

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia



Concerto di
CAPODANNO
2013-14

Allianz 



in collaborazione con

Regione del Veneto e Arte

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



1 *Certezza.*

Con Allianz hai sempre i migliori professionisti a tua disposizione.

Scegli un Agente Allianz: il massimo della competenza e dell'affidabilità. Vieni a trovarci in agenzia: scoprirai cosa significa sentirsi veramente protetti.

Insieme dalla A alla Z.

Allianz 



www.allianz.it



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a*

**Musica
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



FEST

FENICE-SERVIZI TEATRALI

Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677

Conto Deposito

SANOFESTUDIO

Preludio *a un vantaggio maggiore*

1,75%

OUVERTURE: la sicurezza di avere condizioni più chiare e vantaggiose.

INTERMEZZO: la comodità di avere le somme depositate sempre disponibili.

GRAN FINALE: la possibilità di ottenere l'1,75%* d'interesse, con zero spese di apertura e di gestione del conto. Applauso!

*Se volete di più dal vostro conto, scegliete il nostro.
È tutta un'altra musica.*

* Investimento non vincolato con interesse pari all'1,75% annuo al lordo delle imposte. Annuncio pubblicitario con finalità promozionale. Salvo approvazione di **Santander Consumer Bank**.

Quelli indicati sono tassi creditori. Disponibili anche prodotti di deposito vincolato. Condizioni economiche e contrattuali del prodotto nei fogli informativi disponibili nella sezione Trasparenza del sito www.santanderconsumer.it e in filiale.



Santander
CONSUMER BANK

santanderconsumer.it

una banca per le tue idee



Eventi a Teatro

Il Teatro la Fenice offre la possibilità a privati e aziende di organizzare eventi unici e prestigiosi nei propri spazi che si prestano ad ospitare convention aziendali, congressi, conferenze, concerti privati, cene di gala, serate esclusive, feste danzanti.

Attraverso servizi esclusivi ed altamente qualificati ogni evento viene progettato e personalizzato per soddisfare le diverse esigenze.

www.festfenice.com



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



Fondazione di Venezia



Banca
Popolare di Vicenza



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



SAVE
GRUPPO SAVE



Autorità portuale



APV INVESTIMENTI

superjet
INTERNATIONAL
An Alitalia-Aeritalia and SAVE Company

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



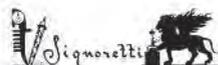
COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

 Marsilio




RUBELLI

STUDIO DE POLI
VENEZIA





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Concerto di
CAPODANNO
in coproduzione con  *2013-14*

TEATRO LA FENICE

domenica 29 dicembre 2013 ore 17.00

lunedì 30 dicembre 2013 ore 17.00

martedì 31 dicembre 2013 ore 16.00

mercoledì 1 gennaio 2014 ore 11.15 diretta Rai 1

con il contributo di

Allianz 

in collaborazione con



arte



Diego Matheuz.

Concerto di CAPODANNO 2013-14

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92
Poco sostenuto - Vivace
Allegretto
Presto
Allegro con brio

GIOACHINO ROSSINI
Allegro vivace dall'Ouverture del *Guillaume Tell*

GIUSEPPE VERDI / NINO ROTA
Valzer brillante dalla colonna sonora del film *Il Gattopardo* di Luchino Visconti

VINCENZO BELLINI
Norma: «Casta diva»

GAETANO DONIZETTI
L'elisir d'amore: «Una furtiva lagrima»

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV
Canzone napoletana op. 63 da *Funiculì funiculà* di Luigi Denza

GIACOMO PUCCINI
Tosca: «Vissi d'arte»

RUGGERO LEONCAVALLO
Mattinata

PIETRO MASCAGNI
Cavalleria rusticana: Intermezzo

GIUSEPPE VERDI
La traviata: «Amami, Alfredo»
Nabucco: «Va' pensiero sull'ali dorate»
La traviata: «Libiam ne' lieti calici»

direttore

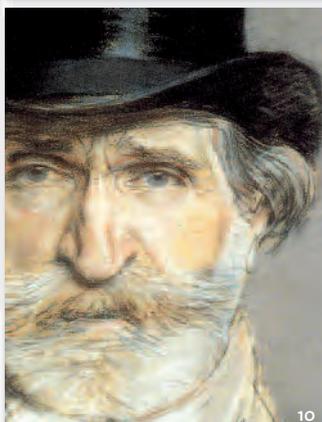
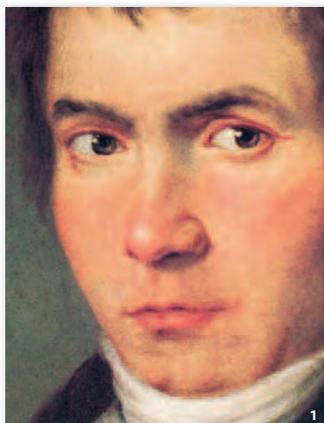
Diego Matheuz

Carmen Giannattasio *soprano*

Lawrence Brownlee *tenore*

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

1. LUDWIG VAN BEETHOVEN
2. GIOACHINO ROSSINI
3. NINO ROTA
4. VINCENZO BELLINI
5. GAETANO DONIZETTI



6. NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV
7. GIACOMO PUCCINI
8. RUGGERO LEONCAVALLO
9. PIETRO MASCAGNI
10. GIUSEPPE VERDI

Guido Barbieri

Note al programma

LUDWIG VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

La Sinfonia n. 7 in la maggiore di Ludwig van Beethoven è nata due volte. Privilegio raro che tocca a poche altre creature nella storia della musica occidentale: l'«opera per musica», ad esempio, venuta alla luce a Firenze nel 1598 e poi tornata a vivere a Venezia nel 1637, oppure il madrigale, che ha cominciato a far sentire la sua voce nel quattordicesimo secolo, in piena temperie arsnovistica, ma che è risorto due secoli più tardi, di nuovo a Venezia (secondo alcuni) grazie alla pubblicazione del *Canzoniere* di Francesco Petrarca intonato da Bernardo Pisano. Venezia. Il nome della città che ospita ancora una volta il Concerto di Capodanno ritorna come una eco continua ogni qual volta la musica «inventa» qualche cosa di nuovo e ha molto a che fare, per qualche strana congiunzione del destino, anche con la doppia nascita della Settima. Cerchiamo di ricapitolare i fatti.

La prima genesi della «sinfonia *par excellence*» – come l'ha definita Theodor W. Adorno – avviene a molti chilometri di distanza dalla laguna: siamo a Vienna, esattamente due secoli fa (obnubilati dai ben più vistosi centenari wagnerian-verdiani ci eravamo quasi dimenticati del compleanno dell'opera numero novantadue del catalogo beethoveniano...): le prime due esecuzioni della nuova creatura, nata a ben quattro anni dalla creazione della sinfonia precedente, la *Pastorale*, avvengono infatti l'8 e il 12 dicembre 1813 nell'Aula Magna dell'Università, con lo stesso Beethoven sul podio. È una serata di beneficenza, organizzata da Johann Nepomuk Maelzel (il cosiddetto «inventore» del metronomo) a favore dei soldati austriaci e boemi feriti nella battaglia di Hanau: grazie a questa insperata vittoria sulle truppe austriache Napoleone si era garantito il ritorno in patria dell'armata francese. Detto tra parentesi non è solo l'*Eroica*, dunque, ad essere nata, sia pure per vie traverse, sotto il segno del «piccolo caporale». Nonostante Louis Spohr trovi «incerta e risibile» la direzione del compositore il concerto è un successo: la borghesia viennese non vede l'ora di dimostrare tutto il proprio sentimento antibonapartista e l'orchestra, formata dai migliori musicisti della città, è eccellente: a riprova le cronache sottolineano che l'Allegretto è stato addirittura «trissato».

Fin qui la storia 'ufficiale' della Settima. Ma ne esiste anche una apocrifa, clandestina, non autorizzata... La seconda genesi della sinfonia avviene infatti sessantanove anni più tardi, nel 1882, a quasi seicento chilometri da Vienna, direzione sud ovest. Sia-

mo a Venezia, a poche fermate di vaporetto (che del resto era stato introdotto nella rete acqua cittadina appena due anni prima...) dalla fabbrica del Gran Teatro La Fenice: palcoscenico dell'avvenimento Palazzo Vendramin Calergi, nel sestiere di Cannaregio, dove aveva trovato dimora, grazie alla generosità del conte Bardi, la famiglia Wagner al completo, sistemata in modesto mezzanino di appena 26 stanze, cucina e servizi... Ospite di riguardo di una rigida serata invernale (la data, come in tutte le cronache apocriefe è imprecisata...) Franz Liszt, in visita alla figlia Cosima, moglie di Richard. Suocero e genero, visti più volte chiacchierare affacciati ad una delle finestre che danno sul Canal Grande, sembrano di buon umore. Franz si siede al pianoforte e attacca con un certa veemenza il Finale della Settima. Si può immaginare, nonostante l'età avanzata, con quanta *ars incantatoria*... Bastano poche battute e Richard, seduto sotto la doppia finestra del salone dei ricevimenti, scatta in piedi all'improvviso e, sotto gli occhi divertiti e stupefatti di Cosima, inizia a percorrere la sala a passi di danza. Una danza lieve ma vigorosa che segue con cura appena esitante il metro regolare dell'Allegro con brio. Alla fine, esausto e senza fiato, Richard, lasciandosi cadere sulla sua poltrona, pronuncia un oracolo destinato a rimanere nella storia: «Vedi, caro Franz, è proprio vero che la Settima è l'apoteosi della danza».

Ora, si potrebbe accogliere questo aneddoto, sulla cui veridicità sono stati per altro sollevati autorevoli dubbi, con una scrollata di spalle. Come uno degli infiniti, goffi, malaccorti tentativi di ficcare dentro la cornice astratta e geometrica di questa sinfonia «pura» quadretti descrittivi più o meno «realistici». Trappola mortale nella quale sono caduti, a sorpresa, critici e musicisti solitamente acuti come Robert Schumann, ad esempio, che in un momento di debolezza vede chissà perché nella «trama» della Settima il «matrimonio di una fanciulla» e allega persino, alla descrizione, l'album delle fotografie: il «convegno degli ospiti», la «festa al villaggio», la «commozione della madre», il «discorso del sacerdote», il «sì della sposina...». Peggio ancora Wilhelm von Lenz che, seguendo il perverso solco nuziale inaugurato da Schumann, attribuisce ai singoli movimenti alcune graziose didascalie: «Arrivo dei contadini», «Marcia nuziale», «Danze», «Festino» e persino, in un crescendo di visionarietà, una insospettabile «Orgia» conclusiva, che solleva pruriginose curiosità sulle consuetudini matrimoniali del popolo tedesco...

Eppure, mentre le visioni ad alto tasso alcolico di Schumann e Lenz sono state sepolte dal tempo, l'intuizione di Wagner ha pesato moltissimo, e continua a pesare, nella ricezione storico-critica della Settima, tanto da essere inevitabilmente citata, sia pure per destituirsi di ogni fondamento, da qualsiasi rispettabile commentario... Al punto che, se il 1813 è senz'altro la data di nascita anagrafica della sinfonia, l'anno 1882 può essere considerato l'inizio della sua incrollabile e imperitura «fortuna» critica: la sua seconda nascita, per l'appunto... Senza contare che Wagner, a differenza dei suoi illustri predecessori, era un raddomante della storiografia, uno sciamano della critica musicale, un visionario della parola che sapeva sempre cogliere, nelle cose, un seme nascosto, una piccola luce velata. E la danza, al di là di ogni roboante «apoteosi», intrattiene senza alcun dubbio un rapporto di parentela molto stretto con la scrittura ritmica della

Settima. Impossibile dunque ignorare, saltare a piè pari una relazione che appare, al contrario, fondante.

L'enigma da risolvere, semmai, è quello di svelare quale sia, nell'ambiente linguistico della sinfonia, il significato da attribuire al termine «danza». Un aiuto formidabile, e fino ad ora non troppo osservato, ci arriva dagli studi frammentari, aforistici e a loro volta vagamente «sciamanici» che al sinfonismo beethoveniano ha dedicato Theodor W. Adorno. Nel frammento n. 263 del celebre saggio su Beethoven mai portato a termine si legge una intuizione folgorante:

Il rapporto tra sinfonia e danza può essere così definito: se la danza si appella al movimento del corpo delle persone, la sinfonia è la musica che diventa essa stessa corpo. La sinfonia è il corpo musicale, perciò la modalità specifica della teleologia sinfonica, che non porta ad un «fine»: per mezzo del processo sinfonico la musica viene piuttosto svelata come corpo.

Dietro la trama di una scrittura che procede per lampi, per visioni e non certo per ordinati sillogismi causali si intravede una ipotesi «rivoluzionaria»: la danza, come aveva intuito Wagner ballando la Settima, è l'essenza della sinfonia classico-romantica. Perché attraverso il movimento la sinfonia si svela come corpo, acquisisce una dimensione puramente «fisica», perde ogni finalità e ogni intenzione. «Essa – prosegue Adorno – è il corpo enorme, il corpo collettivo della società nella dialettica dei suoi movimenti». La sinfonia, insomma, parafrasando il noto aforisma di Nietzsche, altro non è che un «corpo che danza». E danzando afferma la propria necessità sociale. Sotto questa luce l'aforisma wagneriano acquista un significato assai meno banale e scontato: la «danza» di cui la Settima sarebbe l'«apoteosi» non è una semplice successione di metri e ritmi più o meno regolari che si concretano in «forme di ballo» storicamente acquisite (l'allemanda, il minuetto, il valzer), bensì una dimensione puramente astratta e concettuale: la danza rivela la vera essenza della sinfonia, ne svela la profonda fisicità, la lega indissolubilmente alla nozione di corpo. Un corpo fisico che è a sua volta la rappresentazione concreta del corpo sociale: «Questo carattere fisico della sinfonia – continua Adorno – è la sua essenza sociale». Del resto lo stesso Wagner aveva colto la relazione tra corpo e sinfonia molti anni prima della sua brillante performance coreografica: in *L'opera d'arte dell'avvenire*, anno 1850, scrive, seduto saldamente sulla sua sedia: «La Settima Sinfonia di Beethoven è la danza nella sua massima espressione, l'atto più spirituale del movimento corporeo, incarnato, per così dire, idealmente nei suoni». Segno che il motto veneziano, apparentemente estemporaneo e casuale, veniva invece da lontano, era il frutto di una riflessione a lungo maturata nel tempo.

Del resto il nodo cruciale della relazione tra danza e sinfonia attraversa costantemente, assumendo molteplici travestimenti, l'esegesi critica della Settima Sinfonia. E il ventaglio delle posizioni, straordinariamente aperto, oscilla tra gli estremi della massima astrattezza a quelli della massima, e persino eccessiva, concretezza. A quest'ultima famiglia appartiene ad esempio Paul Bekker, uno dei maggiori studiosi beethoveniani del primo Novecento, che considera la Sinfonia in la maggiore «una specie di sublima-

zione ideale della antica suite di danze»: osservazione puntuale che possiede il merito di mettere in rilievo – come osserva Giovanni Carli Ballola – il carattere al tempo stesso ludico, aulico e cerimoniale di molti episodi, ma ha anche il torto di appiattare la relazione con la danza ad una dimensione meramente storica. Al polo opposto Hermann Danuser, uno dei migliori allievi di Carl Dahlhaus, che, seguendo una strada del tutto indipendente da quella di Adorno, ritorna, variandolo, sul tema della dimensione fisica, corporea, della sinfonia. Il musicologo tedesco osserva innanzitutto come la seconda sezione del movimento iniziale, il Vivace, sia segnata dalla ripetizione ossessiva e costante di un unico metro, quello di 6/8, e che è proprio questo impulso ritmico a generare sia le figure tematiche principali che quelle secondarie. Un caso, per altro non rarissimo in Beethoven, in cui, per dirla in modo spiccio, è il ritmo che genera il tema e non viceversa. Ma dal metro dominante – secondo Danuser – dipende anche l'architettura armonica dell'intero movimento: la scansione ternaria determina infatti anche il ritmo armonico della scrittura, ossia la frequenza con la quale si modifica il quadro dei riferimenti tonali. Questa pervasività onnifunzionale del ritmo, che comunque non scalda la solidissima architettura sonatistica del movimento, produce un esito però sorprendente: il flusso di energia prodotto dalla iterazione parossistica di un unico metro fa sì che la massa sonora dell'orchestra si impadronisca della sostanza tematica e che lo spazio orchestrale diventi un unico corpo, un corpo fisico sottoposto ad una sola legge: la legge del movimento.

Questa acutissima interpretazione dello spazio orchestrale come un corpo sonoro all'interno del quale prendono forma le energie ritmiche della sinfonia, illumina all'improvviso una delle intuizioni più criptiche e misteriose, ma a questo punto fertillissime, di Adorno: nelle prime righe del già citato frammento n. 263 si legge una affermazione lasciata allo stadio di un semplice appunto: «La sinfonia “si” muove, si sveglia; si ferma, continua e la totalità dei suoi gesti è la presentazione senza intenzioni del corpo. Riferimento alla macchina della morte di Kafka in *Nella colonia penale*». Il riferimento, a prima vista, sembra in realtà sfuggire: che relazione intrattiene con la natura della sinfonia classico-romantica il racconto di Kafka in cui una macchina modellata secondo la forma del corpo umano incide sulla pelle del condannato a morte, grazie ad un complesso sistema di aghi, gli ordini che il condannato non ha rispettato? L'allegoria appare indecifrabile, e invece, alla luce della intuizione di Danuser, diventa sorprendentemente limpida: come la macchina scrive sul corpo del condannato la sua sentenza di morte così la società scrive sul corpo della sinfonia la propria essenza sociale. La sinfonia reca, scritta sulla propria pelle, le stimmate del proprio essenziale ruolo sociale, del proprio compito storico. Il compito di rappresentare organicamente la società e i suoi conflitti. Di questa «missione» la Settima Sinfonia di Ludwig van Beethoven rappresenta, insieme alla Nona, il culmine più elevato: la prima pala del dittico attraverso la pura, astratta oggettivazione nel movimento della danza, la seconda attraverso l'irruzione di un inatteso perturbante: la forza «rivoluzionaria» del pensiero etico.



La carica dei soldati svizzeri alla Battaglia di Morgarten (1315), xilografia dalla *Cronaca* di Johannes Stumpf (1548). Secondo la leggenda vi prese parte anche Guglielmo Tell, cui è dedicata l'opera di Rossini.

GIOACHINO ROSSINI, Allegro vivace dall'Ouverture del *Guillaume Tell*

Forse è proprio questa Ouverture, del tutto atipica, a insinuare un sospetto, a suggerire una spiegazione, a disegnare una ipotesi. L'interrogativo, anzi l'enigma angoscioso, è infatti sempre lo stesso e si ripete inesorabilmente da 184 anni. Perché? Perché Gioachino Rossini, nel 1829, all'indomani del trionfo parigino del *Guillaume Tell* si congeda per sempre dal teatro musicale? E perché nei 39 anni che gli restano da vivere non dedicherà più una sola nota all'opera, ossia alla creatura che in tutti i suoi possibili travestimenti (opera comica, opera seria, farsa, opera semiseria...) lo aveva fatto diventare Gioachino Rossini? Di congetture sul «silenzio» rossiniano, si sa, haccene millanta (che tutta notte canta...) e non è questa la sede, come si dice, per formulare la millanta e unesima. Però un toccatina sulla spalla la Ouverture ce la dà... Prima di tutto perché non è affatto una ouverture, bensì un breve (ma neanche poi tanto...) poema sinfonico. In piena regola. Quattro sezioni distinte, ma legate l'una all'altra senza soluzione di continuità, ognuna dotata di un preciso, anche se inespreso, programma: l'Andante iniziale la descrizione di un paesaggio montuoso e vagamente arcadico, l'Al-

legro successivo l'evocazione dell'immane *orage*, l'Andantino il richiamo alle ancor più classiche «mandrie al pascolo», con tanto di regolamentare *ranz des vaches*, e infine l'Allegro vivace il racconto dell'arrivo dei soldati svizzeri con seguito di marcia brillante. E allora poteva mai un poema sinfonico far da prologo a un'opera seria o a un'opera buffa? No, non poteva... E difatti *Guillaume Tell* non è niente di tutto questo: è un'opera «romantica» sotto tutti gli aspetti. Una creatura cioè che Rossini non aveva mai incontrato prima e dalla quale era attratto e al tempo stesso spaventato. Sulla curiosità, evidentemente, prevalse lo spavento...

GIUSEPPE VERDI - NINO ROTA, Valzer brillante dalla colonna sonora del film
Il Gattopardo

È l'estate del 1962. Palermo soffoca. Il termometro segna 40 gradi all'ombra. Impossibile muovere un passo. Tanto meno suonare. Alle sette del mattino, quando l'afa non ha ancora afferrato alla gola i palermitani, un'orchestra messa insieme la sera prima si ritrova in uno studio di registrazione. Nessuno sa di preciso perché. Sui leggii compaiono all'ultimo momento le parti della colonna sonora di un film di cui nessuno aveva ancora sentito parlare: *Il Gattopardo*. In tre turni la registrazione è pronta. Non un granché, a detta di tutti. L'intonazione è così così, l'insieme perde colpi, più di una volta... Nino Rota, l'autore delle musiche, la fa ascoltare intimidito, timoroso, quasi esitante a Luchino Visconti, il regista. Perfetto – sibila il maestro, soddisfatto oltre ogni previsione: al ballo in casa del Principe non suonava mica un'orchestra di professionisti... E così la registrazione finisce dritta dritta nella colonna sonora, senza nemmeno un taglio. Nell'insieme dei ballabili che Rota aveva rubato a se stesso, ossia alle musiche scritte per il film *Appassionatamente* di Giacomo Gentilomo, emerge come una pietra preziosa il valzer che accompagna (ma come vedremo sarebbe meglio precede) gli a solo di Fabrizio e Angelica. In questo caso non c'è alcun furto, di mezzo, piuttosto un ritrovamento tanto casuale quanto fortunato (sul quale, per altro, si nutre ancora qualche dubbio...). Vuole la vulgata che Mario Serandrei, il montatore del film, avesse comprato in una libreria antiquaria di Roma lo spartito per pianoforte, ancora inedito, di un piccolo valzer per pianoforte composto da Giuseppe Verdi per Clarina Maffei, sua amica e confidente. Visconti se ne sarebbe innamorato e avrebbe chiesto a Rota di strumentarlo. Comunque siano andate le cose la colonna sonora del *Gattopardo* rappresenta un *unicum* nella storia del cinema italiano. Invece di adattare le musiche di Rota alla scena del ballo Visconti fece esattamente il contrario: girò la lunghissima sequenza finale seguendo con esattezza cronometrica i ritmi e le durate della musica. Prima la musica, insomma, e poi il film.

VINCENZO BELLINI, «Casta diva» da *Norma*

Appare all'improvviso quando Homer, per pagare i suoi debiti, comincia a sgomberare le strade dalla neve e tutti a Springfield lo chiamano Mr. Spazzaneve, si insinua, un

po' meno a sorpresa, nell'incipit della canzone (traccia 3 di *Gommalacca*) che Franco Battiato ha dedicato alla memoria di Maria Callas, emerge, sempre al momento giusto, dalla colonna sonora di una dozzina di film eccellenti, da *Philadelphia* a *The Iron Lady*, da *Oblomov* a *I ponti di Madison County* fino a *Opera* di Dario Argento. E al tempo della lira è comparsa persino, in icona, sul retro delle banconote da cinquemila... La fama di «Casta diva» è planetaria, trasversale, multimediale, sfrenatamente *crossover*: I Simpson e la musica pop, il cinema di fantascienza e la commedia sentimentale, i *commercial* e la pubblicità progresso tutti si sentono in diritto e in dovere di appropriarsi di quella elementare, spoglia melodia in fa maggiore che le delicatissime fioriture ricamate da Bellini in puro stile improvvisativo, senza alcun ricorso al canto di agilità, rendono soavemente cantabile. E non è da dire che il successo sia arrivato solo nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte... Oltre che nello spazio «Casta diva» si è allungata anche nel tempo: Fryderyk Chopin, ad esempio, ne ha fatto il modello della sua invenzione melodica, basata sul rubato, sul ritardo, sulla naturalezza e sulla flessibilità del respiro (tanto da abbozzare uno Studio per pianoforte mai portato a termine), compositori di razza come Thalberg e Bottesini ne hanno tratto parafrasi e variazioni di sfrenato virtuosismo. Eppure, tecnicamente parlando, la preghiera alla luna della sacerdotessa Norma altro non è che il Cantabile, ossia il secondo tempo, della cosiddetta, immancabile «solita scena», la scena quadripartita che secondo Abramo Basevi costituisce il fondamento del melodramma italiano degli anni trenta (e che si trascina, per la verità, fino ai drammi del Verdi maturo). Nell'architettura canonica della grande scena drammatica è preceduta dal Tempo di attacco («Sediziose voci») e seguita dal Tempo di mezzo («Fine al rito») e dalla rituale Cabaletta («Ah! Bello a me ritorna»). Per il resto il *ductus* melodico procede per periodi simmetrici, l'intonazione del testo è rigorosamente strofica, le fioriture sono contenute in un *range* limitato. Dimostrazione persuasiva che l'infinitamente complesso è generato, di solito, dall'infinitamente semplice.

GAETANO DONIZETTI, «Una furtiva lagrima» dall'*Elisir d'amore*

Forse non raggiunge la popolarità senza tempo di «Casta diva», ma anche «Una furtiva lagrima» (rigorosamente con la «g»), ossia la romanza che Nemorino intona nell'ottava scena del secondo atto dell'*Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti, non se la cava male nella *hit parade* delle arie d'opera di cui la *pop culture* si è disinvoltamente impossessata. Il cinema, ad esempio, l'ha 'rubata' ripetutamente all'opera madre, inserendola nei contesti narrativi più diversi e contrastanti: indimenticabile la sequenza di *Mamma Roma*, il film forse più visionario e tragico di Pasolini, quando i «ragazzi di vita» la cantano in faccia a Ettore, il figlio della protagonista, interpretata da Anna Magnani. Ma i primi versi della romanza (quasi mai la si ascolta nella sua interezza) compaiono anche, dovendo scegliere tra una ventina di titoli, nell'*Onore dei Prizzi* di John Houston, in *Match Point* di Woody Allen e, come vero e proprio *Leitmotiv*, in *Partitura incompiuta per pianola meccanica* di Nikita Michalkov. La versatilità, anzi la ve-

ra e propria interscambiabilità di «Una furtiva lagrima» nel dominio della musica d'uso dipende in buona parte dalla fertilissima ambiguità del suo *status* stilistico: si tratta in fondo di un cantabile tipicamente *larmoyant* inserito però nel contesto narrativo di un'opera comica: una scheggia di *opéra pathétique* inserita nel meccanismo inesorabile dell'opera italiana di tradizione buffa. È questo straniamento, anzi questo vero e proprio spaesamento, a renderla irresistibilmente astratta, perennemente fuori contesto, sempre isolata nella sua assoluta perfezione retorica. Come accade in alcuni luoghi celebri del teatro comico rossiniano (il Rondò finale della *Cenerentola* oppure l'aria di Rosina nel *Barbiere*) anche il «palpito» di Nemorino per la lacrima di gelosia spuntata negli occhi di Adina potrebbe essere estratto dal proprio *habitat* naturale senza soffrire di alcuna nostalgia stilistica... Del resto solo l'onniscienza dello spettatore sa che quella lacrima, per quanto spontanea, è in realtà il frutto di un ingegnoso inganno del quale è a conoscenza soltanto il *genius ex machina* del dottor Dulcamara...

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV, Canzone napoletana op. 63, da *Funiculi funiculà* di Luigi Denza

Negli anni del disgelo, ben prima della caduta di tutti i muri, il leggendario Coro dell'Armata Rossa solcava l'Italia da sud a nord sottoponendosi a massacranti tournée di stato, il cui scopo era quello di mostrare all'Occidente il volto cordiale e antico del popolo sovietico. Con l'appoggio anche materiale, a volte, del maggior partito comunista dell'Occidente... Per rinsaldare il patto di amicizia tra i due popoli ogni concerto si concludeva, immancabilmente, con un pezzo forte destinato a scatenare l'entusiasmo del pubblico: la versione sovietica, in lingua nazionale, di un pezzo che secondo i dirigenti del Coro rappresentava l'epitome dello spirito italiano e che avrebbe dovuto suscitare un'ondata di trascinate simpatia: *Funiculi funiculà*. Nel magma di un indecifrabile testo russo il pubblico italiano riusciva a distinguere solo il ritornello, lasciato arditamente in lingua napoletana, che suonava inevitabilmente: «iamma, iamma, iamma coppa ia, fugnuculi, fugnuculi, fugnuculi, fugnucolà»... Simpatia assicurata, anche se per motivi non esattamente patriottici... Ma come era penetrata nella lontana Unione Sovietica la fama di una canzone tipicamente autoctona, scritta nel 1880 da Giuseppe Turco e da Luigi Denza per festeggiare l'inaugurazione della prima funicolare vesuviana? Merito e colpa sono da ascrivere, in egual misura, a Nikolaj Rimskij-Korsakov che spinto dal suo gusto proverbiale per l'esotismo mediterraneo trascrive per orchestra, nel 1907, il motivo di una canzone divenuta immediatamente celebre anche al di fuori degli angusti confini delle Feste di Piedigrotta, tanto che prima di lui Richard Strauss l'aveva già utilizzato nel poema sinfonico *Aus Italien*. La versione di Rimskij è misurata, del tutto priva di enfasi popolaesca, arricchita da un contrappunto a due parti estremamente cantabile. Anche la strumentazione è delicata, impreziosita da un certo colorito impressionista. Ma il Coro dell'Armata Rossa, evidentemente, l'aveva ascoltata piuttosto distrattamente...



Il principe Fabrizio di Salina (Burt Lancaster) volteggia con Angelica Sedara (Claudia Cardinale) sulle note del Valzer brillante di Giuseppe Verdi orchestrato da Nino Rota. Fotogramma dal film *Il Gattopardo* di Luchino Visconti (1963).

GIACOMO PUCCINI, «Vissi d'arte» da *Tosca*

Una rapida operazione di *googling*, condotta digitando l'espressione «vissi d'arte», porta, nel giro di 25 centesimi di secondo ai seguenti risultati: 1. Aria per soprano del secondo atto dell'opera *Tosca* di Giacomo Puccini. 2. Vissi d'arte e di cucina: lavorate il burro insieme allo zucchero a velo... 3. L'Associazione musicale Vissi d'arte nasce a Poirino per volontà di Valentina Oddenino. 4. Benvenuto al Vissi d'arte, la vostra casa vacanze a Roma... 5. Da piccola Vissi d'arte: scopri tutto quello che fa tendenza... Un segno anche questo, probabilmente, di diffusione trasversale, di migrazione di campo, di osmosi tra quella che un tempo era definita *cultura d'élite* e quella che, nello stesso tempo, era definita *cultura di massa*. E che ora, forse, nel segno univoco e pervasivo della «società dello spettacolo», hanno smarrito i loro rispettivi confini. Difficile dunque risalire senza danni al punto 1 senza passare attraverso i punti 2, 3, 4 e 5. Nel tempo la preghiera intima che Floria Tosca rivolge a Dio, l'addolorato «a parte» in cui chiede il perché di tante sofferenze, ha smarrito infatti il senso della confessione, della meditazione solitaria di fronte allo sgomento del dolore, e ha assunto i connotati di una *hit* più o meno orecchiabile, di una celebre «canzone» di cui si ricorda ormai solo il titolo e nemmeno più il motivo... Strano destino per una pagina «perfetta» che però agli occhi di Puccini possedeva un enorme difetto: quello cioè di fermare improvvisamente

l'azione in un momento di grande tensione drammatica, quando cioè sta per deflagrare la vanità del patto sciagurato cui Scarpia ha costretto Floria: la vita di Mario in cambio di un istante d'amore. L'effetto è esattamente capovolto: proprio perché il tempo dell'azione si ferma all'improvviso lo spettatore riesce a cogliere, nel fermo immagine della «preghiera», il pensiero di Tosca che percorre in un lampo tutta la propria vita e non trova nemmeno un motivo che giustifichi la sua «punizione». La costruzione del brano, del resto, accoglie con estrema naturalezza il flusso della memoria, anzi ne è in qualche modo il diagramma: la sezione iniziale in minore, accompagnata dal falso bordone dell'orchestra, il passaggio alla tonalità maggiore che non muta però il «tono salmodiante» – come scrive Michele Girardi – della melodia, l'orchestra che rammenta il tema d'ingresso di Tosca nel primo atto, il culmine appassionato della voce che tocca il si bemolle acuto, la ricaduta del *ductus* melodico verso la regione grave della voce. Deve essere questo, se esiste, il suono della memoria.

RUGGERO LEONCAVALLO, *Mattinata*

La melodia piana, fluida, un po' impudentemente *insouciant*e di *Mattinata* di Leoncavallo può forse far sorridere per la sua disincantata (e apparente...) ingenuità. Eppure nel corpo ancora pulsante di questa romanza da salotto *ancien régime* si nasconde una straordinaria primazia. Quella di essere cioè il primo prodotto commerciale nella storia della musica colta. I fatti sono andati pressappoco così. È l'8 aprile del 1904, teatro della vicenda un lussuoso hotel di Manhattan, New York City. In uno dei saloni di rappresentanza è stato allestito in fretta e furia un rudimentale studio di registrazione. In realtà un semplice grammofono a tromba in grado registrare, in una unica sessione, non più di tre minuti di musica. Al pianoforte, piuttosto nervoso, Ruggero Leoncavallo, appena arrivato in terra americana. A pochi centimetri dall'imboccatura della tromba Enrico Caruso, già di casa, invece, negli Stati Uniti. Non c'è microfono, né alcuna possibilità di sovraincisione: si deve registrare «in presa diretta» e non si può sbagliare. E la ditta Caruso & Leoncavallo non sbaglia: *Mattinata*, in tre minuti giusti giusti, finisce dentro un rullo e da lì va di corsa negli uffici della Gramophone Company: il disco viene stampato in alcune migliaia di copie e diventa rapidamente un incredibile successo commerciale: le radio di tutto il mondo lo trasmettono a ripetizione e la romanza di Leoncavallo, grazie anche alla voce morbida e potente di Caruso, diventa una *hit* «planetaria». Non era mai accaduto. Caruso aveva già conquistato nel 1902 il record della prima incisione canora assoluta, con «Giunto sul passo estremo» dal *Mefistofele* di Boito, ma questa volta dentro la tromba del grammofono era finito un autentico prodotto commerciale, una melodia danzante e sorridente perfettamente adatta alla richiesta del «mercato». E per la prima volta nella storia il successo di un pezzo di musica non viene determinato dall'accoglienza del pubblico in sala o dalla vendita degli spartiti e delle partiture, bensì dal numero delle copie vendute di un disco. Una «rivoluzione» epocale: la romanza nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.

PIETRO MASCAGNI, Intermezzo da *Cavalleria rusticana*

Tutti i grandi operisti italiani dell'Ottocento possiedono, curiosamente, un marchio di fabbrica inconfondibile, una «specialità» che li distingue da tutti gli altri: Rossini il crescendo, Donizetti la «grande scena drammatica», Bellini la simmetria melodica, Verdi la parola scenica, Puccini il canto di conversazione. Non necessariamente il marchio di fabbrica è la cosa che ciascun compositore sa fare meglio: Verdi, ad esempio, è maestro nel trattamento delle voci, Puccini è insuperabile nell'*ars rhetorica* della commozione, Rossini è irresistibile nei concertati di fine atto. Ma il *brand* di ognuno di loro è ciò che li rende unici, è l'impronta irripetibile, lo stemma di nobiltà... Il timbro a fuoco di Pietro Mascagni è senza alcun dubbio l'intermezzo. Ognuno dei suoi drammi, dai maggiori ai minori, prevede, in un punto ben preciso e strategicamente calcolato, una preziosa oasi strumentale che il più delle volte separa e unisce i lembi di due scene madri, di due momenti canonici. *L'amico Fritz*, *I Rantzau*, *Silvano*, *Isabeau*, e naturalmente *Cavalleria rusticana* possiedono alcune delle più intense ed efficaci pagine strumentali dell'intero Ottocento italiano, a torto ritenuto il regno esclusivo del canto. Il capolavoro assoluto, nel genere, è senz'altro, e di gran lunga, l'Intermezzo di *Cavalleria*, anno di nascita 1890. Il riferimento stilistico di Mascagni, per quanto possa sembrare strano in un dramma che si definisce, sbrigativamente, «verista», è quello del tipico *entr'acte* dell'*opéra lyrique* francese, un «quadro sinfonico» di natura descrittiva che si esegue, a sipario chiuso, tra i due atti dell'opera. Con alcune significative differenze: l'intermezzo di *Cavalleria* cade all'interno del dramma, stretto tra il drammatico duetto «di gelosia» tra Santuzza e Turiddu e la scena del brindisi che prelude all'epilogo di sangue e coltello. È una sorta di preghiera, ampia, solenne, cerimoniale, intonata prevalentemente agli archi e accompagnata dall'arpa e dall'organo: al flauto solista restano soltanto i ricami iridescenti che collegano le due parti del brano. La struttura è per l'appunto bipartita: all'introduzione segue, dopo una pausa di grande sapienza drammatica, il motivo innodico principale, rafforzato nella coda da una serie di sapientissimi *sforzando* e concluso in pianissimo, quasi morendo. Solo tre minuti che si piantano però nello stomaco con una lama ben più affilata di quella di compar Alfio.

GIUSEPPE VERDI, «Amami, Alfredo» dalla *Traviata*, «Va' pensiero sull'ali dorate» da *Nabucco*, «Libiam ne' lieti calici» dalla *Traviata*

Uno dei luoghi comuni più radicati nella immaginazione collettiva è quello della «italianità» di Giuseppe Verdi. Verdi patriota, Verdi campione dello spirito nazionale, Verdi eroe dell'epopea risorgimentale. Come tutti gli stereotipi è un mito privo di fondamento. L'autore di *Nabucco* e di *Ernani* non ha mai partecipato in prima persona (al contrario di Francesco Maria Piave, il suo vessato librettista) ai moti risorgimentali, né con il corpo, né con il pensiero. Anzi, si è sempre tenuto prudentemente lontano dal dibattito politico: nelle sue lettere si contano con le dita le dichiarazioni pubbliche a sostegno della lotta per l'indipendenza. Anche durante i quattro anni del suo impegno



Maria Callas canta «Casta diva» nel primo atto di *Norma* al Teatro La Fenice, 1950; direttore Antonino Votto, regia di Augusto Cardì. Archivio storico del Teatro La Fenice.

parlamentare (durante i quali non ha mai preso la parola, nemmeno una volta...) si è limitato a seguire ciecamente le indicazioni di voto del suo unico mentore: Camillo Benso conte di Cavour... E a ben guardare anche i suoi drammi musicali sono assai lontani dalla tradizione dell'opera italiana coeva o del passato recente. Lo dimostrano a piene mani, tra le molte, le opere che formano il trittico verdiano del Concerto di Capodanno. Il modello formale di *Nabucco* è senza dubbio quello del *grand opéra* parigino, opera nazionale, sì, ma francese. E anche il *melos* vocale della *Traviata*, per parte sua, ha ben poco a che fare con la tradizione del melodramma italiano anni trenta, avvicinandosi semmai alla prassi dell'*opéra lyrique* francese. Due drammi, in ogni caso, di siderale diversità: l'uno radicato nella storia, l'altro spudoratamente declinato al presente. In entrambi, però, affiora in superficie il tema chiave, il vero e proprio *Leitmotiv* del teatro musicale di Verdi: il conflitto tra l'individuo e il potere, il dissidio insanabile tra la ricerca della felicità e le regole cieche della «ragione» sociale. Ecco dove si annida la dimensione profondamente politica del pensiero teatrale di Verdi, non certo nei suoi atti pubblici o nelle dichiarazioni ufficiali. Ed è un pensiero straordinariamente «rivoluzionario».

Guido Barbieri

Programme Notes

LUDWIG VAN BEETHOVEN, Symphony no. 7 in A major op. 92

Ludwig van Beethoven's Symphony number 7 in A major was born twice. A rare privilege that was shared by few others in the history of western music; the "opera for music", for example, which saw the light in Florence in 1598 and then returned to life in Venice in 1637; another is the madrigal, which began to make its voice heard in the fourteenth century, at the height of the *Ars nova* period, but was then reborn two centuries later, also in Venice (some say) thanks to the publication of Francesco Petrarca's *Canzoniere* put to music by Bernardo Pisano. Venice. The name of the city that is once again to host the New Year's Concert returns as a continuous echo whenever music "invents" something new and by some strange twist of fate, this also has something to do with the double birth of the Seventh Symphony. Let's try to summarise the facts.

The first birth of the "symphony *par excellence*" as Theodor W. Adorno described it, took place many kilometres away from the lagoon: in Vienna, exactly two centuries ago (obscured by the gaudier Wagner-Verdi centennials, we almost forgot the birthday of work number ninety-two in Beethoven's catalogue ...); Born no less than four years after the creation of the previous symphony, the Pastoral Symphony, the first two performances of the new born took place on 8th and 12th December 1813 in the Aula Magna of the University, with Beethoven himself on the conductor's podium. It was a charity concert organised by Johann Nepomuk Maelzel (the so-called 'inventor' of the metronome) for the Austrian and Bohemian soldiers who had been injured at the Battle of Hanau. It was thanks to this unexpected victory against the Austrian troops that Napoleon was able to retreat to his homeland with the French army. Incidentally, the *Eroica* was therefore not the only one to be created under the sign of the "little corporal", albeit following different paths. Although Louis Spohr thought the composer's conducting was "uncertain and ludicrous", the concert was a success: the Viennese middle class could not wait to display their anti-Bonapartist feelings and, performed by the best musicians in the city, the orchestra was excellent; proof of this was the fact that papers underlined that the Allegretto had been "encored no less than three times".

So far, the 'official' history of the Seventh Symphony. But there is also another, more spurious, clandestine and unauthorised story ... The second birth of the symphony actually took place sixty-nine years later in 1882, almost six hundred kilome-

tres away from Vienna in the south-west. We are in Venice, just a few boat stops away (public boats had been introduced on the water ways of the city just two years earlier ...) from the building of the Gran Teatro La Fenice. The setting is Palazzo Vendramin Calergi in Cannaregio where, thanks to the generosity of Count Bardi, the entire Wagner family was staying, in a modest mezzanine of no less than 26 rooms, kitchen and bathrooms ... A distinguished guest that bitter winter's evening (the date is not mentioned anywhere) is Franz Liszt who is visiting his daughter Cosima, Richard's wife. Father-in-law and son-in-law are seen more than once looking out of one of the windows on to the Grand Canal, and they seem to be in a good mood. Franz sits down at the piano and with certain vehemence begins playing the Finale of the Seventh Symphony. Despite his age, one can imagine just how enchanting it was to listen to the art of his playing ... A few bars suffice and Richard, who is sitting beneath the double window in the reception hall, suddenly stands up and, to Cosima's surprise and enjoyment, begins dancing up and down the hall. A light but vigorous dance that carefully but gingerly follows the regular metre of the Allegro con brio. At the end, exhausted and out of breath, Richard collapses in an armchair and voiced an oracle that is destined to go down in history: "You see, dear Franz, it is the Seventh Symphony that is the apotheosis of the dance".

Well, one's reaction to this anecdote – the authenticity of which has been questioned by authoritative figures – could be with a simple shrug. Just like one of the infinite, clumsy, rash attempts to add approximatively 'realistic' descriptive little images to the abstract, geometrical frame of this 'pure' symphony. A fatal trap into which usually perceptive critics and musicians such as Robert Schumann, for example, unexpectedly fell: in a moment of weakness, heaven knows why, he sees the "wedding of a young girl" in the 'plot' of the Seventh Symphony, and even includes a photo album in the description: the "guests gathering", the "celebration in the village", the "mother's emotions", the "priest's speech", the "young bride's yes ...". Following the perverse nuptial theme that Schumann had started, even worse was Wilhelm von Lenz, with his attribution of several charming captions to the individual movements: "Peasants' arrival", "Wedding march", "Dances", "Small celebration" and even, with a crescendo of the visual, an unexpected final "Orgy" that arouses insatiable curiosity about German wedding traditions

Nevertheless, while Schumann and Lenz's alcohol-induced visions were buried by time, Wagner's intuition has influenced the historical-critical reception of the Seventh Symphony considerably, so much so that it is inevitably quoted, perhaps to show there was no foundation to it, in any respectable review ... So much so that, if the year 1813 was certainly the actual year the symphony was born, the year 1882 may be considered the beginning of its indestructible and everlasting critical "success": its second birth ... Without taking into consideration that, unlike his predecessors, Wagner was a dowser of historiography, a shaman of musical criticism, a visionary of the word that was always able to perceive a hidden seed or small veiled light in things. And any resounding "apotheosis" aside, the dance certainly has very close ties with the rhythmical compo-

sition of the Seventh Symphony. It is therefore impossible to ignore, to jump with both feet together, a relationship that actually appears to be fundamental.

If anything, in the linguistic field of the symphony, the puzzle to be solved is what meaning should be attributed to the word 'dance'. Of considerable help but by and large ignored until now, are the aphoristic, vaguely shamanic fragmentary studies that Theodor W. Adorno wrote about Beethoven's symphonies. In fragment no. 263 of the famous essay on Beethoven that he never completed one can read a startling intuition:

The relationship between symphony and dance can be defined as follows: While dance appeals to the movement of people's bodies, a symphony is the music that becomes the actual body. The symphony is the musical body, i.e. the specific modality of the symphonic teleology that does not lead to an "end". On the contrary, with the symphonic process as its means, music is revealed as a body.

Behind the plot of a writing that proceeds with flashes, visions and certainly not with casual, ordered syllogisms, one can glimpse a 'revolutionary' hypothesis: as Wagner had sensed when dancing the Seventh Symphony, dance is the very essence of the classical-romantic symphony. Because it is through movement that the symphony reveals itself as a body, acquiring a purely 'physical' dimension and losing any purpose or intention. Adorno continues, "It is the enormous body, the collective body of society in the dialectics of its movements." To paraphrase Nietzsche's famous aphorism, the symphony is nothing other than a "body that dances". And by dancing, it affirms its own social necessity. In this light Wagner's aphorism takes on a much more important and less banal or predictable meaning: the "dance" of which the Seventh Symphony is the "apotheosis", is not just a simple succession of relatively regular metres and rhythms that are expressed in the historically acquired "dance forms" (the allemande, minuetto, waltz) but is rather a purely abstract and conceptual dimension: dance reveals the true essence of the symphony, unveiling its profoundly physical nature, linking it indissolubly to the notion of the body. A physical body that in turn is the concrete portrayal of the social body: Adorno continues, "This physical nature of the symphony is its social essence". Furthermore, Wagner himself had understood the relationship between the body and symphony many years before his brilliant choreographic performance. In 1850 in *The Artwork of the Future*, sitting firmly on his seat he wrote: "Beethoven's Seventh Symphony is dance in its highest expression, the most spiritual act of bodily movement, embodied as it were, ideally in its sounds". A sign that his Venetian comment, which seems so impromptu and coincidental, actually came from afar and was the fruit of lengthy reflection.

Furthermore, in multiple guises the crux of the relationship between dance and symphony was constantly mentioned in the critical exegesis of the Seventh Symphony. And the extraordinarily open range of positions wavered between the extremes of the greatest abstractness to those of the greatest and even excessive concreteness. One of the most important Beethoven scholars of the early twentieth century, Paul Bekker belongs to the latter and considered the Symphony in A major "a sort of ideal sublimation of



«Una furtiva lagrima», romanza di Nemorino (Celso Albello) nel secondo atto dell'*Elisir d'amore* al Teatro La Fenice, 2012; direttore Omer Meir Wellber, regia di Bepi Morassi, scene e costumi di Gianmaurizio Fercioni. Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

the ancient suite of dances”; an acute observation that has the merit – as Giovanni Carli Ballola remarked – of highlighting the nature of many episodes that are simultaneously playful, aulic and formal but also the disadvantage of restricting the relationship with dance to a merely historical dimension. One of Carl Dahlhaus’s pupils, Hermann Danuser went to the other extreme, following a path that was completely independent of Adorno’s and returning to the subject of the physical, bodily dimension of the symphony, but with variations. Above all, the German musicologist observes that the second part of the initial movement, the *Vivace*, is characterised by the obsessive and constant repetition of only one metre, the 6/8, and it is precisely this rhythmic impulse that generates both the main thematic figures and the secondary ones. An obvious example in which, and one that is not particularly uncommon in Beethoven’s work, it is the rhythm that generates the theme and not vice versa. But, according to Danuser, the harmonic architecture of the entire movement depends on the dominant metre: the ternary progression also defines the harmonic rhythm of the composition, or rather the frequency with which the framework of the tonal references is modified. However, the all-functional pervasiveness of the rhythm, which does not undermine the sound sonata architecture of the movement, produces a surprising result: the flow of energy produced

by the frantic repetition of just one metre means that the sonorous mass of the orchestra takes over the thematic substance and the orchestral space becomes a single body, a physical body that is subjected to just one law: the law of movement.

This highly perceptive interpretation of the orchestral space as a sonorous body within which the rhythmical energy of the symphony takes shape, suddenly enlightens one of Adorno's most cryptic and mysterious, but at this point highly fertile intuitions: in the first lines of the aforementioned fragment no. 263 one can read a statement that is still just a simple note: "The symphony moves 'itself', it wakes up, it stops, it continues and all its gestures are the unintentional presentation of the body. A reference to Kafka's killing machine in *In the Penal Colony*". At first glance, this reference seems unclear: what relationship is there between the nature of the classical-romantic symphony and Kafka's tale in which a machine that has been shaped in the form of a human body writes the orders that the condemned man did not respect on to his skin thanks to a complex system of needles? The allegory seems to be incomprehensible but in the light of Danuser's intuition, it becomes surprisingly clear: just as the machine writes his death sentence on the condemned man's body, society writes its own social essence on the body of the symphony. Written on its own skin, the symphony bears the stigmata of its own essential social role, its own historical task. The task of portraying society and its conflicts as a whole. Together with the Ninth, Ludwig van Beethoven's Seventh Symphony represents the highest peak of this "mission": The first ancona of the diptych with the pure, abstract objectification of the movement of dance, the second with the eruption of an unexpected unrest – the 'revolutionary' strength of ethic thinking.

GIOACHINO ROSSINI, Allegro vivace from the Overture of *Wilhelm Tell*

It could be this very Overture, one that is so completely atypical, that arouses a suspicion, suggests an explanation, or puts forward a hypothesis. The question, or rather the anguishing enigma has always been the same and has been repeated without fail for 184 years. Why? After the resounding success of *Wilhelm Tell* in Paris in 1829, why did Gioachino Rossini take his leave of opera? And in the 39 years he still had left to live, why did he not write another note for opera, the very creature that in all its possible guises (comic, seria, farsa, and semi-seria) had made him into Gioachino Rossini? There has been endless speculation regarding Rossini's 'silence', and this is certainly not the place to add even more. But the Overture can still give us a little tap on the shoulder.... First of all, because it is not even an overture, but rather a short (but not even that short ...) symphonic poem. Full-scale. Four distinct sections but linked to one another seamlessly, and each with its own, albeit tacit programme: the initial Andante: the description of a mountainous, vaguely Arcadian landscape; the following Allegro: the evocation of the inevitable *orage*; the Andantino: the evocation of the even more classical "flocks grazing" with the prescribed *ranz des vaches*; and finally, the Allegro vivace: the description of the arrival of the Swiss soldiers accompanied by a brilliant

march. And could a symphonic poem ever be the prologue for an opera seria or opera buffa? No, it couldn't ... And sure enough, *Wilhelm Tell* is none of these: in all respects it is a 'romantic' opera. In other words, a creature that Rossini had never met before and that both attracted and frightened him. Obviously, fear prevailed over curiosity ...

GIUSEPPE VERDI - NINO ROTA, *Valzer brillante* from the film soundtrack of *Il Gattopardo*

It is the summer of 1962. Palermo is suffocating. The thermometer has reached 40 degrees in the shade. It is impossible to move a step. Let alone play an instrument. At seven in the morning, when the suffocating heat has not yet seized the locals by the throat, an orchestra that had been put together the evening before is meeting in a recording studio. Nobody knows exactly what for. At the very last moment, the parts from the soundtrack of a film nobody had ever heard of are put on the music stands. *Il Gattopardo*. After three sessions the recording is ready. Everyone says it is nothing special. The intonation is so-so, as a whole it loses it more than once ... timidly, frightened, almost hesitating, the composer Nino Rota has the director Luchino Visconti listen to it. Perfect – the maestro whispers, satisfied beyond the wildest expectations; at the ball in the Prince's house it wasn't a professional orchestra that was playing ... So the recording ends up straight in the soundtrack without a cut. In the group of dance tunes that Rota had stolen from himself, or rather from the music composed for the film *Appassionatamente* by Giacomo Gentilomo, emerging like a gem, it is the waltz that accompanies (but as we shall see, it would be better say precedes) the solos of Fabrizio and Angelica. This is no case of theft, but rather a coincidental but lucky discovery (although there are still doubts ...). According to hearsay, Mario Serandrei, the film editor bought the score in an antique shop in Rome; it had yet to be published and was for a small waltz for the piano composed by Giuseppe Verdi for Clarina Maffei, his friend and confidante. Visconti had fallen in love with it and had asked Rota to orchestrate it. No matter what actually happened, the soundtrack for the *Gattopardo* is one of its kind in the history of Italian cinema. Instead of adapting Rota's music to the ball scene, Visconti did the very opposite: he shot a long final sequence following the rhythm and duration of the music with chronometric precision. In short, first the music, then the film.

VINCENZO BELLINI, "Casta diva" from *Norma*

It can suddenly be heard when Homer starts clearing the streets of snow in Springfield to pay off his debts, and everyone starts calling him Mr. Plough; it then winds its way less surprisingly into the incipit of the song (track 3 of *Gommalacca*) that Franco Battiato dedicated to Maria Callas; it always emerges at the right moment in the soundtrack of dozens of great films, such as *Philadelphia*, *The Iron Lady*, *Oblomov*, *The Bridges of Madison County* and Dario Argento's *Opera*. And when the lira was still being used, it

even appeared as an icon on the back of the five thousand lira note. The fame of “Casta diva” is worldwide, transversal, multimedial, and knows absolutely no borders: The Simpsons and pop music, science fiction cinema and sentimental comedy, commercials and progressive advertising: they all feel they have the right and duty to appropriate that elemental, essential melody in F major that Bellini’s exquisitely delicate fioritura in a purely improvised style has made so melodiously cantabile without resorting in any way to agile canto. And it cannot be said that it was not until we had reached the age of the technical reproduction of works of art that it became successful ... “Casta diva” has not only expanded in space, but also in time. Fryderyk Chopin, for example, used it as a model for his melodic invention, based on rubato, suspension, naturalness and on the flexibility of the breath mark (and he even drafted a Study for pianoforte that he never completed); first-class composers such as Thalberg and Bottesini used it for paraphrases and variations of unbridled virtuosity. Nevertheless, technically speaking, the priestess Norma’s prayer to the moon is nothing other than a Cantabile, or rather, the second tempo of the so-called, inevitable “solita forma”, the quadripartite scene that according to Abramo Basevi, is the foundation of Italian melodrama in the thirties (and that, if the truth be told, continues until Verdi’s later dramas). In the prescribed architecture of the grand dramatic scenes it is preceded by the Tempo di attacco (“Sediziose voci”) and followed by the Tempo di mezzo (“Fine al rito”) and by the customary Cabaletta (“Ah! Bello a me ritorna”). Otherwise, the melodic *ductus* proceeds in symmetrical periods, the intonation of the text is rigorously strophic and the fioritura is kept within a limited range. A persuasive demonstration that, as usual, it is the infinitely simple that generates the infinitely complex.

GAETANO DONIZETTI, “Una furtiva lagrima” from *L’elisir d’amore*

Perhaps it never gained the timeless popularity of “Casta diva”, but “Una furtiva lagrima” (rigorously with a ‘g’), or rather the romanza that Nemorino strikes up in the eighth scene of the second act of Gaetano Donizetti’s *L’elisir d’amore*, has not done at all badly either in the hit parade of opera arias that the pop culture has taken over with such insouciance. The cinema, for example, ‘stole’ it more than once from its mother opera, placing it in the most diverse and contrasting narrative contexts: the unforgettable sequence of *Mamma Roma*, perhaps Pasolini’s most visionary and tragic film, when the ‘boys of life’ sing it to Ettore, son of the main character who is played by Anna Magnani. But the first lines of the aria (which is hardly ever heard in its entirety) also appear in John Houston’s *Prizzi’s Honour*, Woody Allen’s *Match Point*, and as a real leitmotif, in *An Unfinished Piece for a Player Piano* by Nikita Mikhalkov, to name but a few. The versatility, or rather the true interchangeability of “Una furtiva lagrima” in the domain of music today depends to a considerable degree on the highly fertile ambiguity of its stylistic status: basically it is a typically *larmoyant* cantabile that has been put in the narrative context of a comic opera; a fragment of *opéra pathétique* in the inexorable mechanism of Italian opera in the comic style. And it is this estrangement, or

rather this authentic disorientation that makes it so irresistibly abstract, eternally out of context and always isolated in its absolute rhetorical perfection. As is the case in some of the famous passages of Rossini's comic opera (the Rondò finale in *Cenerentola* or Rosina's aria in the *Barbiere*), Nemorino's "palpito" for the tear of jealousy that appears in Adina's eyes could be extracted from its own natural habitat without suffering from any stylistic nostalgia ... Furthermore, it is only the viewer's omniscience that knows that that tear, no matter how spontaneous, is actually the fruit of an ingenious trick that only the *genius ex machina* of Doctor Dulcamara is aware of ...

NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV, Neapolitan song op. 63, from *Funiculì funiculà*
by Luigi Denza

In the years when the Cold War was thawing, a long time before all the walls fell, the legendary Red Army Choir would travel across Italy from north to south, subjecting themselves to massacring state tournées, with the objective of showing the West the cordial and ancient face of the Soviet people. With the support, at times also material, of the biggest Communist party in the West ... To reinforce the pact of friendship between the two countries, without fail each concert would end with a piece that was destined to arouse the audience's enthusiasm: the Russian version of a piece that, according to the leaders of the Choir, represented the epitome of the Italian spirit and was also meant to release a wave of infectious sympathy: *Funiculì funiculà*. In the confusion of an incomprehensible Russian text the Italian audience was only able to identify the refrain, left in Neapolitan, and that inevitably went: "iamma, iamma, iamma coppa ia, fugniculì, fugniculì, fugniculì, fugnicolà"... Sympathy was guaranteed, even if not for exactly patriotic reasons ... But, written in 1880 by Giuseppe Turco and Luigi Denza to celebrate the opening of the first cable railway on the Vesuvius, how did this song, one that was such a typically native song, become so famous in the heart of the distant Soviet Union? Nikolai Rimsky-Korsakov deserves both the merit and blame in equal measures; driven by his proverbial taste for Mediterranean exoticism, in 1907 he transcribed for the orchestra the motif of a song that had become famous immediately, also beyond the limited confines of the Feste di Piedigrotta and had even already been used by Richard Strauss in his symphonic poem *Aus Italien*. Rimsky's version is moderate, without any patriotic emphasis whatsoever, and enriched by a two-piece counterpoint that is extremely singable. Embellished with a certain impressionist colour, the instrumentation is also very delicate. However, the Red Army Choir must have been rather distracted when they listened to it ...

GIACOMO PUCCINI, "Vissi d'arte" from *Tosca*

A moment's googling writing the words "vissi d'arte" and in just 25 hundredths of a second you have the following results: 1. Aria for soprano in the second act of *Tosca* by Giacomo Puccini. 2. Vissi d'arte (I lived for art) and cooking: Cream the butter with



Il frontespizio della prima edizione di *Funiculì funiculà* di Luigi Denza (Milano, Ricordi, 1880), la canzone napoletana cui attinse Nikolaj Rimskij-Korsakov per la sua *Neapolitanskaja pesenka* per orchestra op. 63 (1907).

the icing sugar ... 3. The music association Vissi d'arte was founded in Poirino by Valentina Oddenino. 4. Welcome to Vissi d'arte, your holiday home in Rome ... 5. When I was young, I lived for art; above all, I discovered what was fashionable ... This is probably also a sign of transversal diffusion, field migration, osmosis between what had once been called an *élite culture* and what was also a *mass culture*. And that now, perhaps they have lost their respective borders in the univocal, pervasive “society of entertainment”. It is therefore difficult to go back to number 1 without suffering any harm and covering numbers 2, 3, 4 and 5. With the passing of time, the intimate prayer when Floria Tosca is talking to God, the “a parte” grieving in which she asks the reason for such suffering, has actually lost its meaning as a confession, as solitary meditation in the face of such pain, and has taken on the characteristics of a catchy hit, a famous “song” whose title you remember but not the motif ... A strange destiny for a

“perfect” page that, however, to Puccini’s ears, had one huge defect: that of suddenly stopping the action at a moment of great dramatic tension, when the vanity of the terrible pact Scarpia forced Floria into is about to explode: Mario’s life in exchange for a moment of love. The effect is perfectly overturned: precisely because the action suddenly stops, in the immobile image of the “prayer”, the spectator is able to grasp Tosca’s thoughts that are going back over her entire life in a flash, and does not even find a reason that justifies her “punishment”. Furthermore, it is with great naturalness that the structure of the passage grasps the flow of memory, and in a way, it even acts as its graphic portrayal: the initial section in minor, accompanied by the false bourdon of the orchestra, the transition to major that, according to Michele Girardi, does not change the “psalm-like tone” of the melody, the orchestra that recollects Tosca’s entrance in the first act, the passionate peak of the voice reaching the high B flat, and the relapse of the melodic *ductus* towards the deeper region of the voice. If it exists, this is what the sound of memory must be.

RUGGERO LEONCAVALLO, *Mattinata*

The smooth, fluent and slightly impertinent insouciant melody of *Mattinata* by Leoncavallo might make you smile with its disenchanting (and apparent ...) ingenuousness. Nevertheless, hidden in this *ancien régime*-salon romance that is still alive today is an extraordinary primacy: that of being the first commercial product in the history of educated music. The facts went roughly like this. The date is 8th April 1904, the place a luxurious hotel in Manhattan, New York City. In one of the official rooms a very basic recording studio has been set up at the last minute. In actual fact, there is just a large gramophone with a horn that can record not more than three minutes’ music at a go. Having just arrived in America, Ruggero Leoncavallo is sitting rather nervously at the piano. Just a few centimetres away from the horn mouthpiece is Enrico Caruso, who had already settled in the United States. There is neither a microphone nor the possibility to record over; the recording has to be ‘live’ and with no mistakes. And the Caruso & Leoncavallo company makes no mistake: *Mattinata*, in three minutes exactly, ends up on a roll and from there is taken straight to the Gramophone Company offices; a couple of thousand copies of the record are made and it soon becomes an incredible commercial success. Radios all over the world play it non-stop and also thanks to Caruso’s soft, powerful voice, Leoncavallo’s romance becomes a ‘world-wide’ hit. It was the first time that had ever happened. In 1902 Caruso had already achieved the record for the first song cut on disc with “Giunto sul passo estremo” from Boito’s *Mefistofele* but this time a true commercial product had ended up inside the gramophone mouthpiece – a dancing, smiling melody that was perfectly suited to “market” demand. And for the first time in history, the success of a music piece was not determined by its reception by the audience in a theatre or by the sale of scores but by the number of copies the record sold. An epochal “revolution”: the romance in the age of its mechanical reproduction.

PIETRO MASCAGNI, Intermezzo from *Cavalleria rusticana*

Strangely enough, all great nineteenth-century Italian opera composers have a ‘speciality’ that distinguishes them from others: Rossini’s crescendo, Donizetti’s “grand dramatic scene”, Bellini’s melodic symmetry, Verdi’s scenic word, and Puccini’s conversation canto. This trademark is not necessarily what each composer does best; for example, Verdi is a master at treating voices, Puccini stands out for his *ars rhetorica* of emotions, while Rossini’s arrangements of the act finales are irresistible. However, it is their brand that makes them unique; it is their unique mark, their coat-of-arms of nobility Pietro Mascagni’s speciality is, without a doubt, the intermezzo. In each of his dramas, from the most important to the least important, at one precise strategically calculated point, there is a precious instrumental oasis that nearly always separates and unites two mother scenes, two canonical moments. *L’amico Fritz*, *I Rantzau*, *Silvano*, *Isabeau*, and of course *Cavalleria rusticana* offer some of the most intense and effective instrumental pages of the entire Italian nineteenth century, which was wrongly considered the exclusive dominion of canto. The absolute masterpiece of its kind is by far the Intermezzo from *Cavalleria*, composed in 1890. Strange though it might seem for a drama that perfunctorily calls itself “realistic”, Mascagni’s stylistic reference here is the typical *entr’acte* of French *opéra lyrique*, a “symphonic” scene of a descriptive nature that is performed with the curtain down between the two acts of the opera. But with several significant differences: the intermezzo in *Cavalleria* is part of the drama, squeezed between the dramatic duet of “jealousy” between Santuzza and Turiddu and the toasting scene that preludes the epilogue of blood and knives. It is a sort of prayer, ample, solemn, ceremonial and prevalently played by the strings and accompanied by the harp and organ: the soloist flautist only has the iridescent embellishments that link the two pieces of the passage. The structure is divided into two: after a skilfully dramatically constructed pause, the introduction is followed by the main hymnodic motif, reinforced at the end by a series of skilful *sforzando* and ending with a *pianissimo*, almost *morendo*. Only three minutes but three minutes that stab you in the stomach with a much sharper blade than Compar Alfio’s.

GIUSEPPE VERDI, “Amami, Alfredo” from *La traviata*, “Va’ pensiero sull’ali dorate” from *Nabucco*, “Libiam ne’ lieti calici” from *La traviata*

One of the clichés that is deeply embedded in the collective imagination is that of Giuseppe Verdi’s “Italianness”. Verdi the patriot, Verdi the champion of the national spirit, Verdi, hero of the heroic deeds of the Risorgimento. As is the case with all stereotypes, it is a myth that is devoid of any foundation. Unlike Francesco Maria Piave, his hounded libretto writer, the composer of *Nabucco* and *Ernani* never took part in Risorgimento movements, neither physically nor mentally. On the contrary, he always prudently kept his distance from any political debates. One can count on one hand how many public declarations he made for the fight for independence in his letters. Even



Daniela Dessì canta «Vissi d'arte» nel secondo atto di *Tosca* al Teatro La Fenice, 2008; direttore Daniele Callegari, regia di Robert Carsen, scene e costumi di Anthony Ward. Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

during the four years when he was involved in Parliament (but even then he never spoke up even once ...), he limited himself to blindly following the indications from his only mentor: Camillo Benso, Count of Cavour ... And if one looks more closely, his musical dramas are also significantly distant from the tradition of Italian opera from those times or the recent past. This is most evident in the operas comprising Verdi's triptych in the New Year's Concert. The formal model of *Nabucco* is certainly that of the Parisian *grand opéra*, a national opera yes, but French. And the vocal *melos* of *La traviata*, has very little in common with the tradition of Italian melodrama in the thirties, at the most, it is more similar to French *opéra lyrique*. In any case, two dramas that differ immensely: one is deeply rooted in history, the other unashamedly in the present. In both, though, the main theme appears, the true leitmotif of Verdi's operas: the conflict between the individual and power, the implacable conflict between the search for happiness and the blind rules of social "reason". This is where the profoundly political dimension of Verdi's operatic thought is to be found; certainly not in any public documents or official declarations. And this is a highly "revolutionary" thought.

Translated by Tina Cawthra

Testi vocali

VINCENZO BELLINI

Norma: «Casta diva»

NORMA

Casta diva, che inargenti
queste sacre antiche piante,
a noi volgi il bel sembiante
senza nube e senza vel.

CORO

Casta diva, che inargenti
queste sacre antiche piante,
a noi volgi il bel sembiante
senza nube e senza vel.

NORMA

Tempra tu de' cori ardenti,
tempra ancor lo zelo audace,
spargi in terra quella pace
che regnar tu fai nel ciel.

CORO

Spargi in terra quella pace
che regnar tu fai nel ciel.

(testo di Felice Romani)



Il tenore Enrico Caruso con un fonografo Victrola, 1910 c.. Washington, Library of Congress, George Grantham Bain Collection. La romanza *Mattinata* di Ruggero Leoncavallo fu il primo brano composto espressamente per l'incisione in disco, effettuata nell'aprile 1904 dalla Gramophone Company con la voce di Enrico Caruso e lo stesso Leoncavallo al pianoforte.

GAETANO DONIZETTI

L'elisir d'amore: «Una furtiva lagrima»

NEMORINO

Una furtiva lagrima
negli occhi suoi spuntò...
Quelle festose giovani
invidiar sembrò...
Che più cercando io vo?
M'ama, lo vedo.

Un solo istante i palpiti
del suo bel cor sentir!...
I miei sospir confondere
per poco a' suoi sospir!...
Cielo, si può morir;
di più non chiedo.

(testo di Felice Romani)

GIACOMO PUCCINI

Tosca: «Vissi d'arte»

TOSCA (*nel massimo dolore*)

Vissi d'arte, vissi d'amore, non feci mai
male ad anima viva!
Con man furtiva
quante miserie conobbi, aiutai...
Sempre con fe' sincera,
la mia preghiera
ai santi tabernacoli salì.

Diedi fiori agli altar, diedi gioielli
della Madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.
Nell'ora del dolore,
perché, perché Signore,
perché me ne rimunerì così?

(testo di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica)

RUGGERO LEONCAVALLO

Mattinata

L'aurora di bianco vestita
già l'uscio dischiude al gran sol;
di già con le rosee sue dita
carezza de' fiori lo stuol!
Commosso da un fremito arcano
intorno il creato già par;

e tu non ti desti, ed invano
mi sto qui dolente a cantar.
Metti anche tu la veste bianca
e schiudi l'uscio al tuo cantor!
Ove non sei la luce manca;
ove tu sei nasce l'amor.

(testo di Ruggero Leoncavallo)



Pasqua siciliana nell'intermezzo di *Cavalleria rusticana* al Teatro La Fenice, 2009; direttore Bruno Bartoletti, regia di Ermanno Olmi, scene di Arnaldo Pomodoro, costumi di Maurizio Millenotti. Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

GIUSEPPE VERDI

La traviata: «Amami, Alfredo»

VIOLETTA

Ed or si scriva a lui...

Che gli dirò?... chi men darà il coraggio?

(Scrive e poi suggella)

ALFREDO

Che fai?...

VIOLETTA *(nascondendo la lettera)*

Nulla.

ALFREDO

Scrivevi?

VIOLETTA *(confusa)*

No... sì...

ALFREDO

Qual turbamento!... A chi
[scrivevi?...

VIOLETTA

A te...

ALFREDO

Dammi quel foglio.

VIOLETTA

No, per ora...

ALFREDO

Mi perdona... son io preoccupato.

VIOLETTA *(alzandosi)*

Che fu?...

ALFREDO

Giunse mio padre...

VIOLETTA

Lo vedesti?



«Ed or si scriva a lui»: l'inizio della scena dell'addio nel primo quadro del secondo atto della *Traviata* che culmina nella celebre frase «Amami, Alfredo». Teatro La Fenice, 2004; direttore Lorin Maazel, regia di Robert Carsen, scene e costumi di Patrick Kinmonth; in scena Alfredo Saccà (Alfredo) e Patrizia Ciofi (Violetta). Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

ALFREDO

Ah no, severo scritto mi lasciava...
Però l'attendo, t'amerà in vederti...

VIOLETTA (*molto agitata*)

Ch'ei qui non mi sorprenda...
lascia che m'allontani... tu lo calma...
(*Male frenando il pianto*)

Ai piedi suoi mi getterò... divisi
ei più non ne vorrà... saremo felici...
Perché tu m'ami, Alfredo, non è vero?...

ALFREDO

Oh, quanto!... Perché piangi?...

VIOLETTA

Di lacrime avea d'uopo... or son
[tranquilla,

lo vedi?... ti sorrido...

(*Forzandosi*)

Sarò là, tra quei fior, presso a te sempre...
Amami, Alfredo, quant'io t'amo... Addio.
(*Corre in giardino*)

(testo di Francesco Maria Piave)

GIUSEPPE VERDI

Nabucco: «Va' pensiero sull'ali dorate»EBREI (*incatenati e costretti al lavoro*)

Va' pensiero sull'ali dorate,
 va', ti posa sui clivi, sui colli,
 ove olezzano tepide e molli
 l'aure dolci del suolo natal!
 Del Giordano le rive saluta,
 di Sionne le torri atterrate...
 Oh mia patria sì bella e perduta!
 Oh membranbra sì cara e fatal!

Arpa d'or dei fatidici vati,
 perché muta dal salice pendi?
 Le memorie nel petto raccendi,
 ci favella del tempo che fu!
 O simile di Solima ai fati
 traggi un suono di crudo lamento,
 o t'ispiri il Signore un concerto
 che ne infonda al patire virtù!

(testo di Temistocle Solera)



«Va' pensiero sull'ali dorate», coro degli ebrei nel terzo atto di *Nabucco* al Teatro La Fenice, 2008; direttore Renato Palumbo, regia e scene di Günter Krämer, costumi di Falk Bauer. Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

GIUSEPPE VERDI

La traviata: Brindisi

ALFREDO

Libiam ne' lieti calici
 che la bellezza infiora,
 e la fuggevol ora
 s'inebrii a voluttà.

Libiam ne' dolci fremiti
 che suscita l'amore,
 poiché quell'occhio al core
 onnipotente va.
 Libiamo; amor fra i calici
 più caldi baci avrà.



«Libiam ne' lieti calici»: il Brindisi della *Traviata* nell'allestimento che inaugurò (novembre 2004) il Teatro La Fenice ricostruito; direttore Lorin Maazel, regia di Robert Carsen, scene e costumi di Patrick Kinmonth. In scena: Patrizia Ciofi (Violetta), Alfredo Saccà (Alfredo). Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

TUTTI

Libiamo; amor fra i calici
più caldi baci avrà.

VIOLETTA

Tra voi saprò dividere
il tempo mio giocondo;
tutto è follia nel mondo
ciò che non è piacer.
Godiam, fugace e rapido
è il gaudio dell'amore;
è un fior che nasce e muore,
né più si può goder.
Godiam, c'invita un fervido
accento lusinghier.

TUTTI

Godiam, la tazza e il cantico
le notti abbellà e il riso;

in questo paradiso
ne scopra il nuovo dì.

VIOLETTA

La vita è nel tripudio...

ALFREDO

Quando non s'ami ancora.

VIOLETTA

Nol dite a chi l'ignora.

ALFREDO

È il mio destin così...

TUTTI

Godiam, la tazza e il cantico
le notti abbellà e il riso;
in questo paradiso
ne scopra il nuovo dì.

(testo di Francesco Maria Piave)

Biografie

DIEGO MATHEUZ

Direttore principale del Teatro La Fenice dal luglio 2011 e direttore ospite principale dell'Orchestra Mozart dal novembre 2009 e della Melbourne Symphony Orchestra dall'agosto 2013, il ventinovenne violinista e direttore Diego Matheuz è uno dei frutti migliori del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela fondato nel 1975 da José Antonio Abreu. Nato nel 1984, studia violino a Barquisimeto, sua città natale, e a Caracas. Il debutto internazionale come direttore avviene nel marzo 2008 al Festival Casals di Puerto Rico con l'Orchestra Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. Nell'ottobre dello stesso anno debutta in Italia sul podio dell'Orchestra Mozart di Claudio Abbado, e nel 2009 sostituisce Antonio Pappano nelle tournées a Milano, Torino e Lucerna dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Ha inoltre debuttato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, con il Maggio Musicale Fiorentino, con l'Orchestra Filarmonica della Scala e con l'Orchestra Verdi per il concerto conclusi-

foto © Marco Caselli Nirmal



vo del Festival di Spoleto 2010. Nell'ottobre 2010 debutta sulla scena lirica con *Rigoletto* al Teatro La Fenice, dove ha in seguito diretto *La traviata*, *La bohème*, *Carmen*, il Concerto di Capodanno 2012 (in diretta Rai Uno) e numerosi concerti sinfonici tra cui un recente ciclo Čajkovskij. Oltre che in Italia, si è esibito a Londra con la Philharmonia e la Royal Philharmonic e a Berlino in tournée con la Filarmonica della Scala, e ha diretto alcune delle principali orchestre europee (hr-Sinfonieorchester di Francoforte, Philharmoniker Hamburg, City of Birmingham Symphony, Česká filharmonie, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestra della Radio Olandese, Filarmonica di Stoccolma, Wiener Kammer Orchester, Mahler Chamber Orchestra) e internazionali (Israel Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Houston Symphony, National Arts Centre Orchestra di Ottawa, Saito Kinen Orchestra di Seiji Ozawa, NHK Orchestra di Tokyo). Nominato nel 2013 direttore associato della Sinfónica Simón Bolívar, nell'estate 2013 ha preso parte alla residenza del Sistema al Festival di Salisburgo, dirigendo alcuni concerti della Teresa Carreño Youth Orchestra of Venezuela.

CARMEN GIANNATTASIO

Carmen Giannattasio nasce ad Avellino e inizia giovanissima lo studio del pianoforte. Ammessa al Conservatorio Domenico Cimarosa di Avellino, vi studia canto con Cecilia Valdenassi, Barbara Lazotti e Marilena Laurenza, ottenendo contemporaneamente una laurea in letteratura russa e inglese presso l'Università di Salerno. Nel 1999-2001 frequenta l'Accademia di Perfezionamento del Teatro alla Scala passando sotto l'influenza formativa della direttrice artistica della Scuola Leyla Gencer, il leggendario soprano turco presto divenuta suo mentore. L'anno successivo vince a Parigi il Premio del Pubblico al concorso Operalia 2002, fondato da Plácido Domingo per scoprire e promuovere i giovani talenti lirici del futuro. Rapidamente seguono ingaggi per ruoli principali nei maggiori teatri d'opera del mondo, che la identificano come interprete ideale del repertorio operistico rossiniano e come una dei pochi soprani dotati della tecnica vocale e della presenza scenica necessarie per superare le formidabili sfide del repertorio belcantistico. Paragonata per la presenza scenica ad Anna Magnani e per la voce a Ileana Cotrubas e Renata Scottò, nelle ultime due stagioni è stata Elvira in *Don Giovanni* all'Arena di Verona, Vitellia nella *Clemenza di Tito* al Festival d'Aix-en-Provence, Alice in *Robert le diable* a Salerno, Leonora nel *Trovatore* al Metropolitan di New York e alle Wiener Festwochen, Violetta nella *Traviata* a



foto © Victor Santiago

Napoli e Hong Kong, Elisabetta in *Don Carlo* alla Staatsoper di Berlino, Desdemona in *Otello* al Teatro Colón di Buenos Aires, Alice in *Falstaff* alla Scala di Milano e alla Los Angeles Opera e Mimì nella *Bohème* al Covent Garden di Londra.

LAWRENCE BROWNLEE

Particolarmente richiesto nel repertorio lirico leggero ed eccellente belcantista per Rossini, Donizetti e Mozart, Lawrence Brownlee è apprezzato nei maggiori teatri per le agilità e le sensazionali colorature. Ha vinto importanti concorsi lirici tra cui le Metropolitan Opera National Council Auditions, l'Aria Award, il Richard Tucker Award 2006 e il Marian Anderson Award 2006. La sua carriera internazionale ha avuto inizio nel 2002 con il debutto al Teatro alla Scala come Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*, ruolo ripreso poi al Metropolitan di New York, alla Staatsoper Unter den Linden e alla Deutsche Oper di Berlino, alla Festspielhaus di Baden-Baden, alla Staatsoper di Vienna, al Grand Théâtre di Ginevra, al Teatro Real di Madrid, alla Houston Grand Opera, alla Washington Opera, alla San Diego Opera e di nuovo alla Scala. Ha interpretato numerosi ruoli rossiniani, tra cui Lindoro nell'*Italiana in Algeri* alla Scala e all'Opéra di Parigi; Narciso nel *Turco in Italia* a Berlino, Tolosa e Amsterdam; Ramiro nella *Cenerentola* al Rossini Opera Festival di Pesaro, a Trieste, alla Bayerische Staatsoper di Monaco e alla Canadian Opera di Toronto; Uberto nella *Donna del lago* a Santa Fe; Belfiore e Libenskopf nel *Viaggio a Reims* al Maggio Musicale Fiorentino, Genova e Bruxelles; Ory nel *Comte Ory* al Theater an der Wien e a Bologna. Di Bellini ha interpretato *La sonnambula* (Elvino) a San Gallo e alla Staatsoper di Vienna; di Donizetti *L'elisir d'amore* alla Staatsoper di Amburgo e *La fille du régiment* (Tonio) ad Amburgo e al Metropolitan di New York. Ha inoltre cantato *Die Zauberflöte* (Tamino) a Los Angeles e *Les pêcheurs de perles* (Nadir) a Copenaghen; i *Carmina Burana*, lo *Stabat Mater* di Rossini (con l'Orchestra di Santa Cecilia), *Israel in Egypt* e il *Messiah* di Händel in concerto; e la prima mondiale di 1984 (Syme) di Lorin Maazel al Covent Garden.

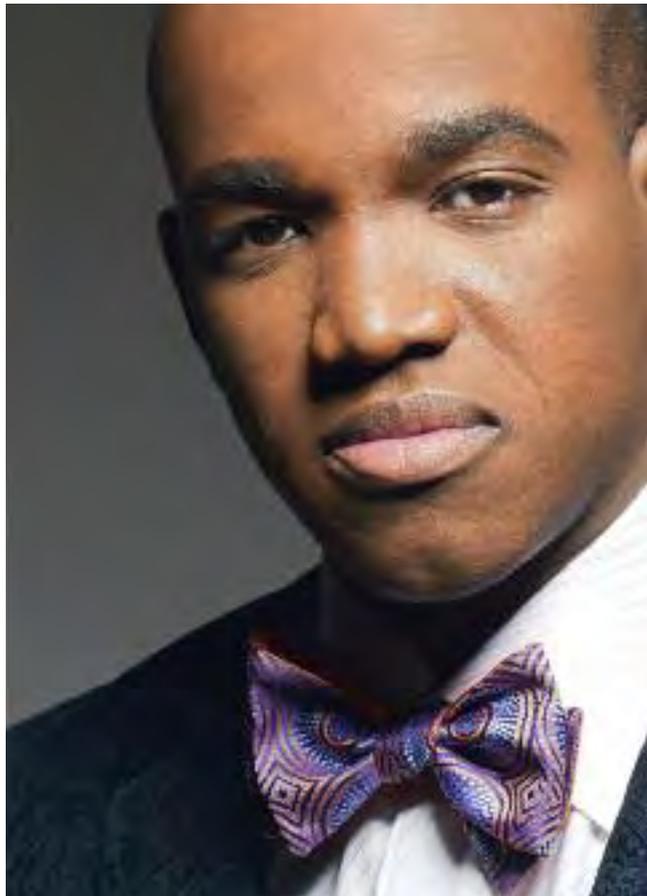


foto © Derek Blanks

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

La storia dell'Orchestra del Teatro La Fenice è legata a quella del teatro stesso, centro produttivo di primaria importanza che nel corso dell'Ottocento ha presentato prime assolute di opere fondamentali nella storia del melodramma (*Semiramide, I Capuleti e i Montecchi, Rigoletto, La traviata*). Nella seconda parte del secolo scorso l'impegno dei complessi orchestrali si concentrò nell'internazionalizzazione del repertorio, ampliato anche sul fronte sinfonico-concertistico (con solisti quali Enrico Mainardi, Mstislav Rostropovich, Edwin Fischer, Aldo Ferraresi, Arthur Rubinstein). Nel corso dell'Otto e Novecento, sul podio dell'Orchestra si susseguirono celebri direttori e compositori: Lorenzo Perosi, Giuseppe Martucci, Arturo Toscanini, Antonio Guarnieri, Richard Strauss, Pietro Mascagni, Giorgio Ghedini, Ildebrando Pizzetti, Goffredo Petrassi, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Willy Ferrero, Leopold Stokowski, Fritz Reiner, Vittorio Gui, Tullio Serafin, Giuseppe Del Campo, Nino Sanzogno, Ermanno Wolf-Ferrari, Carlo Zecchi, John Barbirolli, Herbert Albert, Franco Ferrara, Guido Cantelli, Thomas Schippers, Dimitri Mitropou-



foto © Michele Crosera

los. Nel 1938 il Teatro La Fenice divenne Ente Autonomo: anche l'Orchestra vide un riassetto e un rilancio, grazie pure all'attiva partecipazione al Festival di Musica Contemporanea della Biennale d'Arte. Negli anni Quaranta e Cinquanta sotto la guida di Scherchen, Bernstein, Celibidache (impegnato nell'integrale delle sinfonie beethoveniane), Konwitschny (nell'integrale del *Ring wagneriano*) e Stravinskij, la formazione veneziana diede vita a concerti di portata storica. Negli anni, si sono susseguiti sul podio veneziano i più celebri direttori d'orchestra, tra i quali ricordiamo ancora: Bruno Maderna, Herbert von Karajan, Karl Böhm, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Georges Prêtre, Elisha Inbal, Seiji Ozawa, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung (recente protagonista della doppia inaugurazione della stagione 2012-2013 con *Otello* e *Tristan und Isolde* per il bicentenario Verdi Wagner). Notevole la proposta di opere contemporanee come *The Rake's Progress* di Stravinskij e *The Turn of the Screw* di Britten negli anni Cinquanta (entrambe

in prima rappresentazione assoluta), *Aus Deutschland* (in prima rappresentazione italiana) ed *Entführung im Konzertsaal* (in prima rappresentazione assoluta) di Mauricio Kagel, e recentemente, in prima rappresentazione assoluta, *Medea* di Adriano Guarnieri (Premio Abbiati 2003), *Signor Goldoni* di Luca Mosca e *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini (Premio Abbiati 2010). Da segnalare inoltre la prima esecuzione assoluta del recentemente ritrovato *Requiem* giovanile di Bruno Maderna e, nelle ultime due stagioni, le riprese di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli (quest'ultima in prima italiana). In ambito sinfonico l'Orchestra si è cimentata in vasti cicli, tra cui quelli dedicati a Berg, Mahler e Beethoven, sotto la direzione di maestri quali Sinopoli, Kakhidze, Masur, Barshai, Tate, Ahronovitch, Kitajenko, Inbal, Temirkanov. Formazione che si pone fra le più interessanti realtà del panorama italiano, l'Orchestra del Teatro La Fenice svolge regolarmente tournée in Italia e all'estero (di recente in Polonia, Francia, Danimarca, Giappone, Cina, Emirato di Abu Dhabi), riscuotendo calorosi consensi di pubblico e critica. Tra i direttori principali dell'Orchestra negli ultimi anni si sono alternati Eliahu Inbal (ricordiamo le sue integrali delle sinfonie di Beethoven e di Mahler), Vjekoslav Sutej, Isaac Karabtchevsky (che ha realizzato l'integrale delle sinfonie di Mahler); tra i principali direttori ospiti ricordiamo Jeffrey Tate. Dal 2002 al 2004 il direttore musicale è stato il compianto Marcello Viotti, che ha diretto l'Orchestra del Teatro La Fenice in opere quali *Thaïs*, *Les pêcheurs de perles*, *Le roi de Lahore*. Dal 2007 al 2009 gli è succeduto Eliahu Inbal, che ha diretto quattro importanti produzioni operistiche: *Elektra*, *Boris Godunov*, il dittico *Von heute auf morgen - Pagliacci e Die tote Stadt*. Diego Matheuz è l'attuale direttore principale, nominato nel luglio 2011.

CORO DEL TEATRO LA FENICE

È una formazione stabile i cui componenti sono selezionati con concorsi internazionali. All'impegno nella programmazione operistica del Teatro (in sede e fuori) esso ha progressivamente affiancato una crescente presenza nel repertorio sacro, sinfonico e cameristico. Oggi costituisce un punto fermo anche nella programmazione sinfonica della Fenice e svolge attività concertistica in Italia ed all'estero sia con l'Orchestra della Fenice che in formazioni autonome o con altri complessi orchestrali. Nell'ultimo dopoguerra ne hanno curato la quotidiana preparazione Sante Zanon, Corrado Mirandola, Aldo Danieli, Ferruccio Lozer, Marco Ghiglione, Vittorio Sicuri, Giulio Bertola, Giovanni Andreoli, Guillaume Tourniaire, Piero Monti, Emanuela Di Pietro e attualmente Claudio Marino Moretti. Tra i direttori con i quali il coro ha collaborato in tempi recenti si annoverano Abbado, Ahronovitch, Arena, Bertini, Campori, Chung, Clemencic, Ferro, Fournier, Gavazzeni, Gelmetti, Horvat, Inbal, Kakhidze, Kitajenko, Maazel, Marriner, Melles, Muti, Oren, Pesko, Prêtre, Santi, Semkov, Sinopoli, Tate, Temirkanov, Thielemann. Il repertorio spazia dal XVI al XXI secolo. Fra le incisioni discografiche ricordiamo *Il barbiere di Siviglia* con Claudio Abbado e *Thaïs* di Massenet con Marcello Viotti. Fra i più significativi impegni recenti, l'*Oratorio di Natale* e la Messa in si minore di Bach con Riccardo Chailly e Stefano Montanari, il *War Requiem* di Britten con Bruno Bartoletti, le prime esecuzioni assolute del *Requiem* di Bruno Maderna e del *Killer di parole* di Claudio Ambrosini con Andrea Molino, *Intolleranza* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli con Lothar Zagrosek.



Teatro La Fenice, il Concerto di Capodanno 2012-2013 (con Sir John Eliot Gardiner, Desirée Rancatore e Saimir Pirgu). Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



a



b



c

Teatro La Fenice, i Concerti di Capodanno: a 2011-2012 (con Diego Matheuz, Jessica Pratt, Walter Fraccaro ed Alex Esposito), b 2010-2011 (con Daniel Harding, Desirée Rancatore, Antonio Poli e Luca Pisaroni) e c 2009-2010 (con Sir John Eliot Gardiner, Anna Caterina Antonacci e Francesco Meli). Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



d



e



f

Teatro La Fenice, i Concerti di Capodanno: d 2008-2009 (con Georges Prêtre, Mariella Devia e Masimiliano Pisapia), e 2007-2008 (con Roberto Abbado, Barbara Frittoli, Walter Fraccaro e Ferruccio Furlanetto) ed f 2006-2007 (con Kazushi Ono, Dimitra Theodossiou, Giuseppe Filianoti, Roberto Frontali e Massimo Quarta). Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



g



h



i

Teatro La Fenice, i Concerti di Capodanno: g 2005-2006 (con Kurt Masur, Fiorenza Cedolins, Joseph Calleja e Roberto Scandiuzzi), h 2004-2005 (con Georges Prêtre, Annalisa Raspagliosi e Giuseppe Gipali) ed i 2003-2004 (con Lorin Maazel, Stefania Bonfadelli e Roberto Aronica). Foto © Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Alessandro Fantini
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria
Laura Coppola
Alessia Libettoni ◊
Jacopo Longato ◊
Andrea Pitteri ◊

UFFICIO STAMPA
Barbara Montagner
responsabile
Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO
Domenico Cardone
direttore
Marina Dorigo
Franco Rossi ◊
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore
Anna Trabuio
Dino Calzavara
Tiziana Paggiaro
Lorenza Bortoluzzi

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

Lucas Christ ◊

UFFICIO CASTING

Anna Migliavacca

Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Marco Paladin

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini

Fabio Volpe

Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani ◊

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Gioargio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero Vittorio Garbin		Luigina Monaldini Valeria Boscolo ◇ Stefania Mercanzin ◇
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello Marco Covelli	Marco Zen	Romeo Gava Dario Piovon Paola Ganeo ◇ Roberto Pirrò ◇		Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Michele Arzenton Pierluca Conchetto Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Federico Geatti Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin Roberto Gallo Michele Gasparini Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben Francesco Padovan Claudio Rosan Stefano Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Mario Visentin Andrea Zane	Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Luca Seno Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Alessandro Diomede ◇ Michele Voltan ◇				
Mario Bazzellato ◇ Vitaliano Bonicelli ◇ Franco Contini ◇ Cristiano Gasparini ◇ Luca Micconi ◇ Stefano Neri ◇ Giovanni Pancino ◇ Paolo Scarabel ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz
direttore principale

Roberta Ferrari ◊
maestro di sala

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Enrico Balboni Δ ◊
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Xhoan Shkreli
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Cappelletto •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Livio Salvatore Troiano
Johanna Verheijen

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamorra •
Francesco Negroni • ◊
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Margherita Fanton
Valentina Giovannoli
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Giuseppe Francese ◊

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Luca Magariello • ◊
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

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

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

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

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Vinicio Allegrini • ◊
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tube

Alessandro Ballarin
Alberto Azzolini ◊

Timpani

Dimitri Fiorin •
Matteo Modolo • ◊

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Fabio Dalla Vedova ◊
Cristiano Torresan ◊

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Arpa

Nabila Chajai • ◊

Organo

Ulisse Trabacchin ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

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

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iulii
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Mariaelena Fincato ◊
Alessia Franco ◊

Tenori

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

Bassi

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

◊ a termine



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

23 / 26 / 27 / 29 / 30 novembre
1 dicembre 2013

L'africane

(L'africana)

musica di **Giacomo Meyerbeer**

personaggi e interpreti principali

Inès Jessica Pratt / Zuzana Marková

Vasco de Gama Gregory Kunde /
Antonello Palombi

Sélika Veronica Simeoni / Patrizia
Biccirè

Nélusko Angelo Veccia / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia **Leo Muscato**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nel 150° anniversario della morte
di Giacomo Meyerbeer

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2013

Eifman Ballet di San Pietroburgo

Onegin

prima rappresentazione italiana

coreografia di **Boris Eifman**

musiche di **Pëtr Il'ič Čajkovskij e**

Aleksandr Sitkoveckij

personaggi e interpreti principali

Onegin Oleg Gabyšev / Sergej
Volobuev / Evgenij Grib

Tat'jana Ljubov' Andreeva / Alina
Bakalova

Lenskij Dmitrij Fišer / Dmitrij Savinov
/ Nikolaj Radzjuš

scene **Zinovij Margolin**

costumi **Olga Šaišmelašvili, Pëtr
Okunev**

Teatro Malibran

17 / 19 / 21 / 23 / 25 gennaio 2014

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Dormont David Ferri Durà

Giulia Irina Dubrovskaya

Lucilla Paola Gardina

Dorvil Giorgio Misseri

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia **Bepi Morassi**

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

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del progetto Atelier
della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 gennaio
1 febbraio 2014

La clemenza di Tito

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Tito Carlo Allemano

Vitellia Carmela Remigio

Sesto Monica Bacelli

Annio Raffaella Milanese

maestro concertatore e direttore

Ottavio Dantone

regia **Ursel e Karl-Ernst
Herrmann**

scene e costumi **Karl-Ernst
Herrmann**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Teatro Real di Madrid

Teatro La Fenice

15 / 16 / 21 / 23 / 25 / 27 febbraio
4 / 6 / 8 / 15 marzo 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Irina Lungu / Venera
Gimadieva

Alfredo Shalva Mukeria / Attilio
Glaser

Germont Vladimir Stoyanov

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 22 / 26 febbraio
2 / 5 / 7 / 9 / 18 / 20 marzo 2014

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri

Bartolo Omar Montanari

Rosina Marina Comparato

Figaro Julian Kim

Basilio Luca Dall'Amico

maestro concertatore e direttore

Giovanni Battista Rigon

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro Malibran

28 febbraio

2 / 5 / 7 / 11 marzo 2014

Il campiello

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Gasparina Roberta Canzian / Claudia Pavone

Zorzeto Giacomo Patti

Il cavalier Astolfi Maurizio Leoni / Filippo Fontana

maestro concertatore e direttore

Stefano Romani

regia **Paolo Trevisi**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Lirico Veneto

allestimento Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»

Teatro Malibran

27 / 29 marzo

2 / 4 / 6 aprile 2014

Elegy for Young Lovers

(Elegia per giovani amanti)

musica di **Hans Werner Henze**

personaggi e interpreti principali

Dr. Reischmann Roberto Abbondanza

Elisabeth Zimmer Zuzana Marková

Carolina von Kirchstetten Olga Zhuravel

maestro concertatore e direttore

Jonathan Webb

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro delle Muse di Ancona

PROGETTO PUCCINI

Teatro La Fenice

19 aprile - 1 giugno 2013

Progetto Puccini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

19 / 22 / 24 / 27 / 29 aprile - 3 / 10 / 25 / 27 / 30 maggio 2014

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Paulo Paolillo

Marcello Julian Kim

Mimi Carmen Giannattasio / Kristin Lewis

Musetta Francesca Dotto

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

26 / 30 aprile - 2 / 4 / 9 / 21 / 24 / 29 maggio - 1 giugno 2014

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Amarilli Nizza

Suzuki Manuela Custer

F. B. Pinkerton Fabio Sartori

Sharpless Elia Fabbian

regia **Àlex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 28 / 31 maggio 2014

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Tosca Amanda Echazaz / Susanna Branchini

Cavaradossi Stefano Secco / Lorenzo Decaro

Scarpia Roberto Frontali / Angelo Veccia

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

27 / 29 giugno
1 / 3 / 5 luglio 2014

The Rake's Progress

(La carriera di un libertino)

musica di **Igor Stravinskij**

personaggi e interpreti principali

Anne Carmela Remigio

Tom Rakewell Juan Francisco Gatell

Nick Shadow Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Oper Leipzig nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 agosto
2 / 3 / 7 / 13 / 19 / 25 settembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Patrizia Ciofi / Francesca

Dotto

Alfredo Shalva Mukeria / Leonardo

Cortellazzi

Germont Dimitri Platanias / Simone

Piazzola

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 14 / 17 / 20 / 24 / 26 / 28
settembre 2014

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Luna Artur Ruciński

Leonora Carmen Giannattasio / Kristin

Lewis

Azucena Veronica Simeoni

Manrico Gregory Kunde

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con la Fondazione Teatro Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 21 / 23 / 27 settembre 2014

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando Giorgio Misseri

Isabella Marina Bucciarelli

Ormondo Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Scuola di**

scenografia dell'Accademia di

Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto Atelier Malibran

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19
ottobre 2014

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus**
Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Alessio Arduini /

Alessandro Luongo

Donna Anna Jessica Pratt / Francesca

Dotto

Donna Elvira Maria Pia Piscitelli

Leporello Alex Esposito / Omar

Montanari

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

31 ottobre
2 / 4 / 6 / 8 novembre 2014

La porta della legge

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione italiana

maestro concertatore e direttore

Tito Ceccherini

regia **Johannes Weigand**

scene e costumi **Jürgen Lier**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Wuppertaler Bühnen



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro La Fenice

8 novembre 2013 ore 20.00 turno S
10 novembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Arvo Pärt

Cantus in Memory of Benjamin Britten
per orchestra d'archi e campana

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Variazioni su un tema rococò op. 33
per violoncello e orchestra

violoncello Emanuele Silvestri

Igor Stravinskij

Petruška (versione 1947)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 dicembre 2013 ore 20.00 turno S
7 dicembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Sir John Eliot Gardiner

Hector Berlioz

Quattro movimenti da *Roméo et Juliette* op. 17

Giuseppe Verdi

Aida: Sinfonia (versione 1872)
Te Deum per doppio coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Basilica di San Marco

18 dicembre 2013 ore 20.00 solo per invito

19 dicembre 2013 ore 20.00 turno S

direttore e violino

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Esther HWV 50: Overture
Samson HWV 57: «Let the bright Seraphim»

Giuseppe Sammartini

Concerto grosso in sol minore op. 5 n. 6

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232:
«Laudamus te»

Georg Friedrich Händel

Theodora HWV 68: Overture

Antonio Vivaldi

Concerto per violino, archi e continuo
RV 212

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232: «Et in unum Dominum»

Alessandro Scarlatti

Il primo omicidio: Sinfonia

Arcangelo Corelli

Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8

Antonio Vivaldi

Gloria RV 589: «Laudamus te»

Orchestra del Teatro La Fenice

soprano Silvia Frigato

mezzosoprano Marina De Liso

tromba Piergiuseppe Doldi

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice

10 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
12 gennaio 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Alessandro De Marchi

Luigi Sammarchi

«E si com'io bevesse al fondo Lethe...»
nuova commissione nell'ambito del progetto
«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

Gian Francesco Malipiero

Gabrieliana per piccola orchestra

Nino Rota

Concerto per archi

Igor Stravinskij

Concerto per orchestra da camera
Dumbarton Oaks

Ottorino Respighi

Antiche danze ed arie per liuto.
Suite n. 3 per orchestra d'archi

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
2 febbraio 2014 ore 17.00 turno U*

direttore

Diego Matheuz

Luciano Berio

Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid* di Luigi Boccherini

Ottorino Respighi

Passacaglia in do minore

Anton Webern

Passacaglia op. 1

Franz Schubert

Sinfonia n. 4 in do minore D 417
Tragica

Orchestra del Teatro La Fenice

* in collaborazione con
gli Amici della Musica di Mestre

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro Malibran

7 febbraio 2014 ore 20.00 turno S
8 febbraio 2014 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Vittorio Montalti

Unnamed Machineries

nuova commissione nell'ambito del progetto
«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

Béla Bartók

Divertimento per archi

Gustav Mahler

Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis
maggiore

Jean Sibelius

Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 105

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e solista

Yuri Bashmet

Georgij Sviridov

Sinfonia da camera per archi op. 14

Dmitrij Šostakovič

Il tredicesimo, sinfonia per viola e archi
trascrizione di Aleksandr Cajkovskij
del Quartetto n. 13 op. 138

viola Yuri Bashmet

Igor Stravinskij

Concerto in re per archi

Andrea Liberovici

Non un silenzio per viola e orchestra
da e per Giovanni

prima esecuzione assoluta

viola Yuri Bashmet

Toru Takemitsu

Tre colonne sonore per archi

I Solisti di Mosca

Teatro La Fenice

14 marzo 2014 ore 20.00 turno S
16 marzo 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Jean Sibelius

Sinfonia n. 6 in re minore op. 104

Edward Elgar

Sinfonia n. 2 in mi bemolle maggiore
op. 63

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e pianista

Claudio Marino Moretti

Arvo Pärt

Für Alina per pianoforte

Salve Regina per coro misto e organo

Fratres per violino e pianoforte

The Beatitudes per coro misto e organo

Variationen zur Gesandung von

Arinuschka per pianoforte

Veni creator per coro misto e organo

Littlemore Tractus per coro misto e

organo

Spiegel im Spiegel per violino e

pianoforte

Magnificat per coro misto a cappella

violino Roberto Baraldi

organo Ulisse Trabacchin

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

11 aprile 2014 ore 20.00 turno S
13 aprile 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Marco Angius

Igor Stravinskij

Variations

(Aldous Huxley in memoriam)

Luca Mosca

Quinto concerto. *Undici frammenti*
in un girotondo per pianoforte e
orchestra

pianoforte Luca Mosca

Bruno Maderna

Introduzione e passacaglia *Lauda Sion*
Salvatorem

Goffredo Petrassi

Frammento

Igor Stravinskij

Symphony in three movements

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro Malibrán

6 giugno 2014 ore 20.00 turno S
7 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore

Diego Matheuz

Mauro Lanza

Nuova commissione
nell'ambito del progetto
«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

Maurice Ravel

Ma mère l'Oye

Elliott Carter

Holiday Overture

Manuel de Falla

El amor brujo: Danza ritual del fuego

Igor Stravinskij

Suite dal balletto *L'uccello di fuoco*
(versione 1945)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

13 giugno 2014 ore 20.00 turno S
14 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore

Gaetano d'Espinosa

Maurice Ravel

Le tombeau de Couperin

Autore da definire

Concerto per pianoforte e orchestra
*pianoforte Vincitore del Premio
Venezia 2013*

Elliott Carter

Elegy per orchestra d'archi

Luciano Berio

Rendering

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 giugno 2014 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

John Cage

Four² per coro a cappella

Morton Feldman

For Stefan Wolpe per coro misto e due
vibrafoni

Wolfgang Rihm

Astralis («Über die Linie» III) per piccolo
coro, violoncello e timpani

Coro del Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Consulente per l'immagine del Concerto di Capodanno
Anna Elena Averardi

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

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

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

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

impaginazione: Marco Riccucci

finito di stampare nel mese di dicembre 2013
da Cartotecnica Veneziana - Venezia

€ 5,00



Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Jas Gawronski

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Vittorio Radice

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



**TEATRO
LA FENICE**
Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrolafenice.it

PONTE
UOMINI E VIGNE DAL 1948
Viticoltori Ponte srl
Ponte di Piave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FENICE SERVIZI TEATRALI
Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com



VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto © Michele Crosera

I biglietti del Teatro La Fenice
sono in vendita nelle Filiali
della Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia