



**THE LEADING ROLE
TAKES THE STAGE.**

Enjoy a perfect night with a delicious cup of coffee.

www.hausbrandt.it



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892



FEST

Maria Callas
MARIA CALLAS

al
TEATRO LA FENICE

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

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

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



PROGETTO ATELIER DELLA FENICE
AL TEATRO MALIBRAN

LABORATORI DI PROFESSIONALITA' PER IL FUTURO DEI GIOVANI



LA FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

ringrazia



MICHELANGELO
FOUNDATION
FOR CREATIVITY
AND CRAFTSMANSHIP



FONDAZIONE DI
VENEZIA

Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi



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



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Informazioni: www.festfenice.com
Tel. 041786676 - Fax 041786677



In vendita presso il bookshop del Teatro La Fenice
On sale at the Teatro La Fenice bookshop
www.zafferanoitalia.com - www.teatrolafenice.it

zafferano



Il lieto calice

Il calice disegnato da Federico de Majo e realizzato da Zafferano per Fondazione Teatro La Fenice. Omaggio a "La traviata" di Giuseppe Verdi.

The wine glass designed by Federico de Majo and created by Zafferano for the Teatro La Fenice. A tribute to "La Traviata" by Giuseppe Verdi.



FEST

Federico de Majo

SCOPRI LA NUOVA CARTA SERVIZI DEL TEATRO LA FENICE

DEDICATA AGLI ABBONATI DEL TEATRO



Tutti i vantaggi sul sito www.teatrolafenice.it

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2018-2019



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 orientalizzante, 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 247x93x28 cm.*

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

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

Incontri con l'opera

giovedì 15 novembre 2018

GIORGIO PESTELLI

Macbeth

martedì 11 dicembre 2018

SILVIA POLETTI

Romeo e Giulietta

lunedì 21 gennaio 2019

LUCA CIAMMARUGHI

Werther

martedì 5 febbraio 2019

GIANNI GARRERA

Il sogno di Scipione

martedì 12 febbraio 2019

LUCA MOSCA

Il re pastore

martedì 19 febbraio 2019

GIOVANNI BIETTI

L'italiana in Algeri

lunedì 18 marzo 2019

PAOLO BARATTA

Otello

mercoledì 17 aprile 2019

FRANCO ROSSI

Dorilla in Tempe

martedì 7 maggio 2019

SANDRO CAPPELLETTI

Turandot

martedì 14 maggio 2019

MICHELE GIRARDI

Aida

venerdì 14 giugno 2019

LUCA MOSCA

Don Giovanni

lunedì 9 settembre 2019

TITO CECCHERINI, FORTUNATO ORTOMBINA,

SALVATORE SCIARRINO

Luci mie traditrici

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2018-2019

LUCI MIE TRADITRICI

Teatro Malibran

venerdì 13 settembre 2019 ore 19.00 turno A

sabato 14 settembre 2019 ore 15.30 turno C

mercoledì 18 settembre 2019 ore 19.00 turno E

domenica 22 settembre 2019 ore 15.30 turno B

martedì 24 settembre 2019 ore 19.00 turno D



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Carlos Tieppo, modellini dei costumi per Luci mie traditrici di Salvatore Sciarrino al Teatro la Fenice, settembre 2019; direttore Tito Ceccherini, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

La locandina	13
<i>Luci mie traditrici</i> in breve	15
<i>a cura di Alberto Massarotto</i>	
<i>Luci mie traditrici</i> in short	18
Argomento	21
Synopsis	23
Argument	25
Handlung	27
Il libretto	29
Ah, divisa tra due sogni...	43
<i>di Paolo Petazzi</i>	
Salvatore Sciarrino: «Una tragedia dell’attesa»	52
<i>a cura di Maria Rosaria Corchia</i>	
Salvatore Sciarrino: “A Tragedy of Anticipation”	56
Valentino Villa: «Personaggi archetipici e temporalità circolare»	60
<i>a cura di Leonardo Mello</i>	
Valentino Villa: “Archetypical characters and a cyclic temporality”	63
Tito Ceccherini: «Suoni e sfondi per un ambiente reale e psicologico»	66
Tito Ceccherini: “Sounds and backgrounds for a real, psychological setting”	69
Salvatore Sciarrino e la Fenice	73
<i>a cura di Franco Rossi</i>	
MATERIALI	
Brevi cenni sul principe Carlo Gesualdo da Venosa	80
<i>di Leonardo Mello</i>	
Francesco Stramboli, drammaturgo ‘derubato’	83
CURIOSITÀ	
La ‘pop Renaissance’ di Gesualdo	84
Biografie	85
IMPRESA E CULTURA	
Nasce la Fenice Card	89
DINTORNI	
Riccardo Chailly, Una vita nella musica 2019	91
Qualche anticipazione su <i>Engelberta</i> di Tomaso Albinoni	93
<i>di Franco Rossi</i>	



Salvatore Sciarrino (foto di Luca Carrà © RaiTrade).

LUCI MIE TRADITRICI

opera in due atti

libretto e musica di **Salvatore Sciarrino**

da Il tradimento per l'onore *di* Francesco Stramboli

con un'elegia di Claude Le Jeune *su testo di* Gilles Durant *de la Bergerie*

prima rappresentazione assoluta: Schwetzingen, Schloß Rokokotheater, 15 giugno 1998

editore proprietario: Casa Ricordi, Milano

Segue

Distendi la fronte

congedo per cinque voci con strumenti

editore proprietario: Edizioni Musicali RaiCom

prima esecuzione assoluta

personaggi e interpreti

La Malaspina Wioletta Hebrowska

Il Malaspina Otto Katzameier

L'ospite Carlo Vistoli

Un servo della casa Leonardo Cortellazzi

Voce dietro al sipario Livia Rado

maestro concertatore e direttore

Tito Ceccherini

regia

Valentino Villa

scene Massimo Checchetto

costumi Carlos Tieppo

luci Fabio Baretin

Orchestra del Teatro La Fenice

con sopratitoli in italiano

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 Luca De Marchi; altro maestro di sala Alberto Boischio; maestro di palcoscenico Maria Parmina Giallombardo; maestro alle luci Matteo Londero; assistente alla regia e direttore di palcoscenico Laura Pigozzo; assistente alle scene Serena Rocco; capo macchinista Roberto Rizzo; capo elettricista Fabio Baretin; 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 Surfaces (Treviso); costumi, attrezzatura, calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; trucco, parrucco Effe Emme Spettacoli; sopratitoli Studio GR (Venezia)

Luci mie traditrici in breve

a cura di Alberto Massarotto

La forte attrazione che la musica antica ha sempre esercitato nei confronti di Salvatore Sciarrino suggerì al compositore l'idea di dedicare un'opera a Carlo Gesualdo, principe di Venosa (1566-1613). Così, nella prima metà degli anni Ottanta, Sciarrino cominciò a immaginare come poter ripercorrere la figura di Gesualdo anche attraverso l'inserimento di alcune sue musiche in partitura. Il progetto cambiò improvvisamente direzione quando il compositore siciliano apprese che il collega russo Alfred Schnittke stava lavorando a un soggetto analogo, dal titolo *Gesualdo*. Sciarrino decise dunque di rivedere completamente la sua opera, eliminando qualsiasi riferimento diretto a Gesualdo, fatto salvo il libretto che, pur non riferendosi direttamente al madrigalista, ne narra grosso modo la vicenda umana. Ricavò così il suo testo dal dramma secentesco *Il tradimento per l'onore*, una tragedia in prosa pubblicata per la prima volta nel 1659, a settant'anni di distanza dall'orrendo delitto d'onore che vide protagonista Gesualdo da Venosa, e a nome di Giacinto Andrea Cicognini (Firenze 1606-Venezia 1649), drammaturgo e autore di due importanti libretti come *Il Giasone*, musicato da Francesco Cavalli (1649), e *L'Orontea* di Antonio Cesti (1656). Un confronto tra le opere attribuite con certezza a Cicognini e *Il tradimento per l'onore* lo portò a dubitare dell'autenticità di quest'ultimo, dato l'evidente dislivello stilistico. Il sospetto trovò fondamento in una nota presente alla voce *Amar, e non saper chi* nella *Drammaturgia* di Lione Allacci (Roma, 1666), nella quale si descrive l'impegno del letterato veneziano Francesco Stramboli nel denunciare la spregiudicata azione dell'editore romano Bartolomeo Lupardi, totalmente indirizzata a ottenere il massimo profitto da qualsiasi testo teatrale, anche attraverso l'inganno. Così *Il tradimento per l'onore* circolò come opera postuma del Cicognini fino all'incontro con Sciarrino, che portò il caso all'attenzione degli studiosi, per venire finalmente risolto nel 2001 con la definitiva attribuzione del testo a Stramboli.

Abbandonata l'idea di accogliere le musiche di Gesualdo nella partitura dell'opera, per le parti strettamente strumentali il compositore elaborò la melodia di un'elegia di Claude Le Jeune (1518/1520-1600). Il testo utilizzato dal musicista cinquecentesco in apertura dell'opera è stato oggetto di un'ulteriore errata attribuzione. Contrariamente a quanto riportato sulla prima edizione della partitura di *Luci mie traditrici*, è Gilles Durant de la Bergerie (1550-1605) l'autore del testo dell'elegia di Le Jeune, e non Rosard, come Sciarrino stesso appurò successivamente. Ma a stringere maggiormente l'intricato groviglio dei riferimenti



Massimo Checchetto, bozzetto per Luci mie traditrici di Salvatore Sciarrino al Teatro Malibran, settembre 2019. Direttore Tito Ceccherini, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

letterari che hanno accompagnato la genesi dell'opera, all'interno del libretto di sala della prima rappresentazione comparì un saggio interamente dedicato al teatro di Cicognini, mentre di Stramboli non vi fu alcuna traccia.

Luci mie traditrici è la settima opera per il teatro musicale di Salvatore Sciarrino, articolata in due atti e allestita in prima assoluta il 19 maggio 1998 al Rokokotheater di Schwetzingen. Per l'occasione, l'opera apparve con il titolo *Die tödliche Blume* (Il fiore letale), utilizzato ancora oggi nella versione in lingua tedesca, nonché il primo titolo vagliato da Sciarrino anche per la versione italiana, successivamente sostituito con parte del dialogo estrapolato dalla terza scena del primo atto: «Occhi miei traditori / Luci mie traditrici». Vale la pena notare come il cast vocale della prima fosse costituito da cantanti abituati a frequentare il repertorio classico, per lo più barocco, come il soprano americano Sharon Spinetti, il controtenore Kai Wessel e il baritono Paul Armin Edelmann, mentre il tenore Georg Nigl poteva vantare un percorso apertamente speso a interpretare i ruoli più significativi del Novecento musicale, al fianco del direttore Pascal Rophé alla testa dell'Orchestra della Radio di Stoccarda.

Per la versione inglese, invece, l'autore scelse il titolo *The Killing Flower*. Non è un caso dunque che ancora oggi *Luci mie traditrici* sia il lavoro più rappresentato di Sciarrino,

se non l'opera italiana del secondo Novecento più celebre all'estero. Dopotutto sono molti gli elementi di novità presenti al suo interno, a partire dall'idea di avviare la narrazione con una voce sola da dietro il sipario, oltre all'inedita scrittura vocale completamente immersa in una serie di suoni che agiscono sulla dimensione psicologico-percettiva dell'ascoltatore, elaborando ambientazioni reali e insieme trasfigurate.

La natura musicale di *Luci mie traditrici* non rappresenta tuttavia un episodio isolato all'interno del catalogo sciarriniano. Come tutti i lavori più innovativi, quest'opera incarna il risultato di un intenso processo di ricerca culminato in *Polveri laterali* per pianoforte e *Due risvegli e il vento* per soprano e strumenti, due brevi composizioni scritte tra la fine del 1997 e la prima metà dell'anno successivo. I lavori preparatori per il progetto su musiche di Gesualdo, invece, confluirono in *Le voci sottovetro* per voce ed ensemble, e nella *Terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria* per il teatro dei pupi siciliani. Al loro posto subentrò la musica di Claude Le Jeune che, riposta sul leggio del pianoforte, attendeva da tempo il suo momento accompagnando la degenza dell'artista siciliano vittima di un grave incidente autostradale. Durante il periodo di convalescenza in ospedale, Sciarrino continuò a lavorare a questa musica formulando quelli che oggi conosciamo come i *Quattro intermezzi, suite* per ensemble da *Luci mie traditrici*, tre dei quali sono stati utilizzati poi nell'opera. Si spiega così la particolare dedica a «Marilisa Pollini che mi ha salvato la vita», moglie del pianista Maurizio Pollini, nonché amico e dedicatario di molte sue opere.

Va evidenziato infine che nel palcoscenico del Malibran *Luci mie traditrici* presenta in prima assoluta un 'congedo', *Distendi la fronte*, formato da un madrigale a cinque voci con strumenti, rielaborazione di quello a quattro voci e strumenti composto nel 2016 su testo dello stesso Sciarrino e utilizzato nell'allestimento dell'opera del 2017 a Basilea.

Luci mie traditrici in short

Ancient music has always held a powerful attraction for Salvatore Sciarrino and this is why he decided to dedicate an opera to Carlo Gesualdo, the prince of Venosa (1566-1613). Thus, in the first half of the eighties, Sciarrino began thinking about how he could portray Gesualdo, also through the addition of some of his music in the score. The project suddenly changed direction when the Sicilian composer learnt that his Russian colleague, Alfred Schnittke, was working on a similar project called *Gesualdo*. Sciarrino decided to revise his opera completely: he eliminated every direct reference to Gesualdo, with the exception of the libretto that, whilst containing no direct reference to the madrigalist, did basically narrate his life. The Sicilian therefore based his work on the seventeenth-century *Il tradimento per l'onore*, a prose tragedy that was first published in 1659, seventy years after the terrible crime of passion involving Gesualdo da Venosa; the latter was allegedly written by Giacinto Andrea Cicognini (Florence 1606-Venezia 1649), playwright and author of two important librettos such as *Il Giasone*, put to music by Francesco Cavalli (1649) and *L'Orontea* by Antonio Cesti (1656). A comparison with works that were undoubtedly attributed to Cicognini and *Il tradimento per l'onore* led Sciarrino to doubt the authenticity of the latter owing to the obvious difference in style. This suspicion was confirmed in a note in the entry *Amar, e non saper chi* in *Drammaturgia* by Lione Allacci (Rome, 1666) in which the Venetian scholar Francesco Stramboli is described denouncing the unscrupulous behaviour of the Roman editor Bartolomeo Lupardi, who was only intent on making as much profit as possible from any theatre text, also by means of deception. *Il tradimento per l'onore* therefore circulated as a posthumous work by Cicognini until Sciarrino appeared on the scene and brought it to scholars' attention; the matter was then finally resolved in 2001 when the text was attributed to Stramboli once and for all.

Having abandoned the idea of adopting Gesualdo's music in the opera score, the composer used the melody of an elegy by Claude Le Jeune (1518/1520-1600) for the composition of the musical parts. The text used by the sixteenth-century musician at the beginning of the opera was also incorrectly attributed. Contrary to what was stated in the first edition of the score of *Luci mie traditrici*, the author of the text of the elegy is Gilles Durant de la Bergerie (1550-1605), and not Rosard, as Sciarrino was to ascertain later. However, complicating the morass of literary references accompanying the origins of this opera even



Massimo Checchetto, bozzetto per Luci mie traditrici di Salvatore Sciarrino al Teatro Malibran, settembre 2019. Direttore Tito Ceccherini, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

further, in the theatre programme for the première was an entire essay that was devoted to Cicognini's work, whilst there was no mention of Stramboli.

Luci mie traditrici is Salvatore Sciarrino's seventh opera; in two acts, its world première was on 19 May 1998 at the Rokokotheater in Schwetzingen. For the occasion the opera was called *Die tödliche Blume* (The deadly flower) and this title is still used today in German; it was also the first title Sciarrino considered for the Italian version, but was later replaced with part of the dialogue from the third scene in the first act: "Occhi miei traditori / Luci mie traditrici". Worthy of mention is the fact that the vocal cast of the première was made up of singers who were used to the classical repertory, mainly Baroque, such as the American soprano Sharon Spinetti, the counter-tenor Kai Wessel and the baritone Paul Armin Edelmann while the tenor Georg Nigl had considerable experience in the most important roles of the twentieth century in music, alongside the conductor Pascal Rophé who was director of the Stuttgart Radio Orchestra.

For the English version, however, the author chose the title *The Killing Flower*. It is no coincidence that still today *Luci mie traditrici* is Sciarrino's most frequently performed work and the most famous Italian opera from the second half of the twentieth century abroad. This is because it contains a great number of novelties, starting with the idea of

beginning the tale with a solo voice behind the curtain, as well as the innovative vocal composition that is completely immersed in a series of sounds that act on the listener's psychological-perceptive dimension, elaborating both real and transfigured settings.

Nevertheless, the musical nature of *Luci mie traditrici* is no isolated episode in the catalogue of Sciarrino's work. As is the case with all the more innovative works, this opera embodies the result of an intense research process that culminated in *Polveri laterali* for the pianoforte and *Due risvegli e il vento* for soprano and instruments, two short pieces that were written at the end of 1997 and the first half of the following year. The preparatory work for the project on Gesualdo's music, however, went into *Le voci sottovetro* for voice and ensemble, and into *Terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria* for the Sicilian puppet theatre. This was replaced by the music of Claude Le Jeune, which remained on the piano stand, awaiting its turn whilst the Sicilian artist recovered from a serious road accident. During his convalescence in hospital, Sciarrino continued to work on this music, creating what we know today as the *Quattro intermezzi*, suite for ensemble from *Luci mie traditrici*, three of which were then used in the opera. This explains the particular dedication to "Marilisa Pollini who saved my life", the wife of the Maurizio Pollini and friend and dedicatee of many of his operas.

Finally, it must be pointed out that at the Malibran, for the very first time *Luci mie traditrici* has a 'farewell', *Distendi la fronte*, comprising a five-voice madrigal with instruments. This is an adaptation of the one for four voices and instruments composed in 2016 to a text by Sciarrino himself, and used in the 2017 production of the opera in Basilea.

Argomento

PROLOGO

Quasi a incorniciare la vicenda che segue, dietro il sipario una voce canta un'elegia d'amore. Il poeta si chiede cosa sia accaduto – «Qu'est devenu» è la domanda ricorrente negli otto versi del francese Gilles Durant de la Bergerie – agli occhi, alla bocca, al sorriso, ai capelli splendenti dell'amata con la quale ha passato tante ore di gioia e passione.

ATTO PRIMO

La prima parte dell'opera si compone di cinque scene. Nella prima, ambientata al mattino in giardino – luogo per antonomasia deputato ai convegni amorosi – due sposi, il Malaspina e la Malaspina, si divertono a raccogliere rose. Quando la mano di lei viene punta da una spina, facendola sanguinare, lui si sente venire meno e sviene. La seconda scena vede ancora protagonisti i due innamorati, che si dichiarano reciprocamente amore eterno. Non visto, un servo della casa contrappunta il loro duetto con frasi amare, dalle quali si comprende il sentimento da lui provato di nascosto nei confronti della duchessa sua padrona. Il terzo quadro si svolge ancora all'aperto, ma al meriggio: la Malaspina incontra l'ospite, e tra i due sboccia repentinamente il desiderio, che entrambi cercano invano di sradicare dal proprio cuore. Si tratta di un vero e proprio colpo di fulmine, come rivelano i due versi centrali («L'OSPITE Occhi miei traditori / LA MALASPINA Luci mie traditrici»), da cui l'opera trae il titolo. Feriti nell'intimo da quella subitanea passione, i due sono divisi tra la volontà di reciderla nettamente separandosi e il subbuglio emotivo in cui sono involontariamente stati intrappolati. Nella quarta scena, ospite e duchessa, sopraffatti, esplicitano ormai senza remore l'amore che li lega e si danno convegno in un luogo nascosto oltre una siepe di gelsomini. Si promettono a vicenda di mantenere quell'incontro segreto, ma il servo – geloso – ascolta ogni loro parola. Nell'ultima scena l'azione si sposta all'interno: il servo, per vendicarsi, rivela al Malaspina quanto ha appreso. Il duca, dapprima incredulo, acquisendo consapevolezza del tradimento della propria sposa si dispera per le conseguenze ineluttabili di quell'atto, che lo costringerà a uccidere i due adulteri, privandolo allo stesso tempo della donna che ama («Perderò colei ch'è la mia vita»). Furente con il delatore, che l'ha messo nella necessità di agire, gli giura a sua volta vendetta («A te per primo tocca»).

ATTO SECONDO

La seconda parte avviene tutta all'interno della casa, in tre diversi momenti: imbrunire, sera, notte. All'inizio, il Malaspina e la Malaspina dialogano apparentemente felici: lei è stata perdonata per il suo tradimento, e il duca le chiede di giurarle fedeltà in eterno. L'ossessivo ripetersi di due versi densi di ambiguità («IL MALASPINA Gran maga è la bellezza / LA MALASPINA Gran magia l'affetto») stende però un presagio nefasto sul loro conversare. Il duca poi annuncia la sua partenza, promettendo di ritornare da lei dopo cena. Nell'accomiarsi, in risposta al saluto di lei «A Dio, mio paradiso» risponde, caricando di ambivalenza le sue parole, «A Dio, mio inferno amoroso». Al suo ritorno, il Malaspina la ritrova intenta a ricamare dei rami di mirto su un cuscino proprio a lui destinato. Le suggerisce ancora più ambigualmente di affiancare a quella decorazione una figura di cipresso, simbolo di morte, aggiungendo però che non le basterà il tempo per terminare il lavoro. La duchessa gli propone ingenuamente di coricarsi, e va a prepararsi per la notte. L'epilogo ha luogo in camera da letto: il Malaspina instaura un dialogo fitto di doppi sensi, nel quale chiede alla duchessa se avrebbe il coraggio di morire per lui, avvertendola per contrasto che «la morte è orrida». La conversazione prosegue su questo minaccioso ed enigmatico binario fino a che il duca, consegnatele una torcia per fare luce, intima alla donna, che vede il suo atteggiamento indurirsi fino a divenire violento e sarcastico, di aprire le cortine del letto, dentro le quali giace il corpo senza vita dell'ospite suo amante. La Malaspina comprende allora che è giunto il momento della sua morte («Si raggruma la sentenza»). Consumato il delitto d'onore, il Malaspina piange la donna amata morta per sua mano («A Dio, a Dio, sempre vivrò in tormento»).

CONGEDO

Distendi la fronte, il poema aggiunto posteriormente da Salvatore Sciarrino in chiusura di *Luci mie traditrici*, funge in un certo senso da commento postumo ai fatti narrati, concludendosi con un'invocazione dai tratti quasi 'metateatrali' che impone un suggello alla vicenda rappresentata: «Così l'orrore che fu visto / Non ci sporchi di sangue / Ma sia tutto dato alla memoria».

Synopsis

PROLOGUE

Almost as if it is outlining the tale that follows, behind the curtain a voice sings an elegy of love. The poet asks himself what has happened – “Qu’est devenu” is the recurrent question in the eight lines by the Frenchman Gilles Durant de la Bergerie – asking the eyes, the mouth, the smile and the splendid hair of the loved one with whom he has spent so many hours of joy and passion.

ACT ONE

The first part of the opera is made up of five scenes. In the first, which is set in the morning in a garden – a place that has always been associated with lovers’ meetings – husband and wife, the two Malaspinas are having fun picking roses. When her hand is pricked by a thorn and starts bleeding, he faints. In the second scene the two lovers are still the protagonists, declaring their eternal love for one another. Out of sight, their servant marks their duet with bitter sentences, revealing his hidden feelings for his mistress, the duchess. The third scene is still set outdoors but at midday: Malaspina meets her guest and mutual desire suddenly blooms between the two although they both try to eradicate the feeling from their hearts. It is a real case of being struck by lightning, as the two main lines reveal (“L’OSPITE Occhi miei traditori / LA MALASPINA Luci mie traditrici”), hence the opera’s title. With their hearts overcome by this sudden passion, the couple are torn between the desire to stop it short and separate, and the emotional turmoil they now find themselves unintentionally trapped in. In the fourth scene, the guest and duchess have now given in and without a moment’s hesitation are expressing their reciprocal love; they promise to meet in a hidden place behind a jasmine hedge. They promise one another nobody will know about their secret meeting, but the jealous servant is listening to their every word. The last scene is set indoors: in an act of vengeance, the servant tells the husband Malaspina what he knows. Initially incredulous, the duke gradually accepts his wife’s betrayal and is in despair because he knows what the ineluctable consequences of this action will be: he will be forced to kill the two adulterers, whilst depriving himself of the woman he loves (“Perderò colei ch’è la

mia vita”). He is furious with the informer who has given him no choice but to act, and promises he will take his revenge on him as well (“A te per primo tocca”).

SECOND ACT

The entire second act takes place inside the house, at three different times: sunset, evening, night. At first, the Malaspinas appear to be happy and are talking: she has been forgiven for her betrayal, and the duke asks her to swear her eternal faithfulness. However, this obsessive repetition of two lines that are completely ambiguous (“IL MALASPINA Gran maga è la bellezza / LA MALASPINA Gran magia l’affetto”) is a bad omen of their conversation. The duke then announces he is leaving, but promises he will return to her after dinner. Whilst taking their leave, in reply to her farewell “A Dio, mio paradiso”, he answers with the highly ambivalent words “A Dio, mio inferno amoroso”. Upon his return, Malaspina finds her intent on embroidering myrtle leave on a cushion that is for him. Even more ambiguously, he then tells her to add a cypress, the symbol of death, to the decoration, adding, however, that she will not have enough time to finish the work. The duchess naively suggests they go to bed, and goes to get ready. The epilogue takes place in the bedroom: asking the duchess if she would have the courage to die for him, and warning her that “la morte è orrida”, Malaspina’s conversation with his wife is full of double meanings. Their conversation continues along these threatening and enigmatic lines until the duke, once he has given her a torch for light, orders the woman – who sees his attitude grow harsher and harsher until he is violent and sarcastic – to open the curtains around the bed. Behind them is the lifeless body of the guest, her lover. She then understands that death is upon her (“Si raggruma la sentenza”). After carrying out this honour killing, Malaspina cries for the woman he loves and has killed (“A Dio, a Dio, sempre vivrò in tormento”).

FAREWELL

The poem that Salvatore Sciarrino added to the end of *Luci mie traditrici, Distendi la fronte* is, in a certain way, a posthumous comment on what had gone before, concluding with an almost “meta-theatrical” invocation that puts a seal on the tale: “Così l’orrore che fu visto / Non ci sporchi di sangue / Ma sia tutto dato alla memoria”.

Argument

PROLOGUE

Comme pour situer les événements qui doivent avoir lieu, une voix chante une élégie d'amour derrière le rideau. Le poète se demande ce qui est arrivé: «Qu'est devenu» est la question qui revient dans les huit vers du Français Gilles Durant de la Bergerie – aux yeux, à la bouche, au sourire, aux cheveux resplendissants de la bien-aimée avec laquelle il a passé tant d'heures de joie et de passion.

PREMIER ACTE

La première partie de l'opéra est faite de cinq scènes. Dans la première, un matin dans un jardin – l'endroit idéal pour tout rendez-vous amoureux – deux époux, le duc et la duchesse de Malaspina, s'amuse à cueillir des roses. Quand elle se pique la main avec une épine, son mari se sent mal à la vue du sang et s'évanouit. Dans la deuxième scène, les deux amoureux se déclarent un amour éternel. Hors de vue, un serviteur accompagne leur duo de phrases faisant comprendre qu'il éprouve de l'amour, en secret, pour la duchesse. Le troisième tableau se situe encore en plein air, mais dans l'après-midi: la duchesse de Malaspina rencontre l'hôte, et ils se sentent transportés soudainement par un tel désir d'amour qu'ils n'arrivent pas à le dominer. Il s'agit d'un véritable coup de foudre, comme le révèlent les deux vers centraux («L'HÔTE Yeux, mes traîtres / LA DUCHESSE MALASPINA Lumières, mes traîtresses») d'où vient le titre de l'opéra. Touchés dans l'âme par cette passion, ils sont tous deux partagés entre l'intention d'y mettre fin tout simplement en se séparant et le trouble dû à des émotions où ils se sont fait piéger sans le vouloir. Dans la quatrième scène, l'hôte et la duchesse, succombant à la passion, n'hésitent plus à reconnaître l'amour qui les lie et ils se donnent rendez-vous dans un endroit hors de vue, derrière une haie de jasmins. Ils se promettent de maintenir le secret sur cette rencontre, mais le serviteur jaloux entend ce qu'ils se disent. Dans la dernière scène, les faits se situent à l'intérieur: pour se venger, le serviteur révèle tout ce qu'il sait au duc de Malaspina. Tout d'abord incrédule, le duc finit par admettre la trahison de son épouse et se désespère pour les conséquences inéluctables de l'acte qu'il devra commettre, en tuant les deux adultères, ce qui le privera de la femme qu'il

aime («Je perdrai celle qui est toute ma vie»). Furieux contre le délateur qui l'a mis dans cette situation en l'obligeant à agir, il lui annonce sa vengeance («C'est toi qui sera le premier»).

DEUXIÈME ACTE

La deuxième partie se situe entièrement à l'intérieur de la maison, à trois divers moments: ombée de la nuit, soir, nuit. Au début, le duc et la duchesse de Malaspina conversent agréablement, tout au moins en apparence: elle a été pardonnée pour sa trahison et le duc lui demande de lui jurer à jamais sa fidélité. Le retour obsédant de deux vers pleins d'ambiguïté («LE DUC MALASPINA Quelle grande magicienne, la beauté / LA DUCHESSE MALASPINA Quelle grande magie, l'affection») voile leur conversation de présages néfastes. Puis le duc annonce son départ en promettant de revenir chez elle après le dîner. En prenant congé, pour répondre à ce qu'elle lui dit «À Dieu, mon paradis», il répond, avec beaucoup d'ambivalence dans ses mots, «À Dieu, mon enfer amoureux». À son retour, le duc de Malaspina la retrouve absorbée par des broderies, faites de branches de myrte, sur un oreiller qui lui est destiné. Il lui suggère avec encore beaucoup d'ambiguïté de compléter ces décorations par un cyprès, symbole de mort, en ajoutant qu'elle n'aura d'ailleurs pas le temps de terminer ce travail. La duchesse lui propose naïvement de se coucher, et il va se préparer pour la nuit. L'épilogue a lieu dans la chambre à coucher: le duc de Malaspina se lance dans un dialogue à double sens, où il demande à la duchesse si elle aurait le courage de mourir pour lui, en l'avertissant par contre que «la mort est effroyable». La conversation continue sur un ton menaçant et mystérieux, jusqu'au moment où le duc remet une lampe à sa femme pour faire de la lumière, en lui intimant d'un ton qui s'est durci pour devenir violent et sarcastique d'ouvrir les rideaux du lit, où git le corps sans vie de son amant. La duchesse de Malaspina comprend alors qu'est venu le moment de mourir («L'arrêt est tombé»). Une fois ce délit consommé pour laver son honneur, le duc de Malaspina pleure la femme qu'il a aimée, morte de sa main («À Dieu, à Dieu, je vivrai toujours dans les tourments»).

CONCLUSION

Distendi la fronte, le poème ajouté ensuite par Salvatore Sciarrino comme conclusion de *Lumières, mes traîtresses* sert dans un certain sens de commentaire posthume au récit, en se terminant par une invocation au ton quasiment 'méta-théâtral' qui met fin aux événements représentés: «Ainsi l'horreur qui fut vue / ne doit pas nous couvrir de sang / mais faire que tout soit remis à la mémoire».

Handlung

PROLOG

Hinter dem Vorhang singt eine Stimme – quasi als Rahmen für das folgende Geschehen – eine Liebeslegie. Der Dichter fragt sich, was passiert ist – «Qu'est devenu» ist die wiederkehrende Frage in den acht Versen des Franzosen Gilles Durant de la Bergerie – mit den Augen, dem Mund, dem Lächeln, den glänzenden Haaren der Geliebten, mit der er viele Stunden des Glücks und der Leidenschaft erlebt hat.

ERSTER AKT

Der erste Teil der Oper besteht aus fünf Szenen. In der ersten Szene, die am Vormittag im Garten spielt – dem Ort, der als Inbegriff von Liebesbegegnungen gilt – vergnügen sich zwei Eheleute, der Graf und die Gräfin Malaspina, mit dem Pflücken von Rosen. Als ihre Hand von einem Dorn gestochen wird und blutet, fühlt er sich unwohl und fällt in Ohnmacht. Auch in der zweiten Szene sind die beiden Liebenden die Hauptfiguren, die sich gegenseitig ewige Liebe schwören. Unbemerkt kommentiert ein Hausdiener ihr Liebesduett mit bitteren Worten, aus denen hervorgeht, dass er heimliche Gefühle für die Gräfin, seine Gebieterin, hegt. Die dritte Szene spielt wieder im Freien, doch zur Mittagszeit: Gräfin Malaspina trifft den Gast, als beide plötzlich und unerwartet von der Begierde ergriffen werden, welche sie vergebens versuchen, aus ihrem Herz zu reißen. Wie die beiden zentralen Verse offenbaren, ist es Liebe auf den ersten Blick («DER GAST Occhi miei traditori (Meine trügerischen Augen) / DIE GRÄFIN Luci mie traditrici (Mein verräterisches Licht)»), die für die Oper titelgebend sind. Diese unvermittelte Leidenschaft verletzt sie im Innersten und so sind die beiden hin- und hergerissen zwischen dem Willen, sie entschieden zu unterbinden und sich zu trennen trotz der emotionalen Aufruhr, in der sie ungewollt gefangen sind. In der vierten Szene gestehen sich der Gast und die Gräfin überwältigt und ohne zu Zögern ihre Liebe, die sie verbindet. Sie verabreden sich an einem geheimen Ort jenseits der Jasminsträucher. Sie versprechen sich gegenseitig, den Ort ihres Zusammentreffens geheim zu halten, doch der – eifersüchtige – Diener hört jedes Wort. In der letzten Szene verlagert sich die Handlung in einen Innenraum: um sich zu rächen, offenbart der Diener dem Grafen Malaspina, was er soeben erfahren hat.

Der Graf ist zunächst sprachlos, wird sich dann aber dessen bewusst, dass seine eigene Frau ihn betrügt. Er ist verzweifelt über die unausweichlichen Konsequenzen ihres Tuns, das ihn zwingt, die beiden Ehebrecher zu töten und gleichzeitig die Frau zu verlieren, die er liebt («Ich werde die, die mein Leben ist, verlieren»). Wütend auf den Denunzianten, der ihn dazu zwingt, zu handeln, schwört er auch diesem seine Rache («Dich wird es als Ersten treffen»).

ZWEITER AKT

Der zweite Akt spielt im Inneren des Hauses, an drei verschiedenen Momenten: Dämmerung, Abend, Nacht. Zu Beginn unterhalten sich Graf und Gräfin Malaspina anscheinend glücklich: ihr wurde der Betrug verziehen und der Graf fordert, dass sie ihm Treue bis in den Tod schwört. Die obsessive Wiederholung von zwei Versen voller Ambiguität («DER GRAF MALASPINA Grosse Zauberin ist die Schönheit / DIE GRÄFIN MALASPINA Großer Zauber die Zuneigung») legt jedoch eine unheilvolle Vorahnung auf ihre Unterhaltung. Der Graf kündigt dann seine Abreise an und verspricht, nach dem Essen zu ihr zurück zu kommen. Als sie sich verabschieden, antwortet er auf ihren Gruß «Auf Gott, mein Paradies» voller Ambivalenz mit «Auf Gott, mein Liebes-Inferno». Als er zurückkommt, findet Graf Malaspina sie vor, wie sie einen Myrtenzweig auf ein Kissen für ihn stecken möchte. Er empfiehlt ihr zweideutig, neben diese Stickerei auch eine Zypresse zu stecken, das Symbol des Todes, und fügt hinzu, dass ihr nicht genug Zeit bleiben wird, um diese auszuführen. Die Gräfin schlägt ihm gutgläubig vor, sich schlafen zu legen und bereitet sich für die Nacht vor. Der Epilog findet im Schlafgemach statt: Graf Malaspina beginnt einen Dialog voller Zweideutigkeiten und fragt Gräfin Malaspina, ob sie bereit wäre, für ihn zu sterben, wobei er sie gleichzeitig warnt, dass «der Tod grauenvoll ist». Er führt die Unterhaltung in einem drohenden und rätselhaften Ton weiter, bis er ihr eine Fackel aushändigt, um Licht zu machen. Er wird immer brutaler und sarkastischer, bis er schließlich die Vorhänge des Bettes aufreißt, auf dem der leblose Körper des Gastes, ihres Liebhabers, liegt. Gräfin Malaspina begreift nun, dass der Augenblick ihres Todes gekommen ist («das Urteil wird vollstreckt»). Als der Ehrenmord vollzogen ist, weint Graf Malaspina um seine geliebte Frau, die durch ihn zu Tode gekommen ist («Zu Gott, zu Gott, auf ewig werde ich in Qualen leben»).

ABSCHIED

Distendi la fronte (Leg nieder Deine Stirn), das Gedicht, das von Salvatore Sciarrino nachträglich an den Schluss von *Luci mie traditrici* gesetzt wurde, dient in gewisser Weise als posthumer Kommentar zu dem erzählten Geschehen und schließt mit dem Aufruf von beinahe 'metatheatralen' Zügen, der der Aufführung einen Siegel aufzwingt: «So soll all das gesehene Gräuel / uns nicht mit Blut beschmutzen / sondern der Erinnerung Anheim gegeben werden».

Luci mie traditrici

opera in due atti

libretto di Salvatore Sciarrino da *Il tradimento per l'onore* di Francesco Stramboli
musica di Salvatore Sciarrino

Personaggi

La Malaspina soprano

L'ospite controtenore

Un servo della casa tenore

Il Malaspina baritono

Voce dietro il sipario soprano

PROLOGO

VOCE DIETRO IL SIPARIO

Qu'est devenu ce bel oeil qui mon âme éclairait ja de ses rais,
 Dans qui l'Amour retrouvait ses flèches, flammes et traits?
 Qu'est-la bouche or, devenue et ce ris si mignard, et ce discours?
 Dont ma maîtresse attrapait le plus farouche en amours?
 Qu'est devenue cette joue et d'amour et de honte le pourpris,
 Sur qui l'Amour était cent mille roses et lys?
 Qu'est devenu le fin or de ce poil prime frisé reluisant,
 Dont mille Amours, mille rets...

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Giardino, mattina.

IL MALASPINA

Venite, mia vita, mirate quella mezza nascosta.
 Voglio coglierla

LA MALASPINA

Lasciate sia la mia mano

IL MALASPINA

Si vedrà insieme porpora e avorio

LA MALASPINA

Malagevole impresa, si è fatta una trincera

IL MALASPINA

Abbate cura, vi sono le spine

LA MALASPINA

Oh mi hanno punta e bene

IL MALASPINA

Maledetta quella rosa

LA MALASPINA

Anzi, oltre modo cara

IL MALASPINA

Tropo gran prezzo il vostro sangue

LA MALASPINA

No, se dal sangue la rosa ebbe il natale

IL MALASPINA

La mano gocciola, mi sento venir meno

LA MALASPINA

Che poco cuore è il vostro.
 Aiuto, è svenuto il mio consorte

Buio.

SCENA SECONDA

Giardino, mattina.

IL MALASPINA

A respirar ritorno

LA MALASPINA

Una stilluccia di sangue tolto v'ha quasi l'anima

IL MALASPINA

Mio paradiso, vi è differenza fra Marte e Amore

LA MALASPINA

Chi ama è arditio

IL MALASPINA

Chi ama teme

UN SERVO

(non visto)

Ah chi ama si tormenta

LA MALASPINA
Sono ardita

IL MALASPINA
Io timoroso

SERVO
(non visto)
Io disperato

LA MALASPINA
Ardita perché v'amo

IL MALASPINA
Timoroso perché v'adoro

SERVO
(non visto)
Disperato perché non oso

LA MALASPINA
V'amerò sempre

IL MALASPINA
Io pure in eterno

SERVO
(non visto)
Et io finché avrò vita

LA MALASPINA
O contenti amorosi

IL MALASPINA
O delizie d'amore

SERVO
(non visto)
O miseria d'amante

LA MALASPINA
Siete mio

IL MALASPINA
Vostro sono

SERVO
(non visto)
Io della morte

LA MALASPINA
Ecco la destra

IL MALASPINA
La stringo e bacio

SERVO
(non visto)
Piango e sospiro

LA MALASPINA
Andiamo, o vita mia

IL MALASPINA
Vi seguo, o mio bene

SERVO
(non visto)
Va che t'accompagno, o duchessa, con il cuore

PRIMO INTERMEZZO

SCENA TERZA

Giardino, al meriggio.

L'OSPITE
O Dio

LA MALASPINA
Ohimè

L'OSPITE
Che vedo?

LA MALASPINA
Che sento?

L'OSPITE
Che beltà

LA MALASPINA

Che ardore

L'OSPITE

Vedo un paradiso

LA MALASPINA

Sento nel cuore un inferno

L'OSPITE

O foss'io nato senz'occhi

LA MALASPINA

O foss'io tra le fasce finita

L'OSPITE

O che forza mi violenta

LA MALASPINA

O che violenza mi forza

L'OSPITE

Palpita il cuor nel seno

LA MALASPINA

Arde nelle viscere l'alma

L'OSPITE

Amore m'ha ferito

LA MALASPINA

Morte, perché non m'uccidi?

L'OSPITE

Misero, e che farò?

LA MALASPINA

Infelice, e che farai?

L'OSPITE

Soffrirò

LA MALASPINA

Tacerò

L'OSPITE

Penerò

LA MALASPINA

Morirò

L'OSPITE

O amore

LA MALASPINA

O Onore

L'OSPITE

Occhi miei traditori

LA MALASPINA

Luci mie traditrici

L'OSPITE

Staccatevi da quel volto

LA MALASPINA

Non incontrate quei sguardi

L'OSPITE

Sì sì vi compatisco

LA MALASPINA

Sì sì sì v'ho pietade

L'OSPITE

Mirate la più bella cosa del mondo

LA MALASPINA

Ammirate il più bel frutto della natura

L'OSPITE

Occhi, parlate voi

LA MALASPINA

Ditegli voi

L'OSPITE

Che ardo

LA MALASPINA

Che adoro

L'OSPITE

Taci, lingua

LA MALASPINA
Chiuditi, o bocca

L'OSPITE
Lingua presuntuosa

LA MALASPINA
Bocca temeraria

L'OSPITE
Non parlo più, o signora

LA MALASPINA
Nel silenzio mi profondo

L'OSPITE
Parto, o duchessa

LA MALASPINA
A Dio, o marchese

L'OSPITE
Sentite

LA MALASPINA
Uditemi

L'OSPITE
Che?

LA MALASPINA
Cosa?

L'OSPITE
Nulla

LA MALASPINA
Niente

L'OSPITE
Ohimè

LA MALASPINA
O Dio

L'OSPITE
Che confusione

LA MALASPINA
Che sconvolgimento

SCENA QUARTA

Giardino, al meriggio.

SERVO
(non visto)
La gelosia m'è sprone

L'OSPITE
Parlo, o signora

LA MALASPINA
Parlate

L'OSPITE
Che volete ch'io dica

LA MALASPINA
Quello ch'io dir vorrei

SERVO
(non visto)
Ah fossi senz'orecchie

L'OSPITE
Che dir vorreste?

LA MALASPINA
Ch'io...

L'OSPITE
V'amo

LA MALASPINA
Io pure, ma...

L'OSPITE
Ah questo ma è la morte

SERVO
(non visto)
Avvelenato serpe, troppo mi rodi

L'OSPITE
Giurate fedeltà?

LA MALASPINA
La giuro

L'OSPITE
Solo Dio ci vedrà

SERVO
(non visto)
Ah che pur troppo anch'io misero vedo

L'OSPITE
So che troppo presumo

LA MALASPINA
So che troppo errerei

L'OSPITE
Vostra beltà mi sforza

LA MALASPINA
Mio destin così vuole

L'OSPITE
Son vostro, signora

LA MALASPINA
Son vostra, vita mia

SERVO
(non visto)
Io di rabbia e vendetta affatto sono

LA MALASPINA
Dietro quei gelsomini v'è un uscio secreto,
là attendetemi, v'aprirò

L'OSPITE
Vado, mia bella. Venite

LA MALASPINA
V'aspetto, mio nume

L'OSPITE
Amor m'aiuti

LA MALASPINA
Il silenzio m'assicuri

L'OSPITE
Parto

LA MALASPINA
Io pure ad attendervi

L'OSPITE
O che gioia

LA MALASPINA
O che dolcezza

SERVO
(non visto)
O che tormento

Buio II.

SCENA QUINTA

Interno, al meriggio.

IL MALASPINA
È questo è vero?

SERVO
Così non fosse

IL MALASPINA
E li avete veduti?

SERVO
Con questi occhi

IL MALASPINA
Ma è vero?
Ha dell'impossibile

SERVO
E pure è possibile

IL MALASPINA
Meglio mi trapassaste il cuore

SERVO

Zelo m'ha fatto parlare

IL MALASPINA

Non ero disonorato se tacevi

SERVO

Se tacevo, ero traditore

IL MALASPINA

Mi costringete a ucciderli

SERVO

Così risarcirà l'onore

IL MALASPINA

Ma perderò colei ch'è la mia vita

SERVO

Ho stimato far bene

IL MALASPINA

Ne verrà un gran male.

Andate all'uscio dei gelsomini e vigilate

SERVO

Obbedisco

(esce)

IL MALASPINA

(fra sé)

A te per primo tocca

(dopo qualche tempo il servo torna)

Avete voi veduta la duchessa?

SERVO

No signore

IL MALASPINA

Credo sia in camera,

prendete questa chiave, aprite piano

ATTO SECONDO

SCENA SESTA

Interno, all'imbrunire.

IL MALASPINA

Signora duchessa, che fate?

LA MALASPINA

Nulla, e molto

IL MALASPINA

Come nulla e molto?

LA MALASPINA

Vivo per nulla e molto mi stanco di pensare alla colpa

IL MALASPINA

Di ciò non più si parli

LA MALASPINA

Di ciò sempre si pensi. Io perdonata? E come?
Ah, divisa tra due sogni, non vi stupisca s'io mi chiamo viva e morta

IL MALASPINA

Parliamo d'altro, signora duchessa

LA MALASPINA

Sopra di che?

IL MALASPINA

Discorrete sopra l'amor che mi portate

LA MALASPINA

Parlerò d'un infinito

IL MALASPINA

Il vostro amore si è interrotto, dunque è imperfetto

LA MALASPINA

Io parlo dell'amore presente, che è immenso

IL MALASPINA
Come mi amate voi?

LA MALASPINA
Come ama vostra eccellenza l'anima sua

IL MALASPINA
Mi amate come voi stessa?

LA MALASPINA
No, mio signore, ch  vi odierci

IL MALASPINA
Odiare voi medesima?

LA MALASPINA
Odio me medesima

IL MALASPINA
Perch ?

LA MALASPINA
Lo sapete perch 

IL MALASPINA
Peccarete pi ?

LA MALASPINA
Prima morirei

IL MALASPINA
Fenice ritrovata

LA MALASPINA
Rea assoluta

IL MALASPINA
V'amo, duchessa, credete

LA MALASPINA
Mi giova crederlo

IL MALASPINA
Giurate fedelt ?

LA MALASPINA
Eterna

IL MALASPINA
Io eterno vi giuro il mio amore

LA MALASPINA
La certezza di ci ?

IL MALASPINA
Sia questa destra

LA MALASPINA
O dolcissimo nodo

IL MALASPINA
Gran maga   la bellezza

LA MALASPINA
Gran magia l'affetto

IL MALASPINA
Credete?

LA MALASPINA
Lo credo

IL MALASPINA
Sar 

LA MALASPINA
Che cosa?

IL MALASPINA
Quel ch'io devo

LA MALASPINA
Ohim !

IL MALASPINA
Sospirate?

LA MALASPINA
Sospiro

IL MALASPINA
Cosa?

LA MALASPINA
La morte

IL MALASPINA
Eh parlate di vita, signora!

LA MALASPINA
Vita?

IL MALASPINA
Vita sì

LA MALASPINA
Animo nobile!

IL MALASPINA
Affetto indicibile

LA MALASPINA
Che pegno?

IL MALASPINA
Me stesso

LA MALASPINA
Quando?

IL MALASPINA
Questa notte

LA MALASPINA
E può essere?

IL MALASPINA
Sì

LA MALASPINA
Sole, affretta il corso

IL MALASPINA
Tenebre, percorrete

LA MALASPINA
Nume, grazie vi rendo

IL MALASPINA
Vado, duchessa

LA MALASPINA
Dove?

IL MALASPINA
A Pietramala

LA MALASPINA
Il ritorno?

IL MALASPINA
Sarà dopo la cena

LA MALASPINA
Non mi corico

IL MALASPINA
No, signora

LA MALASPINA
V'attenderò

IL MALASPINA
Verrò

LA MALASPINA
A Dio, mio paradiso

IL MALASPINA
A Dio, mio inferno amoroso

SECONDO INTERMEZZO

SCENA SETTIMA

Interno, sera.

IL MALASPINA
Questa notte vi tratterrò tanto.
Ma non accadrà più

LA MALASPINA
Cosa dite?
Solo grazie mi piovono da voi

IL MALASPINA
In che siete occupata, signora?

LA MALASPINA
In questo ricamo

IL MALASPINA
A che ha da servire?

LA MALASPINA
Sarà un guanciale per voi

IL MALASPINA
Che fronde sono queste?

LA MALASPINA
È un ramo di mortella

IL MALASPINA
Ricamate un cipresso

LA MALASPINA
Perché un cipresso?

IL MALASPINA
Cipressi e mortelle stanno bene vicini

LA MALASPINA
Sì, lo farò

IL MALASPINA
Non siete a tempo

LA MALASPINA
Poco mi basta

IL MALASPINA
Se poco tempo volete, avrete la grazia

LA MALASPINA
Farò dell'impossibile il possibile

IL MALASPINA
E io del possibile l'impossibile

LA MALASPINA
Vogliamo andare a letto?

IL MALASPINA
Quel che comanda l'eccellenza vostra

LA MALASPINA
Andrò a spogliarmi

IL MALASPINA
Andate, signora, vi attenderò

TERZO INTERMEZZO

SCENA OTTAVA

Camera, notte.

LA MALASPINA
Signor duca

IL MALASPINA
Signora duchessa

LA MALASPINA
Amato consorte

IL MALASPINA
Cara sposa

LA MALASPINA
Eccomi

IL MALASPINA
Vi attendevo

LA MALASPINA
Vi vedo torbido

IL MALASPINA
Ho passione al cuore

LA MALASPINA
Che vi tormenta?

IL MALASPINA
Onorata passione

LA MALASPINA
Poss'io rimediarvi?

IL MALASPINA
Anzi, voi sola potete guarirmi

LA MALASPINA

Ecco la vita

IL MALASPINA

Generosa

LA MALASPINA

Mi sarebbe caro spenderla per voi

IL MALASPINA

Parlate sincera?

LA MALASPINA

Col cor nella lingua

IL MALASPINA

Morireste per me?

LA MALASPINA

Certo

IL MALASPINA

Vi rammento che la morte è orrida

LA MALASPINA

Mi sarebbe soave

IL MALASPINA

Invero: la vita è morte e la morte è vita

LA MALASPINA

Come, signore?

IL MALASPINA

Orsù, parliamo di vita

LA MALASPINA

Dinnanzi alla mia vita, non posso parlare di morte

IL MALASPINA

Dinnanzi alla mia morte...

LA MALASPINA

Io la vostra morte?

IL MALASPINA

Morte amorosa

LA MALASPINA

Scherzate, duca...

IL MALASPINA

Mai parlai più sensato

LA MALASPINA

Tanto mi amate?

IL MALASPINA

Più di quel che credete

LA MALASPINA

E dovrò far prova di tanto amore?

IL MALASPINA

Nel letto

LA MALASPINA

Sarà culla delle mie dolcezze

IL MALASPINA

Ben diceste

LA MALASPINA

Che s'aspetta?

IL MALASPINA

Che vi corichiate

LA MALASPINA

Vado a letto, signore

IL MALASPINA

Fermatevi

LA MALASPINA

Eccomi ferma

IL MALASPINA

Lasciate che accenda una torcia

LA MALASPINA

Perché?

IL MALASPINA

Per autenticar la fede

LA MALASPINA
Come ai cadaveri?

IL MALASPINA
Per questo: a voi la torcia

LA MALASPINA
Signore, vi vedo cangiato nel viso, non si han-
da cangiare gli amori in esequie

IL MALASPINA
Fatelo dichiarare al lume

LA MALASPINA
In che modo?

IL MALASPINA
Aprite le cortine del letto

LA MALASPINA
Mi trema il polso

IL MALASPINA
Adesso così poco ardita?

LA MALASPINA
Mi si ghiaccia il sangue

IL MALASPINA
Altre volte correte lieta a questo letto

LA MALASPINA
O dolenti memorie

IL MALASPINA
Verissime storie

LA MALASPINA
È forse il tempo della penitenza?

IL MALASPINA
Parlate con chi sta nel letto

LA MALASPINA
Chi è nel letto?

IL MALASPINA
Chi troppo amaste

LA MALASPINA
Fra me e questo letto sta di mezzo la morte

IL MALASPINA
Animo, aprite

LA MALASPINA
Non mi perdonaste?

IL MALASPINA
Sì, per allora

LA MALASPINA
Volete che io mora?

IL MALASPINA
Specchiatevi nel letto

LA MALASPINA
V'è uno specchio?

IL MALASPINA
Più vero d'ogni vetro

LA MALASPINA
Vorrei scoprirla, ma non oso

IL MALASPINA
Osate altre volte

LA MALASPINA
Infausti ricordi

IL MALASPINA
Memorie vividissime

LA MALASPINA
Ah, vive per dar altrui la morte!

IL MALASPINA
Coraggio, duchessa

LA MALASPINA
Non ne ho più, ché morto è nel petto

IL MALASPINA
V'aiuto io: non è un bel spettacolo?

LA MALASPINA

Si gelano le parole tra le labbra

IL MALASPINA

Non dite nulla all'ospite?

LA MALASPINA

Si raggruma la sentenza

IL MALASPINA

È vostra questa spina, io voglio pungervi

LA MALASPINA

Lacerate dunque l'altra immagine

IL MALASPINA

Uscite o voi calici

LA MALASPINA

Ah divisa tra due sogni

IL MALASPINA

Lavatemi nel sangue.

A Dio, a Dio, sempre vivrò in tormento.

CONGEDO

Ora, mentre esci

Rischiara lo sguardo

Distendi la fronte.

Troppo sacro l'indicibile

Non disperderlo

È colpa il discorso

E da vivi si chiude la bocca.

Così l'orrore che fu visto

Non ci sporchi di sangue

Ma sia tutto dato alla memoria.

IL
TRADIMENTO
PER L'HONORE
O vero il
Vendicatore Pentito
Opera Tragica.
del Sig. Dottor
GIACINTO ANDREA
CICOGNINI FIORENTINO.

*Dedicata al Molto Illustriss. e Molto Eccell. Sig.
e Padr. Offeruandiss. Il Sig. Auuocato.*

T O M A S O
P R O V E N Z A L E .



In Roma Per Ægidio Ghezzi 1664.
Si vendono in Nauona in bottega di
Bartolomeo Lupardi.

Al infigno della pace con licenza de Superiori.

Frontespizio del dramma tragico Il tradimento per l'onore (Roma, Ghezzi, 1664), qui attribuito a Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651). Solo agli inizi degli anni Duemila, grazie anche all'attenzione e al lavoro di Salvatore Sciarino, la paternità dell'opera è stata definitivamente riconosciuta all'avvocato veneziano Francesco Stramboli.

Ah, divisa tra due sogni...

di Paolo Petazzi

«...UN DRAMMA SEICENTESCO CON ASPETTI INTERESSANTI...»

Sciarrino cominciò a lavorare al libretto di *Luci mie traditrici* (1996-1998) nell'agosto 1996; la prima rappresentazione con l'orchestra della Radio di Stoccarda diretta da Pascal Rophé ebbe luogo a Schwetzingen il 19 maggio 1998, in coproduzione con le Wiener Festwochen, che la riproposero il 29 maggio nello stesso allestimento (regia Peter Oskarson, scene Birgit Angele), con gli stessi interpreti vocali (Sharon Spinetti, Kai Wessel, Georg Nigl, Paul Armin Edelmann) e con il Klangforum Wien diretto da Beat Furrer. In un'intervista apparsa in tedesco nel programma di sala a Vienna, Sciarrino ricorda che fin dal 1987 aveva letto e messo da parte per un progetto futuro *Il tradimento per l'onore* del veneziano Francesco Stramboli, una tragedia allora attribuita a Giacinto Andrea Cicognini (1606-1649), perché era stata pubblicata nel 1664 con il suo nome. L'attribuzione non fu mai messa in discussione finché nel 2001 non fu richiamata l'attenzione su una dichiarazione di Stramboli che si lamentava degli stampatori che pubblicavano testi suoi (tra l'altro *Il tradimento per l'onore*) con il nome di Cicognini perché più noto e 'vendibile'. Ricorda Sciarrino a proposito di questo dramma:

Lo lessi nel 1987 quando mi fu chiesto di scrivere le musiche di scena per una rappresentazione che poi non si fece. È un dramma seicentesco con aspetti interessanti e altri datati: in mezzo a parti tipiche del suo tempo c'erano duetti e terzetti che mi hanno colpito subito, per l'intensità della tensione drammatica e per la loro forma, quasi come fossero pronti da musicare. Mi è stato chiaro fin dall'inizio che avrei dovuto prendere questi duetti e isolarli dal contesto: come ciò sarebbe avvenuto ancora non lo sapevo. Il libretto l'ho iniziato nella prima settimana di agosto del 1996.

Tra gli aspetti interessanti c'era la sorprendente, stringatissima concisione di alcuni dialoghi, che a Sciarrino erano parsi già quasi pronti per la musica, una volta estratti dal sovrabbondante contesto. La scarna azione (che nel libretto del compositore è ridotta all'essenziale) si svolge in una sola giornata. Nel felice matrimonio del duca Federico di Poppei e della duchessa Alovisia (che Sciarrino chiama il Malaspina e la Malaspina) irrompe l'improvviso accendersi della passione di lei per un amico (Alfonso, marchese di Radiano, in Sciarrino l'ospite). I due amanti, spiati da un servo geloso (Rodrigo, cameriere del duca), sono subito scoperti, e il servo si affretta a denunciarli; ma la vendetta inevitabile dell'onore tradito viene assaporata con lentezza, perché il protagonista finge di perdonare (e a questa atroce finzione allude il titolo, è questo il «tradimento» per l'onore): promette alla moglie

pentita una notte d'amore, le fa trovare il cadavere dell'amante nel letto e la uccide, sebbene la ami e creda al suo pentimento. Il codice d'onore non gli lascia altre vie di uscita. Molti decenni prima della pubblicazione del *Tradimento per l'onore*, nel 1590, sarebbe stato impossibile per Gesualdo ignorare la mal celata relazione della moglie Maria d'Avalos con Fabrizio Carafa: l'enorme eco che ebbe la vendetta di Gesualdo doveva essere nota a Stramboli. Sciarrino aveva progettato un'opera su Gesualdo, ma aveva abbandonato l'idea quando aveva appreso che sullo stesso soggetto stava lavorando Alfred Schnittke (il cui *Gesualdo* fu rappresentato a Vienna nel maggio 1995). I lavori preparatori per il 'progetto Gesualdo' furono elaborati in *Le voci sottovetro* per voce e ensemble (1998) e nella *Terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria* per il teatro dei pupi siciliani (1999). Tra le ragioni che hanno indotto Sciarrino a lavorare sul *Tradimento per l'onore* ci sono anche i punti di contatto con la vicenda di Gesualdo.

Anche senza conoscere la tragedia di Stramboli si può intuire il lavoro di radicale prosciugamento compiuto da Sciarrino su quel testo (che per diversi aspetti fa riferimento al teatro spagnolo del Seicento) eliminando molti personaggi e tutte le scene non riguardanti direttamente la vicenda centrale, cancellando i barocchismi del linguaggio e riducendo perfino lo scheletro dell'azione ai minimi termini: basta una frase del Malaspina a farci capire che egli stesso eliminerà il servo responsabile della tragedia, e resta implicita la sua vendetta sull'ospite, di cui alla fine si vede il cadavere, anche se non ci sono le scene riguardanti l'uccisione di Alfonso.

«L'ESSENZIALE È LA TENSIONE CONDOTTA ALL'ESTREMO»

Il prosciugamento crea un contesto che esalta la concisione originaria dei duetti d'amore di Stramboli, ed è la premessa necessaria a far sì che, come in altri lavori teatrali di Sciarrino, la vicenda diventi quasi proiezione della sua fantasia musicale. A differenza di molte opere del secondo Novecento una storia è chiaramente presente, pur se ridotta a pochi elementi; ma la musica ne fa qualcosa di diverso. Con ragione ebbe a osservare Marco Angius: «Una musica, questa, che genera il proprio spazio d'azione, lo percorre e ridisegna continuamente». Nella scrittura vocale reinventata, nella scrittura strumentale, nei silenzi, le ragioni del testo e della drammaturgia non possono essere distinte da quelle della musica in una concezione di assoluta coerenza interna. Assai più dei fatti conta il crescendo di tensione verso l'esito ineluttabile, costruito dal compositore fino a un culmine insostenibile, che alla fine rende quasi impossibile il canto: nell'ultima scena per i due protagonisti resta quasi soltanto un parlato appena sussurrato.

Luci mie traditrici è tornata sulle scene finora più di ogni altra opera teatrale di Sciarrino, ha avuto una ventina di allestimenti diversi, alcuni ripresi più volte, ed esecuzioni in forma di concerto. È un esito di grande rilievo nel suo teatro, anche perché, proseguendo le esperienze di *Lohengrin* e *Perseo e Andromeda*, egli mette a punto la sua vocalità matura, una vocalità stilizzata che consente un'intonazione del testo sensibilissima, ma trattenuta, agli antipodi, per intenderci, del canto sfogato e lontana dal declamato convenzionale. Una vocalità che immerge i personaggi in un'atmosfera dolorosamente sospesa e arcana, dove sono essenziali anche i silenzi. Le linee di canto spesso partono da note tenute, aprendosi

quasi a ventaglio, in una sorta di oscillazione che si divarica. Sciarrino, nell'intervista già citata, parla di generazione degli intervalli:

Gli intervalli si producono per stillicidio, per progressivo distacco da un suono fermo, e quindi si alterano sempre di più. Ci sono anche intervalli molto ampi, ma sono casi estremi: in genere c'è una concentrazione degli intervalli ed una selezione rigorosissima degli elementi.

Nel fiorire degli intervalli da un suono tenuto (da una messa di voce), nella continua segmentazione si schiudono raggelate sottigliezze espressive (aderenti a ogni inflessione del testo) e la concisione estrema dei dialoghi è essenziale per la ripetizione di parole e frasi, per la definizione degli scarni disegni sospesi nel vuoto. C'è anche un'intonazione di parole più rapida, con una sillabazione veloce, 'scivolata', che si avvicina a un parlato stilizzatissimo.

La parte strumentale, indipendente da quella vocale, le crea intorno un contesto sonoro intensamente evocativo quanto rarefatto, caratterizzato dai modi tipici dell'invenzione del suono di Sciarrino. La piccola orchestra definisce scena per scena un ambiente sonoro



Uno dei rarissimi ritratti di Maria d'Avalos (1562-1590), la moglie di Gesualdo da Venosa (1566-1613), trucidamente assassinata dal marito insieme al suo amante Fabrizio Carafa. Il dipinto si trova nella Cappella Carafa della Chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, e la ritrae da giovane, appena quindicenne, all'epoca del primo matrimonio con Federico Carafa.

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI (SECONDO FLAUTO ANCHE IN SOL)

1 CLARINETTO BASSO

2 FAGOTTI

2 TROMBE

2 TROMBONI

PERCUSSIONI:

TAM TAM

GRANCASSA

CROTALI

CAMPANE

2 CAMPANE A PIASTRA

LASTRA D'ACCIAIO

2 SASSOFONI CONTRALTI

ARCHI

con il minimo dei mezzi e diventa protagonista nell'ultima scena, come vedremo, e nei tre intermezzi. In un breve testo su *Luci mie traditrici* Sciarrino ha scritto a proposito del ruolo della spesso rarefatta scrittura strumentale:

Qui il centro sono le voci e intorno ruotano gli altri suoni. Costellazioni lacerate, materializzano flussi di coscienza. Quasi pare di sentire ciò che i personaggi sentono intorno a sé.

Non musica descrittiva, ma evocazioni, immagini sonore immerse nel silenzio e compiutamente trasfigurate con fantasia stupefacente.

GLI INTERMEZZI E LE SCENE

Gli intermezzi formano una sorta di percorso parallelo a quello delle scene, rielaborando una *chanson* a tre voci di Claude Le Jeune (1518/20-1600), il cui testo (di Gilles Durant de la Bergerie) è un compianto per la morte della donna amata, «Qu'est devenu ce bel oeil» (Che cosa è divenuto lo sguardo bello che mi illuminava l'anima con i suoi raggi...?). All'inizio dell'opera, nel Prologo, una voce sola

dietro il sipario canta la parte del soprano di questa *chanson*, un'elegia sulla perdita della bellezza con la morte, una nuda melodia intensamente cromatica che prende il posto dell'*ouverture* originariamente prevista da Sciarrino e che misteriosamente si interrompe di colpo. Ha anche la funzione di preparare le pagine strumentali basate sulla *chanson* di Le Jeune: nel Prologo ne sentiamo solo la parte superiore, poi il pezzo riappare in tre rielaborazioni, che costituiscono i tre intermezzi. «Il fatto di usare una musica preesistente serve proprio a incastonare le scene e a separarle meglio», osserva Sciarrino nella già citata intervista.

Il primo intermezzo, collocato tra la seconda e la terza scena, crea uno stacco netto perché il pezzo di Le Jeune è perfettamente riconoscibile in una strumentazione in cui il timbro è cangiante (e ai due sassofoni si chiede un lieve sfasamento di intonazione che produca battimenti).

Il secondo intermezzo è nel secondo atto, dopo la scena sesta: si introducono pause improvvise e la scrittura strumentale, soprattutto attraverso l'uso di soffi e armonici, rende il pezzo meno lontano dal contesto dell'opera, tende a dissolverlo, ma consente pur sempre all'ascoltatore di cogliere il riferimento dell'originale di Le Jeune.

Nel terzo intermezzo, che precede l'ultima scena, ciò è ancora vagamente possibile, perché la musica di *Le Jeune* appare per la quarta volta; ma essa, in un tempo lentissimo, viene portata quasi al soffio e al brusio. Si compie così un percorso che trasforma e dissolve l'antica musica citata dalla nuda voce dietro il sipario all'inizio. Nel percorso degli intermezzi «la bellezza antica si disfa: ritornerà, la stessa musica, ogni volta mostrando su di sé le ferite del tempo», ha scritto Sciarrino nella sua nota su *Luci mie traditrici*.

Due brevi episodi orchestrali, chiamati «Buio» e «Buio II» si collocano dopo la prima e dopo la quarta scena. All'inizio del secondo atto c'è un Preludio. Le otto scene sono dialoghi tra due personaggi; ma in due interviene una terza voce, quella del servo che spia il duca e la duchessa (seconda scena del primo atto) e la duchessa e l'ospite (quarta scena del primo atto) e che, innamorato della Malaspina, si vendica rivelando al duca l'improvviso amore di lei per l'ospite e provocando la tragedia. Le otto scene sono disposte simmetricamente, le prime quattro in giardino, all'esterno, le altre quattro all'interno; ma la suddivisione in due atti non è simmetrica, perché il primo si conclude con la quinta scena, in cui il racconto del servo al Malaspina determina la svolta decisiva nell'azione.

L'intera vicenda si svolge dalla mattina a notte fonda, con gli strumenti che suggeriscono, come si è già accennato, il trascorrere del tempo e il mutare degli ambienti e con un crescendo di tensione che diventa insostenibile, tanto da non reggere quasi più il canto, sostituito dal parlato o da sussurri soffocati.

Le prime due scene, separate da un breve «Buio» orchestrale, si svolgono in giardino di mattina: il duca e la duchessa sono protagonisti di un duetto d'amore in due parti (nella seconda con il servo che spia). Nella prima il duca sviene alla vista del sangue della Malaspina che si è punta nel cogliere una rosa. Per inciso va notato che è di Sciarrino, e non di Stramboli, il richiamo a questo incidente nel testo dell'ultima scena. Quando il Malaspina si accinge a pugnalarla la moglie, le dice «È vostra questa spina, io voglio pungervi».

Nel dialogo amoroso, come poi in altre scene, i gesti vocali dei due personaggi possono dar luogo a scambi, rispecchiamenti, imitazioni variate, ripetizioni, interruzioni, in un contesto rarefatto, in cui gli scarni interventi strumentali suggeriscono atmosfera e ambientazione non in modo descrittivo, come già si è detto: i canti di uccelli e i rumori d'ambiente sono evocati e trasfigurati come se fossero interiorizzati dai personaggi in scena. La forte stilizzazione ne

LE VOCI

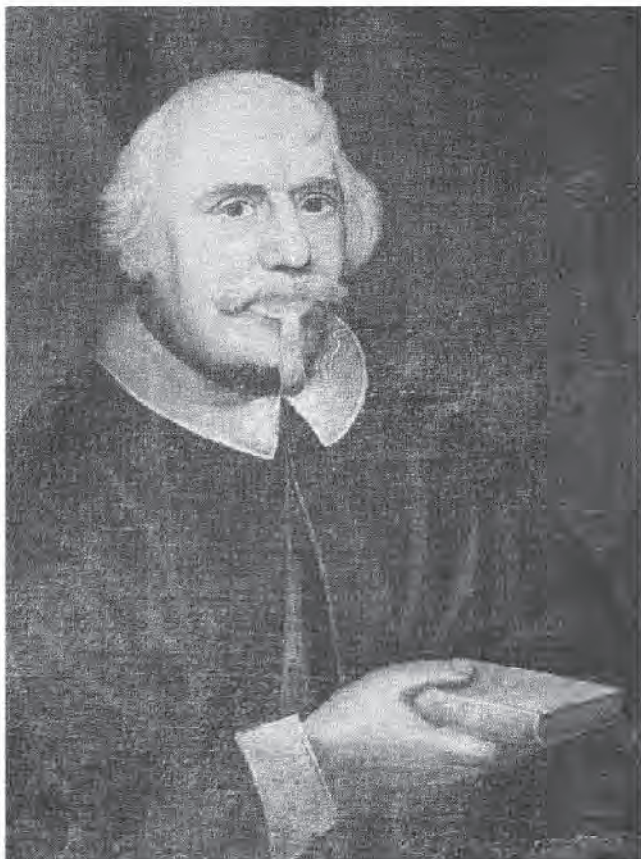
LA MALASPINA
SOPRANO

L'OSPITE
CONTROTENORE

UN SERVO DELLA CASA
TENORE

IL MALASPINA
BARITONO

VOCE DIETRO IL SIPARIO
SOPRANO



Lione Allacci (1586-1669): teologo e studioso originario dell'isola di Chio, nella sua Drammaturgia (Roma, 1666) descrive l'impegno del letterato veneziano Francesco Stramboli nel denunciare la spregiudicata azione dell'editore romano Bartolomeo Lupardi, il quale, col solo fine di ottenere il massimo profitto commerciale dal testo teatrale, pose la firma di Giacinto Andrea Cicognini al posto di quella di Stramboli nell'opera tragica Il tradimento per l'onore.

quinta, il respiro dentro la testata del flauto diventa all'inizio il respiro affannoso del servo, che è corso a rivelare ciò che ha visto. Le prime frasi del Malaspina, e la fatica stessa del suo rompere il silenzio ci fanno comprendere che il servo ha già compiuto la sua vendetta. La scena si svolge in un interno, e ce lo suggerisce ad esempio un flauto che evoca il canto del merlo, già ascoltato in precedenza, e qui ripreso più piano. Suggestive evocazioni come questa si trovano anche nel secondo atto, che si svolge in interni.

Le tre scene del secondo atto, precedute da un preludio e separate dal secondo e dal terzo Intermezzo, sono tre duetti del duca e della duchessa all'imbrunire, di sera e di notte. Il primo duetto, la scena sesta, è tratto dal secondo atto della tragedia e precede l'uccisione

fa qualcosa di musicale e insieme vagamente evocativo, attraverso le invenzioni di sofisticatissime tecniche strumentali: glissati di armonici di contrabbassi e violoncelli, tremoli di armonici degli archi e molte altre.

Dopo il primo Intermezzo le scene terza e quarta mutano solo parzialmente di atmosfera (dalla mattina al meriggio), appaiono gli acutissimi e instabili suoni *eolian* del flauto, a evocare forse la presenza delle cicale: nei gesti vocali della Malaspina e dell'ospite (spinti nella quarta dal servo) si manifesta lo stupore, la sorpresa, il disorientamento per l'accendersi improvviso della passione, e nella terza scena udiamo dalla Malaspina le parole che il compositore ha ripreso nel titolo dell'opera, «Luci mie traditrici» (che si intrecciano con «Occhi miei traditori» dell'ospite). Nella quarta scena, con il servo nascosto che spia, si giunge alla dichiarazione d'amore, e avvertiamo lo sforzo e la difficoltà di esprimersi, tra esitazioni e momenti quasi di paralisi della parola.

Il secondo «Buio» orchestrale si collega alla scena

dell'ospite (il duca annuncia che tornerà dopo cena: si tratta della cena a cui invita il marchese, che ha illuso con il finto perdono, e che uccide dopo avergli fatto servire un piatto con il ritratto della duchessa). Da notare che Sciarrino dopo le prime cinque frasi riscrive il testo di Stramboli: «Io perdonata? E come? Ah, divisa tra due sogni: non vi stupisca s'io mi chiamo viva e morta». Si devono al compositore le parole decisive della duchessa «divisa tra due sogni»: queste sono anche le sue ultime parole nella scena conclusiva.

Alla fluidità del canto delle prime quattro scene succede una difficoltà che avevamo avvertito già nella quinta e che caratterizza le ultime tre in misura sempre maggiore. Il crescendo della tensione si lega alle ambiguità, cariche di sinistri presagi, delle parole del duca nei dialoghi con la moglie, che non può comprenderne le reali intenzioni; ma avverte l'incom-

bere della minaccia mortale. Silenzi sempre più lunghi, di crescente rilievo, fino ad assumere un peso maggiore delle parole, separano le brevi frasi vocali, talvolta ridotte alla sillabazione scivolata. Tra le presenze sonore che collegano le tre ultime scene c'è lo sfondo creato a tratti dal prolungato risuonare di una lastra metallica in *pianissimo*. Il crescendo di tensione degli ultimi duetti prende forma anche attraverso le gradazioni tra canto, canto appena accennato, sillabazione veloce «scivolata», parlato e sussurro.

La penultima scena è separata dall'ultima soltanto dall'estrema lentezza, scandita da colpi di grancassa, del dissolto terzo Intermezzo, mentre in Stramboli si inseriscono altre scene prima di quella conclusiva.

Il crescendo di tensione giunge a un culmine insostenibile nella scena notturna, in cui, sullo sfondo del canto dei grilli e del vuoto del vento, i protagonisti non riescono quasi più a cantare. Parlano, sussurrano, bisbigliano (il duca erompe anche in una frase gridata), mentre l'orchestra assume un ruolo di determinante rilievo: a tratti addensamenti improv-



Claude Le Jeune (1818/1520-1600), autore dell'elegia inclusa e rielaborata da Salvatore Sciarrino nella partitura di *Luci mie traditrici*.



Giovanni Balducci, Il perdono di Gesualdo, olio su tavola, 500x 300 cm, 1609 (Gesualdo AV, Chiesa di Santa Maria delle Grazie).

visi e tagli violenti invadono lo spazio vuoto e i silenzi delle voci. La duchessa accetta il crudele destino che l'onore del marito le impone. Al duca le ultime parole, che sono del compositore: «A Dio, a Dio, sempre vivrò in tormento».

L'opera finisce così; ma nelle rappresentazioni veneziane si ascolta per la prima volta un madrigale a cinque voci con strumenti, *Distendi la fronte*, rielaborazione di quello a quattro voci e strumenti composto a guisa di congedo nel 2016, su testo del compositore, per la rappresentazione del 2017 a Basilea di *Luci mie traditrici* insieme con *L'Orfeo* di Monteverdi. A Basilea il madrigale di congedo era destinato alle voci dei quattro protagonisti, ma per questa rappresentazione a Venezia è stato riveduto nel 2019, aggiungendo una quinta voce, quella del soprano che canta il Prologo senza apparire in scena. Il madrigale è un nuovo finale, «non d'obbligo però necessario», la cui composizione è sentita dall'autore come una «breve avventura»: Sciarrino di norma non ritorna sui propri lavori; ma in questo caso si era posto la domanda: «Se un'opera m'apparisse dinnanzi, mi parlasse, perché fingere di essere estranei? Anche bello adattarsi all'imprevedibile...». Il suo testo che accompagna la partitura del madrigale si conclude con le seguenti riflessioni:

Nella sua fortuna *Luci mie* ha avuto ogni sorta di messa in scena, rischiando talvolta di ridursi a una cronaca feroce. Questo dramma invece non è solo il naufragio di una relazione, anzi: è una misteriosa trappola d'amore senza soluzioni, vissuta da quattro persone, ciascuna sotto una diversa prospettiva (marito, moglie, ospite, servo). Ogni tragedia rappresenta gli elementi che lacerano l'esistenza umana. Ciò occorre alla società per meglio comprendere la vita quotidiana nel suo scorrere tranquillo. Il nuovo finale dunque, non d'obbligo però necessario, invita a prendere le distanze e riconsiderare ogni cosa. Siamo entrati in una zona della mente dove si scatenano impulsi estremi, dove vengono a confondersi ragione e follia. Non dobbiamo però dimenticare, e non possiamo tornare a casa sporchi di sangue: ecco perché non si tratta di attaccare un'aggiunta, bensì creare un ulteriore spazio risonante per lo spettatore, per ognuno di noi.

Il testo di questo congedo ci invita a ricordare «l'orrore che fu visto» in silenzio di fronte all'indicibile: «troppo sacro l'indicibile / non disperderlo».

Salvatore Sciarrino: «Una tragedia dell'attesa»

a cura di Maria Rosaria Corchia

Per Perseo e Andromeda si parlò di «un'opera nel pieno senso del termine». Possiamo definire allo stesso modo anche Luci mie traditrici?

Luci mie traditrici non è solo ' lirica '. Pensavo infatti a un'opera storica. Nasce dalla smania di ricominciare, è una risposta, dopo tanti secoli, alla voglia di *Incoronazione di Poppea*. Io trovo che la musica contemporanea, per quanto produttiva, sia distratta e non abbia mai affrontato l'aspetto centrale che è lo stile di canto. Nelle parti vocali le note saltano quasi casualmente, c'è il parlato grezzo, oppure emerge la nostalgia di Puccini (un maestro che ci sovrasta, o lo digerisci e lo distruggi superandolo). Io mi getto nelle fauci delle sirene per essere divorato e poter costruire anzitutto un canto che suoni diverso, strano. Bisogna dare forza al canto. Senza unirsi alla forza della parola, il canto non può dire niente. Tutto ciò è poi il fondamento del Teatro.

Si è scritto che in quest'opera lo stile vocale, intensamente espressivo, è «di nuovo inventato»...

Appunto. Verso la fine degli anni Settanta dello scorso secolo mi sono reso conto che usavo uno stile personale e innovativo per gli strumenti, manifestavo la loro anima, ma non facevo altrettanto con la voce. La voce aveva caratteristiche singolari, faceva proprie tecniche orientali, tuttavia nelle articolazioni imitava gli strumenti. Non si era del tutto svegliata all'emozione umana. Allora ho cominciato a sentire il bisogno di formare lo stile di canto: progressivamente ho azzerato il mio linguaggio vocale, quel momento zero è stato *Vanitas* (1981). Poi, opera dietro opera – nel frattempo passavano gli anni – sono giunto a una composizione dedicata a Luigi Nono che si chiama *La perfezione di uno spirito sottile*, dove ricomincio da capo, dagli intervalli più elementari. Poi, questo lavoro sullo stile vocale è durato ancora una decina di anni. Non sono le riflessioni a creare lo stile, bensì le opere nel loro scandito realizzarsi.

Su cosa si basa il suo stile di canto?

Si basa sulla geometria direzionale degli intervalli, una 'Gestalt' vettoriale. Non più successioni di note in senso tradizionale, io non uso armonia. Parlo di monodia assoluta, come e ancora più fosse canto gregoriano. Neppure navighiamo nell'atonalità, siamo nel vuoto. Non ho prevenzioni né per le dissonanze né per le consonanze, perché ogni intervallo può essere il centro dell'attenzione: se non ha niente intorno, tutto può diventare centro dell'universo. Costruisco con una tecnica di insiemi direzionati che si avvicinano, si aggregano, si distanziano: rigorosa, ma anche liberissima, regolata secondo principi di somiglianza e contrasto. Naturalmente bisogna evitare la trappola delle combinazioni scontate, sia che riportino ad associazioni col tradizionale, sia che riportino al contemporaneo già noto. Le associazioni con la realtà sonora, il mondo che ci circonda, oggi sono meno scontate che le associazioni con quella massa di musica che ci sommerge dappertutto, e inquina il nostro orecchio.

In che contesto sonoro si sviluppa il canto?

Vive in un paesaggio sonoro. Azzerando lo spazio mentale, si crea un ambiente nel quale galleggiano le voci o gli strumenti. Non è una sensazione neutra, bensì di gravitazione e reattività organica tra un oggetto sonoro e l'altro. Li chiamiamo oggetti ma sono estremamente espressivi, unità viventi che si contrappongono, si uniscono, si scontrano, persistono. Una cosa ripetuta nell'ambito di uno spazio vuoto, vuol dire che ti è davanti sempre, non vuol dire che si ripete. Usare il termine ripetizione sarebbe fuori luogo, e quando si sente la mia musica ciò è evidente perché si entra fisicamente in un'altra dimensione.

Un senso ecologico dell'ambiente, una forte ma stilizzata – quindi del tutto non dichiarata, pur se io l'ho sempre detto – mimesi dei linguaggi di tutta la natura. Intendo dal cristallo ai passerai, agli uccelli più canori, al rumore del fiume, al voci del mercato, vento, respiro. Il segreto dell'*Incoronazione di Poppea* e di *Luci mie traditrici* è che sembra che i personaggi parlino. In realtà rivelano per mezzo dell'intonazione tutte le inflessioni del parlato. Certe volte, quando un personaggio pone una domanda e la risposta non arriva, si creano silenzi abissali, si spalancano altri abissi e tutto ciò crea una grande tensione.

Luci mie traditrici ha intravisto la possibilità che gli strumenti imitino le voci. Gli strumenti, accanto ai loro suoni 'di natura' strumentale, si lasciano sfuggire echi, risposte, si intrecciano con le voci. Ogni voce può scoprire un suo *alter ego* anche nell'orchestra, a sua volta qualcosa nell'orchestra può recepire, risvegliarsi e rispondere.

Luci mie traditrici è una tragedia in musica. Cos'è per lei la tragedia?

La tragedia non è solo sangue o fatti terribili. È una tensione: noi sappiamo quello che sta per accadere, ed è proprio questo avvicinarsi progressivo che crea la tensione. Non il fatto in sé, che si potrebbe anche eliminare. La tragedia è nell'attesa. Per esempio, il fatto che la Malaspina ignori tutti i segnali e i trasalimenti che invece noi strumentisti e noi spettatori

percepriamo. Come dice Eschilo, «O sorte degli uomini, / è ombra di un sogno / la felicità». Io sono attratto dalla tragedia perché è il vero teatro, perché ci può riscattare dalle miserie, e socialmente ci unisce. Quando il linguaggio teatrale funziona, respiriamo insieme, nel buio, tutti nello stesso modo. È l'arte più profonda e misterica, è la riflessione sul dolore che alla fine ci vaccina dal dolore. Non possiamo vivere senza morire. Come ignorare questa realtà?

La fonte letteraria cui si è ispirato per il libretto di Luci mie traditrici è il dramma seicentesco Il tradimento per l'onore. Come ha lavorato per trasformare questo testo nel libretto della sua opera?

Ho ricevuto l'offerta, verso il 1987, di comporre le musiche di scena per questo 'drammone' seicentesco. Allora mi accorsi che solo i duetti d'amore erano bellissimi, mi colpirono questi falsi terzetti tendenzialmente verdiani o, meglio, shakespeareiani, dove due amanti vengono spiati da un terzo. Me ne sono ricordato quando mi arrivò la commissione della prima di tre opere da parte del Festival di Schwetzingen. L'originale è un testo retorico, pesante, scritto dal veneziano Francesco Stramboli, che era poco più di un avvocato. Quando lui la uccide, dà tutte le giustificazioni giuridiche, mentre lei strilla come una pazza. In *Luci mie traditrici* c'è molto poco dell'originale. Soprattutto non c'è, dell'originale, la drammaturgia. La drammaturgia è mia. Ho eliminato le parti comiche dei servi, che ho



Fortunato Ortombina consegna a Salvatore Sciarrino il Premio Una vita nella musica, Teatro La Fenice, 2014 (foto di Michele Crosera).

utilizzato invece nella mia ultima opera, *Ti vedo, ti sento, mi perdo*; ho preso soltanto poche parti drammatiche e principalmente i duetti d'amore. È una drammaturgia 'cinematografica' fatta di piccole sequenze che costruiscono la tensione di questa storia. A questi *flash* di brevi inquadrature, si alterna invece una storia parallela che è la dissoluzione di una musica. La sentiamo cantare a sipario chiuso, prima che cominci l'azione. Ma il canto s'interrompe bruscamente: il *Prologo dietro il sipario* è un'invenzione particolare perché ci predispone a una certa inquietudine, induce *suspense*. Il primo intermezzo è la stessa musica completa e florida quasi fosse una musica di corte. Il secondo intermezzo comincia a presentare segni dislessici e di sfaldamento. Il terzo intermezzo dissolve questa musica, e la riconosciamo ugualmente: un impulso fa da attacco a suoni acuti che sembrano dei campanelli di cui si è perso il batacchio, suoni sospesi, freddissimi e lentissimi, e ogni tanto nel vento come fiato senti un cuore che batte all'impazzata.

Al termine della tragedia, un 'congedo'.

Distendi la fronte è il congedo per il pubblico. Da tragediografo non di buona volontà ma consapevole, ho bisogno che torniamo a casa puliti, e non sporchi di sangue. Il congedo serve a questo.

Salvatore Sciarrino: “A Tragedy of Anticipation”

Perseo e Andromeda is described as “an opera in the true sense of the word”. Can we say the same of *Luci mie traditrici*?

Luci mie traditrici is not just an ‘opera’. I was actually thinking of a historical opera. It comes from the desire to start over; after many centuries it is a reply to *Incoronazione di Poppea*. I find that no matter how productive, contemporary music is distracted and has never tackled the main theme, which is the style of singing. In the vocals the notes jump almost as if by chance, the speaking is either coarse or nostalgia for Puccini emerges (a maestro standing over us that you either overcome or destroy by surpassing him). I throw myself in head first so that I am devoured and am therefore able to create singing that sounds different, that sounds strange. The vocals have to be given strength. Unless it is united with the power of the word, singing is unable to say anything. It is this that lies at the very bottom of opera.

It has been said that with its intensive expression, the vocal style of opera has been “re-invented” in this work....

Exactly. Towards the end of the 1970s I realised that I was using a personal, innovative style for the instruments that revealed their soul but I was not doing likewise for the voices. The voice had particular characteristics and had adopted oriental techniques but its articulation was merely imitating the instruments. It had not yet completely awoken to human emotion. That was when I felt the need to shape the vocal style: I gradually cancelled my vocal language, resulting in the point zero marked by *Vanitas* (1981). Then, as the years went by with opera after opera, I composed a composition dedicated to Luigi Nono called *La perfezione di uno spirito sottile*, when I started again, from the most basic intervals. I worked like this on the vocals for around another ten years. It isn’t reflection that creates the style, but rather the operas that are created throughout.



Salvatore Sciarrino nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice nel corso dell'Incontro Conoscenza della rassegna Venezia Opera Prima 1982, organizzata dal Teatro La Fenice e dal Comune di Venezia in collaborazione con il Settore musica della Biennale. Archivio storico del Teatro La Fenice.

What is your vocal style based on?

It is based on the directional geometry of the intervals, a vectorial “*Gestalt*”. It is no longer a succession of notes in the traditional sense; I don’t use harmony. I am talking about absolute monody, as if it were Gregorian canto and more. We aren’t even navigating in atonality; we are in a void. I have no prejudice for either dissonance or consonance because each and every interval can be the centre of attention: with nothing around it, anything can become the centre of the universe. I construct a technique of adjustable sets that approach one another, unite and then take their distance: rigorous but also totally free, regulated according to principles of similarity and contrast. Of course one has to avoid the trap of predictable combinations, whether they lead to associations with the traditional or the familiar contemporary. Today, associations with the reality of sound, the world around us, are less predictable than associations with that mass of music we are submerged in everywhere, polluting our ears.

In what sound context do the vocals develop?

They exist in a sound landscape. Cancelling the mental space creates a setting in which the voices and the instruments float. This is no neutral sensation, but rather one of gravitation and organic reactivity between one sound object and another. We call them objects but they are highly expressive, living units that contrast one another, uniting, countering and persisting. Something repeated in an empty space means that it is always before you; it doesn't mean that it repeats itself. The word repetition would be out of place, and when one listens to my music this is clear because physically one enters a different dimension.

An ecological sense of the setting, a strong but stylised – and therefore not completely declared even if I always said so – mimesis of the languages of nature as a whole. Going from glass to the sparrows, the most melodious birds, the sound of a river, the clamour of a market, the wind and breath. The secret of *Incoronazione di Poppea* and *Luci mie traditrici* is that you think the characters are speaking. In reality, they reveal all the inflections of the declamatory pieces through intonation. At times, when a character asks a question and there is no answer, abyssal silences are created, other abysses open up and together it all creates great tension.

Luci mie traditrici foresaw the possibility of instruments imitating voices. In addition to the sounds, which are instrumental 'by nature', the instruments let slip echoes and replies, interweaving with the voices. Each voice may discover its *alter ego* in the orchestra as well, and in turn, the orchestra can understand, reawaken and reply.

Luci mie traditrici is a musical tragedy. How do you define a tragedy?

A tragedy is not only blood or terrible events. It is tension: we know what is about to happen and as this gradually draws near the tension is created. It is not the fact in itself, which could be eliminated. The tragedy is the anticipation. For example, the fact that La Malaspina ignores all the signals and jolts that we instrumentalists and viewers perceive. As Eschilo says, "O sorte degli uomini / è ombra di un sogno / la felicità". I am attracted by tragedies because for me that is true theatre since it can be liberated from misery and unites us socially. When the theatre language works, we all breathe together, in the dark, and in the same way. It is the most profound and mysterious art; it is a reflection on pain that vaccinates us against pain in the end. We cannot live without dying. How can we ignore this reality?

The literary source that inspired Luci mie traditrici is the seventeenth-century play Il tradimento per l'onore. How did you transform this text in the libretto for your opera?

Somewhere around 1987 I was asked to compose the music for this great seventeenth-century 'drama'. That was when I noticed that only the love duets were really beautiful and I was struck by these false, tendentially Verdi-style or rather Shakespearian terzettos in which two lovers are being spied on by a third party. I remembered this when

the Schwetzingen Festival commissioned me with the first of the three operas. The original is a heavy, rhetorical text written by the Venetian Francesco Stramboli, who was little more than a lawyer. When he kills her, he comes out with all possible legal justifications while she is shouting like a mad woman. There is very little of the original in *Luci miei traditrici*, in particular the plot. That is mine. I eliminated all the comic roles of the servants, and I used them in my last opera, *Ti vedo, ti sento, mi perdo*; I used just a few of the parts, and mainly the love duets. It is a 'cinematographic' play made of short sequences that together create the tension of this story. These flashes of brief shots alternate with a parallel story that is the dissolution of a piece of music. We can hear it being sung whilst the curtain is still down before the opera begins. However, the singing is suddenly interrupted: the *Prologo dietro il sipario* [Prologue behind the curtain] is a particular invention because it paves the way for a sort of restlessness, inducing suspense. The first intermezzo is the same complete and florid music, as if it were court music. The second intermezzo starts to present signs of dyslexia and decay. The third intermezzo dissolves the music but it is still recognisable: an impulse made of attacks of high notes that seem to be bells that have lost their clapper – suspended sounds that are really cold and slow, and every now and then you can hear a heart beating madly in the wind like a breath.

There is a 'farewell' at the end of the tragedy.

Distendi la fronte is the farewell for the audience. As a tragedian who is mindful and without goodwill, I need us to return home and not covered in blood. That is what the farewell is for.

Valentino Villa: «Personaggi archetipici e temporalità circolare»

a cura di Leonardo Mello

Con il regista Valentino Villa parliamo dell'allestimento di Luci mie traditrici, a partire dalla 'materia' che anima l'opera di Salvatore Sciarrino.

In trasparenza, la vicenda richiama da vicino quella di Gesualdo da Venosa, protagonista di un efferato delitto d'onore, 'costretto' dalle convenzioni sociali a uccidere la moglie e il suo amante. L'opera è abitata da soli quattro personaggi: il Malaspina, la Malaspina, l'ospite, del quale la donna si innamora letteralmente a prima vista – da questo nasce il titolo *Luci mie traditrici* – e infine il servo della casa, anch'egli segretamente invaghito della sua padrona (ed è proprio costui, raccontando al padrone il tradimento della sua sposa, a condurre il racconto fino alla sua tragica conclusione). Ma lo stesso Sciarrino ha affermato, in alcune sue dichiarazioni, che spesso nella messinscena di *Luci mie traditrici* si è dato troppo risalto al fatto di cronaca, adombrando un po' questioni cruciali come l'essenza tragica – in senso etimologico, infatti riferendosi a questo suo lavoro parla esplicitamente di tragedia – di cui l'opera è ammantata. Partendo da questa specie di segnale d'allarme, e pur, com'è ovvio, tenendo presente il flusso narrativo, nel disegno registico ho cercato di non dare un peso eccessivo agli eventi descritti, che sono ispirati a un'opera teatrale del Seicento, *Il tradimento per l'onore*. Mi sono orientato in questa direzione anche considerando il pochissimo testo utilizzato nel libretto e la rarefazione in cui è immersa tutta la struttura musicale. Quest'ultima poi, nel suo complesso, mi sembra presenti un andamento quasi circolare, sia dal punto di vista musicale che da quello drammaturgico, un aspetto che viene ribadito anche dal finale, aggiunto in un secondo tempo e ora nuovamente rielaborato per questa rappresentazione veneziana. Per sottolineare questa ciclicità, e appunto per andare oltre la mera dimensione 'cronachistica', ho immaginato che il fatto di sangue, determinato dal legame d'amore che caratterizza tutti i personaggi, sia una vicenda che si ripete circolarmente nel tempo. Ho cioè pensato di mettere in scena quattro persone che si ritrovano costantemente a ripetere le stesse azioni: credono di stare nell'*hic et nunc*, ma in realtà rivivono ciclicamente quegli avvenimenti, dal momento dell'incontro tra la Malaspina e l'ospite a quello della loro morte. E finanche la quinta misteriosa presenza che si manifesta solo nel finale aggiunto, o congedo, che è la stessa che, dietro il sipario, canta il prologo, ci permette di immaginare che la vicenda non trovi mai una vera conclusione e che sia sempre pronta a ri-presentarsi. Quest'impostazione si riversa anche nell'allestimento: nell'ideare la casa del Malaspina, con

Massimo Checchetto abbiamo pensato a un luogo abbandonato dal momento stesso in cui è accaduto il fatto di sangue. Quindi l'opera si ambienta in questa casa diroccata, che i protagonisti percepiscono però come il luogo in cui la storia si è svolta per la prima volta. Conseguentemente il primo quadro, che originariamente accadeva nel giardino, lo spostiamo all'interno di una stanza della casa che il tempo ha trasformato, e dove la vegetazione ha preso il sopravvento. I protagonisti credono di stare in un giardino, noi in realtà vediamo un ambiente decaduto e invaso appunto dalla vegetazione. Questo stato di abbandono poi, nello scorrere dei quadri, si va sempre più 'ripulendo', diviene mano a mano meno evidente fino ad arrivare all'ultima scena, che invece ci riporta a un tempo presente.

Leggendo il libretto si incontrano personaggi fortemente stilizzati, che si alternano molto rapidamente nello scandire i brevi versi assegnati a ciascuno di loro...

La bellezza del libretto di Salvatore Sciarrino sta nel fatto che, apparentemente, le relazioni instaurate tra i personaggi appaiono bidimensionali e univoche. Ma lo stesso compositore mette in guardia rispetto a tutto questo, parlando, per *Luci mie traditrici*, di tragedia in senso classico. In effetti, a ben guardare, si tratta più di figure che di veri e pro-



Valentino Villa (foto di Claudia Pajewski).

pri personaggi teatrali. Più precisamente, potremmo dire che il Malaspina, la sua sposa e gli altri incarnino degli archetipi, e in quanto tali vengono percepiti dalla coscienza dello spettatore. Sono e richiamano archetipi umani e relazionali, che non abbiamo nemmeno la necessità di spiegare, perché nel teatro di tutti i tempi sono sempre stati ricorrenti. Per fare un esempio, il servo, che non potendo portare a compimento la sua passione verso un altro essere umano la indirizza verso la morte, ci ricorda figure 'classiche' scolpite nella memoria, a cominciare banalmente dallo Jago shakespeariano.

La Malaspina, unica donna in scena, diviene il centro del desiderio dei tre uomini che le stanno vicino.

Sì, è colei che permette la deflagrazione di tutte le passioni amorose, e perciò direi che è più una funzione che un personaggio. È semplicemente il centro di un quartetto che dispiega davanti agli occhi degli spettatori il noto binomio amore-morte. A questo proposito, mi sembra che le pulsioni a lei rivolte si riversino, in un certo modo e senza specificarsi, all'interno dell'intero quartetto. Mi pare che queste pulsioni, attraverso l'essere femminile, leghino tra loro anche i tre personaggi maschili. Una suggestione, in questo senso, potrebbe derivare da *Eyes Wide Shut* di Kubrick: il marito, dopo che la moglie gli ha confessato una sua fantasia erotica con un giovane ufficiale, diviene ossessionato da quel tradimento immaginario, che ciclicamente torna a ricrearsi nella sua mente. L'ossessione non si riferisce tanto al tradimento in sé, ma al fatto di rimanere escluso da quel triangolo. Dal punto di vista psichico, è più dolorosa l'esclusione che sente rispetto a quanto la sua sposa prova nell'atto di tradirlo. Non è detto che il Malaspina non resti anche lui turbato dall'arrivo di questo ospite. Quando si ha a che fare con questioni complesse come la sessualità le pulsioni non sono mai definibili con nettezza. Per spiegarmi meglio, vorrei citare come punto di riferimento *Teorema* di Pier Paolo Pasolini: credo che quel film possa fornire una lettura efficace di questo intreccio emozionale-pulsionale, che è impossibile ridurre a quattro persone implicate in un piccolo fatto di cronaca.

Valentino Villa: “Archetypical characters and a cyclic temporality”

*We are discussing the production of *Luci mei traditrici* with the director Valentino Villa; first of all we talk about the 'subject matter' that animates Salvatore Sciarrino's opera.*

The plot is a clear evocation of that of Gesualdo da Venosa, the protagonist of an atrocious honour crime, even if social conventions almost ‘force’ him to kill his wife and her lover. There are only four characters: the male Malaspina, the female Malaspina, the guest that the woman literally falls in love with at first sight – hence the title *Luci mie traditrici* – and finally their servant who is also secretly in love with his mistress. And it is the latter who, by telling his master about his wife’s infidelity, is the cause of the tragic ending. However, Sciarrino himself has said more than once, all too often the production of *Luci mie traditrici* placed too much emphasis on the crime, thus slightly overshadowing the more crucial questions such as the tragic essence – in the etymological sense; in fact, when discussing this work he explicitly talks about a tragedy, that adorns the opera. With this sort of alarm bell as the starting point whilst also taking the narrative flow into consideration, in the direction I tried not to give excessive weight to the events described that were inspired by a seventeenth century play, *Il tradimento per l'onore*. I did so, also taking into consideration the fact that there is so little text in the libretto and the rarefication regarding the entire musical structure. As a whole, I think the latter progresses in an almost cyclic fashion, from both the musical perspective and drama, and this is also emphasised by the finale, which was added at a later date and now again re-arranged for this Venetian performance. To highlight this cyclic nature, and to go beyond the dimension of mere ‘crime news’ I imagined that the bloody deed, determined by the bond of love characterising all the characters, is something that is repeated cyclically throughout time. In other words, I imagined four people on the stage who constantly find themselves carrying out the same actions: they think they are living in the here and now, but in actual fact they are reliving these events cyclically, from the very moment Malaspina meets her guest, to their deaths. And even the fifth, mysterious presence that does not appear until the additional finale, or farewell, which is the same that is singing the prologue behind the curtain, lets us imagine that there is no real conclusion to the affair and we know it will always be there, ready to reappear. This also affects the staging: when Massimo Checchetto and I designed the Malaspinas house, we thought of a place that was abandoned no sooner had the bloody deed been committed.

The opera is therefore set in a run-down house that the characters see as a place in which the events take place for the very first time. As a consequence, the first scene, originally set in the garden, is moved into a room in the house that has been transformed by time, where vegetation has had the upper hand. The protagonists think they are in a garden whilst we, on the other hand see a run-down room that has been invaded by vegetation. As the opera continues, this state of degradation is gradually 'cleaned up', becoming less and less evident up to the last scene when we are brought back to the present.

Reading the libretto we can see clearly defined characters who alternate very rapidly with the short lines they are each given ...

The beauty of Salvatore Sciarrino's libretto appears to lie in the fact that the relationships between the characters seem to be two-dimensional and univocal. But the composer himself puts everyone on their guard by talking about *Luci mie traditrici* as a tragedy in the classic sense. In actual fact, if one looks more closely, the figures are those of real theatrical characters. More specifically, we could say that Malaspina, his wife and the others all embody archetypes, and they are perceived by the viewer's consciousness as such. They are and remain human, relational archetypes that require absolutely no explanation whatsoever because they have always been present in theatre. To give just one example, since the



Massimo Checchetto, bozzetto per Luci mie traditrici di Salvatore Sciarrino al Teatro Malibran, settembre 2019. Direttore Tito Ceccherini, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

servant's love for another human being is unrequited, he directs towards death, thus evoking the 'classic' figures in history, starting with Shakespeare's Iago for one.

Malaspina, the only woman on the stage, becomes the centre of desire for the three men around her.

Yes, she is the one who allows the deflagration of all the amorous passion so I would go so far as to say that she is more a function than a character. She is simply the centre of a quartet in which the famous love-death combination unfolds before the viewer's eyes. In this regard, I think that in a certain way and inexplicitly, the impulses directed at her go towards the interior of the entire quartet. I think that through this female figure, these impulses also make the three male characters bond. Kubrick's *Eyes Wide Shut* might be useful in this sense: after his wife has confessed her erotic fantasy with a young officer to her husband, he becomes obsessed with this imaginary betrayal and he cannot get it out of his mind. This obsession does not refer so much to the betrayal itself but rather to the fact of being excluded from that triangle. From a psychological point of view, the exclusion he feels is more painful than what his wife feels when she is betraying him. That being said, Malaspina might also be upset by the guest's arrival. When complex matters such as sexuality are involved, impulses can never be clearly defined. In order to explain myself more clearly, I would like to quote Pier Paolo Pasolini's *Teorema* as a reference: I believe that this is a film that is able to offer an effective interpretation of this emotional-impulsive interplay, which cannot be simply reduced to the four people who are involved in a crime.

Tito Ceccherini: «Suoni e sfondi per un ambiente reale e psicologico»

Tito Ceccherini, esperto interprete della musica di Salvatore Sciarrino, ci guida all'interno di Luci mie traditrici, a partire dal rapporto che lega orchestra e voci.

Il teatro di Sciarrino, che negli ultimi anni è diventato uno degli ambiti nei quali la sua creatività si è applicata con maggior costanza, è, tra le altre cose, basato su una scrittura vocale assai particolare, con un codice e un vocabolario linguistico molto specifici. Credo che in questo percorso *Luci mie traditrici* sia un'opera cruciale, essendo in un certo senso la 'capostipite' dei lavori teatrali che seguono. Sciarrino anche in precedenza aveva scritto importanti composizioni destinate alla scena, come per esempio *Lohengrin* e *Perseo e Andromeda*, ma per diversi motivi ognuna di esse era, come dire, a sé stante. Alcuni tratti del suo linguaggio musicale si ravvisano con evidenza già lì, ma in *Luci* ci troviamo di fronte a un'opera teatrale in senso quasi tradizionale, dove però si assiste, a mio modo di vedere, alla manifestazione matura del suo stile recitativo, che poi si svilupperà intorno alla dialettica, anch'essa 'tradizionale', tra recitativo e aria.

Che tipo di struttura presenta Luci mie traditrici dal punto di vista musicale e drammaturgico?

Qui non ci sono arie e ariosi, è un'opera composta di recitativi, ma questi sono sviluppati in modo assolutamente maturo. Questa premessa mi serve per definire il trattamento dell'orchestra, che qui è interamente dedicato all'accompagnamento del recitativo. Nella musica di Sciarrino però questo accompagnamento serve a creare in termini musicali quello che possiamo definire l'"ambiente" (tra l'altro il compositore stesso parla di ecologia musicale e di ricreazione dell'ecosistema psicologico). I suoni realizzati dall'orchestra in quest'opera rappresentano l'ambiente psicologico prodotto dalle reazioni emotive dei protagonisti e allo stesso tempo, metaforicamente, l'ambiente vero e proprio. Non solo nel complesso dei suoni, ma anche negli sfondi: quando la vicenda si svolge in giardino, l'orchestra ricrea l'atmosfera tipica di una scena all'aperto. Uno dei tratti caratteristici della musica di Sciarrino è applicare, in termini sonori, quelli che a teatro o al cinema si definiscono effetti di luce. Quando si assiste alle prove di uno spettacolo teatrale, si possono vedere i movimenti degli attori e la scenografia che li contiene, ma nel momento in cui intervengono le luci l'impatto

psicologico di chi guarda cambia radicalmente. La stessa scenografia, a seconda della luce che viene scelta, assume colori diversi e può esprimere di volta in volta sentimenti di angoscia, serenità e via dicendo. È un elemento importantissimo, anche se passa allo spettatore in modo inconscio. Questo, a livello musicale, accade anche nelle composizioni di Sciarrino. In *Luci* il trattamento della musica è concentrato su figure molto piccole e sintetiche, ma ci sono dei suoni di sfondo che creano gran parte dell'effetto teatrale. Questo sfondo può essere dato dal fruscio prodotto dagli archi muovendo l'archetto sul legno degli strumenti, oppure da un rullo bassissimo e pressoché inavvertibile di grancassa, o da un sibilo lievissimo e acutissimo dei flauti, o ancora può nascere dalla famosa lastra d'acciaio, uno strumento molto spesso utilizzato dal compositore. Sono sempre suoni relativamente continui, magari modulati al loro interno, che hanno colori molto diversi e che servono, come dicevo, da una parte a descrivere l'ambiente (siamo al chiuso, siamo all'aperto...) e dall'altra a caratterizzare la situazione psicologica che vivono i personaggi. È un aspetto fondamentale, perché questi sfondi sono sempre presenti e talvolta si accavallano tra le varie scene, e già quando cambiano l'impatto è potente, per divenire ancora più forte quando si interrompono del tutto. Quel senso di vuoto assoluto che si produce in quel momento ha un contraccolpo enorme sull'ascoltatore, e si verifica sempre nei momenti che hanno un'importanza dram-



Tito Ceccherini (foto di Daniel Vass).

maturgica elevata. Se nel primo atto c'è una variazione di situazioni, e sono coinvolte tutte e quattro le voci, tutto il secondo si concentra invece al chiuso di una stanza, e i personaggi sono solo due: in questa seconda parte l'ossessività degli sfondi è particolarmente importante, e le poche volte che scompaiono il senso di spiazzamento è grandissimo.

Quali altre funzioni ricopre l'orchestra?

Oltre naturalmente a punteggiare le situazioni e il dialogo fra i personaggi, da una parte completa la descrizione del luogo: per esempio nella prima scena siamo all'aperto e si sentono canti di uccelli, ricreati in modo artificioso eppure naturalistico che ci calano nell'atmosfera del giardino. Dall'altra parte crea una sorta di eco del discorso fra i personaggi. È come se sentissimo il suono delle parole di un personaggio risuonare, anzi rimbombare nella percezione psicologica dell'altro. Nel secondo atto questo mi sembra particolarmente importante, perché nella concentrazione su due unici personaggi e sulle frasi che ripetono ossessivamente, quest'eco ulteriore prodotta dall'orchestra a mio parere ha un significato psicologico fondamentale, perché permette a chi ascolta di sentire dentro il cuore di uno dei due protagonisti come risuona la battuta appena detta dall'altro. Infine, come nell'opera tradizionale, l'orchestra, con alcuni eventi musicali, collabora a suscitare in ciascuno di noi l'impatto psicologico. Certe esplosioni fortissime servono a riprodurre nello spettatore l'agitazione che evidentemente Sciarrino intende dipingere nel dialogo tra i personaggi.

Valentino Villa, nella sua lettura registica, immagina per i protagonisti un tempo ciclico e 'circolare'.

È una questione che abbiamo discusso e che tuttora dovremo approfondire. Ma c'è una cosa che è il caso di sottolineare: già in partenza, l'opera presenta un breve prologo e una voce priva di connotazioni definite, fra l'altro in francese. Il legame fra questo momento iniziale e la drammaturgia che segue è molto suggestivo ma non esplicito. Serve quasi da cornice, è una specie di personificazione del teatro. Ci troviamo in una sorta di intelaiatura entro la quale lo spettacolo poi si sviluppa. Secondo me dal punto di vista della circolarità questo è un elemento essenziale, perché è come se noi stessi dentro la memoria della persona che ha cantato quel prologo, come se stessi ripercorrendo dentro di noi degli eventi che sono già successi. L'aggiunta del commiato, infine, mi sembra che renda ancora più forte questa volontà di 'incorniciare' la storia. (l.m.)

Tito Ceccherini: “Sounds and backgrounds for a real, psychological setting”

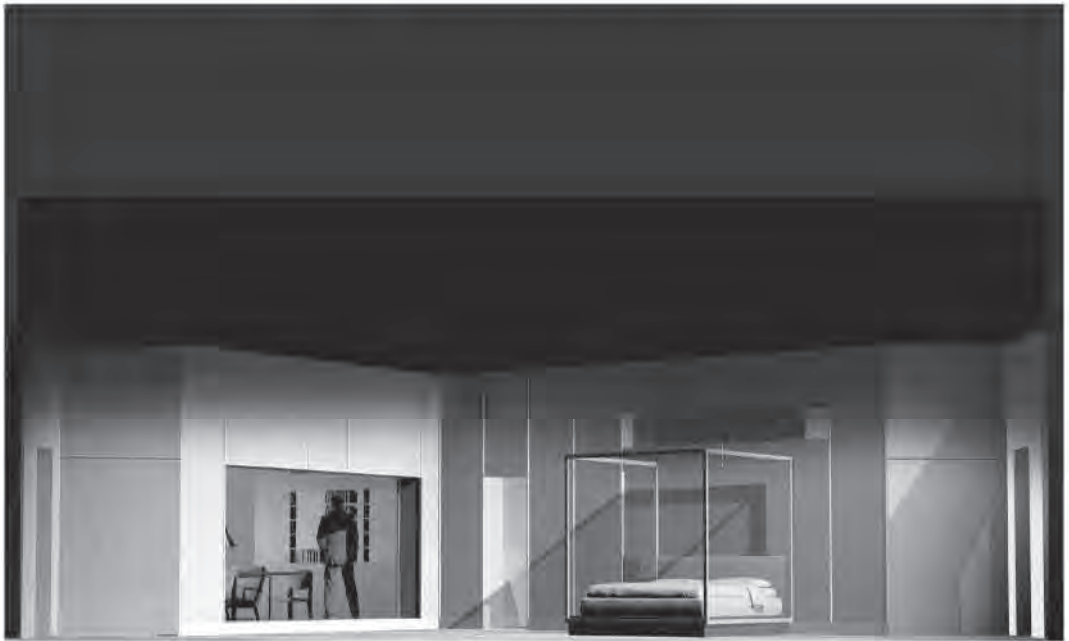
*An expert on Salvatore Sciarrino’s music, Tito Ceccherini explains *Luci mie traditrici* to us, starting with the relationship between the orchestra and voices.*

Sciarrino’s theatre, which in the last few years has become one of the fields in which his creativity is applied with great constancy, is, amongst other things, based on an extremely particular vocal composition, with a very specific linguistic vocabulary and code. I think that in this sense *Luci mie traditrici* is a crucial work since in a certain sense, it is the ‘originator’ of the works that follow. Sciarrino had also composed important works for the stage before, for example, *Lohengrin* and *Perseo e Andromeda* but for different reasons each of them was separate, as it were. Some of the characteristics of his music language can already be seen there, but in *Luci* what we have before us is an opera in the almost traditional sense of the word, in which, however, one can also see the mature manifestation of his recitative style, which goes on to develop around dialectics, and which is also ‘traditional’, between recitative and aria.

*From a musical and theatrical point of view, what kind of structure does *Luci mie traditrici* have?*

There aren’t any arias and ariosos; it is made up of recitatives, but the way they develop is completely mature. This premise is necessary for me to define the treatment of the orchestra, which is entirely dedicated here to accompanying the recitative. However, in Sciarrino’s music this accompaniment is needed to create what we in musical terms would define as the “setting” (furthermore, the composer himself talks of musical ecology and the recreation of the psychological ecosystem). In this opera the sounds the orchestra makes represent both the psychological setting produced by the emotional reactions of the protagonists, and also metaphorically the actual setting itself. Not just with the complex of the sounds, but also the backgrounds: when the action takes place in the garden, the orchestra recreates the typical atmosphere of an outdoor scene. One of the characteristic traits of Sciarrino’s music is to apply, in terms of sound, what are called light effects in theatre or cinema. When one watches the rehearsals for a play, one can see the actors’ movements and the scenography encompassing them, but for those watching, when lights intervene the psychological impact changes radi-

cally. Depending on the light that is chosen, the scenography itself takes on different colours and can express feelings of anguish, serenity and so on in turn. This is a crucial element, even if the viewer is unaware of it. At a musical level, this also happens in Sciarrino's works. In *Luci* the treatment of the music concentrates on very small, synthetic figures, but there are also background noises that create a great deal of the stage effect. This background can be created by the whispering of the strings when they move the bow on the wood of the instruments, or by a very low and almost imperceptible bass drum roll, or by a light, high whistle of the flutes; it can even be created by the famous steel slab, an instrument the composer uses very often. These are always relatively continuous sounds that might be modulated amongst themselves, with colours that differ greatly and that are needed, as I said earlier, on the one hand to describe the setting (we are indoors, we are outdoors...), and on the other, to characterise the psychological situation the characters find themselves in. This is a fundamental aspect because these backgrounds are always present and at times, they overlap in different scenes; and when they change the impact is great, and it becomes even greater when they are interrupted completely. The sense of absolute emptiness that is produced at that moment has an enormous effect on the listener, and it always happens when the dramatic importance is at its highest. Whilst the situations vary in the first act, and all four voices are involved, in the second everything is concentrated inside in a room, and there are only two characters: in this second part it is the obsessiveness of the backgrounds that is of particular importance, and the few times they disappear creates a profound sense of surprise.



Massimo Checchetto, bozzetto per Luci mie traditrici di Salvatore Sciarrino al Teatro Malibran, settembre 2019. Direttore Tito Ceccherini, regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

What other functions does the orchestra have?

Apart from obviously punctuating the situations and dialogue between the characters, it also completes the description of the settings: for example, in the first scene we are outdoors and can hear birds singing, recreated artificially but naturalistically, enveloping us in the atmosphere of the garden. On the other, it creates a sort of echo of the dialogue between the characters. It is as if we can hear the sound of a character's worlds resonate, or rather reverberate in the psychological perception of the other. In the second act I think this is particularly important because by concentrating on two single characters and on the sentences they repeat obsessively, I think that the ulterior echo produced by the orchestra has a fundamental psychological effect, because it makes it possible to listen inside the heart of one of the two protagonists and hear how the lines the other character has just voiced reverberate. Finally, as in traditional opera, with some musical events the orchestra helps arouse the psychological impact in all of us. Specific, really loud explosions are needed to reproduce in the viewer the agitation that Sciarrino clearly wants to express in the dialogue between his characters.

In his interpretation as director, Valentino Villa sees the protagonists as cyclic and 'circular'.

This is a matter that we have discussed and still have to look at more closely. However, one thing should be underlined: at the very start, the opera presents a brief prologue and an undefined voice, in French. The connection between this initial moment and the drama that follows is highly evocative, albeit inexplicit. It is like a frame, a sort of personification of the theatre. We find ourselves in a sort of framework in which the show then develops. I think that from the point of view of circularity, this is an essential element because it is as if we were inside the memory of the person who sang the prologue, as if we were going back over the events that have already happened. Finally, I think that the addition of the farewell makes this desire to 'frame' the story even stronger.

la Biennale
di Venezia

in collaborazione con l'Ente Nazionale "Teatro La Fenice"

32° festival
internazionale
di musica
contemporanea

13-14 settembre 1969



Teatro La Fenice

sabato 13 settembre - ore 21.15

Montebelluna - 30 - 4000000000

Concerto sinfonico dell'Orchestra Filarmonica Slovena

PROGRAMMA

Salvatore Sciarrino

Ancora
(Barceuse)
Tutti - movimento assai

Paolo Castaldi

Schoenberg
Schoenberg A (Introduktion)
Schoenberg B (Thema)
Schoenberg C (Variation)
Tutti - movimento assai

Sylvano Bussotti

The Rara Requiem
per sette voci sole, violoncello
e chitarra, orchestra di strumenti a
fiato, arpa, pianoforte e percussioni
Tutti - movimento assai

Sestetto Italiano "Luca Marenzio,"

Liliana Rossi, soprano - Gianna Logue,
soprano - Ezio Di Cesare, fagotto - Guido
Bassi, fagotto - Giacomo Carini, baritono
Piero Cavalli, basso - Smirna Lutzky, settima
voce (mezzo soprano)
Herst Hornung, violoncello e chitarra

Dirigete

Gianpiero Taverna

PREZZI (tutti in lire)

Palco 1.200

Parquet 1.000

Palchi 1.000

Platea 1.000

Platea 1.000

Platea 1.000

Platea 1.000

Platea 1.000

Platea 1.000

Platea 1.000

Platea 1.000

NUMERI VOUCHER PER IL CONCERTO

Numero di posti 1.000

Numero di posti 1.000

Numero di posti 1.000

Numero di posti 1.000

Numero di posti 1.000

Numero di posti 1.000

Numero di posti 1.000

Numero di posti 1.000

Numero di posti 1.000

Numero di posti 1.000

Numero di posti 1.000

Per informazioni e prenotazioni rivolgersi al punto di vendita del Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Biennale di Venezia, Montebelluna, 30 - 4000000000

1969 - Montebelluna - 30 - 4000000000

Locandina del primo concerto con musiche di Salvatore Sciarrino al Teatro La Fenice, 1969. Il concerto si svolge nell'ambito del xxxii Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Salvatore Sciarrino e la Fenice

a cura di Franco Rossi

Venerdì 18 settembre 1969: la musica di Salvatore Sciarrino approda per la prima volta al Teatro La Fenice in un concerto della xxxii Biennale Musica. L'esecuzione è affidata alla compagine dell'Orchestra Filarmonica Slovena diretta da Giampiero Taverna, con la partecipazione del Sestetto italiano Luca Marenzio e di Smira Lutzki e Horst Hornung nel doppio impegno di violoncellista e chitarrista. Il programma prevede l'esecuzione di quattro brani: tre di essi testimoniano vari aspetti relativi alla musica italiana: di Niccolò Castaldi viene eseguito *Schoenberg*, di Sylvano Bussotti viene proposto il *Rara Requiem* finalmente in versione orchestrale, di Sciarrino, appunto, la *Berceuse*.

Dovrà passare però più di un lustro perché la programmazione della Fenice proponga nuovamente musica di Sciarrino. Il tempo non scorre però invano, dal momento che in questo caso, siamo nel settembre del 1976, accanto a due composizioni sempre in prima assoluta (rispettivamente *Espressivo* di Franco Donatoni e *Variante A* di Aldo Clementi), nell'ambito della Biennale Musica viene eseguito anche *Ancora il duplice*, introduzione e aria da *Amore e Psiche*, opera ripresa dalla Piccola Scala dove aveva debuttato nel 1973, a ridosso della data di composizione. *Amore e psiche* viene poi riproposta integralmente dalla Fenice nel 1977: il segno tracciato dalla direzione artistica di Sylvano Bussotti sottolinea una questione assai 'calda' ma ricca anche di lati positivi, non ultimo quello della marcata attenzione da parte di un teatro lirico di stampo tradizionale verso allestimenti dedicati alla musica contemporanea (prima fra tutte quella dello stesso Bussotti...), ruolo sino ad allora ricoperto piuttosto dal Festival della Biennale. Le polemiche legate all'intera vicenda furono vigorose in ambedue gli schieramenti, ciascuno ovviamente convinto della bontà della propria posizione; sulle colonne del «Giornale» apparve un articolo a firma di Paolo Isotta («Ecco il futuro che ci potrebbe attendere»)¹ nel quale si criticava la posizione di Bussotti (che peraltro veniva definito «il pessimo dei Direttori artistici», in questo apparentato a Gianmario Vianello, «il pessimo dei Sovrintendenti»). Stridono questi attacchi, che visti a distanza di tanti anni sono certamente oramai scoloriti, con l'attività della Fenice e l'occasione – irripetibile – di celebrare la memoria di Mario Labroca, scomparso da soli quattro anni. Qui sì, la critica è totalmente concorde: «L'illustre organizzatore della cultura musicale italiana», lo descrive Mauro Mariani nell'«Unità»,² «Ricordato un protagonista della cultura», titola invece il bell'articolo di Mario Messinis apparso nel «Gazzettino»,³ dove con estrema saggezza si ricorda l'apertura intellettuale di Labroca:

TEATRO LA FENICE

Domenica 16 Ottobre 1977 - ore 20.30
Manifestazione n. 110 IN ABBONAMENTO

“AMORE e PSICHE”
di SALVATORE SCIARRINO
(IN FORMA DI CONCERTO)

DIRETTORE

SALVATORE SCIARRINO

SOLISTI

MARJORIE WRIGHT, soprano
DOROTHY DOROW, soprano
DONELLA DEL MONACO, soprano
JOHN PATRICK THOMAS, contraltista

ATTORI

ARRIGO MOZZO
GIANNI GUIDETTI
MARIO ZANOTTO
ENZO TURRIN

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

PREZZI

Poltrona (□□□)	L. 3.500	Prima Galliera (□□□)	L. 2.000
Palcò (□□)	L. 10.000	Seconda Galliera (□□□)	L. 1.000
Ingresso ai Palchi	L. 1.000		

IN PLACITA', PREZZI E SECONDE GALLIERE NON SI SONO POTUTE INVENIRE

Quando si possono è possibile non si può essere più precisi per le informazioni

Per informazioni e vendita del biglietto rivolgersi alle Casse del Teatro La Fenice, L. Fanti e al Teatro La Fenice, Piazza San Marco 1233 e dalle 10 alle 18 (19 ore) presso il Teatro La Fenice.

Locandina di *Amore e Psiche* di Salvatore Sciarrino al Teatro La Fenice, 1977. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La singolarità di Labroca dipendeva anche dalla molteplicità dei suoi interessi. Amava tutta la musica, dal Rinascimento ai nostri giorni, e conosceva altresì i problemi attinenti allo spettacolo e all'interpretazione musicale.

La sera del 16 ottobre 1977 *Amore e Psiche* vede quindi la luce anche a Venezia: la recensione dello spettacolo, a firma di Mario Messinis sul «Gazzettino», sottolinea sia il legame del compositore con la propria terra sia il sostanziale rispetto di almeno una parte della tradizione anche attraverso il rifiuto dell'alea:

Sorprende, in quest'opera, la compresenza di passato e presente, ove le scelte avanzatissime e radicali del linguaggio tuttavia non sono concepite come apertura al caso e all'indistinto, ma ripropongono un ideale formale che è poi celebrazione di un costruttivismo ostinato, al limite anche astruso.

Sono ben pochi i dubbi circa la complessità del brano che quasi giustificano la vera e propria profezia secondo la quale il teatro di Sciarrino difficilmente potrà divenire popolare. Eppure, nonostante le evidenti difficoltà anche per quanto riguarda la disposizione orchestrale, l'organico del Teatro regge bene, sicuramente grazie anche alla presenza sul podio dello stesso Sciarrino, così come la disponibilità e la professionalità sia dei cantanti sia delle voci recitanti consentirono di portare in fondo lo spettacolo in modo adeguato. Da questo a vantare un successo di pubblico purtroppo ne corre: in questo come per l'opera successiva del compositore siciliano

l'emorragia del pubblico durante lo stesso spettacolo la dirà lunga sulle difficoltà di apprezzare in pieno una musica affascinante ma anche certamente difficile. [...]. L'opera si proietta nel mito di *Amore e Psiche* armata di tutti i più sottili strumenti di indagine e di rianimazione. E il semplice, affascinante raggio della storia che tutti conosciamo sembra filtrarsi attraverso il prisma della sensibilità.⁴

L'entusiasmo per il brano e per il compositore, già nell'esecuzione del '76, è evidente nell'articolo di Michelangelo Zurletti:

Ben diverso il livello raggiunto da Sciarrino con *Introduzione e Aria da Amore e Psiche*: un livello di freschezza, di ricerca continua, di individuazione di atmosfere non sai se più incorporee o magiche, attraverso le quali si delinea un ambiente da Campi Elisi, denso di fluttuazioni, di inquietudini, di attese.⁵

Parere comune, evidentemente, dal momento che anche l'articolo di Messinis⁶ approfondisce il tema:

L'orchestra rifrange pulviscoli materici di incomparabile suggestione. Il mondo arcano della greicità ci si presenta allora come apparizione sognata, come riemersione dal profondo di voci che si confondono con la natura, in cui lo spettro acustico si risolve in una vibratilità fragilissima.

Nei tempi subito successivi la musica del compositore siciliano è ancora presente alla Fenice, ad esempio nella prima esecuzione assoluta del *Kindertotenlieder* del 7 ottobre 1979, ma un vero e proprio ritorno lo si era avuto con la prima rappresentazione assoluta di *Cailles en sarcophage*, la sera del 26 settembre:

La funebre metafora gastronomica assume nell'opera di Sciarrino e Marini proporzioni più vaste assurgendo al ruolo di metafora esistenziale il cui senso è chiarito dal sottotitolo *Atti per un museo delle ossessioni*. Gli oggetti quotidiani, gli eventi della cronaca, i miti della celluloida, della moda e della cultura assumono deteriorandosi una labilità fantasmatica, caotica ed ossessiva. Di qui il procedere capriccioso del libretto di Marini che dipana in tre atti episodi eterogenei collegati da sottile ed imprevedibile gioco di interferenze. [...] Gli sbalzi contestuali del libretto trasferiti in teatro richiedono cambi di scena rapidissimi da una cucina al ponte di una nave, ad un treno in corsa, ecc. Marini è regista abile e non resta mai a corto di soluzioni; mima il ritmo delle sequenze cinematografiche chiudendo progressivamente la scena con sipari e quinte nere, fa scorrere sipari mobili e moltiplica gli spazi ambientali con porte a vetri e grandi finestre. [...] Contro la complessità delle soluzioni sceniche di Marini va purtroppo a naufragare la musica di Sciarrino, la cui sottigliezza fruscante viene letteralmente annientata dal diluvio di rumori scenici. La singolare scrittura di Sciarrino ha bisogno inoltre per sviluppare le sue suggestioni di un'azione prolungata nel tempo e in *Cailles en sarcophage* gli interventi della musica sono piuttosto radi e spesso assai brevi. Pare che Sciarrino avesse composto degli intermezzi strumentali per colmare le pause lunghe e frequenti richieste dai numerosi cambiamenti di scena ma all'ultimo momento non se ne è fatto nulla, probabilmente perché proprio in quei momenti maggiori erano i rumori provenienti dal palcoscenico. Per un momento, nel primo quadro del terzo atto, si è avuta una reale compenetrazione tra la musica e l'azione teatrale. La voce femminile sostenuta da un pianoforte collocato fuori scena, è diventata improvvisamente la protagonista di quest'opera così avara di musica [...] Il numeroso pubblico confluì al Teatro Malibran per assistere alla prima dell'opera diretta dall'autore e rimasto sconcertato e le defezioni sono progressivamente aumentate, sicché quando alla fine dell'opera gli interpreti sono venuti alla ribalta, si sono trovati di fronte l'esigua rappresentanza professionale di volti impassibili.⁷

A un anno di distanza, nel 1980, il Malibran ospiterà la ripresa della composizione, in una nuova versione predisposta per l'occasione. Da questo momento la presenza del compositore sulle scene veneziane tende decisamente a diradarsi, fino alla programmazione di *Aspern*, del 2 ottobre 2013:

Cailles en Sarcophage

la Biennale Teatro La Fenice

26-27 settembre

In coproduzione con il Teatro La Fenice

Cailles en Sarcophage

Atti per un museo delle ossessioni

Musica di Salvatore Sciarrino / Libretto di Giorgio Marini
Dei voci: Daisy Lumini, Giorgio Montanaro, Paride Venturi

Personaggi: Maria Teresa Bax, Paolo Baroni, Lorena Binda,
Maria Angela Colonna, Delia D'Alberti, Giorgio Marini,
Aldo Micieli, Manuela Moresini, Gianfranco Varetto

Violini: Renzo Marchionni, Vittorio Brembola

Viola: Augusto Vismara / *Violoncello:* Marino Vismara

Contrabbasso: Mauro Muraro / *Fagotto:* Leonardo Dosso

Flauto: Antonio Carraro

Clarineti: Amedeo Bianchi, Maurizio Longoni

Tromba: Claudio Gilliberti

Pianoforte e celesta: Claudio Moretti

Pianoforte e assistente alle percussioni: Andrea Pestalozza

Percussioni: Roberto Pasqualato

Direttore: Salvatore Sciarrino

Regia: Giorgio Marini

Scena e costumi: Pasquale Grossi

Luci: Franco Nuzzo

Aiuto regista: Gerardo Vignoli

Assistente alla regia: Aldo Micieli

Assistente alle scene: Fabio Dianetti

Assistente ai costumi: Fiamma Bedendo

Direttore di scena: Catia Dottori

Organizzazione: Cooperativa Spazio Uno

Costumi: Annamode / *Catapulte:* Sacchi

Parrucche: Maggi / *Costruzioni:* Walter Pace

Attrezzieria: Rubecchini

Direttore tecnico di palcoscenico: Antonio Cremonese

Responsabile degli allestimenti scenici: Lauro Crisman

Direttore musicale di palcoscenico: Roberto Cecconi

Maestro preparatore: Pietro Ferrara

Ispettore alle masse: Olindo Doni

Realizzatore delle luci: Piero Gonnarato

Capo macchinista: Renato Borgonovi

Capo attrezzista: Guido Baldessari

(prima rappresentazione assoluta)

Musica '79

Aspern è un'opera fantasmatica e ambigua, quell'ambiguità che si trova anche nel *Carteggio Aspern*, il romanzo breve di Henry James. [...] Sciarrino procede per sottrazione, sia nei confronti del testo letterario che nell'impostazione musicale, rendendo anche più sfuggente l'azione. [...] L'autore inventa un lessico eterodosso alla ricerca, in termini radicali, del suono incognito. Molto originale la caratterizzazione vocale nel rapporto con il Settecento: da un lato due canzoni veneziane da battello, evocate con pallori estenuati; dall'altro le citazioni di versi dalle *Nozze di Figaro*, resi irriconoscibili dai frastagliati e ironici decorsi melodici.⁸

Aspern costituisce una sorta di distico differito con la *La porta della legge*, 'quasi un monologo circolare', allestito un anno dopo, il 24 ottobre 2014. L'attuale nuovo allestimento di un titolo di Sciarrino suona quindi come ulteriore conferma dell'attenzione che sempre Venezia e la Fenice hanno nutrito nei confronti della musica contemporanea e del compositore siciliano, il quale è stato inoltre insignito del Premio Una vita nella musica nell'ottobre del 2014.

¹ «Il Giornale», 9 ottobre 1977.

² «L'Unità», 11 ottobre 1977, *Omaggio della Fenice a Labroca. Il passato prossimo della musica moderna.*

³ «Il Gazzettino», 11 ottobre 1977, *Ricordato un protagonista della cultura. Omaggio a Labroca.*

⁴ «L'ora di Palermo», 11 settembre 1976, di Piero Dallamano.

⁵ «la Repubblica», 11 settembre 1976, *Vince Clementi in sedici battute.*

⁶ «Il Gazzettino», 11 settembre 1976, *Pulviscoli e immobilità.*

⁷ «Il Gazzettino», 28 settembre 1979, *Tante quaglie in sarcofago*, a firma di Enzo Restagno.

⁸ «Il Gazzettino», 8 ottobre 2010, *L'ambigua Aspern di Sciarrino*, a firma di Mario Messinis.

CRONOLOGIA

1976-1977 – Concerti sinfonici e da camera

Amore e Psiche opera in un atto (in forma di concerto) di Aurelio Pes, musica di Salvatore Sciarrino – 16 ottobre 1977 (2 recite).

Psiche: Marjorie Wright; Le due sorelle di Psiche: Dorothy Dorow; Amore: Donella Del Monaco; Uomo salamandra: John Patrick Thomas; Uomo toro: Arrigo Mozzo; Uomo albero: Gianni Guidetti; Patata con germogli: Mario Zanotto ed Enzo Turrin – M° conc.: Salvatore Sciarrino.

1979 – Musica '79. Concerti E. A. La Biennale – E. A. La Fenice

Cailles en sarcophage di Giorgio Marini, musica di Salvatore Sciarrino – 26 settembre 1979 (2 recite).

Tre voci: Daisy Lumini, Paride Venturi e Giancarlo Montanaro; Cristine Papin: Maria Teresa Bax; Greta Garbo: Maria Teresa Bax; Salvador Dali: Maria Teresa Bax; Cecil Beaton: Paolo Baroni; Il figlio: Paolo Baroni; Segretaria di Marlene Dietrich: Lorena Binda; Mrs. Flat: Maria Angela Colonna; La madre: Maria Angela Colonna; Un'invitata: Delia D'Alberti; Generale Cork: Giorgio Marini; Camille: Aldo Miceli; Lea Papin: Manuela Morosini; Marlene Dietrich: Manuela Morosini; Gala Dali: Gianfranco Varetto; Un commensale: Gianfranco Varetto; Un illusionista: Gianfranco Varetto – M° conc.: Salvatore Sciarrino; Reg.: Giorgio Marini; Scen. e Cost.: Pasquale Grossi; All.: Cooproduzione Teatro La Fenice e Settore musica della Biennale di Venezia.

1979-1980 – Stagione lirica

Cailles en sarcophage di Giorgio Marini, musica di Salvatore Sciarrino – 17 ottobre 1980 (3 recite).

Un passeggero sulla nave, Vocalist, Una visitatrice agli scavi, Una dama caprese, Una serva, La chanteuse, Una viaggiatrice sul treno, Voce del grammofo e della radio, Voce lontana: Daisy Lumini; Un passeggero sulla nave, Vocalist, Un visitatore agli scavi, Una dama caprese, Cameriere, Eco della chanteuse, Un viaggiatore sul treno, Voce del grammofo e della radio, Il contadino dell'Angelus di Millet, Voce lontana: Paride Venturi e Giancarlo Montanaro; Cristine Papin: Lisa Pancraz; Salvador Dali: Lisa Pancrazi; Lea Papin, Gala Dali: Mariangela Colonna; Marlene Dietrich, Greta Garbo: Rada Rassimov; La madre, Abba May Wong come segretaria di Marlene, La contadina dell'Angelus, Un'invitata, Mrs. Flat: Aide Aste; Viaggiatrice, Indossatrice, Marinaio, Camille II: Nadia Ferrero; Viaggiatrice, Tallulah, Visitatrice agli scavi, Indossatrice, Marinaio: Ala Monaco; Viaggiatrice, Guardarobiera, Visitatrice agli scavi, Indossatrice, Marinaio: Enrica Rosso; Il figlio, Cameriere, Pierrot, Chauffeur, Cecil Beaton, Generale Cork: Paolo Baroni; Il padre, Il contadino dell'Angelus, Un illusionista, Un invitato, Un commensale: Antonio Ballerio; Viaggiatore, Visitatore agli scavi, Camille I: Aldo Miceli – M° conc.: Salvatore Sciarrino; Reg.: Giorgio Marini; Scen. e Cost.: Pasquale Grossi; All.: Cooproduzione Teatro La Fenice e Settore musica della Biennale di Venezia.

2012-2013 – Lirica e Balletto

Aspern, singspiel in due atti di Giorgio Marini e Salvatore Sciarrino, musica di Salvatore Sciarrino – 2 ottobre 2013 (5 recite)

Una cantatrice, Una amica in viaggio: Zuzana Marková; Giuliana Bordereau: Camilla Nervi; Titta Bordereau: Annalaura Penna; Il narratore: Francesco Gerardi; L'ermafrodito: Gaia Ceresi – M° conc. e dir.: Marco Angius; Reg., Scen. e Cost.: Walter Le Moli.

2013-2014 – Lirica e Balletto

La porta della legge, quasi un monologo circolare di Salvatore Sciarrino, musica di Salvatore Sciarrino – 24 ottobre 2014 (5 recite)

L'uomo 1: Ekkehard Abele; L'usciera: Michael Tews; L'uomo 2: Roland Schneider – M° conc. e dir.: Tito Ceccherini; Reg.: Johannes Weigand; Scen. e Cost.: Jürgen Lier; Video designer: Jakob Creutzburg; Allestimento Wuppertaler Bühnen.



Foto di scena di *Aspern* di Salvatore Sciarrino al Teatro La Fenice, 2013. Direttore Marco Angius, regia, scene e costumi di Walter Le Moli. Foto di Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Brevi cenni sul principe Carlo Gesualdo da Venosa

di Leonardo Mello

Un secolo inquieto e ribollente come il Novecento, che si interroga incessantemente sul proprio passato fino a mettere in discussione la stessa 'tradizione' musicale occidentale, non poteva non subire il fascino prepotente di un compositore come Gesualdo da Venosa. Per fare soltanto qualche esempio, il celebre madrigalista, di cui soltanto recentemente si è potuta indicare come data di nascita certa l'8 marzo 1566, ha destato l'attenzione di artisti del calibro di Igor Stravinskij (1882-1971), che nel 1960 gli dedica il *Monumentum pro Gesualdo*, una trascrizione strumentale di tre madrigali presentata in prima assoluta al Palazzo Ducale di Venezia il 27 settembre.

Ciò che Stravinskij ha ammirato nel principe – spiega Mario Bortolotto – è la capacità di proseguire, in termini di violenza impensabile prima, un ambito stilistico storicamente superato: esempio sublime, da accostare senza tema alla tarda attenzione sul contrappunto di Bach, fra il pacato diletto dei 'galanti'. Ovvio che, in questa ferma costanza, nella fede a principi immutabili, Stravinskij vedesse, riflessa in cultura diversa, la propria reazione ai 'distruttori dell'intervallo', agli amati e avversi Stockhausen e Boulez.

Trentaquattro anni dopo, Alfred Schnittke (1934-1998) scrive l'opera *Gesualdo*, dove sono recuperate (e adattate romanzescamente) ampie porzioni della sua biografia. Se infatti il *corpus* musicale gesualdiano rappresenta senza dubbio un bacino d'ispirazione per i compositori contemporanei, un'attrazione di pari forza suscita la dolente vicenda personale, che vede il musicista campano al centro della celebre e scabrosa storia di 'riparazione' dell'onore cui è quasi costretto dai costumi del suo tempo, e che lo porta a sporcarsi le mani del sangue della moglie Maria d'Avalos (sua prima cugina, sposata con dispensa papale di Sisto v) e del di lei amante Fabrizio Pignatelli Carafa: il duplice omicidio, avvenuto il 16 ottobre 1590, sembra essere stato a lungo premeditato, oltre che reso 'necessario' dalle delazioni *ad hoc* che mettevano a repentaglio l'onorabilità e il prestigio della nobile casata, tanto che Juan de Zúñiga y Avellaneda (1551-1608), viceré di Napoli, archivia il processo a carico di Gesualdo già il giorno successivo alla sua istituzione, «stante la notorietà della causa giusta dalla quale fu mosso don Carlo Gesualdo principe di Venosa». Anche Salvatore Sciarrino, grande ammiratore del barocco, aveva del resto in mente un'opera su Gesualdo, lasciata poi tramontare alla scoperta dell'analoga operazione messa in atto da Schnittke: i materiali preparatori per quel lavoro prenderanno tutt'altra strada, ma l'utilizzo del *Tradimento per l'onore* di Francesco Stramboli come fonte del libretto di *Luci mie traditrici* non può che

riconduurre al travagliato tracciato biografico del musicista napoletano, anche se Sciarrino in più occasioni ha esortato spettatori e addetti ai lavori a tralasciare il fatto di cronaca e a considerare invece il lavoro come una vera e propria *tragedia*. Ma queste sono soltanto alcune tessere della diffusa 'Gesualdo *Renaissance*' che, coinvolgendo anche altre discipline artistiche come la danza e il cinema, ha caratterizzato la seconda metà del xx secolo e continua anche in quello successivo, dopo il lungo periodo di oblio in cui era caduta la musica polifonica a favore della monodia.

La cospicua produzione di questo colto e raffinato principe meridionale si compone di sei libri di madrigali a cinque voci, realizzati in epoche diverse della sua vita. I primi due, creati in precedenza, vedono la luce per i tipi di Vittorio Baldini, lo stampatore ufficiale degli Estensi, nel 1594, anno in cui Gesualdo convola a seconde nozze con Eleonora d'Este (1561-1637), nipote del duca di Ferrara Alfonso II. Alla fine dello stesso '94 viene pubblicato anche il terzo volume, e due anni dopo, ancora con Baldini, il quarto. Ma tra i primi due e i successivi lo stile si modifica e si perfeziona, facendo tesoro della grande scuola ferrarese, e in particolare delle tecniche compositive affinate da un'autorità della polifonia come Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), che in quella corte vive e opera e del quale Gesualdo si definisce profondo estimatore (arrivando a confessare «d'haver lasciato quel suo primo stile et d'essersi messo all'imitazione del Luzzasco», stando almeno a quanto scrive Alfonso Fontanelli, che – come vedremo – ha modo di passare molto tempo in sua compagnia).

Ciò che caratterizza i madrigali ferraresi – annota Nino Pirrotta – [...] non è tanto l'accresciuta varietà di modi espressivi [...], quanto il chiarificarsi del quadro compositivo. Fin dall'inizio esso era stato basato su una dialettica di contrasti sorgenti dalla varia successione delle immagini del testo; ma adesso si delinea un atteggiamento antiletterario di Gesualdo, nel senso di una sua preferen-



Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613).

za per testi anonimi e senza pretese letterarie. Non gli giova la varietà né la finitezza delle immagini poetiche, ma solo che esse suggeriscano e alternino le note fondamentali del dolore e della gioia, della privazione e della speranza, lasciando alla musica di forzarne o moderarne il tono, di graduarne o di renderne improvvisi i trapassi. Quanto più brevi i testi, tanto meno essi limitano la sua libertà di foggare il discorso musicale e di dosarne l'equilibrio attraverso la ripetizione, letterale o variata, del brevissimo frammento o della sequenza più complessa.

Questa indifferenza, o meglio questa 'quasi antipatia' per la pagina (ben) scritta, e l'indipendenza della musica dalla parola – certamente tra gli elementi chiave del rinnovato interesse in tempi moderni per questo compositore cinquecentesco – paiono confermate da un dato che agli occhi dei posteri potrebbe sembrare incredibile: pur avendo, nel periodo della gioventù a Napoli, stretto un duraturo rapporto di amicizia con Torquato Tasso, e avendo il poeta, su suo invito, scritto per le sue note ben quaranta madrigali, Gesualdo musiccherà uno soltanto di questi preziosi inediti (*Se così dolce è il duolo*, libro I), ricorrendo invece a dieci testi di Tasso già pubblicati per creare altrettanti brani raccolti nei primi due libri.

Quasi a creare uno iato meditativo e 'ascetico' si colloca, dopo gli anni ferraresi, la nutrita serie di opere religiose, tra cui sveltano le numerose *Sacrae cantiones* a cinque voci. Alla maturità appartengono poi gli ultimi due libri di madrigali, composti nella pace del castello di Gesualdo, il paese che trae il nome dalla nobile casata, e pubblicati nel 1611 dal suo stampatore personale, il veneziano Gian Giacomo Carlino. L'ultima parte della sua vita – muore l'8 settembre 1613 – il compositore la trascorre proprio in queste terre agresti, dedicandosi alle sue due grandi passioni, la musica e la caccia, e costituendo un vero e proprio 'cenacolo' di artisti riuniti intorno a lui in un clima di informale e proficuo mecenatismo.

Quanto infine al suo temperamento, a sfatare un po' l'opinione di nobiluomo arcigno e dispotico che Gesualdo si porta con sé soprattutto grazie all'episodio che rende drammatica e violenta la sua biografia, soccorrono le parole del citato conte Alfonso Fontanelli, diplomatico di stanza a Ferrara cui era stato dato l'incarico di condurlo a corte per celebrare le nozze con Eleonora. Il ritratto che emerge dalle epistole di questo dignitario restituisce un Gesualdo musicista esperto e appassionato:

Raggiona molto et non dà segno alcuno, se non forse nell'effigie, di malenconico. Tratta di caccia e di musica et si dichiara professore dell'una et dell'altra. Sopra la caccia non s'è esteso meco più che tanto, [...] ma della musica m'hà detto tanto ch'io non ne hò udito altrettanto in un anno intiero.

Francesco Stramboli, drammaturgo ‘derubato’

Il tradimento per l'onore, cioè il dramma seicentesco da cui prende ispirazione Salvatore Sciarrino per il libretto di *Luci mie traditrici*, per quattro secoli è stato erroneamente attribuito a Giacinto Andrea Cicognini, celebre poeta drammatico nato a Firenze nel 1606, il cui nome, grazie all'enorme fama conquistata, ‘inglobava’ anche testi composti da scrittori meno illustri. Del vero autore di quell'opera teatrale, l'avvocato veneziano Francesco Stramboli – che solo nel 2001 ottiene ‘soddisfazione’ dagli studiosi per il ‘furto’ subito – si hanno scarsissime notizie biografiche. La fonte principale cui attingere è la *Drammaturgia, divisa in sette indici* di Lione Allacci (Chio, 1586-Roma, 1669), una documentatissima bibliografia di opere teatrali edite e inedite scritta tra il 1654 e il 1666, anno in cui è pubblicata a Roma. In essa, alla voce dedicata a Stramboli si legge: «Si lamenta l'Auttore dell'ingordigia de' Librari [...], che per loro guadagno ogni cosa tragica, che lor capita nelle mani, stampino sotto nome di Andrea Cicognini, come adesso è intervenuto nella Tragedia del Tradimento per l'honore, soggetto Tragico e sua propria Opra stampata sotto nome del Cicognini a Roma». L'opera più famosa di Stramboli è comunque *Il finto paggio, ovvero amare e non sapere a chi*, commedia che – secondo la moda del tempo – ricalca e ‘volgarizza’ la grande drammaturgia barocca spagnola, riprendendo *El lacayo fingido* di Lope de Vega (e ‘mescolando’ quest'ultima con un'altra opera di Lope, *Amar sin saber a quién*, cui ammicca sin dal titolo). Sempre Allacci ci informa che il rifacimento è «opera heroica, lontanissima dalla Spagnola di questo titolo». Curiosamente, nella sua riscrittura l'autore veneziano sposta l'ambientazione dall'originaria Francia a Cagliari.

Tra gli altri drammi attribuiti a Stramboli nella *Drammaturgia* figurano anche *Fatti e non parole* («tratta dal Spagnolo»), *Gli equivoci dell'honore*, *Il Belisario*, *La Cleopatra* e *Lo specchio del mondo*. Questo catalogo, non cospicuo ma neppure troppo esiguo, mette in evidenza una figura di letterato a suo agio nel fertilissimo contesto teatrale seicentesco della Serenissima, oltre che profondo conoscitore della drammaturgia a lui contemporanea.

Il tradimento per l'onore, tra l'altro, è indicato da Sciarrino tra le «fonti della memoria» anche per la composizione del recentissimo libretto di *Ti vedo, ti sento, mi perdo*, opera andata in scena alla Scala nel novembre del 2017.

La *'pop Renaissance'* di Gesualdo



Franco Battiato.

La figura di Carlo Gesualdo da Venosa, che in *Luci mie traditrici* è dichiaratamente evocata – almeno per quanto riguarda i tragici fatti che hanno caratterizzato la sua turbolenta biografia – dalla seconda metà del xx secolo in poi suscita l'interesse di musicisti appartenenti ai più svariati generi e stili. Oltre a figure ormai 'classiche' della contemporaneità come Igor Stravinskij, che nei primi anni Sessanta rivolge al celebre madrigalista un duplice omaggio, anche il mondo della cosiddetta musica leggera risente del suo fascino: Franco Battiato, per esempio, gli dedica uno dei brani – *Gesualdo da Venosa*, appunto – dell'*Ombrello e la macchina da cucire*, album del 1995 con il quale inizia la collaborazione con Manlio Sgalambro. In pochi versi arte e vissuto sono condensati in un conciso e poetico ritratto: «I madrigali di Gesualdo, principe di Venosa, / musicista assassino della sposa – / cosa importa? / Scocca la sua nota, / dolce come rosa».

Biografie

SALVATORE SCIARRINO

Nato a Palermo nel 1947, si vanta di essere nato libero e non in una scuola di musica. Ha cominciato a comporre dodicenne, da autodidatta; primo concerto pubblico, 1962. Ma il compositore considera apprendistato acerbo i lavori anteriori al 1966, perché è allora che si rivela il suo stile personale. C'è qualcosa di veramente particolare che caratterizza questa musica: essa induce un diverso modo di ascoltare, un'emozionante presa di coscienza della realtà e di sé. Si tratta di una squisita rivoluzione musicale: al centro viene posto non più l'autore o la partitura bensì l'ascoltatore. E dopo cinquant'anni il gigantesco catalogo delle sue composizioni è tuttora in una fase di sorprendente sviluppo creativo. Compiuti gli studi classici e qualche anno di università nella sua città, nel 1969 si è trasferito a Roma e, nel 1977, a Milano. Dal 1983 risiede in Umbria, a Città di Castello. Ha composto fra l'altro per Teatro alla Scala, Accademia di Santa Cecilia, RAI, Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia, Teatro La Fenice, Teatro Carlo Felice di Genova, Arena di Verona, Opéra National de Paris, Staatstheater Stuttgart, Oper Frankfurt, Nationaltheater Mannheim, Wuppertaler Bühnen, Concertgebouw Amsterdam, London Symphony Orchestra, Suntory Hall Tokyo; per i festival di Domain Musical di Parigi, Schwetzingen, Donaueschingen, Lucerna, Witten, Salisburgo, New York, Wien Modern, Wiener Festwochen, Ensemble Intercontemporain, Berliner Festspiele Musik Biennale, Holland Festival, Alborough, Festival d'Automne di Parigi, Ultima di Oslo, Beethovenfest di Bonn. Ha pubblicato con Ricordi dal 1969 al 2004; dall'anno seguente l'esclusiva delle sue opere è passata a RAI Trade. Vastissima la discografia, che conta più di cento CD, editi dalle migliori etichette in ambito internazionale, più volte segnalati e premiati. Oltre a essere autore della maggior parte dei libretti delle proprie opere teatrali, Sciarrino vanta una ricca produzione di articoli, saggi e testi di vario genere; alcuni sono stati scelti e raccolti in *Carte da suono* (CIDIM – Novecento, 2001). Di rilievo il suo libro interdisciplinare sulla forma musicale *Le figure della musica, da Beethoven a oggi* (Ricordi, 1998). Ha insegnato nei Conservatori di Milano (1974-1983), Perugia (1983-1987) e Firenze (1987-1996). Parallelamente ha tenuto corsi di perfezionamento e *masterclass*; da segnalare in particolare quelli di Città di Castello dal 1979 al 2000 e i corsi alla Boston University. Al presente tiene corsi di alto perfezionamento di Composizione presso l'Accademia Chigiana di Siena. Fra il 1978 e il 1980 è stato direttore artistico al Teatro Comunale di Bologna. Accademico di Santa Cecilia, accademico delle Belle Arti della Baviera e accademico delle Arti (Berlino), laurea *honoris causa* in Musicologia

all'Università di Palermo, fra gli ultimi premi a lui conferiti vanno citati il Prince Pierre de Monaco (2003), il Premio Internazionale Feltrinelli (2003), il Musikpreis Salzburg (2006), il premio internazionale di composizione istituito dal Land di Salisburgo, il Premio Frontiere della Conoscenza per la musica della BBVA Fondation (2011), il Premio Una vita per la musica del Teatro La Fenice (2014), il Leone d'oro alla carriera della Biennale Musica (2016).

TITO CECCHERINI

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

VALENTINO VILLA

Regista. Diplomatosi all'Accademia Nazionale Silvio d'Amico, segue il corso di perfezionamento per attori diretto da Luca Ronconi e si diploma come insegnante del metodo Linklater, *Freeing the Natural Voice*. Dal 1999, come attore, lavora con Ronconi in produzioni del Teatro di Roma e del Piccolo di Milano. Dal 2006 le sue regie indagano la drammaturgia contemporanea e il rapporto tra prosa e teatro musicale. Dopo *Party Time* di Harold Pinter, *Orlando* di Virginia Woolf, *A Single Man* di Christopher Isherwood e altri testi inediti per l'Italia, affronta l'opera di Jean-Luc Lagarce mettendo in scena per la prima volta in Italia *Noi, gli eroi* e, per RAI Radio3, *Music-hall* con l'attrice Premio Ubu Daria Deflorian. Nel 2009, su invito dell'Italian Restyle Festival di Berlino, elabora un progetto dal *Castello del principe Barbablù* di Béla Bartók; dal 2012 è insegnante di recitazione presso la Silvio d'Amico e membro del suo Consiglio Accademico, e dal 2013 è interprete dello spettacolo *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* di Deflorian/Tagliarini (Premio Ubu 2014 come miglior novità italiana). Nel 2017 i rapporti fra la lingua alferiana e Giuseppe Verdi sono al centro del suo *Oreste. Cefalo e Procri* alla Fenice (2017) segna il suo debutto nella regia lirica; nel 2018 partecipa in qualità di regista collaboratore della *Traviata* al progetto Trilogia Popolare al Maggio Musicale Fioren-

tino con la regia di Francesco Micheli e nel 2019 firma la regia dei cinquecenteschi *Intermedi della Pellegrina* sempre per il Maggio Musicale Fiorentino, diretti da Federico Maria Sardelli.

MASSIMO CHECCHETTO

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

CARLOS TIEPPO

Costumista. Argentino, nel 1980 si trasferisce a Parigi per realizzare costumi. Nel 2005 riceve l'incarico di responsabile del reparto sartoria del Teatro La Fenice, attività affiancata a quella di *costume designer* per numerosi spettacoli. Dal 2016 è responsabile dell'*atelier* costumi del Teatro.

WIOLETTA HEBROWSKA

Mezzosoprano, interprete del ruolo della Malaspina. Giovane mezzosoprano polacca, è membro regolare dell'*ensemble* solista del Teatro di Lubeca, in Germania. È stata ospite di prestigiose istituzioni operistiche in Germania, Svizzera, Polonia, Italia, Croazia, Austria e Francia, dove ha interpretato i principali ruoli del suo timbro vocale, tra i quali si citano almeno Oktavian (*Der Rosenkavalier*), Carmen, Komponist (*Ariadne auf Naxos*), Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*), Brangäne (*Tristan und Isolde*), Donna Elvira (*Don Giovanni*), Dorabella (*Così fan tutte*), Idamante (*Idomeneo*), Hänsel (*Hänsel und Gretel*), Angelina (*La Cenerentola*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Melibea (*Il viaggio a Reims*), Charlotte (*Werther*), Marguerite (*La Damnation de Faust*), la musa (*Les Contes d'Hoffmann*), Ariodante e Maddalena (*Rigoletto*). Ha studiato all'Accademia di Musica di Poznan (Polonia) con Antonina Kowtunow e alla Hochschule für Musik di Lubeca con Anke Eggers. Durante questo periodo ha seguito le *masterclass* di Teresa Żylis-Gara, Bernd Weikl e Günter Binge. Ha vinto numerosi concorsi canori in Germania e Polonia.

OTTO KATZAMEIER

Basso-baritono, interprete del ruolo del Malaspina. Nato a Monaco, è regolarmente ospite di teatri e festival internazionali, quali, per citarne solo alcuni, Lincoln Center Festival di New York, Wiener Festwochen, Biennale di Monaco, Festival di Salisburgo, e ancora i festival a Tokyo, Oslo, Londra e Aix-en-Provence, Opéra National de Paris, Opéra de Lyon, Teatro Real di Madrid, Opera di Roma, Teatro Comunale di Bologna, Teatro alla Scala di Milano, Staatsoper di Berlino, Staatsoper di Amburgo. La sua notorietà mondiale è dovuta principalmente al filone contemporaneo. Molte composizioni sono state scritte proprio per lui e Salvatore Sciarrino ha già composto tre opere e due cicli di concerti per la sua voce. Artista versatile, nel 2017 fa il suo debutto come regista alla Staatsoper di Berlino mettendo in scena *Gespensersonate* di Aribert Reimann. Come interprete, gli ultimi impegni sono stati *Le nozze di Figaro*, *Violetter Schnee* di Beat Furrer e *Babylon* di Jörg Widmann a Berlino, concerti dei *Lieder eines Fahrenden Gesellen* di Mahler a Roma e Palermo e *Thérèse* di Philipp Maintz al Festival di Salisburgo e ad Amburgo.

CARLO VISTOLI

Controtenore, interprete del ruolo dell'ospite. Inizia la sua formazione vocale nel 2005 con William Matteuzzi e Sonia Prina, e si diploma al Conservatorio di Ferrara in canto rinascimentale e barocco. Nella stagione 2012-2013 debutta nei ruoli di Sorceress in *Dido and Aeneas* di Purcell e di Licida nell'*Olimpiade* di Mysliveček. Diretto da García Alarcón, interpreta Piritoo nell'*Elena* di Cavalli. Nel 2015 William Christie lo chiama a far parte dell'*ensemble* Le Jardin des Voix, partecipa alla prima assoluta dell'*Amore che move il sole* di Adriano Guarnieri a Ravenna e alla *Dafne* di Caldara in Fenice. Nel 2017 intraprende una *tournee* mondiale con The English Baroque Soloists e Sir John Eliot Gardiner per la trilogia di Monteverdi e debutta a Aix-en-Provence in *Erismena* di Cavalli. Tra gli impegni recenti, il ruolo del titolo in *Orfeo ed Euridice* a Roma, *La finta pazza* a Digione, *Artaserse* in Australia, *Agrippina* a Madrid, *L'incoronazione di Poppea* a Salisburgo, *Semele* di Händel a Roma e alla Scala. A Venezia canta nell'*Orlando furioso* (2018), nell'*Incoronazione di Poppea* (2017) e nel *Ritorno di Ulisse in patria* (2017).

LEONARDO CORTELLAZZI

Tenore, interprete del ruolo di un servo della casa. Nato a Mantova, si è diplomato in canto con Lelio Capilupi al Conservatorio di Parma. Nel 2006 vince il Concorso internazionale Giuseppe Di Stefano per il ruolo di Ferrando in *Così fan tutte*. In seguito lavora al Comunale di Bologna (*Don Giovanni* e *Pagliacci*), alla Scala (*Le nozze di Figaro*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *L'occasione fa il ladro* e *Don Pasquale*) e nel Circuito Lirico Lombardo (*Il cappello di paglia di Firenze* di Rota e *Die Zauberflöte*). Tra gli impegni più recenti, *La clemenza di Tito* a Liegi, *Acis and Galatea* a Ferrara, *Fin de partie* di Kurtág alla Scala e ad Amsterdam, *Alceste* a Lisbona, *Giulietta e Romeo* a Martina Franca, *La Dafne*, *Alceste* e *Idomeneo* al Maggio Musicale Fiorentino, *La traviata* a Napoli, Rovigo, Ferrara e Treviso. A Venezia canta *Lelisir d'amore* (2018), *Cefalo e Procri* (2017), *La traviata* (2017, 2016, 2014), *Mirandolina* (2016), *Diario di uno scomparso* e *Věk Makropulos* di Janáček (2015 e 2013), *Così fan tutte* (2012), *Lucia di Lammermoor* (2011) e *Don Giovanni* (2010).

LIVIA RADO

Soprano, interprete del ruolo della voce dietro il sipario. Si accosta alla nuova musica eseguendo, come voce dell'*ensemble* L'arsenale, numerose prime assolute di giovani compositori provenienti da tutto il mondo. Ha collaborato con altri *ensemble* tra cui Prometeo, Contempoartensemble, Ex Novo, RepertorioZero. Si è esibita in festival internazionali tra cui La Biennale di Venezia, Milano Musica, MATA Festival (NY), Maggio Musicale Fiorentino, Taschenoper Festival (Salisburgo). Il suo repertorio comprende, tra gli altri, lavori di Nono, Feldman, Sciarrino, Ferneyhough, Grisey, Schoenberg. Ha interpretato il ruolo di Lilli in *Aquagrande* di Perocco per la Fenice, di soprano 1 nel *Prometeo* di Nono per il Teatro Regio di Parma. Tra le recenti prime esecuzioni: volto 1 in *Infinita tenebra di luce* di Guarnieri per il Maggio Musicale Fiorentino, figlia in *Lontano da qui* di Perocco per il Teatro Sperimentale di Spoleto e per il Festival Aperto di Reggio Emilia, *Passionis fragmenta* di Sciarrino per i festeggiamenti del millenario della Basilica di San Miniato a Firenze.

Nasce la Fenice Card

Con la stagione 2019-2020 la Fondazione Teatro La Fenice offre un servizio in più ai propri abbonati. Si tratta della Fenice Card, un inedito strumento grazie al quale è possibile, tra le varie cose, ottenere agevolazioni, facilitazioni e sconti da parte delle molte aziende e attività commerciali veneziane che hanno stabilito *ad hoc* una *partnership* con l'istituzione culturale lagunare, legando ad essa il proprio *brand*. Offerta gratuitamente agli abbonati 'storici' come a quelli che sono alla loro prima stagione (per un totale di circa 2500 persone), e prossimamente disponibile, con un contributo, per gli spettatori e gli affezionati che ne facciano richiesta, questa *card* offre inoltre una serie di servizi all'interno della Fenice, dall'accesso riservato alla scontistica per i prodotti del *bookshop* al tariffario differenziato del bar caffetteria.



«La Fenice Card – spiega Andrea Erri, direttore generale della Fondazione Teatro La Fenice – nasce da due esigenze fortemente sentite dalla nostra Fondazione. In primo luogo quella, da un lato, di ringraziare in modo concreto tutti gli abbonati che decidono di confermare la loro fiducia al Teatro dopo tanti anni e, dall'altro, di offrire un incentivo a chi affronta per la prima volta un investimento non indifferente a favore della nostra grande tradizione musicale. Il modo migliore per farlo ci è sembrato quello di realizzare un percorso concreto di servizi a tutti loro dedicato. La seconda esigenza, altrettanto cruciale, è quella di 'fare squadra' con la città, come abbiamo sempre cercato di fare come istituzione, perché è nostra convinzione che la Fenice sia non solo il centro culturale che tutti conoscono, ma anche un'importante realtà sociale ed economica e un significativo attrattore turistico. Questo ci ha spinto a creare sinergie con le tante attività commerciali di qualità che vivono e operano vicino e intorno a noi, le quali si sono dimostrate da subito molto disponibili. Per il momento hanno aderito già una ventina di aziende, ma naturalmente l'obiettivo è aumentare il numero di coloro che potranno garantire servizi ai nostri abbonati e spettatori, facendo sì che essi, venendo a vedere un'opera o ad ascoltare un concerto, vivano un'esperienza positiva a trecentosessanta gradi, fruendo anche delle migliori proposte commerciali di Venezia. Attraverso questa nuova *card* si è voluto favorire un modo sano e nuovo di vivere la città e il suo territorio, puntando anche a un turismo meditato e consapevole. Voglio infine ringraziare tutte le aziende che hanno già risposto a questa iniziativa per la stima e la fiducia che hanno riposto verso il nostro Teatro».

Tra i *partner* che hanno aderito troviamo prestigiose firme dell'abbigliamento di lusso, dell'artigianato locale, della ristorazione oltre a una scontistica *ad hoc* offerta dal Garage San Marco di Piazzale Roma nello strategico settore dei parcheggi.

Il dettaglio delle agevolazioni è consultabile sul sito della Fenice (www.teatrolafenice.it).

Riccardo Chailly, Una vita nella musica 2019

È Riccardo Chailly il protagonista della nuova edizione del Premio Una vita nella musica: il grande direttore milanese dunque si aggiunge alla folta schiera di personalità illustri che compongono questo ambito riconoscimento, ideato nell'ormai lontano 1979 da Bruno Tosi per celebrare Arthur Rubinstein e da qualche tempo organizzato e promosso dalla Fondazione Teatro La Fenice. Dopo aver scelto nel 2018 un'interprete d'eccezione come Mariella Devia, il Premio rivolge ora nuovamente la sua attenzione a una delle figure più rappresentative della direzione d'orchestra, accostandola a nomi quali Daniel Barenboim, Myung-Whun Chung, Yuri Temirkanov, Sir Jeffrey Tate e Sir John Eliot Gardiner, per restare agli ultimi dieci anni.

Questa la motivazione integrale stilata dal comitato scientifico, presieduto da Mario Messinis e composto da Oreste Bossini, Massimo Contiero, Andrea Estero, Gian Paolo Minardi, Giorgio Pestelli e Francesca Valente: «Nella galassia interpretativa di Riccardo Chailly figurano le smisurate esecuzioni integrali da Beethoven a Bruckner ai capolavori dell'avanguardia storica viste nelle connessioni tra passato e futuro. Tradizione e innovazione sono le costanti del pensiero di Chailly esaltato nel potere drammatico in cui lo sguardo retrospettivo e la luce del suono caratterizzano il piano conoscitivo. Si pensi all'ardita rilettura dei metronomi di Beethoven e allo scandaglio di Mahler con l'orchestra del Concertgebouw di Amsterdam (memore della lezione esuberante di Mengelberg, il celebre mahleriano padre delle esecuzioni olandesi) e dall'altro lato all'assimilazione delle modalità interpretative bachiane dell'Orchestra Filarmonica di Lipsia. Molto intensa la concezione dell'Oratorio di Natale di Bach ascoltato alla Fenice. La determinante influenza del pensiero di Abbado, soprattutto negli anni di apprendistato, vede un progressivo distacco e originalità fino alle memorabili versioni del repertorio verista degli ultimi anni, che culminano nelle letture di Puccini: pensiamo per esempio a *Madama Butterfly*. Le esperienze teatrali hanno costituito un punto di forza della quinquennale programmazione scaligera. La metamorfosi degli stili e la molteplicità degli orizzonti rivelano la duttilità interpretativa del maestro da Bach ai contemporanei (per esempio l'illuminante chiarificazione della riscrittura del finale di *Turandot*, purtroppo raramente eseguita). Riccardo Chailly: un grande Direttore post-moderno».

Chailly, artista di fama internazionale, ha da tempo un forte legame con la Fenice: la sua ultima esibizione su quel palcoscenico corrisponde infatti a un evento di grande rilievo nella storia del Teatro veneziano, vale a dire il primo concerto dell'Orchestra Filarmonica della Fenice – era il 10 maggio 2010 – che il maestro diresse in un programma musicale di grande impegno, con la Seconda Sinfonia di Johannes Brahms e la *Kammersymphonie* di

Arnold Schönberg. Due anni prima, in occasione del Feniceday 2008, fu invece alla testa dell'Orchestra e Coro del Teatro La Fenice nel citato *Oratorio di Natale* di Johann Sebastian Bach. Il debutto veneziano è però ancora precedente e lo vede protagonista nella veste di *Kapellmeister* della Gewandhausorchester di Lipsia, in una delle due tappe italiane della *torunée* dell'orchestra tedesca.

Al riconoscimento principale, come sempre destinato ai protagonisti delle scene musicali internazionali, è ormai da sette anni collegato il premio speciale Una vita nella musica – Giovani, suddiviso come di consueto in tre categorie. Per la sezione dedicata alla composizione si è imposta la romana Clara Iannotta, per la sua «tendenza, sempre più rilevante nel mondo contemporaneo, a fondere musica e immaginazione, a plasmare un suono di geometria non euclidea e pluridimensionale, a forgiare una grammatica musicale visiva, astratta ed emozionale». A livello interpretativo è stato scelto invece il Quartetto Adorno «per il saper coniugare due aspetti che in un gruppo da camera solitamente rappresentano un raggiungimento, più che una premessa: il rigore, la precisione, la quadratura sonora di marca italiana, [...] e nello stesso tempo la capacità di dominare il tempo e non subirlo». Benedetta Zucconi si è aggiudicata infine il premio per la ricerca musicologica «per aver esplorato con accuratezza estrema, ricchezza di fonti e lucida visione d'insieme, come nel nostro Paese si sia formata, nei primi decenni del Novecento, una coscienza fonografica».



Riccardo Chailly ritira il Premio Una vita nella musica 2019 da Giorgio Pestelli (foto di Michele Crosera).

Qualche anticipazione su *Engelberta* di Tomaso Albinoni

di Franco Rossi

Il 26 marzo del 2020 andrà in scena al Teatro Malibran Engelberta di Tomaso Albinoni, una produzione della Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con il Conservatorio Benedetto Marcello. Nelle pagine seguenti Franco Rossi anticipa la storia dell'opera e della sua postuma attribuzione al musicista veneziano.

1709: va in scena al Teatro di San Cassiano *Engelberta*, libretto di Apostolo Zeno e di Pietro Pariati. La musica viene originariamente attribuita a Francesco Gasparini, ma risulta essere almeno in parte di Tomaso Albinoni, del quale si conservano altrimenti tuttora solo due drammi teatrali: *Zenobia, regina de' Palmireni* e *La Statira*.

Il titolo è testimoniato nel catalogo dei libretti italiani realizzato da Claudio Sartori da una dozzina di versioni: la prima citata risale alla versione milanese musicata da Andrea Fioré, e teoricamente precede di poco l'allestimento veneziano, a sua volta seguito da un pasticcio bolognese e dalla versione napoletana composta da Antonio Orefici, a quattro mani con Francesco Mancini. Due anni più tardi sarà Brescia a ospitare la musica di Carlo Francesco Pollarolo, mentre il contemporaneo allestimento di Roma non svela alcuna attribuzione, così come quello successivo di Ancona, che inaugura uno dei numerosi teatri intitolati alla 'Fenice'. Un anno ancora e ritroviamo l'opera a Pisa, ancora una volta anonima, come del resto accadrà nel 1714 a Verona e successivamente a Genova. Attribuita a vari autori è anche quella di Mantova (ma sono oramai passati quasi vent'anni dalla prima...), mentre la chiusura dei giochi assume ai nostri occhi un disegno ciclico: nel 1743, a una distanza per allora siderale dalla versione di Albinoni e di Gasparini, il lavoro che narra le vicende da porsi a metà tra l'ingenuità di Desdemona e tra il candore di Biancaneve torna al San Cassiano, per chiudersi là definitivamente con la musica di Giuseppe Antonio Paganelli, non propriamente un nome di primo piano...

La vicenda è presto detta: contro Engelberta (figura tanto esemplare di moglie quanto profondamente ingenua e persino un tantino sciocca) tramano Ernesto e Ottone, prima tentandone la virtù, poi infangandone l'onore con l'imperatore Lodovico, suo sposo, e – per concludere – con il ricorso a un filtro amoroso che ovviamente altro non è se non un banale tentativo di avvelenamento organizzato non tanto per uccidere davvero Lodovico (altrimenti Engelberta stessa ne avrebbe ereditato le prerogative) quanto per poter dimostrare il tradimento – evidente sotto ogni punto di vista – della apparentemente fedifraga regina. L'unica figura appena decorosa della vicenda è Bonoso, innamorato della sciapa

Metilde (sotto molti aspetti una *minus habens*): egli è costretto a trascinare l'imperatrice nel bosco per ucciderla, e l'ingenua ma nobile protagonista – e non a caso personaggio eponimo del dramma – pretende come unico favore che Bonoso porti al suo signore il di lei cuore, da strapparsi ancor palpitante e spirante purezza e vero amore per il marito.

Questo riassunto è però volutamente impietoso: se ci fermassimo qui verrebbe da chiedersi il perché di una tradizione librettistica di tutto rispetto. In realtà il libretto funziona come pochi, ricco com'è dell'abilità drammaturgica di Apostolo Zeno e della eleganza versificatrice di Pietro Pariati (una sorta di Illica-Giacosa *d'antan*). Sono molti gli aspetti di sicuro interesse, prima di tutto il numero dei personaggi. Abituati come siamo a considerare Metastasio come il primo, spietato semplificatore dei testi e del correlato numero degli interpreti, ci troviamo qui, quindici anni prima degli esordi del grande poeta romano, agli stessi sette interpreti che poi proprio da Metastasio verranno teorizzati come numero ideale nella confezione di un dramma. Evidentemente non deve essere un caso se lo stesso ruolo onorifico di poeta cesareo fu proprio anche all'autore veneziano, anche se concesso una decina d'anni dopo la stesura di *Engelberta* (e a sua volta lo stesso Pariati verrà a ricoprire il medesimo, ambito incarico). Ricorrere a una storia di sentimento e non alla abusata narrazione degli stantii amori di coppie amorose (e spesso potenzialmente incestuose...) è poi l'altro segno di grande interesse: qui non saranno necessari né improbabili agnizioni e neppure impossibili *deus ex machina*, ma sarà la storia stessa a dipanarsi con logica e con avvincente determinazione lungo i cinque atti che la compongono. Nessun fazzoletto nelle mani di Jago, quindi, ma neppure efferati strangolamenti: alludendo alla propria vicenda familiare, «vedovo letto tosto fa noja a giovanil beltade» constata amaramente Lodovico, subito corretto con una buona dose di perfida falsità da Ernesto, *alter ego* di Jago: «Ne corregge l'ardor cauta onestade»... L'*onesto* Jago/Ernesto prima scrive una lettera anonima a Lodovico nella quale lo avvisa dell'infedeltà di Engelberta, per poi ammettere di esserne stato egli stesso l'autore perché a suo dire – novello Giuseppe con la moglie di Potifar – era stato costretto a respingere con orrore l'idea di divenire l'amante occasionale di Engelberta.

E questo è uno dei motivi che rendono del tutto attuale, oserei dire urgente, il recupero di questo lavoro. Ma è, appunto, solo uno dei motivi: l'altro è dato dalla mancata/erronea attribuzione della paternità della musica: anonima nel libretto veneziano, viene attribuita a «Carlo Francesco Gasparini» da Antonio Groppo nel 1745. Dieci anni più tardi (1755) Leone Allacci dice testualmente

Dramma rappresentato alla presenza dell'Augustissimo Imperador Carlo VI, l'anno 1708 nella città di Milano. In Milano, 1708 in 8 – Poesia di Apostolo Zeno, e Pietro Pariati. – *Replicato nel Teatro di S. Cassiano di Venezia l'anno 1709, ma tronca.* – In Venezia, per Marino Rossetti. 1759 in 12 – Musica di Francesco Gasparini, romano.

Allacci risulta in possesso di notizie estremamente interessanti ma anche non altrimenti note e certamente assenti nell'esemplare librettistico che si segnala, tra l'altro, per l'originale presenza di una paginetta pubblicitaria di opere edite da Antonio Bortoli. Due sono le fonti musicali complete: quella viennese e quella berlinese, l'ultima delle quali riconosce in maniera netta e definitiva la paternità, estendendola a Tomaso Albinoni almeno per i primi tre atti del lavoro (non certo per gli intermezzi di contorno, esplicitamente

attribuibili a Gasparini). La notizia riportata da Leone Allacci (che ha peraltro il difetto di apparire quarantasei anni dopo l'allestimento) e il rescritto presente nel sostituto del frontespizio del manoscritto di Berlino è davvero singolare ed estremamente interessante: che i primi tre atti siano di Albinoni è oramai certo, come altrettanto certa è la paternità dei tre intermezzi (*Catulla e Lardone*, *Parpagnacco* e *La capricciosa e il credulo*). Molti dubbi siamo invece costretti a nutrire circa la paternità di quarto e quinto atto, anche a causa delle vicende biografiche di Gasparini: com'è noto, ufficialmente viene chiamato come maestro di coro all'Ospedale della Pietà nel 1701, con un incarico pressoché continuativo che si estende fino al 1713, quando chiede e ottiene un permesso di sei mesi rinnovato forse sino al 1715, quattro anni prima dell'entrata in carica del suo successore Carlo Pietro Grua, nel 1719, anche se dal '13 egli non era più rientrato nella città lagunare. Gasparini lamenta più volte una salute malferma, alla quale si appella forse per giustificare altri frequenti spostamenti: dal 1708 (*sic*) ha a propria disposizione una casa a Roma dove ospita musicisti e allievi. Nel 1709 egli è comunque a Milano per la composizione di *Atenaide*, in collaborazione con Antonio Caldara e con lo stesso Andrea Stefano Fioré che proprio nello stesso momento sta rappresentando la sua versione di *Engelberta* nella capitale lombarda. Poi è ancora a Bergamo per *Alciade*, in collaborazione con Pollarolo e Ballarotti. L'usanza di indicare nei libretti non la data precisa della rappresentazione bensì la relativa stagione teatrale, l'imprecisione e le discrasie tra i calendari in uso (si pensi al *more veneto*, usato con regolarità sotto il profilo amministrativo, molto meno sotto ogni altro punto di vista), e ancora alla presenza di stagioni teatrali a cavallo di più anni, come avviene generalmente nella stagione di carnevale, che ad esempio alla Fenice inizierà sempre il 26 dicembre per concludersi inizialmente con la chiusura del carnevale e successivamente allargandosi sino a buona parte della Quaresima, porta a molte incertezze nella cronologia 'fine' delle opere. Certamente *Engelberta* a Venezia viene rappresentata nel 1709, ma le altre? Era davvero 'su piazza' Gasparini oppure la sua frequente assenza alla Pietà (documentata) si estendeva anche alla redazione delle sue opere, e quindi appunto a *Engelberta*? Era stata pattuita forse la stesura dei soli intermezzi? Albinoni aveva svolto la propria opera come 'supplente', addossandosi alla fine l'onere dell'intera composizione, oppure come *partner*? E perché allora il nome illustre e nobile di Albinoni non figura proprio nei repertori di allora? Ancora non lo sappiamo.

Albinoni è il compositore che tutti riteniamo di conoscere: autore di musica strumentale prevalentemente edita, autore di composizioni d'occasione, spesso molto ben scelte; autore del migliore e di uno dei più fortunati intermezzi. E ancora: magnifica vittima (ma contemporaneamente per certi aspetti beneficiario) di uno dei più fortunati falsi della storia dopo la donazione di Costantino, il celebre adagio per archi e organo. Ma dell'autore d'opera, del vero *dominus* del panorama veneziano (*id est*: mondiale, almeno per allora), assai più del *collega* (non rivale, ci mancherebbe) Vivaldi cosa resta? Sino a ora, e ulteriori speranze sono oramai ridotte al luccichino, sono solo due i lavori drammatici superstiti: la *Zenobia, regina de' Palmireni* e *La Statira*, ambedue ripresi dal Conservatorio di Musica di Venezia per la Fenice. Due soli titoli, per di più, sulla settantina di opere proposte sulle scene dall'oramai ex 'dilettante di violino'. Scoprire un ulteriore titolo aumenterebbe paradossalmente del cinquanta per cento la nostra conoscenza di Albinoni...

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

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

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

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

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Enrico Graziani, *nnp**, Filippo Negri, Antonino Puliafito

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, *nnp**

Ottavino Franco Massaglia

Flauti 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

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

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

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

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Sassofoni Marco Gerboni ♦, Nicola Mogavero ♦

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Roberto Brandolisio ♦
altro maestro del Coro

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

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

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

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

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

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

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

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ [◇] *assistente musicale della direzione artistica*

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

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti [◇]

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

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Walter Comelato, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca [◇]

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

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

Anna Trabuio, Nicolò De Fanti [◇]

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

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, *nnp**, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua [◇]

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Bepi Morassi *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore di scena e palcoscenico, nnp**
altro direttore di scena e palcoscenico, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe,
Mirko Teso [◇]

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*, Carmen Attisani [◇]

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Roberto Rizzo *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp**, Dario De Bernardin, Cristiano Gasparini, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, *nnp**, Mario Bazzellato Amorelli [◇], Filippo Maria Corradi [◇], Alberto Deppieri [◇], Lorenzo Giacomello [◇], Daria Lazzaro [◇], Marco Rosada [◇], Riccardo Talamo [◇], Agnese Taverna [◇], Endrio Vidotto [◇]

ELETTRICISTI Fabio Baretin *capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Alessandro Diomede [◇], Federico Masato [◇], Andrea Sanson [◇], Alessandro Scarpa [◇], Giacomo Tempesta [◇]

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen, Daniele Trevisanello [◇]

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

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia [◇]

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

[◇] a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice23, 25, 27, 29 novembre
1 dicembre 2018*opera inaugurale***Macbeth***musica di Giuseppe Verdi**direttore Myung-Whun Chung*
*regia Damiano Michieletto*Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Morettinuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice**Teatro La Fenice**

12, 13, 14, 15, 16 dicembre 2018

Romeo e Giulietta*musica di Sergej Prokof'ev**coreografia di Jean-Christophe Maillot*
direttore Nicolas Brochot

Les Ballets de Monte-Carlo

Teatro La Fenice4, 5, 13, 20, 26, 30 gennaio
1, 3 febbraio 2019**La traviata***musica di Giuseppe Verdi**direttore Sesto Quatrini*
*regia Robert Carsen*Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice - Sale Apollinee5, 6, 8, 9, 10, 12, 13 gennaio
28 febbraio, 1, 2, 3, 4, 5 marzo 2019**Il visitatore.
Shakespeare in Venice***musica di Alberto Maron**regia Michele Modesto Casarin*produzione Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Pantakon Commedia,
Woodstock Teatro**Teatro La Fenice**25, 27, 29, 31 gennaio 2019
2 febbraio 2019**Werther***musica di Jules Massenet**direttore Guillaume Tourniaire*
*regia Rosetta Cucchi*Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Morettiallestimento Fondazione Teatro Comunale
di Bologna**Teatro Malibran**

8, 10, 12, 14, 16 febbraio 2019

Il sogno di Scipione*musica di Wolfgang Amadeus Mozart**direttore Federico Maria Sardelli*
tutor di regia Elena Barbalich
team creativo Accademia di Belle Arti di VeneziaOrchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Morettinuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Accademia di Belle Arti di Venezia
progetto Atelier della Fenice al Teatro Malibran**Teatro La Fenice**

15, 17, 21, 23, 27 febbraio 2019

Il re pastore*musica di Wolfgang Amadeus Mozart**direttore Federico Maria Sardelli*
*regia Alessio Pizzech*Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice**Teatro La Fenice**24, 26, 28 febbraio
1, 2, 3, 5 marzo 2019**L'italiana in Algeri***musica di Gioachino Rossini**direttore Giancarlo Andretta*
*regia Bepi Morassi*Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice**Teatro Malibran**

7, 8, 9 marzo 2019

La Statira*musica di Tomaso Albinoni**direttore Francesco Erle*
regia Francesco Bellotto

Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
progetto Opera Giovani**Teatro Malibran**

21, 22, 23 marzo 2019

Pimpinone*musica di Tomaso Albinoni**maestro al cembalo e direttore*
Giovanni Battista Rigon
regia Davide Garatini RaimondiOrchestra del Conservatorio
Benedetto Marcellonuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
progetto Opera Giovani**Teatro La Fenice**22, 26, 30 marzo
4, 7 aprile 2019**Otello***musica di Giuseppe Verdi**direttore Myung-Whun Chung*
regia Francesco MicheliOrchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice**Teatro La Fenice**27, 28, 29, 31 marzo
2, 3, 5, 6 aprile 2019**La traviata***musica di Giuseppe Verdi**direttore Francesco Lanzillotta*
regia Robert CarsenOrchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

23, 27, 30 aprile
2, 5 maggio 2019

Dorilla in Tempe

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10, 12, 17, 19, 21, 24,
25, 29 maggio 2019

Turandot

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Callegari
regia Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18, 22, 23, 26, 28, 30, 31 maggio-
1 giugno 2019

Aida

musica di Giuseppe Verdi

direttore Riccardo Frizza
regia Mauro Bolognini
ripresa da Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18, 19, 20, 21, 22, 23, 25,
26, 27, 28, 29, 30 giugno 2019

Don Giovanni

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Jonathan Webb
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

24, 30 agosto
5, 7, 11, 22, 24, 27, 29 settembre
1, 4, 6, 9 ottobre 2019

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Francesco Ivan Campa / Marco Paladini
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 agosto
1, 3, 6, 12, 19 settembre 2019

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni / Marco Paladini
regia Serena Simigaglia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 agosto, 4, 8, 10,
15, 21, 25 settembre
3, 5 ottobre 2019

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

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 Malibrán

13, 14, 18, 22, 24 settembre 2019

Luci mie traditrici

musica di Salvatore Sciarrino

direttore Tito Ceccherini
regia Valentino Villa

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20, 26, 28 settembre
2, 8 ottobre 2019

La scala di seta

musica di Gioachino Rossini

direttore Alvis Casellati
regia Bepi Morassi

Orchestra del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

24, 25, 26, 27, 29, 30, 31 ottobre
2, 3 novembre 2019

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Rauzzini
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice



Teatro La Fenice24, 27, 30 novembre
3, 7 dicembre 2019**Don Carlo***musica di Giuseppe Verdi**direttore* Myung-Whun Chung
regia Robert CarsenOrchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Morettiallestimento Opéra National du Rhin Strasbourg
e Aalto-Theater Essen
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice**Teatro Malibran**13, 15, 17, 19, 21 dicembre 2019
11, 12, 13, 14, 15 marzo 2020**Pinocchio***musica di Pierangelo Valtinoni**direttore* Enrico Calesso / Marco Paladín
regia Gianmaria Aliverti

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

4, 5, 18, 22, 24, 26, 28, 29 gennaio 2020

La traviata*musica di Giuseppe Verdi**direttore* Stefano Ranzani
regia Robert CarsenOrchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

17, 19, 21, 23, 25 gennaio 2020

A Hand of Bridge*musica di Samuel Barber***Il castello del principe Barababliù**A kékszakállú herceg vára
*musica di Béla Bartók**direttore* Diego Matheuz
regia Fabio Ceresa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5, 6, 7, 8, 9 febbraio 2020

Duse

John Neumeier

Hamburg Ballett

prima rappresentazione italiana

Teatro Malibran

13, 14, 15 febbraio 2020

La serva padrona*musica di Giovanni Battista Pergolesi*Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezianuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia**Teatro La Fenice**

15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25 febbraio 2020

L'elisir d'amore*musica di Gaetano Donizetti**direttore* Jader Bignamini
regia Bepi MorassiOrchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice25, 26, 27, 28, 29, 31 marzo
1, 2, 3, 4, 5 aprile 2020**Carmen***musica di Georges Bizet**direttore* Myung-Whun Chung
regia Calixto BieitoOrchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Morettiallestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Real di Madrid,
Teatro Regio di Torino e Teatro Massimo di Palermo**Teatro Malibran**

26, 27, 28 marzo 2020

Engelberta*musica di Tomaso Albinoni*Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

prima rappresentazione in tempi moderni

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia**Teatro La Fenice**23, 26, 29 aprile
2, 6, 8, 19, 21, 23, 27, 29, 31 maggio 2020**Rigoletto***musica di Giuseppe Verdi**direttore* Daniele Callegari
regia Damiano MichielettoOrchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Opera Nazionale di Amsterdam

Teatro Malibran

30 aprile, 3, 5, 7, 9 maggio 2020

Farnace*musica di Antonio Vivaldi**direttore* Diego Fasolis
regia Christophe GayralOrchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22, 24, 26, 28, 30 maggio 2020

Faust*musica di Charles Gounod**direttore* Frédéric Chaslin
regia Joan Anton RechiOrchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Morettinuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna

Teatro La Fenice

19, 21, 25, 27 giugno
1, 3 luglio 2020

Rinaldo

musica di Georg Friedrich Händel

direttore Andrea Marcon
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro dell'Opera di Firenze
allestimento Teatro Municipale di Reggio Emilia

Teatro La Fenice

26, 28, 30 giugno, 2, 4 luglio 2020

Roberto Devereux

musica di Gaetano Donizetti

direttore Riccardo Frizza
regia Alfonso Antoniozzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Carlo Felice di Genova
e Teatro Regio di Parma

Teatro La Fenice

23, 28, 30 agosto
1, 2, 5, 9, 13 settembre 2020

Aida

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Mauro Bolognini
ripresa da Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27, 29 agosto
3, 4, 6, 8, 10, 19, 20, 24, 26 settembre
2 ottobre 2020

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25, 27 settembre
4, 10, 13 ottobre 2020

Il trovatore

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Lorenzo Mariani

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3, 8, 14, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 27 ottobre 2020

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Federico Maria Sardelli
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

9, 11, 15, 17, 20 ottobre 2020

Prima la musica e poi le parole

musica di Antonio Salieri

Der Schauspieldirektor

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Federico Maria Sardelli
regia Italo Nunziata

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro La Fenice

11, 15, 17, 20 ottobre 2020

La cambiale di matrimonio

musica di Gioachino Rossini

direttore Alvis Casellati
regia Enzo Dara

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



Teatro La Fenice

sabato 12 ottobre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 13 ottobre 2019 ore 17.00 turno U

*direttore***Alpesh Chauhan****Ludwig van Beethoven**

Leonora ouverture n. 3 in do maggiore op. 72b
Fantasia corale in do minore op. 80
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55
Eroica

pianoforte **Andrea Lucchesini**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Teatro Malibrán

venerdì 18 ottobre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 20 ottobre 2019 ore 17.00 turno U

*direttore***Federico Maria Sardelli****Ludwig van Beethoven**

Ceriolano ouverture in do minore op. 62
Estratti da *Le creature di Prometeo* op. 43
Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

sabato 9 novembre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 10 novembre 2019 ore 17.00 turno U

*direttore***Marco Angius****Maurizio Azzan**

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

Richard Strauss

Intermezzo in do minore per *Idomeneo* di Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551 *Jupiter*

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 5 dicembre 2019 ore 20.00 turno S
venerdì 6 dicembre 2019 ore 20.00

*direttore***Myung-Whun Chung****Gustav Mahler**

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2019 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2019 ore 20.00 turno S

*Concerto di Natale**direttore***Marco Gemmani****Giovanni Legrenzi**

Natale a San Marco 1670

Coro della Cappella Marciana

Teatro La Fenice

venerdì 20 dicembre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 22 dicembre 2019 ore 17.00

*direttore***Claus Peter Flor****Felix Mendelssohn Bartholdy**

Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 *Italiana*
Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107 *Riforma*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 10 gennaio 2020 ore 20.00 turno S
domenica 12 gennaio 2020 ore 17.00

*direttore***Daniel Cohen****Alvise Zambon**

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

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 29 febbraio 2020 ore 20.00 turno S
domenica 1 marzo 2020 ore 17.00 turno U

direttore

Hartmut Haenchen

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

soprano **Laura Aikin**

mezzosoprano **Anke Vondung**

tenore **Brenden Gunnell**

basso **Thomas Johannes Mayer**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Teatro La Fenice

sabato 7 marzo 2020 ore 20.00 turno S
domenica 8 marzo 2020 ore 17.00 turno U

pianoforte e direttore

Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven

Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in do minore op. 37

Concerto per pianoforte e orchestra n. 5
in mi bemolle maggiore op. 73 *Imperatore*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 10 aprile 2020 ore 20.00 turno S
sabato 11 aprile 2020 ore 17.00 turno U

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler

Sinfonia n. 3 in re minore

contralto **Sara Mingardo**

Piccoli Cantori Veneziani

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Teatro La Fenice

domenica 10 maggio 2020 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Bernardino Zanetti

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

Johann Sebastian Bach

«Jesu, meine Freude» BWV 227

Alfred Schnittke

Requiem

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 6 giugno 2020 ore 20.00 turno S
domenica 7 giugno 2020 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 1 BWV 1066

Suite per orchestra n. 3 BWV 1068

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

lunedì 15 giugno 2020 ore 20.00

direttore

Myung-Whun Chung

Antonin Dvořák

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Staatskapelle Dresden





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 Pedrocchio, Filippo Pedrocchio, 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 E PARTNER



FONDAZIONE
ENZO HRUBY



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



MICHELANGELO
FOUNDATION
FOR CREATIVITY
AND CRAFTSMANSHIP



Noventa Di Piave

pierre cardin



GENERALI



superjet
INTERALPIAVIA



CONFINDUSTRIA
VENEZIA





Fondazione Amici della Fenice

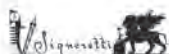
FREUNDESKREIS DES
TEATRO LA FENICE



HAUSBRANDT



Marsilio



AUTORITÀ DI SISTEMA PORTUALE
DEL MARE ADRIATICO SETTETRIONIALE
DIRETTORE GENERALE: CHIARA BIANCHI



APV INVESTIMENTI



STUDIO DE POLI
VENEZIA



VENZIA 1974
IL TABARRO
DI SANDRO PANA



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grosso

consiglieri

Fortunato Ortombina

sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andreetta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali

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

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 86 - settembre 2019
ISSN 1971-8241

Luci mie traditrici

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
Marina Dorigo, Alberto Massarotto, Paolo Petazzi, Franco Rossi

Traduzioni
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

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

Supplemento a
La Fenice

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

finito di stampare nel mese di settembre 2019
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972