, costumi di Alessio Rosati.





Michele Cammarano (1835-1920), Salvatore Cammarano. Litografia acquerellata. Cammarano (1801-1852) scrisse per Donizetti i libretti di Belisario, L'assedio di Calais, Pia de' Tolomei, Roberto Devereux, Lucia di Lammermoor, Maria de Rudenz, Poliuto, Maria di Rohan (rifacimento del Conte di Chalais, scritto per Lillo). Tra gli altri libretti: Ines de Castro per Persiani (poi più volte rimusicato), Il reggente (stesso argomento del verdiano Un ballo in maschera) e La vestale per Mercadante, Saffo per Pacini; Alzira, La battaglia di Legnano, Luisa Miller e Il trovatore (completato da Bardare) per Verdi. Fu dal 1833 (o 1834) poeta e concertatore dei Reali Teatri di Napoli.

LUCIA DI LAMMERMOOR

dramma tragico in due parti e tre atti

libretto di **Salvadore Cammarano**

dal romanzo *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott

musica di **Gaetano Donizetti**

prima rappresentazione assoluta:

Napoli, Teatro di San Carlo, 26 settembre 1835

personaggi e interpreti

<i>Lord Enrico Asthon</i>	Markus Werba (21, 23, 27, 29/4, 2/5) Giuseppe Altomare (22, 26, 28, 30/4)
<i>Miss Lucia</i>	Nadine Sierra (21, 23, 27, 29/4, 2/5) Zuzana Marková (22, 26, 28, 30/4)
<i>Sir Edgardo di Ravenswood</i>	Francesco Demuro (21, 23, 27, 29/4, 2/5) Shalva Mukeria (22, 26, 28, 30/4)
<i>Lord Arturo Bucklaw</i>	Francesco Marsiglia
<i>Raimondo Bidebent</i>	Simon Lim (21, 23, 27, 29/4, 2/5) Alessio Cacciamani (22, 26, 28, 30/4)
<i>Alisa</i>	Angela Nicoli
<i>Normanno</i>	Marcello Nardis

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia

Francesco Micheli

scene Nicolas Bovey

costumi Alessio Rosati

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala Roberta Paroletti; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; assistente alla regia Giorgia Guerra; assistente alle scene Nathalie Deana; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro aggiunto di palcoscenico Federico Brunello; maestro alle luci Roberta Ferrari; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Paolino Libralato - Laboratorio di scenografia Dosson di Casier (Treviso); attrezzeria, costumi e calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; trucco e parrucche Effe Emme Spettacoli (Trieste); traduzione inglese sopratitoli Rosemary Forbes; sopratitoli Studio GR (Venezia)

Lucia di Lammermoor in breve

Composta su libretto di Salvatore Cammarano tratto dal romanzo *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott, autore celebratissimo in quei decenni, *Lucia di Lammermoor* esordì al Teatro di San Carlo di Napoli il 26 settembre 1835. Donizetti l'aveva terminata, in anticipo sul previsto, il 6 luglio. L'assillo maggiore veniva dal rischio di una dichiarazione di fallimento del teatro da parte della commissione reale, che suscitava a Donizetti fosche previsioni («La crisi è vicina, il pubblico sta indigesto, la Società teatrale è per sciogliersi, il Vesuvio fuma, e l'eruzione è vicina») e agitate frustrazioni (a venti giorni dalla prima: «La Società va a fallire! La Persiani non pagata non vuol provare ed io domani protesto [...]. Qui Dio sa se sarò pagato – E sì la musica li merita perdio non è infame»). Nonostante tutto, l'opera andò in scena ed ebbe un esito trionfale; Donizetti fu molto soddisfatto dell'interpretazione delle due prime parti, Fanny Tacchinardi Persiani e Gilbert Duprez, interpreti che giudicò «portentosi».

Lucia di Lammermoor è stata a lungo ritenuta il capolavoro di Donizetti e una pietra miliare nella storia del melodramma italiano: sebbene, vivente l'autore, spartisse questa rinomanza con altri lavori che oggi tornano ad apparire più audaci e innovativi, certo fu l'opera a cui rimase affidata la sopravvivenza postuma di Donizetti nel tardo Ottocento e nel Novecento. La sua classicità 'popolare' deriva dalla capacità dell'autore di incanalare una materia di incandescente spessore espressivo nell'alveo di forme regolari e riconoscibili, distribuite con simmetrica regolarità nei tre atti, e di una scrittura vocale ancora legata alla grande tradizione belcan-

tistica: nella scena della follia, ad esempio, originariamente composta con accompagnamento di armonica a bicchieri (strumento allora associato alla ricerca sui disturbi mentali), la vocalità trascendentale della scuola virtuosistica italiana viene recuperata come segno dello squilibrio mentale di Lucia. Luoghi tipici del melodramma italiano, come il grande concertato in cui i personaggi restano assorti in se stessi («Chi mi frena in tal momento»), o le reminiscenze musicali che riportano alla memoria il passato felice, trovano qui una realizzazione plastica e drammaturgicamente evidente.

L'ambientazione fosca e carica di presagi infonde da subito un pessimistico senso di predestinazione, che si compie con la morte degli amanti – ineluttabilmente divisi – in due grandi «arie finali» consecutive. Facilmente le vicende dell'opera inducono a una sublimazione simbolica, favorendo la sofferta identificazione del pubblico nelle figure dei due infelici protagonisti, in particolare in quella di Lucia, la cui interiorità è continuamente scrutata da gesti orchestrali carichi di significato. Il successo dell'opera derivò così anche dal fatto di fare appello alla sensibilità contemporanea, alludendo al dramma della donna nel contesto familiare della società borghese ottocentesca: un'identificazione evidente, fra l'altro, nelle pagine indimenticabili dedicate a *Lucia* da Gustave Flaubert in *Madame Bovary*.

Lucia di Lammermoor in brief

Composed to a libretto by Salvatore Cammarano based on the novel *The Bride of Lammermoor* by Walter Scott, a renowned author in that period, *Lucia di Lammermoor* debuted at Teatro di San Carlo in Naples on 26 September 1835. Donizetti finished sooner than foreseen, on 6 July. The greatest pressure came from the risk of the royal board declaring the Opera House had gone bankrupt, inducing Donizetti to pronounce dire forecasts “The crisis is near, the public is bored, the Opera House is about to be wound up, the Vesuvius is smoking, an eruption is nigh”) and agitated frustration (twenty days before the première: “The Opera House is going bankrupt! Persiani hasn’t been paid and doesn’t want to rehearse and I’m going to protest tomorrow [...] Here goodness knows if I’ll be paid – And yes, the music is worth it, by God it is not awful”). Nevertheless, the opera met with resounding success; Donizetti was very satisfied with the two main roles, Fanny Tacchinardi Persiani and Gilbert Duprez, singers he considered “prodigious.”

For years *Lucia di Lammermoor* has been regarded both as Donizetti’s masterpiece and a milestone in the history of Italian opera: although during his life time this renown was shared with other works he composed that today, appear bolder and more innovative, there is no doubt that it was this opera that kept Donizetti’s name alive after his death in the late nineteenth and twentieth century. It owes its ‘popular’ classicity to two aspects: firstly, it is derived from the composer’s ability to channel a subject that is of fiery expressive breadth into the course of regular, recognisable forms that are distributed with symmetrical regularity in the

three acts; secondly, its vocal composition is still tied to the great tradition of *belcanto*: in the madness scene for example, which was originally composed with the accompaniment of a glass harmonica (an instrument that was associated with mental disturbances at that time), the transcendental vocality of the Italian virtuosic school was revived as a sign of Lucia’s mental derangement. Typical moments of Italian melodrama, such as the great concerted piece in which the figures are engrossed in themselves (“*Chi mi frena in tal momento*”), or the musical reminiscences that evoke a happier past, are examples here of a plastic, and dramatically evident creation.

The gloomy setting, permeated with omens, immediately offers a sense of predestination, which is fulfilled with the lovers’ deaths – inescapably divided – in two great consecutive “final arias”. The events in the opera lend themselves to a symbolic sublimation, encouraging the audience’s suffered identification with the two unfortunate protagonists, Lucia in particular, as her interior nature is continuously scrutinised by orchestral gestures that are full of meaning. The opera’s success is thus also due to the fact that it calls on contemporary sensitivity, alluding to the drama of the woman in the familiar context of nineteenth-century bourgeois society; furthermore, such identification is evident in the unforgettable pages Gustave Flaubert dedicated to *Lucia* in *Madame Bovary*.

Argomento

PARTE PRIMA, La partenza
ATTO UNICO

Castello di Ravenswood, usurpato dagli Asthon. Normanno, capo degli armigeri al servizio degli Asthon, manifesta il sospetto che Lucia, sorella di Lord Enrico – signore del castello – sia legata sentimentalmente a Edgardo, il solo superstite della famiglia dei Ravenswood e nemico mortale degli Asthon; pertanto egli provvede a che i suoi raccolgano notizie in proposito. Entra Enrico Asthon, che confida le sue preoccupazioni a Normanno: la Scozia è dilaniata dalle contrapposizioni politiche, che vedono il partito di Edgardo Ravenswood avere la meglio sugli Asthon. Il matrimonio di Lucia con Lord Arturo Bucklaw potrebbe tuttavia riequilibrare la contesa, ma la giovane rifiuta. Raimondo Bidebent, sacerdote educatore e confidente di Lucia, ricorda ad Asthon che la giovane è afflitta per la recente morte della madre. Normanno lo smentisce e narra a Enrico che Lucia è innamorata di uno sconosciuto che l'ha salvata uccidendo un toro che l'aveva assalita: potrebbe trattarsi di Edgardo. I cacciatori confermano di aver visto Edgardo allontanarsi dalle vicine rovine della torre di Wolfcrag su un veloce destriero; Enrico, furioso, minaccia vendetta.

Nel parco, presso la fontana della Sirena. All'imbrunire, Lucia, in compagnia della damigella Alisa, è agitata: attende Edgardo, e frattanto rivela ad Alisa di aver visto il fantasma di una dama trafitta per gelosia da un antenato di Edgardo e caduta nelle acque della fonte. Alisa, turbata, implora Lucia di troncare la relazione con Edgardo; Lucia rifiuta: Edgardo è la sua luce, il conforto di ogni

sua pena. Giunge infine quest'ultimo, scusandosi per l'appuntamento richiesto a un'ora così tarda: prima dell'alba deve muovere alla volta della Francia. Prima di abbandonare la Scozia vorrebbe tuttavia tentare la strada della riconciliazione con gli Asthon e chiedere, come pegno di pace, la mano di Lucia. La giovane, già preoccupata dalla notizia della sua sia pur temporanea partenza, spiega a Edgardo che l'odio di Enrico non è ancora placato. Edgardo rammenta allora i torti subiti dalla sua famiglia per opera degli Asthon: solo l'amore per Lucia gli ha impedito di dar corso ai suoi propositi di vendetta; tuttavia egli non ha dimenticato il giuramento fatto sulla tomba del padre. Lucia lo scongiura di pensare solo all'affetto che li lega; Edgardo le chiede allora di giurarli eterna fede. Come promessa di matrimonio, i due si scambiano gli anelli; quindi si lasciano.

PARTE SECONDA, Il contratto nuziale
ATTO PRIMO

Appartamenti di Lord Asthon. Enrico conversa con Normanno in attesa di Lucia, le cui nozze con Arturo Bucklaw sono pronte e i parenti già giunti al castello. Enrico teme ancora il rifiuto della sorella, ma Normanno lo rassicura: la lunga assenza di Edgardo, l'intercettazione delle sue lettere e la menzogna imbastita dai due (secondo la quale l'uomo si sarebbe ormai legato a un'altra donna) dovrebbero dissipare ogni timore. Giunge Lucia, che già sulla soglia mostra segni allarmanti: si muove macchinalmente, lo sguardo immobile in quello del fratello. Enrico le mostra una falsa

lettera di Edgardo come prova del suo presunto tradimento: Lucia, scossa, vacilla. Enrico perora allora la causa del matrimonio con Arturo, il solo capace di risollevarne le sorti degli Asthon. Lucia invoca la morte; cerca poi conforto nel suo educatore e confidente Raimondo, che la spinge ad accettare il matrimonio, per il suo bene e per quello del fratello.

Magnifica sala. Arturo giunge al castello degli Asthon per firmare il contratto nuziale, e promette a Enrico tutto il suo appoggio; Lucia, ai limiti dello smarrimento, firma anch'essa. In quel momento irrompe Edgardo, appena rientrato dalla Francia: Lucia è annichilita, gli astanti sono sdegnati e preoccupati. Raimondo riesce a evitare lo scontro armato e presenta a Edgardo il contratto nuziale con la firma di Lucia. Reprimendo la collera, Edgardo le rende l'anello e, riavuto indietro il proprio, lo getta a terra e lo calpesta: maledice gli Asthon, si disarmava e offre il petto ai nemici. Viene cacciato; Lucia prega per la sua salvezza.

PARTE SECONDA, Il contratto nuziale
ATTO SECONDO

Salone terreno della diroccata torre di Wolfracg, proprietà dei Ravenswood. È notte, si è scatenato un uragano, Edgardo è seduto in preda alla malinconia; giunge Enrico Asthon, assetato di vendetta, che gli comunica che Lucia è già stata condotta al talamo. I due si sfidano a duello: appuntamento all'alba nel cimitero dei Ravenswood.

Galleria nel castello di Ravenswood, dove frattempo continuano i festeggiamenti. Sopraggiunge Raimondo con una notizia sconvolgente: Lucia, in preda alla follia, ha trafitto Arturo e chiede ora sorridendo dove sia il suo sposo. Somigliante a un fantasma, Lucia compare: lo sguardo fisso, i movimenti scomposti e un insensato sorriso sono il segno della sua follia. Nel delirio ricorda gli incontri con Edgardo, l'apparizione del fantasma presso la fontana, la cerimonia delle nozze nella quale si vede unita a Edgardo. Enrico viene trattenuto dagli astanti, mossi a pietà dalle condizioni della giovane, che anch'egli infine comprende. Nella costernazione generale Lucia è condotta via da



Alessio Rosati, figurini di Lord Enrico Asthon per Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, aprile 2017; regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey, costumi di Alessio Rosati.

Alisa; Raimondo accusa Normanno di aver dato il via alla tragedia con la sua delazione (nella prima scena dell'opera).

Esterno del castello, innanzi alle tombe dei Ravenswood. È quasi l'alba. Edgardo attende Enrico per il duello; ha deciso di lasciarsi uccidere: l'immagine della gioia di Lucia con il suo consorte gli tortura l'anima. Un sinistro rintocco di campana giunge dal castello degli Asthon; ne escono gli abitanti di Lammermoor che commentano il tragico destino di Lucia, appena spirata. Uditene le voci, Edgardo si trafigge.

Synopsis

PART ONE, The Departure

Garden of the Castle of Ravenswood, now usurped by the Asthons. Norman, chief of the guards at the service of the Asthons, expresses the suspicion that Lucy, sister of Lord Henry – Lord of the Castle – is emotionally tied to Edgar, the sole survivor of the Ravenswood family and mortal enemy of the Asthons; he therefore orders his men to gather information in merit. Henry Asthon enters, and confides to Norman that he is worried: Scotland is torn apart by political divisions, which have Edgar Ravenswood's party winning over the Asthons. The marriage between Lucy and Lord Arthur Bucklaw could restore balance to the struggle, but the young woman refuses any such proposal. Raymond Bidebent, a priest, educator and Lucy's confidant, reminds Asthon that the young woman is still afflicted by the recent death of her mother. Norman contradicts him and tells Henry that Lucy is in love with an unknown young man who saved her by killing a bull that had attacked her: it could be Edgar Ravenswood. The hunters confirm that they saw Edgar leaving the ruined Tower of Wolf's Crag on a fast horse, and Henry, furious, threatens revenge.

In the park, near the Mermaid's Fountain. At dusk, Lucy, together with her lady in waiting Alisa, is upset: she is waiting for Edgar, who asked her to meet him, and in the meantime reveals to Alisa that she has seen the ghost of a woman killed out of jealousy by one of Edgar's ancestors and fallen into the waters of the fount. Alisa, disturbed, begs Lucy to sever the relationship with Edgar; Lucy re-

fuses: Edgar is her light, the comfort for every sorrow. Finally he arrives, excusing himself for the late hour of the meeting: before dawn he must head to France. Before leaving Scotland however he would like to attempt a reconciliation with the Asthons and ask for Lucy's hand as a token of peace. The young lady, already worried about the news of his departure, however temporary, explains to Edgar that Henry's hate has not yet abated. Edgar recalls all the wrongs suffered by his family at the hand of the Asthons: only his love for Lucy has kept him from pursuing his plans for revenge; however he has not forgotten the oath sworn over his father's grave. Lucy begs him to think only of the sentiment that binds them; Edgar then asks her to swear eternal faith to him. As a marriage promise, the two exchange rings; then they part.

PART TWO, The Marriage Contract

ACT ONE

Lord Asthon's apartment. Henry is conversing with Norman as he awaits Lucy, whose wedding to Arthur Bucklaw has been prepared, and the relatives have already arrived at the Castle. Henry however still fears that his sister will refuse, but Norman reassures him: Edgar's long absence, the interception of his letters and the lie concocted by the two (that the man is now tied to another woman) should dissipate all fears. Lucy arrives, and at the doorstep she already shows alarming signs: she moves jerkily, her eyes stare blankly into her brother's eyes. Henry shows her a false letter from Edgar which demonstrates his betrayal of Lucy, who now

feels her life is at an end. Henry pleads the cause of the marriage to Arthur, the only one who could help the Asthons' position. Lucy invokes death; she seeks comfort in her educator and confident Raymond, who pushes her to accept the marriage, for her own good and that of her brother.

A magnificent hall. Arthur promises Henry his total support; Lucy, at the limits of reason, is united with him. Suddenly Edgar, who has just arrived, bursts in breathless; Lucy is dumbstruck, the guests are indignant and worried. Raymond Bidebent is able to avoid an armed confrontation and presents to Edgar the wedding contract with Lucy's signature. Edgar returns her ring to her and, having received his own back, throws it to the ground and stomps on it: he curses the Asthons, disarms himself and offers his chest to his enemies. He is chased away; Lucy prays for his salvation.

PART TWO, The Marriage Contract
ACT TWO

In the ground-floor hall of the Tower of Wolf's Crag, property of the Ravenswoods. Night-time, a hurricane has struck, Edgar sits in prey to melancholy; Henry Asthon arrives, seeking revenge, and tells Edgar that Lucy has already been taken to her wedding-bed. The two challenge each other to a duel: the appointment is at dawn in the Ravenswood cemetery.

Long gallery in the Castle of Ravenswood. In the meantime the celebrations continue at the Castle. Raymond arrives with shocking news: Lucy in prey to folly has stabbed Arthur; when Raymond entered the nuptial chamber, the young woman asked him with a smile where her husband was. Lucy enters, looking like a ghost: her fixed gaze, her uncoordinated movements and her smile are the signs of her folly. In her delirium she recalls her meetings with Edgar, the appearance of the ghost at the fountain, the wedding ceremony in which she sees herself wed to Edgar. Henry is held back by the guests, moved to pity by the condition of the girl, which he also eventually understands. To the general consternation, Lucy is guided away



AR

Alessio Rosati, figurino di Miss Lucia per Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, aprile 2017; regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey, costumi di Alessio Rosati.

by Alisa; Raymond accuses Norman of causing the tragedy by informing Henry on Lucy's liaison with Edgar.

Outside the Castle of Ravenswood, before the tomb of the Ravenswoods. It's almost dawn. Edgar awaits Henry Asthon for the duel; he has decided to let himself be killed: the picture of Lucy's joy with her husband tortures his soul. The sinister tolling of a bell is heard from the Asthon's Castle; the inhabitants exit commenting on the tragic destiny of Lucy, who has just died. Upon hearing those voices, Edgar kills himself.

Argument

PREMIERE PARTIE, Le départ

Dans le jardin du château de Ravenswood, usurpé par les Asthon. Norman, chef des hommes d'armes au service des Asthon, se doute que Lucie, la soeur de Lord Henri – seigneur du château – a une liaison sentimentale avec Edgard, le seul survivant de la famille des Ravenswood et ennemi mortel des Asthon. Il pourvoit donc à ce que ses hommes se renseignent à ce propos. Entre Henri Asthon, qui exprime son inquiétude à Norman: l'Écosse est déchirée par les conflits politiques et il voit à regret le parti de Edgard Ravenswood l'emporter sur les Asthon. Le mariage de Lucie avec Lord Arthur Bucklaw pourrait cependant rééquilibrer les forces, mais la jeune femme refuse cette proposition. Raymond Bidebent, chapelain éducateur et confident de Lucie, rappelle à Asthon que la jeune fille est encore affligée par la mort récente de sa mère. Norman dément ses propos et raconte que Lucie aime un inconnu qui l'aurait sauvée en tuant un taureau qui l'avait attaquée: il pourrait s'agir de Edgard de Ravenswood. Les chasseurs confirment avoir vu Edgard s'éloigner des ruines de la voisine tour de Wolfracrag sur un rapide destrier. Henri, furieux, menace de se venger.

Dans le parc, à la tombée de la nuit. Alors qu'elle se trouve près de la fontaine de la Sirène, en compagnie de sa dame de compagnie Alisa, Lucie est saisie d'inquiétude. Elle attend Edgard et elle confie entre temps à Alisa qu'elle a vu le fantôme d'une femme qu'un ancêtre de Edgard avait blessée par jalousie et dont le corps avait disparu dans les eaux de la fontaine. Alisa, troublée, implore

Lucie de rompre sa liaison avec Edgard. Lucie refuse: Edgard est la lumière de sa vie, le réconfort de toutes ses peines. Il arrive en fin, en s'excusant pour l'heure tardive du rendez-vous: il doit se rendre en France, avant l'aube. Mais avant de quitter l'Écosse, il voudrait tenter une réconciliation avec les Asthon et demander, en signe de paix, la main de Lucie. La jeune femme, déjà troublée par la nouvelle de son départ, lui explique que la haine de Henri n'est pas encore calmée. Edgard évoque alors les torts subis par sa famille à cause des Asthon. Seul son amour pour Lucie l'a fait renoncer à son désir de vengeance. Cependant il n'a pas oublié le serment prêté sur la tombe de son père. Lucie le conjure de ne penser qu'au lien qui les unit. Edgard lui demande alors de lui jurer une fidélité éternelle. Les deux s'échangent des anneaux, en guise de promesse de mariage. Puis ils se quittent.

DEUXIÈME PARTIE, Le contrat nuptial PREMIER ACTE

Dans les appartements de Lord Asthon. Henri discute avec Norman, en attendant Lucie, dont on a déjà préparé les noces avec Arthur Bucklaw. Les invités sont déjà arrivés au château. Henri craint en core le refus de sa soeur, mais Norman le rassure: la longue absence d'Edgard, le fait d'avoir intercepté ses lettres et le mensonge ourdi par eux deux (selon lequel l'homme aurait désormais une liaison avec une autre femme) devraient dissiper toute crainte. Arrive Lucie qui montre des signes alarmants dès le seuil: elle fait des gestes mécaniques, elle regarde fixement son frère. Henri lui montre

une fausse lettre d'Edgard censée prouver sa trahison à l'égard de Lucie, qui se sent mourir. Henri plaide alors la cause de son mariage avec Arthur, le seul en pouvoir de redresser les fortunes des Asthon. Lucie invoque la mort. Elle cherche ensuite du réconfort auprès de son éducateur et confidant Raymond, qui la pousse à accepter le mariage, pour son bien et celui de son frère.

Salle décorée pour accueillir Arthur. Arrivé au château pour signer le contrat de mariage, Arthur promet à Henri tout son appui. Lucie, qui frôle l'égarement, signe aussi. Edgard arrive sur ces entrefaites. Lucie est anéantie à sa vue, l'assistance est indignée et inquiète. Raymond parvient à éviter le conflit armé et présente à Edgard le contrat de mariage signé de la main de Lucie. Maîtrisant à peine sa colère, Edgard lui rend sa bague et dès qu'il a recouvert la sienne il la jette à terre et la piétine. Il maudit les Asthon, se défait de ses armes et offre sa poitrine à l'ennemi. Il est chassé. Lucie prie pour son salut.

DEUXIÈME PARTIE, Le contrat nuptial DEUXIÈME ACTE

Salon situé au rez-de-chaussée de la tour de Wolfcrag, qui appartient aux Ravenswood. C'est la nuit, un ouragan s'est déchaîné, Edgard est assis, empreint de mélancolie. Arrive Henri Asthon, fou de rage pour son intrusion pendant le mariage, et il lui annonce que Lucie a déjà été conduite dans la chambre nuptiale. Les deux se battent en duel: le rendez-vous est fixé à l'aube au cimetière des Ravenswood.

Galerie dans le château de Ravenswood. La noce continue au château. Raymond surgit soudain apportant une nouvelle bouleversante: Lucie, en proie à la folie, a poignardé Arthur et demande maintenant en souriant où est son époux. Lucie paraît, semblable à un fantôme. Son regard fixe, ses mouvements mal coordonnés et son sou rire insensé prouvent qu'elle a perdu la raison. Dans son délire, elle évoque ses rencontres avec Edgard, l'apparition du fantôme près de la fontaine et la cérémonie nuptiale où elle se voit unie à Edgard. Henri est retenu par l'assistance, émue par l'état de la jeune femme, que lui-même finalement com-



Alessio Rosati, figurino di Sir Edgardo di Ravenswood per Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, aprile 2017; regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey, costumi di Alessio Rosati.

prend. Au sein de la consternation générale Lucie est emmenée par Alisa. Raymond accuse Norman d'avoir provoqué cette tragédie avec sa délation (dans la première scène de l'opéra).

Extérieur du château, devant les tombes des Ravenswood. C'est presque l'aube. Edgard attend Henri pour le duel. Il a décidé de se laisser tuer: l'image de la joie de Lucie, auprès de son époux, le torture. On entend sonner le glas depuis le château des Asthon. Les habitants de Lammermoor en sortent, en commentant le tragique destin de Lucie, qui vient d'expirer. À ces mots, Edgard se tue.

Handlung

ERSTER TEIL, Der Abschied

Im Garten des Schlosses Ravenswood, das sich die Asthons widerrechtlich angeeignet haben. Normann, Gefolgsmann Asthons, hat den Verdacht, dass Lucia, die Schwester des Schlossherrn Lord Heinrich, in Edgard, einzigem Überlebenden der Familie von Ravenswood und Erzfeind der Asthons, verliebt ist. Er befiehlt seinen Knappen sich dahingehend zu informieren. Heinrich Asthon tritt ein und vertraut Normann seine Sorgen an: Schottland ist aufgrund der politischen Kontrapolitionen, die die Partei Edgard Ravenswood die Oberhand über die Asthons gewinnen lässt, zerrissen. Eine Heirat Lucias mit Lord Arthur Bucklaw könnte die Position der Asthons wieder stärken, doch die junge Frau weigert sich. Raimund Bidebent, priesterlicher Erzieher und Vertrauter Lucias, erinnert Asthon daran, dass das junge Mädchen noch immer unter dem kürzlichen Tod der Mutter leidet. Normann widerspricht ihm und erzählt Heinrich, dass Lucia in einen Unbekannten, der sie vor dem Angriff eines Stiers gerettet hat, verliebt ist; es könnte sich hier um Edgard Ravenswood handeln. Die Jäger bestätigen, Edgard zu Ross gesichtet zu haben, als er sich von den nahegelegenen Ruinen des Wolcragturms entfernte. Heinrich, erzürnt, schwört Rache.

Im Park, nahe dem Sirenenbrunnen. In der Dämmerung wartet Lucia in Begleitung ihrer Zofe Alisa aufgeregt auf Edgard. In der Zwischenzeit erzählt sie Alisa, dass sie den Geist einer Lady gesehen hat, die, von einem eifersüchtigen Vorfahren Edgards erstochen in die Wasser der Quelle

gestürzt ist. Alisa, verängstigt, bittet Lucia die Verbindung mit Edgard zu lösen. Lucia wehrt ab: Edgard ist ihr Licht, der Trost jeglicher Pein. Endlich erscheint er und bittet Lucia um Vergebung, für die Verabredung zu so später Stunde: noch vor Sonnenaufgang muss er nach Frankreich aufbrechen. Bevor er Schottland verlässt möchte er jedoch noch versuchen den Weg der Versöhnung mit den Asthons einzuschlagen und, als Zeichen des Friedens, um die Hand Lucias bitten. Schon betrübt über die, wenn auch nur vorübergehende, Abwesenheit erzählt das Mädchen Edgard voller Sorge, dass sich der Hass Heinrichs immer noch nicht gelegt hat. Da erinnert sich Edgard an all die durch die Asthons erlittenen Demütigungen seiner Familie. Nur die Liebe zu Lucia hat ihn bisher abgehalten Rache zu üben; aber den Schwur den er am Grabe seines Vaters geleistet hat, hat er nicht vergessen. Lucia fleht ihn an, nur an die Liebe zu denken, die sie beide verbindet; daraufhin bittet Edgard sie, ihm ewige Treue zu schwören. Zur Besiegelung ihres Verlöbnisses tauschen die beiden Liebenden ihre Ringe; daraufhin trennen sie sich.

ZWEITER TEIL, Der Hochzeitsvertrag ERSTER AKT

Wohnung Lord Asthons. Heinrich und Normann unterhalten sich, während sie auf Lucia, deren Hochzeit mit Arthur Bucklaw unmittelbar bevorsteht, warten. Die geladene Verwandtschaft ist schon auf dem Schloss eingetroffen. Heinrich fürchtet immer noch Lucias Widerstand, doch

Normann beruhigt ihn: die lange Abwesenheit Edgars, das Abfangen seiner Briefe und die von ihnen gesponnene Intrige (nach der sich Edgar bereits einer anderen Frau zugewandt hat) sollten alle Zweifel zerstreuen. Es erscheint Lucia, die schon auf der Schwelle allarmierend wirr wirkt: sie bewegt sich mechanisch, den Blick starr in den des Bruders vertieft. Heinrich zeigt ihr einen gefälschten Brief Edgars, der als Beweis für dessen angebliche Untreue dienen soll: Lucia, erschüttert, schwankt. Er versucht sie zur Ehe mit Arthur, dem Einzigen der das Schicksal der Asthons in andere Bahnen lenken könnte, zu überreden. Lucia erfleht den Tod; dann sucht sie Zuflucht bei ihrem Erzieher und Vertrauten Raimund, der ihr rät, zu ihrem Wohle und zu dem ihres Bruders in die Ehe einzuwilligen.

Prachtvoller Saal. Arthur kommt im Schloss der Asthons an, um den Hochzeitsvertrag zu unterzeichnen. Er verspricht Edgar seine volle Unterstützung. Lucia hilflos einer Ohnmacht nahe, unterzeichnet ebenfalls. Im gleichen Moment erscheint Edgar: Lucia ist bestürzt, die Anwesenden empört und besorgt. Raimund gelingt es einen bewaffneten Zusammenstoß zu verhindern und zeigt Edgar den von Lucia unterzeichneten Ehevertrag. Edgar unterdrückt seine Wut und gibt ihr ihren Ring zurück. Als er den seinen zurückerhält, wirft er ihn auf den Boden und tritt ihn mit Füßen. Er verflucht die Asthons, befreit sich von seinen Waffen und bietet dem Feind seine Brust. Edgar wird verjagt; Lucia betet für seine Rettung.

Galerie im Schloss Ravenswood. Im Schloss gehen die Feierlichkeiten weiter. Raimund erscheint und überbringt eine erschütternde Nachricht: Lucia hat im Wahn Arthur erstochen und fragt nun wirr lächelnd, wo ihr Bräutigam geblieben sei. Lucia, einem Gespenst gleich, tritt ein: der starre Blick, die unkoordinierten Bewegungen und ein wirres Lächeln zeugen von ihrem Wahnzustand. Im Delirium erinnert sie sich an ihre Treffen mit Edgar, an die Erscheinung des Gespenstes am Brunnen, an die Hochzeitszeremonie, während derer sie sich mit Edgar vereint sieht. Heinrich wird von den Anwesenden zurückgehalten. Der Zustand des Mädchens hat deren Mitleid erregt und auch er bringt ihrem Verhalten schließlich Verständnis entgegen. In der allgemeinen Bestürzung wird Lucia von Alisa weggebracht. Raimund beschuldigt Normann, diese Tragödie durch die Aufdeckung der Liebe zwischen Lucia und Edgar heraufbeschworen zu haben.

Außerhalb des Schlosses, vor den Gräbern der von Ravenswood. Es ist fast Sonnenaufgang. Edgar erwartet Heinrich zum Duell; er hat beschlossen, sich von ihm töten zu lassen; der Gedanke an die strahlende Lucia mit ihrem angetrauten Ehemann quält seine Seele zu sehr. Ein unheilvoller Glockenschlag klingt vom Schloss der Asthons herüber. Die herauskommenden Schlossbewohner kommentieren das tragische Schicksal der eben verstorbenen Lucia. Als Edgar vom Tode der Geliebten hört, stößt er sich den Dolch in die Brust.

ZWEITER TEIL, Der Hochzeitsvertrag

ZWEITER AKT

Erdgeschoß des verfallenen Wolfcragturms, Eigentum der Ravenswoods. Es ist Nacht und ein heftiger Sturm hat sich entfesselt. Edgar ist am Boden zerstört vor Wehmut. Der nach Rache lüsternde Heinrich Asthon tritt ein und erzählt ihm, dass Lucia schon in das Brautgemach gebracht wurde. Die beiden fordern sich zum Duell: Treffpunkt bei Sonnenaufgang am Friedhof der Ravenswoods.

Giulietta e Romeo in tartan: una North Side Story

di Paolo Fabbri

Nei primi mesi del 1835 Donizetti era a Parigi. Ingaggiato insieme con Bellini al Théâtre Italien, vi aveva presentato *Marin Faliero* (12 marzo), dopo *I puritani* del collega (24 gennaio). Al suo rientro, era previsto trovasse bell'è pronto il libretto della nuova opera per il San Carlo, come stabilito dalla scrittura firmata il 9 novembre 1834 con la Società d'Industria e Belle Arti: una società per azioni che si era assunta la gestione della stagione 1834-1835, formata da nobili, commercianti e banchieri, e presieduta dal principe di Ottaviano, nipote del primo ministro Luigi de' Medici. Il contratto era pluriennale, e lo impegnava a «scrivere per conto della Compagnia tre Drammi pe' Reali Teatri di Napoli. Il primo dovrà produrlo nel mese di luglio 1835 nel giorno che la Commissione designerà».

L'articolo 7 prescriveva che il compositore avesse «il libretto approvato dalla Autorità almeno 4 mesi dalla messa in scena»: a marzo, dunque. Per quanto tornato solo a metà aprile, del libretto Donizetti non trovò traccia. A quel punto, fece autonomamente un passo decisivo, scelse il soggetto: il poeta, ancora di là da venire, si sarebbe adeguato. «Il ritardo del mio Poema per S. Carlo, che sarà la *Sposa di Lamermoor di Walter Scott*, mi rende difficile di accettare in agosto le vostre gentilissime esibizioni... *malheur à moi*... ma la *fautte* è del poeta...» scriveva il 18 maggio a un amico messinese.

A fine mese la Società ancora traccheggiava, e Donizetti dovette prendere più d'una volta carta e penna per sollecitare una decisione. Da questi carteggi emerge con chiarezza che fu lui a indicare anche il poeta: Salvatore Cammarano, reclu-

tato a fine maggio, cui sottopose il «piano» della futura opera.

Figlio di Giuseppe Cammarano (1766-1850), pittore e docente alla Reale Accademia di Belle Arti di Napoli, anche Salvatore (1801-1852) era stato iniziato alla pittura, oltre che al teatro che rappresentava una vocazione di famiglia. Dopo essersi cimentato come autore di testi parlati, nel 1834 aveva esordito a Napoli anche come librettista, in teatri minori. Nel carnevale dell'anno dopo, però, lavorava per il San Carlo, come collaboratore di Emanuele Bidera. A sua volta, Donizetti gli offrirà l'occasione di riapparire a breve su di un palcoscenico così prestigioso con un titolo interamente suo.

L'individuazione del soggetto fu dunque opera di Donizetti, che il 14 luglio 1835 scriveva al venerato maestro Mayr: «Io andrò alla fine del venturo [mese: in realtà si slitterà al 26 settembre] colla *Lucia di Lammermoor*. Ho scelto questo per togliermi dal terribile di *Marino [Faliero]*, e solleticar l'altra cassetta della fantasia. Vedremo! Ho finito». Dopo il dramma politico e il Tragico Sublime della congiura promossa dal doge veneziano, e repressa nel sangue (cori virili, maestà della Legge, tinta decisamente maschile, decapitazione finale), perciò una storia di altra pasta: non meno catastrofica, ma intrecciata attorno a un idillio impossibile tra un Romeo e una Giulietta scozzesi.

Il mondo di Walter Scott (che nel 1831 era stato a Napoli), Donizetti l'aveva incrociato già da alcuni anni: dai tempi del *Castello di Kenilworth* (Napoli, San Carlo, luglio 1829: libretto di Tottola). Un po' percepito come continuatore del gusto ossianico, e soprattutto eletto a campione del nuovo roman-

zo storico, Scott costituiva ormai un fenomeno di moda e di costume anche in Italia, dove le prime traduzioni erano apparse nel 1821. Quella di *The Bride of Lammermoor* (1819) era uscita nel 1824 a Milano (*La promessa sposa di Lammermoor*; riedizioni a Pisa 1825, Napoli 1825, Firenze 1826 e 1830), anch'essa lavoro di quel Gaetano Barbieri che fin dal 1821 era stato un pioniere della causa dell'«Ariosto scozzese». Ne seguirono altre, di Giacomo Sormani (*La fidanzata di Lammermoor*, Milano 1829) e Carlo Rusconi (*La promessa sposa di Lammermoor*, Padova 1835). Nel frattempo, non erano mancate le rielaborazioni teatrali, a cominciare dal *mélodrame* di Victor Ducange (1783-1833) *La Fiancée de Lammermoor*, andato in scena a Parigi al Théâtre de la Porte Saint-Martin il 25 marzo 1828, anch'esso poi tradotto in italiano dall'attore Ferdinando Livini, e pubblicato col titolo *La promessa sposa di Lammermoor* (Napoli 1828). A quel punto, il passo verso il teatro d'opera era breve: e difatti il 12 dicembre 1829 al Théâtre Italien di Parigi debutterà il «dramma per musica» di Luigi Balocchi e Michele Carafa *Le nozze di Lammermoor*. In Italia, il soggetto sarà ripreso da compositori minori e in teatri secondari: al Grande di Trieste nell'autunno 1831 (*La fidanzata di Lammermoor*, libretto di Calisto Bassi, musica di Luigi Rieschi) e al Nuovissimo di Padova il 24 febbraio 1834 (*La fidanzata di Lammermoor*, su versi di Pietro Beltrame e musica dell'esordiente Alberto Mazzucato).

Romanzo, traduzioni soprattutto, e sue sceneggiature: è questa la rosa entro la quale Donizetti poté venire a conoscenza del soggetto, che fu poi ritagliato e ridisegnato in modo radicale. Dei trentacinque capitoli di cui consta il romanzo di Scott, le vicende che stanno alla base del libretto di Cammarano interessano di fatto solo i capitoli V e XXIII (l'episodio del toro selvaggio, la storia della fontana), XX (la promessa di matrimonio), XXVII (necessità della partenza di Edgar), XXVIII (il contratto nuziale tra Bucklaw e Lucie), XXX (la notizia del falso matrimonio di Edgar), XXXII-XXXV (matrimonio di Lucie, irruzione di Edgar, squilibri mentali della ragazza, Bucklaw pugnalato la sera delle nozze dalla moglie impazzita, morte di Lucie, suicidio di fatto di Edgar). La focalizzazione

è evidente fin dai titoli stessi che Cammarano diede alle «parti» del suo libretto: *La partenza* («in un solo atto»), che funge da antefatto; e *Il contratto nuziale*, che «in due atti» sceneggia quanto narrato nel blocco dei capitoli finali.

Scott aveva raccontato avvenimenti complessi, che rievocavano non tanto personaggi autenticamente esistiti (era la prima possibilità, per un romanzo storico) ma, piuttosto, uno sfondo e un clima politico – la Scozia tra il 1707 e il 1714 – minutamente determinati, entro i quali far agire protagonisti di fantasia e però compiutamente verosimili.

Di tutto ciò non solo in Cammarano non resta nulla, ma l'azione è anticipata «al declinare del secolo XVI», come già aveva fatto Beltrame per Mazzucato: il che equivaleva ad azzerare ogni connotazione storica, e leggere Scott genericamente come esponente di una scuola nordica, boreale, che discendeva da Ossian, più che come propugnatore di un nuovo tipo di romanzo (e di soggetti).

Ma Scott intrecciava altri aspetti, nella sua narrazione: materia comica, legata a personaggi servili, ed elementi *noir* non privi di retaggi shakespeariani (il gruppetto delle streghe). Il *coté* comico fu completamente ignorato da Donizetti (peraltro autore di due recenti capisaldi del genere semiserio quali *Il furioso nell'isola di S. Domingo* e *Torquato Tasso*) e da Cammarano. E dei libretti citati, nessuno poi si avventurerà sul terreno del soprannaturale: una dimensione ancora poco congeniale all'opera italiana.

Ma Cammarano eliminò anche le figure dei genitori di Lucie, e dunque la dialettica interna tra un padre che incoraggiava — per interessata prudenza politica — un'unione Ashton-Ravenswood, e una madre altezzosa e dispotica rientrata d'urgenza al castello proprio per sventare il piano del marito e imporre il matrimonio da lei combinato, con un ricco e nobile bellimbusto. La soppressione di sir William e Lady Ashton, e la sostituzione di quest'ultima con un fratello-padre-padrone, consentiva a Donizetti di avere sulla scacchiera solo tre pezzi principali: un triangolo drammaturgico essenziale, unitario, fatto di attrazioni e antagonismi netti, senza incroci o ambiguità. Il suo ideale, evidentemente, era una vicenda «di tessitura moder-

na», come un giornalista (del «Censore universale dei teatri», il 27 marzo 1833) aveva a suo tempo definito la trama di *Parisina*: che, ugualmente, era fondata su quella che anche l'impresario Alessandro Lanari, scrivendo a Donizetti il 25 febbraio 1837, definirà «una compagnia alla moderna cioè 1^a Donna, 1° Tenore, 1° Baritono».

Come Donizetti scriveva in una lettera del 29 maggio 1835, il «piano» di *Lucia* teneva conto della compagnia di canto, nella quale le prime parti previste dovevano essere appunto tre. Non solo l'opera avrà un impianto triangolare – 'moderno' – analogo a quello di *Parisina* (ripresa al San Carlo subito prima del debutto di *Lucia*), ma ne replicherà due vertici: Edgardo ed Enrico erano gli stessi Louis-Gilbert Duprez e Domenico Cosselli che a Firenze nel 1833 avevano dato vita rispettivamente a Ugo e ad Azzo (primadonna sarà invece Fanny Tacchinardi Persiani). Incarnato dai medesimi interpreti, si rinnovava dunque il conflitto tra un baritono despota, capace di machiavellismi ma anche di esplosioni di furore, e un 'tenore della malasorte' dalla vocalità appassionata e disperata, emblema di romantico e byroniano maledettismo la cui fine compendia esemplarmente il suo profilo di *deraciné*, autore di un gesto empio – il suicidio – in ambiente consacrato, e perdipiù sacrario della sua stirpe ma in mano altrui (come se il suo rivale gli avesse sottratto storia e passato, oltretutto titoli e beni presenti).

Tanta stringata essenzialità ha un corrispettivo in tempi teatrali che conoscono ben poche distensioni: il sipario si alza quasi subito, dopo un *Preludio* di fulminea preparazione (da un paio d'anni Donizetti aveva accantonato la Sinfonia avanti l'opera), e in pieno dramma; poco dopo, la cavatina di Lucia non è un innocuo biglietto di presentazione, ma già un presagio di come finiranno le cose; per il tenore, niente sortita convenzionale, ma subito un appassionato duetto con la donna. Dopo questo preambolo filato e tutto d'un fiato, la «Parte seconda» si svolge ancor più concentrata temporalmente. Non solo vi si succedono scene interconnesse, senza intervallo tra l'una e l'altra (il colloquio tra Enrico e Lucia continua in quello tra Lucia e Raimondo negli appartamenti privati, immediatamente prima della festa nel salone), ma

si accavallano a un ritmo sempre più compresso: su quei verbi si sovrappongono i suoni festivi da fuori; più tardi, la sfida fra Enrico ed Edgardo nella torre di Wolfcrag, così come il contemporaneo gesto insano di Lucia, si compiono mentre prosegue la festa nuziale al castello; l'attesa dell'alba tragica e del duello mortale si consuma durante l'epilogo di quella che Edgardo crede ancora una festa, e che invece è ormai un funerale. In una connessione tanto embricata di luoghi, episodi e tempi scenici, inclinata in modo da far rotolare a valanga gli eventi, il *tableau* improvvisamente statico del sestetto, col colpo di scena dell'arrivo di Edgardo, vira controcorrente e impone un arresto 'innaturale': non solo il consueto distillato delle emozioni in campo, bloccate in un tempo sospeso, ma l'unico momento in cui la vicenda è immobilizzata (a forza), invece di precipitare.

Se si vuole l'*exemplum* del melodramma romantico italiano, è difficile trovar di meglio di *Lucia*. «Un amore ardente e sventurato, un giuramento infranto per l'intrigo, le angosce, le gelosie, gli odi di famiglia, la disperazione, la morte formano un quadro luttuoso» (scriveva un recensore della 'prima') collocato in epoche fosche – il pieno Cinquecento – e ambientato nel selvaggio Nord. Vi si trovano cori e corni di cacciatori, arpe verginali, apparizioni sinistre, castelli diroccati, la brughiera desolata, l'«uragano» notturno che proietta nella Natura il tumulto dell'Io (Edgardo: «Orrida è questa notte / come il destino mio!»), la scena-madre di delirio (quanto diversa dal rarefatto lirismo di Elvira, nei *Puritani!*), la sfida mortale all'ombra dei sepolcri aviti, il suicidio.

È in Cammarano che quel gesto estremo si compie al cospetto delle tombe dei Ravenswood, così come a Donizetti e a lui si deve l'idea di dedicare per intero il 'numero' finale alla morte volontaria del tenore: un suicidio dapprima passivo (il proposito di offrirsi all'arma di Enrico, che lo ha sfidato a duello), e poi attivamente perseguito alla notizia della morte di Lucia. Nel romanzo, andando a raggiungere Ashton che lo attende sul litorale per il duello, Edgar attraversava intenzionalmente una zona di sabbie mobili, finendo inghiottito. Duncange lo faceva sommergere dal mare in tempesta insieme con Lucie, mentre in Livini Lucia moriva

VOCI

LORD ENRICO ASTHON *baritono*MISS LUCIA, DI LUI SORELLA *soprano*SIR EDGARDO DI RAVENSWOOD *tenore*LORD ARTURO BUCKLAW *tenore*RAIMONDO BIDEBENT, EDUCATORE
E CONFIDENTE DI LUCIA *basso*ALISA, DAMIGELLA DI LUCIA *mezzosoprano*NORMANNO, CAPO DEGLI ARMIGERI
DI RAVENSWOOD *tenore*Coro di dame e cavalieri congiunti di Asthon,
[e di] abitanti di Lammermoor.

Paggi, armigeri, domestici di Asthon.

del libretto), intercalata da ariosi appassionati. A seguire, l'attacco di «Fra poco a me ricovero» innesca dinamismi che dal ritmo di polacca — per quanto lenta — si propagano alla linea di canto: l'espansione simmetrica di «darà negletto avello», lo scarto melodico e metrico dei due versi successivi che planano inattesi alla medianta, su cui s'innesta l'immediato rilancio del distico di chiusura, a sigillare la forma. La seconda strofe («Tu pur, tu pur dimentica») introduce una diversa sezione prima di una ripresa («Rispetta almen le ceneri...») subito variata, di taglio sghembo, che sfocia immediatamente in code non meramente confermate. Anche la cabaletta, lenta (sceneggia una prostrazione mortale, e prepara un'agonia), piega le simmetrie costruttive a fini drammatici. Nella ripetizione di prammatica, il tenore moribondo l'accenna a brandelli (è il violoncello a cantarla per lui), serbandogli ultimi respiri per l'appassionata *climax* della coda: una soluzione 'naturalistica', ispirata a modalità recitative da teatro parlato, concordata col primo interprete. Del resto, anche l'avvio di «Ardon gl'incensi... splendono» (III,5) aveva affidato allo spettrale, vitreo «Armonico» (un'armonica a bicchieri, o al flauto, in sua assenza) la melodia di cui il soprano si approprierà solo a partire da «Alfin son tua, sei mio!», dopo una declamazione ritmata, a strappi, dei primi quattro versi (su dieci totali).

Donizetti e Cammarano non furono invece i soli a rendere cruciale la scena del 'fidanzamento', che in Scott giunge al termine del primo, vero colloquio amoroso fra Lucie ed Edgar, ma priva di enfasi, e blandamente ritualizzata. Alla ripresa della loro cabaletta («Verranno a te sull'aure...»), Edgardo e Lucia cantano a una voce, invece che duettare in dialogo o magari per terze o seste: una soluzione di spoglia, disarmante semplicità che, unita al raddoppio orchestrale, fa davvero volare una melodia alata. Cammarano fa poi intravedere un ingenuo deismo dietro all'intenzione di Edgardo e Lucia: «Dio ci ascolta, Dio ci vede... / Tempo, ed ara è un core amante». Più avanti (II,3), lo stesso Cammarano provvederà a rendere esplicita la questione: non si trattava di un conflitto tra due proposte di matrimonio, ma tra legge 'naturale' e Diritto codificato, tra individuo e Istituzioni. A una Lucia ancora titubante dopo lo scontro col fratel-

di schianto subito dopo che Edgardo (che poi si consegnava ai suoi nemici) le aveva gettato ai piedi il suo pegno d'amore. In Balocchi, Lucia si era avvelenata e spirava dopo la firma del contratto e l'arrivo di Edgardo, il cui successivo suicidio è poco più di un gesto fulmineo nello scorrere dell'azione.

Donizetti e Cammarano ne fanno invece una situazione estesa, compiuta, sviluppata. Forse ebbero in mente un celebre antecedente, la Gran Scena delle Tombe che apre l'atto terzo di *Giulietta e Romeo* (1796), «tragedia per musica» del venerato direttore del Real Collegio di Musica napoletano, Nicola Zingarelli: un 'numero'-*clou* divenuto un classico, grazie anche a Girolamo Crescentini, il celeberrimo castrato che era stato il primo Romeo, e ora lui pure docente al Conservatorio di Napoli.

L'esordio è solenne, nello stile del Sublime Religioso, e la declamazione nobilmente scolpita, da autentico «dramma tragico» (è il genere di appartenenza di *Lucia*, come dichiara il frontespizio

lo, e aggrappata al «giuramento» fatto ad Edgardo, Raimondo chiarisce per le spicce come stanno le cose, e quanto valgono le intenzioni personali a fronte di Norme e Apparati (civili o ecclesiastici): «Tu pur vaneggi! I nuziali voti / che il ministro di Dio non benedice / né il ciel, né il mondo riconosce». Lucia crolla, ma non senza un ultimo, esemplare commento: «Ah! cede / persuasa la mente... / ma sordo alla ragion resiste il core».

Quanto alla scena di pazzia, la Lucia di Donizetti e Cammarano non perde la ragione per uno *choc* improvviso. È mentalmente instabile fin dall'inizio (viene significativamente trasferita a lei la visione del fantasma alla fontana, che in Scott toccava invece ad Edgar), manifesta i «primi sintomi d'un'alienazione mentale» già al diverbio col fratello (II,2), dimostra «mente turbata» alla firma del contratto nuziale (II,6): giunge insomma progressivamente a quella «spaventevole demenza» (III,5) che la sua stessa *mise* priva di ogni decoro rivelerà a colpo d'occhio («succinta [...] veste», «chiome scarmigliate», colorito spettrale). Ben diversamente dai lirici, melodiosi vaneggiamenti di Elvira nei recenti *Puritani*, quello di Lucia è un delirio più vicino alle follie del teatro parlato, con le sue allucinazioni discontinue e sconnesse. Come prefigurato già nelle scene finali di *Anna Bolena*, Donizetti materializza in orchestra i fantasmi di quella mente malata. E differentemente anche da quanto si ascolta nella *Sonnambula*, dove Amina in *trance* rievoca le fasi della sua vicenda puntualmente richiamate dai rispettivi motivi caratteristici, solo uno degli spezzoni melodici che 'appaiono' a Lucia può dirsi davvero in sé eloquente, in quanto già sentito e legato a una situazione nodale: il motivo del giuramento d'amore («Verranno a te sull'aure»). L'ipotetica «voce» di Edgardo, l'«armonia celeste», «l'inno [...] di nozze» sono invece tutti materiali che si ascoltano per la prima volta, fantasmi melodici resi eloquenti sul momento, evocazioni ma non reminiscenze. Per il canto nuziale sarebbero stati disponibili i cori «Per te d'immenso giubilo» e «Di vivo giubilo», ma Donizetti preferì abbozzare un brandello di motivo, un *flash* sonoro che affiora appena, incompiuto. Scelse di evitare una logica drammatico-musicale troppo coerente per una forsennata? Se l'ipotesi paresse azzardata,

un'altra è certa. In quella scena, l'unica memoria davvero riconoscibile perché già udita è proprio quella del fidanzamento con Edgardo: un caposaldo nella vita di Lucia, anche nel vacillare della sua mente. Per i due giovani innamorati, l'inizio della rovina era stato proprio l'averlo creduto possibile: anzi, vero.

ORCHESTRA

OTTAVINO

2 FLAUTI

2 OBOI

2 CLARINETTI

2 FAGOTTI

VIOLINI I

VIOLINI II

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABBASSI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

ARPA

GLASSARMONICA

TIMPANI

TRIANGOLO

PIATTI

GRANCASSA

CAMPANA



Alessio Rosati, figurino del fantasma della madre di Lucia per Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, aprile 2017; regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey, costumi di Alessio Rosati.

Francesco Micheli: «Tre orfani schiacciati dal peso dell'eredità familiare»

a cura di Leonardo Mello

Francesco Micheli, di casa alla Fenice, dove recentemente ha allestito *Otello* e *La bohème*, illustra il suo approccio a *Lucia di Lammermoor*.

L'emozione di mettere in scena *Lucia* è enorme, perché Donizetti è il primo grande compositore che ho avvicinato, e che – assieme a Mozart – mi ha fatto innamorare dell'opera. Inoltre è bergamasco come me, e io da qualche tempo sono anche direttore artistico della Fondazione a lui intitolata. Per questi tre motivi sono davvero emozionato e felice. Questa *Lucia* è anche il mio primo Donizetti: finora l'avevo involontariamente schivato e finalmente colmo questa lacuna!

Qual è, secondo lei, il 'centro' drammaturgico di quest'opera, e quale direzione prende la sua regia?

Potremmo fare un lungo elenco degli elementi che la rendono immortale, dalla dimensione romantica al rapporto con la natura. Credo però che uno degli aspetti principali della sua potenza stia proprio nella definizione dei personaggi. In fondo i protagonisti, nelle loro diversità e affinità, sono accomunati dall'essere tre figli. O meglio ancora tre orfani, tre ragazzi rimasti soli a causa delle lotte intestine che hanno distrutto le loro famiglie. Sin da quando avevo la loro età e ho scoperto per la prima volta *Lucia di Lammermoor*, mi ha molto impressionato la desolazione di questi tre ragazzini lasciati improvvisamente soli e costretti a caricarsi sulle spalle il peso di quei conflitti, di quell'odio che ha dilaniato i rispettivi casati. In questo senso forse il personaggio più tragico è Enrico, perché è

davvero schiacciato dall'obbligo di gestire da solo un'eredità così gravosa, potere e intrighi compresi. Lungi dal riabilitarlo – perché resta una figura negativa, che pur mossa da buone intenzioni compie una serie di nefandezze e alla fine distrugge proprio la parte più preziosa di quell'eredità familiare, cioè la sua bella e amatissima sorella – nello spettacolo ho cercato di evidenziare in tutti i modi l'incubo in cui è immerso e che lo condiziona ad agire. Parlando anche da direttore artistico della Fondazione Donizetti, trovo incredibile come spesso questo compositore – al pari degli altri grandi autori di melodrammi – sia terribilmente profetico: l'immagine di un ragazzo che si trova sulle spalle un'eredità molto pesante mi pare rispecchi la condizione del popolo italiano, che si porta dietro un passato di bellezze e brutture davvero difficile da gestire. Questo paragone mi sembra assai azzeccato, e partecipo ai fatti di *Lucia* con la stessa empatia con cui guardo il telegiornale. Quando ho pensato all'ambientazione dell'opera mi sono venuti subito in mente i primi del Novecento, cioè gli ultimi anni in cui l'Italia era una realtà contadina, e i beni della famiglia erano la terra, i mobili e le mura di casa, o – per dirla con Verga – 'la roba'. Per mettere in scena l'incubo di Enrico sono partito da queste suggestioni.

Come si ripercuote questa situazione angosciosa nella protagonista?

Su di lei questa visione è altrettanto commovente e ovviamente ancora più inquietante. La sua figura è come 'riscattata' dalla pazzia: spesso i personaggi femminili del Romanticismo italiano ten-



Francesco Micheli. Foto Michele Crosera.

dono a irritare proprio perché quel loro candore un po' piatto li fa sembrare quasi delle bamboline. Qui invece è descritta una condizione tremendamente vera: Lucia è una fanciulla di buona famiglia, educata a dire sempre di sì, con un'espressione comune si potrebbe definire 'una brava ragazza', cioè una ragazza obbediente. Quando però prende le sue decisioni lo fa con grande coraggio, anche se esse sovvertono l'ordine familiare. Come in *Romeo e Giulietta*, che è la madre di tutte le tragedie giovanili, nel loro duetto lei ed Edgardo ipotizzano la possibilità che il loro amore possa sconfiggere l'odio che divide le loro famiglie. È ovviamente una speranza vana, e per metterlo in evidenza nello spettacolo ci serviamo di un ciclo-rama, cioè di un grandissimo fondale curvo, con immagini naturali dipinte, che induce appunto a sperare nella possibilità di fuga in qualche remota parte del mondo: in realtà però questo panorama

è finto come la pittura romantica delle scenografie di primo Ottocento, e Lucia è rinchiusa in casa. Il mondo meraviglioso e libero dove i due amanti potranno vivere felici non esiste, e al suo posto c'è soltanto il destino che li schiaccia inesorabilmente. L'obbedienza comunque caratterizza costantemente Lucia, e la porta a dire anche quel sì che dovrebbe essere il più bello, cioè quello delle nozze. Ma Arturo – che nella nostra versione è visibilmente più anziano di lei, per sottolineare la violenza cui è sottoposta – non è l'uomo che ama: questa rinuncia obbligata le sarà fatale, conducendola alla pazzia e al suicidio. Lucia incarna lo stato di sudditanza cui le donne troppo spesso – anche al giorno d'oggi e a casa nostra – sono costrette a soggiacere.

Francesco Micheli: “Three orphans crushed by the burden of a family legacy”

edited by Leonardo Mello

Francesco Micheli, at home at La Fenice where he recently staged Otello and La bohème, explains his approach to Lucia di Lammermoor.

The emotion of staging *Lucia* is incredible because Donizetti is the first great composer I worked with and who – together with Mozart – made me fall in love with opera. Furthermore, like me he is from Bergamo and for some time now I have been the artistic director of the Foundation named after him. These are the three reasons why I am so excited and happy. This *Lucia* is also my first Donizetti: until now, I had involuntarily dodged it and now I can finally make good this gap!

What do you regard as the dramaturgical ‘heart’ of this opera and what direction will your production take?

We could make a long list of the elements that make it immortal, going from its romantic dimension to its relationship with nature. But I believe that one of the main aspects of its power lies in the definition of the characters. Basically the protagonists, despite all their differences and similarities, are united by the fact they are three children. Or rather, three orphans, three young children who are alone because of the internecine fights that destroyed their families. Ever since I was the same age as them and I discovered *Lucia di Lammermoor* for the first time, I was struck by the desolation of these three children, left alone all of a sudden and forced to shoulder the burden of those conflicts, the hate that had torn to pieces their respective families. In this sense, the most

tragic figure might be Enrico because he is truly crushed by the obligation of managing such an onerous inheritance on his own, including power and intrigue. Rather than trying to rehabilitate him – because he remains a negative figure who, despite his good intentions, commits a series of heinous crimes and in the end destroys the most precious part of his family inheritance – his beautiful, much-loved sister – in the production I tried to highlight in every possible way the nightmare surrounding him and the conditions that made him act. Talking with the artistic director of Fondazione Donizetti, I also said I thought it was incredible how this composer – compared to other great writers of melodrama – is terribly prophetic: I think that the image of a young boy who finds himself with such a heavy legacy on his shoulders reflects the condition of the Italian people who have to bear a past made up of things that are both good and bad, is really difficult to manage. I think that this comparison hits it on the nail, and I take part in vicissitudes in *Lucia* with the same empathy with which I watch the news. When I thought of the opera setting, the first thing that sprang to mind was the early twentieth century, in other words, the years in which Italy was still a peasant reality, and families’ assets were land, furniture and their homes, or, to use Verga’s words, “stuff”. That was the starting point for my staging of Enrico’s nightmare.

How does this anguishing situation affect the protagonist?

The vision of her is equally moving and obviously even more disquieting. Her figure is



Alessio Rosati, figurini per il coro e i mimi delle donne per Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, aprile 2017; regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey, costumi di Alessio Rosati.

sort of 'atoned' for by the madness: very often the female characters in Italian Romanticism tend to be irritating precisely because their slightly flat purity almost makes them seem like little dolls. But here, the condition that is described is terribly true: Lucia is a young girl from a good family, brought up to always say yes; she could be described as what one might call 'a good girl', an obedient girl. When, however, she does take a decision, she does so with great courage, even if it means overturning the family order. Just like in *Romeo and Juliette*, the source of all juvenile tragedies, in their duet she and Edgardo hypothesise the possibility that their love might defeat the hatred dividing their families: obviously this is a vain hope, and to make this clear in the performance we use a cyclorama, a huge curved backdrop, with natural painted images, leading to the hope that they might be able to flee to some remote part of the world; in reality this fake

panorama is as fake as the romantic painting of the early nineteenth-century sets and Lucia is locked up in the house. The marvellous, unrestrained world in which the two lovers could live happily ever after does not exist, and in its place all that remains is destiny that crushes them implacably. Lucia is, however, constantly characterised by obedience, leading her to pronounce the 'yes' that should be the most beautiful, that of marriage. But Arturo – in our version he is visibly much older than her to underline the violence she is subjected to – is not the man she loves. It is this refusal that is to cost Lucia her life, resulting in her madness and suicide. Lucia embodies the state of subjection women are too often subjected to – even nowadays in our country.

Riccardo Frizza: «*Lucia*, l'eccellenza del belcanto»

a cura di Ilaria Pellanda

Fra i più apprezzati interpreti del melodramma italiano a livello internazionale, Riccardo Frizza torna a calcare le scene della Fenice.

Non è la prima volta che si confronta con Donizetti e con *Lucia di Lammermoor*, che ha diretto lo scorso anno a Parigi e a Palermo. Quale sarà la cifra stilistica che porterà sul podio del Teatro veneziano?

Per scelta personale, si tratta di un titolo con cui mi sono confrontato solo recentemente, nonostante sia uno dei più eseguiti di Donizetti. Così come per *La traviata* (che ho diretto per la prima volta proprio in Fenice), ho preferito aspettare e darmi modo di acquisire una certa dimestichezza con il linguaggio donizettiano e una maggiore maturità musicale. Con questi titoli così spesso eseguiti il rischio è di cadere nella mera *routine*, e se non si studiano approfonditamente e non si ha a disposizione il giusto *cast* è meglio soprassedere. La cifra stilistica è ben chiara: *Lucia* è, con *Norma*, l'eccellenza del belcanto e quindi sottolineerò tutti quegli aspetti che denotano il linguaggio tipico dei primi dell'Ottocento. Il canto legato, le varianti, le cadenze, l'elasticità del respiro musicale sono le caratteristiche da tenere presenti.

Cosa la lega a questo compositore?

Un buon numero di opere studiate e dirette. Trovo che sia un autore troppo spesso trascurato e mal eseguito. Ritengo invece che, genio assoluto del dramma in musica, abbia avuto nella storia del melodramma italiano un'importanza ben superiore a quella che purtroppo gli si riconosce. Eseguendo la sua musica ho più volte incontrato strutture mu-

sicali e soluzioni teatrali che poi Verdi prenderà a modello e svilupperà: la prima volta che ho diretto *Lucrezia Borgia* ho pensato fosse parente stretta di *Rigoletto*.

Perché questo titolo è fra i più amati dal pubblico d'opera?

Perché è uno dei più ispirati e musicalmente maturi. Le melodie sono di forte impatto e di facile memorizzazione, e alcune pagine toccano nel vivo la sensibilità degli spettatori. Basti pensare alla scena della pazzia, che mette a durissima prova il soprano, portandola all'estremo tecnico-vocale e all'apice dell'interpretazione come attrice. Non possiamo dimenticare poi, a conclusione dell'opera, la grande scena di Edgardo, fra le più belle mai composte per il registro tenorile.

Come renderà in musica le forti emozioni e i tormenti dell'anima che suscita la scrittura di Donizetti?

L'orchestrazione è molto ricca, diversificata e curata: Donizetti reintroduce l'uso della glassarmonica nella suddetta scena della pazzia: con il suo suono gelido e povero di armonici, aiuta una certa astrazione e l'idea dell'inconscio. È attraverso tali elementi e variando le dinamiche e il colore orchestrale che cercherò di dar vita a questo capolavoro romantico.

E per quel che riguarda la tensione drammatica che caratterizza l'opera?

Da questo punto di vista, l'autore ha realizzato una struttura fantastica. A differenza di altre com-



Riccardo Frizza. Foto Merri Cyr.

posizioni coeve, in questo caso l'architettura creata da Donizetti è talmente solida che la tensione drammatica difficilmente tende a rilassarsi. Il merito è anche del bellissimo libretto di Salvatore Cammarano.

La cabaletta finale intonata dal tenore è considerata uno dei più bei brani d'opera: c'è un 'luogo' di questa partitura a cui è particolarmente legato?

Più che una cabaletta mi piace considerarla un 'arioso' che segue l'aria principale: l'architettura di questo brano è assai elaborata in quanto ha la funzione di finale ultimo. I cosiddetti 'tempi di mezzo' sono molto più elaborati del solito, tant'è vero che il primo lo si può considerare un vero e proprio coro dalla struttura non convenzionale, con vari cambi di tempo e l'arioso finale. Credo sia questa la mia pagina preferita, per la genuinità del materiale

compositivo e per l'accento di rassegnazione che la musica riesce a rendere nonostante la tonalità brillante di re maggiore.

Quale tessitura si forma tra parti strumentali e parti vocali?

Mai come in quest'opera Donizetti mette in relazione voci e strumenti: vi è un vero e proprio dialogo tra i legni e le voci, e talvolta le melodie si scambiano fra le varie famiglie di strumenti mentre le voci declamano i dialoghi fra i personaggi. Esempio è la scena di Enrico del primo atto. Questo artificio è tipico di Donizetti e verrà utilizzato spesso nelle opere a carattere serio, soprattutto in francese (come *La Favorite*) e, dopo di lui, da Verdi.

Riccardo Frizza: “*Lucia, belcanto at its best*”

edited by Iliara Pellanda



One of the most popular interpreters of Italian opera on the international scene is about to come back to La Fenice: Riccardo Frizza.

This is not the first time he has worked with Donizetti and *Lucia di Lammermoor*, which he conducted last year in Paris and Palermo. What stylistic features is he going to bring to the podium at La Fenice?

Out of choice, this is an opera I have only started working with recently, despite the fact it is one of Donizetti's most frequently performed works. As was the case with *La traviata* (which I conducted for the first time here at La Fenice), I decided to wait and become more familiar with Donizetti's language and acquire more musical maturity. The risk with such frequently staged operas like these is that one falls into simple routine, and if one does not study them in depth, or if one does not have the right list of singers, it is better to wait. The stylistic characteristics are clear: together with *Norma*, *Lucia* is *belcanto* at its best so I will therefore emphasise all the features that are characteristic of the language at the beginning of the nineteenth century. The *canto legato*, variations, cadenzas, the elasticity of musical range are all characteristics that must be borne in mind.

What ties do you have with this composer?

I have studied and conducted a good number of his works. I think that he is a composer who has all too often been neglected and performed badly. Instead, I believe that as an absolute genius

of drama in music, he played a much more important role in Italian melodrama than is generally acknowledged. Performing his music repeatedly, I have come across musical structures and theatrical solutions that Verdi was to take as a model and develop further: the first time I conducted *Lucrezia Borgia*, I thought it was closely related to *Rigoletto*.

Why is this opera one of the most popular with opera buffs?

Because it is one of the most inspired and musically mature. The melodies have a strong impact and are easy to remember, and some of the pages really touch the audience's heart. Just think of the madness scene, which is a real trial for the soprano, taking her to real technical-vocal extremes and the heights of performance as an actress. Then, we mustn't forget Edgardo's great scene at the end of the opera, one of the most beautiful ever written for a tenor.

How will you portray the strong emotions and torments of the soul that Donizetti's works arouses?

The orchestration is very rich, diversified and attentive: Donizetti reintroduces the use of the glass harmonica in the madness scene we mentioned earlier: with its icy sound, devoid of harmonics, it helps achieve a certain sense of abstraction and the idea of the unconscious. Using elements like this, and varying the dynamics and orchestral colour, I'll try to give life to this romantic masterpiece.



Alessio Rosati, figurini per il coro e i mimi degli uomini per Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, aprile 2017; regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey, costumi di Alessio Rosati.

What about the dramatic tension that characterises the opera?

From this point of view, the composer created a fantastic structure. Unlike other contemporary compositions, in this case the architecture Donizetti creates is so sound that it is difficult for the dramatic tension to relax. This is also thanks to the beautiful libretto by Salvatore Cammarano.

The final cabaletta by the tenor is regarded as one of the opera's most beautiful pieces: is there a 'place' in this score that you are particular fond of?

Rather than a cabaletta, I like to think of it as an 'arioso' that follows the main aria: the structure of this passage is extremely detailed since it has the function of the last finale. The so-called "tempi di mezzo" are much more elaborate than usual, so you could actually regard it as a real chorus with a non-

conventional structure, with different changes in the tempo and the arioso finale. I think this is my favourite part, because of both the composition material and the emphasis of resignation that the music is able to portray, despite the brilliant tonality of the D-major.

What tessitura is created between the instrumental and vocal parts?

Donizetti relates the voices and instruments in this opera as never before: there is a real dialogue between the woodwind and the voices, at times the melodies are exchanged between the different instrument families while the voices declaim the dialogues between the characters. A perfect example of this is the scene with Enrico in the first act. This expedient is typical of Donizetti and it is later used very often in operas of a serious nature, above all in French (such as *La Favorite*) and, after him, by Verdi.

Leggendo il libretto

Già agli inizi della sua carriera di librettista – intrapresa nel 1834 dopo aver abbandonato quella di commediografo – **Salvadore Cammarano** (Napoli, 1801-1852) dimostra un promettente talento, sia sul versante drammatico che in quello letterario. Con *Lucia di Lammermoor*, andata in scena a Napoli nel 1835, quest'abilità (e la consapevolezza che ne ha lo stesso autore) emerge con molta chiarezza, a partire dall'**Avvertimento** posto nelle prime pagine:

La promessa sposa di Lammermoor, storico romanzo dell'Ariosto scozzese, mi parve subbietto più che altro acconcio per le scene: però non deggio tacere, che nel dargli la forma drammatica, sotto di cui oso presentarlo, mi si opposero non pochi ostacoli, per superare i quali fu mestieri allontanarmi più che non pensava dalle tracce di Walter Scott. Spero quindi, che l'aver tolto dal novero de' miei personaggi taluno di quelli che pur sono fra i principali del romanzo, e la morte del Sere di Ravenswood diversamente da me condotta (per tacere di altre men rivelanti modificazioni), spero che tutto questo non mi venga imputato come a stolta temerità; avendomi soltanto a ciò indotto i limiti troppo angusti delle severe leggi drammatiche.

In queste poche righe il poeta, giustificando i **cambiamenti da lui riportati rispetto all'originale**, chiama in causa la specifica natura del proprio lavoro, che – non solo nella forma (cioè i versi per musica), ma anche nello stesso trattamento dei personaggi e nel loro sviluppo drammaturgico – soggiace ai «limiti troppo angusti delle severe leggi drammatiche».

Effettivamente, rispetto al romanzo scottiano, Cammarano appone una serie di modifiche sostan-

ziali, due delle quali hanno particolare rilevanza. La prima riguarda chi incarna l'**opposizione all'amore tra Lucia ed Edgardo**: mentre in Scott l'antagonista è la madre della fanciulla, nell'opera questo ruolo viene assunto dal fratello Enrico, che si trova, al pari della sorella, orfano di entrambi i genitori. I riferimenti alla **morte di Lady Ashton** sono disseminati in tutta l'opera. Nella prima parte (scena 2) Raimondo, replicando alle lamentele di Enrico nei confronti di Lucia, che rifiuta di sposarsi, afferma:

Dolente
vergin, che geme sull'urna recente
di cara madre, al talamo potria
volger lo sguardo?

Subito dopo, nella stessa scena, Normanno, per istigare Enrico, racconta l'incontro tra la sorella ed Edgardo, menzionando anch'egli il luogo della sepoltura:

M'udite. Ella sen già colà, del parco
nel solingo vial, dove la madre
giace sepolta: la sua fida Alisa
era al suo fianco...

Nel primo atto della seconda parte (scena 3), ancora Raimondo, tentando di convincere la ragazza ad accettare le nozze imposte dal fratello, esclama:

Deh! t'arrendi, o più sciagure
ti sovrastano, infelice...
Per le tenere mie cure,
per l'estinta genitrice
il periglio d'un fratello
ti commova; e cangi il cor...
o la madre nell'avello
fremerà per te d'orror.

Lo stesso tema, qui ribadito due volte in pochi versi, ritorna infine nella scena successiva, per bocca di Enrico, che prepara Arturo, promesso sposo di Lucia, all'arrivo della sorella:

Qui giungere
or la vedrem... Se in lei
soverchia è la mestizia,
maravigliar non dei.
Dal duolo oppressa e vinta
piange la madre estinta...

Il secondo cambiamento operato da Cammarano è ancora più forte, e influenza profondamente lo svolgimento della vicenda. Ancora una volta il destinatario di questo slittamento drammaturgico è Enrico, trasformato – da ragazzino qual era nell'opera inglese – nell'unico superstita di una casata in disgrazia. Proprio qui sta la differenza principale con l'originale, cioè nel **ribaltamento dello status sociale ed economico** delle due famiglie contendenti. In *Lucia* infatti i Ravenswood, in un contesto politico burrascoso, hanno riottenuto la benevolenza della fazione al momento dominante, e occupano una posizione diplomatica di tutto rilievo. Lo esplicita lo stesso Edgardo prima di partire per la Francia (parte I, scena 5):

Pe' franchi lidi amici
scioglio le vele: ivi trattar m'è dato
le sorti della Scozia. Il mio congiunto,
Athol, riparator di mie sciagure,
a tanto onor m'innalza.

Gli Asthon, al contrario, versano in cattive acque, come dice chiaramente Enrico rivolto a Normanno lamentandosi ancora del comportamento di Lucia (parte I, scena 2):

Il sai:
del mio destin si ottennebrò la stella...
intanto Edgardo... quel mortal nemico
di mia prosapia, dalle sue rovine
erge la fronte baldanzosa e ride!
Sola una mano raffermar mi puote
nel vacillante mio poter... Lucia
osa respinger quella mano!... Ah! suora
non m'è colei!

Lo stesso concetto è ripetuto anche in seguito (parte II, atto I, scena 2), quando a Lucia è chiesto di sacrificarsi per il fratello e la famiglia sposando Lord Bucklaw:

ENRICO Spento è Guglielmo... a Scozia
comanderà Maria...
Prostrata è nella polvere
la parte ch'io seguia...
LUCIA Tremo!...
ENRICO Dal precipizio
Arturo può sottrarmi,
sol egli...
LUCIA Ed io?...
ENRICO Salvarmi
devi.

Tutt'altra è la situazione prospettata da **Walter Scott**, in cui il destino dei due clan è specularmente opposto, come si evince dalle prime pagine del libro. La dinastia dei Ravenswood era antica e influente

ma non essendovi in questo sublunare globo cosa che sia immune da cambiamenti, le proprie vicende ancora avea sofferte la casa di Ravenswood, che scese in singolar modo dall'antico splendore verso la metà del secolo decimosettimo; epoca di quella politica vicissitudine, per cui Giacomo II perdé il trono della Gran Bretagna. Allora l'ultimo proprietario del castello di Ravenswood si vide costretto ad alienare l'antica signoria de' suoi maggiori per ritirarsi in una solitaria torre. [...] S'ei non era l'erede de' possedimenti dei suoi maggiori, ne avea del certo mantenuto tutto l'orgoglio, e l'indole turbolenta; e nudriva mortale astio contra un certo tale da cui credea derivategli tutte le sventure di sua famiglia. Era questi l'uomo medesimo divenuto in quei giorni proprietario del castello di Ravenswood e delle sue pertinenze, che il vero rappresentante della famiglia Ravenswood dovè, costretto dal bisogno, cedere ad altri. Il novello possessore non contando aviti fasti, quanti i possessori antichi potean vantarne, dovea solamente alle ultime guerre civili la propria fortuna e la prevalenza di cui nelle cose dello Stato godea. Incamminatosi nella via forense sin dalla prima giovinezza, s'innalzò ad eminenti cariche nella magistratura, e avea fama d'uom tale che sapesse pescare assai bene in acqua torbida profittando delle fazioni che teneano il regno in trambusto; nella qual cosa potea meglio riuscire in un paese, come la Scozia, posto sotto il governo di una autorità delegata.

Da queste righe – ricavate dalla traduzione effettuata nel 1824 a Milano da Gaetano Barbieri per l'editore Vincenzo Ferrario – si nota, al contrario che nel libretto di Cammarano, la contrapposizione tra il lignaggio antico dei Ravenswood e la recente nobiltà degli Asthon, che però – a quanto ci narra Scott – soppiantano i primi nel prestigio sociale e nelle disponibilità finanziarie.

Oltre alla grafia errata «Asthon» al posto del corretto cognome «Ashton», e a molti riferimenti disseminati in tutta l'opera, il librettista attinge dal citato **Gaetano Barbieri** (1770-1835) e alla sua versione della **Promessa sposa di Lammermoor** anche due passi, trasferiti quasi interamente in altrettante didascalie. Il primo riguarda la fontana della Sirena, così descritta utilizzando parola per parola la traduzione, che presenta lo stile particolarmente romantico dell'epoca (parte I, scena 4):

Sul davanti la così detta fontana della Sirena, fontana altra volta coperta da un bell'edifizio, ornato di tutti i fregi della gotica architettura, al presente dai rottami di quest'edifizio sol cinta. Caduto n'è il tetto, rovinate le mura, e la sorgente che zampilla di sotterra, si apre il varco fra le pietre, e le macerie postele intorno, formando indi un ruscello.

Il secondo 'plagio' è successivo (parte II, atto I, scena 6), e si riferisce alla descrizione di Edgardo quando, di ritorno dal suo viaggio, scopre il 'tradimento' di Lucia e il contratto di nozze da lei stretto con Arturo. Anche qui il testo di Barbieri è riportato quasi integralmente.

Un'altra delle innovazioni apportate da Cammarano è la **retrodatazione della vicenda** rispetto al romanzo originale. Mentre Scott ambienta gli eventi nella prima metà del Settecento, l'opera di Donizetti, come recita la didascalia iniziale, si svolge «al declinare del secolo XVI». Enrico infatti nel passo già citato (parte II, atto I, scena 2) afferma che «a Scozia / commanderà Maria»: la Maria in questione è **Mary Stuart** (1542-1587), regina di Scozia dopo soli sei giorni di vita, ma cresciuta alla colta corte parigina di Caterina de' Medici e dal 1559 regina consorte di Francia. Soltanto nel 1560, alla morte del marito Francesco II, tornata in patria diviene realmente sovrana, governando con grande tolleranza e permettendo anche

per questo – oltre che per la sua chiacchierata vita privata – ai principi di fede calvinista di coalizzarsi contro di lei. Fuggita in Inghilterra, chiede aiuto alla cugina Elisabetta I (1533-1603), che invece la giustizierà dopo poco meno di vent'anni di prigionia. In questo lungo periodo di carcerazione diviene la paladina dei cattolici contro i protestanti, e a lei si richiamano molti tentativi, tutti falliti, di spodestare la figlia di Enrico VIII e Anna Bolena.

La lingua utilizzata da Cammarano, poeta e intellettuale napoletano, non può ovviamente prescindere dalle **influenze romantiche del periodo**, ed è facile riscontrare, nei suoi libretti, suggestioni ricavate dagli autori più celebri del tempo. «Nonostante siano stati più volte dichiarati notevoli debiti cammaraniani nei confronti di Manzoni [...], l'aggiornamento letterario di Cammarano, e fin dalla *Lucia*, dipende principalmente dal teatro di Silvio Pellico e dalla poesia di **Giacomo Leopardi**, che dal 1833 risiede a Napoli»: così scrive Emanuele D'Angelo nel saggio *Lucia di Lammermoor. Il libretto e la memoria letteraria*, pubblicato nel programma di sala della *Lucia* veneziana del 2011. Leopardiani sono, in particolare, i toni dolenti e notturni, come quello della celebre cavatina di Lucia (parte I, scena 4): «Regnava nel silenzio / alta la notte e bruna... / Colpì la fonte un pallido / raggio di tetra luna...», oppure i riferimenti, quasi delle invocazioni, alla morte, come «La tomba a me s'appresta!» (parte II, atto I, scena 2), che richiamano da vicino molti luoghi dei *Canti*, pubblicati a Napoli proprio nel 1835.

In chiusura, una citazione biblica. Nel primo atto della seconda parte (scena 6), Raimondo, per convincere tutti a deporre le armi ed evitare una strage, «in tono autorevole», come recita la didascalia, ammonisce:

E scritto sta:
chi di ferro altrui ferisce,
pur di ferro perirà.

Si tratta di un passo del **Vangelo di Matteo** (26, 52): «qui acceperint gladium, gladio peribunt», cioè la famosa frase che Gesù pronuncia per convincere i suoi seguaci a evitare ogni violenza al momento del suo arresto, successivo al tradimento di Giuda.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in due parti

PARTE PRIMA
LA PARTENZA
IN UN SOLO ATTO

PARTE SECONDA
IL CONTRATTO NUZIALE
IN DUE ATTI

da rappresentarsi

NEL TEATRO APOLLO

NEL CARNOVALE E QUADRAGESIMA
1856-57



Venezia

TIPOGRAFIA DI COMMERCIO



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione veneziana (La Fenice al Teatro Apollo) di Lucia di Lammermoor. Archivio storico del Teatro La Fenice. Nel ruolo eponimo, Fanny Tacchinardi Persiani (già protagonista della prima assoluta) sostituì la cavatina originale («Regnava nel silenzio / Quando rapito in estasi») con quella di Rosmonda d'Inghilterra: «Perché non ho del vento / Torna, ab! torna, o caro oggetto».

Il libretto e l'opera nel web

Per consultare il libretto della prima edizione (1835) e altri esemplari coevi:
<http://corago.unibo.it/libretti>, digitando 'Lucia di Lammermoor' tra i titoli

In alternativa, numerose edizioni antiche si possono ritrovare anche in:

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

e in:

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

sempre indicando il titolo

Per una rapida consultazione del testo (anche in formato pdf):

<http://www.librettidopera.it/lucialam/lucialam.html>

Per la partitura completa:

[http://imslp.org/wiki/Lucia_di_Lammermoor_\(Donizetti,_Gaetano\)](http://imslp.org/wiki/Lucia_di_Lammermoor_(Donizetti,_Gaetano))

oppure: <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/adg7955/index.html>

Per informazioni su materiali grafici, audio e video:

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

Per registrazioni d'epoca, bozzetti e immagini: <http://gallica.bnf.fr/>

Per l'audio integrale dell'edizione con Maria Callas (1953):

<https://www.youtube.com/watch?v=brUrqrOw7Z47>

La biografia, le notizie sull'edizione critica delle opere e molte altre informazioni sul compositore bergamasco si trovano nel sito della Fondazione Donizetti: <http://www.donizetti.org/>

Per scaricare immediatamente il libretto è consultabile il seguente codice QR:





Fanny Tacchinardi Persiani (1812-1867). Litografia di Edward Morton (1839), incisa in occasione della prima londinese (Her Majesty's Theatre, 1838) di Lucia di Lammermoor. Figlia del tenore Nicola Tacchinardi e moglie del compositore Giuseppe Persiani, partecipò alle prime donizettiane di Rosmonda d'Inghilterra, Lucia di Lammermoor, Pia de' Tolomei, Linda di Chamounix (versione rielaborata di Parigi, 1842).

Lucia spegne le fiamme e accende i cuori

a cura di Franco Rossi

Gli inizi degli anni Trenta dell'Ottocento coincidono alla Fenice con la prima gestione di Alessandro Lanari, il «Napoleone degli impresari», nelle stagioni 1831-1832 e 1832-1833.¹ Sono anni decisivi: Rossini ha da poco concluso con *Guillaume Tell* (1829) la sua attività operistica in Francia, dove si era trasferito lasciando proprio alla Fenice il vanto dell'ultima prima assoluta italiana, *Semiramide* (1823). Ancora nessuno poteva invece immaginare che la recente *Norma* (1831) avesse pericolosamente avvicinato Bellini alla precoce scomparsa non dalle scene, come il pesarese, ma dalla vita terrena;² dei suoi lavori Lanari riprende *La straniera*, *I Capuleti e i Montecchi* e soprattutto *Norma*, a un anno esatto dall'esordio milanese,³ prima di aggiudicarsi la prima assoluta di *Beatrice di Tenda*, andata in scena alla Fenice il 16 marzo 1833. Intanto Donizetti, che proprio a Venezia aveva debuttato con *Enrico di Borgogna* (1818) e che si era ormai imposto all'attenzione dell'intera Europa, viene rilanciato in laguna da Lanari con due grandi novità: *Anna Bolena* e *L'elisir d'amore*, entrambe a distanza di un anno dalle rispettive premiere.⁴

A Lanari succede dalla stagione di carnevale-quaresima del 1833-1834 a quella di primavera del 1836 Natale Fabrici, che tornerà alla Fenice altre due volte, dal 1839 al 1841 e nel 1844. Fabrici cerca di seguire la medesima strada dell'illustre collega,⁵ ma a Donizetti – di cui mette in scena *Fausta*, di nuovo *Anna Bolena*, *Parisina* e la prima assoluta di *Belisario*⁶ – preferisce Rossini,⁷ tanto che la presidenza della Fenice nutre qualche perplessità sulla sua gestione, poiché riduce la durata del suo incarico e bandisce un nuovo avviso di concorso, che attira numerosi candidati.⁸

Se Michele Canzio, impresario di Genova, rifiuta l'invito perché considera due anni un lasso troppo breve per rendere completamente fruttifero l'impegno, Giuseppe Gauch, agente teatrale residente in Bologna, inoltra una dettagliata proposta ricca di quarantuno articoli ma nella quale non figurano i cantanti (pure richiesti espressamente nel bando) e nemmeno i titoli, per quanto provvisori.⁹ Ben più interessato si mostra invece Bartolomeo Merelli, in procinto di accettare quell'incarico al Teatro alla Scala che gli permetterà poi di promuovere la carriera di Giuseppe Verdi.¹⁰ Ma del suo progetto non si trova traccia nelle filze d'archivio, che documentano invece il rinnovato interesse di Alessandro Lanari per il teatro che aveva già diretto brillantemente pochi anni prima. Anche se molte cose sono cambiate, non sono mutati i plenipotenziari della Fenice: in particolare Giuseppe Berti, spostatosi negli anni tra un ruolo e l'altro, è di fatto rimasto sempre ai vertici di una sala che, nonostante vanti un centinaio di soci, è gestita sostanzialmente da un'oligarchia. Il modo stesso nel quale Lanari affronta la situazione dimostra che i buoni rapporti con la dirigenza sono rimasti tali e che la stima tra le parti non è mutata. Sarà grazie a lui, cui saranno affidate non due, ma tre stagioni, dal dicembre 1836 al marzo 1839, che Donizetti si riaffaccerà a Venezia, con ben dieci produzioni (di cui due prime assolute e tre prime veneziane) in tre anni.¹¹

Sono molti gli elementi di interesse che emergono dalla corrispondenza dell'impresario con la presidenza della Fenice – tra gli altri la prassi di affittare le sale del teatro per rimpinguarne le risorse finanziarie, come avviene ad esempio per il «casino

apollineo» concesso per diecimila fiorini. Lanari, com'è suo solito, propone una rosa di artisti di assoluto prestigio come le prime donne Fanny Tacchinardi, Amalia Schütz e Luigia Boccabadati, i primi tenori Gilbert Duprez, Giovanni Battista Vergé e Antonio Poggi e i primi bassi Giorgio Ronconi, Filippo Coletti e Ignazio Marini. A scrivere per una sì straordinaria compagnia, oltre a Donizetti, con cui è in trattativa, Lanari propone l'alternativa fra Giuseppe Persiani (marito della Tacchinardi), Saverio Mercadante e Giovanni Pacini, in collaborazione con un librettista di fama e levatura assoluta come Salvatore Cammarano. Anche per i coreografi (correntemente definiti «compositori dei balli») si suggeriscono nomi di provata affidabilità: Paolo Samengo, Giovanni Galzerani, Antonio Monticini. Sull'opportunità dell'ingaggio della Tacchinardi, Lanari insiste in modo particolare in una lettera del 23 aprile 1836, in cui si fa cenno anche al suo successo più recente, *Lucia*:

Il primo ed unico movente che mi ha fatto risolvere ad accudire all'appalto del loro Gran Teatro fu la sicurezza di poter possedere l'impareggiabile artista sig.a Fanny Tacchinardi Persiani da tutti gli appaltatori ritenuta la prima artista che esista dopo la Malibrand, e tale dichiarata dalla stessa professione, non tanto facile a transigere e donare ad altri il primato; una tal prova ne ha data al R. Teatro S. Carlo in Napoli, e quando questa non agiva i disordini erano soventi, e l'appaltatore si trovò obbligato a transigere con altra artista per una riduzione di recite, onde aumentarle alla Tacchinardi, delizia di quel pubblico. Una delle prove poi più convincenti è l'entusiasmo che quest'artista desta presentemente in Bologna nell'opera *La sonnambula* sostenendo il confronto della somma fra le artiste: della Malibrand! [...] costringendo a mandare indietro gli spettatori tutte le sere. [...] Per prima opera nuova per Venezia, si potrebbe scegliere fra la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti scritta per la Tacchinardi, Duprez, Cosselli e Porto, il *Danao* e l'*Ines de Castro* di Persiani, sentito che Ella avrà l'esito di Bologna, ove tra giorni si daranno tutte due, l'*Ugo* in Parigi del m.^o Donizetti e il *Marino Faliero* del med: se sarà approvato dalla direzione, e che sto concertando ora. Dai spartiti che le ho nominati leverà che s'è da scegliere come si vuole.¹²

La presidenza decide dunque di approfondire le proposte di Lanari,¹³ che a inizio luglio conferma di essere in trattativa per *Pia de' Tolomei* con Donizetti, di cui trascrive e chiosa una conciliante lettera:

Le trascrivo un paragrafo di una lettera di Donizetti ricevuta con questo corriere in data del 28 scorso da Napoli: «Eccoti una prova della mia male espressa proposizione in fatto della Pia. Il presidente sig. Berti intende, che la sig.a Mazzarelli a quel che pare sia più che d'ogn'altro da me approvata, giacché dice che nel tuo contratto vi è l'obbligo che io scriva a due prime donne. Questo patto non è nel nostro, ma volendo io e giovarti e non andar per le lunghe, ti do la facoltà di scrivergli in vece mia, e dirgli che io l'accetto, qualora noi siamo fra noi d'accordo sulla parte che dovrà rappresentare la Mazzarelli suddetta. Essa farà la parte del fratello di Pia. Avrà cavatina, non molto nel finale, perché deve scappare, e gran scena con cori al second'atto. Pertichini in fine, e nulla più. Se ciò ti basta, se ciò le conviene, tu scrivi subito che io l'accetto, e digli inoltre che della Pia ne parlano Dante, e Sestini più lungamente in una novella. Io già sto lavorando per Poggi nell'introduzione e mi seccherebbe il non far le cose comodamente. Dirai che io stesso ti faccio rispondere per non duplicar lettere ecc. ecc.». Considerando che la Ungher nel *Belisario* con una cavatina finale e un'aria è riuscita a lasciare di sé una gran fama in Venezia, parmi possa esser sufficiente la parte che Donizetti gli ha dedicato.¹⁴

Il 18 luglio l'impresario può finalmente confermare l'ingaggio di Cammarano, Donizetti, delle prime donne Tacchinardi e Rosina Mazzarelli, del primo tenore Poggi, del primo basso Celestino Salvatori, del coreografo Paolo Samengo e dei primi ballerini Amalia Brugnoli e Francesco Rosati. Come spesso accade, sono frequenti i contatti diretti tra gli interpreti e la stessa presidenza, sia per avere preziose conferme circa il proprio incarico, sia per ottenere quelle deroghe e quei benefici che non sempre l'impresario può concedere con facilità; è in quest'ottica che va interpretata la risposta del teatro al tenore designato per la stagione:

Riscontrando la grata di lei 25 ad. può lo scrivente assicurarle che li di lei desideri saranno pienamente soddisfatti relativamente alle opere sulle quali versa, e nelle quali ella desidera di cantare in questo Teatro nella prossima stagione di carnevale e quadregesima.

Quest'oggi stesso parte l'approvazione all'appaltatore per la produzione delle seguenti opere: I. Lucia di Lammermoor di Donizetti, II. Muta [La muette de Portici] di Auber, III. Pia [de' Tolomei], opera nuova di Donizetti, IV. Ines di Castro di Persiani.¹⁵

In realtà la direzione ha già confermato il giorno prima l'incarico a Lanari, con una lettera nella quale non può però non colpire, insieme alle frecce rivolte al concorrente Teatro di San Benedetto, qualche incertezza sull'esito del capolavoro di Donizetti:

Restano approvate le opere Lucia di Lammermoor, colla quale si aprirà la stagione; La Muta di Auber per 2da ritenuto che vi sia tutto il corredo di personale così di canto che di ballo onde sia data in tutta la sua integrità, tanto più che prodotta due anni fa al Teatro S. Benedetto da una compagnia mediocre e con quelle mutilazioni che esigono li risparmi necessari nei piccoli teatri, diede già buona idea del suo effetto, e deve in conseguenza in questo Teatro produrlo pieno come merita, far al quale scopo è necessario che non manchi di nulla di quanto occorre. [...] Per 3za la Pia e per la 4a finalmente l'Ines di Castro già preventivamente approvata. È ritenuta la produzione dell'opera di ripiego non più tardi del 3 gennaio nel caso della caduta della Lucia.¹⁶

Ciò che ancora non può immaginare la Società proprietaria viene peraltro presagito nella riunione del 18 settembre 1836:

Secondo oggetto di questa convocazione essendo il progetto di assicurazione del teatrale stabilimento dagli incendi, e l'approvazione quindi del contratto preliminare dalla presid: conchiuso nel gno 8 corrente con rappresentanti delle compagnie assicuratrici di Milano e austro-italiche in Venezia, venne fatta lettura ai soci del preliminare sud:to. Fatta conoscenza dai soci suddetti che la spesa annua che si va ad incontrare per assicurare il teatro dagli incendi è di circa ast:che lire 1600. Nessuna eccezione venne fatta, e solo sulla domanda del socio sig:r Fadiga, se fra gli oggetti da assicurarsi sarebbero comprese anche le mobilie interne ed esterne dei palchi, venne risposto dalla presidenza, che essendo queste di proprietà particolare di ogni socio, non si potevano comprendere negli oggetti da assicurarsi.¹⁷

È facilmente immaginabile, invece, il sospiro di sollievo che (nonostante tutto) tireranno gli amministratori il 13 dicembre 1836, quando un devastante incendio distruggerà la sala teatrale e costringerà la Nobile Società a trasferirsi temporaneamente al Teatro Apollo, l'attuale Goldoni. Lì debuttò *Lucia* il 26 dicembre 1836, tenendo banco per la bellezza di venticinque recite, altro che opera di ripiego! Le 1600 lire austriache appena deliberate e da poco versate frutteranno un risarcimento di 240000 lire, dimostrando ancora una volta la saggezza degli amministratori del teatro e permettendo così la sua immediata ricostruzione.

NOTE

1 Lanari tornerà alla Fenice altre due volte: dal carnevale 1836-1837 al carnevale 1838-1839 e nei carnevali 1844-1845 e 1845-1846.

2 Bellini morì non ancora trentaquattrenne a Puteaux il 23 settembre 1835.

3 *La straniera*, andata in scena per la prima volta alla Scala il 14 febbraio 1829, fu ripresa da Lanari alla Fenice il 4 febbraio 1832; *I Capuleti e i Montecchi*, dopo la prima assoluta alla Fenice l'11 marzo 1830, fu ripresa da Lanari il 14 febbraio 1832; *Norma*, andata in scena in prima assoluta alla Scala il 26 dicembre 1831, fu ripresa a Venezia da Lanari il 26 dicembre 1832.

4 *Anna Bolena*, andata in scena a Milano il 26 dicembre 1830, fu ripresa alla Fenice il 26 dicembre 1831; *L'elisir d'amore*, dopo la prima milanese del 12 maggio 1832, giunse alla Fenice il 2 marzo 1833.

5 Riprese *La straniera*, *I Capuleti*, *Norma* e il 23 aprile 1836 propose a Venezia *I puritani* a un anno dalla prima parigina del 24 gennaio 1835.

6 Fabrici riprese *Fausta*, andata in scena al San Carlo di Napoli il 12 gennaio 1832, il 26 dicembre 1833, *Anna Bolena* il 30 gennaio 1834 e *Parisiina*, andata in scena alla Pergola di Firenze il 17 marzo 1833, il 26 dicembre 1834; la prima assoluta di *Belisario* andò in scena alla Fenice il 4 febbraio 1836.

7 Di Rossini Fabrici mise in scena *Otello*, *La Cenerentola* e *Il barbiere di Siviglia* nel carnevale 1834-1835; *L'assedio di Corinto*, ancora *Il barbiere di Siviglia* e *Mosè in Egitto* nel carnevale 1835-1836; un'ulteriore ripresa della *Cenerentola* e *La gazza ladra* nella stagione di primavera del 1836.

8 «In seguito alla diffida del giorno 5 gennajo corr. n. 94 intimata dalli sig:i Natale Fabrici, e marchese Rodolfo Pallavicini, col mezzo dell'I.R. Tribunale mercantile con cui si dichiarano sciolti dal contratto 24 marzo 1832, a termini dell'art. 39 del contratto stesso, il presidente agli spettacoli propone l'immediata pubblicazione di un avviso di concorso del tenore [e] sui termini del qui unito, limitando il periodo del contratto ad un solo biennio, perché oltre a questo non si estende il privilegio accordato da sua Maestà per balli mascherati, venali, opere serie, etc. [...] Dovendosi procedere ad un contratto di appalto del detto Teatro che comincerà dal giorno 28 marzo a: c: e terminerà col giorno 25 marzo 1838, sono invitati tutti quelli che aspirassero all'impresa, a presentare i loro progetti

TEATRO APOLLO

LA SERA DI LUNEDI 26 DICEMBRE 1836

Prima Rappresentazione del Dramma Serio

LUCIA DI LAMMERMOOR

Parole del sig. SALVAIORE GAMMARANO Musica del Maestro Cav. GAETANO DONIZETTI

<p>Personaggi</p> <p>LEON ENRICO ASTHON Mia LUCIA, di lui sorella SIN EDGARDO di RAVENWOOD LEON ARTURO BUCKLAW</p>	<p>Attori</p> <p>sig. Salvatore Celestino sig. Tacchinardi Perinani-Fanny sig. Poggi Antonio sig. Giacchini Alessandro</p>	<p>Personaggi</p> <p>RAIMONDO BIDEBENT, educatore e confidente di Lucia ALISA damigella di Lucia NORMANNO, capo degli Armigeri di RAVENWOOD Cosa di Dame e Cav. congiunti di Asthon -- Abitanti di Lammermoor.</p>
---	---	---

Poggi, Armigeri, Domestici, di Asthon.

COL BALLO TRAGICO

IL CONTE PINI

Composto e diretto dal Sig. SAMENGO PAOLO

<p>Personaggi</p> <p>IL DUCA BRASILE LA DUCHESSA FANELLI, sua moglie GHIUETTA, loro Figlia ed amante del CONTE PINI, privesco sposo di Ghiuetta, ed amante amante di Amalia</p>	<p>Attori</p> <p>sig. Antonio Coppini sig. Fattoria Paris " Amalia Brugnoli Samengo sig. Francesco Rosati</p>	<p>Personaggi</p> <p>LA PRINCIPESSE Vedova Caproni AMALIA, sua figlia ALMERIGO, Fratello della Principessa Gentiluomini della Casa Brasile -- Cavalieri Anziani della Casa Caproni Domestici, Paggi, Servi d'ambascia le Famiglie, ed Armigeri</p>
--	--	---

**Nel Primo Atto Passo a due eseguito dalli Signori Gamba e Ferrante
id. Passo a tre eseguito dalli Sigg. Samengo Brugnoli, Castelli Emilia e Rosati Francesco
Nel Terzo Atto Passo d'azione eseguito dalla Sig. Samengo Brugnoli
e da dieci Prime Ballerine di mezzo carattere**

Prezzo del Viglietto d'ingresso - - - - - Aust. Lire 5
La prima Fila degli Scanni è riservata pei Signori Militari
Prezzo del Viglietto degli Scanni di tutte le altre File - Aust. Lire 6
Si alza la Tela alle ore 8 precise.

Dal Caserino dell' Impresa, li 24 Dicembre 1836. Venezia. Tip. di Conoscenza

Locandina della prima rappresentazione veneziana di Lucia di Lammermoor, La Fenice al Teatro Apollo, 1836. Archivio storico del Teatro La Fenice.

alla presidenza a tutto il giorno 15 febbraio p.v: [...]. L'appaltatore dovrà contemporaneamente al progetto unire la proposizione delle prime parti così di canto come di ballo, che dovranno agire nella stagione di carnevale e quadregesima 1836/37». Archivio storico del Teatro La Fenice, buste spettacoli 5 (412), processo verbale del 14 gennaio 1836.

9 Ivi, lettera del 26 febbraio 1836.

10 «Sentendo che si deve fare un nuovo appalto per due anni, io sono a pregare le LL. SS. Ill.me a volermi spedire al più presto il capitolato, onde possa esaminarlo ed abilitarmi ad inoltrarlo con progetto»; ivi, lettera di Bartolomeo Merelli del 21 gennaio 1836.

11 Lanari produsse nella stagione di carnevale-quaresima 1836-1837 la prima fenicea di *Lucia di Lammermoor* (26 dicembre 1836, a un anno dalla prima napoletana del 26 settembre 1835) e la prima assoluta di *Pia de' Tolomei* (18 febbraio 1837); nella stagione di carnevale-quaresima 1837-1838 la prima assoluta di *Maria de Rudenz* (30 gennaio 1838) e la ripresa di *Parisina* (13 febbraio 1838); nella stagione d'autunno del 1838 le prime fenicee di *Roberto Devereux* (4 ottobre 1838, a un anno dalla prima napoletana del 29

ottobre 1837) e *Lucrezia Borgia* (11 ottobre 1838, a quasi cinque anni dalla prima scaligera del 26 dicembre 1833); e nella stagione di carnevale-quaresima 1838-1839 le riprese di *Parisina* (12 gennaio 1839), *Lucrezia Borgia* (15 gennaio 1839), *Lucia di Lammermoor* (29 gennaio 1839) e *Belisario* (20 marzo 1839).

12 Archivio storico del Teatro La Fenice, buste spettacoli 5 (412), lettera di Alessandro Lanari del 23 aprile 1836.

13 Ivi, processo verbale del 29 aprile 1836.

14 Ivi, lettera di Alessandro Lanari, s.d. (ma posteriore al 28 giugno 1836), mutila.

15 Ivi, lettera della presidenza ad Antonio Poggi del 29 agosto 1836.

16 Ivi, lettera della presidenza a Lanari del 28 agosto 1836.

17 Ivi, busta 34 (6 Processi Verbalì delle Convocazioni dall'anno 1836 a tutto 1838-1839. Veneziali 18 7bre 1836).

Lucia di Lammermoor al Teatro La Fenice

Ordine dei personaggi: 1. Lord Enrico Asthon 2. Miss Lucia 3. Sir Edgardo di Ravenswood 4. Lord Arturo Bucklaw 5. Raimondo Bidebent 6. Alisa 7. Normanno.

1836-1837 – Stagione di carnevale-quaresima
26 dicembre 1836 (25 recite, al Teatro Apollo).

1. Celestino Salvatori (Antonio Superchi) 2. Fanny Tacchinardi Persiani (Giuseppina Lega) 3. Antonio Poggi (Achille Ballestracci) 4. Alessandro Giacchini 5. Alessandro Ceconi 6. Marietta Bramati 7. Alessandro Meloni – Dir. e I vl: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; scen.: Francesco Bagnara; cost. Giovanni Guidetti.

1838-1839 – Stagione di carnevale-quaresima
29 gennaio 1839 (16 recite).

1. Giorgio Ronconi 2. Carolina Ungher (Amalia Mattioli) 3. Napoleone Moriani 4. Alessandro Giacchini 5. Luigi Biondini 6. Faustina Piombanti 7. Domenico Raffaelli – Dir. e I vl: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; scen.: Francesco Bagnara; cost.: Vincenzo Battistini e Giovanni Guidetti.

1841 – Recite straordinarie
19 aprile 1841* (2 recite).

1. Giuseppe Torre 2. Mina Schrickel 3. Giovanni Battista Pancani 4. Angelo Zuliani 5. Giuseppe Torri 6. Teresa Strinasacchi – Dir. e I vl: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; cost.: Luigi Perelli.

* «Festeggiandosi il giorno natalizio di S.M.I.R.A. Ferdinando I nostro augustissimo sovrano il Teatro sarà illuminato a giorno. Dagli artisti dell'opera verrà cantato l'inno nazionale austriaco, musica del maestro Hayden [sic].»

1846-1847 – Stagione di carnevale-quaresima
23 gennaio 1847 (11 recite).

1. Cesare Badiali 2. Caterina Hayez 3. Flavio Lazzaro 4. Angelo Zuliani 5. Giuseppe Lodi 6. Marietta De Rosa Zambelli 7. Carlo Crosa – Dir. e I vl: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Bertoja.

1850-1851 – Stagione di carnevale-quaresima
1 febbraio 1851 (10 recite).

1. Felice Varesi (Paolo Damin) 2. Teresina Brambilla 3. Raffaele Mirate 4. Angelo Zuliani 5. Andrea Bellini 6. Luigia Morselli 7. Francesco De Kunert – Dir. e I vl: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Bertoja.

1866-1867 – Stagione di carnevale-quaresima
20 febbraio 1867 (7 recite).*

1. Giuseppe Federico Beneventano (Giuseppe Dominici) 2. Angela Tiberini 3. Mario Tiberini 4. Antonio Galletti 5. Augusto Pelletti 6. Elvira Stecchi 7. Clemente Scannavino – M° conc.: Emanuele Muzio; m° coro: Domenico Acerbi; scen.: Giuseppe Recanati; cost.: Davide Ascoli.

* in tre parti; «per brevità si omette il duetto tra tenore e baritono nella parte terza».

1874-1875 – Stagione di carnevale-quaresima
4 aprile 1875 (3 recite).*

1. Augusto Parboni 2. Emma Albani 3. Francesco Tamagno 4. Argimiro Bertocchi 5. Carlo Giovanni Zucchelli 6. Felicita Fumagalli 7. Antonio Galletti – Dir.: Raffaele Kuon; m° coro: Domenico Acerbi.

* «Da rappresentarsi per cura dell'Impresario Dott. Carlo Gardini al Teatro La Fenice in Venezia per la solenne circostanza della visita di Francesco Giuseppe Imperatore d'Austria a Vittorio Emanuele Re d'Italia».

1886-1887 – Stagione di carnevale-quaresima
4 gennaio 1887 (4 recite).

1. Giovanni Vaselli 2. Elvira Repetto-Trisolini 3. Luigi Ravelli (Enrico Fagotti) 4. Marcello Petrovich 5. Aristodemo Sillich 7. Giacomo Colonna – M° conc.: Alessandro Pomè; m° coro: Raffaele Carcano; m° banda: Jacopo Calascione; dir. di scena: Lodovico Saracco; scen.: Ercole Sormani; cost.: Davide Ascoli.

1925 – Stagione di primavera
23 aprile 1925 (6 recite).

1. Augusto Beuf 2. Toti Dal Monte 3. Giuseppe Taccani 4. Alberto Pavia 5. Luigi Manfrini 6. Lea Palcani 7. Angelo Brambilla – M° conc.: Piero Fabbroni; m° coro: Ferruccio Cusinati; all. scenico: Teatro alla Scala di Milano.

1930 – Recite straordinarie
20 settembre 1930 (3 recite).

1. Carlo Tagliabue 2. Toti Dal Monte 3. Enzo De Muro Lomanto 4. Emilio Venturini 5. Antonio Righetti 6. Ida Mannarini 7. Giovanni Baldini – M° conc.: Antonino Votto; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. di scena: Italo Capuzzo; fig.: Caramba.

1944 – Stagione lirico-sinfonica d'autunno
11 novembre 1944 (3 recite).

1. Ottavio Marini 2. Lucilla Ghersa 3. Giovanni Voyer 4. Guglielmo Torcoli 5. Marco Stefanoni 6. J. Luisa Grossi 7. Sante Messina – M° conc.: Bruno Bogo; m° coro: Antonio Zennaro; reg.: Augusto Cardì; bozz.: Contardo Barbieri.

1954 – Stagione lirica di carnevale
13 febbraio 1954 (3 recite).

1. Ettore Bastianini 2. Maria Meneghini Callas 3. Luigi Infantino 4. Giuseppe Zampieri (Mariano Caruso) 5. Giorgio Tozzi 6. Ebe Ticozzi 7. Guglielmo Torcoli – M° conc.: Angelo Questa; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì; bozz.: Alberto Scaioli; cor. Ria Legnani.

1959 – Stagione lirica invernale
25 febbraio 1959 (3 recite).

1. Enzo Sordello 2. Leyla Gencer 3. Giacinto Prandelli 4. Franco Ricciardi 5. Giovanni Antonini 6. Clara Betner 7. Renzo Casellato – M° conc.: Francesco Molinari Pradelli; m° coro: Sante Zanon; reg.: Giuseppe Marchioro.

1960-1961 – Stagione lirica invernale
24 gennaio 1961 (3 recite).

1. Ugo Savarese 2. Joan Sutherland 3. Renato Cioni 4. Renzo Casellato 5. Giovanni Antonini 6. Annalia Bazzani 7. Ottorino Begali – M° conc.: Armando La Rosa Parodi; m° coro: Sante Zanon; all. scen. e reg.: Franco Zeffirelli; cor.: Mariella Turitto.

1968-1969 – Stagione lirica
23 maggio 1969 (5 recite).

1. Licinio Montefusco 2. Cristina Deutekom (Maria Luisa Cioni) 3. Beniamino Prior 4. Ermano Lorenzi 5. Lorenzo Gaetani 6. Annalia Bazzani 7. Vittorio Pandano – M° conc.: Antonino Votto;

m° coro: Corrado Mirandola; m° banda: Pellegrino Caso; reg.: Carlo Maestrini; scen.: Enzo Dehò; cor.: Renato Fiumicelli.

1972-1973 – Stagione lirica
12 gennaio 1973 (6 recite).

1. Renato Bruson 2. Renata Scotto 3. Umberto Grilli 4. Gianfranco Manganotti 5. Paolo Washington 6. Rina Pallini (Annalia Bazzani) 7. Emilio Salvoldi – M° conc.: Gianandrea Gavazzeni; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Alberto Fassini; scen.: Pierluigi Samaritani; cost.: David Walker.

1992 – Stagione del bicentenario
20 marzo 1992 (9 recite).

1. Giorgio Zancanaro (Antonio Salvadori) 2. Mariella Devia (Denia Mazzola) 3. Dennis O'Neill (José Sempere) 4. Iorio Zennaro 5. Franco De Grandis (Carlo Colombara) 6. Marianna Faraone 7. Angelo Casertano – M° conc.: Gianandrea Gavazzeni; m° coro: Marco Ghiglione; reg., scen. e cost.: Pierluigi Samaritani; all.: Maggio Musicale Fiorentino.

1997 – Stagione lirica e balletto. Venezia, Pala-Fenice al Tronchetto

18 maggio 1997 (8 recite).

1. Roberto Servile (Franco Vassallo) 2. Luciana Serra (Cinzia Forte) 3. Roberto Aronica (Fabio Sartori) 4. Gerard Garino (Giorgio Casciarri) 5. Giovanni Furlanetto 6. Federica Proietti 7. Iorio Zennaro – M° conc.: Yoram David; reg.: Alberto Fassini; m° coro: Giovanni Andreoli; scen. e cost.: Pierluigi Samaritani.

2011 – Stagione lirica e balletto
20 maggio 2011 (11 recite).

1. Claudio Sgura (Simone Piazzola) 2. Jessica Pratt (Ekaterina Sadovnikova) 3. Shalva Mukeria (Gianluca Terranova) 4. Leonardo Cortellazzi (Emanuele Giannino) 5. Mirco Palazzi (Enrico Iori) 6. Julie Mellor 7. Luca Casalin – M° conc.: Antonino Fogliani; m° coro: Claudio Marino Moretti; reg.: John Doyle; scen. e cost.: Liz Ascroft; all.: Fondazione Teatro La Fenice, Houston Grand Opera e Opera Australia.



Toti Dal Monte interpreta Lucia al Teatro La Fenice di Venezia, 1925; allestimento del Teatro alla Scala di Milano. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Lucia di Lammermoor in tournée e in decantramento col Teatro La Fenice

1969 –Tournée in Germania

Hochst, Jahrhundert Halle, 2 ottobre 1969 (1 recita).

1. Gianluigi Colmagro 2. Maria Luisa Cioni 3. Beniamino Prior 4. Ermanno Lorenzi 5. Agostino Ferrin 6. Annalia Bazzani 7. Guido Fabbris – M° conc.: Antonino Votto; m° coro: Corrado Miranda; reg.: Carlo Maestrini; scen.: Enzo Dehò; cor.: Renato Fiumicelli.

2004 – XXIII Stagione lirica e di concerti di Padova

Padova, Teatro Verdi, 1 ottobre 2004 (3 recite).

1. Alessandro Paliaga 2. Alla Simoni 3. Francesco Meli 4. Enrico Paro 5. Riccardo Zanellato 6. Julie Mellor 7. Gianluca Moschetti – M° conc.:

Manlio Benzi; m° coro: Piero Monti; reg.: Jean-Louis Pichon; scen.: Alexandre Heyraud; cost.: Frédéric Pineau; all.: Esplanade Opéra Théâtre de Saint-Étienne.

2004 – Opera Estate Festival Veneto

Bassano del Grappa, PalaBassano, 24 ottobre 2004 (3 recite).

1. Alessandro Paliaga 2. Alla Simoni 3. Federico Lepre (Giorgio Casciarri) 4. Enrico Paro 5. Riccardo Zanellato 6. Julie Mellor 7. Gianluca Moschetti – M° conc.: Manlio Benzi; m° coro: Piero Monti; reg.: Jean-Louis Pichon; scen.: Alexandre Heyraud; cost.: Frédéric Pineau; all.: Esplanade Opéra Théâtre de Saint-Étienne.



In alto: Lucilla Gbersa interpreta Lucia al Teatro La Fenice, 1944; regia di Augusto Cardì, scene di Contardo Barbieri. In basso: Leyla Gencer interpreta Lucia al Teatro La Fenice, 1959; regia di Giuseppe Marchioro. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Maria Callas, Lucia al Comunale di Firenze, febbraio 1953. La Callas sostenne la parte di Lucia al Teatro La Fenice di Venezia nel 1954. Altri suoi ruoli nel teatro veneziano: Isotta (1947), Turandot (1948), Brunilde (Walkiria; 1948), Elvira (I puritani; 1949), Norma (1950), Violetta (1953), Medea (1954).



Lucia di Lammermoor al Teatro La Fenice, 1961; regia, scene e costumi di Franco Zeffirelli. Nella foto: Joan Sutherland (Lucia). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Lucia di Lammermoor al Teatro La Fenice, 1969; regia di Carlo Maestrini, scene di Enzo Debò. Nella foto: Cristina Deutekom (Lucia). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Lucia di Lammermoor al Teatro La Fenice, 1973; regia di Alberto Fassini, scene di Pierluigi Samaritani, costumi di David Walker. Nella foto: Renata Scotto (Lucia). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Lucia di Lammermoor al Teatro La Fenice, 1992 (allestimento del Maggio Musicale Fiorentino); regia, scene e costumi di Pierluigi Samaritani. Nella foto: Mariella Devia (Lucia). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Lucia di Lammermoor al PalaFenice al Tronchetto, 1997; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pierluigi Samaritani; progetto scenico per il PalaFenice di Lauro Crisman. Nella foto: Luciana Serra (Lucia). Archivio storico del Teatro La Fenice.

The Bride of Lammermoor di Walter Scott

di Enrica Villari*

The *Bride of Lammermoor* fu pubblicato, insieme ad *A Legend of Montrose*, nel giugno del 1819, quando la fama di Scott come romanziere, seppur protetta dall'anonimato, era ormai senza rivali. Nel 1814, con la pubblicazione di *Waverley*, Walter Scott aveva inventato il romanzo storico e aveva inaugurato l'età dell'oro della narrativa europea. Ottavo romanzo della serie dei *Waverley Novels*, *The Bride of Lammermoor* costituisce però una eccezione nel canone dei romanzi storici scottiani per la nota appassionata e tragica che lo domina interamente.

«Non c'è tema più tragico in sé, o il cui effetto tragico sia più intensificato dal modo in cui è trattato, del soggetto scottiano di *The Bride of Lammermoor*» disse William Gladstone, il grande statista britannico ottocentesco, all'amico Sydney Colvin intorno all'anno 1873. Il tema «in sé» è infatti quello shakespeariano di *Romeo and Juliette* (evocato da Scott stesso in due epigrafi a due capitoli cruciali), poiché l'amore tra Edgar of Ravenswood e Lucy Ashton sfida una fatale inimicizia tra le famiglie e finisce poi per soccombere, come nel modello shakespeariano, in un drammatico epilogo. Ma quello che il narratore storico vi aggiunge, e che ne intensifica l'effetto tragico, è il contesto di un fatale conflitto di classe. Ambientato all'epoca turbolenta dell'unione tra Scozia e Inghilterra nel 1707, il romanzo è dominato dal contrasto tra un'antica famiglia in decadenza e un'altra prospera e in espansione. Perizia giuridica e spregiudicatezza politica hanno consentito a Sir William Ashton di impadronirsi di tutte le proprietà dell'antica e aristocratica famiglia Ravenswood: è la vecchia

storia dell'oculatezza moderna che ha avuto la meglio sulla antica sprezzatura aristocratica. Ashton è infatti un uomo della Rivoluzione Gloriosa del 1688-1689, quella che aveva portato sul trono di Inghilterra il protestante William of Orange, mentre Lord Ravenswood era un esponente del vecchio ordine e sostenitore dell'antico diritto ereditario della casa Stuart alla corona britannica. Il romanzo si apre con il suo funerale e con il fosco giuramento di vendetta del figlio Edgar che vive in una cupa e solitaria torre, Wolf's Crag, con il fedele servitore, l'indimenticabile personaggio – comico e commovente insieme – di Caleb Balderstone. Ben presto però l'amore per Lucy Ashton indebolisce in Edgar il legame con il vecchio mondo dell'onore, delle contese e delle vendette, e potenzia in lui invece l'accettazione intellettuale del nuovo ordine. Il principio della riconciliazione e del riconoscimento della storia sembra per un attimo prendere il posto del risentimento per la perdita della sua ancestrale eredità. Ma l'infelice storia d'amore tra Edgar e Lucy è intersecata fin dall'inizio da leggende, presagi e profezie che la configurano come una trasgressione di antichi divieti leggendari, e come una innaturale metamorfosi amorosa dell'odio che un Ravenswood deve portare agli Ashton. Costretta dalla madre a sposare Bucklaw per rafforzare un progetto politico diverso da quello che il padre aveva accarezzato favorendo l'unione con Edgar, Lucy impazzisce la notte delle nozze e tenta di uccidere il marito, lo ferisce gravemente e muore poco dopo. Edgar, che non le aveva perdonato il consenso al matrimonio con Bucklaw, muore inabissandosi nelle paludi di Kelpie, portando così a compimento un'antica profezia.



Lucia di Lammermoor al Teatro La Fenice, 2011; regia di John Doyle, scene e costumi di Liz Ascroft. Nella foto: Jessica Pratt (Lucia). Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il finale tragico e il fallito matrimonio tra Edgar e Lucy negano al conflitto storico tra vecchio e nuovo la soluzione celebrata da György Lukács nella logica del classico romanzo scottiano: la terza via inglese, l'illuminato compromesso tra passato e presente, la via mediana prefigurata da Scott nei suoi finali matrimoni felici e nei suoi tanto discussi 'eroi medi'. Ma la storia d'amore tra Edgar e Lucy, che pure fu ispirata da una storia vera di «vita familiare scozzese», ne fa il romanzo scottiano più romantico. Edgar, secondo l'amica di Scott Lady Louisa Stuart, era «forse il miglior personaggio di 'amante'» concepito da Scott, e la pazzia dell'infelice protagonista femminile ispirò a Donizetti alcune delle sue arie più indimenticabili.

* Questo articolo è stato pubblicato per la prima volta in «VeneziaMusica e dintorni», n. 40, maggio 2011, p. 25.

La scena di follia nella *Lucia di Lammermoor*: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà

di Giovanni Morelli*

Lancora oggi evocata con buona frequenza una formula spettrale di drammaturgia ottocentesca ideata da Karl Marx nel commentare il 18 brumaio di Napoleone junior. Secondo Marx, il secondo bonapartismo s'era costituito seguendo una specie di 'legge' che prescrive un preciso ordine di successione di generi teatrali nella Storia vera. Nella Storia si avrebbero dapprima i 'fatti', poi una loro tragica 'rappresentazione' (formalizzazione strutturale) poi, infine, una 'farsa' che replica, inattendibilmente, quella 'prima rappresentazione' tragica dei fatti (quindi, forse, un esaurimento poetico del 'genere' oppure una transizione ad altro; magari alla rivoluzione). È possibile non riservare esclusivamente al suo uso polemico contemporaneo e alla strumentazione del feroce antibonapartismo marxiano di quegli anni la metafora drammaturgica del 18 brumaio. Questa specie di teoria teatrale compare anche, infatti, negli scritti teorici della critica alla filosofia del diritto di Hegel (elaborazioni del '43-'44), ove serve argomentazioni storiografiche di ordine generale. Scrive Marx nel 1844: «Bisogna rendere ancora più oppressiva l'oppressione reale; aggiungervi la consapevolezza dell'oppressione, rendere ancora più vergognosa la vergogna... bisogna insegnare al popolo ad avere orrore per fargli coraggio... bisogna far ballare i rapporti mummificati... l'Ancien Régime è la tara occulta dello Stato Moderno...: tragica fu la storia dell'Ancien Régime fino a quando esso era il vecchio potere preesistente del mondo mentre la libertà era un capriccio personale, fino a quando esso credeva e doveva credere nella propria legittimità. Fino a quando l'Ancien Régime (in quanto ordine [mondiale] vigente) lot-

tò con un mondo ancora in formazione, dalla sua parte stava un vecchio *errore storico universale non personale*. Perciò il suo tramonto fu tragico...». Perciò anche (intende seguitando per suo conto Marx) la rappresentazione simbolica di quel tramonto e la sua riedizione politica (quella cosiddetta 'Restaurazione' – soprattutto tedesca – che nasce così-e-così in quanto alcuni popoli, quelli divenuti 'ideologici', hanno osato una rivoluzione e in quanto altri popoli [sottosviluppati filosoficamente] hanno subito nel contempo controrivoluzioni: cioè, sia quando *i signori hanno avuto paura*, sia quando *non hanno avuto paura*, onde le Nazioni si sono sentite veramente in compagnia della libertà solo nei brevi giorni della sua sepoltura), ambedue le rappresentazioni, quella originale e la sua riedizione-replica divengono scene drammaturgicamente informi e miste, tragicommedie, farse patetiche, proprio perché, non disponendo di spazi 'storici universali', sono costrette a trafficare sempre trattando del tragico-storico errore in termini, metaforici, di 'personalizzazioni' e 'privatizzazioni'. Sembra che tutto questo lo intuisca, in piena 'farsa' neo-imperiale bonapartista (siamo ad appena cinque anni dal *pamphlet* marxiano del '52), Gustave Flaubert, quando inventa, con scientifica lucidità, la storia privata-universale di Emma Bovary. Da quella grande metafora, tragicissima, da quella super-privatizzazione del 'tragico', da quella incarnazione corporale e personalissima dei frammenti di una grande tragedia culturale-universale, a noi può servire estrarre, per usarlo a nostro comodo di storici dell'opera in musica, un lungo momento cruciale (il capitolo quindicesimo, in cui si parla di Emma che assiste a una messinscena di *Lucia*).

Siamo a Rouen. Una calda serata afosa d'estate.

Una folla stipata in file che attende di assistere alla esibizione del celebre tenore. Emma, per evitare la coda, fa una passeggiata preliminare con Bovary. Bovary tiene i biglietti stretti in mano, nella tasca dei pantaloni. Poi la torrida sala, in cui si finge una situazione 'invernale' (*toilettes* eccetera), si anima. Si accendono le luci dei leggi. Un rullio di timpani; un lungo preludiare di ronfanti bassi; accordi di ottoni. Infine la scena: un paesaggio, una fontana, un coro di cacciatori. Emma si ricorda della 'sua' lettura di Walter Scott: si impadronisce personalmente della storia che sta per essere rappresentata. Si dispone a percepire profondi sentimenti particolari («...sentiva che il suo corpo vibrava come se gli archetti dei violini fossero sfregati sui suoi nervi...»). Lucia intona la cavatina in sol maggiore («...Emma anch'essa avrebbe voluto, fuggendo la vita, involarsi in un abbraccio...»). Improvvisamente entra il tenore (si diceva di lui che una principessa polacca, udendolo una notte cantare sulla spiaggia di Biarritz, ne fosse diventata l'amante; si era rovinata per causa sua e lui l'aveva poi piantata per altre donne). Stringe fra le braccia Lucia, la lascia, la respinge, la riprende, sembra disperato, si incollerisce bruscamente quasi come un matto, si abbandona a tratti sull'onda di espressioni infinitamente elegiache. Le note schizzano via dal suo collo nudo, come dei singhiozzi, o dei baci. Emma graffia, leggermente, il velluto della balconata. La voce di Lucia sembra un'eco della sua stessa anima: mai nessuno sulla terra l'ha amata di tanto amore. Quindi la 'stretta' del duetto: gli amanti parlano di fiori, di giuramenti, di tombe, di fatalità, di speranze. Infine: l'addio finale. Emma manda un grido che va a perdersi nel frastuono degli strappi orchestrali del finale. «Perché – chiede Bovary –, perché quel signore perseguita in tal modo quella ragazza?» «Ma no! – gli risponde Emma – è il suo amante!». Bovary non ha mai letto Walter Scott e non ha potuto capire nulla dell'opera. All'inizio del secondo atto, quando Enrico e lo scudiero combinano l'imbroglione della consegna a Lucia del 'simulato foglio', Bovary crede che quella cosa sia un *souvenir* mandato a Lucia da Edgardo. Si scusa di non aver capito, ma attribuisce alla musica – che copre le parole – la colpa dei suoi equivoci. Emma lo zittisce. «È che mi piace, lo sai – dice Bovary

chinandosi sulle spalle di lei –, mi piace rendermi conto di tutto; lo sai bene». Lucia entra, sostenuta da alcune ancelle, con una corona di fiori d'arancio sulla testa, pallida come il *satén* della sua vestina. «Perché – si chiede fra sé Emma –, perché non ho anch'io resistito? Supplicato? Perché non ho rifiutato le nozze?... Anzi, ero contenta di avviarmi a quest'abisso ove son precipitata!». Va fantasticando su quella gran confusione di matrimonio, di disillusioni, di falsi piaceri, orgoglio, dovere, adulterio, in cui la sua vita ora si dissolve. Quando Edgardo improvvisamente compare a interrompere le nozze, a Emma cade giù in sala il cappellino di paglia. Delira un po' sommessamente per il cupo eroe. Si fa luce. Bovary propone una corsa al *buf-fet*. Emma non acconsente. Bovary va a prendere allora un'orzata per la moglie. Nel tragitto perde gran parte del contenuto del bicchiere: lo versa quasi tutto sulla schiena nuda di una scollata borghese vestita con un panno di taffetà ciliegia scuro. Si scusa; cerca di asciugare alla meglio la schiena della signora col suo fazzoletto da naso. Parla, borbottando, di un risarcimento. Torna nel palco annunciando a Emma di aver incontrato M. Léon, nel *foyer*, e di avergli strappato la promessa di una visita nel palco. Emma si rinfranca. Entra Léon (il giovane apprendista notaio che ha iniziato Emma all'adulterio; platonicamente). Allegri convenevoli. M. Léon chiede a Emma se l'opera le piace. Madame risponde: «Oh, mio Dio, non troppo!».

Si parla di andare a prendere un gelato da qualche parte. «Restiamo — dice Bovary —, restiamo per un po'; lei ha i capelli sciolti; sembra che cominci una scena tragica...». Emma trova che la cantante «fa troppa scena». Léon dice che fa troppo caldo. Escono. Più tardi Léon dirà, in gelateria, che Lagardy canta meravigliosamente l'aria finale. Si decide allora che Emma e M. Léon resteranno a Rouen, l'indomani, soli, per rivedere ben bene l'opera per intero: così comincia, per Emma, il compimento della sua tragedia 'personale', il 'finale' della sua storia privata.

Nell'*audience* 'privato' di Emma Bovary, Lucia è comodamente ridotta a essere il personaggio principale di una tragedia piccolo-borghese: una ragazza che, amando un amante, rifiuta uno sposo promesso ufficiale, con conseguente soqquadro

in famiglia (la scena della follia e del martirio degli amanti è da lei sentita come un po' esagerata e quindi sostituita col fiacco piacere del gelato in compagnia dei due 'uomini' del suo personale, medio-drammatico, *petit-roman* vissuto e casalingo). Emma Bovary non è un caso straordinario: si dà infatti una interessante tendenza reale, mondiale, del 'pubblico' a richiedere, a promuovere, ad accettare manipolazioni molteplici (riduzioni; elaborazioni; trasformazioni; alleggerimenti; contrazioni; inquadramenti ecc.) dei romanzi storici scottiani. Questa fortuna evolutiva si sovrappone a una formidabile diffusione 'normale' delle tante e tante opere celebri di Sir Walter Scott: il culto per il 'Genio della Scozia' può contare su una aneddotica tanto curiosa quanto inesauribile. Pensiamo a Goethe che sembra intento, praticamente, a passare gli ultimi anni della sua vita a leggere, a rileggere e a commentare entusiasta (a tu per tu con Eckermann) i romanzi di Scott. Sui giornali inglesi compaiono articoli che vantano il grande valore morale (ma anche economico o scientifico) della diffusione delle opere di Sir Walter. I busti del romanziere, prodotti in grandi serie, sono spediti in tutto il mondo (nel solo 1830 se ne esportano ben 2000 in America e 1500 nelle Indie Orientali; tutti grandi al naturale e di marmo).

Accanto a questa specie di diffusione molto 'popolare' e devota dell'immagine semplice di Scott si possono trovare non poche intuizioni o proposte di iniziativa intellettuale già 'critica'. Alcune di esse caute, altre strane, pensiamo a Stendhal che scrive asciuttamente di uno Scott autore di «tragedie romantiche frammischiate di lunghe descrizioni» (un giudizio che implica non poche possibilità di lettura analitica, di smontaggi, ecc.). Infatti possiamo subito notare come Mazzini, sulla scia del console, estragga molto intenzionalmente, per valorizzarli, i «quadri di virtù e robusti delitti» dalla continuità, connaturata e propria, del 'genere misto', continuità fatta di frastagliati aspetti di umorismo, di magnanimità, di buoni sentimenti democratici per le coscienze umili, di effetti di sfondamento nel pandemonio di paura-orrore del repertorio fiabescodemologico ecc.

E così si può vedere come da altre parti si pensi ancora a 'estrarre' dai romanzi di Scott il problema

della 'incompiutezza' della storiografia che il 'mito' corregge (grazie all'ignoranza) liberando la fantasia, popolarmente atteggiata a «orientare il movimento» seguendo uno Spirito, nascosto, che busca alle porte del presente, magari in forme d'arte che dedicano alla «Nazione» la propria esistenza. Non manca l'idea di plasmare, traendoli da Scott, modelli per alcune eroiche (ma verosimili) 'personalizzazioni' di dimensione mondiale dei principii 'originari' della Storia o di principii interpretativi per la Storia (ancora Mazzini scrive, infatti: «...tre nomi, Byron, Grecia, Napoleone: vi è poesia per dieci generazioni...»). Di fatto il grande dibattito sul Romanzo Storico che coinvolge le menti migliori degli anni Trenta (Goethe, Manzoni, Chauvet, Zaiotti, Mazzini) riguarda non poco la domanda: che farne di Sir Walter e della sua clamorosa popolarità e dell'incensurabile progredire delle forme evolute di una tanta e tale popolarità? Nel 1923 Benedetto Croce ci mette letteralmente una pietra sopra dichiarando che l'opera di Scott è un mercato di oggetti dei quali era altrettanto al tempo viva la richiesta quanto legittimo il bisogno. Un mercato sostenuto con mentalità industriale, capace di sviluppare affetti per la storia e qualche risveglio della nazionalità. Inoltre, Croce avanza la proposta di un salvataggio estetico di frammenti scottiani, da compiere «ricercando quei rivoletti di bontà umana e sorridente bonarietà che scorrono e rinfrescano i romanzi di Walter Scott». Evidentemente questa forma di azione 'su Scott' nella specie dell'orientamento riduttivo del 'genere misto' non è una questione futile (e molto opportunamente stimola per esempio l'impegno di Manzoni e degli altri che lo vedono come campo in cui si gioca il destino sia della storia che della letteratura europea a venire).

Mi si conceda di ricorrere ancora una volta, brevemente, al Marx delle 'critiche' alla filosofia hegeliana del diritto. Il Romanzo Storico scottiano non prende mai posizione nella determinazione storica delle personalità agenti. I «Tragici Errori» dei veri personaggi storici dell'Ancien Régime corrispondevano, dice Marx (si è visto sopra), a errori storici universali. La privatizzazione dell'errore, nella 'tragedia borghese', è il sintomo di un ribaltamento che sancisce la fine della 'tragedia storica' e che detta un 'nuovo statuto della personalità'. Lo

si può vedere considerandone la creatura più generica e importante: la figura del proprietario, ossia di quel personaggio che incarna l'attività primaria della compromissione delle relazioni della persona con l'Altro: il *come* dell'*avere*. Chi è il proprietario Ancien Régime? È l'ereditario maggiorasco. Il momento, la base costante della esistenza di questa figura, scrive Marx, è il «bene fondiario», quello che 'permane' nel rapporto storico. La vera 'sostanza' del bene di proprietà. Il Signore di Maggiorasco, il possidente antico, è un 'accidente' della proprietà. Per nulla, in persona, una sostanza in sé. Il possesso fondiario si 'antropomorfizza'. La proprietà materiale si 'umanizza' nelle diverse generazioni. Il possesso fondiario, per così dire, 'eredita' il primogenito della casa come un suo attributo, un accessorio, un annesso fenomenico della sua stessa natura di 'bene'. Questo nell'ordine della proprietà 'antica'. Dopo le vendite dei 'beni' operate dalla Repubblica Giacobina, questa struttura economico-culturale o è morta o ha visto bene in faccia la sua morte. Il proprietario è divenuto un individuo possessore del bene e non più un attributo-accessorio-accidentale del bene e della proprietà. I suoi 'errori' storici, sociali, morali, sono suoi, liberi, personali; sono le sue proprietà morali; sono la dimensione del suo 'tempo' storico. È da questo ambito che derivano le nuove forme della forte potenza simbolica della personalizzazione; della privatizzazione dell'atto tragico; le capacità ontologiche che tale atto viene ad assumere: d'esistere per sé, in funzione psicogenetica, autonomamente, liberamente, incondizionatamente.

Ne consegue l'uso particolare che della persona e della storia fa il Romanzo Storico: appunto un genere ambiguamente 'misto' di storia e fantasia che Scott ha mantenuto in acrobatico stato di equilibrio ma che è fatalmente destinato a perire per una qualche catastrofe interna. Manzoni, che non ha mai mancato di esprimere atti di fede antidialettica, esplicitamente dichiara nel 1845 che il punto di rottura è vicino: «nelle cose formate di parti consentanee ogni miglioramento di una qualunque parte serve a rendere più solido il tutto, in quelle composte di elementi contrarii il miglioramento dell'una conduce alla distruzione dell'altra...». In altre parole, avvertito il fatto che, per necessarie ra-

gioni storiche, la tragedia, da termine della astratta universalità, si è personalizzata o privatizzata, e che la sua storicità si è diffusa tanto al punto di essere a disposizione di tutti gli individui, scopre che chi ne fa tutte le spese è l'idea stessa di integrità della Storia. Una integrità perentoria che non è in grado di reggere alla sua parcellizzazione. Del pari cede la integrità della invenzione, che non può più sostenere un 'falso storico' (cioè la tragicità storico-universale di fatti ormai irrimediabilmente privati, individuali) là dove e quando aspira a raccontar 'storie'. Alcuni noti appelli di Manzoni ci dovrebbero sembrare lucidamente stilati a favore di una distinta storiografia positiva, scientifica, e di una distinta letteratura fortemente personalizzata. È difficile pensare che tanta preoccupazione sorga in critici illuminati come problema della infedeltà delle traduzioni di Scott o delle scandalose contrazioni 'novellistiche' dei romanzi dello scozzese o della eccessiva proliferazione di Romanzi Storici ancora 'equilibrati' o per quello della relativa, anzi scarsa, fortuna italiana delle 'tragedie borghesi', di nuovo stampo, il cui grave problema della tensione (o dialettica) culturale fra tragicità dell'errore personale e dell'errore storico-universale veniva a essere sempre eluso, rimandato, sempre focalizzando semplicemente e unicamente una questione di onore femminile (magari di ragazze non-nobili e, pertanto, storicamente, non onorevoli).

Carlo Varese, autore coevo di romanzi storici di stampo scottiano che non hanno avuto mai però l'onore di una traduzione melodrammatica (*Sibilla Odaleta, I prigionieri di Pizzighettone*, ecc.), fa precedere una sua nuova produzione, nel 1832 (un romanzo di ambientazione sarda), da una strana, lunga e ripetitiva dissertazione intitolata: *Di Rossini e Walter Scott messi a confronto come genii di identica indole*. Ne riassumiamo brevemente il contenuto. Indipendentemente dalla considerazione del fatto che Rossini è stato il primo introduttore di Scott sui teatri d'opera italiani (Napoli, 1819), la dimostrazione del Varese segue questo percorso: la musica di Rossini è basata sulla parola d'ordine «mantenere il movimento», e il mezzo a lui 'più comodo' per farlo è il ritmo per terzine. Mantenere il movimento ben oltre, comunque, il bisogno, oltre ogni opportunità specifica o convenzionale

della drammaturgia. Walter Scott, con analogo intento meccanicistico, carica in continuazione le molle della curiosità e della preparazione sospensiva della catastrofe (*volentes ducit, nolentes trahit*). Ambedue sbandiscono lo stile lacrimoso (tedesco) con «l'artificio del ritmo e della sorpresa». (Si pensi alla tragedia della *Fidanzata di Lammermoor*, che si consuma nel bel mezzo di una festa nuziale). Ambedue gli autori ostentano una «atroce indifferenza» nel racconto conclusivo che precipita in *crescendo*, dopo aver solo passato transizioni brusche quanto mai (si ricordi che la morte di Amy Robsart è preparata in *crescendo* e sugli effetti di una calunnia!). Varese, dopo aver fin troppe volte esposto questo concetto (Walter Scott è il Rossini della letteratura, Rossini è il Walter Scott della musica), conclude la sua dissertazione con una specie di 'processo' al Romanzo Storico al cospetto di un tribunale penale della Letteratura. Il Romanzo Storico, chiamato ad autodescriversi, dice: «Io sono una tela le cui fila di tessitura sono prese dalla Storia, ossia dal vero, quelle di orditura dall'immaginario, o viceversa». «Miscuglio da galera!», borbotta il Presidente. Il Romanzo Storico accetta di buon grado di caricarsi degli offensivi emblemi che gli vengono comminati (un bastoncino traforato: a indicare la leggerezza; e un cappello cinese con sonaglietti: a indicare la follia); proclama di: (a) rispettare la morale; (b) colpire il vizio nelle sale dorate dei ricchi, descrivendone gli aspetti più concreti nel passato e le forme più astratte nel presente; (c) mostrare i danni delle «civili discordie»; (d) ridicolizzare i difetti. Si propone: (a) l'amenità per rallegrare «senza inebriare»; (b) lo «sbandieramento del tedio» nelle lunghe notti d'inverno; (c) l'introduzione dell'anima e del brio nella più triste delle umane formalità: la conversazione in famiglia.

Non è, quello di Varese, un testo particolarmente autorevole: è rozzo; non ha piglio erudito; non ha forza scapigliata. Ci suggerisce però alcuni spunti critici indicativi o sintomatici. In un celebre articolo del 1929 Roman Jakobson e Pëtr Bogatyrev illustrano una certa linea esegetica, utile per distinguere le produzioni 'folcloristiche' e le produzioni 'letterarie'. Il dispositivo tende a separare una produzione artistica condizionata dalla 'censura' e dal consenso sociale, evidenziando i caratteri che distinguono

fortissimamente, anche nella struttura economica, una produzione 'offerta' al mercato. Mi sembra che la sentenza capitale (teorica) del Romanzo Storico (stilata dai letterati 'di ricerca') e la 'confezione' ad alta distribuzione dello stesso, in traduzioni musicali, da parte della editoria e della 'impresa' melodrammatica possano essere assunti a rappresentare bene un caso paradigmatico di questa dialettica di 'letteratura' e 'folclore' (il fatto che la cosa venga trattata e discussa in termini di moralismo o stilistica, come tensione fra buono e cattivo uso di un genere, rende solo confusa la questione, forse agli stessi protagonisti attivi dell'uno e dell'altro genere di produzioni). Rimarrà sempre poco chiaro e molto inspiegato il fatto che Manzoni (e con lui gli altri teorici impegnati nel dibattito 'dal vivo' sul Romanzo Storico) non se la sia mai presa direttamente coi librettisti, coi musicisti, con gli impresari romantici, in quella causa per danni intentata dalla 'letteratura' contro le produzioni 'folcloristiche' (dal mondo produttivo dell'«offerta» contro quello della 'soddisfazione delle commissioni'). Produzione folcloristica per eccellenza, del tutto destinata alla soddisfazione della 'domanda', ipersensibilmente condizionata al rispetto delle 'censure' comunitarie, il melodramma romantico italiano era la vera palla al piede della avanguardia letteraria mossasi alla ricerca di un modo 'italiano' (altrove i giochi erano già stati fatti) di raggiungere le espressioni artistiche della nuova tragedia (borghese: personale, individuale, privata). Una pesante palla al piede, compattata dalla mista genericità di 'vecchio' e di 'nuovo'. Una genericità tanto più atroce agli occhi dei 'letterati' puri quanto più piacevolmente confusa nei vortici del buon 'movimento' musicale, nei *crescendo*, nell'organico clamore delle 'scene', nei grandi momenti rappresentativi 'caldi' del contatto fisico istantaneo testo/pubblico nelle «liriche arene e nei templi» del canto.

Segue ora una tavola cronologica che raccoglie titoli di alcune 'assunzioni' di testi sparsi e temi scottiani alla musica; non è un catalogo vero e proprio (di certo le omissioni, anche importanti, lo renderebbero subito inutile), è appena appena una lista (sta un po' sotto ai cento titoli) indicativa dell'esistenza quantitativa del fenomeno, e della sua proteiformità.

- 1810 (composizione per orchestra) *Musical Illustration of the Lady of the Lake* (J. Kemp)
- 1811 (musical drama) *The Knight of Snowdown* (T. Morton, Sir H.R. Bishop)
- 1816 (musical play) *Guy Mannering* (Sir H.R. Bishop)
- 1816 (opera) *Guy Mannering or the Gipsy's Prophecy* (D. Terry, T. Attwood)
- 1817 (opera) *The Wizard or the Brown Man of the Moor* (Ch. E. Horn)
- 1818 (opera) *The Devil Bridge* (Sir H.R. Bishop)
- 1818 (opera) *Rob-Roy Macgregor* (I. Pocock, J. Davy)
- 1818 (opera) *Rob-Roy* (Sir H.R. Bishop)
- 1819 (opera) *La donna del lago* (A.L. Tottola, G. Rossini)
- 1819 (opera) *The Heart of Midlothian* (Sir H.R. Bishop)
- 1820 (opera) *Ivanhoe* (J. Parry)
- 1820 (opera) *The Battle of Bothwell Briggs* (Sir H.R. Bishop)
- 1820 (opera) *Vallace o L'eroe scozzese* (F. Romani, G. Pacini)
- 1820 (opera) *The Antiquary* (Sir H.R. Bishop)
- 1820 (musiche di scena per un dramma) *Ivanhoe or the Knight Templar* (W. Kitchiner)
- 1821 (opera) *Kenilworth* (Sir H.R. Bishop)
- 1822 (opera) *The Legend of Montrose or the Children in the Mist* (Sir H.R. Bishop)
- 1823 (opera) *Leicester, Le château de Kenilworth* (E. Scribe, D.E.F. Auber)
- 1823 (ballo in 5 atti) *Kenilworth* (G. Gioia)
- 1823 (opera) *The Fortune of Nigel or the Crown Jewels* (Sir H.R. Bishop)
- 1823 (song) *Hymn for the Dead* (J. Marsh)
- 1824 (opera) *Kenilworth* (F. Mirecki)
- 1824 (opera) *Leicester* (trad. russa di Auber 1823 di H. Zotov, con aggiunte di C. Cavos)
- 1825 (opera) *La Dame blanche* (E. Scribe, F.A. Boildieu)
- 1825 (lied) *Lied des gefangenen Jägers* (trad. A. Storck, F. Schubert)
- 1825 (lied, coro femminile) *Coronach* (trad. A. Storck, F. Schubert)
- 1825 (lied) *Normans Gesang* (trad. A. Storck, F. Schubert)
- 1825 (lied) *Ellens Gesang* (1, 2, 3) (trad. A. Storck, F. Schubert)
- 1826 (opera) *Peveril of the Peak* (Ch. E. Horn)
- 1826 (opera; parodia anonima) *La Dame jaune*
- 1826 (opera) *The Talisman* (Sir H.R. Bishop)
- 1826 (opera) *Ivanhoé* (pasticcio di E. Deschamps e G.G. de Wailly su musiche di G. Rossini)
- 1826 *Introduzione e recitativo: Boisguilbert vous propose* (G. Rossini, originale per l'*Ivanhoé* di de Wailly)
- 1826 (opera; parodia) *Les Dames à la mode* (N. Ger- sin, musiche da Rossini 1819 e da Boildieu 1825)
- 1827 (opera; parodia) *La Dame noire* (Ch. Honoré, da Boildieu 1825)
- 1827 (opera) *Il pirata* (F. Romani, V. Bellini)
- 1827 (ouverture) *Waverley* (H. Berlioz)
- 1827 (opera) *La donna del lago* (J. Vesque von Rit- tlingen, I. Hoven)
- 1829 (opera) *Il talismano* (G. Barbieri, G. Pacini)
- 1829 (opera) *Der Templer und die Jüdin* (A.A. Wohl- brück, H.A. Marchner)
- 1929 (opera) *I fidanzati* (D. Gilardoni, G. Pacini)
- 1929 (musiche di scena) *The House of Aspen* (J. Blewitt)
- 1829 (opera) *Il contestabile di Chester* (F. Strepponi)
- 1829 (opera) *Elisabetta al castello di Kenilworth* (A.L. Tottola, G. Donizetti)
- 1829 (opera) *The Maid of Judah* (riedizione del pas- ticcio Rossini 1826 a cura di M.R. Lacy)
- 1829 (opera) *Le nozze di Lammermoor* (M.E. Carafa di Colobrano)
- 1830 (opera) *La dama bianca d'Avenello* (G. Rossi, S. Pavesi)
- 1831 (balletto) *Kenilworth* (M.A. Costa)
- 1831 (opera) *Edoardo in Scozia* (D. Gilardoni, C. Coccia)
- 1832 (opera) *Bruden frå Lammermoor* (H.Ch. Andersen, I.F. Breda)
- 1832 (opera) *Ivanhoé* (G. Rossi, G. Pacini)
- 1832 (ouv. sinf.) *Rob-Roy* (H. Berlioz)
- 1833 (opera) *La Prison d'Edinbourg* (E. Scribe, M.E. Carafa di Colobrano)
- 1834 (abbozzo d'opera) *Rokeby* (M. I. Glinka)
- 1834 (opera) *Der Templer und die Jüdin* (trad. da- nese con modifiche di Marschner 1829 e con altre modifiche a cura di T. Overskov)
- 1834 (opera) *La fidanzata di Lammermoor* (P. Beltra- me, A. Mazzuccato)
- 1835 (opera) *I puritani e i cavalieri* (C. Pepali, V. Bellini)
- 1835 (ballo) *I corsari di Warruch* (A. Mancini)
- 1835 (opera) *Lucia di Lammermoor* (S. Cammarano, G. Donizetti)
- 1835 (fantasia per pf.) *Réminiscence sur Lucie de Lammermoor* (F. Liszt)
- 1836 (opera) *Festen paa Kenilworth* (H.Ch. Ander- sen, Ch. E. Wayse)
- 1836 (fantasia per pf.) *Marche et Cavatine de Lucie* (F. Liszt)

- 1836 (opera) *Rob-Roy* (J.B. Desforges e P. Duport, F. von Flotow)
 1837 (fantasia per pf.) *Fantaisie romantique d'après le roman Waverley* (C. Czerny)
 1838 (opera) *La prigioniera di Edimburgo* (G. Rossi, F. Ricci)
 1839 (fantasia per pf.) *Fantaisie romantique d'après le roman Ivanhoe* (C. Czerny)
 1839 (opera) *Il castello di Woodstock* (F. Romani, T. Tonasso e P. Collavo)
 1840 (opera) *Il templario* (G.B. Marini, C.O.E. Nicolai)
 1843 (opera) *Teodosia* (Rifacimento di Nicolai 1840)
 1848 (opera) *Allen Cameron* (F.M. Piave, G. Pacini)
 1848 (opera) *Kenilworth* (F.V. Schira)
 1851 (fantasia per pf.) *Andante et Final de Lucia varié* (S. Thalberg)
 1852 (opera) *Matilde di Scozia* (F. Romani, G. Winter)
 1852 (opera) *Waverley* (F. von Holstein)
 1855 (fantasia per pf.) *Fantasia sulla Donna del lago* (S. Thalberg)
 1856 (opera) *I fidanzati* (F.M. Piave, A. Peri)
 1858 (opera) *Quentin Durward* (F.A. Gevaert)
 1864 (cantata) *Kenilworth* (A. Sullivan)
 1865 (opera) *Rebecca* (F.M. Piave, B. Pisani)
 1865 (opera) *Carlo il Temerario* (G.F. Piazzano)
 1866 (opera) *La Jolie Fille de Perth* (J.H. Vernoy de Saint-Georges, G. Bizet)
 1870 (cantata) *Donald Caird* (A. Jensen)
 1874 (opera) *Il talismano* (M. Balfe)
 1874 (ouverture) *The Lay of the Last Minstrel* (J.F. Barnett)
 1877 (cantata) *The Lady of the Lake* (Sir G.A. McFarren)
 1877 (opera) *La bella fanciulla di Perth* (D. Lucilla)
 1877 (opera) *Waverley* (F. von Holstein, rifacimento)
 1880 (ouverture) *Marmion* (D. Buck senior)
 1887 (ouverture) *The Land of Mountain and Flood* (J.H. MacCunn)
 1888 (cantata) *Lord Ullin's Daughter* (J.H. MacCunn)
 1890 (musiche di scena) *Ravenswood* (dramma di H. Merrivale) (Sir. A.C. Mackenzie)
 1891 (opera) *Ivanhoe* (J. Sturgis-Sir A. Sullivan)
 1892 (opera) *Quentin Durward* (S. Ross, A.A. McLean)
 1893 (opera) *Amy Robsart* (I. De Lara Cohen)
 1894 (opera) *Jeanie Denas* (J. Bennett, J.H. McCunn)
 1894 (opera) *Rob-Roy* (H.L.R. de Koven)

Per fissare alcune idee, nell'ordine più idoneo a una interpretazione complessiva della relazione significativa fra la problematica 'letteraria' del Romanzo Storico e la specificità 'folcloristica' della sua realizzazione metamorfica musicale e melodrammatica, converrà puntare il dito sul 1835 e fermare, nel film della fortuna musicale scottiana, il fotogramma corrispondente al titolo più fortunato tra i non pochi altri fortunati: la *Lucia* di Cammarano e Donizetti. È un testo quanto mai opportunamente 'sintomatico', ben leggibile. Consentiamoci un breve preludio che riprende i temi ricorrenti già illustrati in apertura di saggio, al fine di collegarli direttamente a una rapida lettura del testo prescelto.

Circola durante il diciottesimo secolo e agli albori dell'era romantica, forse originalmente concepita da Montesquieu, diffusa da quella che Herder chiama *l'imitatorum servum pecus* delle torme dei suoi seguaci, accolta da Tocqueville, criticata ma non sostituita dallo stesso Herder, una interpretazione semplificata delle serie di varie funzioni storiche dello Stato *in abstracto* concepito come collegamento tipologico sintomatico-semanticamente con un sistema di 'sentimenti' mitologici.

A dirla brevemente: il sistema statale monarchico-feudale troverebbe base di realizzazione nel mito, psicologicamente vissuto, dell'onore; il sistema democratico repubblicano, nel mito sentimentale della virtù; il dispotismo (genericamente), nel mito-sentimento della paura. Questi tre campi mitologici hanno come caratteristica primaria l'essere riconoscibili tutti sintomaticamente (si pensi di fretta agli eroi corneliani o ai martiri giacobini). Non manca però loro la possibilità di confondere e intrecciare le proprie manifestazioni, confondendosi e producendo effetti 'realistici' pur nelle ambientazioni più esotiche o storicamente inaccessibili (secondo i modelli di Shakespeare, fino a Scott, attraverso anche il modello del *Götz* che Sir Walter tradusse, quasi senza sapere il tedesco, a inaugurare programmaticamente la sua fortunata produzione artistica). (I suoi lettori affezionati sanno bene come in Scott convivano, in maniera quasi casuale, effetti di paura, con rapporti centrati sul *point d'honneur*, accanto a manifestazioni di abnegazione ideologica e fierissima virtù, e con preoccupanti apparizioni di fantasmi o con avvertimenti

di maligne predizioni ecc.; così come nel mondo reale convivono sintomi del presente storico reale con 'residui' antropologici d'altre culture e mondi politici di ogni genere, casualmente combinati di fronte a uno spettatore non orientato, e piacevolmente confuso).

Distrutta per virtù del 'tragico errore storico-universale' la mitologia dell'onore, proprio nello scontro dialettico con la virtuosa mitologia dei Grandi Giacobini, pure sacrificata, essa mitologia virtuosa, dissolta nella sintetica Dittatura della Borghesia, rimane disponibile negli anni della fortuna scottiana la più individuale, la più psicologicamente personalizzata delle suddette sentimentalizzazioni mitologiche: la paura.

È una paura che non si identifica agevolmente. Spazia fra i limiti della paura del dispotismo poliziesco (cui la Restaurazione erige cospicui monumenti, quali le fortezze, le fucilazioni, le perquisizioni) e della paura folclorica (le fate, gli spettri, gli elfi, i nani, le salamandre, le 'voci', ecc.). Si fa strada però a contrastare la dispoticità di questo 'paurismo' un'altra forma, più moderna, di pensiero mitologico (sovrastutturale e sottostrutturale, mal coordinato alla struttura socio-economica; poco 'sentito' dalle masse): si tratta del sentimento, mitologico, della *libertà*. Libertà individuale, energetica, madre-maschio della potenza personalistica. Un sentimento che invade persuasivamente diversi *milieux*. È un sentimento figlio dell'abolizione del maggiorasco (questo si è già detto), o della abolizione prossima-ventura del maggiorasco, tocca con tutta la sua grazia tutti gli aspiranti 'proprietari' e 'appropriatori', dai bottegai agli imprenditori, dai politici che si impossessano delle sofisticate macchine legislative ai tecnologi e agli eruditi che si impadroniscono di specialistiche 'totalità settoriali' del Sapere, agli educatori che si impadroniscono di giovani anime in massa, ai medici dei nuovi manicomî che si impadroniscono di masse di anime ingraticolate dalle frustrazioni del mondo.

L'ombra di Napoleone presiede a queste grandi manovre mitologiche della ambizione superindividuale. Ricordiamo Hegel nel 1806 quando si atteggia ad aspettare Napoleone da lui interpretato come *Weltseele*. E lo aspetta per rivelare a lui come egli stesso, Napoleone, abbia l'onore di incarnare

l'Anima-del-mondo, pur senza evidentemente saperlo. E si possono ricordare i quattro eroi de *Le Rouge et le Noir*, *Les Misérables*, *Delitto e castigo*, *Guerra e pace*, come muoiano tutti nell'atto affermativo di napoleoniche 'autonomie'. Come a tutti e quattro c'è di accorgersi nella fatal scena della morte di scoprire l'alienazione della libertà napoleonica, di scoprire il proprio asservimento ideologico a un fantasma di verità e di scoprire (anche) che altre sparse figure, dedicatisi a ideali opposti a quelli del mitico Napoleone, hanno raggiunto invece la vera *libertà* (Cristo, la Madonna, ecc.), intendendola come sacrificio dell'io per il bene dell'altro, 'socialisticamente' denunciando la iniquità della libertà 'fittizia' fondata sul rapporto di dominazione dell'altro o di imitazione dell'altro. È questo un tema che raggiunge uno sviluppo storico che non riguarda più il campo in cui la nostra Lucia vive la sua celebre vicenda (dovremo pertanto lasciarla al suo grande destino della storia politica vera e propria, oltre e sopra la 'storia dell'Opera'). Richiamerei invece, dall'ombra della classicità, il misantropico Alceste, o, dalla memoria dei giovani tedeschi, Karl Moor il Masnadiero, per descrivere brevemente lo schema vita/morte di queste fondamentali esperienze di mitica libertà allo stato puro; ideologico, retorico, folle. A essere aggredito da questo mito è il cuore della dialettica dell' 'essere': l'atto mentale del 'folle di libertà' è identico a quello che i medici 'organicisti' definiscono 'credenza delirante'. In altre parole, la psicologia scientifica intende quella follia come insulto, impedimento della libertà, inibizione della libertà di pensiero, deprivazione funzionale della mente, cieca esperienza di una vita mentale senza psicogenesi, ecc. Per Karl Moor, per il giovane Hegel, per Alceste, per Napoleone quando 'crede di essere Napoleone' (e non quando 'sa' di essere uno strumento, strutturale, della dittatura della borghesia), e si dica finalmente anche per la nostra Lucia, scarmigliata assassina di uno sposo imposto come legge di Ancien Régime, la follia è invece una 'forma di pensiero' totale molto complesso e ricco. Innanzitutto la credenza delirante è un alibi culturale-storico-mitologico che agisce con un 'misconoscimento'. Alceste misconosce la preziosità dell'amante che egli detesta qual è nel suo mondo; Napoleone misconosce il suo fun-

zionariato storico; Lucia misconosce le proibizioni dell'onore e le conseguenze di aviti giuramenti che la vorrebbero inibire, ecc.

Come si rivela un misconoscimento? Diciamo sinteticamente: in una folle rivolta che pretende di imporre la legge del cuore e la libera intuizione ideologica contro il 'disordine' (preteso) del mondo. L'Impresa è insensata, ma non nel senso del difetto (invocato dai medici), non è una limitazione, una mancanza di adattamento alla vita (secondo la trista definizione corrente del folle inteso come un deprivato, un paralitico del pensiero, e così via). L'errore' (sia detto ancora una volta: 'personale' e perciò 'libero' nella accezione strutturale della organizzazione economica dell'universo borghese) sta nel fatto che il soggetto non riconosce questa disordinata forma del mondo come la vera e propria manifestazione del suo essere attuale e che quindi ciò che sente come legge del cuore (o libera intuizione ideologica) altro non può essere che l'immagine (rovesciata-negativa) virtuale' di questo stesso disordine 'attuale'. Un 'altro', profondo, disperato, grande, 'personale' disordine.

Doppio risulta pertanto il misconoscimento, già che si tratta di un 'essere' sdoppiato in attualità e virtualità. La fuga della credenza delirante si realizza con un gran movimento che va dalla attualità alla virtualità (senza ritorno). In effetti ciò significa restar chiusi dentro un cerchio che può essere spezzato soltanto con la violenza; una violenza che (quante volte la vedremo o l'abbiamo vista rappresentata nei melodrammi romantici?), mentre infere il suo colpo contro ciò che al soggetto appare essere disordine, colpisce per contraccolpo sociale il soggetto stesso e lo abbatte nella sua singola personalità. Ciò che si dimostra o rappresenta nello spazio immaginario dei poeti e dei musicisti (con la protezione committente della adesione 'folclorica' della comunità) ha un gran significato, per così dire metafisico, in quanto interpreta il 'mondo sanguinario reale' e permette di distinguere in che modi coli il sangue nel mondo reale, raccontandosi il fatto reale secondo i modi di una folle credenza delirante e nella 'concava virtualità' dello specchio del misconoscimento del mondo. Questi folli né vivono l'insulto né la privazione della propria libertà, che rimane invece la vera attrazione



Edwin Landseer (1802-1873), Sir Walter Scott (c. 1824). Olio su pannello di mogano. Londra, National Portrait Gallery.

identificativa in cui impegnano la propria verità e il proprio essere. Simultaneamente, non separatamente come richiederebbe quell'omino che è nell'uomo a vigilare e a farlo rispondere ai servo-meccanismi della macchina progettata dal fabbricante di automi. La libertà della credenza delirante è la fessura visualmente aperta sul lato dell'essere; è attraverso questa fessura che l'essere dell'uomo è 'intravisto' dall'uomo folle per libera decisione. In questa manifestazione insondabilmente decisiva l'essere esprime sia il riconoscimento che il disconoscimento della propria liberazione, appunto decidendo su un tranello del destino che ha tentato di ingannarlo con vere/fittizie rivelazioni di perdita/conquista della libertà. E questo avviene nella decisione di affrontare la visione della causalità psichica, della attualità per misconoscerla; una psicogenesi dell'attuale mentale che la Storia umana dice di non possedere come attributo e che la psichiatria nega essere una potenzialità d'autonomia anatomo-fisiologica del delirante.

Spero di essere riuscito a descrivere con sufficiente violenza sintetica un meccanismo di fascino e attrazione della 'libertà' che manda 'paurosi' scricchiolii, tanto più paurosi quanto più sintomatici o 'personalizzati'. La paura Ancien Régime dei vecchi dispotismi (quell'armamentario di effetti incombenti, 'esterni': streghe, predizioni, ecc.) non serve la nuova drammaturgia della libertà basso- e alto-romantica, la drammaturgia della 'libertà personalizzata'. Prova indiretta ne è che gli stessi Cammarano-Donizetti, che in coppia hanno donato Lucia a una udienza fortunata quant'altre mai nella storia dell'Opera, quando nel 1838 tentano un dramma 'veramente' pauroso per effetti esterni (vittima di un tentato omicidio in una catacomba romana, la protagonista svizzera è assassinata nel suo castello dall'amante simultaneamente geloso e infedele; imperfettamente assassinata, perché ricompare viva dissanguandosi, mentre compie la vendetta sul suo uccisore e sulla rivale nel giorno delle nozze) si espongono a un umiliante fiasco. *Maria di Rudenz* cade alla Fenice dopo due soli giorni di recite e non piace a Torino quando viene riproposta con un atroce lieto fine. Il fatto è che il 'pubblico' ha assaporato il gusto della paura psicogeneticamente fondata, la paura interna, la paura libera, la paura della libertà, quella paura che si è liberi di provare se e quando ci si inoltra «nella fessura aperta sul fianco dell'essere» e che trova soltanto chi, individualmente, con intensità gradualmente crescente, approfondisce una delirante credenza di misconoscimento del 'vero mondo' dei persecutori dell'individuo. Ed è stata forse *Lucia* l'opera che ha donato ai pubblici europei questa esperienza in forma coerente e piena, candidandosi a divenire un *exemplum* neo-folclorico.

Credo che si possa individuare un precedente interessante di questa 'paura libera', un 'effetto-paura' non imposto percettivamente già confezionato ma destinato a una libera esperienza e scelta d'assunzione da parte del pubblico. Mi riferisco alla scottiana *Donna del lago* di Rossini, nel lontano 1819. (Ancora a Napoli). Sul finire del dramma, Elena ha ricevuto da re Giacomo sotto le mentite spoglie del cacciatore Uberto un anello, con il quale potrà ottenere grazie a non finire dal re di Scozia. Precipitano gli eventi: l'esercito dei nobi-

li ribelli in rotta, il padre prigioniero, il promesso sposo (non gradito a Elena, ma sempre capo del suo Partito) impegnato in un mortale duello appunto con Uberto; la ragazza corre alla reggia per ottenere perdoni e favori. Mentre attende l'arrivo del re, ode una voce maschile (che ben conosce) cantare una cavatina («Aurora ah! sorgerai»): il motivo è lo stesso della barcarola che Elena ha cantato in occasione del suo primo incontro con Uberto, traversando il lago in una barchetta («Oh! i mattutini albori»). L'effetto è pauroso: serve infatti a scoprire, o a far scoprire a chi è libero di farlo nella sala, che Uberto è vivo e che il capo del suo Partito è morto nel duello. Sappiamo che lo stesso effetto, più di trent'anni dopo, sarà l'agghiacciante *clou* di *Rigoletto*. Nel poema di Scott questa situazione non si ritrova: Elena si vede improvvisamente accanto il re-Uberto. Un fruscio e basta. Rossini sembra caricarsi quindi della iniziativa di proporre una paura da mediarsi partecipativamente, liberamente, da parte del pubblico che, a sua volta (per comprendere il sentimento pauroso) deve essersi caricato delle aspirazioni di libertà e autonomia della bella ribelle. (Una libera comprensione che sfuggì a Giacomo Leopardi, che assisté all'opera trovando il secondo atto noiosissimo e per niente emozionante).

Il congiungimento di «paura e libertà in follia» che Cammarano e Donizetti realizzarono nella celebre 'scena' non è né facile né ovvio. Attorno agli anni 1830 funziona e corre nei trattati di frenologia una nozione di follia decisamente lontana, non dico dalla appena evocata nozione di follia come 'pensiero liberato', ma da una qualsiasi eziologia psicologica del delirio. Si danno allegramente per scontati un 85% di malati mentali (dementi) per tara ereditaria, e si riafferma continuamente la cessazione assoluta della personalità del folle. Interesserà però i pazienti lettori un brano che compare in un resoconto inglese sulla alienazione mentale in Inghilterra e in Italia (1833) diffusa da un *magazine* internazionale. Vi si dice di un certo dottor La Brière in visita all'ospedale dei matti d'Aversa, che ha osservato come le frequenti rivoluzioni che hanno negli ultimi anni tormentato l'Italia hanno causato a suo dire un incremento delle ospedalizzazioni nel nosocomio psichiatrico. Difficile dire se

questi 'ospiti aggiunti' del centro d'internamento napoletano siano gli stessi aderenti al movimento di liberalizzazione degli anni Trenta o persone indotte alla follia dal meccanismo simil-rivoluzionario di misconoscimento, piombati mimeticamente nello psichismo libero. Di fatto, lavorando poeticamente sul lato folcloristico della letteratura non-avanguardistica dei libretti prima di ogni possibile interpretazione teorica o schematica orientata a definire la psicogenesi della follia, prima ancora del sospetto della stessa possibilità teorica di una psicogenesi qualsiasi della follia, Donizetti e Cammarano devono (o possono) illuminare soltanto il lato sintomatologico del loro progetto drammaturgico. L'effetto può essere ottenuto soltanto estendendo il sintomo a tutta la sfera del simbolico, così che l'assorbimento totale nella sfera del 'virtuale' impedisca e blocchi tutte le assunzioni dell' 'attuale' offerte al personaggio. È da vedere come i nostri autori agiscono nei confronti del testo scottiano: in questo senso si rende possibile caratterizzare quell'ordinamento che sopra (citando Jakobson) si è chiamato campo di 'folclorizzazione' e che ci è sembrato di vedere ostacolato e criticato dal Manzoni quando, finita la sua personale esperienza d'autore di romanzi storici, il massimo romanzere del romanticismo italiano si decide a scendere in campo a censurare la crescita e la diffusione del genere Romanzo Storico. Orientamento che ci sembra esplicito nel melodramma romantico quando accede alla 'popolarità' (tenendo la popolarità come metro della quantità/qualità della folclorizzazione per la forza di censura-committenza che sa dispiegare, ottenendo ubbidienza).

I tratti caratterizzanti della elaborazione-trasformazione del romanzo di Scott in dramma musicale sono tanti e tutti degni di nota e discussione. Limitiamo i riferimenti a un numero ragionevole di otto confronti. Si potrà vantaggiosamente scegliere, tra le varianti, quelle che enfatizzano, nell'opera, la congiunzione della mitologia della paura con la mitologia della libertà.

(1) Sono abolite le figure di Lord Ashton e Lady Ashton, padre e madre di Lucia. Ambedue morti, così che la ribellione di Lucia viene ad avere un carattere non-relazionale e più 'ontologico'.

(2) È abolita la figura della vecchia Alice e con

lei tutto l'apparato delle premonizioni che in Scott è la molla del racconto. Insisto sul fatto che con ricercata evidenza la paura è riservata a una insorgenza del tutto psicogenica, senza appoggi demonologici ed 'esterni'. Cadono così le vecchie streghe popolari che bivaccano sghignazzando le loro predizioni la sera delle nozze. Cade la profezia trasmessa da Caleb e cade con essa Caleb stesso, così che Edgardo rimane solo soletto ad affrontare le cieche autorivelazioni di Lucia e non ha strumento alcuno di interpretazione del proprio ruolo.

(3) Viene negata a Lord Arturo quella grazia che Sir Walter Scott gli concedeva lasciandolo sopravvivere, pensierosamente guarito, al tentato uxoricidio di Lucia. L'Arturo di Donizetti muore, necessariamente, in quanto la conoscenza della libertà deve comprendere il completo assorbimento nella paura totale, cioè nella morte di tutti, perché di tragedia personale si tratta e personalmente deve essere consumata (non basta offendere a sangue l'istituzione matrimoniale Ancien Régime; sono gli individui che pagano di persona i loro errori). Ripeto: l'estensione del sintomo deve coprire, senza retrazione, risucchi o risacche, tutta la sfera del simbolico.

(4) In questo stesso senso Edgardo si uccide e non è ingoiato dalle sabbie mobili di Kelpie (secondo la predizione della lugubre filastrocca). Morto fra le sabbie (il cavaliere – si dice – sarà perduto e la spiaggia di Kelpie sarà la scuderia del suo cavallo), Edgardo sarebbe una vittima di quello che, nel dizionario infernale, Collin de Plancy, alla 'voce' Kelpie, chiama il «fascino maligno della brughiera scozzese». Un morto, pertanto, inutilmente affiancato a Lucia, perché privo di libertà e decisione, sebbene incontaminato da paure vetero-folcloristiche.

(5) Al grigiore delle apparizioni, allo spostamento magico dei maligni ritratti del primo Ravenswood, ecc., Cammarano sostituisce un formidabile uso linguistico di parole ardenti e di metafore ignee (in questo senso candidandosi al titolo di vero artefice dell'aura rovente e piromane del futuro *Trovatore*). La colorazione del dramma è decisamente rossa.

(6) Il taglio tende, stranamente, alla unità di tempo. Si ricordi infatti che il primo atto è una «parte prima» (*La partenza*), antefatto, mentre il

secondo-terzo atto sono una «seconda parte» (*Il contratto nuziale*) mantenuta (pur con fulminanti cambiamenti di luogo) in perfetta unità di tempo reale. Agendo in tal senso, programmaticamente, gli autori sembrano voler opporsi regressivamente alle rinnovate posizioni estetiche dei letterati per recuperare uno statuto realistico che garantisca un effetto pauroso interno, biologico. Così che in definitiva il libretto risulta essere fatto di un breve collage dei primissimi capitoli del romanzo e degli ultimissimi due dello stesso, con un taglio che umilia e tralascia materiali letterari e poetici intermedi di grande suggestione, colpevoli solo di generare elementi di induzione esterna della tragedia, magari inducendo nobili effetti di universalità che vengono negati a vantaggio di effetti di personalità.

(7) Della «reale esperienza di vita in una società superstiziosa» che uno studioso illustre delle opere di Scott afferma essere il gran succo del romanzo resta solamente la grande scena di Lucia che, se nel racconto era introdotta dal distico «Del nuziale ostel s'apron le porte, / Chi n' esce egli è Azrael, l'angel di morte!», nel dramma è introdotta da un più sintomatico «Eccola!». Inoltre si dà forza, anche se Donizetti ne musica malamente la parte, sia al personaggio Raimondo Bidebent (che nel romanzo non tenta mai di stringere con Lucia quegli stessi parrocchiali rapporti di pseudo-paternità che invece tenta, eccome, nel dramma di Cammarano) sia alla sua ideologia calvinista del sacrificio d'amore del singolo per il bene del gruppo o della famiglia (che avrà l'onore di assurgere e ben altra centralità di drammatizzazione nella *Traviata*). Bidebent è nome di pura invenzione: non ha corso nella onomastica anglosassone, il suo discutibile etimo raccolto da Scott per mimesi shakespeariana, dovrebbe significare più o meno 'controlla-le-inclinazioni', ma mentre nel romanzo, proprio da chi tale nome ha inventato dal nulla, il personaggio non viene minimamente descritto in atto di controllare le inclinazioni, nell'opera di Donizetti, è forzato a intervenire in questa repressiva bisogna anche se, naturalmente, senza successo. E questo sia inteso come intenzione di rappresentare il marginale fallimento del magistero morale 'esterno'.

(8) La crisi di follia della Lucia inglese è depressiva: la trovano infatti in un corridoio, fra la

cenere, imbrattata di sangue, che interroga sozzamente gli astanti su cosa è successo («Ebbene, che ne avete dunque fatto dello sposo che mi deste?») e poi tace, si tocca il collo, maniacalmente, come a difendersi dal solito fantasma persecutore. (Cioè è una donna illibera: spersonalizzata, paralitica). La crisi della Lucia napoletana è un creativo accesso di delirio di credenza; superato lo stato di pretesa persecuzione con l'uccisione reale del suo persecutore, la malata immagina la fine della cura: la soluzione felice del suo caso. Le frequenti interruzioni della sua espressività 'normale', che sarebbe l' 'aria' (che la 'scena' distrugge con modalità rare, di gusto pantomimico-belcantistico scarmagliato e sognante), sono apparizioni di un fantasma. Ma si tratta di un fantasma molto strano in quanto è il fantasma di Lucia stessa. Cioè della donna punita (non certo da iperuranii avi dei Ravenswood): punita per non essere riuscita, con un atto di determinazione personale, a mantenere la fede promessa e a perdurare nella infrazione 'sentimentale' della legge 'storica'. È un fantasma che uccide. È il fantasma della donna che cerca di contrapporre alla illibertà attuale (quella subita) una libertà virtuale (l'omicidio; la credenza delirante) trovando un lieto-fine, tutto suo, nel negativo, nel vuoto, nel concavo spazio virtuale della immaginazione. Alla «fine della sua cura»: morendo felice tra gli spazi 'finiti' della paura e della libertà. Da sola. Identificata come persona: «Eccola!», e per sempre, 'scena' irreversibile della 'individuazione'; 'caso clinico' interminato; 'altra immagine dell'infinito'.

**Il presente saggio è stato pubblicato per la prima volta in La drammaturgia musicale, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 411-432.*

La glassarmonica ovvero il suono della pazzia



Per la scena della pazzia di Lucia, Donizetti aveva scritto inizialmente una parte per glassarmonica, lo strumento sviluppato da Benjamin Franklin nei primi anni Sessanta del Settecento, che si configura come una versione più maneggevole dei tradizionali bicchieri musicali. La glassarmonica produce un suono insolito, che evoca l'‘ultraterreno’ e che nell'immaginario collettivo dell'epoca di Donizetti veniva associato alla pazzia. Non era la prima volta che il compositore introduceva questo strumento: lo aveva utilizzato anche nel 1829 nel *Castello di Kenilworth*, sempre in associazione a una ‘vittima’ femminile. Prima del debutto della *Lucia* a Napoli, Donizetti cancellò quella parte e la sostituì con un flauto. Le ragioni di questa scelta sono state chiarite solo recentemente: Donizetti scrisse la parte per uno specifico esecutore, Domenico Pezzi. Il musicista però era in lite giudiziaria con il teatro, ed è lecito pensare che la direzione del San Carlo avesse chiesto a Donizetti – seppur le prove di *Lucia* fossero già cominciate – di escluderlo dall'organico. Non essendo disponibili altri musicisti esperti, il compositore dovette propendere per il flauto.



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetti scenici per la prima rappresentazione veneziana (*La Fenice al Teatro Apollo*) di *Lucia di Lammermoor*, 1836. Venezia, Museo Correr. In alto: I.4 «Parco. Nel fondo della scena un fianco del castello, con piccola porta praticabile. Sul davanti la così detta fontana della Sirena». In basso: II.II.7 «Parte esterna del castello [di Ravenswood], con porta praticabile: un appartamento dello stesso è ancora illuminato internamente. In più distanza una cappella: la via che vi conduce è sparsa delle tombe dei Ravenswood».

Biografie

RICCARDO FRIZZA

Direttore. Nato a Brescia nel 1971, completa gli studi al Conservatorio di Milano e all'Accademia Chigiana di Siena e nel 1998 vince il Concorso della Filarmonica di Stato della Sud-Boemia. Dal 1994 al 2000 è direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica di Brescia. Fra i maggiori e più apprezzati interpreti del melodramma italiano, è stato ospite dei principali teatri e festival italiani, europei e statunitensi, e ha diretto orchestre quali Santa Cecilia, La Verdi, Gewandhaus di Lipsia, Staatskapelle di Dresda, Wiener Symphoniker, Mahler Chamber Orchestra, Filarmonica di San Pietroburgo, RSO Wien, Philharmonia di Londra, Tokyo Philharmonic. Tra i momenti *clou* della sua carriera, *Armida* al Metropolitan, *Don Carlo* e *Luisa Miller* a Bilbao, *Il barbiere di Siviglia*, *Anna Bolena* e *L'elisir d'amore* a Dresda, *Don Pasquale* a Firenze, *Così fan tutte* a Macerata, *Lucrezia Borgia* e *I Capuleti e i Montecchi* a San Francisco, *Il trovatore*, *La traviata* e *Tosca* a Venezia, *Les Contes d'Hoffmann* a Vienna, *La Cenerentola* all'Opéra Bastille, *La scala di seta* a Zurigo e *Otello* a Francoforte. In occasione delle celebrazioni verdiane del 2013 ha debuttato alla Scala con *Oberto, conte di San Bonifacio*. Nel 2015 ha inaugurato la stagione dell'Arena di Verona con *Nabucco*. Tra gli impegni più recenti, *Attila* (Venezia), *Lucia di Lammermoor* (Parigi), *Otello* (Macerata), *Linda di Chamounix* (Roma), *I Capuleti e i Montecchi* (Barcellona), *Maria Stuarda* (New York).

FRANCESCO MICHELI

Regista. Nato nel 1972 a Bergamo, laureato in Lettere moderne e diplomato alla Scuola d'Arte drammatica Paolo Grassi di Milano, debutta nella regia d'opera nel 1997 con *La cantarina* di Piccinni (Museo della

Scala) e con il progetto Opera Domani (As.Li.Co.). Ha curato la regia di lavori di Gluck, Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*), Spontini, Rossini (*Il barbiere di Siviglia*, *Il turco in Italia*), Verdi (*Nabucco*, *Il trovatore*, *Otello*), Puccini (*La bohème*), Cilea (*Adriana Lecouvreur*), Mendelssohn, Rimskij-Korsakov, Gounod (*Roméo et Juliette*), Massenet, Bussotti, Ambrosini (*Il killer di parole*, Premio Abbiati 2010), Brossero e D'Aquila per i più importanti palcoscenici nazionali e internazionali. Il desiderio di dar forma a un teatro lirico di ricerca lo porta a produrre molteplici iniziative fino a *Bianco, Rosso e Verdi* (Premio Abbiati 2009). Per la Fondazione I Teatri di Reggio Emilia è autore, dal 2004, della rassegna lirica sperimentale Opera Off. Insegna regia all'Accademia di Brera e collabora con Sky Classica. Dal 2011 cura progetti sperimentali per la Filarmonica della Scala. Dal 2012 è direttore artistico dello Sferisterio Opera Festival di Macerata e dal 2015 è direttore artistico della Fondazione Donizetti di Bergamo. In Fenice cura la regia della *Bohème* (2017, 2014, 2012 e 2011), *Otello*, anche in *tournee* in Giappone (2013 e 2012), *Il killer di parole* (2010).

NICOLAS BOVEY

Scenografo. Nato a Losanna e formatosi in Italia è allievo di Margherita Palli presso la NABA di Milano. Attivo dal 1998, collabora – tra gli altri – con registi quali Binasco (*Filippo*, *Giorno d'estate*), de Rosa (*Macbeth*), Fantoni (*Il libertino*, *Edipo.com*, *Zio Vanja*, *Le furberie di Scapino*, *Bellissima Maria*, *Piccoli crimini coniugali*, *L'arte del dubbio*), Ferrini (*L'avarò*), Horstkotte (*La púrpura de la rosa*, *L'Euridice*), Livermore (*Ciro in Babilonia*, *Il turco in Italia*, *L'italiana in Algeri*, *Demetrio e Polibo*, *L'Italia del destino*, *Le sorelle*

Bronte, *Juditha triumphans*, *Arsilda regina di Ponto*, Karge (*Vita di Galileo*), Malosti (*Venere in pelliccia*, *Antonio e Cleopatra/Akenathon*, *Quartett*, *Amleto*), Micheli (*Così fan tutte*, *Il barbiere di Siviglia*, *Adriana Lecouvreur*, *Orlando furioso*), Martone (*Macbeth*, *Fidelio*, *Operette morali*), Ricci&Forte (*Turandot*), Rota (*Rosmonda d'Inghilterra*), Sinigaglia (*Falstaff*, *Natura morta in un fosso*). In Fenice realizza luci e scene per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini (2010, regia di Francesco Micheli).

ALESSIO ROSATI

Costumista. Nato nel 1969 a Siena, collabora con numerosi teatri e istituzioni culturali nazionali e internazionali tra cui Stabile di Torino, Fondazione I Teatri (Reggio Emilia), Centro italiano di Musica antica (Roma), Barga Opera Festival (Lucca), Opéra de Nice, Bremen Musikfest, National Gallery e Temple Bar Cultural Trust (Dublino), Teatro de la Coruña, Staatsoper di Hannover, Edinburgh Festival. Svolge inoltre esperienze in ambito formativo (docenza presso il corso di laurea in Cultura e stilismo della moda all'Università di Firenze) e di ricerca (pubblicazione di contributi scientifici sulla storia del teatro d'opera a Siena per l'Accademia degli Intronati), nonché attività di consulenza in progetti di ricostruzione di abiti antichi (Landesmuseum di Zurigo, Istituto italiano di Cultura di Madrid).

MARKUS WERBA

Baritono, interprete del ruolo di Enrico. Studia a Vienna con Walter Berry, è membro per due anni dell'*ensemble* della Volksoper di Vienna e nel 1998 è scelto da Giorgio Strehler come Guglielmo in *Così fan tutte*. Inizia così un'intensa carriera che lo vede impegnato nei principali teatri italiani e internazionali in un repertorio che spazia dalla *Calisto* di Francesco Cavalli a *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *La bohème*, *Roméo et Juliette*, *Pelléas et Mélisande*, *Alfonso und Estrella*, *Hans Heiling*, *Die Meistersinger*, *Die Fledermaus*, *Die Vögel*, *Capriccio*, *Fierrabras*, *Ariadne auf Naxos*. Collabora con direttori quali Abbado, Christie, Gatti, Gergiev, Harnoncourt, Muti, Pappano, Chailly, Barenboim, Welsler-Möst, Bychkov e registi quali Audi, Besson,

Dörrie, Kupfer, McVicar, Michieletto, Ronconi, Vick, Pier'Alli, Homki. Fra gli impegni più recenti, *Don Carlos* a Tokyo e Dresda, *Tannhäuser* a Beijing, *Le nozze di Figaro* e *Meistersinger* alla Scala di Milano, *Evgenij Onegin* a Boston. Torna alla Fenice dopo aver già interpretato *Don Giovanni* (2013, 2011 e 2010), *Così fan tutte* (2012) e *Roméo et Juliette* (2009).

GIUSEPPE ALTOMARE

Baritono, interprete del ruolo di Enrico. Inizia gli studi musicali alla Hochschule Mozarteum di Salisburgo con Rudolf Knoll, e li prosegue poi, fra gli altri, con Iris Adami Corradetti, Franco Corelli, Silvano Carroli. La sua carriera internazionale comincia con il debutto come protagonista in *Gianni Schicchi* al trentanovesimo Festival Puccini di Torre del Lago, e continua con i maggiori ruoli baritonali (*Don Giovanni*, *Antonio* in *Linda di Chamounix*, *Nabucco*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Luna* nel *Trovatore*, *Germont* nella *Traviata*, *Renato* in *Un ballo in maschera*, *Simon* Boccanegra, *Jago* in *Otello*, *Marcello* nella *Bobème*, *Scarpia* in *Tosca*, *Tonio* in *Pagliacci*, *Cascart* in *Zazà*, il re nell'opera omonima di Giordano, *Escamillo* in *Carmen*). Collabora con direttori d'orchestra quali Gavazzeni, Kuhn, Ranzani, Bartoletti, Oren, Renzetti, Mehta e Muti, e registi quali Di Stefano, Brockhaus, Carsen, Cavani, Pizzi, Zeffirelli, Argento. Tra i lavori più recenti *Gianni Schicchi* e *Macbeth* (2017), *La traviata*, *Il trovatore*, *Attila*, *Madama Butterfly*, *Tosca* (2016). A Venezia ha cantato nella *Traviata* (2016, 2015 e 2014), in *Elegy for Young Lovers* (2014) e in *Tosca* (2008).

NADINE SIERRA

Soprano, interprete del ruolo di Lucia. Debutta ancora adolescente all'Opera di Palm Beach, e a soli quindici anni si fa conoscere sul territorio nazionale cantando a «From the Top», programma radio per giovani artisti trasmesso dalla NPR. Dopo aver conseguito il diploma al Mannes College of Music di New York, accede all'Adler Fellowship Program dell'Opera di San Francisco. Considerata uno dei più promettenti talenti emergenti nel mondo della lirica internazionale, sulla scia dei fortunati debutti della scorsa stagione al Met, alla Scala, a Parigi e alla Staatsoper di Berlino, si sta rapidamente afferman-

do come presenza fissa su molti dei più importanti palcoscenici internazionali. Nell'estate del 2016 debutta al Mostly Mozart Festival al Lincoln Center e a Tanglewood con la Boston Symphony Orchestra. Nella stagione 2016-2017 è all'Opéra di Parigi nel ruolo di Flavia in una nuova produzione di *Eliogabalo* di Francesco Cavalli, interpreta Pamina nella *Zauberflöte* all'Opéra Bastille, Zerlina nel *Don Giovanni* e Ilia in *Idomeneo* di Mozart al Met. A cavallo tra il 2015 e il 2016 canta in Fenice nel Concerto di Capodanno diretto da James Conlon.

ZUZANA MARKOVÁ

Soprano, interprete del ruolo di Lucia. Nata a Praga, studia canto, pianoforte e direzione d'orchestra al Conservatorio della sua città e debutta a sedici anni in *Opera z pouti* di Emil František Burian al Teatro Nazionale di Ostrava. Nel 2003 è prima al concorso Young Prague Singers e l'anno successivo dirige la Children's Opera di Praga in *tournee* a Bayreuth, Dortmund, Bologna, Parigi e all'Expo 2005 in Giappone. Nel 2010-2011 frequenta la Scuola dell'Opera a Bologna e nel 2012 vince il secondo premio al Concorso Ernst Häfliger di Berna. Tra le sue interpretazioni, Zerlina e Donna Anna in *Don Giovanni*, Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Micaëla in *Carmen*, cameriera, amica, amante, ficcanaso e giornalista in *Powder her Face* di Thomas Adès, Giustina in *Senso* di Marco Tutino, Clorinda nella *Cenerentola*. In Fenice ha cantato in *Alceste* (2015), *Elegy for Young Lovers* (2014), *L'Africaine* (2013), *Powder her Face* (2012). Tra gli impegni più recenti, *La traviata* (Palermo e Cagliari), *I puritani* (Zurigo) e *Lucia di Lammermoor* (Ancona e Avignone).

FRANCESCO DEMURO

Tenore, interprete del ruolo di Edgardo. Nato a Porto Torres nel 1978, dopo il debutto a Parma con *Luisa Miller* si esibisce nei maggiori palcoscenici internazionali cantando *Rigoletto*, *Così fan tutte*, *La traviata*, *La bohème*, *Falstaff*, *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Roméo et Juliette*, *Gianni Schicchi*, *Macbeth*, *Don Pasquale*, *Maria Stuarda*, *Lucia di Lammermoor*. Nell'estate 2011 inaugura con *La traviata* la stagione all'Arena di Verona, mentre nella stagione 2013-2014 canta il duca in *Rigoletto* in *tournee* a Tokyo col Teatro alla Scala e debutta quindi al Metropolitan di New York

con *La bohème* e *La traviata*, opera che canta anche alla Fenice nel 2015 incarnando il ruolo di Alfredo. Tra gli impegni più recenti, *Falstaff* alla Scala, *La bohème* al San Carlo di Napoli, *Maria Stuarda* all'Opéra de Monte-Carlo, *L'elisir d'amore* alla Deutsche Opera di Berlino, *Lucia di Lammermoor* al Teatro delle Muse di Ancona.

SHALVA MUKERIA

Tenore, interprete del ruolo di Edgardo. Nato in Georgia, studia clarinetto a Tbilisi e canto a Odessa, dove si diploma nel 1993. Vincitore dei concorsi di Praga e Tbilisi, entra nel 1996 nella compagnia dell'Opera di Odessa. Dal 2000 si esibisce nei maggiori teatri internazionali e dal 2005 fa parte della compagnia della Staatsoper di Vienna. Ha interpretato opere di Bellini (*La sonnambula*, *I puritani*, *I Capuleti e i Montecchi*, *Zaira*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Maria Stuarda*, *Anna Bolena*, *La Fille du régiment*, *Don Pasquale*), Verdi (*Rigoletto*, *La traviata*, *Otello*), Puccini (*La bohème*), Massenet (*Werther*), Strauss (*Der Rosenkavalier*). Alla Fenice ha cantato nella *Traviata* (2016-2011), nei *Capuleti e i Montecchi* (2015), nella *Sonnambula* (2012), in *Lucia di Lammermoor* e in *Rigoletto* (2011). Nel 2013 ha inoltre partecipato alla *tournee* in Giappone della Fenice, cantando in un concerto sinfonico corale diretto da Myung-Whun Chung.

FRANCESCO MARSIGLIA

Tenore, interprete del ruolo di Arturo. È un applaudito Cassio in *Otello* al Palazzo Ducale di Venezia. Nel 2015 debutta nel ruolo di Ramiro nella *Cenerentola* a Rieti e a Brema diretto da Fabio Biondi, Ferrando in *Così fan tutte* a Savona e Trento. Seguono Prunier nella *Rondine* a Lucca e Modena, Beppe in *Pagliacci* al Petruzzelli di Bari e Florville nel *Signor Bruschino* all'Opera Giocosa di Savona. È poi anche Belmonte nell'*Entführung aus dem Serail* all'Olimpico di Vicenza, Don Ottavio in *Don Giovanni* al Festival Mozart di Torino, Teatro Sociale di Rovigo, Fortezza del Priamar di Savona e Regio di Torino (dove ritorna come conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*), Tebaldo nei *Capuleti e i Montecchi* alla Fenice, alla Royal Opera di Muscat e a Stavanger ancora con Fabio Biondi. Diretto da Riccardo Muti canta in *Iphigénie en Aulide* all'Opera di Roma. Per la Fenice ha interpretato inol-

tre il ruolo di Raffaele in *Stiffelio* (2016) e quello di Cassio in *Otello* (2013, 2012).

SIMON LIM

Basso, interprete del ruolo di Raimondo. Nato a Dae Gu in Corea del Sud nel 1982, nel 2007 si trasferisce in Italia per frequentare l'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala. Sul palcoscenico scaligero debutterà in svariati ruoli fra i quali Mustafa nell'*Italiana in Algeri* e nella parte del protagonista nelle *Nozze di Figaro*. Tra gli impegni più recenti, *The New Prince* di Mohammed Fairouz (Amsterdam), *Stiffelio* (Bilbao), *Nabucco* (Salerno), *Don Carlos* (Parma); ha incarnato inoltre Procida nei *Vespri siciliani* nei Teatri dell'Emilia Romagna, il conte Asdrubale nella *Pietra del paragone* al Théâtre de Chatelet, Raimondo in *Lucia di Lammermoor*, Timur in *Turandot* e Ramfis nella nuova produzione di *Aida* alla Deutsche Oper di Berlino, Zaccaria nel *Nabucco* al Lirico di Cagliari, Padre Guardiano nella *Forza del destino* e Alidoro nella *Cenerentola* al Filarmonico di Verona, ancora Alidoro al Regio di Torino. Alla Fenice ha cantato in *Stiffelio*, nella *Favorite* e in *Norma* (2016).

ALESSIO CACCIAMANI

Basso, interprete del ruolo di Raimondo. Nasce a Roma nel 1987 e intraprende giovanissimo gli studi musicali alla Schola Pueri Cantores della Cappella Musicale Pontificia come componente del coro, partecipando a numerosi concerti e incisioni. Nel 2008 si diploma in fagotto al Conservatorio Licinio Refice di Frosinone, nel 2010 consegue la laurea di secondo livello in fagotto al Conservatorio Santa Cecilia di Roma, per proseguire gli studi perfezionandosi con Francesco Bossone, primo fagotto dell'Orchestra nazionale dell'Accademia di Santa Cecilia. In qualità di fagottista ha svolto attività concertistica in formazioni cameristiche e orchestrali. Intraprende lo studio del canto sotto la guida di Teresa Rocchino e nel 2013 è ammesso al Mozarteum di Salisburgo dove si diploma nel 2015, mentre l'anno prima debutta in *Don Giovanni* (Commendatore) a Salisburgo ed è basso solista nel *Requiem* di Mozart a Milano (Associazione Mozart Italia). Nel 2015-2016 è a Basilea per l'Operastudio e poi a Roma, al Costanzi, per *Nabucco* (Gran Sacerdote a Caracalla)

e *Un ballo in maschera* (Sam). Alla Fenice ha interpretato Biterolf in *Tannhäuser* (2017).

ANGELA NICOLI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Alisa. Nata a Isola del Liri (Fr), si diploma in canto al Conservatorio Licinio Refice di Frosinone e prosegue gli studi al Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Il suo debutto avviene nel 2000 in due ruoli da protagonista nella prima mondiale dell'oratorio *Trittico dantesco* di Bernardino Rizzi. È poi Romeo nei *Capuleti e i Montecchi* al Carlo Felice, Lola in *Cavalleria rusticana* alla Fortezza Priamar di Savona, mezzosoprano solista in *Les Bisches* e secondo elfo nel *Sogno di una notte di mezza estate* all'Opera di Roma. Interpreta Abigail in *Nabucco* al Seoul Arts Center, sostiene i ruoli della matrigna nella *Cenerentola* al Petruzzelli, e della seconda dama nella *Zauberflöte* ed Enrichetta nei *Puritani* nel Circuito Lombardo. È la contessa di Ceprano in *Rigoletto* ancora all'Opera di Roma, ove ritorna con Solveig nel *Peer Gynt* di Grieg. Per la Fenice è Zefka nel *Diario di uno scomparso* di Janáček (Teatro Malibran, 2015).

MARCELLO NARDIS

Tenore, interprete del ruolo di Normanno. 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 Carlo Felice di Genova, il Filarmonico di Verona, il Maggio Musicale Fiorentino, il Massimo di Palermo, il Bellini di Catania, il Liceu di Barcellona, la Stadthalle di Bayreuth, la Smetana Hall di Praga, il New National Theatre di Tokyo, la Carnegie Hall di New York, 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, Fiuzzi e Shetler. Alla Fenice interpreta *Aquagranda* e *Mirandolina* (2016), *Die Zauberflöte* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *Tristan und Isolde* (2012), *Lou Salomé* (2012), *Boris Godunov* (2008).

«Zafferano» e l'arte vetraria di Federico de Majo

Il marchio «Zafferano» è una delle realtà che diffondono nel mondo un simbolo della storia e della cultura veneziana come il vetro d'arte. Il suo inventore e fondatore, Federico de Majo, racconta come ha avuto inizio quest'attività e quali direzioni ha preso nel tempo.

«Zafferano» nasce dalla mia esperienza in fornace a Murano, quando, ancora ragazzo, ho cominciato a seguire la fabbrica di famiglia. Verso la fine degli anni Ottanta ho lasciato l'isola per affrontare nuove sfide, ma il vetro è rimasto sempre il mio primo amore. E così, mentre mi dedicavo ad altro, ho deciso di creare una nuova linea di bicchieri da degustazione – un'altra mia passione infatti è sempre stata quella del buon vino – rivolgendomi alla ristorazione d'alta qualità e a importanti strutture alberghiere. Poi ho preso fiducia, e attingendo appunto alla mia esperienza di vetraio ho ideato i primi bicchieri colorati. Da lì in poi sono nate le molte linee che fanno parte del nostro catalogo.

«Zafferano» nasce dunque dalla tradizione vetraria muranese. Ma come si fondono passato e presente, nella creazione delle diverse collezioni?

Nel processo di produzione non è cambiato nulla, a eccezione di qualche piccola novità per quanto riguarda la fusione e la ricottura. Si lavora insomma come nel Cinquecento, con gli stessi ferri e gli stessi strumenti maneggiati dai maestri nei loro scagni. Semplicemente, ho 'mixato' le lavorazioni storiche con un po' di modernità, e passo

dopo passo si è raggiunto un buon punto di equilibrio tra la tradizione e il *design* contemporaneo.

Come si inserisce il concetto di artigianato in un sistema produttivo globalizzato?

La maggior parte degli oggetti che proponiamo sono fatti a mano, tranne alcune linee di calici da degustazione per le quali vengono utilizzate delle soffiatrici automatiche. Questo perché altrimenti, date le quantità elevate, non potremmo essere competitivi. Quanto ai calici leggeri e leggerissimi e a tutti i prodotti colorati siamo ancora nell'ambito dell'artigianato puro. Data l'ampiezza della richiesta siamo costretti a esportare la nostra produzione in altri Paesi: quando le numeriche salgono – sto parlando di centinaia di migliaia di pezzi – è improponibile pensare di impiegare i laboratori muranesi ancora attivi o qualche piccola vetreria della nostra terraferma. Ma restano comunque immutate l'attenzione e la volontà di utilizzare lavorazioni prettamente veneziane.

Il vostro marchio ha un'importante diffusione internazionale...

Sì, negli ultimi tre, quattro anni abbiamo avuto un'espansione molto notevole. Il valore aggiunto della nostra azienda è la possibilità di raccontare una storia, che prende origine dalla mia vita passata in fabbrica e dalla mia esperienza nell'arte del vetro. I mercati, soprattutto quelli emergenti, ricercano una 'narrazione' che giustifichi il prodotto



Federico de Majo.

che viene presentato. Un po' come se ponessero la domanda: «Perché ti occupi di vetro?» La risposta, nel nostro caso, sta dietro di noi, riguarda in modo diretto il nostro passato. Inoltre, mi capita molto spesso di incontrare dei clienti grazie al 'posizionamento' dei nostri prodotti, cioè ai luoghi dove essi sono esposti e visibili. Per fare solo un esempio, negli ultimi mesi un gruppo di australiani li hanno notati in un bel negozio di Positano e se ne sono innamorati, a tal punto da importarli nel loro Paese, costituendo per questo una società *ad hoc*.

C'è, a suo parere, un rapporto tra vetro d'arte e grande musica, come quella proposta dalla Fenice, di cui lei è socio sostenitore?

Sono certamente due mondi molto affini, e credo ci sia una grande vicinanza tra l'arte della musica e quella vetraria: in fondo, il rumore dei

processi di fusione è una vera e propria sinfonia per le orecchie dei maestri vetrai... Al di là delle battute, sono due eccellenze che devono sempre più incontrarsi e trovare punti di contatto. Nel mio caso si tratta anche di un ritorno al passato: mia mamma era un'appassionata d'opera, e dunque la mia famiglia aveva sempre quattro poltroncine alla Fenice. Ricordo con gioia di essere andato diverse volte a teatro per accompagnare i miei genitori. Anche per questo mi onora assumere ora la carica di sostenitore.

Crede che il binomio 'impresa & cultura' possa giovare a realtà come Venezia, assillate da problemi e fragilità?

L'incontro tra queste due realtà, come dicevo, è certamente fondamentale, così come lo è individuare obiettivi comuni. Dal canto nostro, stiamo già attivandoci per rivitalizzare la nostra presenza in isola, perché sentiamo che è giunto il momento di rientrare a Venezia per poter contare su una produzione *made in Italy* di altissima qualità, veicolando e sviluppando attraverso di essa anche la conoscenza di ciò che il vetro rappresenta a livello culturale.

Aquagranda vince il Premio Speciale Franco Abbiati

Aquagranda, lo spettacolo che ha inaugurato la stagione 2016-2017 del Teatro La Fenice, si è aggiudicato il Premio Speciale alla trentaseiesima edizione del Premio della critica musicale Franco Abbiati, l'«Oscar» della musica italiana: nato nel 1980 e intitolato al famoso critico bergamasco, che per quarant'anni ha curato la rubrica musicale del «Corriere della Sera», il Premio è infatti divenuto sin dalla sua istituzione il più autorevole riconoscimento nazionale, abbracciando in tutte le sue sfaccettature – attraverso le molteplici categorie in cui è suddiviso – l'intera 'annata' musicale cui volta per volta si riferisce. In questa sua dettagliata classificazione non è mai mancato il Premio Speciale, dedicato a operazioni o personaggi particolarmente meritevoli e non facilmente 'catalogabili' in una voce specifica.

Questo è proprio il caso di *Aquagranda*, una produzione resa possibile grazie all'elaborazione 'corale' di uno staff composito e articolato, che ha riunito artisti, tecnici, addetti ai lavori e maestranze in vista di un ambizioso obiettivo comune: il racconto per parole e musica di un evento straordinario quanto minaccioso come la grande acqua alta del '66, rievocato e portato in scena a cinquant'anni di distanza. Ideato e fortemente voluto dal sovrintendente Cristiano Chiarot e dal direttore artistico Fortunato Ortombina, il progetto, che ha avuto una gestazione lunga due anni, ha sin dall'inizio coinvolto emotivamente tutti i lavoratori del Teatro veneziano, che hanno partecipato con entusiasmo alla sua realizzazione. Il punto di partenza è stato subito individuato in *Acqua Granda. Il romanzo dell'alluvione* (Filippi, Venezia 2005),

cioè il libro scritto alcuni anni prima da Roberto Bianchin, storico cronista della «Repubblica» e romanziere in proprio: nei suoi brevi capitoli l'arrivo dell'alta marea è vissuto con gli occhi di una famiglia di Pellestrina, che alterna all'angoscia e allo stupore una buona dose di ironia, attenuando così la portata drammatica dei fatti narrati, anche quando il mare, rotti gli argini, sembra non arrestarsi più di fronte a niente. Il libro di Bianchin è servito da 'materia prima' per la composizione del libretto in versi, firmato dallo stesso giornalista a quattro mani con il poeta padovano Luigi Cerantola. A dare 'forma musicale' alla vicenda è stato poi chiamato uno dei compositori più apprezzati delle ultime generazioni, il trevigiano Filippo Perocco: il musicista, alla sua prima prova in ambito lirico e ispirandosi a un episodio di cronaca così centrale nella storia recente di Venezia, ha dato vita a un'opera la cui partitura «raffinatissima – come ha notato Dino Villatico –, è costruita come una sorta di sinfonia-oratorio che affida al coro la voce della coscienza, della paura, della gente e ai personaggi il viaggio nella disperazione» prima dello scampato pericolo e del conseguente lieto fine. Alla visionarietà di questa composizione ha fatto *pendant* la regia di un altro affermato artista 'nostrano' quale Damiano Michieletto, che per raggiungere l'obiettivo ha utilizzato come sempre le incisive scene di Paolo Fantin (e i costumi di Carla Teti), mentre l'Orchestra e il Coro della Fenice sono stati diretti da uno specialista in sonorità contemporanee come Marco Angius.

La giuria del Premio Abbiati – composta per l'edizione 2017 da Danilo Boaretto, Alessandro Cammarano, Andrea Estero, Carlo Fiore, Ange-



Foto di scena di *Aquagranda*, Teatro La Fenice, 4 novembre 2016. Foto © Michele Crosera.

lo Foletto, Enrico Girardi, Giancarlo Landini, Gianluigi Mattiotti, Gian Paolo Minardi, Gregorio Moppi, Carla Moreni, Alessandro Mormile, Paolo Petazzi e Giangiorgio Satragini – nel conferire questo riconoscimento speciale ad *Aquagranda* ha voluto dunque mettere in evidenza l'operazione culturale che ne è il presupposto e l'origine: la trasposizione operistica di un evento realmente accaduto e fortemente radicato nella memoria della città lagunare, che ha coinvolto e riunito le migliori energie creative del vasto territorio in cui essa è inserita (oltre a realtà istituzionali e produttive quali il Freundeskreis des Teatro La Fenice, che dal 2012 supporta tutte le inaugurazioni del Teatro, e il Consorzio Venezia Nuova e Thetis spa, partner della Fenice nella realizzazione delle scene), ottenendo il convinto consenso del pubblico, come ha dimostrato il 'tutto esaurito' di ognuna delle dodici repliche. A testimoniare sviluppo e *backstage* del

progetto ha pensato infine il giovane regista veneziano Giovanni Pellegrini con il suo documentario *Aquagranda in crescendo*, prodotto da Kama Productions, che il prossimo 8 maggio verrà presentato in versione integrale alle Sale Apollinee, preceduto dall'esibizione della Banda di Pellestrina.

Sempre nell'ambito del Premio Abbiati, il tenore John Osborn ha ottenuto poi il riconoscimento come miglior cantante del 2017 grazie alle interpretazioni di Fernand nella *Favorite* di Donizetti, in scena alla Fenice lo scorso maggio, di Benvenuto Cellini nell'omonimo melodramma semiserio di Berlioz, allestito a marzo dall'Opera di Roma, e del ruolo del titolo in *Otello* di Gioachino Rossini al Teatro di San Carlo di Napoli.



Foto di scena di Aquagrande, opera commissionata dalla Fondazione Teatro La Fenice al compositore Filippo Perocco, basata sul libretto di Roberto Bianchin e Luigi Cerantola tratto dal libro Acqua Granda. Il romanzo dell'alluvione di Roberto Bianchin. Direttore Marco Angius, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti. Prima rappresentazione assoluta: Teatro La Fenice, 4 novembre 2016. Foto © Michele Crosera.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

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

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Simona Cappabianca, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Mania Ninova, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Eugenio Sacchetti ◇

Viole Alfredo Zamarra •, 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

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

Clarineti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari, Ferrante Casellato ◇

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Giulia Ginestrini

Controfagotto Fabio Grandesso

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

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Marco Vicario • ◇, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Mario Barsotti

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini, Gottardo Paganin, Claudio Tomaselli ◇

Arpa Nabila Chajai ◇

Glass harmonica Sascha Reckert, Sebastian Reckert ◇

CORO DEL TEATRO LA FENICE

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

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

Alti Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Elisabetta Gianese, Manuela Marchetto, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessandra Vavasori ◇, Alessia Franco ◇

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, 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 ◇, Safa Korkmaz ◇

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

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, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◇

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

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

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 Tegan, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◇, Vitaliano Bonicelli ◇, Franco Contini ◇, Filippo Maria Corradi ◇, Cristiano Gasparini ◇, Stefano Neri ◇, Martina Sosio ◇, Giacomo Tagliapietra ◇

ELETTICISTI Vilmo Furian *capo reparto*, Fabio Baretin *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Belle-mo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Giovanni Dal Missier, Federico Geatti, Roberto Nardo, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede ◇, Jovan Stankic ◇, 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 Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◇, Roberto Pirrò ◇

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◇

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

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



Gaetano Donizetti in un'incisione pubblicata in Dodici principali artisti della Stagione di Carnevale e Quadragesima 1837-1838. Venezia, s.n. s.a. Biblioteca Nazionale Marciana.

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

Aquagranda

musica di Filippo Perocco

personaggi e interpreti principali
Fortunato Andrea Mastroni /
Francesco Milanese
Ernesto Mirko Guadagnini / Paolo
Antognetti
Lilli Giulia Bolcato / Livia Rado

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 Gianni Carluccio
e 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 Krügler

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 Malibrán
10 / 12 / 18 / 21 / 23 febbraio 2017

Gina

musica di Francesco Cilea

personaggi e interpreti principali
Gina Arianna Venditelli
Giulio Alessandro Scotto di Luzio

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 Malibrán»

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 / Ivan Ayon Rivas
Mimi Francesca Dotto / Gioia Crepaldi

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 Malibrán
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 Petr Il'ic Čajkovskij

maestro concertatore e direttore

David Coleman

scene e costumi Aldo Buti

Primi ballerini, solisti e 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 / 16 luglio 2017

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Jessica Nuccio

Alfredo Germont Piero Pretti /

Leonardo Cortellazzi

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 John Eliot Gardiner e Elsa Rooke

The Monteverdi Choir and Orchestra

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

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

22 / 27 / 29 agosto

1 / 6 / 10 / 12 / 14 / 15 / 21 / 22

settembre 2017

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Mihaela Marcu /

Ekaterina Bakanova

Alfredo Germont Ivan Magri

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

26 agosto
3 / 5 / 13 / 17 / 19 / 24 settembre 2017

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Monica Zatterin
F.B. Pinkerton Vincenzo Costanzo

maestro concertatore e direttore
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

2 / 7 / 16 / 20 / 23 settembre 2017

L'occasione fa il ladro

musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali
Conte Alberto Giorgio Misseri
Ernestina Rosa Bove

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

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 Sămpetrea /
Alessandro Luongo
Donna Anna Francesca Dotto /
Valentina Mastrangelo

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

Teatro La Fenice, Sale Apollinee

25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31 ottobre
25 / 26 / 27 / 28 novembre
1 / 3 / 5 / 6 / 7 / 10 / 13 / 15 dicembre 2016

I tre gobbi

liberamente tratto da La favola de' tre gobbi
intermezzo di due parti per musica di
Carlo Goldoni

musica di Alberto Maron
ispirata da Vincenzo Legrenzio Ciampi

maestro concertatore Alberto Maron
regia Michele Modesto Casarin

con Manuela Massimi, Matteo
Fresch, Michele Modesto Casarin,
Emanuele Fortunati

soprano Ilenia Tosatto
tenore Andrea Biscontin
Ensemble Harmonia Pratica

produzione Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Pantakin Commedia,
Woodstock Teatro e Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

Foyer e sale del 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

OPERA GIOVANI

Teatro Malibran
27 / 28 / 29 aprile 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
25 / 26 / 27 maggio 2017

Barabau

Suite dal balletto
musica di Vittorio Rieti

L'aumento

musica di Luciano Chailly

maestro concertatore e direttore
Maurizio Dini Ciacci
regia Davide Garattini Raimondi
scene Paolo Vitale
costumi Giada Masi

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



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.

SOCI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



pierre cardin



APV INVESTIMENTI



RUBELLI



superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

TIFFANY & CO.

V° 73



Fondazione Amici della Fenice



Noventa Di Piave



Marsilio



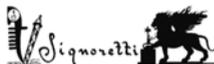
HAUSBRANDT



STUDIO DE POLI
VENEZIA



Allegrini



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. 69 - aprile 2017

Lucia di Lammermoor

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
Tina Cawthra, Marina Dorigo, Paolo Fabbri,
Ilaria Pellanda, Franco Rossi, Enrica Villari

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 aprile 2017
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

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

€ 10,00