

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012
Lirica e Balletto

LOU SALOMÉ

Giuseppe Sinopoli

Marsilio

Libretto di sala
a cura di
Sandro Cappelletto

copertina e layout
Tapiro Camplani+Pescolderung

realizzazione editoriale
Marsilio Editori

©2012
by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

prima edizione
gennaio 2012

www.marsilioeditori.it
isbn 88-317-1264

Senza regolare autorizzazione è vietata
la riproduzione anche parziale
o a uso interno didattico con qualsiasi
mezzo effettuata, compresa la fotocopia

indice

- 5 **La locandina**
- 8 **Cristiano Chiarot**
Introduzione
- 12 **Sandro Cappelletto**
Prefazione
- 16 **Karin Mauksch**
Lou Salomé
Un'introduzione
- 22 **Lou Salomé**
Oper in 2 Akten
- 38 **Lou Salomé**
opera in due atti
- 54 **Ulrike Kienzle**
Giuseppe Sinopoli compositore,
direttore d'orchestra, archeologo
- 62 **Karl Dietrich Gräwe**
Creare un'opera con Sinopoli
- 66 **Dino Villatico**
Die fröhliche Musik
(Tentativo di leggere con gli occhi
di Nietzsche la non-Tragedia)
- 90 **Mario Messinis**
Sinopoli: da Donatoni a Berg
- 102 **Sandro Cappelletto**
Il protagonista dell'opera?
Giuseppe Sinopoli
Una conversazione con Franco Ripa di Meana
e Lothar Zagrosek
- 110 **Sandro Cappelletto**
Giuseppe Sinopoli. Una biografia
- 114 **Biografie**
- 122 **Orchestra e Coro**
della Fondazione Teatro La Fenice Venezia



LOU SALOMÉ

Fondazione Teatro La Fenice Stagione 2011-2012

Teatro La Fenice

sabato 21 gennaio 2012 ore 19.00 turno A in diretta su 

martedì 24 gennaio 2012 ore 19.00 turno D

giovedì 26 gennaio 2012 ore 19.00 turno E

sabato 28 gennaio 2012 ore 15.30 turno C

Lirica e balletto

Stagione 2012

Opera inaugurale



Lou Salomé

opera in due atti

libretto di Karl Dietrich Gräwe
dal *Lebensrückblick* di Lou Andreas-Salomé

musica di Giuseppe Sinopoli
prima rappresentazione assoluta:
Monaco di Baviera, Nationaltheater, 10 maggio 1981

editore proprietario Casa Ricordi, Milano

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti

<i>Lou Salomé</i>	Ángeles Blancas Gulín
<i>Lou Salomé II</i>	Giorgia Stahl
<i>Friedrich Nietzsche /</i>	
<i>Un Uomo-uccello (Zarathustra)</i>	Claudio Puglisi
<i>Paul Réé / Un servitore</i>	Gian Luca Pasolini
<i>Rainer Maria Rilke</i>	Matthias Schulz
<i>Friedrich Carl Andreas</i>	Roberto Abbondanza
<i>Malwida von Meysenbug /</i>	
<i>La signora von Salomé</i>	Julie Mellor
<i>Hendrik Gillot / Il professor Kinkel</i>	Marcello Nardis
<i>Un servitore / Un contemporaneo</i>	
<i>che ha molto viaggiato</i>	Alessandro Bressanello

maestro concertatore e direttore
Lothar Zagrosek

regia del suono
Alvise Vidolin

regia, scene, costumi e luci
Facoltà di Design e Arti Iuav di Venezia
Performing Arts - Corso di Laurea magistrale in Scienze e Tecniche del Teatro

coordinamento Walter Le Moli
Laboratorio di Teatro musicale Teatro La Fenice / Iuav

tutors di regia, scene, costumi, luci
Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana, Margherita Palli, Gabriele Mayer, Claudio Coloretti, Alberto Nonnato,
Luca Stoppini, Camillo Trevisan, Massimiliano Ciammaichella, Stefano Collini, Alice Biondelli

studenti ClasT per la regia, scene, costumi e luci
Elena Ajani, Federica Buffoli, Alessia Cacco, Emanuela Casetto, Nicola Ciuffo, Alessandra Dolce, Cristian Finoia, Silvia
Fortuna, Gautier Fournie, Rita Giacobazzi, Marco Gnaccolini, Galadrielle Goulvestre, Giulia Magrin, Ilaria Magrin,
Marialaura Maritan, Erica Mattioni, Camilla Nervi, Davide Pachera, Elisa Pinna, Jacopo Porreca, Leonia Quarta, Antonella
Ritrovato, Giovanna Spinelli, Giusi Tambè, Isabella Terruso, Emanuele Trevisiol, Milena Wayllany, Francesca Zolli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del coro Claudio Marino Moretti

solisti del coro

Carlo Agostini, Nicoletta Andeliero, Antonio Casagrande, Marta Codognola, Luca Favaron, Massimiliano Liva, Loriani Marin, Roberto Menegazzo, Nicola Nalesso, Misuzu Ozawa, Ciro Passilongo, Alessia Pavan, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Paola Rossi, Ester Salaro, Elisa Savino, Bo Schunnesson, Franco Zanette, Bernardino Zanetti

figurazioni

Jacopo Bullo, Gianmaria Bissacco, Francesco Mandich, Francesco Bortolozzo

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 30° anniversario della prima rappresentazione assoluta
e nel 10° anniversario della morte di Giuseppe Sinopoli

direttore dei complessi musicali di palcoscenico Marco Paladin

direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto

direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni

maestro di sala Luca De Marchi

altro maestro di sala Roberta Ferrari

altro maestro del coro Ulisse Trabacchin

assistente del direttore dell'allestimento scenico Vitaliano Bonicelli

altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin

maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Maria Cristina Vavolo

capo macchinista Massimiliano Ballarini

capo elettricista Vilmo Furian

capo audiovisivi Alessandro Ballarin

capo sartoria e vestizione Carlos Tieppo

capo attrezzista Roberto Fiori

responsabile della falegnameria Paolo De Marchi

capo gruppo figuranti Guido Marzorati

scene Fondazione Teatro Due (Parma)

attrezzeria Fondazione Teatro Due (Parma), Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)

costumi The One (Roma), Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)

calzature C.T.C. Pedrazzoli (Milano)

parrucche e trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste)

sopratitoli Studio GR (Venezia)



si ringrazia Rubelli per la fornitura dei tessuti

L'inaugurazione di una Stagione lirica in Italia riveste significati specifici e conseguentemente rientra all'interno di una particolare fenomenologia cui i teatri che vogliono proseguire, aggiornandola, nella loro storia fanno bene ad aderire. Un tale appuntamento si carica di maggiore rilievo se coincide anche con l'inizio di una nuova fase di rinascita e rinnovamento, quale quella che la Fenice intende affrontare nel prossimo futuro.

Un teatro che vuole essere attuale e moderno, pur in tempi di crisi finanziaria, deve saper proporre e affermare un proprio modello artistico e produttivo; la Fenice intende ribadire il suo ruolo e modello di Impresa, di Impresa culturale, di produttore di contenuti in grado di arricchire il panorama artistico. Per questi motivi, assieme al direttore artistico Fortunato Ortombina, dopo aver completato la definizione di una programmazione biennale, con una seconda inaugurazione già decisa, quella del 2013-2014, ci siamo a lungo soffermati su quale fosse il titolo migliore con cui aprire questo nuovo quadriennio e il più adatto a trasmettere il nuovo spirito artistico e produttivo che è alla base del nostro lavoro.

La ripresa di *Lou Salomé* accompagnata da una riflessione sulla figura di Giuseppe Sinopoli era uno dei progetti pensati per le nostre future iniziative. Dopo aver compiuto una prima ricognizione musicale e tecnica, fatto l'elenco dei non pochi problemi da affrontare e risolvere, abbiamo dunque deciso di inaugurare con l'unico titolo operistico di Sinopoli poiché ci è sembrato di poter così dare al nostro Teatro, oltre che una inaugurazione importante, una sintesi dei propositi sui quali si svilupperà l'attività futura. Abbiamo così avuto modo di soffermarci sull'attualità stessa dell'opera, e questo lavoro utopico ci impone di guardare a questa antica e straordinaria forma di spettacolo dal vivo, l'opera in musica, con l'ottica della attualità proiettata verso il futuro, obiettivo su cui procederà la Fenice dei prossimi anni.

Ritengo sia questo uno dei tanti insegnamenti che ci ha lasciato Giuseppe Sinopoli, che era sì direttore d'orchestra, compositore e letterato, ma anche innovativo ed entusiasta organizzatore musicale.

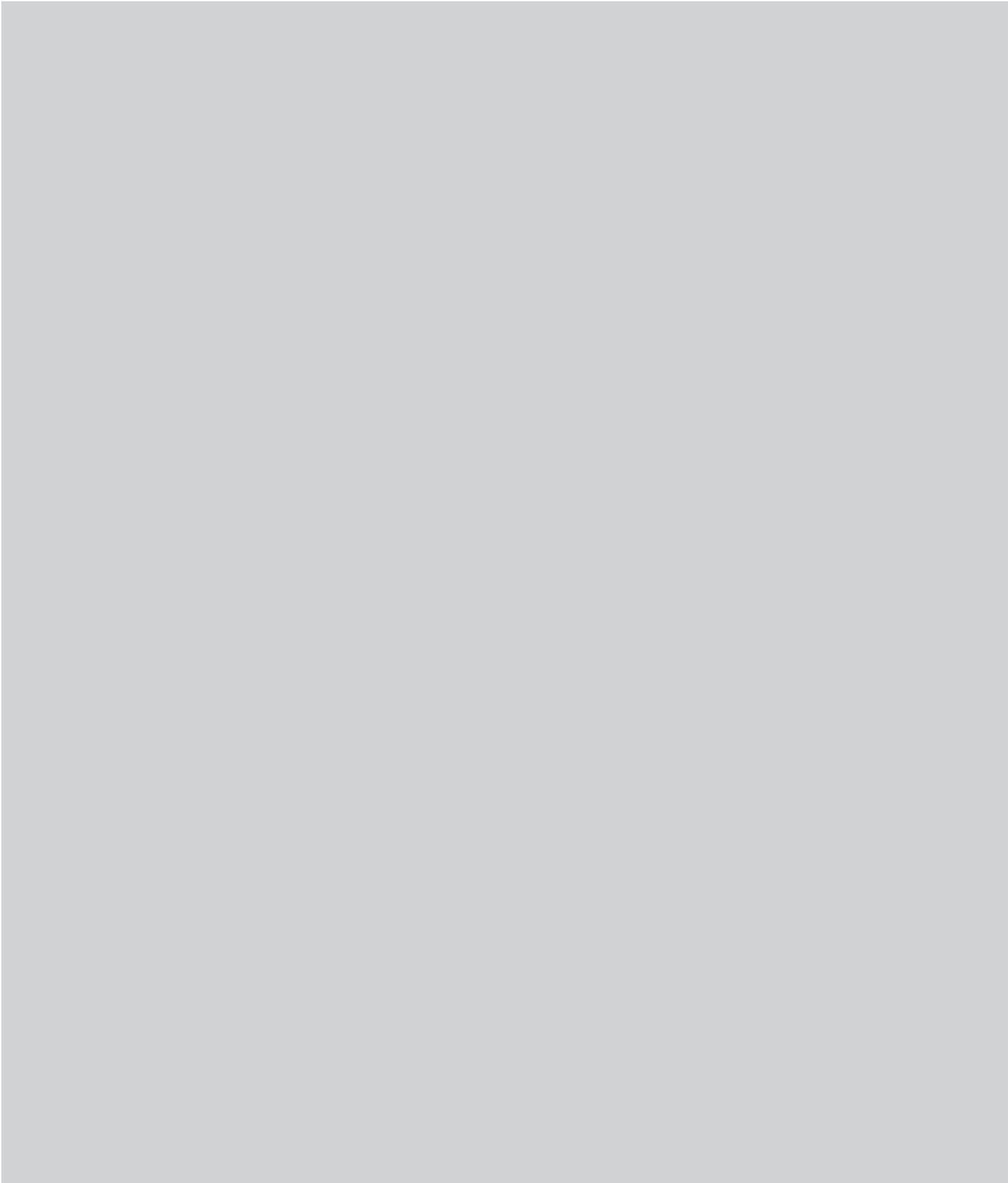
È forte in noi, in questa nuova rinascita, l'idea che l'opera troverà modo di rigenerarsi e di confrontarsi con la contemporaneità riproponendo la propria modernità. Su queste basi si è sviluppata la decisione di riallestire *Lou Salomé*. Nell'omaggio a Sinopoli c'è anche il desiderio da parte nostra di un

simbolico risarcimento da parte di un teatro che non sempre ne ha saputo cogliere il rilievo e valore.

Nella realizzazione di quest'opera aperta sono state innanzitutto impiegate tutte le forze della Fenice: è stato necessario un ampio lavoro preparatorio per ricostruire la documentazione della prima rappresentazione, entrare nel merito dei tanti aspetti musicali, scenici e drammaturgici di un lavoro monumentale, sviluppando riflessioni, indagini e analisi emozionanti quanto lo sarà l'esecuzione stessa. Molti altri hanno collaborato alla buona riuscita dell'impresa: fra essi ringrazio in particolare lo luav - Facoltà di Design e Arti con i suoi entusiasti allievi e gli appassionati tutors Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana, Margherita Palli, Gabriele Mayer e Claudio Coloretti, e Casa Ricordi. Un ringraziamento sentito a Silvia Cappellini Sinopoli che ha sorretto con fervore e passione questa avventura consentendoci, con il suo aiuto e supporto, di realizzare questa importante ripresa.

Cristiano Chiarot

Sovrintendente Fondazione Teatro La Fenice



La p
Ber
reg





La prima rappresentazione di *Lou Salomé* (I.5; pensione a Berlino),
Monaco, Bayerische Staatsoper, 1981;
regia di Götz Friedrich, scene e costumi di Andreas Rheinhardt

Sandro Cappelletto

Prefazione

«C
Me
da
a s
ter
int
ult
Era
no
cal
pri
Sin
sile
tur
ge
ch
co
del
di
pre
fig
“m
co
str
del

*Mein Schlaf ist Träumen,
mein Träumen Sinnen,
mein Sinnen Walten des Wissens.*
[Il mio sonno è sognare,
il mio sognare meditare,
il mio meditare governare il sapere]

Richard Wagner, *Sigfrido*, atto III

«Ci rimetteremo mano, spero, nei prossimi anni. Dopo la prima di Monaco del 1981, poteva essere ancora eseguita, ma l'ho ritirata dalla circolazione per rielaborarla: ogni tanto, a Lipari, mi trovo a sfogliarla e mi rendo conto che forse varrebbe la pena di rimetterci le mani». Così Giuseppe Sinopoli parla della sua *Lou Salomé* nell'ultima intervista, concessa a Carmelo Di Gennaro il 16 marzo 2001. Altre volte, negli ultimi tempi, aveva palesato l'intenzione di «rimetterci le mani».

Erano allora trascorsi i «venti anni» di silenzio compositivo che si era imposto, proprio all'indomani del debutto del suo unico lavoro di teatro musicale che questa sera, per consapevole decisione del Teatro La Fenice, per la prima volta da allora rinasce.

Sinopoli è stato un artista fiero e tenace: aveva rispettato la consegna del silenzio, avrebbe onorato l'impegno, preso con se stesso, di rivedere la partitura di un'opera che parla, anzitutto, di lui. La vicenda di *Lou Salomé* si svolge dal 1861 al 1937 attraversando il periodo della storia del pensiero europeo che più lo interessava e che con eccezionali risultati ha esplorato e restituito come direttore d'orchestra; affronta il tema dell'emancipazione femminile, dell'«investigazione sistematica sul femminile» che la cultura e l'arte di fine Ottocento e inizio Novecento hanno tante volte posto al centro delle proprie creazioni; ribadisce la centralità per il pensiero contemporaneo della figura di Sigmund Freud e del metodo di indagine analitica; si confronta con la «morte di Dio» annunciata da Friedrich Nietzsche; ritorna più volte, nel testo come nella musica, sul rapporto tra sonno, sogno e conoscenza, di cui il maestro sottolineava la determinante presenza nella concezione drammaturgica della *Tetralogia* wagneriana.

«Il tema principale della mia opera è il rapporto tra amore e morte [...]. La morte è una forma elevata di amore e l'amore è una forma elevata di morte». Come Lou Salomé, anche Brunilde, ne *L'anello del Nibelungo*, muore, sceglie di morire. «Nell'ultima scena del *Crepuscolo degli dei* la sua morte diventa estrema conoscenza e sublimazione dell'amore», dichiara Sinopoli in una delle sue ultime interviste.

Lou Salomé è un'opera sulla decadenza e sulla perdita, sulla distanza che separa i contemporanei dall'assoluto: «Il principio dell'utopia e il principio della speranza rimangono, ma oggi viviamo in un'epoca in cui l'utopia è muta e la speranza altrettanto. È finito il mito, non la sua esigenza».

Il personaggio Lou Salomé diventa così, attraverso numerose stratificazioni, la via d'accesso al privilegiato territorio storico e intellettuale del compositore. Restituito da una musica di cui avvertiremo l'evidente originalità, nel contesto degli anni in cui è stata composta. Sinopoli non teme l'espressività, la forza, anche la violenza del dire; è generoso di esplicite invenzioni melodiche e liriche; ricerca una teatralità non narrativa, non consequenziale, ma fluida come possono esserlo le associazioni del pensiero. Rivela le sue ascendenze, lontane e più recenti, e insieme ribadisce un'autonomia compositiva testimoniata anche dai lavori precedenti, ma che maggiormente spicca nella vastità di questa creazione, da cui ricaverà poi due Suite per voci e orchestra.

La versione dell'opera andata in scena a Monaco di Baviera nel 1981 presenta alcune diversità rispetto al libretto e alla partitura stampati in quell'occasione, frutto evidentemente di ulteriori ripensamenti: caso non raro quando si tratta di nuove creazioni. Ripensamenti non definitivi, se ricordiamo l'intenzione del maestro di «rimetterci le mani». A sua volta, la concezione teatrale dello spettacolo che questa sera debutta (così diverso dalla messa in scena allora firmata da Götz Friedrich) ha suggerito alcuni tagli alla partitura e al testo parlato.

Giuseppe Sinopoli non riteneva possibile fare musica, crearla e testimoniarla, senza sentire la musica come deriva, testimonianza e nutrimento della cultura. Scegliere la musica ha significato per lui coagulare delle competenze in

apparenza lontane, in verità recuperate tutte e organizzate in una personalità complessa e rara. Laureato in medicina con tesi in psichiatria, compositore, direttore, studioso di archeologia: «Soltanto modi diversi di fare lo stesso mestiere: indagare il profondo. L'indagine sul mondo antico è un'indagine che in fondo ha sostituito l'attività di compositore. Si tratta di un'indagine su un mondo i cui messaggi, i cui approcci con l'esistenza contengono stratificazioni oggi purtroppo irricognoscute, irricognoscibili, ma che danno della vita una dimensione per me insostituibile».

Manca, anche, questo di lui: il suo modo di "abitare" e condividere la musica e gli affetti, in altro modo indicibili, che genera; la sua fiducia nella capacità del pensiero di associare, di transitare da un livello all'altro della conoscenza e «trascinarli tutti con la sua forza di gravità». Rifiutare la frantumazione del sapere, inseguire e trovare i cortocircuiti del suo procedere; opporsi al primato della tecnica come conoscenza separata dal pensare e dal farsi della storia. Il suo lascito di artista merita riconoscenza.

Karin Mauksch

Lou Salomé
Un'introduzione

Una donna alla fine della vita medita sul senso della sua esistenza e ricorda. Davanti a lei risorge il passato, prende forma lentamente in quadri dove si mescolano lacerti di memorie, pensieri, visioni, rappresentazioni ossessive e realtà.

Atto I

Il segno di una nuova speranza per gli uomini, promessa e impegno per il futuro, sovrasta l'inizio della sua vita. Lou Salomé nasce nel 1861, anno in cui in Russia sono liberati i servi della gleba. Sperimenta quindi la partenza, mal-sicura e piena di aspettative, di milioni di persone verso una libertà sconosciuta.

Degli anni della sua infanzia e giovinezza a Pietroburgo sono rimaste in lei vividamente presenti tre fasi esistenziali: il tempo del sentirsi sicura e in buone mani nell'amore di suo padre e di Dio; la perdita di questo fondamento vitale a causa della morte del padre e del dubbio su Dio; il suo primo grande amore per il pastore Hendrik Gillot, che le dischiude il mondo dello spirito, e le chiede di sposarlo.

Lou sfugge alle aspirazioni amorose di Gillot e lascia la Russia, accompagnata dalla madre. A Zurigo si getta in una vita di lavoro inflessibile e incondizionato, incurante di sé e della propria salute. Desiderio d'amore e malattia fanno sì che i suoi pensieri siano sempre più incentrati sulla morte.

Uno storico dell'arte, il professor Kinkel, raccomanda un urgente cambiamento di clima e promette alla madre una lettera di raccomandazione per Malwida von Meysenbug a Roma.

Roma porta a Lou l'incontro con altre persone, con mondi sconosciuti di pensiero, e lentamente anche la guarigione. Spesso accompagna il suo nuovo amico, il filosofo Paul Rée, alla basilica di San Pietro, dove Rée ha trovato un luogo prediletto per ideare la sua nuova opera di carattere antropologico: in un confessionale egli lavora all'abolizione di Dio. Qui avviene anche il primo incontro con Friedrich Nietzsche, amico di Rée. All'improvviso Lou si trova tra due uomini che entrambi ambiscono a lei.

Lou vede gli uomini più importanti della sua vita – Rée, Nietzsche, Andreas e

Rilke – radunati attorno a lei in un preciso momento storico, come emblemi di un mondo spirituale illustre. Lou prende parte ai voli del pensiero, ma desidera anche sentirsi riconosciuta come donna. Tuttavia la sua aspirazione, la sua provocazione, la fanno sprofondare negli abissi della repressione sessuale. La sua esaltazione è soffocata dal devastante fervore creativo di Nietzsche.

La povertà e un impulso indomabile a mettersi alla prova portano Lou anche a situazioni di vita estreme. Scrive un nuovo libro e vive con Paul Rée in un misero alloggio berlinese. In questo ambiente degradato, prende una delle decisioni più importanti della sua vita: si lega per sempre a Friedrich Carl Andreas, che per causa sua aveva tentato di uccidersi e si separa da Paul Rée, del quale in realtà ha bisogno.

Atto II

Sul Sacro Monte del lago d'Orta, Lou e Nietzsche conoscono la speranza accesa dal loro incontro e il brivido dell'allontanamento l'uno dall'altra. Su Nietzsche si abbattano contemporaneamente pienezza di felicità, creatività, senso di spaesamento e l'inizio della follia: anni compressi in pochi attimi.

L'immagine di Nietzsche, ferito intimamente, non dà più pace a Lou. Andreas, con cui si è sposata e del quale non sarà mai veramente la moglie, tenta ancora una volta di farla sua. Lou, in parte prigioniera del sogno, si difende da questo avvicinamento e tenta di strangolarlo. Impauriti, ambedue riconoscono il baratro irrevocabile che li separa.

Con il ritorno alle origini Lou cerca se stessa e una nuova libertà; assieme all'amato Rilke trova la felicità nelle ampiezze solitarie della Siberia.

All'improvviso, la notte siberiana si trasforma nel trambusto volgare di una bettola viennese e si deformano anche i sentimenti, fino a che cala di nuovo l'incubo di una povertà affettiva.

Lou, allieva di Freud, lavora nel frattempo come psicoanalista. Nietzsche,



Lou von Salomé a Zurigo (1882)



Lou Andreas von Salomé (1897)

morto da tempo, le appare come ammalato e in un assurdo rovesciamento del rapporto normale medico-paziente Lou, quasi costretta a giustificarsi davanti a lui, cerca di autoanalizzare la propria incapacità di amare. In fantasie dolorose, sperimenta lo scoppio della follia di Nietzsche come se questi fosse un suo paziente.

La paura dei ricordi sognati si dissolve per il prevalere di una realtà indicibilmente più crudele. Mentre nella sua casa di Göttingen, sola e isolata dal mondo circostante, Lou attende che l'abbraccio della morte si protenda anche verso di lei per annientarla, all'esterno esplode l'inferno della follia umana. Lou desidera e attende la morte. È il 1937.

Lou Salomé
Oper in 2 Akten

Musik von Giuseppe Sinopoli
Text von Karl Dietrich Gräwe
(1977-1981)

Lou
Ger
Fra
Ein
Her
Ein
Pre
Pro
Frie
Rai
Pa
Frie
Vog
Ma

1.

I. S
(Ru
Lou

CH
V
V
V
V

LO
S
a
c
c
h
a
v

CH
F
D
is
v
V

Lou Salomé (Sopran und Schauspielerin *Torri dei pazzi*)
General von Salomé (Baß)
Frau von Salomé (Mezzosopran)
Ein Diener (Tenor)
Hendrik Gillot, Pastor (Bariton)
Ein weitgereister Zeitgenosse (Schauspieler)
Prof. Biedermann (Schauspieler)
Prof. Kinkel (Schauspieler)
Friedrich Nietzsche (Schauspieler)
Rainer Maria Rilke (Tenor)
Paul Réé (Tenor)
Friedrich Carl Andreas (Baß/Bariton)
Vogelmensch ("Zarathustra") (Baß)
Malwida von Meysenbug (Sopran/Mezzo)

1. AKT

I. SZENE

(Rußland 1861. Freilassung der Leibeigenen)
Lou, Chor

CHOR

Wir gehen ans Licht.
Was wird uns sein, das Licht?
Was waren wir?
Was werden wir sein?

LOU

So aus dem Herzen
aller Kreatur gestiegen
die sich fürchtet,
die sich sehnt,
hallt dieser Ruf
an der Grenzscheide
von Licht und Dunkel.

CHOR

Freiheit!
Die Freiheit, ist sie Frage,
ist sie Antwort auf das,
was war?
War das Leben?

Was wird das Leben sein?

LOU (*allein*)

So fällt der Aufruf
mir in die schlafenden Sinne
wie eine Verkündigung des Lebens,
das Aufgang ist und Untergang.

CHOR

Ohne Zukunft, ohne Erinnerungen,
so sitzen wir hier:
Wir wollen nicht das Himmelreich,
Menschen, die wir wurden, Menschen.
So wollen wir das Erdenreich.

LOU

So will ich.
Meine Seele tanzt!

CHOR

Tagewerk! Tagewerk!
Wer soll der Herr des Tages sein?

Die Stunde kam,
Dies ist der Morgen!
Der Tag bricht an!
Herauf nun, herauf
du großer Tag!

LOU

Der Tag bricht an!
du großer Tag!

ALLE

Wer soll der Herr des Tages sein?

LOU

Alles ist euer!
Ihr aber seid Gottes!

2. Szene

(St. Petersburg in den Jahren nach 1861.

Lou's "Kinderparadies". Lou's "Krankenbett" = Divan.

Künftige Analogie "Divan" – "Vogelmensch".

General von Salomé, Frau von Salomé, Lou, ihre drei Brüder; ein Diener; Generäle, Offiziere, protestantische und orthodoxe Geistliche, Mohammedaner; Dienstboden aus allen Teilen des russischen Reiches – tatarische Kutscher, estnische Hausmädchen, schwäbische Bauern; Diener, Gärtner, französische Gouvernanten –; Pastor Gillot; ein weitgereister Zeitgenosse; Prof. Biedermann; Prof. Kinkel).

LOU

Geboren wurde ich am 12. Februar 1861 in Petersburg. Es war das Jahr, als in Rußland die Leibeigenen freigelassen wurden. Der Mensch war frei, er war nicht mehr Besitz. Er empfing die Freiheit, er empfing sich selbst. Über 20 Millionen Menschen brachen auf in die Freiheit, eine Freiheit, von der sie nie zuvor eine Idee gehabt hatten. Was war für sie die Freiheit? Aufbruch ins Leben? Aufbruch in den Tod? In diesem Jahre 1861 wurde ich, Louise von Salomé, geboren.

LOU

Ich liebe dich wie keinen Menschen sonst.
Wie gerne bin ich krank, ich spiele krank,
und Krankheit steigert sich zur Wonne,
wenn ich in deine Arme ruh.

VATER

Ein Band der Zärtlichkeit verknüpft uns
Und wir halten es geheim.
Ich küße jetzt mein kleines Mädchen,
Bewahre es in meinem väterlichen Schoß.

LOU

Ich liebe dich wie keinen Menschen sonst.
Wie gerne bin ich krank, ich spiele krank,
und Krankheit steigert sich zur Wonne,
wenn ich in deine Arme ruh.

VATER

Und denkst du wohl noch ab und zu
an deinen Vater?
Bald sterbe ich!
Bald werd' ich nicht mehr sein!

Vertrau' auf Gott!

Er läßt dich nicht allein!

LOU

Doch fühle manchmal ich vom Elternschoß mich
niedergleiten
und auf den Gottesschoß gesetzt.
Sag mir: Wer ist Gott?
Ich frag nach Gott und suche ihn
Und sollte ich dies Kinderparadies verzieren!

DIENER

Die Welt, sie wird dich schlecht begaben,
Glaube mir's!
Sofern du willst ein Leben haben,
raube dir's!

LIED DES DIENERS

Ich sah zwei alte Leute vor der Sommerhaus.
Um Einlaß baten sie. Ich wies sie ab.
Es waren alte Leute von der Art,
die man nicht einlädt in ein Sommerhaus.
Sie standen eine ganze Woche dort
und wurden dünn und immer dünner.
Und eines Morgens lagen dort nur noch die
schwarzen Knöpfe
von weißen Kleid der alten Frau
und der zerbeulte Hut des alten Mannes.
Der ganze Boden ringsumher, er war bedeckt
von Eis gefrorener Tränen.

LOU

Und Gott schwiegt dazu still?
Vielleicht ist Gott auch tot?
Mein Vater starb. Vielleicht starb auch mein Gott?
Wenn Gott nicht zu mir spricht, wo ist der Mensch,
der dieses Geheimnis mir enträtselt? Ich muß alles wissen:
Was ist des Menschen Leben? Wer ist Gott?
Wer bin ich, und zu welcher Tat bin ich geboren in der Welt?
Was ist die Welt, dies riesige Gefäß,
erfüllt von Bildern, Träumen, flüchtigen Schatten?
Ist diese Welt ein Nichts, ist sie Gefängnis?
Ist sie ein Auftrag? Wer gibt die Regel?
Alles ist mir noch Traum, und Größtes und Geringstes,
das mischt sich ungeschieden ineinander.

Vielleicht ist darin schon das ganze Leben?
Aber wer entwirrt es?

GILLOT (*hervortretend*)

Ich will dich aus der Welt der Phantasie,
in der du träumtest, in die Welt des wirklichen Lebens
führen.

Die Phantasiewelt muß ich dir zerstören,
so sehr mit deinem Herzen sie verwachsen ist.
Kopfarbeit und Kampf sind besser als aufreibende
Gedanken.

Leben ist Arbeit. Laß uns arbeiten
mit furchtbarer Gründlichkeit.

LOU

So hat nun alle Einsamkeit ein Ende.
Er ist es ja, den ich gesucht!
Ein Mensch! endlich ein leibhafter Mensch!
So stehe ich vor ihm, die Hand aufs Herz gedrückt,
und er fragt mich: "Kommst du zu mir?"
Ich sage: "Ja". Ich muß ihm folgen!

GILLOT

Ich will dich aus der Welt der Phantasie,
in der du träumtest, in die Welt des wirklichen Lebens
führen.

Die Phantasiewelt muß ich dir zerstören,
so sehr mit deinem Herzen sie verwachsen ist.
Kopfarbeit und Kampf sind besser als aufreibende
Gedanken.

Leben ist Arbeit. Laß uns arbeiten
mit furchtbarer Gründlichkeit!

*Umarmung, die bei Gillot zunehmend
erotischen Charakter annimmt.
Lou droht ohnmächtig zu werden,
drängt ihn schließlich zurück.*

LOU

Mit einem Schlage fällt aus Herz und Sinnen mir ins
Fremde,
was ich angebetet habe.
Ich will hinaus aus dieser Welt, hinaus aus Rußland.
Laßt die Erkenntnis, laßt die Freiheit mich,
in einem anderen Lande suchen!

GILLOT

Dein Phantasiewelt zerstören!

EIN WEITGEREISTER ZEITGENOSSE (*gesprochen*)

Zürich in der Schweiz hat in der letzten Zeit zahlreiche sol-
cher russischen Studentinnen gesehen, die bestrebt sind, alle
ihrem Geschlecht zugehörigen Eigenschaften in sich abzutö-
ten, um ihren Anspruch auf die berufliche Tätigkeit des an-
deren Geschlechts anzumelden.

Mädchen, die, wie Shakespeare sagt, schwer arbeiten und
aufhören, Frauen zu sein, um sich desto besser auf die Ebene
der Männer erheben zu können.

LOU

Ich will lernen, ich will arbeiten, ich will wissen.
Die Liebe zu allem, was ich wissen will und nicht weißt,
ist so stark, daß ich daran sterben könnte.

MUTTER

Verlassen wir denn dieses Petersburg und fahren wir
nach Zürich.

Fang an mit einem Studium.

Vielleicht gibt's auch noch eine Heirat,
damit der Aberwitz mit dir ein Ende hat.

Doch bleibe ich bei dir, ich fahre mit nach Zürich.

Zürich, September 1880

MUTTER (*liebt ein Brief*) (**PROF. BIEDERMANN**)

Ihr Fräulein Tochter ist ein Wesen ganz ungewöhnlicher Art:
von kindlicher Reinheit und Lauterkeit des Sinns und zugleich
wieder von unkindlicher, fast unweiblicher Richtung des
Geistes und Selbständigkeit des Willens und in beidem ein Dia-
mant. Ich will der Mutter wahrhaftig kein Kompliment über
die Tochter machen mit etwas, von dem ich ja gar wohl fühle
und weiß, daß es der Mutter gerade schmerzliche Entbeh-
rungen von Glück, wie sie es am nächsten und einfachsten
in einer Tochter zu erwarten berechtigt ist, auferlegt. Allein,
ich nenne Fräulein Louise ihrem innersten Wesen nach einen
Diamanten.

LOU (*gesprochen*)

Mein Geist ist unermüdlich, doch je mehr er weiß,
umso mehr begehrt mein Körper seinen Tod.

LOU

Ich fühle mich dem Tode nah, ich möchte sterben,
und dabei spüre ich nichts als Entzücken. Ist das Liebe?
Lieg ich einst auf der Totenbahr
ein Funke, der verbrannt,
streich mir noch einmal übers Haar
mit der geliebten Hand.
Eh' man der Erde wiedergibt,
was Erde werden muß,
auf meinen Mund, den du geliebt,
gib mir noch deinen Kuß.

(aus "Im Kampf um Gott")

PROF. KINKEL (zu Frau von Salomé)

Diagnose: Bluthusten!

Ihre Tochter ist lungenkrank und hat vielleicht nich lange mehr zu leben.

Bluthusten! Versuchen Sie es einmal noch mit einem Klimawechsel. Bevor der Winter kommt, ist's besser, daß Sie in den Süden fahren. Nach Rom vielleicht. Ich gebe Ihnen einen Empfehlungsbrief an eine liebe alte Freundin mit. Sie wohnt in Rom und wird sich Ihrer Tochter annehmen.

CHOR

Die Stunde kam!
Dies ist der Morgen!
Der Tag bricht an!

3. Szene

1. Teil – Rom, Peterskirche.

Lou, Paul Réé, später Malwida von Meysenbug, Nietzsche.

PAUL RÉE

Die Aufgabe dieses Jahrhunderts ist es,
die Theologie abzuschaffen und die
Anthropologie an ihre Stelle zu setzen.
Wir sind unsere eigenen Götter, Lou.
Haben Sie das schon bedacht,
daß wir unsere eigenen Götter sind?
alles Folgende in schnellem, leichtem Konversationston

LOU

Mein lieber Freund Paul Réé,

ist das die Beweisführung Ihres neuen Buches?

PAUL RÉE

Hier, lesen Sie, was ich geschrieben habe.
Und hier im Beichtstuhl schreib ich weiter
und weise nach, daß Gott nicht existiert,
es sei denn, wir sind selber Gott.
Was lebt, erregt zum Leben sich
nur durch sich selbst.

LOU (mit großer Zuneigung zu Paul Réé)

Meine Gedanken kreisen um Gott,
seit ich ihn denken kann.
Ich weiß nicht, wer er ist und wo
ich denke Gott, weil etwas mich erregt,
an ihn zu denken. Ist das nicht Beweis genug
so frag ich, daß Gott existiert?

(mit anderem Ton)

Mit Ihnen zusammen, Paul Réé,
bin ich zum ersten Mal richtig frohsinnig geworden.
Ich freue mich auf diesen Tag und bin gewiß:
Sie sind es, der hier vor mir steht.
Das ist mir Existenzbeweis genug
für diesen Augenblick. Ich frage Sie:
verstehen Sie es auch,
mit meiner Existenz vorlieb zu nehmen?

Malwida von Meysenbug führt einen Fremdem (Nietzsche) herbei. Lou, die sich Paul Réé zuwenden wollte, bleibt stehen und sieht Nietzsche aufmerksam an. Nietzsche bleibt stehen, geht mit gleicher Aufmerksamkeit auf Lou zu. Beider Aufmerksamkeit ist so intensiv, daß Malwida versäumt, Lou und Nietzsche einander vorzustellen. Auch Paul Réé hält unentschlossen inne. Kurze Stille.

NIETZSCHE (tiefe Verbeugung)

Von welchen Sternen sind wir hier
einander zugefallen?

Kurze Pause. Dann faßt Lou sich rasch

PAUL RÉE (vorstellend)

Herr Professor Nietzsche aus Basel.
Fräulein von Salomé aus Sankt Petersburg.

LOU (zu Nietzsche, sehr leicht)

Ich kenne Sie bereits genau.
Ihr Freund hat schon erzählt...
Sie kennen Rom?
Die Stadt der Liebe, sagt man mir.
ROMA bedeutet AMOR, wenn man's rückwärts liest.
Ich kam hierher und fühle mich so frei.

NIETZSCHE

Bin ich am Ziel?
Greif ich das Leben mir?
Und kann ich allen, allen Gefängnissen des Denkens jetzt
entfliehen,
und ihr, ihr sagen daß der kranker Dichter zum Columbus
ward,
bereit zu unherhörter Fahrt?

(mit anderem Ton)

Von welchen Sternen sind wir hier
einander zugefallen?

PAUL RÉE

Der Gott im Himmel, der nicht ist,
sei gnädig mit uns allen.

MALWIDA

Ich hoffe nur, es möchten ihr
die Herren nicht zu sehr gefallen.

LOU

Kein Zufall! Doch nach welchem Plan
sind wir uns zugefallen?

NIETZSCHE (rytmisch)

Von welchen Sternen sind wir hier einander zugefallen?

MALWIDA (gesprochen)

So diskutieren wir uns ruhig zu Tod,
doch machen wir's zu viert.
Ich schlage vor, wir gehen hinaus ins Freie.

2. Teil – "Unendliche" Bibliothek à la Borges. Spiegelwände.

Farben: schwarz und violett. Ein Divan.

Lou, Rilke, Paul Rée, Nietzsche, Andreas, später

Vogelmensch.

A: "Sängerwettstreit" um Lou.

RILKE

Das Universum ist ein Labyrinth, besteht seit Ewigkeiten
und wird in alle Ewigkeit bestehen.
Wir Menschen sind die unvollkommenen Erforscher
des Labyrinths, das wir das Universum nennen,
doch werden wir sein Rätsel nie ergründen.
War es ein blinder Zufall, waren es Dämonen,
die es verfügten, daß in dieser Welt wir wohnen?
Waren es gute Engel, die auf kurze Zeit
uns stießen in das Labyrinth Unendlichkeit?

LOU

Die einzige Wahrheit, an der ich nicht zweifle,
ist die, daß ich bin und daß ich zu finden suche,
was außer mir ist: Sei es Gott, seien es die Menschen.

PAUL RÉE

Es schadet nichts, gottlos zu sein,
wenn man Gott nur wirklich los ist.

NIETZSCHE (in euphorischer Hysterie)

Ach! Diese Melancholie!
Wo ist noch ein Meer,
in dem man wirklich noch ertrinken kann?
Iche meine: ein Mensch!

LOU

Ich fühle mich und meinen Raum und meine Zeit,
und mein Gefühl weiß mehr als mein Verstand.
Was noch sagt der Verstand der Männer,
der meine Sympathie erringen will?

PAUL RÉE

Die Welt, in die du doch erst wenig gekommen bist,
für welche du tausend Organe des Genusses hast,
sie muß dich mächtig erregen, fesseln,
zeitweise auch von mir entfernen.

LOU

Es gibt wohl ein großes Glück,
aber kein langes Glück.

PAUL RÉE

Jedes Glück stirbt an sich selber.
Jedes Glück überlebt sich selber.

NIETZSCHE

Ich bin-gelandet-and-den-Küsten-einer-fremden,
noch-namenlosen,-ungeheuren-Welt,
die-jenseits-alles-dessen-liegt,
was-von-Gedanken-angefochten-werden-kann-
Alles-wird-mir-neu-und-neuer-
weit-hinaus-lockt-Raum-und-Zeit,
und-das-schönste-Abenteuer
lacht-mir-zu:-die-Ewigkeit!

FRIEDRICH CARL ANDREAS

Die-Wahrheit-meines-Daseins-ist-nichts-Interessantes,
über-das-ich-sprechen-könnte.
Das-Ich-und-das-Dasein-sind-etwas-Intimes,-
das-noch-in-seinem-Äußerlichsten
nur-als-Indiskretion-weiterzugeben-ist.
Wer-den-Himmel-Persiens-sah,-kann-nicht-erzählen
von-Himmel-Persiens.

NIETZSCHE

Seht, ich lehre euch den Übermenschen!
Der Übermensch ist der Sinn der Erde.
Der Mensch ist ein Seil – geknüpft zwischen Tier und
Übermensch.
Was geliebt werden kann am Menschen –
das ist, daß es ein Übergang und ein Untergang ist.
Wo ist doche der Blitz, der euch mit seiner Zunge lecke?
Wo ist das Wahnsinn, mit dem ihr geimpft werden müßtet?
Der Übermensch ist dieses Blitz.
Der Übermensch ist dieser Wahnsinn.

*Allmählich legt sich, als Vogelmensch-Signal, ein "Urklang"
über das Ensemble. Auflösung der Gruppierung; Chaos I.*

B: Turandot – Ballade

BALLADE von der PRINZESSIN TURANDOT

*Lou setzt der atmosphärischen Bedrohung, der formalen
Auflösung der Gruppe eine Äußerung in musikalisch und
sprachlich gebundener Form entgegen und "bannt" damit
fürs erste die bevorstehende Disintegration.*

LOU (abwechselnd zu allen und zu jedem einzeln)

Was läßt euch Männer nur Gefallen finden
an einer Frau wie mir? Was macht euch so devot?
Mit so viel Geist wollt ihr mich an euch binden,
wollt gern für mich ertauben und erblinden.
Ihr wollt mich lieben – und schon seid ihr tot.

Ich weiß nicht, was du willst, doch wär es Liebe,
dann sprächst du nicht von dir und deinem Gott.
Wenn statt des Denkens dir ein Auge, nur ein Nerv noch
blieb
nur eine Lust, die dich mir in die Arme triebe.
Dann wärest du mein Geliebter – Don Quichotte!

Ich hab dich gern, ich möchte dich nicht missen,
und doch, bei aller Sympathie, wer hilft mir aus der Not?
Ich wollte immer alles übers Leben wissen.
Jetzt ist mir klar: man muß nicht alles wissen müssen.
Dein Wissen aber spielt sich auf wie ein Despot.

Ich weiß nichts mehr, doch ahn' noch jetzt mein Leben.
Ihr werdet sehen: Ich bring euch Männer aufs Schafott.
Ihr wollt mich nur mit eurem Geist umgeben,
und wo kein Mensch ist, will ich mich dem Tod ergeben.
Das sage ich: Prinzessin Turandot!

C: Quintett; Reorganisation der Konstellation

NIETZSCHE (gesungen)

Freundin, sprach Columbus, traue
keinem Genueser mehr:
Immer starrt er in das Blaue
Fernstes lockt ihn allzusehr.

PAUL RÉE

Freundin, du gehörst dem Leben,
tausendfach umschlingst es dich.
Welches Glück kann es dir geben?
Nimmst du es, verlierst du mich.

RILKE

Wer denn kann uns Glück gewähren?
Engel nicht und Menschen nicht,
und das Glück, das wir gebären,
bald an eigner Last zerbricht.

ANDREAS

Nichts kann meinem Himmel gleichen.
Bist du schon zur Fahrt bereit?
Was kein Wort je wird erreichen,
das ist Welt und Wirklichkeit.

LOU

Schnell wird der des Lebens müde,
der am meisten es begehrt,
und die Sonne nährt die Blüte,
die durch Feuer sie zerstört.

*Chaos II: Die Spiegelwände zerbrechen. Der Vogelmensch
erscheint, aus dem Divan erwachsend. Finale Bacchanale.
Black out. Aus der Dunkelheit hervortretend.*

4. Szene

Pension in Berlin.

*Schöbige Zimmer (Ahnung von Stundenhotel). Tür: Fenster:
Ein Tisch. Spiegelscherben noch auf der Bühne. Zimmer
erleuchtet. Draußen dunkel. Andreas und Lou.*

Duetto arioso

ANDREAS (teilweise mit Lou)

Daß du mir Liebe geben könntest!
Die Weigerung, das bist nicht du! Mit tausend Fäden,
zartestem Gespinst,
mit einem Seidennetz so leicht wie Äther,
in dem ein jeder Faden Liebe heißt,
möcht ich dich fangen und von dir gefangen sein,

daß wir einander angehören
und du mir sagen kannst:

(starke lyrische Steigerung)

Ich liebe dich,
so wie ich sagen kann: Ich liebe dich!
Und jeder Faden unseres Seidennetzes,
das uns umfängt, verbinde uns in Liebe.

LOU

Ihn lieben kann ich nicht.
Ich liebe, wie er ist,
doch ihn, ihn lieb ich nicht.

*Lou bleibt ohne Reaktion. Andreas ergreift auf der Höhe
seiner Erregung einen Glassplitter und reißt sich damit
die Hände auf. Blut tritt hervor. Lou wie gebannt, plötzlich
fasziniert, wendet sich Andreas sehr liebevoll zu, betrachtet
die Wunden, küßt sie. Alles sehr natürlich, fließend. Lou
befleckt sich mit Blut.*

*LOU (gesprochen, selbstverständlich, nicht verharmlosend
oder beschwichtigend)*

Du bist in einen Glassplitter gefallen!

*Andreas apathisch. Intensive Hinwendung Lous. Malwida
und Paul Réé treten ein. Réé bleibt unbemerkt im Dunkel der
Tür stehen. Malwida nimmt Andreas aus den Armen Lous
entgegen, führt ihn zur Tür hinaus.
Lou, von dem nicht beachteten Paul Réé aus dem Halbdunkel
beobachtet, jedoch als ob sie allein wäre; betrachtet sich in
einem Spiegelscherben.*

LOU

Daß ich dir Liebe geben könnte!
Die Weigerung – ich war es nicht!
Mit tausend Fäden, zartestem Gespinst,
mit einem Seidennetz so leicht wie Äther,
in dem ein Hauch von jedem Faden Liebe ist,
will ich dich fangen und von dir gefangen sein,
daß wir einander angehören können;
daß wir einander frei sind und Gefangene,
Gefangene – und dennoch frei.
Ich liebe dich,
und jeder Faden unsres Seidennetzes,
das uns verbindet,

ANDREAS

und jeder Faden unsres Seidennetzes,
das uns verbindet,

LOU

binde uns in Liebe.

Malwida kommt zurück, eine Päckchen in der Hand.

LOU

Bemerken Sie nicht, wie am Vorabend
unserer Verlobung beinahe ein trügerischer
Schein des Mörderischen auf mich fällt?

MALWIDA

Es geht ihm besser, er ist außer Gefahr.

Gibt Paul Réé "bedeutungsvoll" das Päckchen und geht.

LOU

Es ist alles zuende...
Leben Sie wohl...
Gehen Sie jetzt bitte!
Ich danke Ihnen für Ihre Freundschaft...
Mit Ihnen zusammen, Paul Réé,
bin ich zum ersten Mal richtig frohsinnig geworden,
damals in Rom.
Vielleicht... ich glaube...

geht mit offenem Blick auf ihn zu
ich...

ganz nah bei ihm

Verstehen Sie, warum ich Sie trotzdem bitte,
jetzt zu gehen?

LOU

Es ist alles zu ende, leben Sie wohl!
Verstehen Sie, warum ich Sie trotzdem bitte,
jetzt zu gehen?

PAUL RÉÉ (nickt)

Nichts ist so vollständig vergangen wie eine
Vergangene Empfindung, nicht war?

*Geht zur Tür hinaus, aber so wider Willen, daß man ahnt er
kommt zurück*

LOU

Mit einem Seidennetz so leicht wie Äther,
in dem ein Hauch von jedem Faden Liebe ist,
will ich dich fangen...

**PAUL RÉÉ kommt zurück; gleichsam entschuldigend,
unschlüssig**

Ich kann nicht gehen.
Der Regen.
Es ist zu sinnlos...

LOU

heftig und wie in erleichterung auf ihn zu
... und von dir gefangen sein,
daß wir einander angehören.
Ach!

PAUL RÉÉ

Es gibt wohl ein großes Glück, aber kein langes Glück.
Jedes Glück stirbt an sich selber.

LOU, PAUL RÉÉ

Verblichen ist das Licht des Tages.
Die Nacht hat uns erdrückt in schwarzen Falten.
Im Dunkel lauern andere Gewalten.
Die Nacht hat uns erdrückt...
Verblichen...

*Inzwischen ist es draußen hell geworden. Eine Ahnung von
Sternenhimmel und klarer Luft, von beiden nicht bemerkt.
Paul Réé löst sich von Lou, scheint etwas auf dem Tisch zu
suchen, geht wortlos.
Lou bemerkt auf dem Tisch ein Stück Papier: Lous
Kinderfoto, das Réé auf die Rückseite geschrieben hat.*

LOU (gesprochen)

"Barmherzig sein! Nicht suchen!"

*sieht, daß es draußen hell geworden ist, geht der Helle des
Fensters entgegen*

LOU

Es war gar kein Regen!
(heiter)
In dieser Nacht hatte die Welt keine Tränen!

2. Akt

I. SZENE

(*Sacro Monte*
Nietzsche, Lou, später Vogelmensch.
Zwei Gebirgshälften, auseinanderzufahren.
Unsichtbarer Chor; ohne Text).

NIETZSCHE

Meiner höchsten Hoffnung
Erste Morgenröte!
Oft schienen Pfad und Nacht mir ohne Ende.
Nun schaue ich in deinen Augen
Morgenglanz und Sieg.
Land! Land! Genug und übergenuß
der suchenden und irrenden Fahrt!
Halten wir nur erst das Land fest!
Wir werden später schon die guten Häfen finden!
Monte Sacro!
Den entzückendsten Traum meines Lebens
danke ich dir!
Der schwächste Weib wird einen jeden Mann
verwandeln in einen Gott!

LOU

Ein schmaler Riß durchzieht mein Inneres,
durch und hindurch ich trete,
aus mir heraus –
durch diesen Riß hindurch tret ich aus mir heraus,
hinein in diesem ganzen Überschwang des Lebens außer
mir,
und so, in leidenschaftlichster Selbstsucht,
vermag ich trunken durch das Leben außer mir zu
taumeln.

NIETZSCHE

Bist außer dir und außer mir,
bist außerstande, dem geliebten Wesen dich
mit Güte zu verbrüdern,
und darum lieb ich dich.

LOU

In unserer Besonderheit und Andersartigkeit
heben wir uns gerade von dem, was wir lieben,
am stärksten ab und werden uns

der Zweiheit und Verschiedenheit am stärksten auch
bewußt,
doch so vertiefend und zusammenfassend unser
eigenstes Ich,
müssen wir überquellen, überschäumen am geliebten
Menschen.

NIETZSCHE

Welch ein Geheimnis lehrte dich die Nacht,
daß eis'ger Schauer deine Wange,
die Purpur-Wange deckt?
Du schweigst, antwortet nicht?

der Vogelmensch erscheint

VOGELMENSCH

Mittag; Augenblick des kürzesten Schattens;
Ende des längsten Irrtums; Höhepunkt der Menschheit.

NIETZSCHE

Incipit Zarathustra.

LOU

Aus allzu großer Nähe
entsteht wohl auch Entfremdung.
Liebe beruht auf Glauben, Liebe ist die Kraft,
einander lebenswürdig zu betrügen,
und alle Liebe, welche Dauer, Wahrheit, Ewigkeit begehrt,
kann nur in Tod und Tragik enden.

NIETZSCHE

Doch liebe ich die Menschen!
So sollt ihr denn jetzt nach mir greifen,
sollt brechen mich. Die Zeit ist reif.
In eurem Auge glänzet dann Erinnerung auf
An Schöneres als ich.
Ich seh's, ich seh's – und sterbe so.
Dies ist der Herbst, der bricht mir schon das Herz!
Fliegt fort! Fliegt fort!

Lou und Vogelmensch entfernen sich

Wie lange noch, dann kommen Mond und Sterne
und Wind und Reif. Nun säum' ich länger nicht.

Wo ist die Hand, die mich von Baume bricht?

beginnt, sich in einem weißen, kalten Pierrot zu verwandeln

Monte Sacro! Jetzt ist die Zeit.

Hier standest du,

singend und zitternd von bunter Seligkeit.
Hörte jemand dir zu?
Nun stehst du starr
– wie lange schon?
Was bist du Narr
vor Winters in die Welt entflohn?
Flieg, Vogel, schnarr
dein Lied im Wüstenvogel-Ton!
Versteck', du Narr,
dein blutend Herz in Eis und Hohn!

2. Szene

(Privathaus in Berlin)

Lou, Friedrich Carl Andreas. Nachmittag. Offene Fenster, Türen. Sommerliche Garten-atmosphäre. Lou liegt auf dem Divan (Metamorphose "Vogelmensch") und schläft. Andreas nähert sich ihr).

LOU *(im Schlaf)*

Diese Reinheit, dieser Schrei
und dieser Tod...
Was ich erschauere, Blick in Blick,
dicht vor mir,
unvergeßlich fürs Leben –
ein Antlitz!

Lou richtet sich auf, ohne zu erkennen. Umarmung zu Andreas hin, die auch ein Erwürgen sein kann. Lou plötzlich hellwach. Erkennt, daß ihre Umarmung ein Mordversuch war; bricht weinend auf dem Divan zusammen. Andreas richtet sich auf, steht wie versteinert, wendet sich ihr nicht zu.

3. Szene

(Rußland. Sibirische Nacht.)

Unendlichkeit. Kälte, Sternenhimmel. Die Stimmen von Lou und Rilke (die beiden noch unsichtbar) werden von links und rechts hörbar. Auftritt Lou und Rilke, die sich aus entgegengesetzten Richtungen einander nähern).

LOU

Ich geh doch immer auf dich zu,
laß uns einander finden, und verstehn.

RILKE

Ich geh doch immer auf dich zu,
mit meinem ganzen Gehn,
doch immer bleibt die Frage stehn:
wer denn bin ich und wer bist du?

LOU

Wie verließen die Freiheit, die uns fesselte,
und suchten die Endlosigkeit dieses Landes,
die unendliche Weite des Ostens,
aus dem alles Licht erhebt.

LOU

Ich finde dein Gesicht –
laß mich auch die Freiheit mich finden.

RILKE

Bald wird das Dunkel licht,
die Weite wird uns binden.
Das Licht, das Licht.
Mir ist wie einem,
dem große Träume in Erfüllung gehn.
Was ich zu danken habe,
bleib als Geheimnis zwischen uns bestehn.

LOU

In der unendlichen Wirklichkeit,
die dich umgibt,
liegt das zutiefst Geheime
jener unsäglichen guten, großen, gebenden Zeit.

LOU, RILKE

Was ich erfahre, bin, was mich ergreift,
das Wirkliche, durch dich in mir gereift
dir danke ich es.

LOU

So fiel einst der Aufruf
Mir in die schlafenden Sinne
wie eine Verkündigung des Lebens.
Das Aufgang ist, und Untergang.

Rilke und Lou ganz nah beieinander. Plötzlich erschrickt Rilke vor der von ihnen beiden beschworenen Wirklichkeit gegenseitigen Erfahrens; er flieht vor ihr in Halluzinationen.

*Fata Morgana Wien. Lou und Rilke als entfremdete
Marionetten, auf einem Ball: Wiener Salon als Zirkus-Zelt,
"Makart-Zirkus".
Chanson Rilke (Ländler).*

LÄNDLER von der DAUERHAFTIGKEIT der LIEBE

RILKE

Wenn ich dich seh,
ich so gern zu dir geh,
schenk dir mein ganzes Herz
und das Gefühl geht himmelwärts.
Ich hab dich lieb
und fleh dich an: so gib
auch du dein Herz mir her
mach's mir nicht gar so schwer:

Was mir zu denken gibt:
daß ihr uns gar nicht liebt!
Liebt eure Väter nur,
die hab'n Idealstruktur:

Doch weil ein anderer dann
euch nicht richtig lieben kann
darf's ein anderer auch nicht
bei der Geschichte.

Und doch, von Zeit zu Zeit
macht euch die Liebe Freud.

Dann darf ein Mann zu euch
der macht euch freudereich,
bringt ihn bald auch wieder los,
denn gehört auf Vaters Schoß.

Wenn ich dich vor mir seh,
tut mir die Seele weh,
dann bricht mirs Herz entzwei,
und alles ist vorbei.
Dann fahr ich himmelwärts,
und aus ist's, aus ist's mit dem Schmerz.

*In diesem Ländler – mir Orchester, Salon-Pianist auf
der Bühne (Totentanz, à la Ravel), werden die Tänzer zu*

*Marionetten, die über Marmortische fallen.
Bild einer "Anatomie". Klavierspiel bleibt übrig.*

*Licht auf den einsam Klavier spielenden Nietzsche.
Die ganze Halluzination, bis auf Nietzsche, löst sich auf.
Die Vision Nietzsche/Klavier bleibt bestehen.
Vogelmensch.
Zum Klavierspiel im Orchester das Thema: "Von welchen
Sternen...". Auflösung der Nietzsche-Vision.
Wieder Dunkel, Sibirien, Sternhimmel.
Entfremdung Lou, Rilke.*

Lou und Rilke in verschiedenen Richtungen auseinander:

RILKE

Laß dir alles geschehn: Schönheit und Schrecken,
laß immer mich zu dir gehn,
laß mich dein Geheimnis entdecken;
Ich folge dir,
und immer such ich dich,
und was in dir mich ruft,
das tötet mich.

4. Szene

*(Zimmer in Lous Göttinger Haus.
Der Divan. Stehlampe. Dunkel. Malwida mit einer Tasse Kaffee,
macht Lampe an).*

MALWIDA

Es ist schon fünf.
Gleich kommt ihr Patient.
Sie, meine Lou, versuchen immer,
den Menschen Hilfe zu gewähren.
Aber ich weiß:
wer hier vor allem Hilfe braucht,
sind Sie selbst.

*Der Patient kommt herein, nimmt auf ein Zeichen auf
dem Divan Platz, bleibt stumm. Lou bleibt stehen. Ihre
psychoanalytische Arbeit mit dem Patienten als Szene ohne
Worte. (Arbeit auch an der eigenen Vergangenheit). Treppe
auf der Hinterbühne erscheint im Licht. Paul Rée am oberen
Ende der Treppe. Noch einmal seine "letzten (geschobenen)
Wörter".*

PAUL-RÉE-

Barmherzig sein, nicht suchen!
Jedes Glück stirbt an sich selber,
Jedes Glück überlebt sich selber.

*Eindunkelung der Paul-Rée-Treppe von vorn nach hinten,
von unten nach oben, die Treppe hinauf. Licht zuletzt nur
noch auf Paul Rée, bis auch dieser im Dunkel verschwindet,
"verschluckt" wird: Anspielung auf – möglichen –
Selbstmord/Absturz im Engadin.*

Lou und Patient im Halbdunkel der brennenden Lampe

5. Szene

(Narrentürme

*Bühne plötzlich blendend hell. Zwei Türme rechts und links,
zwischen beiden ein Seil gespannt).*

*Hinterbühne: etwa ein Dutzend aufgeklappte Flügel mit
Pianisten. Flügel schwarzglänzend, sargartig (kaschiert).
Klavier-Chor mehrkanalig vom Band: Klavierspiel =
Nietzsches Delirium; a cappella bis zum Absturz Nietzsches.*

*Im linken Turm: Nietzsche als weißer Pierrot
(Assoziation: Anstaltskleidung), Lou.*

*Im rechten Turm der Vogelmensch. Seitanz Nietzsches mit
Balancierstange. Nietzsche und Lou wollen jeder als erster
beim Vogelmeschen sein.*

NIETZSCHE (als Pierrot)

Daß Gott erbarm! Ihr meint, ich sehnte mich zurück
ins dumpfe Stuben-Glück?
Ihr Menschen, treibt's nur weiter so in eurer Gruft!
Mir dauerte dies Trauerspiel zu lang.
Die Narrenkappe werf' ich tanzend in die Luft,
denn ich entsprang!

Wäre ich ein Gott, und ein wohlwollender Gott,
so würden mich die Ehen der Menschen
mehr als alles andere ungeduldig machen.
Es kann aus der Menschheit auf die Dauer nichts werden,
die Einzelnen werden verschwendet,

der Zufall der Ehen macht alle Vernunft eines
großen Ganges der Menschheit unmöglich.
Hier sind neue Ideale zu erfinden.
Man sollte die Schwüre der Liebenden
öffentlich für ungültig erklären
und ihnen die Ehe verweigern.

Das Weib will selbständig werden:
und dazu fängt es an, die Männer über das
"Weib an sich" aufzuklären, –
das gehört zu den schlimmsten Fortschritten
der allgemeinen Verhäbligung Europas.

LOU

Es ist auch ganz und gar kein Zufall,
daß nach der alten Regel
die Frau dem Mann als von Natur aus fromm vorkam
und mit dem letzten Sinn alles Schicksals
übereinzustimmen schien.
War sie nicht fromm, so war sie Atheistin,
und dieser sogenannte Atheismus,
Schrecker ehemaliger Zeiten,
dünkte den Mann häßlich an der Frau,
häßlich bis zur Karikatur und Perversität.
Ich aber nenne es Freiheit.

VOGELMENSCH (im rechten Turm)

Seht, ich lehre euch den Übermenschen!
Der Übermensch ist der Sinn der Erde.
Euer Wille sage: der Übermensch sei der Sinn der Erde!

NIETZSCHE

Es werden schon jetzt weibliche Stimmen laut,
welche – beim heiligen Aristophanes! –
Schrecken machen;
es wird mit medizinischer Deutlichkeit gedroht
was zuerst und zuletzt das Weib vom Manne will.
Bisher war glücklicherweise das Aufklären Männersache,
Männergabe – man blieb damit "unter sich".
Die Dummheit in der Küche; das Weib als Köchin;
das Weib versteht nicht, was die Speise bedeutet,
und will Köchin sein!
Ein Mann, der Tiefe hat in seinem Geiste
Wie in seinem Begierden,
kann über das Weib immer nur denken

wie ein Orientale:
er muß das Weib als Besitz, als verschleißbares
Eigentum fassen.
Wie? Und damit soll es nun zu Ende sein?
Und die *Entzauberung* des Weibes ist im Werke?
Das Weib soll selbständig werden! O Europa! Europa!

LOU

Selbstbehauptung und Hingebung nähren sich
aus ein und derselben unendlichen Quelle,
und unwillkürlich fromm schmiegt die Frau sich
in die letzten Geheimnisse von Untergehen und Aufgehen.
Die Liebe der Geschlechter ist der ewige Kampf,
die urewige Feindschaft der Geschlechter zueinander.

VOGELMENSCH

Ich beschwöre euch, meine Brüder,
bleibt der Erde treu und glaubt denen nicht,
welche euch von überirdischen Hoffnungen reden!
Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht!
Einst war der Frevel an Gott der größte Frevel,
aber Gott starb, und damit starben auch die
Frevelhalften

NIETZSCHE

Nun hat Lou das Gerede in Umlauf gesetzt!
Gerade Lou!
Das ist eine Grausamkeit des Schicksals!
Mitleid! Hölle!
Ein Gehirn mit einem Ansatz von Seele.
Charakter der Katze, des Raubtiers,
das sich als Haustier stellt.
Der Begeisterung fähig, ohne Liebe zu Menschen.
Doch Liebe zu Gott!
Schlau und voll Selbstbeherrschung
in Bezug auf die Sinnlichkeit der Männer.
Ohne Gemüt und unfähig der Liebe.

LOU

In der Liebe kommen zwei Fremdheiten zueinander,
zwei Gegensätze und zwei Welten,
die nicht verbunden sind durch Brücken des Verwandten
und Vertrauten.
Nicht aus Zufall
sind Haß und Liebe einander so ähnlich,

daß sie, aus Leidenschaft zuweilen, ineinander umschlagen.

VOGELMENSCH

Wo ist doch der Blitz, der euch mit seiner Zunge lecke?
Wo ist der Wahnsinn, mit dem ihr geimpft werden müßt?
Seht, ich lehre euch den Übermenschen:
der ist dieser Blitz, der ist dieser Wahnsinn!

NIETZSCHE (*veränderte Ton*)

Ob ich viel gelitten habe, das ist mir alles nichts
gegen die Frage:

Ob Sie sich selber wiederfinden, liebe Lou,
oder nicht.

~~Ich bin noch nie mit einem so armen Menschen
umgegangen.~~

~~Wie Sie sind – reich in der Ausnützung der Gewährenden,
unwissend, aber scharfsinnig;
ohne Geschmack, aber naiv in diesem Mangel;
ehrlieh und geradezu im Einzelnen, aus Trotz zumeist;
im Ganzen – was die Gesamthaltung der Seele betrifft –
unehrlich.~~

LOU

Man besitzt einen Menschen niemals.
Man gewinnt oder verliert ihn jeden Augenblick.
In der Freundschaft liebt man sich,
weil man sich sieht, wie man ist.
In der Liebe liebt man sich,
weil man sich liebt, wie man nicht ist.
Liebe beruht auf Glauben und ist die Kraft,
sich liebenswürdig zu täuschen.

NIETZSCHE (*verstellt sich als Mädchen, Falsett*)

Wie die längste Weile fleucht,
kommt ein Mann zu uns gekreucht.
Alter, ach! Und Wissenschaft
gibt auch schwacher Tugend Kraft.
Schwarz Gewand und Schweigsamkeit
kleidet jeglich Weib gescheit.
Wem im Glück ich dankbar bin?
Gott – und meiner Schneiderin.
Jung: beblühtes Höhlenhaus.
Alt: ein Drache fährt heraus.
Edler Name, hübsches Bein,
Mann dazu: o wär er mein!

Kurze Rede, langer Sinn:
Glatteis für die Eselin!

Lou stößt Nietzsche vom Seil.

VOGELMENSCH

Der Mensch ist ein Seil,
geknüpft zwischen Tier und Übermensch,
ein Seil über einem Abgrunde.
Was geliebt werden kann am Menschen,
das ist, daß er ein Übergang und ein Untergang ist.

LIED LOU'S

LOU

Ich wahr so vielen Menschen nah,
je näher, desto stärker wurde mir der Zwang,
einer Bedrohung auszuweichen,
einer Gefahr, von der ich noch nicht weiß,
wen von uns beiden sie getroffen hätte,
den anderen oder mich.

Seltsam, daß die Liebe, kaum daß ich Sie denke,
fühle, an ein anderes Gefühl sich binden will,
so als müßte ich der Liebe mich erwehren;
anders würde sie der Freiheit mich berauben,
anders würde sie mich töten.
Seltsam, daß mein Leben an die Liebe,
meine Liebe immer an den Tod sich binden will,

*Der Monolog ist doppelsinnig als Antwort auf Malwida und
als "Arbeit" mit dem Patienten = "Arbeit" an der eigenen
Vergangenheit zu verstehen.*

6. Szene

(Lou, Vogelmensch)

LIED LOU'S

LOU

Ich habe mein Leben lang gearbeitet;
nichts, nichts als gearbeitet.
Wozu?

Der Tod ist doch das Beste.

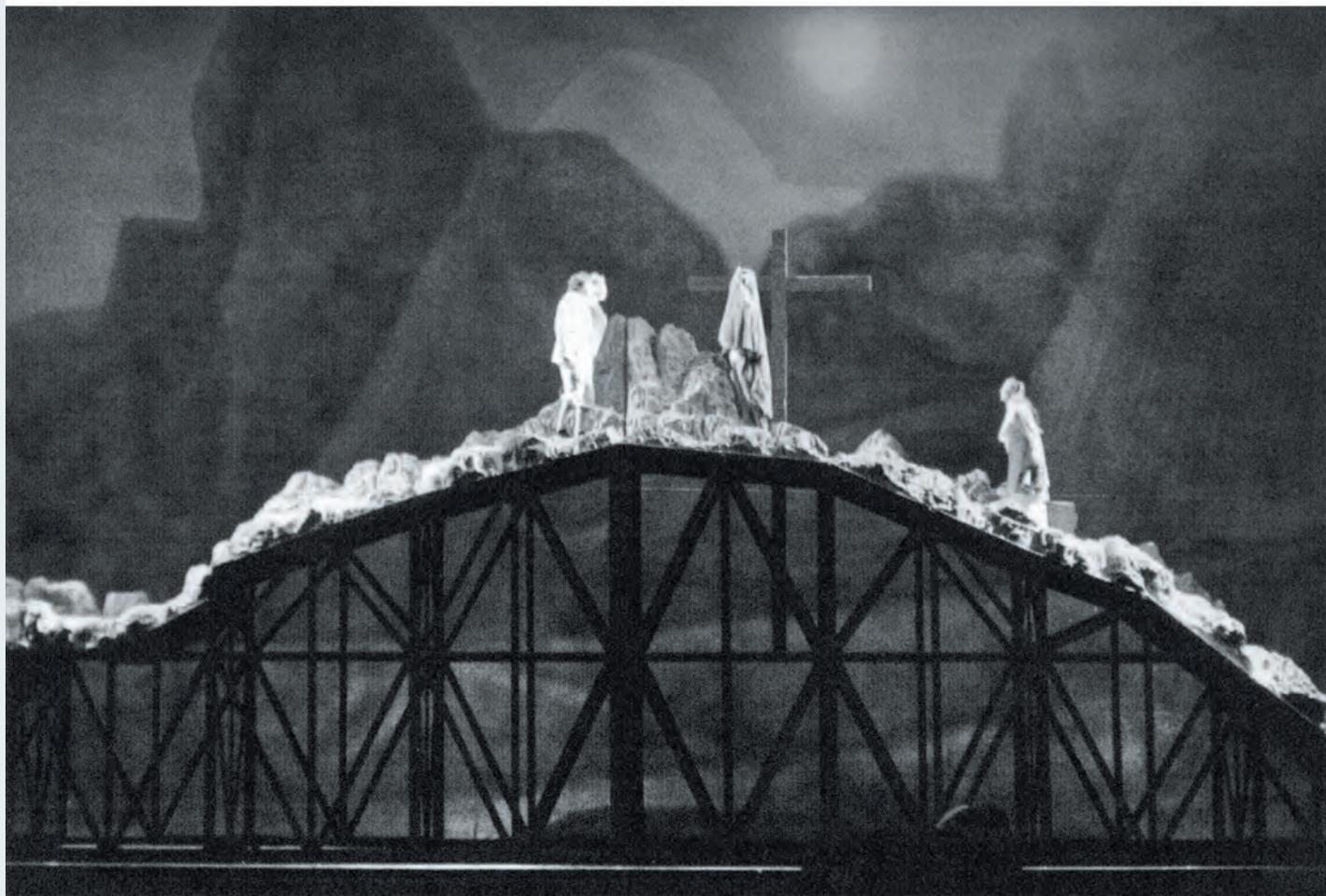
Einst zeigte mir die Freiheit einen Weg in Räume
die voll Zwiespalt und Verworrenheit,
und Dunkel waren,
Freiheit zum Leben und Freiheit zum Tod.
Jetzt liegt das Leben hinter mir:
Ich habe es geliebt und sage ja zum Leben,
sage Ja zum Tod.

VOGELMENSCH (Chor)

Und diese langsame Spinne,
die im Mondschein kriecht,
und dieser Mondschein selber,
und ich und du im Torwege,
zusammen flüsternd,
von ewigen Dingen flüsternd,
müssen wir nicht alle schon da gewesen sein...
müssen wir nicht ewig wiederkommen?

ch Or DER h Offn Ung

Adonai, Goel, Kyrie, Eleison,
Asabthani, El.
Werde in meinem Fleisch Gott sehen
Et verbum caro factum est
Et in novissimo die de terra
Resurrecturus sum
Wird mich aus der Erde aufwecken
Der Rächter des Bluts
Omnis qui vivit et credit in me
Soll den Todesschläger zum Tod bringen
Denselben werde ich mir sehen
Meine Augen werden Ihn schauen
Und kein Fremder schauen
Meine Augen werden kein Fremder schauen.



La prima rappresentazione di *Lou Salomé* (II.1; Monte Sacro)
a Monaco, Bayerische Staatsoper, 1981;
regia di Götz Friedrich, scene e costumi di Andreas Reinhardt

Lou Salomé
opera in due atti

musica di Giuseppe Sinopoli
libretto di Karl Dietrich Gräwe
(1977-1981)

Pe

Lou
Ger
Sig
Un
Her
Un
Pre
Pro
Frie
Rai
Pa
Frie
Un
Ma

At
Pr

Sc

LOU

CO
M
C
C
C

LO
C
c
c
a
t

CO
L
L
è
a

Personaggi

Lou Salomé, *soprano e attrice*
Generale von Salomé, padre di Lou, *basso*
Signora von Salomé, *mezzosoprano*
Un servitore, *tenore*
Hendrik Gillot, pastore riformato, *baritono*
Un contemporaneo che ha molto viaggiato, *attore*
Professor Biedermann, *attore*
Professor Kinkel, *attore*
Friedrich Nietzsche, *attore*
Rainer Maria Rilke, *tenore*
Paul Réé, *tenore*
Friedrich Carl Andreas, *basso/baritono*
Un Uomo-uccello (Zarathustra), *basso*
Malwida von Meysenbug, *soprano/mezzosoprano*

Atto 1 Prologo

Scena 1

(*Russia 1861. Emancipazione dei servi della gleba.*
Lou, coro).

CORO

Noi andiamo alla luce.
Cosa sarà per noi, la luce?
Cosa eravamo?
Cosa saremo?

LOU

Così, salito dal cuore
di ogni creatura
che teme e anela,
questo grido risuona
al confine
tra luce e tenebra.

CORO

Libertà!
La libertà è domanda,
è risposta
a ciò che era?

Quella era vita?
Cosa sarà la vita?

LOU (sola)

Così questo appello
cade nei miei sensi addormentati,
quasi un'annunciazione della vita
che è alba e tramonto.

CORO

Senza futuro, senza ricordi
noi siamo qui.
Non vogliamo il regno dei cieli,
noi, uomini diventati uomini.
Perciò, vogliamo il regno della terra.

LOU

Questo io voglio –
La mia anima danza!

CORO

Lavoro d'ogni giorno! Lavoro d'ogni giorno!
Chi sarà il padrone del giorno?

L'ora è giunta,
ecco il mattino!
Spunta l'alba!
Allora su, su,
tu, grande giorno!

LOU

Spunta l'alba!
Tu, grande giorno!

TUTTI

Chi sarà il padrone del giorno?

LOU

Tutto è vostro!
Voi però appartenete a Dio!

Scena 2

(San Pietroburgo negli anni dopo il 1861. Il paradiso infantile di Lou. Il letto di ammalata di Lou = divano. Future analogie tra divano e Uomo-uccello. Il generale von Salomé, la signora von Salomé, Lou, i suoi tre fratelli, un servitore; generali, ufficiali, ecclesiastici protestanti e ortodossi, maomettani, servi da tutte le parti dell'impero russo (cocchieri tartari, cameriere estoni, contadini svevi; servi, giardinieri; governanti francesi); il pastore Gillo; un contemporaneo che ha molto viaggiato; il professor Biedermann; il professor Kinkel).

LOU (parlato)

Sono nata il 12 febbraio 1861 a Pietroburgo. Era l'anno in cui in Russia furono emancipati i servi della gleba. L'uomo ricevette la libertà, ricevette se stesso. Più di venti milioni di persone si aprirono alla libertà, una libertà di cui prima non avevano mai avuto idea. Cos'era per loro la libertà? Apertura verso la vita? Apertura verso la morte? In quest'anno 1861 sono nata io, Louise von Salomé.

LOU

Ti amo come nessun altro al mondo!
Ah come mi piace ammalarmi, recito la malattia
e la malattia diventa un piacere
se riposo tra le tue braccia.

PADRE

Ci lega un legame di tenerezza
e noi lo teniamo segreto.
Ora bacio la mia bambina,
la tengo nel grembo paterno.

LOU

Ti amo come nessun altro al mondo!
Ah come mi piace ammalarmi, recito la malattia
e la malattia diventa un piacere
se riposo tra le tue braccia.

PADRE

E tu pensi ogni tanto al tuo papà?
Presto morirò!
Presto non ci sarò più!
Confida in Dio!
Egli non ti lascia sola!

LOU

Eppure mi sento scivolare giù dal grembo dei miei genitori
e posta nel grembo di Dio.
Dimmi: chi è Dio?
Io chiedo di Dio e lo cerco
e dovevo perdere il mio paradiso infantile!

UN SERVITORE

Il mondo non ti darà molto, credimi!
Se vuoi avere una vita tua,
rubala!

CANZONE DEL SERVITORE

Ho visto due persone anziane davanti alla residenza estiva.
Chiedevano di poter entrare. Le ho respinte.
Non erano il tipo di anziani che si invitano in una
residenza estiva.
Sono rimasti lì tutta la settimana e diventavano sempre
più esili.
E un mattino rimanevano là solo i bottoni neri
dell'abito bianco della vecchia signora
e il cappello ammaccato dell'uomo anziano.
Il terreno tutt'intorno era coperto dal ghiaccio di lacrime
gelate.

LOU

E Dio tace su una cosa del genere?
Forse anche Dio è morto?
Mio padre è morto. Forse è morto anche il mio Dio?
Se Dio non mi parla, dov'è l'uomo
che mi decifra questo mistero? Devo sapere tutto.
Che cos'è la vita dell'uomo? Chi è Dio?
Chi sono io e per quale compito sono venuta al mondo?
Che cos'è il mondo, questo immenso contenitore
pieno di immagini, sogni, ombre fuggitive?
Questo mondo è forse un nulla, è una prigione?
È una missione? Chi dà le regole?
Per me tutto è ancora sogno e la cosa più grande e la più
piccola
si mescolano in un tutt'uno indifferenziato.
Forse qui c'è già la vita intera?
Ma chi me la sa districare?

GILLOT

Voglio portarti via dal mondo della fantasia,

dove tu sogni, nel mondo della vita vera.
Devo distruggere il tuo mondo fantastico,
che è cresciuto intrecciandosi al cuore.
Lavoro intellettuale e lotta sono meglio dei pensieri
logoranti.
La vita è lavoro. Lavoriamo dunque
con scrupolo estremo!

LOU-

Così ha termine tutta la mia solitudine.
Lui è quello che ho sempre cercato!
Una persona! Finalmente una persona in carne ed ossa!
Io sto davanti a lui, con le mani sul cuore:
«Vieni da me?»
Io dico: «Sì». Lo devo seguire!

GILLOT

Voglio portarti via dal mondo della fantasia,
dove tu sogni, nel mondo della vita vera.
Devo distruggere il tuo mondo fantastico,
che è cresciuto intrecciandosi al cuore.
Lavoro intellettuale e lotta sono meglio dei pensieri
logoranti.
La vita è lavoro. Lavoriamo dunque
con scrupolo estremo!

Abbraccio, che in Gillot assume carattere sempre più erotico. Lou sta quasi per svenire, alla fine lo respinge.

LOU

Di colpo mi diventa estraneo al cuore e ai sensi
ciò che ho adorato.
Voglio andare via da questo mondo, via dalla Russia.
Lasciatemi cercare la conoscenza,
la libertà in un altro paese!

GILLOT

Distruggere il tuo mondo fantastico!

UN CONTEMPORANEO CHE HA MOLTO VIAGGIATO (parlato)

A Zurigo in Svizzera in questi ultimi tempi si sono viste molte
di queste studentesse russe che si sforzano di mortificare
tutte le caratteristiche proprie al loro sesso. Fanciulle,
come dice Shakespeare, che lavorano duramente e smetto-

no di essere donne, per potersi meglio elevare a livello degli
uomini.

LOU

Voglio imparare, voglio lavorare, voglio sapere.
L'amore per ciò che voglio sapere e non so
è così forte che potrei morire.

MAMMA

Lasciamo allora Pietroburgo e andiamo a Zurigo.
Tu incomincia con lo studio.
Poi magari viene fuori anche un matrimonio,
così che sarà finita con i tuoi capricci!
Però io resto con te, vengo con te a Zurigo.

Zurigo, settembre 1880

MADRE (legge una lettera) (PROF. BIEDERMANN)

La signorina Sua figlia è una persona del tutto eccezionale,
ha la purezza e la schiettezza d'animo di una bambina e al
tempo stesso ha un orientamento dello spirito e un'indipen-
denza della volontà per niente infantili, quasi non femminili, e
da ambedue questi punti di vista è un diamante. Non è certo
mia intenzione complimentarmi con la madre per sua figlia
a proposito di qualcosa che imporrà dolorose rinunce alla
felicità. Semplicemente definisco la signorina Louise, per sua
intima essenza, un diamante.

LOU (parlato)

Il mio spirito è instancabile, più conosco,
più il mio corpo desidera la sua morte.

LOU

Mi sento vicina alla morte, vorrei morire
e in ciò non sento altro che estasi. Tutto ciò è amore?
Quando sarò nella bara,
scintilla ormai bruciata,
carezzami ancora una volta sui capelli
con la mano amata.

Prima che si restituisca alla terra
ciò che deve diventare terra,
sulla bocca che hai amato
dammi ancora un bacio. (da: *In lotta per Dio*)

PROF. KINKEL (*alla signora von Salomé*)

Diagnosi: emottisi!

Sua figlia è ammalata ai polmoni e forse non ha più molto da vivere.

Emottisi! Provate ancora una volta a cambiare clima. Prima che arrivi l'inverno, è meglio andare verso sud. Forse a Roma.

CORO

L'ora è giunta!

Ecco il mattino!

Spunta l'alba!

Scena 3, parte prima

(*Roma, Basilica di San Pietro.*

Lou, Paul Réé, poi Malwida von Meysenbug e Nietzsche).

PAUL RÉÉ

Il compito di questo secolo è
di abolire la teologia e
sostituirla con l'antropologia.

I nostri dèi siamo noi, Lou.

Ci ha già pensato

che i nostri dèi siamo noi?

(*tutto ciò che segue nel tono di una conversazione veloce,
leggera*)

LOU

Mio caro amico Paul Réé,
è questo l'argomento del Suo nuovo libro?

PAUL RÉÉ

Legga qui cosa ho scritto.

E qui nel confessionale continuo a scrivere
e dimostro che Dio non esiste
perché noi siamo gli dèi stessi.

Ciò che vive, si eccita alla vita
solo attraverso se stesso.

LOU (*con grande simpatia a Paul Réé*)

I miei pensieri sono incentrati su Dio
da quando sono stata in grado di pensarlo.

Non so chi è e dove si trova,
penso a Dio perché qualcosa mi spinge a pensarlo.

Non è questa una prova bastante
dell'esistenza di Dio?

(*in un altro tono*)

Insieme a Lei, Paul Réé,

per la prima volta sono stata veramente contenta.

Mi rallegro di questo giorno e sono certa:

Lei è quello che mi sta di fronte.

Per me questa è una prova sufficiente di esistenza
per il momento. Le chiedo: anche Lei è d'accordo
di contentarsi della mia esistenza?

*Malwida von Meysenbug porta uno sconosciuto (Nietzsche).
Lou, che voleva rivolgersi a Paul Réé, si ferma e guarda
Nietzsche con attenzione. Nietzsche si ferma, va verso Lou
con uguale attenzione. L'attenzione di entrambi è così intensa
che Malwida tralascia di presentarli. Anche Paul Réé si ferma
indeciso. Breve silenzio.*

NIETZSCHE (*si inchina profondamente*)

Da quali stelle siamo caduti
per incontrarci qui?

(*breve pausa, poi Lou si riprende velocemente*)

PAUL RÉÉ (*facendo le presentazioni*)

Il professor Nietzsche da Basilea –

La signorina von Salomé da San Pietroburgo.

LOU (*a Nietzsche, con grande leggerezza*)

Io La conosco già molto bene.

Il Suo amico mi ha già raccontato...

Lei conosce Roma?

La città dell'amore, mi dicono.

Roma significa Amor, se si legge a rovescio.

Sono venuta fin qui e mi sento così libera.

NIETZSCHE (*tra sé*)

Sono giunto al traguardo?

Finalmente afferro la vita?

E ora posso sfuggire a tutte, tutte le prigioni del pensiero
e dire a lei, a lei che il poeta malato è diventato Cristoforo
Colombo,

pronto per un viaggio inaudito?

(*in tono diverso*)

Da quali stelle siamo caduti
per incontrarci qui?

PAUL RÉE

Il Signore dei cieli, che non esiste,
sia benevolo con tutti noi.

MALWIDA

Spero solo che a lei
non piacciono troppo gli uomini.

LOU

Non è un caso! Ma secondo quale piano
ci incontriamo qui?

NIETZSCHE (*ritmicamente*)

Da quali stelle siamo caduti
per incontrarci qui?

MALWIDA (*parlato*)

Discutiamo pure tranquillamente fino alla morte,
ma facciamolo tutti e quattro.
Propongo di andare all'aperto.

Scena 3, parte seconda

(Biblioteca "infinita" à la Borges.

Pareti di specchio. Colori: nero e violetto. Un divano. Lou, Rilke, Paul Réé, Nietzsche, Andreas, poi Uomo-uccello).

A. Gara di canto per Lou.

RILKE

L'universo è un labirinto che esiste dall'eternità
ed esisterà per tutta l'eternità.
Noi uomini siamo i ricercatori imperfetti
del labirinto che chiamiamo universo,
tuttavia noi non scioglieremo mai questo enigma.
Fu un caso cieco, furono demoni
a disporre che noi abitassimo in questo mondo?
Furono angeli buoni che per un po' di tempo
ci spinsero nel labirinto dell'infinita?

LOU

L'unica verità di cui non dubito

è che io sono e che cerco di trovare
ciò che è al di fuori di me, Dio oppure gli uomini.

PAUL RÉE

Non vi è nulla di male nell'essere senza Dio
se davvero ci si è sbarazzati di Dio.

NIETZSCHE (*in isteria euforica*)

Ah, questa malinconia!
Dev'è ancora un mare
in cui si possa veramente affogare?
Intendo dire: una persona!

LOU

Sento me, il mio spazio, il mio tempo
e il mio sentimento ne sa più della mia ragione.
Cosa dice ancora l'intelletto degli uomini
che vuole ottenere la mia simpatia?

PAUL RÉE

Il mondo, nel quale sei giunta solo da poco,
per il quale hai migliaia di organi del piacere –
deve stimolarti potentemente, incatenarti,
per un po' anche allontanarti da me.

LOU

Ci può essere una grande felicità,
non una lunga felicità!

PAUL RÉE

Ogni felicità muore di se stessa,
ogni felicità sopravvive a se stessa!

NIETZSCHE

Sono sbarcato sulle coste di un mondo straniero,
ancora senza nome, terribile,
che sta al di là di tutto ciò
che può essere attaccato dal pensiero.
Tutto è per me nuovo e più nuovo,
lo spazio e il tempo mi attirano lontano
e mi sorride la più bella avventura:
l'eternità!

FRIEDRICH CARL ANDREAS

La verità della mia esistenza non ha nulla di interessante

di cui io possa parlare.
L'io e l'Esserci sono qualcosa di intimo
la cui esterioresità più apparente può essere confessata
solo come indiscrezione.
Chi ha visto il cielo della Persia non può raccontare
il cielo della Persia.

NIETZSCHE

Vedete, io vi insegno il Superuomo!
Il Superuomo è il senso della terra.
L'uomo è una corda
tesa tra l'animale e il Superuomo,
ciò che può essere amato nell'uomo
è che egli è transito e tramonto.
Dov'è il fulmine che vi lambisca con la sua lingua?
Dove la follia con la quale dovrete essere vaccinati?
Il Superuomo è questo fulmine,
il Superuomo è questa follia!

A poco a poco, come segnale dell'Uomo-uccello, un suono primigenio si stende sopra l'ensemble dei personaggi. Il raggruppamento si scioglie. Caos I.

B. Ballata di Turandot

BALLATA della PRINCIPESSA TURANDOT

Lou contrappone alla minaccia atmosferica, allo scioglimento formale del gruppo un'espressione in forma linguistica e musicalmente chiusa e in questo modo 'esorcizza' per prima la disintegrazione imminente.

LOU (alternativamente a tutti e a ciascuno singolarmente)

Cosa fa che voi uomini troviate solo piacere
in una donna come me? A che si deve la vostra devozione?
Così forniti di intelligenza, volete legarmi a voi,
per me diventate volentieri sordi e ciechi.
Volete amarmi – e siete già morti!

Io non so che cosa vuoi, però se fosse amore,
non parleresti di te e neppure del tuo Dio.
Se invece del pensiero ti rimanesse un occhio,
un solo nervo,
un solo desiderio, che ti spingesse tra le mie braccia,
allora saresti tu il mio amato – Don Chisciotte!

Mi sei caro, non vorrei perderti,
ma con tutta la simpatia chi mi aiuta a venirne fuori?
Volevo sapere tutto sulla vita.
Adesso mi è chiaro: non bisogna dover sapere tutto!
Il tuo sapere si dà delle arie da despota.

Io non so più nulla, però ora intuisco come sarà la mia vita.
Vedrete: uomini, io vi porto sul patibolo.
Voi volete circondarmi soltanto con la vostra intelligenza
e dove non ci sono esseri umani io voglio votarmi alla
morte!
Questo io dico, principessa Turandot.

C. Quintetto. Riorganizzazione della costellazione.

NIETZSCHE (cantato)

Amica mia, disse Colombo, non fidarti
mai più di un genovese!
Sempre ha lo sguardo fisso nell'azzurro,
troppo lo attira la lontananza!

PAUL RÉE

Amica, tu appartieni alla vita,
in mille guise essa ti avvince.
Che felicità ti può dare?
Se la prendi, perdi me.

RILKE

Chi ci può concedere la felicità?
Non gli angeli e non gli uomini
e la felicità che noi partoriamo
presto si spezza per il suo stesso peso.

ANDREAS

Niente può eguagliare il mio cielo.
Sei già pronta per il viaggio?
Nessuna parola mai raggiungerà
ciò che è mondo e realtà!

LOU

Si stanca presto della vita
chi più la desidera
e il sole nutre il fiore
che col fuoco poi distrugge.

Caos II. Si infrangono le pareti di specchi. L'Uomo-uccello appare, fuoriesce dal divano. Bacchanale finale. Black out. Dall'oscurità emerge

Scena 4

(Pensione a Berlino. Stanza miseramente arredata - dà l'idea di un albergo a ore. Porta. Finestra. Un tavolo. Cocchi di specchi ancora in scena. Stanza illuminata. Fuori buio. Andreas e Lou).

Duetto arioso

ANDREAS *(in parte con Lou)*

Se tu potessi darmi amore!
Il rifiuto non sei tu!
Con migliaia di fili, con il tessuto più soffice,
con reti di seta leggere come l'etere
dove ciascuno di questi fili è amore,
vorrei imprigionarti ed essere imprigionato da te,
che noi ci appartenessimo l'un l'altra
e cosicché tu possa dirmi:

(grande intensificazione lirica)

ti amo,
così come io possa dirti:
ti amo!
E ogni filo della rete di seta
che ci avvolge, ci congiunga nell'amore!

LOU

Lui non lo posso amare.
Amo il suo modo di essere
ma lui - lui non lo amo!

Lou resta immobile. Al culmine dell'eccitazione Andreas afferra una scheggia di vetro e con questa si lacera le mani. Esce sangue. Lou come incantata, improvvisamente affascinata, si rivolge molto amorevolmente ad Andreas, guarda le ferite, le bacia. Tutto molto naturale, scorrevole. Lou si macchia di sangue.

LOU *(parlato; in tono naturale, non di chi voglia minimizzare o tranquillizzare)*

Sei caduto su una scheggia di vetro!

Andreas apatico. Intenso coinvolgimento di Lou. Entrano

Malwida e Paul Rée. Rée resta nel buio della porta senza essere notato. Malwida riceve Andreas dalle braccia di Lou, lo conduce fuori della porta.

Lou, osservata da Paul Rée che resta ignorato nella semioscurità, si guarda in un frammento di specchio.

LOU

Se io potessi darti amore!
Il rifiuto non ero io!
Con migliaia di fili, con il tessuto più soffice,
con una rete di seta leggera come l'etere
dove un alito di ciascun filo è amore,
voglio imprigionarti ed essere imprigionata da te,
che noi possiamo appartenerci l'un l'altra,
che noi siamo reciprocamente liberi e prigionieri,
prigionieri - e tuttavia liberi.
Io ti amo
e ogni filo della rete di seta
che ci circonda

ANDREAS

e ogni filo della rete di seta
che ci circonda

LOU

ci congiunga nell'amore!

Malwida torna indietro, con un pacchettino in mano.

LOU

Lei non nota, come la sera prima
del nostro fidanzamento, cadere su di me
quasi un'ingannevole apparenza omicida?

MALWIDA

Lui sta meglio, è fuori pericolo.

Dà a Paul Rée il pacchettino con gesto pieno di significato e se ne va.

LOU

È tutto finito...
Addio...
Adesso se ne vada per favore!
La ringrazio per la Sua amicizia!

Insieme a Lei, Paul Rée,
per la prima volta sono stata davvero contenta, allora
a Roma.

Forse... io credo...

(va verso di lui con uno sguardo sincero)

io...

(vicinissima a lui)

Capisce perché ora Le chiedo comunque di andarsene?

È tutto finito, addio!

Capisce perché ora Le chiedo comunque di andarsene?

PAUL RÉE *(annuisce)*

Niente è così completamente passato come un
sentimento passato, non è vero?

*(va verso la porta, ma così controvoiglia che si intuisce che
tornerà indietro)*

LOU

Con una rete di seta leggera come l'etere
dove un alito di ciascun filo è amore
voglio imprigionarti ...

PAUL RÉE *(torna indietro, al tempo stesso chiedendo scusa,
indeciso)*

Non posso andare.

La pioggia.

È troppo assurdo!

LOU *(appassionata e come per agevolarlo)*

... ed essere imprigionata da te,
che noi possiamo appartenerci l'un l'altra.
Ahimè!

PAUL RÉE

Ci può essere una grande felicità,
non una lunga felicità!

LOU, PAUL RÉE

Sbiadita è la luce del giorno.
La notte ci ha schiacciato in pieghe nere.
Nel buio stanno in agguato altre forze.
La notte ci ha schiacciato...
Sbiadita...

Nel frattempo fuori è diventato chiaro. Un accenno di cielo

*stellato e di luce chiara, non notato da nessuno dei due. Paul
Rée si scioglie da Lou, sembra cercare qualcosa sul tavolo,
se ne va senza parole.*

*Lou nota sul tavolo un pezzo di carta: la foto da bambina di
Lou, sul cui retro Rée ha scritto.*

LOU *(parlato)*

«Avere compassione! Non cercare!»

*(Vede che fuori è diventato chiaro, va verso il chiarore della
finestra)*

Non c'era nessuna pioggia!

(allegra)

In questa notte il mondo non aveva lacrime!

Atto 2

Scena 1

*(Sacro Monte sul Lago d'Orta. Nietzsche, Lou, poi Uomo-uc-
cello. Due metà di montagna, che divergono. Coro invisibile,
senza testo).*

NIETZSCHE

Oh prima aurora
della mia speranza più alta!
Spesso il sentiero e la notte mi sono sembrati infiniti.
Ora nei tuoi occhi io guardo
lo splendore del mattino e la vittoria!
Terra! Terra! Ne ho fin troppo
del viaggio indagatore e fallace!
Teniamoci vicini alla costa!
Più tardi troveremo qualche buon porto!
Sacro Monte!
A te devo
il sogno più incantevole della mia vita!
La donna più debole trasformerà
ogni uomo in un dio!

LOU

Una sottile fenditura percorre il mio essere,
attraverso la quale io passo,
fuori da me stessa –
attraverso questa fenditura io esco

fuori da me stessa, nella grande esuberanza della vita
fuori di me,
e così, in egoismo appassionato,
posso barcollare ebbra attraverso la vita fuori di me.

NIETZSCHE

Sei fuori di te e fuori di me,
sei incapace di affratellarti
con bontà all'essere amato
e per questo io ti amo!

LOU

Nel nostro essere speciali e diversi
ci distinguiamo fortissimamente
da quello che amiamo e diventiamo
fortissimamente consapevoli anche della nostra duplicità
e differenza.
Tuttavia mentre così approfondiamo e unifichiamo il
nostro io,
dobbiamo traboccare, spumeggiare nella persona amata!

NIETZSCHE

Quale segreto ti ha insegnato la notte,
che il brivido gelato ti nasconde la guancia,
la guancia di porpora?
Tu taci, non rispondi?
(*appare l'Uomo-uccello*)

UOMO-UCCELLO

Mezzogiorno: attimo dell'ombra più corta;
fine dell'errore più lungo; punto più alto dell'umanità.

NIETZSCHE

Incipit Zarathustra.

LOU

Da vicinanza troppo grande
nasce anche straniamento.
L'amore si basa sulla fede ed è la forza
di ingannarsi gentilmente l'un l'altro,
e ogni amore, non importa a quale durata, verità,
eternità aspiri,
può finire solo in tragedia e morte.

NIETZSCHE

Eppure io amo gli uomini!
Così se ora dovete tendere la mano verso di me,
dovete spezzarmi. Il tempo è maturo.
Nei vostri occhi scintilla il ricordo
di qualcosa di più bello di me.
Lo vedo, lo vedo – e così muoio.
Questo è l'autunno, che già mi spezza il cuore!
Sparite! Sparite!
(*Lou e l'Uomo-uccello si allontanano*)

NIETZSCHE

Ancora per quanto... poi vengono la luna e le stelle
e il vento e la brina! Ora non indugio oltre.
Dov'è la mano che mi stacca dall'albero?
(*inizia a trasformarsi in un bianco, freddo Pierrot*)
Sacro Monte! È questa l'ora.
Qui stavi tu,
cantando e tremando di beatitudine iridescente.
Qualcuno ti ha ascoltato?
Ora te ne stai irrigidito
– ormai da quanto?
Perché tu giullare sei fuggito nel mondo davanti
all'inverno?
Vola, uccello, gracchia il tuo canto da uccello del deserto!
Nascondi, giullare, il tuo cuore sanguinante nel gelo e
nello scherno!

Scena 2

(*Casa privata a Berlino.*

Lou, Friedrich Carl Andreas. Pomeriggio. Finestre, porte aperte. Atmosfera da giardino estivo. Lou sta sul divano – metamorfosi dell'Uomo-uccello – e dorme. Andreas le si avvicina.)

LOU (nel sonno)

Questa purezza, questo grido e questa morte...
Ciò che vedo, sguardo nello sguardo,
te davanti a me,
indimenticabile per la vita –
un volto!
Lou si solleva, in stato di incoscienza. Abbraccia Andreas, in un gesto che può essere anche uno strangolamento. Lou improvvisamente sveglia. Riconosce che questo abbraccio era un tentativo di omicidio, crolla piangendo sul divano. Andreas si solleva, sta come impietrito, non si gira verso di lei.

Scena 3

(Russia, notte siberiana.

Infinitezza, freddo, cielo stellato. Le voci di Lou e Rilke – entrambi ancora invisibili – si sentono da destra e da sinistra. Entrata in scena di Lou e Rilke, che si avvicinano da direzioni opposte).

LOU

Eppure vado sempre a te,
fa' che ci troviamo e ci comprendiamo!

RILKE

Eppure vado sempre a te
con tutti i miei passi,
ma resta sempre la domanda:
chi sono io e chi sei tu?

LOU

Abbiamo lasciato la libertà che ci incatenava
e abbiamo cercato l'infinita di questa terra,
l'ampiezza sconfinata dell'oriente,
da cui sorge ogni luce.

LOU

Io trovo il tuo volto –
lasciami trovare anche la libertà.

RILKE

Presto l'oscurità sarà luminosa,
l'ampiezza ci legherà.
La luce, la luce.
Sono come uno
i cui grandi sogni stanno per compiersi.
Ciò di cui debbo ringraziare
resti come un segreto tra di noi.

LOU

Nella realtà immensa
che ti circonda
sta il segreto profondo
di quel tempo indicibilmente buono, grande, generoso.

LOU, RILKE

Ciò che sperimento, sono, ciò che mi afferra,
il reale, maturato in me attraverso di te,

lo debbo a te!

LOU

Così un tempo questo appello
è caduto nei miei sensi addormentati,
quasi un'annunciazione della vita
che è alba e tramonto.

Rilke e Lou vicinissimi l'un l'altro. Improvvisamente Rilke si spaventa dinanzi alla realtà, evocata da entrambi, della conoscenza reciproca: fugge da lei come allucinato.

Vienna come una fata Morgana. Lou e Rilke come marionette straniate, in un ballo: salone viennese come tenda da circo, il "Circo Makart". Canzone di Rilke.

Canto popolare Sulla dura vita dell'amore

RILKE

Quando ti vedo
vengo così volentieri da te
ti dono tutto il mio cuore
e il sentimento si innalza verso il cielo.
Mi sei cara
e ti supplico: dammi anche tu il tuo cuore,
non rendermi tutto così difficile.

Quel che mi dà da pensare
è che voi donne non ci amate!
Amate solo i vostri padri
con la loro struttura ideale.

Poi perché un altro
non può amarvi nel modo giusto,
anche quest'altro non entra
nella vostra storia.
E però, di tempo in tempo,
l'amore vi dà gioia.
Allora un uomo può venire da voi,
ciò vi riempie di gioia.
Presto lo fate andar via di nuovo
perché appartenete al grembo del padre.

Quando ti vedo davanti a me

l'anima mi fa male,
allora mi si spezza il cuore
e tutto è finito.
Poi vado verso il cielo
e non c'è, non c'è più dolore.

In questo canto popolare, con orchestra, pianista in scena (danza macabra alla Ravel) i danzatori si trasformano in marionette che poi cadono su tavoli di marmo. Quadro di una "anatomia". Il suono del pianoforte echeggia solitario.

Luce su Nietzsche che suona il pianoforte da solo. Tutta l'illucinazione, fino a Nietzsche, si dissolve. Rimane la visione Nietzsche/pianoforte.

Uomo-uccello. Al suono del pianoforte in orchestra il tema "Da quali stelle...". Si dissolve la visione Nietzsche. Di nuovo buio, Siberia, cielo stellato.

Lou e Rilke si estraniavano.

Lou e Rilke in direzioni opposte.

RILKE

Lascia che tutto ti accada,
bellezza e terrore.
Lasciami sempre venire da te,
lasciami scoprire il tuo segreto:
ti seguo
e ti cerco sempre
e ciò che in te mi chiama,
mi uccide!

Scena 4

(Camera in casa di Lou a Goettingen.

Il divano. Lampada a stelo. Malwida con una tazza di caffè, accende la lampada).

MALWIDA

Sono già le cinque.
Sta per arrivare il Suo paziente.
Lei, cara Lou, cerca sempre
di aiutare gli altri.
Ma io lo so:
qui chi ha bisogno d'aiuto più di tutti
è proprio Lei!

Il paziente entra, a un cenno prende posto sul divano, rimane muto. Lou resta in piedi. Il suo lavoro psicoanalitico con il paziente come scena senza parole (è lavoro anche sul suo passato personale). La scala sul retroscena si illumina. Paul Rée in cima alla scala. Ancora una volta le sue «ultime parole (scritte)»∞∞.

PAUL RÉE

Avere compassione! Non cercare!
Ogni felicità muore di se stessa.
Ogni felicità sopravvive a se stessa.

La scala di Paul Rée si oscura dal davanti verso il retro, dal basso verso l'alto, sopra la scala. Alla fine luce solo su Paul Rée, fino a quando anch'egli scompare nel buio, viene "inghiottito": riferimento al suo – probabile – suicidio/caduta in Engadina.

Lou e il paziente nella semioscurità della lampada accesa.

Scena 5

(Torri dei pazzi

All'improvviso la scena diventa di un chiarore accecante. "Torri dei pazzi" a destra e a sinistra, tra loro una corda tesa. Nel retroscena: circa una dozzina di pianoforti a coda aperti con pianista. Pianoforti a coda luccicanti di nero, come bare. Coro con pianoforte dal nastro, a più canali: suono del pianoforte = delirio di Nietzsche; canto a cappella fino alla caduta di Nietzsche.

Nella torre di sinistra: Nietzsche come Pierrot bianco (associazione: divisa della casa di cura) e Lou. Nella torre di destra l'Uomo-uccello. Danza sulla corda di Nietzsche con una canna d'equilibrio. Nietzsche e Lou vogliono giungere ciascuno per primo dall'Uomo-uccello).

NIETZSCHE (come Pierrot)

Per amor di Dio! Pensate davvero che io desideri tornare a una felicità da quattro soldi?
Voi uomini, continuate così fino alla tomba!
Per me questa tragedia è durata fin troppo.
Getto in aria danzando il berretto da giullare perché ne sono venuto fuori!

Se fossi un Dio, e un Dio benevolo,
i matrimoni umani mi renderebbero più insofferente di

qualsiasi altra cosa.

A lungo andare dall'umanità non può venir fuori nulla,
i singoli sono gettati via,
la casualità dei matrimoni impedisce ogni ragionevole
speranza
di un grande avanzamento dell'umanità.
Bisogna trovare nuovi ideali.
Si dovrebbero dichiarare pubblicamente nulli i giuramenti
degli amanti
e impedire le loro nozze.

La donna vuole diventare indipendente
e inoltre inizia ad istruire gli uomini
sulla "donna in sé" –
questo è uno dei peggiori progressi
della detestabilità complessiva dell'Europa!

LOU

Non è affatto un caso
che secondo le antiche regole
la donna si presentasse come per natura devota
al marito
e ciò sembrava concordare
con il senso ultimo di ogni destino.
Se non era devota, era un'atea:
e questo cosiddetto ateismo,
terrore dei tempi andati,
all'uomo sembrava brutto nella donna,
brutto fino alla caricatura e alla perversione.
Ma io lo chiamo libertà.

UOMO-UCCELLO (nella torre di destra)

Vedete, io vi insegno il Superuomo!
Il Superuomo è il senso della terra.
E così il vostro volere dica:
il Superuomo sia il senso della terra!

NIETZSCHE

Già ora risuonano voci femminili
che – come nel sacro Aristofane –
fanno paura:
si minaccia con chiarezza medicinale
ciò che la donna vuole dall'uomo in primo luogo e in ultima
istanza.
Per fortuna fino ad ora il gettar luce era una faccenda

da uomini,
un compito da uomini – gli uomini rimanevano sempre
"tra di loro".

La stupidità in cucina; la donna come cuoca;
la donna non capisce cosa significa il cibo
e vuol fare la cuoca!

Un uomo che sia profondo nel suo spirito
come nei suoi desideri
può sempre pensare della donna
come un orientale:
egli deve intendere la donna come proprietà,
come un bene che si può mettere sotto chiave.
Come? E con questo saremmo alla fine?
Ed è all'opera il disincanto della donna!
La donna deve essere indipendente! O Europa! Europa!

LOU

Autoaffermazione e dedizione si nutrono
di un'unica e medesima fonte infinita
e involontariamente devota la donna aderisce
agli ultimi segreti del tramontare e rinascere.
L'amore dei sessi è l'eterna lotta,
la primordiale reciproca inimicizia dei sessi.

UOMO-UCCELLO

Vi imploro, o miei fratelli,
restate fedeli alla terra e non credete
a coloro che vi parlano di speranze ultraterrene!
Sono degli avvelenatori, che lo sappiano o no!
Una volta il sacrilegio verso Dio era il più grande
dei sacrilegi,
ma Dio è morto, e con lui sono morti anche i sacrileghi.

NIETZSCHE

Ora Lou ha messo in giro delle chiacchiere! Proprio Lou!
Questa è una crudeltà del destino!
Compassione! Inferno!
Un cervello con un principio d'anima.
Un carattere da gatto, animale da preda
che si atteggia ad animale domestico.
Capace di entusiasmo, ma senza amore per gli esseri
umani.
Tuttavia amore per Dio!
Astuta e perfettamente padrona di sé
in rapporto alla sensualità maschile.

Senz'anima e incapace di amare.

LOU

Nell'amore si uniscono due estraneità,
due contrapposizioni e due mondi
che non sono collegati da ponti di affinità e di confidenza.
Non a caso
amore e odio sono così simili,
che a volte, a causa della passione, si tramutano l'uno
nell'altro.

UOMO-UCCELLO

Dov'è il fulmine che vi lambisca con la sua lingua?
Dove la follia con la quale dovrete essere vaccinati?
Vedete, io vi insegno il Superuomo:
lui è questo fulmine, lui è questa follia!

NIETZSCHE (in tono mutato)

Che io abbia molto sofferto è cosa per me di nessun conto
rispetto alla domanda
se Lei, cara Lou, ritrovi o no se stessa.
Fino ad ora non avevo mai avuto a che fare
con un essere umano misero quale Lei è:
ricca nello sfruttare chi è generoso,
ignorante, ma acuta,
priva di gusto, ma ingenua in questa mancanza,
onesta e schietta nelle piccole cose, solitamente per
ostinazione,
nell'insieme, per quanto concerne l'atteggiamento
generale dell'animo,
disonesta.

LOU

Non si possiede mai un essere umano,
lo si vince o lo si perde in ogni momento.
Nell'amicizia ci si ama
perché ci si vede come si è.
Nell'amore ci si ama
perché si ama quello che non si è.
L'amore si basa sulla fede ed è la forza
di ingannarsi gentilmente.

NIETZSCHE (travestito da ragazza, in falsetto)

Quando è al massimo la noia,
viene a noi strisciando un uomo!

Età, ahimè, e conoscenza
danno forza anche a una virtù debole.
Veste nera e bocca chiusa
sono ornamento di ogni donna assennata.
Quando tutto fila liscio
rendo grazie a Dio... e alla mia sarta!
Da giovani: sono grotte in fiore.
Da vecchie: salta fuori un drago.
Nome illustre, bel piedino
e con un uomo per di più: oh fosse mio!
Poche parole, molto senso,
che sul ghiaccio caschi l'asina!

Lou respinge Nietzsche dalla fune.

UOMO-UCCELLO

L'uomo è una corda,
tesa tra l'animale e il Superuomo,
una corda sopra un precipizio.
Ciò che può essere amato nell'uomo
è che egli è transito e tramonto.

CANTO DI LOU

Sono stata vicina a così tante persone –
più vicina ero, più forte era la costrizione di evitare una
minaccia,
un pericolo ancora sconosciuto del quale non so ancora
chi di noi due avrebbe colpito,
se l'altro oppure me.

Strano che l'amore
appena lo penso, lo sento,
si voglia legare a un altro sentimento,
come se dovessi difendermi dall'amore:
altrimenti mi priverebbe della libertà,
altrimenti mi ucciderebbe.
Strano che la mia vita all'amore,
il mio amore alla morte
voglia sempre legarsi...

*Il monologo va inteso nel suo duplice significato sia di
risposta a Malwida, sia di "lavoro" col paziente="lavoro" sul
proprio passato personale.*

Scena 6

Lou, Uomo-uccello.

Canzone di Lou

In tutta la mia vita ho lavorato,
nient'altro che lavorato.
Per quale scopo?
La morte è la cosa migliore.
Un tempo la libertà mi ha indicato una strada
in spazi che erano pieni di conflitti e confusione
e oscurità.
Libertà di vivere, libertà anche di morire.
Ora la vita è alle mie spalle.
Io l'ho vissuta e dico sì alla vita.
Dico sì alla morte.

UOMO-UGCELLO (coro)

E questo lento ragno
che striscia nel chiarore della luna,
e quello stesso chiarore,
e io e te sotto il portone,
bisbigliando insieme, bisbigliando
di cose eterne,
non dobbiamo già essere stati una volta...
non dobbiamo ritornare eternamente?

Coro della Speranza

Adonai, Goel, Kyrie, Eleison,
Asabthani, El ...
Vedrò Dio con questo mio corpo.
Et verbum caro factum est
et in novissimo die de terra
resurrecturus sum.
Mi desterà dal nulla
Il vendicatore del sangue
Omnis qui vivit et credit in me
deve mettere a morte l'assassino.
Vedrò proprio Lui
i miei occhi vedranno Lui e non uno straniero
i miei occhi non vedranno uno straniero.

traduzione del libretto dal tedesco
Maria Giovanna Miggiani



Giuseppe Sinopoli al Teatro La Fenice di Venezia nel 1983.

In quell'anno Sinopoli (con la Philharmonia di Londra, nell'ambito del Festival Internazionale di Musica Contemporanea), diresse al Teatro La Fenice due pezzi di Webern e la *Nona sinfonia* di Mahler

Ulrike Kienzle

Giuseppe Sinopoli
compositore, direttore
d'orchestra, archeologo

Una doppia esistenza

Con il suo *Macbeth* berlinese Giuseppe Sinopoli divenne una personalità contestata dai podi concertistici e dai teatri d'opera di tutto il mondo. Nel dicembre del 1980 debuttò alla Staatsoper di Vienna con un allestimento dell'*Attila* di Verdi che riscosse grande favore e nei due anni successivi fu invitato a partecipare alle produzioni di Amburgo (*Luisa Miller*, novembre 1981), di Vienna (*Macbeth*, febbraio 1982) e della Deutsche Oper di Berlino (*La fanciulla del West*, dicembre 1982). Al suo fianco in qualità di manager ci fu fino al 1986 Ludwig Hinterschweiger, il quale, contemporaneamente, dirigeva la filiale Ricordi di Monaco. Tuttavia, malgrado il profluvio di offerte allettanti, il giovane direttore d'orchestra non si lasciò travolgere dal pressante bisogno di musica, come osserva Heinz Josef Herbort: «Dalla sua agenda – tre opere, cinque o sei concerti all'anno, e in mezzo mesi di composizione concentrata, dodici ore al giorno – si direbbe che Giuseppe Sinopoli non voglia rinunciare al lusso della precisione» ¹.

Per potersi preparare in maniera ottimale ai pochi impegni accettati declinò la maggior parte dei numerosi inviti ricevuti a seguito del *Macbeth* di Berlino. Investiva dai tre ai quattro mesi nell'analisi di una partitura d'opera, nello sviluppo della propria concezione e nell'organizzazione delle voci. Ai concerti si dedicava con identica acribia. Si concedeva tutto il tempo per strutturare in maniera sistematica e determinata il proprio repertorio.

Per quanto riguarda le opere, il suo programma era pronto fin dall'inizio: prima di tutto Verdi e Puccini, poi Wagner e Strauss. Non voleva dirigere molte opere, né viaggiare per il mondo in continuazione; teneva alla propria libertà: «Stare a stretto contatto con quattro orchestre, e soprattutto con i Berliner Philharmoniker, è per me più interessante che avere un più redditizio incarico di direttore». Ecco la sua profonda convinzione. Per nulla al mondo avrebbe voluto «cadere nella spirale di chi, attratto dal denaro, insegue il successo esteriore» ². Una mancanza di predisposizione al compromesso che gli conferì una certa indipendenza ma che nel contempo lo fece anche apparire persona scomoda; Sinopoli, infatti, in forza di questa acquisita libertà interiore, non evitava i conflitti.

Si delineò dunque una momentanea doppia esistenza. E se è vero che il direttore d'orchestra cominciò a superare via via il compositore, Sinopoli man-

¹ H.J. Herbort, *Ich will blutvolle Genauigkeit* (Voglio vigorosa precisione), in «Die Zeit», 17 ottobre 1980.

² S. Tomzig, *Dieser Künstler läßt sich nicht vermarkten. Gespräch mit Giuseppe Sinopoli* (Questo artista non si lascia svendere. Conversazione con Giuseppe Sinopoli), in «Hamburger Abendblatt», 16 settembre 1980.

tenne coerentemente una rigida separazione tra queste due sfere di attività: «Non posso comporre in albergo, per questo ho diviso la mia vita. L'estate appartiene alla scrittura, l'inverno alla direzione. So che può sembrare una sconveniente allusione a Mahler, che si comportava così. Ma questo è il mio personale tentativo di fondere insieme ombra e vita» **3**.

In un'altra intervista approfondì ulteriormente questo concetto: «In estate compongo. E durante la stagione teatrale dirigo. Oppure lavoro al materiale d'orchestra. Confronto con gli originali, elimino le inesattezze, annoto. Prima di cominciare le prove ho bisogno di tre mesi per me solo. Ma poi sono sicuro di quel che faccio. E vivo – cioè vado a mangiare o cucino per le persone con cui lavoro. Perché voglio stabilire un contatto più profondo di quanto le prove non consentano. Così riesco a capire le loro potenzialità e ad aiutarli meglio. Un direttore d'orchestra deve anche essere un amico. Inoltre voglio curare personalmente, nel limite del possibile, ogni nuovo allestimento. Per questo non desidero mai fare più di due prime all'anno» **4**.

Così gestiva le sue due nature contrastanti: la gioia comunicativa ed estroversa del dirigere, lo scambio vivace con i musicisti ad essa collegato, la sfera delle amicizie in rapido aumento e la contemplativa riservatezza della composizione si condizionavano reciprocamente. Col passare dei decenni esse si sono unite in un tutt'uno come lo Yin e lo Yang della cosmologia cinese. La «gioia di vivere», disse una volta Sinopoli, «significa godere di ogni attimo fino in fondo» **5**. E questo lo faceva sia mentre componeva sia mentre era nella compagnia, sempre intensamente vissuta, dei suoi amici: quando si dedicava a una cosa, la faceva con passione e consapevolezza. Era sempre totalmente presente e sempre si concedeva il tempo necessario. «Un pasto con lui dura ore, e non un minuto è sprecato» **6**. La pensavano tutti così.

Cucinare e desinare in compagnia non erano soltanto un piacevole passatempo, ma possedevano, come tutto ciò a cui si dedicava, una dimensione che tocca in profondità i fondamenti dell'esistenza umana. Cucinare e mangiare erano – come nell'antichità, come fra i primi cristiani, come in ogni società primitiva – un culto misterico condiviso. Erano una festa della vita. Ogni istan-

3 K. Khittl, *Liebe. Leben und Tod*. "Presse"-Gespräch mit dem Komponisten Giuseppe Sinopoli, der in Wien dirigiert (Amore. Vita e morte. Il quotidiano «Presse» conversa con il compositore Giuseppe Sinopoli, direttore d'orchestra a Vienna), in «Presse», 15 dicembre 1980.

4 Löbl, *Ich bin ja leider kein Mozart* (Purtroppo non sono un Mozart), in «Kurier», 5 gennaio 1981.

5 Pfützner, *Ein Venezianer, reich an Gaben* (Un veneziano ricco di doti), in «Ullsteins Gourmet Journal», n. 8, 1980, pp. 30-34.

6 *Ibid.*

te era, in un certo senso, strappato alla morte e da questa prossimità acquistava un'intima e singolare intensità. Ma per Sinopoli e i suoi non era una prospettiva terribile, essa aveva anzi l'effetto di intensificare la vita. Perché la morte era una parte della vita, forse addirittura il suo apice, come aveva già verificato da bambino in Sicilia. «Quando moriamo», aveva detto Sinopoli nel 1988, «forse sperimentiamo qualcosa di simile a un orgasmo, a un congedo dalla vita; ad ogni orgasmo invece muore un pezzo di noi». Fino ad allora, dice sereno, dovremmo «vivere in maniera sana ma appieno e poi morire felici!» 7.

7 Herbort, Meister-Koch, in «Essen & Trinken», n. 4, 1988, pp. 134-142.

Invece quando componeva o dirigeva, quando aveva prove, ascoltava registrazioni o era impegnato in lavori organizzativi, riusciva a dimenticare totalmente il corpo, i suoi limiti e le sue esigenze. Amava la compagnia, ma se componeva voleva essere solo: «non desidero parlare con nessuno» 8 diceva. L'attività creativa richiedeva periodi di solitudine liberi dalla schiavitù degli orari, giorni e settimane incommensurabili e sconfinati – lassi di tempo scanditi unicamente dal ritmo della natura, dall'alternarsi del dì e della notte, dai cicli solari e dalla rotazione delle stelle. Per questo si ritirava per mesi in un volontario isolamento nella regione del Burgenland. Ne traeva nuove energie con le quali tornava con gioia al mondo esterno.

8 Löbl, *Ich bin ja leider kein Mozart*, cit.

Progetti d'opera: Schreber, Freud e la crisi dei Moderni

Nel 1976 August Everding, che in qualità di direttore della Bayerische Staatsoper di Monaco sosteneva energicamente il teatro musicale contemporaneo, stupì Giuseppe Sinopoli commissionandogli il prestigioso incarico di scrivere un'opera apposta per il suo teatro. Un incarico che Sinopoli accettò con qualche titubanza, non già perché temesse di non essere all'altezza delle aspettative ma perché, molto semplicemente, stava lavorando a un altro progetto operistico. Nel 1975 a Neumarkt an der Raab e all'inizio del 1976 a Vienna, aveva infatti avviato assieme all'amico Gerhard Rühm, scrittore e artista completo, il progetto di un'ambiziosa opera musicale. Portava il titolo *Memorie di un malato di nervi* e avrebbe dovuto essere rappresentato nel corso della stagione operistica 1979/1980 alla Deutsche Oper di Berlino.

Figura centrale dell'opera era Daniel Paul Schreber (1842-1911), figlio del famoso ortopedico e pedagogista Daniel Gottlob Moritz Schreber (rimasto nella

memoria collettiva come l'inventore degli *Schrebergärten*, gli orti familiari). Daniel Paul Schreber era stato consigliere dei tribunali di Lipsia e Berlino e presidente della corte d'appello di Dresda prima di venire rinchiuso per anni in una clinica psichiatrica a seguito di una grave depressione e di un'incurabile paranoia. Fu lì che Schreber trasferì su carta le *Memorie* a cui si riferisce il progetto di Sinopoli **9**. Schreber descrive il proprio delirio senza tuttavia riconoscerlo come tale, ma con una precisione e una chiarezza che confermano in modo preclaro le parole di Shakespeare «c'è del metodo in questa follia». Grandi della psichiatria e della psicoanalisi, ma anche numerosi scrittori, hanno trattato il *caso Schreber*: non ultimi Sigmund Freud, Walter Benjamin, Elias Canetti e Jacques Lacan.

L'interesse di Sinopoli si concentra principalmente sulle aberrazioni dell'individuo (manie di persecuzione, ossessioni religiose e occultismo) in analogia con le strutture della società immediatamente antecedenti il crollo delle monarchie, ma anche sull'appassionante storia della ricezione (*Rezeptionsgeschichte*) messa in scena nell'opera. Il progetto, nel suo impianto drammaturgico, era stato concepito da Sinopoli e Rühm in maniera molto originale e straordinariamente moderna, come dimostra la promettente bozza compresa nel lascito di Käte Wittlich **10**. Per rendere in maniera drammatica lo sdoppiamento di personalità di Schreber, il ruolo principale non era affidato a un unico cantante, bensì a un collettivo (il coro). L'impianto drammaturgico segue nella sua complessa struttura a scatole cinesi la logica dell'inconscio, del sogno e della paranoia.

Il progetto era già a buon punto quando “per varie ragioni” – come osservò Sinopoli in maniera piuttosto vaga – fu differito a tempo indeterminato **11**. Nel frattempo gli pervenne l'offerta di August Everding. Era allettante. Il soggetto della nuova opera era a sua esclusiva discrezione. I suoi pensieri però erano talmente concentrati, come è naturale, sulle *Memorie*, che in un primo tempo dubitò che potessero esistere alternative. Nel corso dei suoi studi su Freud e Schreber aveva sì incontrato molto presto la figura della scrittrice e psicoanalista Lou Andreas-Salomé (1861-1937), ma la scintilla creativa era scoccata solo nel momento in cui si era delineata una relazione associativa tra Lou Salomé, Freud e Schreber: «Successivamente ho scoperto quanto segue: al congresso di Weimar (1911-12) al quale aveva partecipato anche

9 D.P. Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken, nebst Nachträgen und einem Anhang über die Frage: "Unter welchen Voraussetzungen darf eine für geisteskrank erachtete Person gegen ihren erklärten Willen in einer Heilanstalt festgehalten werden?"*, Lipsia 1903 (tr. it. D.P. Schreber, *Memorie di un malato di nervi*, Milano 2007).

10 G. Sinopoli, *Progetto per un'opera drammatico-musicale da realizzarsi alla Deutsche Oper Berlin nel corso della stagione (79/80)*, dattiloscritto con aggiunte a mano, correzioni e aggiunte incollate, datato «Vienna, 20 febbraio 1976».

11 S. Gould, *Entrevista: Giuseppe Sinopoli*, in «Monsalvat», 1983, quaderno 6, p. 20.

Lou Salomé [...] Freud aveva trattato dettagliatamente il caso Schreber. Egli infatti si stava occupando molto di questo argomento nel periodo in cui Lou Salomé aveva cominciato a collaborare con lui. Da qui è nata l'idea di scrivere un'opera su Lou Salomé» **12**.

Così Sinopoli seguì ancora una volta il suo amore per un'epoca scossa dalle crisi a cavallo tra i due secoli. Egli decise di creare un panorama temporale psicanaliticamente ispirato al centro del quale si muoveva una delle figure femminili più interessanti del tempo, Lou Andreas-Salomé. In breve il suo progetto si ampliò: adesso Sinopoli voleva creare una trilogia drammatico-musicale. Alla *Lou Salomé* di Monaco avrebbe fatto seguito *Memorie di un malato di nervi* a Berlino; a questo punto l'opera era già fissata per il 1983 alla Deutsche Oper nell'allestimento di Götz Friedrich. Il regista era entusiasta del progetto soprattutto, fatto assai curioso, per ragioni legate alla sua biografia personale. Quando, durante una cena, Giuseppe Sinopoli e Karl Dietrich Gräwe (che nel frattempo aveva sostituito il librettista Gerhard Rühm) avevano spiegato l'idea al futuro regista, scoprirono con stupore che Schreber era un antenato diretto di Götz Friedrich, cosa che lo aveva immediatamente conquistato al progetto **13**. Come ultimo elemento della trilogia Sinopoli pensava a un'opera incentrata sulla poetessa russa Marina Cvetaeva **14**. Egli intendeva infatti diagnosticare la crisi dei moderni attraverso la prospettiva di tre personaggi e fornire l'«anatomia del tramonto della cultura borghese» **15**.

Una fantasmagoria di amore e morte

La biografia di Lou Andreas-Salomé, scrittrice, filosofa e psicanalista, figlia di un generale e nata nel 1861 a San Pietroburgo, offre davvero dovizia di materiale per un simile progetto. In quegli stessi anni vi furono molti e profondi capovolgimenti sociali, dalla liberazione dei servi della gleba russi, nello stesso anno della sua nascita, il 1861, alla Rivoluzione sovietica, alla Prima guerra mondiale fino alla dittatura nazionalsocialista (Lou Salomé morì nel 1937 a Göttingen). La perdita di Dio e l'abbandono del credo religioso, l'emancipazione intellettuale e sociale della donna, la paura di legarsi e l'incapacità di mantenere un rapporto stabile, caratterizzarono la sua vita. Terminati gli studi di filosofia in Svizzera, si trasferì a Roma dove conobbe Paul Rée, amico di Nietzsche. Con Nietzsche fece un'escursione al Sacro Monte del lago d'Orta. Il filosofo la considerava

12 Sinopoli, in *ibid.* Nell'originale spagnolo: «Pero entonces descubrí algo: en el Congreso de Weimar de 1911-12 en el que participó también Lou Salomé y donde estableció frecuentes contactos con Freud [...], Freud habló extensamente del caso de Daniel Paul Schreber. De hecho, se ocupó mucho del tema en la época en que Lou empezó a colaborar con él. De ahí, pues, surgió la idea de escribir una ópera sobre Lou Salomé».

13 Fu Karl Dietrich Gräwe a parlarmi per primo della parentela tra Götz Friedrich e Daniel Paul Schreber (nella conversazione del dicembre 2001). La notizia che Schreber fosse «pro-prozio del regista Götz Friedrich» era stata diffusa dal quotidiano «Münchner Abendzeitung»: (HL [Kürzel]), *Sigmund Freud zwischen Muse und Schrebergarten. Opernintendant Everding und sein Berliner Kollege informieren über gemeinsames Sinopoli-Projekt* (Sigmund Freud tra musa e Schrebergarten. Il direttore Everding e il suo collega berlinese parlano del comune progetto-Sinopoli), in «Münchner Abendzeitung», 14 novembre 1978; altrove si parla di «trisavolo»: H. Göhl, *Sinopoli vertont den Untergang der bürgerlichen Kultur. Opern-Zusammenarbeit München- Berlin "Lou Salomé", "Daniel Paul Schreber"* (Sinopoli musica il tramonto della cultura borghese. Collaborazione operistica Monaco/Berlino "Lou Salomé", "Daniel Paul Schreber"), in «Münchner Merkur», 14 novembre 1978.

14 M. Nyffeler, *Conversazione con Giuseppe Sinopoli*, contributo radiofonico, Bayerischer Rundfunk, 1981.

15 Herbort, *Ich will blutvolle Genauigkeit*, cit.

un'interlocutrice congeniale e le propose più volte, invano, di sposarlo. Musicò anche *L'inno alla vita* di Lou Salomé. Lou (benché assolutamente priva di orecchio musicale) era stata testimone della prima rappresentazione del *Parsifal* di Wagner a Bayreuth nel 1882. Cinque anni dopo sposò l'orientalista Friedrich Carl Andreas al quale tuttavia rifiutò ogni rapporto fisico. Il risveglio erotico di Lou Salomé avvenne in seguito, ma con altri uomini. In compagnia di Rainer Maria Rilke intraprese un viaggio in Russia alla ricerca del dio perduto della sua infanzia. Con Sigmund Freud studiò psicanalisi e divenne la prima psicoterapeuta donna di Germania. Gli studi da lei condotti sulla vita e l'opera di Friedrich Nietzsche e sulle figure femminili di Henrik Ibsen, i saggi sulla storia delle religioni e della letteratura e sulla psicanalisi, i ricordi e le biografie, i racconti e le poesie costituiscono un affascinante compendio a tutto quanto è stato detto, sperimentato e pensato in quegli anni.

Alla biografia di questa donna si aggiungono però anche gli interessi personali di Sinopoli: Nietzsche e Freud, la sofferenza per la perdita della metafisica e la fuga nei mondi alternativi della filosofia e della scienza (i quali restano nondimeno una risorsa), i sovvertimenti politici di fine secolo e infine l'attrazione che provò per tutta la vita nei confronti dell'intelligenza femminile. Passando attraverso tutte queste rifrazioni Sinopoli intendeva anche esporre il proprio punto di vista rispetto a uno dei temi fondamentali della letteratura in generale, e del teatro musicale in particolare: amore e morte. In un'intervista radiofonica per la Bayerischer Rundfunk rilasciata da Sinopoli a Max Nyffeler in vista della prima, il compositore spiegò: «Il tema principale dell'opera è il rapporto tra amore e morte. Un tema vecchio ma slegato dalla visione wagneriana. So che molti critici tedeschi penseranno subito all'amore di Tristano e Isotta. Però non è a questo che si fa allusione, anzi qui la cosiddetta profondità wagneriana non solo viene completamente meno ma non è neanche presa in considerazione [...] è piuttosto il punto di vista nietzschiano. [...] Nel rapporto tra amore e morte ci sono tratti di malinconia più che una profondità drammatica. La morte è una forma elevata di amore e l'amore è forse una forma elevata di morte» **16**.

L'ultima frase suona quasi come la definizione del rapporto tra amore, morte e conoscenza che Sinopoli avrebbe dato vent'anni dopo, in occasione della sua in-

16 Nyffeler, *Conversazione con Giuseppe Sinopoli*, cit.

interpretazione del *Ring* a Bayreuth: la morte è l'unico momento dell'amore e l'unico momento della conoscenza, dunque l'istante dell'iniziazione e dell'apparizione del proprio essere **17**. Karl Dietrich Gräwe sottolinea più volte quanto intensamente Sinopoli, fin da giovane, avesse riflettuto su questo tema. L'attrazione per la morte che lo accompagnò tutta la vita, non assunse mai tratti depressivi o di negazione della vita come dimostra la precedente citazione sulla morte come esperienza erotica. Anzi, Sinopoli cercava la vicinanza della morte come afrodisiaco. Per lui la vita era la sposa della morte, così come Venezia è la sposa del mare. Amò la cultura della morte specificamente tedesca colmandola però di luce italiana. Gräwe, spesso testimone delle riflessioni di Sinopoli, in riferimento ai pensieri sulla morte parla infatti di «luminosità mediterranea». Il lutto per la morte dei genitori, ad esempio, era stato estremamente cupo, foscamente ardente, e per questo di nuovo assai vicino al sole. Sinopoli visse ogni attimo come se fosse stato l'ultimo – «o meglio come se con ogni attimo vissuto si garantisse il diritto al successivo attimo di vita» **18**.

17 Wolf, *Pausengespräch Bayreuth* (conversazione Bayreuth) (2000).

18 Karl Dietrich Gräwe in conversazione con Ulrike Kienzle, dicembre 2001.

Sinopoli sapeva che “amore e morte” non possono essere trattati in modo ingenuo e assertivo in un'opera musicale drammatica tardo novecentesca. Il Sinopoli direttore, con le sue interpretazioni delle opere di Verdi e Puccini, Wagner e Strauss, non solo sapeva trovare un accesso diretto a questa tematica ma anche estrinsecarla musicalmente. Il Sinopoli compositore dovette anche tenere conto dello sguardo critico sull'attrazione tra i sessi, attrazione che con l'avvento della psicoanalisi era stata studiata scientificamente. L'incapacità di amare di Lou Salomé, la sua paura per i legami sentimentali, l'attrazione pienamente romantica verso la morte e parallelamente l'avidità di vita, rispecchiavano in modo esemplare la *conditio humana* alle soglie della modernità.

La diagnosi delle debolezze della propria personalità; le oscillazioni di Nietzsche tra ironia e megalomania; la disperata ricerca di Rilke di umanità e vicinanza nel cuore di un'epoca che gettava l'artista nella solitudine e nello sradicamento; il sacrificio di sé fino al tentativo di suicidio di Friedrich Carl Andreas, e l'altrettanto disperata proposta di matrimonio fatta a Lou: sono questi i vertici psicodinamici attorno ai quali fu creata la fantasmagoria “melanconico-nietzschiana” di “Amore e Morte” nell'opera di Sinopoli.

Karl Dietrich Gräwe

Creare un'opera con Sinopoli

A voce, e quando si è presentata l'occasione, l'ho raccontato spesso, ma non ho mai osato renderlo pubblico per iscritto: probabilmente i lettori avrebbero dubitato della profonda serietà della nostra collaborazione. Il nostro primo incontro ebbe luogo nell'autunno del 1975 a Donaueschingen, in un'enoteca dove ci eravamo dati appuntamento quella sera. Senza troppi indugi lui mi parlò di una ricetta di sua invenzione già sperimentata: spaghetti in salsa di cioccolato. Il giorno successivo, era una domenica, tenne a battesimo quell'edizione del festival Donaueschinger Musikstage dirigendo il primo *Tombeau d'armor* per orchestra. In lui le contraddizioni e i presunti paradossi convivevano in alta concentrazione.

Del suo progetto di scrivere una trilogia operistica sul rapporto tra crisi e creatività nella vita spirituale dell'Europa otto-novecentesca, mi parlò solo qualche mese più tardi. Inframmezzando riflessioni su Verdi, soprattutto sul Verdi "sconosciuto", e naturalmente con divagazioni culinarie e ricette. Poi saltò fuori (eravamo casualmente alla stazione Dammtor di Amburgo) il nome di Lou Salomé. Il *nome* lo conoscevo sin dall'infanzia, ma solo attraverso il dorso di un libro. Nella libreria dei miei genitori c'era infatti un volume di questa autrice intitolato *Friedrich Nietzsche*. Lei però, con mio disappunto, non aveva niente a che fare con la protagonista dell'opera di Richard Strauss che mi aveva ben presto avviluppato nei suoi sette veli. Fu Sinopoli a ricondurmi tra le braccia dell'altra Salomé di cui mi ero quasi dimenticato e ad avvicinarmi a Daniel Schreber, l'eroe eponimo del secondo elemento della trilogia che aveva in mente. Lou e Schreber hanno in comune, per caso forse, un dato interessante – che l'uno è stato paziente di Sigmund Freud e l'altra, subito dopo, allieva di Freud. Quando poi – durante un colloquio preliminare con Götz Friedrich, il futuro regista di Lou Salomé – comprese che vi era una parentela diretta tra Schreber e lo stesso Friedrich, non fu più possibile soffocare la sensazione che lassù qualcuno lo volesse.

I luoghi nei quali Sinopoli ed io ci davamo appuntamento per lavorare, o ci incontravamo senza esserci messi d'accordo – o dove ci incontravamo ma *non* per lavorare –, erano degni dei pellegrinaggi della nostra eroina e dei suoi amici: Berlino, Vienna, Amburgo, Monaco, Venezia, Roma... Sinopoli era

chiamato a dirigere un po' ovunque. (Sono andato per ragioni che esulavano dalla nostra opera soltanto a Gries – che oggi è un quartiere di Bolzano, ma nel 1883 era ancora una stazione climatica autonoma, dove Lou e Paul Rée avevano trascorso alcune settimane). A San Pietroburgo, città natale di Lou, non siamo mai stati. In compenso siamo andati in un posto dove Lou non era mai stata (per sbaglio? per dimenticanza?): in Stiria, a Neumarkt, non distante da Graz, nel punto in cui si incontrano tre regioni e dove Sinopoli possedeva una casa di campagna. Quello che un tempo era un porcile a forma di L, era stato trasformato in abitazione. Davanti all'edificio principale giocavamo tutti i giorni a ping-pong (una volta mi ha lasciato vincere), e in soggiorno c'era un armonio con il quale – maltrattando con solerzia i tasti, passando da un registro all'altro e premendo sui pedali – studiava il *Wozzeck* di Alban Berg e le partiture di Verdi, e creò ampie porzioni della *Lou Salomé*. Il suono dell'harmonium gli era indispensabile per raggiungere un sufficiente straniamento rispetto a tutto ciò che era abituato ad ascoltare: al suo orecchio il pianoforte sarebbe risultato troppo convenzionale.

Era con l'harmonium dunque che preferiva praticare i modelli del *déjà vu* e del *déjà entendu*. «È dalla creazione dell'uomo che ci serviamo di una lingua che poi è diventata quella di tutta l'umanità. Una lingua creativa e innovativa attraverso colui che la usa e che sa come usarla». E così Sinopoli – in tutto e per tutto allievo della Neue Wiener Schule – inventò e trovò le proprie varianti ai consueti modelli di scena, aria, *Lied*, canzone strofica e ensemble, valzer e passacaglia, melodramma, coro e forma policorale, di ballata, storia cantata e parodia. Una delizia, scrivere un libretto sulla base di simili indicazioni.

L'opera si dipana biograficamente nel periodo in cui visse la protagonista, cioè 76 anni. Il coro dell'inizio e il coro del finale – cori di “resurrezione” e di declino, nel cui intermezzo si fanno largo i concetti di presagio, curiosità e speranza – intonano livelli di contrasti estremi. Mai tuttavia siamo stati animati dall'intenzione di raccontare nuovamente un pezzo di storia o una biografia: figurarsi poi di collegare in maniera cronologicamente corretta diverse biografie di personaggi importanti. Pensavamo piuttosto di procedere come Musorgskij nei suoi “drammi musicali” *Boris Godunov* o *Kovancina*: ci

sembrava un metodo perfettamente adeguato, quello di servirci una drammaturgia “caotica” per la cronaca di un sovvertimento politico e storico-spirituale di un’epoca realmente caotica; di usare un’immagine riflessa e una messa a fuoco della frantumazione. E comunque “opera” significa anche: insieme, ensemble, contemporaneità. Così le numerose fratture anacronistiche e i numerosi addensamenti telescopici degli eventi – una cronaca realistica dovrebbe distribuirli su ampi lassi di tempo – nella nostra intermittente compressione non producono solo un’appartenenza immaginaria, ma rendono anche palesi sia la densità di relazione delle analogie e delle ossessioni ricorrenti, sia la circolazione a spirale di uno schema comportamentale sempre identico. Al termine della sua vita Lou si abbandona tra le braccia di Zarathustra ponendo l’interrogativo: «non dobbiamo tornare in eterno?»; e, a dispetto di tutte le leggi biologiche, «desti e con gli occhi aperti».

Fu scattata a Lucerna la famosa fotografia del 1882 in cui, panorama alpino sullo sfondo, Lou è seduta in un carro a due ruote e, con una piccola frusta in mano, indica davanti a sé – al timone come “animali da tiro” – gli amici Paul Rée e Friedrich Nietzsche con lo sguardo perso nel blu. Non era Circe che aveva tramutato i suoi amanti in porci? *Lou Salomé* è (anche) un’opera sulla deformabilità dell’uomo. Nell’opera *Arianna a Nasso*, Hofmannsthal e Strauss hanno inserito la cavatina di *Zerbinetta infedele e i quattro amanti*. Non sono riuscito a resistere alla tentazione di offrire a Sinopoli un *pendant* del 1981 a questo *objet trouvé* degli anni venti: ensemble, ballata e valzer, atto I, scena IV, per Lou e i suoi pretendenti. *Lou Salomé* è, a tratti e in modo latente, anche un’opera buffa.

Dino Villatico

Die fröhliche Musik 1
*(Tentativo di leggere
con gli occhi di Nietzsche
la non-Tragedia)*

«Ist es nicht der Geist, allein, der das, was sich um uns her bewegt, in Raum und Zeit zu erfassen vermag? Ja, was hört, was sieht, was fühlt in uns? Vielleicht toten Maschinen, die wir Auge, Uhr, Ohr, Hand usw., nennen, und nicht der Geist?»

E.T.A. Hoffmann, *Serapionsbrüder* 2.

Il seguente testo è una rielaborazione di quello scritto per il programma di sala della prima rappresentazione di *Lou Salomé* a Monaco, nel 1981. Destinata a un lettore tedesco, dava per implicite molte allusioni alla cultura tedesca tra Ottocento e Novecento, che al lettore italiano, anche oggi, possono apparire enigmatiche. I riferimenti, e le note bibliografiche relative, sono stati perciò esplicitati. Ma sono inoltre passati trent'anni. E molte cose sono accadute nel frattempo, tra l'altro la caduta del Muro di Berlino e la riunificazione della Germania. È mutato anche il panorama teatrale, e culturale in genere. Tuttavia la sostanza dei problemi sembra rimasta quasi la stessa. Soprattutto l'ultima parte del testo era allora piaciuta molto a Sinopoli. Vi si tocca uno dei suoi temi ossessivi: la complementarità degli opposti, di vita e morte, sesso e morte, poesia, musica e malattia. Freud non offre una chiave d'interpretazione – e non potrebbe – di nessuna di queste realtà. Ma fece parte della vita di Lou Salomé e, in quanto medico e psichiatra, della cultura del compositore. Vienna, poi, è, di fatto, la città in cui si completa la formazione musicale e scientifica di Sinopoli. Ma è anche la città della decomposizione della cultura occidentale, o almeno così la sentiva Sinopoli. A leggere i versi di Rilke non gli si può dare torto. E ancora di più a leggere e ascoltare le partiture di Berg e di Webern: la tensione o addirittura l'aspirazione che vi si avvertono verso gli estremi del grido e del silenzio, si riscontrano anche nella musica di Sinopoli e nella sua attitudine a ricondurre alla decadenza, la corruzione e la morte molte delle pagine che interpretava come direttore d'orchestra. Da qui una certa estraneità, per esempio, con le sinfonie di Beethoven. Anche se tuttavia sentiva piuttosto affini ouvertures come quelle dell'*Egmont* e del *Coriolano*. E, naturalmente, l'*Eroica*. Se non altro, per la presenza di una *Marcia funebre*. Probabilmente lo disturbava la volontà positiva della musica di Beethoven, l'aspirazione illuministica a un futuro felice, l'anelito a superare i contrasti. Per questo non a caso gli riuscivano più congeniali le pagine problematiche,

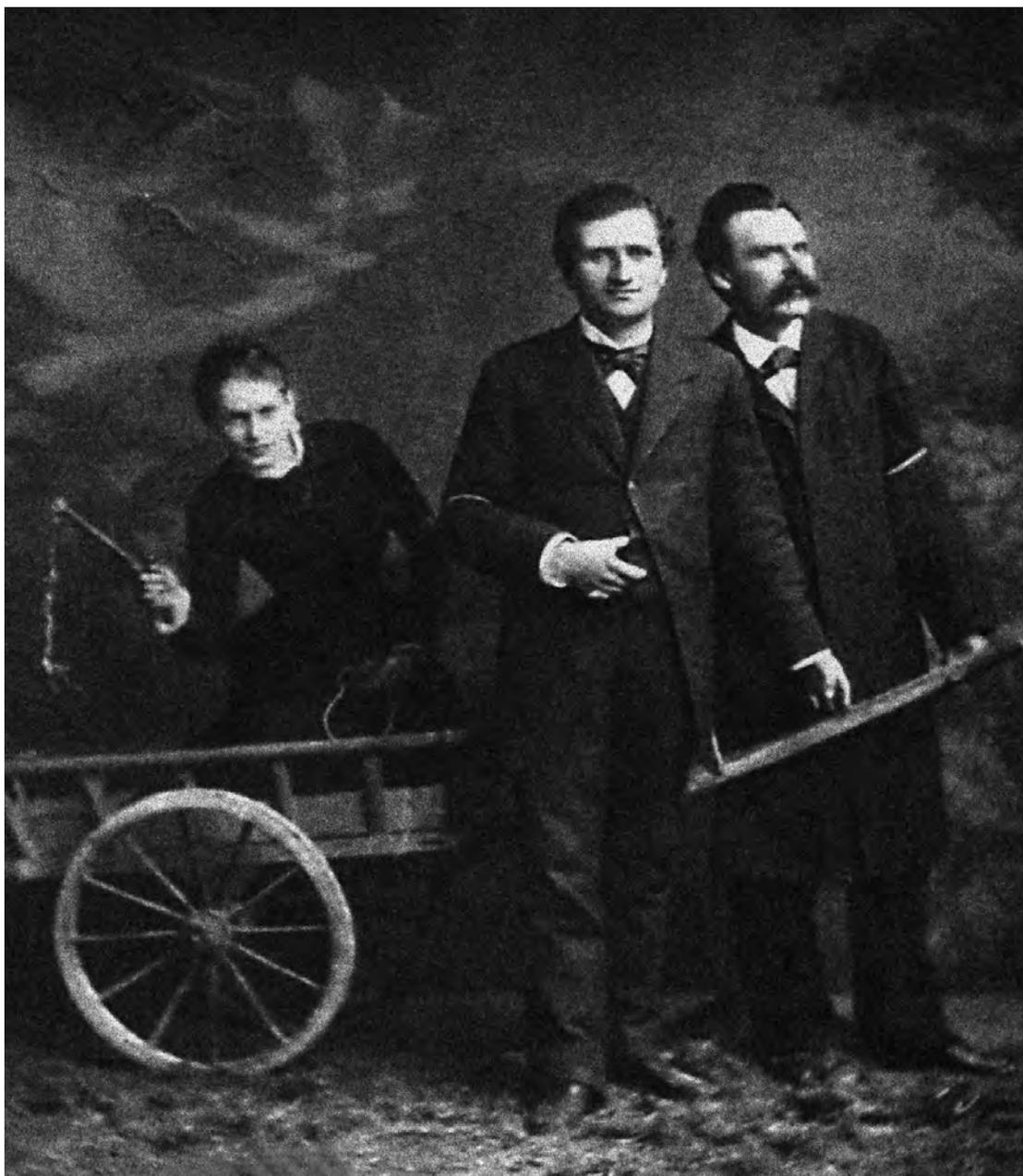
1 La gaia musica, calco del titolo di un'opera di Nietzsche *Die fröhliche Wissenschaft*, in italiano *La gaia scienza*.

2 Non è lo Spirito, da solo, che può afferrare nel tempo e nello spazio ciò che si muove qua e là in noi? Sì, che cosa ode, che cosa vede, che cosa sente in noi? Forse le macchine morte che chiamiamo occhio, orecchio, mano e così via, e non lo Spirito?, in E.T.A. Hoffmann, *I fratelli di Serapione*, traduzione mia. Il lettore italiano che, invece, voglia leggersi l'intera raccolta di racconti, tra i quali figurano i bellissimi e famosi *Il consigliere Krespel*, *Schiaccianoci e il re dei topi*, *La gara dei Maestri Cantori* che ispirò Wagner, *L'automa*, *Il diavolo a Berlino*, *La signorina De Scudéry*, la troverà in una bella edizione degli anni cinquanta del secolo scorso, col titolo *I fedeli di San Serapione*, Roma 1957 (traduzione, pregevolissima, di R. Spagna e una bella introduzione di B. Tecchi).

tormentate, di Beethoven. È difficile prevedere che cosa sarebbe accaduto in seguito, se fosse rimasto in vita, ma la lettura del *Fidelio* gli avrebbe forse aperto la comprensione di quanta negatività non già rimossa, ma eroicamente superata, ci sia anche negli slanci apparentemente ottimistici di certi finali beethoveniani. Si proponeva, infatti, di affrontare il *Fidelio*. L'improvvisa uscita di scena glielo ha impedito. Ma credo che avremmo ascoltato, e visto, una lettura nuova, allucinata, impressionante, laceratissima, dell'opera di Beethoven. Un po' meno si respira nella musica di Sinopoli l'influsso del clima delle opere di Schoenberg, eccettuate forse la *Verklärte Nacht*, i *Gurrelieder* e *Pelléas und Melisande*. Vale a dire le più malate, le più decadenti, tra le partiture di Schoenberg. Delle quali Sinopoli è stato, anche, inimitabile, e personalissimo, interprete. Così come fu lucidissimo e visionario, analitico, esasperato interprete dell'ultimo, bellissimo, poema sinfonico di Liszt: *Von der Wege bis zum Grabe*, dalla culla alla tomba. La morte, insomma, fu sempre la sua paura, ma anche la sua pericolosa attrazione, il tema esistenziale e culturale ossessivo della sua vita e del suo pensiero. In un'epoca, come la nostra, che sembra volerla rimuovere, o cancellarla dall'esperienza quotidiana, l'attenzione di Sinopoli mi sembra di un'attualità sconvolgente. Anche perché poi la vita reale, e non quella riflessa dagli schermi di qualunque tipo, si vendica, e ce la ributta quotidianamente in faccia, sia nell'esperienza personale di dolorosi distacchi, che nella vita sociale, nella quale, tra guerre più o meno lontane, rivolte, rivoluzioni, repressioni, naufragi di migranti, occupa, sembra, un ruolo da protagonista. Come scrive Rilke: «der Tod ist gross». La rielaborazione dello scritto di trent'anni fa rende comunque lo scritto presente assai diverso, lo fa apparire meno una profezia o una paura, che una constatazione: se di una realtà di fatto o di una personale ossessione, giudichi il lettore.



Friedrich Nietzsche



La celebre foto di Lou von Salomé, Paul Rée e Friedrich Nietzsche a Lucerna, 13 maggio 1882. L'idea di immortalare la "trinità" – e in questa particolare posa – fu di Nietzsche, che dovette vincere, con l'aiuto di Lou, la riluttanza di Rée. Nietzsche ricorse ai servigi del noto fotografo Jules Bonnet

La spaccatura – tra i sensi e l'immagine che dai sensi al cervello costruisce la nostra visione del mondo – è lontana, e non incrina solo la fantasia dei romantici, né sembra peculiarità esclusiva della cultura tedesca. Già Platone condannava l'impurità e l'imperfezione dei sensi, *id est* della realtà, per difendere l'immagine, l'idea **3**, e salvaguardarne la *purezza* originaria. Merito dei romantici tedeschi fu di esasperare questa spaccatura, apparentemente privilegiando l'immagine, la *fantasia*, lo *Spirito*. Di fatto, da Hoffmann a Wagner, lo Spirito si presenta il più delle volte come allucinazione, deformazione, deturpazione, oscuramento della realtà, anzi la realtà stessa si presenta come pura allucinazione, da qui l'aspirazione al Regno della Notte, l'invocazione, il desiderio spasmodico dell'Annientamento (Novalis, *Inni alla Notte*; Wagner, *Olandese volante*, *Tristano*). Non ne è immune nemmeno l'olimpico Goethe, se nella scena dell'accecamento di Faust, l'inappagato vecchio esclama che potrebbe finalmente chiedere all'attimo fuggente di arrestarsi, se il rumore che ode è il suono operoso di uomini che costruiscono una diga per strappare nuove terre da coltivare all'invasore salsedine del mare. Ma quel rumore, invece, è il battito e lo sfrigolio delle pale con cui i lemuri gli stanno scavando la fossa. Più radicalmente, Tristano sogna il Regno della Notte: di nuovo però un'immagine, ma questa volta non del desiderio o della speranza, bensì della *Vernichtung*, dell'annientamento. La tensione terribile del *Tristano* non sta tanto nella fascinazione erotica del poema d'amore, quanto nel riconoscimento che l'amore è lasciarsi annientare. I termini vengono così capovolti: l'immagine che pretenda farsi essa stessa realtà viene denudata, e smascherata, come volontà d'annientamento, l'esatto opposto della volontà di potenza, oppure una volontà così estrema di potenza, da coincidere con il desiderio del nulla. Da qui, infatti, parte Nietzsche.

«Questo pezzo di deserto, questo sentirsi esausti, increduli, raggelati nel bel mezzo della giovinezza, questa vecchiaia incastrata in un posto che non le spetta, questa tirannide del dolore, soverchiata ancora dalla tirannide dell'orgoglio che respingeva le *conseguenze* del dolore – e le conseguenze sono consolazioni – questo isolamento radicale come difesa legittima contro un disprezzo degli uomini divenuto morbosamente chiaroveggente, questo limitarsi in linea di principio all'amaro, all'aspro del conoscere, a quel che fa male in

3 *eídos - idéa*, in greco significano aspetto, forma, immagine, e provengono dalla stessa radice del latino *video*.

esso – una limitazione prescritta dalla nausea che a poco a poco era cresciuta da un’ incauta dieta spirituale e da male abitudini – ciò è chiamato romanticismo – oh chi potrebbe sentire tutto questo come l’ho sentito io! Ma chi lo potesse, certamente mi perdonerebbe molto di più che un po’ di pazzia, di sfrenatezza, di “gaia scienza”: quella manciata di canzoni **4**, per esempio, che sono aggiunte questa volta al libro, canzoni in cui un poeta si burla di tutti i poeti in un modo difficilmente perdonabile. Ah, non sarà soltanto contro i poeti e i loro bei ‘lirici sentimenti’ che questo rigenerato darà libero corso alla sua malizia: chissà poi che razza di vittima egli si sta cercando, che razza di mostro sostanziato di parodia lo stimolerà tra breve? “*Incipit tragoedia*” è scritto in chiusa a questo libro pericolosamente non pericoloso: si stia sul chi vive! Si va annunciando qualcosa di straordinariamente cattivo e maligno: *incipit parodia*, non c’è dubbio...» **5**.

4 Sono gli F. Nietzsche, *Idilli di Messina*.

E ancora, in un frammento postumo ma scritto a Nizza il 23 novembre 1887, dunque all’epoca della stesura del *Caso Wagner* e del *Crepuscolo degli idoli*: «Si è artisti solo al prezzo di sentire ciò che i non artisti chiamano “forma” come *contenuto*, come “la cosa stessa”. Con ciò ci si ritrova certo in un *mondo capovolto*: perché ormai il contenuto diventa qualcosa di meramente formale – compresa la nostra vita».

5 Prefazione alla seconda edizione della *Gaia scienza*, trad. it. F. Masini, Milano 1965.

La serietà moderna consiste nella consapevolezza che la serietà non è appunto più possibile: l’orrore della realtà, come rifletterà Adorno in pagine divenute famose, ma quasi sempre fraintese, supera, in ogni caso, l’immagine che se ne potrebbe dare. L’immagine diventa anzi o ributtante, respingente, e perciò di fatto escludente la riflessione o, peggio, compiacimento narcisistico della propria superiorità morale, ipocrita esaltazione o macabra illusione di stare dall’altra parte, di partecipare al mondo delle “anime belle”, già a suo tempo giustamente esecrate da Hegel, nella *Fenomenologia dello spirito*. Chi si crede, infatti, migliore degli altri è quasi sempre pronto a commettere i peggiori crimini, magari addirittura in nome della propria superiorità civile o morale. La stessa tradizione cristiana depreca un tale atteggiamento, dalle parabole evangeliche (la pagliuzza e la trave!) alla *Commedia* dantesca all’agonia di don Rodrigo mostrata da padre Cristoforo a Renzo nel lazzaretto di

Milano. Ecco perché l'immagine dovrà farsi leggera, ironizzare sulla malvagità, presentarla come la massima stupidità, cesellare il particolare, disgregare ciò che il "senso comune" crede compatto, rovesciare i termini, e farsi, insomma, *parodia*. L'arte contemporanea, da più di un secolo, è soprattutto arte di citazioni, o meglio: esibisce come unico stile ciò che gli artisti del passato consideravano solo uno degli elementi dello stile. Che cos'altro facevano, infatti, i classici se non citare le stesse metafore? Da Omero a Eichendorff quanti autunni raffigurano il declinare della vita? Anzi, fino a Ungaretti:

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie

«Ariadne, ich liebe dich!» **6** urla Nietzsche, ormai fuori controllo. E Arianna **6** Arianna, ti amo!
è Cosima Liszt, divenuta moglie di Wagner. Dioniso, naturalmente, non è Wagner, ma lui, Nietzsche. Il quale, però, non si sofferma sulla propria identità, ma insiste a scombinare il soggetto della propria idolatria, nel momento stesso in cui dichiara decaduti tutti gli idoli, estinto il presuntuoso possessore dell'identità suprema: Dio. «Wer weiss ausser mir, was Ariadne ist!» **7**. **7** Chi sa tranne me, che cosa è Arianna!
Commentiamo, strappandogli un facile assenso: *une nuance!* **8** Debussy, indisciplinato **8** Una sfumatura.
allievo di Verlaine, ne farà l'essenza della propria musica.

«Wehe mir, ich bin *eine nuance!*» **9** dichiara, da parte sua, sconsolato, Nietzsche. Lo spiega, negli ultimi anni, prima del collasso: «Abgerechnet nämlich, dass ich ein *décadent* bin, bin auch dessen Gegensatz» **10**. **9** Ahimè, io sono una *nuance*.
10 Poiché, a prescindere dal fatto che sono un *décadent*, ne sono anche l'opposto.
Qui sta il nodo della questione (alla lettera: della domanda, come Shakespeare mette in bocca ad Amleto, «that is the question», che non è il *problema*, come recita la pessima e infedele vulgata italiana, ma, come bene traduce Montale, il *quesito*, chiedersi cioè se si possa decidere di restare al mondo o congedarsi da esso, to be or not to be, se esistere o uscire dalla vita, in altri termini: se continuare a vivere, nonostante il "male di vivere", o togliersi di mezzo e porre così fine al male): immagine e cosa, lacerate nella coscienza occidentale, sempre alla ricerca di una razionalità pura e lineare, di una chiarezza che semplifichi i termini del problema e metta da una parte il bianco e

dall'altra il nero, da una parte lo spirito, l'anima, e dall'altra il corpo, da una parte il bene e dall'altra il male, sono entrambe solo apparenza, una parte di qualcosa che trascorre, sfugge, perché irriducibile al concetto. Come aveva giustamente intravisto Spinoza e come conferma la moderna neurobiologia, la mente non è una parte separata dal corpo, il pensiero senza un corpo che pensi non esiste, il cervello sente – sì: sente! – e pensa con il corpo, dentro il corpo, per mezzo del corpo, poiché ne fa parte integrante **11**. La storia dello spiritualismo occidentale, non solo religioso, è in gran parte proprio ciò che Nietzsche chiama il *fraintendimento del corpo*. Leggiamo per intero il passo che riguarda questo *fraintendimento*: «Ogni filosofia che la pace ripone più in alto della guerra, ogni etica che ha della nozione di felicità una concezione negativa, ogni metafisica e fisica che conosce un finale, uno stato terminale, di qualsivoglia specie, ogni esigenza prevalentemente estetica o religiosa di un per sé, di un al di là, di un al di fuori, di un al di sopra, autorizza a chiedere se non sia stata la malattia ciò che ha ispirato il filosofo. L'inconscio travestimento di fisiologiche necessità sotto il mantello dell'obiettivo, dell'ideale, del puro-spirituale va tanto lontano da far rizzare i capelli – e abbastanza spesso mi sono chiesto se la filosofia, in un calcolo complessivo, non sia stata fino ad oggi principalmente un'interpretazione del corpo e un fraintendimento del corpo. Dietro i supremi giudizi di valore, da cui fino ad oggi è stata guidata la storia del pensiero, sono nascosti fraintendimenti della condizione corporea sia da parte di individui che di classi o di razze intere. È legittimo ravvisare in tutte quelle ardite stravaganze della metafisica, specialmente nelle sue risposte alla domanda sul *valore* dell'esistenza, in primo luogo e sempre i sintomi di determinati corpi» **12**.

Ma sarebbe comunque in errore chi leggesse in questo elogio dell'apparenza, della *superficie*, un buttarsi nelle braccia dei mistici, religiosi e no: al contrario, per Nietzsche, come per Leopardi, anche i mistici mutilano la realtà. L'elogio della superficie significa soltanto accettare l'apparenza delle cose, accettare che il dolore, l'angoscia, la malattia, la morte, non hanno e non possono avere *spiegazione*. L'arte che voglia raffigurare ciò sarà dunque sempre,

11 Cfr. al riguardo gli studi di Antonio Damasio, soprattutto: A. Damasio, *Looking for Spinoza, Joy, Sorrow and the Feeling Brain*, Orlando 2003, titolo epurato nella traduzione italiana con *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Milano 2007, perché perfino a un editore professante laico come Adelphi l'idea che il cervello abbia sensazioni, *feeling brain*, parve un'assurdità, laddove il titolo originale è di un'esemplare chiarezza: gioia, dolore, e cervello senziente. E tuttavia l'induismo, il buddismo, il taoismo, le cui opere formano una parte illustre e privilegiata del catalogo Adelphi, ignorano il dualismo platonico prima, e poi cristiano di spirito e materia. Anche se in realtà Platone, come del resto Aristotele, non dice le cose che gli fanno dire i pensatori cristiani.

12 Prefazione alla seconda edizione della *Gaia scienza*, cit.

e solo, arte del limite, dell'apparenza, l'occhio non vede al di là dell'orizzonte, ma spingendosi il corpo in avanti, si spinge in avanti anche l'orizzonte, che resta, tuttavia, ogni volta, il limite entro cui riesco a vedere il mondo, e qualora io m'immaginassi e mi fingessi al di là mondi che non vede il mio occhio, questi mondi sarebbero sola invenzione della mia fantasia, ma nulla per l'occhio, e nulla per la mente, così come sono ugualmente un niente i mondi scomparsi evocati dal ricordo: tutto ciò che è vive solo nella superficie dell'istante, il "resto è silenzio", un'immensità nella quale può essere dolce annegare, ma dolce non perché ci trasporta in altri e più vasti o addirittura sconfinati mondi, bensì perché annienta, alla lettera: rende niente, il dolore del presente nel momento in cui azzera l'esistenza. Unica fuga, perciò, dal male di vivere, e beatitudine, liberazione, si ha, come canta Sofocle nel suo ultimo *Edipo*, se ci è dato «di morire giovani o di non nascere affatto». Alla sofferenza dell'esistente non si contrappone, infatti, nessun paradiso, né si minaccia da parte di nessuno nessun inferno: dall'infelicità non resta altra uscita che l'annientamento. Accettare, dunque, i limiti dell'apparenza significa inoltre, soprattutto, dubitare di qualsiasi certezza, anche della certezza di non avere certezze: distruggere, o disarticolare, il pensiero non già per afferrare la razionalità contraffatta delle idee, che maschera d'astrazione l'incapacità di cogliere il reale, bensì per esperire, *vivere* la razionalità immanente delle cose. Che è una razionalità della contraddizione, degli opposti, del dissidio, della violenza, della consapevolezza di sé e non dell'ideologia, dell'ordine, della pace, della compassione. Una razionalità, certo, non cristiana, che non separa il corpo dall'anima, lo spirituale dal materiale.

Ja, ich weiss, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
Glühe und verzehr ich mich.
Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich **13**.

E, come alle radici del pensiero greco, si è felici non nella realtà, ma nella conoscenza della realtà. Il resto: è ideologia, o la più falsa delle illusioni: *verità*.

13 Sì, io so le mie radici. / Insaziato come la fiamma / Ardo io e mi consumo. / Tutto ciò che afferro diventa luce, / Tutto ciò che lascio si fa carbone: / Fiamma per certo io sono, Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., *Scherzo, malizia e vendetta*, n. 62: *Ecce Homo*.

Che esista, cioè, qualcosa di oggettivamente reale che noi possiamo realmente conoscere, al posto del faticoso avvicinamento a questo qualcosa che non può avvenire una volta per tutte e che non conosce né termine né scopo. In ciò, la scienza, l'umiltà della scienza, ha molto da insegnare non solo alle religioni, ma anche a quel pensiero che pretenda di porsi come interpretazione del tutto e che imponga valori, magari "irrinunciabili" o, in ogni caso, con raro senso del *valore* commerciale anche delle credenze religiose, "non negoziabili", valori che hanno, in realtà, la stessa consistenza scientifica dei sogni, o lo stesso *valore* delle promesse non mantenute.

Se il concetto mutila la realtà, nello stesso modo in cui l'immagine del mondo espressa dai mistici depauperava lo Spirito decurtandolo di ogni implicazione materiale e quella dei sentimentali lo degrada a caricatura di se stesso, e diviene perciò per entrambi uno Spirito che vaga nelle nebbie, una doppia menzogna, perché anticipa ciò che dovrebbe dimostrare e d'altra parte ciò che presuppone non ha nessun rapporto con la realtà del corpo, che pure ne subisce gli oltraggi – l'estasi mistica si presenta non diversa da un orgasmo, come bene la raffigura Bernini nell'*Estasi di santa Teresa* – se dunque il concetto si presenta come una falsa Ragione, o una Ragione dimidiata, la Ragione, o ciò che intendiamo per Ragione, si svela – alla lettera: si toglie il velo – solo quando mette in campo il gioco degli opposti, si dà ragione – se ci è permesso il gioco di parole – solo nel continuo rischio di offuscarsi, scomparire, per insufficiente evidenza, e quando mira al bersaglio supremo di negare proprio ciò che *appare* in un primo stadio della ricerca già dimostrato. L'Illuminismo, mai negato o confutato da Nietzsche – il suo idolo, perché anche lui venerava gli idoli, era Voltaire – consiste anche nel superamento dell'idolo della *verità*: la Ragione, nell'atto di denudare i propri limiti, scopre che tutto ciò che appare è in realtà coperto, nascosto, muta col mutare del punto di vista da cui si guarda (come dimostrerà Einstein). Ma il tutto, per l'uomo, è necessariamente proprio quell'*apparenza*. La *profondità* sbandierata da Wagner, come punto finale del rovello romantico, non trapassa il velo dell'apparenza, s'impone, inganna, avvolge, con una fantasmagoria di assiomi nebulosi. E un assioma che non sia il presupposto di una scienza è ideologia, menzogna. Sta qui la pericolosità, la malattia di Wagner, una malattia che vorrebbe contaminare l'universo: nello scavalcare le apparenze, nell'insinuare che il *vero* sta oltre, dietro il velo dell'apparenza, nel

profondo. Ma oltre, dietro, non c'è nulla, come aveva visto Zarathustra, non c'è né Dio né tanto meno il Gral **14**, perché l'apparenza è tutto: non il vero, e nemmeno il Bene o il Male, bensì solo il perpetuo mutarsi di forme. Tramite della conoscenza è, come aveva capito Aristotele, il linguaggio (anche la matematica è linguaggio): noi non conosciamo le cose, le diciamo. Ma poiché il linguaggio è gioco di forme, proprio il gioco di forme è l'unico strumento della Ragione per conoscere le forme dell'apparenza e rispecchiarle. L'*ebbrezza* che s'impone a chi si è addentrato in questo gioco non è l'ebbrezza del mistico, ma un'ebbrezza dell'intelligenza, la gioia tutta intellettuale di aderire con leggerezza al velo delle cose, essere la leggerezza stessa delle cose, le quali ignorano la profondità delle filosofie, delle religioni, della morale (che morale c'è nel Big Bang?), delle ideologie. Ignorano, soprattutto, tanto la cattiva coscienza dei moralisti quanto la stupidità dei sentimentali. È puro guardare (nel greco antico so si dice con il perfetto di vedere: *orda*). I limiti sono i limiti dello sguardo, l'orizzonte del vedere: puro linguaggio, gioco di forme. Davanti ai medici stupefatti, Nietzsche "folle" beve la propria orina versata in uno stivale: l'*anormalità* del gesto conferma la diagnosi della stupefazione, il medico "normale" annota che chi beve la propria orina da uno stivale è "anormale", come è "anormale" baciare i cavalli, o martellare tutto il giorno la tastiera di un pianoforte. Ma, se anche *questo* gesto fosse *linguaggio*? L'*errore* dei medici – e della terribile sorella – stava nel limitare, arbitrariamente, il campo dei possibili modi di significare, imponendo pertanto come unico modo ammissibile, "normale", il proprio. Su questo criterio furono e sono costruiti i manicomi. Con questa diagnosi («una delle malattie più diffuse è la diagnosi», scrive Karl Kraus) venne internato Robert Schumann, colpito da delirium tremens. Una settimana di riposo e sarebbe tornato "normale". Invece là dentro diventò davvero pazzo **15**. L'errore dei medici fu fatale, sia a Schumann che a Nietzsche. Niente di strano, perciò, che – medici e sorella, come Wagner, del resto – fraintendendo il pensiero di Nietzsche, fossero antisemiti, Nietzsche, invece, scrive, nei frammenti postumi coevi al *Caso Wagner*: «I tedeschi si dividono in semiti e antisemiti, gli antisemiti sono quelli che vorrebbero essere gli unici *puri* semiti». Naturale che i medici, e la sorella, prendessero simili affermazioni per sintomo di "anormalità", di pazzia. Nel marzo del 1882, a Roma, Nietzsche conosce Lou von Salomé, in casa di

14 Wagner – e con lui Nietzsche – scrive correttamente *Gral*, con una sola *a*. La doppia *a* s'impose, anche in italiano, per influsso di una discutibile teosofia francese, dato che in francese, sia antico che moderno, si scrive appunto con due *a*: *Graal*.

15 Cfr. U.H. Peters, *Robert Schumann 13 Tage bis Endenich, Köln 2009* (*Robert Schumann e i tredici giorni prima del manicomio*, trad. it. F. Saba Sardi, Milano 2007). La tesi dello psichiatra tedesco è che Schumann, alcolizzato cronico, avesse avuto un attacco di delirium tremens, dal quale poteva però guarire, tanto è vero che sopravvisse, e che quindi venne internato sano. Se sono spaventosi i manicomi di oggi, ci si immagina che cosa potessero essere due secoli fa. Schumann impazzì davvero.

Malwida von Meysenbug. Scrive intanto *La gaia scienza*. Lou ha attraversato come una meteora la vita di Nietzsche, e con lui, di Paul Rée **16**, dopo di loro, di Rilke e di Freud. E di tanti altri. Ma ne è stata anche attraversata. Il viaggio in Russia, con Rilke, è un viaggio alla riscoperta dell'infanzia e della propria Madre. Per entrambi.

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.
Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf
dunkeln Schluchzens. Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgendein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich
wiedersähen; es bleibt uns die Strasse von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit.
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht **17**.

Lou fu di volta in volta l'angelo (*ángelos*, messaggero tra gli dei e gli uomini, oppure, forse più precisamente, l'annunciatore della catastrofe nella tragedia, colui che scioglie l'enigma) del padre, di Gillot, di Andreas, di Nietzsche, di Rée, di Rilke, di Freud. Per se stessa, lo specchio del desiderio degli altri, lo specchio di un desiderio che l'angelicava. La sua verginità, anche nel matrimonio, il suo rifiuto di essere cioè posseduta, anche da un marito, assume, chi sa, un significato "angelico". Di fatto, nella sua ricerca della propria natura di donna, rifiutava proprio il suo essere donna, cioè l'angelo degli uomini. Il suo messaggio fu pertanto di suscitare desideri che dovevano restare inappagati. Il sesso, sperimentato, e vissuto, solo dopo

16 Filosofo assai influenzato dalla teoria dell'evoluzione di Darwin. Ha scritto *Der Ursprung der moralischen Empfindungen* (L'origine dei sentimenti morali, Genova 2005), 1877; *Die Entstehung des Gewissens* (La formazione della coscienza), 1885; *Die Illusion der Willensfreiheit* (L'illusione del libero arbitrio), 1885. Nella *Genealogia della morale* Nietzsche polemizza con lui.

17 Chi mai, s'io grido, m'udrà dalle schiere celesti? / E d'improvviso un angelo contro il suo cuore m'afferri, / io svanirei di quel soffio più forte. Ché il bello / è solo l'inizio del tremendo, che noi sopportiamo / ancora ammirati perché sicuro disdegna / di sgretolarci. Sono gli angeli tutti tremendi. / Così mi rattengo e soffoco in gola il richiamo / d'un oscuro singhiozzo. Chi mai / ci aiuterà? Né gli angeli ahimè né gli umani / e gli animali sagaci ormai sanno / che non molto tranquilli noi stiamo di casa / in un mondo di segni. / Un albero forse ci resta lungo il pendio, / da rivedere ogni giorno; ci resta il cammino di ieri / e la fedeltà viziata di un'abitudine, / che presso di noi si compiacque e non se n'è andata e rimase (R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, trad. it. L. Traverso, Firenze 1959, qui la *Prima elegia*, vv. 1-17. Ho modificato la traduzione del v. 13, «in der gedeuteten Welt» che Traverso traduce, con eco baudelaireano, «in una foresta di segni», con «in un mondo di segni», per rispettare alla lettera l'originale. L'allusione a Baudelaire (*Correspondances*) è evidente nel testo tedesco, ma le *forêts*, *foreste*, del poeta francese diventano nel poeta tedesco un *Welt*, mondo, e i *symboles*, simboli, si aggiornano in significanti, segni. Il mondo è per Baudelaire un regno misterioso di metafore, trasposizioni, ogni cosa allude ad altro. Per Rilke è un linguaggio da decrittare. Per vie sotterranee Rilke sembra assorbire la lezione di Galilei che leggeva la realtà con segni matematici. In altre parole, Baudelaire suggerisce un'indeterminazione, Rilke pretende l'esattezza di una descrizione.

i trent'anni, e non con chi la desiderava, ma con chi ella desiderava, poteva essere accettato solo come esigenza di scendere in se stessa, non di lasciarsi possedere. Eppure, anche, ella era affamata di sesso, voluttuosamente (e istericamente, come noterà Freud) bramosa di possedere e di essere posseduta, ma quasi assumendo per sé il ruolo maschile di chi possiede, in qualche modo, offrendo il proprio corpo non all'uomo che la penetra, ma attraverso il corpo dell'uomo, e sostituendosi a lui, offrendolo a se stessa. All'angelo oppone quindi il suo desiderio di un dio che la liberi dal cerchio maledetto del possesso, un dio che strappi il velo alle cose e le mostri la faccia nascosta, insieme atea e mistica, del desiderio di possederle. Questo, la divide da Nietzsche, con il quale, forse, non scambiò nemmeno il bacio della montagna: da vecchia non lo ricordava più. Nell'opera di Sinopoli la scena ha un significato centrale. Ma la divide, anche, da Rilke. Nietzsche vuole da lei Zarathustra, che resti dentro un puro gioco di apparenze. Rilke la vuole angelo. Il marito, Andreas, le chiede il sesso, ma non come atto dovuto, bensì come regalo spontaneo. Ella rifiuta tutto. A Nietzsche l'amore, al marito il sesso (Andreas non riuscirà mai a possederla), a Rilke l'angelo ermafrodito. Nessuno di costoro voleva *lei*. Ma nello stesso tempo nemmeno Lou voleva da ciascuno ciò che ciascuno era: il dionisiaco, il materialista, l'omosessuale. E forse addirittura la storia degli scambi di ruolo comincia ancora prima: con suo padre. L'incesto, mai consumato, non si sa per volontà di chi dei due, se del padre o della figlia, resterà per tutta la vita il suo modello inappagato di amore. Forse solo Freud (che non a caso, però, manca nel libretto di Gräwe) l'appaga veramente: offrendole, senza sesso, i simboli del sesso. E, con i simboli, la spiegazione dei simboli. *In der gedeuteten Welt*, alla lettera "nel mondo interpretato, significato", quindi nel mondo dei segni, delle interpretazioni, si abita senza un preciso orientamento. Ma ci soccorre Baudelaire. Le interpretazioni sono sempre interpretazioni di simboli ambigui, che alludono a più cose. Noi pertanto camminiamo in una sorta di foreste di simboli le cui allusioni o ci sfuggono o sono indeterminate. Rilke ai simboli sostituisce le interpretazioni. Ma così complica le cose, perché a loro volta le interpretazioni risultano più oscure dei simboli che vorrebbero chiarire. Il taciuto spiega così la cosa che tace. La foresta, il mondo, è sì una foresta di simboli interpretati, come in un libro dei sogni, ma i riferimenti

dell'interpretazione sono costantemente sessuali e pertanto la foresta di simboli nella quale si cammina è una foresta di simboli erotici, la cui radice sessuale è continuamente elusa, evitata, rimossa, repressa, cancellata. La suggestione del simbolo, dell'immagine – si ritorna al principio – sta poi nel fatto che non dice mai ciò a cui allude, lo suggerisce senza rivelarlo, anzi senza svelarlo. All'evidenza contraddittoria dell'apparenza, ai meccanismi ambigui dell'immaginazione, il simbolo psicanalitico sostituisce l'apparenza e l'ambiguità di un meccanismo scientifico. Nietzsche l'aveva previsto: nessuna Arianna, in un mondo decadente, può incontrare Dioniso, semplicemente perché né Cosima né Lou sono Arianna. Rilke malato conoscerà solo attraverso un rapporto epistolare, un'altra russa, Marina Cvetaeva **18**, l'unica forse che avrebbe potuto essere Arianna. Ma era tardi.

18 Nelle lingue slave la c si pronuncia come una z sorda, pronunciare dunque *Zvetaeva*.

Der Tod ist gross.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns **19**.

Nessuna Duino aspetta un nuovo angelo. Tanto meno un *Angelus novus*. Passato l'attimo della lode, per cui è stato creato, l'angelo ritorna nel nulla e scompare. Salvo a lasciare una traccia tra le dita di Paul Klee e gli occhi di Walter Benjamin. Un pulviscolo dorato che ricorda sui polpastrelli il suo passaggio e annerchia la vista con lo sfarfallio della sua luce che s'estingue.

Ma, divenuta allieva di Freud, Lou non è più se stessa: è ormai lo studio di se stessa. La tormentosa ricerca di tutta un'esistenza approda a una rinuncia: Lou non vive le proprie contraddizioni (e questo voleva, invece, Nietzsche da lei: che le vivesse fino alla follia), le guarda, le studia. L'analisi permette a Lou di uscire da se stessa e guardarsi come oggetto, di guardare ogni individuo come oggetto, proprio l'opposto di ciò che l'educazione cristiana, prima, e poi la lettura di Kant (guardare l'altro sempre come fine e mai come mezzo) le avevano insegnato. Desiderata dagli altri, Lou ora osserva il personaggio che suscitava il desiderio. La degradazione, o piuttosto la regressione a oggetto

19 La morte è grande. / Noi siamo le Sue / ridenti bocche. / Quando ci pensiamo in mezzo alla vita, / essa osa piangere / in mezzo a noi, R.M. Rilke, *Das Buch der Bilder*, Leipzig 1940 (trad. it. *Il libro delle immagini*, Milano 1947) *Schlussstück (Pezzo di chiusura)*. *Der Tod*, la Morte, in tedesco è maschile, come il greco *Thánatos*. Questo gli conferisce un bagliore sinistro che manca alle lingue latine: è l'amante terminale, quello che ti afferra per sempre.

non la offende più, perché a desiderarsi è lei stessa. L'erotismo rimosso, lacerante, troppo lacerante, "umano, troppo umano", si appaga, infine, quando si fa autoerotismo, e Lou così scopre che il vero oggetto di ogni amore è una cosa sola con chi ama, si ama sempre e solo se stessi. Ma questa è un'altra storia, ed esce fuori da quanto Sinopoli ci fa vedere e ascoltare sulla scena: tuttavia il senso di questo sdoppiamento percorre, sottilmente, tutta la partitura. Come un brivido che percepisce la mortalità – o voluttà di morte – dell'amore. Si potrebbe pensare a una sorta di rinnovato *Liebestod*, morte d'amore. Ma Lou non è Isolde. E Nietzsche non è Tristan, come non lo sono tanto meno Rilke e Andreas. La morte è qui solo il gioco nietzscheano delle apparenze, il moltiplicarsi degli specchi che riflettono di volta in volta facce diverse di una stessa situazione. La morte è *leggera*: cammina con passi di valzer, canta ballate (non ci si chieda se il valzer, la ballata sono avanguardia, postavanguardia, o nostalgia dell'estinto: Sinopoli non se lo chiede, per il semplice fatto che nel 1980, quando pose la parola fine alla partitura, non c'era già più nessuna avanguardia, e quella che si proclamava postavanguardia non era spesso che scialba restaurazione sotto la maschera di una nuova avanguardia: le forme, del passato o del presente che siano, tonali, atonali, seriali, neotonali, minimali che siano, sono solo fantasmi di ciò che vorrebbero essere e non possono essere più). La tragicità moderna non conosce la costrizione del fato né tanto meno l'ossessione della psicologia: non consiste nell'esasperazione dei sentimenti, come in un cattivo teleromanzo, bensì sta salda sul tappeto levigato della leggerezza, della levità gratuita dei sentimenti. Ciò che più ci sconvolge è anche che a sconvolgerci sia un niente, un sasso buttato per gioco giù dai ponti dell'autostrada, un'alluvione che spazza via un villaggio intero perché ci si era dimenticati di rafforzare gli argini del torrentello, un aereo che precipita perché il pilota aveva innescato il pilota automatico per giocare a carte col collega, mentre si stava avvicinando una tempesta, di cui non aveva letto le previsioni, un pedone travolto da un autista che guidando parlava al telefono e non l'aveva visto. Nascere, morire, con la facilità di un gioco. Nell'economia di una specie – in questo caso dell'*homo sapiens sapiens* (ma quanti stupidi lo rappresentano!) – la morte di un individuo non ha più rilievo della caduta di una foglia, per l'albero; del precipitare di una frana – ancora! – per la montagna. Certo, l'albero, da quel momen-

to, manca di una foglia; la montagna ha qualche sasso in meno. Ma è questa mancanza, questa mutilazione, a intessere tutta l'esistenza non già dell'albero o della montagna, bensì della foglia, del sasso, cioè dell'individuo. La vita raccontata dall'individuo è tutt'altra cosa dalla vita della sua specie. Come se la foglia, il sasso – l'uomo – si *sentisse* una parte *staccata* di qualcosa. Il pensiero, è la storia di dare una spiegazione di questo distacco. Ma la spiegazione non c'è: ogni spiegazione, razionale, sentimentale o mistica che sia, è solo il bisogno di una spiegazione. Wittgenstein direbbe: un'ipotesi. Andare oltre, *al di là*, vuol dire dunque non già cercare spiegazioni più convincenti, o forse solo più consolanti del fatto che non ci sono spiegazioni, ma *superare* il bisogno di spiegazioni per leggere il mondo con sguardo morale, o religioso, o ideologico, il che significa non già cercare una spiegazione *superiore*, quanto non cercarla affatto, perché ciò che si cerca non è una spiegazione, ma la conferma di una speranza: che il mondo sia meno brutto di come appare. Eppure, ciò che appare è tutto quello che sappiamo. Bisognerebbe fermarsi alla leggerezza delle apparenze. La genealogia della morale è una storia di stupri: il massacro non è ancora finito e i nazisti non sono stati gli ultimi. Dovunque si accampi la pretesa di organizzare *moralmente* o *religiosamente* la società umana, c'è una sopraffazione, un culto della morte contro la vita. Si sacrifica la vita alla coerenza di un'astrazione, la quale a sua volta maschera banalissimi istinti: dimostrarsi potenti perché si distrugge, come enuncia bene Casetti in *Massa e potere*. A farci sanguinari è il terrore della propria fragilità, del proprio dissolvimento. La storia umana è una storia di eccidi compiuti, quasi tutti, nel nome di una Morale. La libertà fa paura: perché non impone altre leggi che i limiti invalicabili dell'apparenza. Ma si arroga il diritto di discutere tutti i principi, di criticare tutti i valori, quelli che si autosuppongono valori. La filosofia greca nacque mettendo in discussione la natura degli dei, anzi la natura del divino, ma non per tessere una teologia, bensì per fondare una scienza della natura. Nulla di simile è stato prodotto dal cristianesimo. L'Islam ha condannato chi ci provava. Gli ebrei ci sono arrivati più vicini: ma spesso abbandonando il rifugio sicuro del libro sacro. Le religioni monoteistiche non ammettono che si mettano in discussione i propri principi: la scienza non vive che della discussione ininterrotta dei principi. Lo sanno bene Avicenna, Averroè, Giordano Bruno, Galilei e Spinoza.

La follia di Nietzsche, come prima di lui quella di Hölderlin e, perché no? di Schumann, è anche questo: soccombere sotto il peso dell'irrealtà d'ogni linguaggio. Se la musica, infatti, è essenzialmente un'arte della decadenza (le grandi epoche classiche non hanno grande musica: il che, però, sarebbe da ridiscutere, e la polifonia fiamminga?), è perché ad essa manca il *grande stile* (ma davvero? e Bach? Beethoven? Stravinsky?), lo sguardo lucido e distaccato dei greci. Ci sarebbero molte obiezioni da fare a questo presupposto, la principale è questa: possibile un distacco maggiore dal proprio oggetto di quello stabilito da Bach nel commiato della *Passione secondo san Matteo*? Ma procediamo. Arte non significativa, la musica è quasi solo il *movimento* del linguaggio, non un linguaggio. In *Aurora* il carattere notturno della musica è così colto: «*Notte e musica. L'udito, l'organo del timore, soltanto nella notte e nella penombra di cupe selve e caverne ha potuto svilupparsi così largamente come si è sviluppato, secondo il tipo di vita dell'età della paura, cioè della più lunga età umana che sia mai esistita: nella chiarezza diurna l'udito è meno necessario. Di qui il carattere della musica, come di un'arte della notte e della penombra*» **20**. Ma proprio per questo la musica coglie come nessun'altra arte la scissione tra immagine e realtà, coglie soprattutto la paura che tale scissione provoca. Arte senza immagini (quanti secoli ci sono voluti per riconoscere la natura non semantica della musica? il che non vuol dire che le opere musicali manchino di significato, ma che tale significato è costruito da convenzioni retoriche sviluppatesi via via dal madrigale alla scena barocca), la musica disegna il movimento sonoro del tempo, è puro tempo che si muove nello spazio. Successione e contemporaneità vi sono rappresentate con pari evidenza: non solo, ma vi si può mostrare il mutarsi di una figura sonora, generare il molteplice da un'unica cellula di poche note, come fanno, per esempio, Beethoven e Liszt. Sublime gioco di apparenze, le sue figure svaniscono appena udite. Specchio di apparenze inafferrabili, attraverso il caleidoscopio delle loro trasformazioni fonda una conoscenza radicale dell'interiorità, del flusso del tempo, e pertanto eccita, più di ogni altra arte, l'immediata consapevolezza della vita che trascorre, del suo nascere, del suo finire. Da qui il grande influsso sulle emozioni dell'ascoltatore.

Ma, per una estrema ironia, nell'opera, Nietzsche, proprio lui, il teorico della

20 Aforisma 250.

musica, del canto, come essenza del trasvolare delle apparenze, non canta. Sinopoli gli nega la musica. È l'unico personaggio che non canta – tranne che per una volta, nella quarta scena del primo atto (scena della biblioteca). E canta un *Lied*, una canzonetta orecchiabile, che non mette in pericolo i sentimenti, tanto meno i pensieri di un filosofo. La canzonetta è il rovescio della leggerezza (*Lied* in tedesco significa canzone, come *song* in inglese): oppure il suo rischio, la superficialità, la banalità. Ma poiché le cose non sono mai univoche, e se proprio l'*apparente* superficialità, l'*apparente* banalità, come già in Mahler, fossero l'unico linguaggio della tragicità contemporanea? Lou, Andreas, Rilke vorrebbero afferrare il senso *tragico* dell'esistenza, ma vengono travolti dal *Lied* di Nietzsche, quasi costretti a cantarlo con lui. E insieme a loro Paul Réé, al quale non vengono in soccorso, né potrebbero, le riflessioni sull'evoluzionismo di Darwin. In Siberia Rilke e Lou ascoltano un valzer viennese. E perché no? Che cosa di più congelato che la vecchia Vienna? e che cosa di più falso (come appunto il valzer) che l'illusione di due intellettuali di scoprire l'*anima* russa? di quest'eterna, maledetta illusione dell'intellettuale di cercare l'autenticità e di scambiarla con il primitivo, il semplice, il popolare, cioè con tutto ciò che lui non è? e che cosa c'è di più inautentico che cercare l'autenticità nel contrario di se stessi? Autentici sembrano solo i desideri, mai la loro realizzazione. E allora l'intellettuale proietta nelle realizzazioni l'autenticità del proprio desiderio, attribuisce alle cose l'autenticità che manca al suo sguardo. La tragicità contemporanea sta in questo gioco di fughe: l'unica cosa autentica, ironizzare sull'inautenticità, è invece ciò che più si sfugge. La serietà perciò sarà sempre *seriosa*, il dolore urlante: senza mai farsi venire il dubbio che si possa scherzare sulla propria vita e ridere del proprio dolore. O, meglio: tacere. Meglio ancora: cantare il silenzio. Disegnare il vuoto. La musica allora diventa un lungo, estenuato, dionisiaco sforzo di *nominare* il silenzio.

Da questa tentazione Sinopoli sembra ossessionato. E non solo per gli insegnamenti di Maderna, gli esempi di Nono, l'accarezzamento dell'eredità di Webern, di Berg, e più indietro di Mahler, ma anche di Liszt: Sinopoli, infatti, forse per la sua formazione viennese, non condivide il disprezzo che molti musicisti italiani nutrono per la musica sinfonica di Liszt. Sa bene che vi si trovano le radici dell'avanguardia tedesca tra Otto e Novecento. Il flusso in-

cessante sembra voler tappare una falla: l'irruzione del silenzio, sia pure per un attimo, bloccherebbe tutta la macchina sonora. Vi si allude: con il timbro, come se l'ascolto di un certo impasto, o di un singolo strumento, all'interno del flusso, lo sospendesse. Il suono si assottiglia talora fino a impercettibili sussurri, si arresta prima di precipitare nell'inudibile. Altre volte, invece, il suono s'ispessisce fino a catastrofici fragori, come era avvenuto, per Berg, nell'urlo di Lulu, o per Mahler nell'accordo di 11 suoni che rompe il decorso melodico dell'*Adagio* dell'incompiuta *Decima sinfonia*. È sempre prefigurata, allusa, mai nominata, la morte, la vita che si spezza, l'organico che si decompone. Non a caso, di Beethoven, la pagina che il direttore interprete sentiva più affine era la *Marcia funebre* dell'*Eroica*, dove la morte si presenta anche, nella coda, come dissolvimento della memoria. Alla memoria, Sinopoli compositore e interprete si attacca come a un'ancora di salvezza. Le utopie e le alchimie razionalistiche delle avanguardie, dopo averle in gioventù assimilate, non lo convincevano più. E non per una troppo sbandierata, e in fondo ideologica fandonia della cosiddetta *morte dell'arte*, ma perché appunto, l'algebra darmstadtiana gli appariva come il sintomo di una falsa coscienza, di un rapporto riduttivo con la storia della musica, e più in generale, della cultura europea. Vi percepiva un sentore di necrofilia. I procedimenti delle avanguardie storiche gli sembravano ormai sterili fossili di accademici impotenti. Ma non aveva lo scatto beffardo di un Kagel o di uno Schnebel per riderci su: vi respirava, invece, l'afrore putrido della morte. Da qui la necessità di assumere maschere musicali che alla storia alludessero non già come dispensatrice di fecondi modelli, bensì come a mummie racchiuse in inviolabili sarcofagi, che solo l'empietà dell'uomo di oggi avrebbe osato violare. Lui, uomo di oggi, ma per traverso, quasi per caso, quel sarcofago l'ha violato una volta sola: con la *Lou Salomé*, immagine della *Lulu* di Berg riflessa in uno specchio concavo o convesso che la deforma, per poi richiuderlo, e sigillarlo per sempre.

Ecco perché nel suo percorso, o corsa all'abisso, questa musica raccoglie tutto: s'impregna di memorie, sopravvive ricordando. Tappa così la falla dell'invenzione bloccata, ostacolata, dell'immaginazione impossibile in un mondo che vive ormai solo di riproduzioni (ma quanta fantasia nella riproposta di amate melodie stravolte da una smorfia, quanto struggimento nell'impotenza di abbandonarsi alla tenerezza, di cedere al furore dell'estasi!). La musica

si fa suono del suono, musica della musica: ricordo della musica. Basta un niente. Un accordo carico di memorie tonali che a poco a poco si sgretola, si scompone in una gigantesca ragnatela di frastuoni. Il mutarsi delle situazioni sceniche è via via presentato dal mutarsi delle situazioni sonore. Ma la *storia* di Lou non è in fondo che il ruotare intorno a un'unica situazione. Dalla nascita fino all'incontro con Rilke, Lou vive la stessa esperienza: il rifiuto dell'amore, forse perché vi è presente l'irruzione della morte (in francese l'orgasmo si chiama *petite mort*, e il francese per Lou, russa, è quasi una lingua materna, il tedesco diverrà quello della cultura). Dall'erezione paterna, che durante un amplesso, può darsi tutt'altro che innocente, sconvolge la bambina, o forse da prima, dal tepore dell'utero, Lou cerca il dio che con tanta violenza vorrebbe distruggerla, lo cerca e lo fugge. Gli uomini della sua vita (tranne Freud) gli restano perciò quasi perennemente intorno. Così la musica perpetua in diverse forme che ruotano su se stesse l'intuizione dell'accordo che dà inizio al suo movimento. È sempre, tuttavia, un'erezione, l'esaltarsi di un desiderio, ad avvolgerla, a colpirla, a *penetrarla*. Sia pure per metafora, vale a dire attraverso una figura musicale. Ma l'accordo che esplode, irrompe e irroro lo spazio come un'erezione, eiacula il suono con la violenza di un coito, estremo, e per Lou degradato, tentativo di un atto d'amore. Prima che costruzione intellettuale, la musica è suono, pura fisicità della materia sonora. Dopo i colpi di timpano dello *Scherzo* della *Nona* di Beethoven, la musica perde l'innocenza bachiana dell'astrazione matematica, come specchio della vita, e mozartiana, del gioco, spesso erotico, di forme. Questa sconvolgente fisicità della musica moderna, Sinopoli cerca di farla esplodere, come se la musica possedesse a suo modo una sorta di sessualità. È la radicalizzazione dell'intuizione della natura erotica della musica, che Kirkegaard sviluppa nelle pagine che in *Aut-aut* dedica al *Don Giovanni* di Mozart: arte del presente, dell'immediato, dell'istante, la musica attua e concretizza come nessuna altra arte lo stadio estetico dell'esistenza, sradicata com'è da qualsiasi implicazione morale o religiosa, che costituiscono gli stadi successivi. Ma ciò non significa che la musica sia pura e nuda irrazionalità, sentimento senza consapevolezza: la sua razionalità consiste e si materializza nella forma, nel fatto che il sesso di conseguenza diventa amore, diventa "umano, troppo umano". Si scende negli abissi animali per conoscerli, non per lasciarsene possedere: e conoscerli è

dare loro una forma, costruire dalla materia informe, dagli istinti indistinti, una geometria musicale, una metafora, un gioco. In una parola: dirli.

«Dass du mir Liebe geben könntest!» **21** dice Andreas a Lou, nella camera di una pensione berlinese. Lo spasimo del desiderio è tale che la morte, più che una liberazione, è un vero e proprio orgasmo. E, con un gesto teatrale, ma anche ricattatorio, come lo è qualsiasi suicidio, si taglia le vene con una scheggia di vetro. Lou ne resta eccitata: lo scorrere del sangue non è poi tanto diverso dal frotto di sperma che viene espulso dal pene, è solo rosso, come il vino, invece che bianco. Entrambi scatenano ebbrezza, come sapevano le menadi nel thiaso bacchico, Dioniso è dio del vino e dello sperma, degli acquitrini, degli stagni, delle mufte, della pantera e del toro, di tutti i liquidi, gli umori, le linfe vegetali e animali, che fermentando generano vita, ma è anche dio della violenza, del sangue, dello smembramento, dell'omofagia. Il vino e il sangue hanno in comune il fatto che sprizzano dall'uva schiacciata, dai corpi feriti e dilaniati. Quanto allo sperma, sgorga violento dal midollo, come credeva la medicina antica, ed è strumento di violenza e di possesso, oltre che, secondo il Tao, custodia dell'energia vitale, e perciò non va sprecato in troppi orgasmi. Il binomio Eros e Thánatos, non è scoperta dei romantici. Ha radici antichissime: il mondo latino ce ne ha lasciato una rappresentazione impressionante nell'ultima parte del *Quarto libro* del *De rerum natura* **22** di Lucrezio; «Haec Venus est nobis» **23**. Lou osserva le contorsioni isteriche del marito, Andreas, bacia la ferita, con naturalezza, semplicità: conosce il flusso del sangue una volta al mese, sa che non è mortale: «Du bist in einen Glassplitter gefallen!» **24**.

21 Se tu potessi darmi amore!

22 Sulla natura delle cose.

23 Questa la Venere (il sesso) che abbiamo.

24 Tu sei caduto su una scheggia di vetro!

Il gioco, dunque, si rovescia. E a giocarlo, questa volta, è la donna. La quale, però, giocandolo, si gioca. Il prezzo, e la posta, è la sua verginità: a tutti, o a chiunque, concessa, tranne che al marito; tranne, in ogni caso, a chi l'ama.

In quest'unica esperienza Lou è fedele allieva di Nietzsche. Nega, come Nietzsche, duemila anni di logica deduttiva. Il principio di non contraddizione viene *vissuto* come falso e perciò confutato. Non con argomentazioni, bensì con la propria esperienza, sulla propria pelle, nella propria carne. Una cosa è anche il suo contrario, il sesso è *insieme* desiderio e rifiuto, odio e amore, possesso di qualcuno e abbandono a chi possiede. La scissione, qui, tra immagine e realtà, viene superata d'un salto, e col superamento rifondata, nel senso che si ripresenta ogni volta come nuova, come mai vissuta. La situa-

zione è che l'immagine vorrebbe, in quanto rappresentazione dell'ignoto, del desiderio inesplorato, dell'esperienza ancora non vissuta, ma anche secondo una lunga tradizione sentimentale che hanno cantato tutti i poeti, da Saffo a Catullo, ai cinesi, ai giapponesi, ai trovatori e trovieri, ai Minnesänger, a Goethe, a Heine, a Eichendorff, che l'abbandono o il cedimento al desiderio e all'appetito dell'altro costituissero finalmente l'esito di un'avventura (Lancelot, secondo Chrétien de Troyes, s'infilava nel letto di Genève solo dopo avere superato una rischiosa e al contempo simbolica serie di prove: l'*aventure*, infatti, è prima di tutto ricerca dell'ignoto, scoperta e conoscenza, di se stessi, prima e più che di una donna), ma poi al punto di compiere la promessa e di accettare il patto, il momento della penetrazione è rinviato fino alla completa esclusione dell'*amico*, una sorta di eliminazione incruenta dell'amante: alla lettera, senza castrazione del maschio e senza rottura dell'imene. La ferita di Amfortas sanguina ancora e Kundry danza inutilmente per Parsifal. La contraddizione wagneriana sta per la coppia Lou-Kundry e Andreas-Amfortas-Parsifal (o per Sinopoli, indisciplinato allievo di Nietzsche?) anche in questo: che i suoi avversari (ma quanta somiglianza, e che focoso amore nelle stroncature nietzscheane!) sono costretti a vivere situazioni wagneriane. Soprattutto in musica. La *Passacaglia* che chiude la *Quarta sinfonia* di Brahms, nel suo esasperato rigore contrappuntistico che sembra aggrapparsi al gancio del contrappunto di Bach, è dissociata, disgregata, stravolta, decadente, e dunque putrefatta, decomposta, quanto il preludio del terzo atto del *Tristano*. Come Tristano anela a un Regno della Notte che respinge il compositore, un paradiso irraggiungibile, perché ingoiato dalla vorace bocca del passato, del tempo estintosi una volta per tutte. La nostalgia del flauto di una delle variazioni del disperatissimo finale brahmsiano non è meno struggente del corno inglese che all'inizio del terzo atto annuncia a Tristano che il mare è "vuoto", che nessuna nave gli riconduce la perduta e lontanissima Isolde. D'altra parte, la lacerazione emotiva dei due contendenti, di chi vuole possedere e di chi non si lascia possedere, è così violenta che proprio la congiunzione appare a entrambi come una liberazione. L'essenza del gioco si rivela, al di là dell'azzardo, come piacere della sospensione: tanto più forte stringe alla gola la brama di godimento, l'anelito di orgasmo, in una parola il *morire* d'amore, quanto più lunga l'attesa, più lontano il sospirato amplesso. Come

in un madrigale di Gesualdo o di Monteverdi, la morte non è che una metafora dell'amore. E così: è proprio Vienna che Lou e Rilke ascoltano avvicinarsi nel ghiacciato deserto siberiano? o anche quel valzer, così leggero, così viennese, si è fatto siberiano, russo, e dietro la maschera dei giocolieri austriaci potrebbe sorridere, ammiccante, la malinconia di Petruška?

Rimescoliamo le carte del gioco. Potremmo esserci sbagliati. Le situazioni potrebbero leggersi al rovescio, come un contrappunto dell'*Ars nova*: ma fin est mon commencement. Alla Machaut, maestro di artifici e di ribaltamenti. Non c'è nessuna scissione, il sesso in arte è fantasia di maniaci, la verità non sta nell'apparenza, ma nella profondità, sotto il ghiaccio che copre e nasconde gli abissi marini (non siamo forse nati dalle acque, noi animali?), e la morale, kantianamente, se non governa il mondo, almeno sta dentro di noi, in qualcuno di più e in qualcun altro di meno. Nietzsche, ridendo, asciugandosi delle gocce dell'orina bevuta dallo stivale i grossi baffi che gli coprono il labbro superiore, ci dimostrerebbe con un aforisma che anche questo si può dimostrare. Ma l'unico *Lied* messo in musica da Nietzsche per Lou, su versi di Lou, s'intitola *Gebet an das Leben* **25**. La prima parola è «Gewiss» **26**. Certo, che cosa? L'ingresso nella Vita o il commiato da essa? o entrambi? Entrambi senza parole, senza musica: l'ingresso con un pianto, il commiato con un rantolo. In mezzo, il dominio discutibile del linguaggio, prerogativa esclusiva dell'*homo sapiens sapiens*. Se ciò sia un vantaggio, gli altri animali non sanno e non possono risponderci.

München, 10 maggio 1981–Sacrofano, 27 novembre 2011

25 Preghiera alla Vita, in F. Nietzsche, *Der musikalische Nachlass*, herausgegeben im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft von Curt Paul Janz, Basel 1976, pp. 151-152.

26 Certo, avverbio.

Mario Messinis

**Sinopoli:
da Donatoni a Berg**

Nell'autunno del 1966 un celebre grecista, Enrico Turolla, mi telefonò chiedendomi se era possibile far iscrivere un suo giovane allievo, Giuseppe Sinopoli allora ventenne, al Conservatorio Benedetto Marcello. Turolla ammirava molto la facilità con cui Sinopoli leggeva correntemente il greco e il latino, ma apprezzava anche il suo ardore musicale. Allora ero docente al Conservatorio e feci conoscere Giuseppe a Wolfango Dalla Vecchia, che ne rimase soggiogato e dopo solo due mesi lo iscrisse al quarto anno di composizione (Sinopoli, autodidatta, non è mai stato un dilettante). Dalla Vecchia godeva allora di larga reputazione non soltanto per le eccezionali capacità didattiche, ma anche come compositore. Si era formato con Goffredo Petrassi e guardava con interesse all'attualità: aveva creato il *Seminario di studi e di ricerche sul linguaggio musicale*, frequentato dai maggiori compositori contemporanei. Era comunque lontano dagli aspetti più aggressivi dell'avanguardia. Boulez l'avrebbe definito un musicista "marginale" sul piano linguistico. Il Sinopoli esordiente rivelava ingenua e istintive consonanze con l'arcaismo di Gian Francesco Malipiero e un elementare interesse per la dodecafonìa. Ma proprio mentre studiava con Dalla Vecchia avvenne la folgorazione della Scuola di Darmstadt. Così il musicista che a Messina si dilettava all'organo in pagine rinascimentali, fu preso, fra il 1968 e il 1969, nei vortici della ricerca strumentale di Stockhausen e della sua cerchia, e abbandonò, con uno dei suoi tipici gesti perentori, il maestro padovano. Era diventato il protagonista dei dibattiti che si svolgevano all'Ateneo Veneto a commento dei concerti della Biennale, governati da Fedele d'Amico, il luciferino censore della neoavanguardia. Sinopoli allora non ne sopportava il misoneismo e ribadiva una intransigenza intellettuale, alimentata dal pensiero tedesco, che già allora conosceva largamente. Era divertente vedere come il nostro musicista, con tagliente retorica verbale, mettesse alle corde addirittura il grande critico romano, notoriamente dotato di una implacabile dialettica («Smettiamola di giocare a Sinopoli» diceva stizzito d'Amico).

Dopo l'abbandono del Conservatorio, conobbe Bruno Maderna, che lo apprezzò ma non si assunse un impegno didattico, e poi Franco Donatoni che, per un triennio, fra il 1970 e il 1973, fu il suo vero maestro e lo volle con sé non soltanto come allievo, ma anche come assistente. Furono gli anni della rapidissima assimilazione di un ferreo artigianato. Sinopoli mise a fuoco i propri

strumenti tecnici con una conoscenza rigorosa dello strutturalismo seriale e con lucidi esercizi d'intelligenza. Evidente l'adesione delle prime opere ai meccanismi automatici del musicista veronese. Il suo catalogo ufficiale si apre con *Numquid et unum* per flauto e pianoforte del 1970, tipica espressione della cosiddetta *Gazzellonimusik*, su cui amava scherzare Massimo Mila. Fino al 1972 Sinopoli non scrive ancora lavori originali, segue modelli darmstadtiani e nella vocalità dimostra una cauta assimilazione del liederismo weberiano. I testi elettronici del 1971 non sono devoti alla astrattezza tecnologica. Si ha l'impressione di una trasposizione di modalità acustiche nella musica sintetica, di una plumbea staticità. D'altronde non è mai stato veramente interessato alle tecnologie, nonostante avesse frequentato, a Colonia, lo studio elettronico ove operava Stockhausen; al Conservatorio veneziano tenne un corso straordinario di musica elettronica, ma lo abbandonò dopo poco più di un anno. Sinopoli continuò a essere attratto dallo strutturalismo in quel monumento dell'ermetismo compositivo che è la *Symphonie imaginaire* per quattro solisti, voci bianche, tre cori e tre orchestre, con tre direttori, che porta alle estreme conseguenze la lezione di *Gruppen* e di *Carré* di Stockhausen, con una complessità quasi teorica, tant'è vero che questa imponente architettura sinfonico-vocale è ancor oggi ineseguita. Paradossalmente, mentre si appagava di strutture utopiche, prendeva le distanze all'Accademia chigiana di Siena, nell'estate del 1973, dal suo maestro. Allora Giuseppe era considerato, da censori malevoli, un piccolo Donatoni (anzi un "donatonino"). La sua irritazione esplose in uno scritto in cui derideva i «cigni morti» del pensiero negativo. L'allusione era a *Questo* di Donatoni, pubblicato nel 1970 da Adelphi («Dopo i linguaggi della musica, c'è un deserto che offre false piste», mentre Sinopoli cominciava a credere, almeno sul piano teorico, nel fuoco della soggettività). La conseguenza fu una rottura, dolorosa e definitiva. Donatoni perdeva così l'allievo prediletto e molto stimato, che avrebbe seguito di lì a poco altre vie, ma senza dimenticare quegli anni di apprendistato, e senza rinunciare ai grovigli verbali ereditati da Bloch, ma anche dalla prosa enigmatica di Donatoni.

Forse non è arbitrario sostenere che la prima opera decisiva sia *Souvenirs à la mémoire* per tre voci e ensemble allargato del 1974 (il compositore ne offrì anche una versione dimezzata solo strumentale, che ne sacrifica la concezione

1976

La Biennale / Teatro La Fenice

CONCERTI ALLA FENICE
*settembre**giovedì 9 settembre / ore 21*Orchestra del Teatro La Fenice
Coro Filarmonico di PragaSciarrino Ancora il duplice
introduzione e aria
dall'opera *Amore e Psiche*
(prima esecuzione assoluta)Donatoni Espressivo
(prima esecuzione in Italia)Clementi Variante A
(prima esecuzione assoluta)soprano Marjorie Wright
oboe e corno inglese Lothar Faber
maestro del Coro Josef Veselka
direttore Gabriele Ferro*sabato 18 settembre / ore 21*

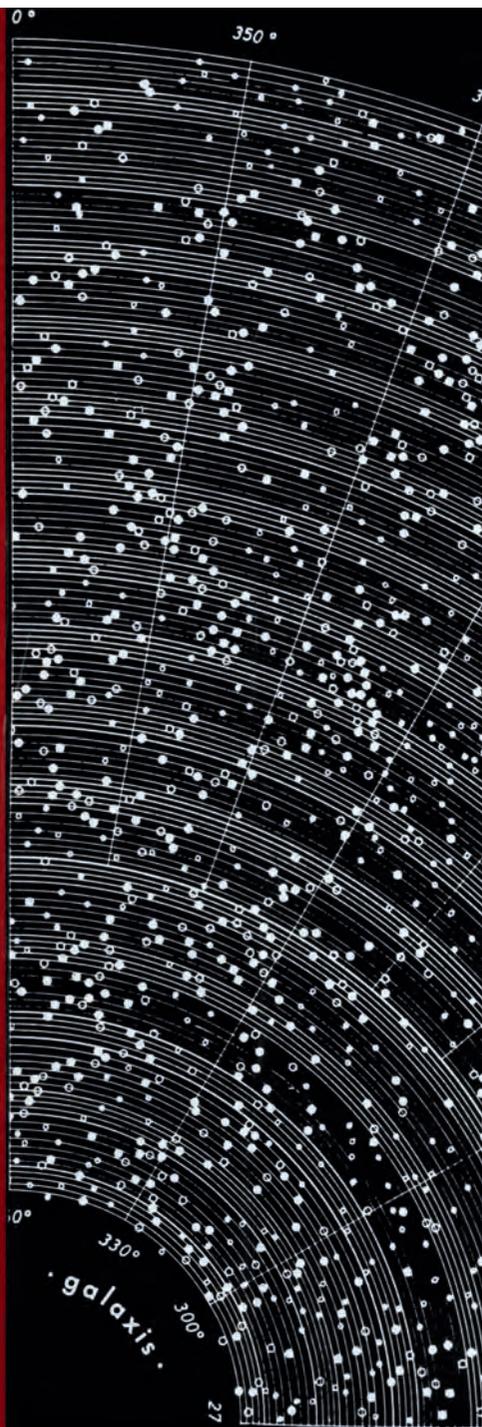
Orchestra del Teatro La Fenice

Maderna Biogramma
(prima esecuzione in Italia)Vacchi Sinfonia in quattro tempi
(prima esecuzione assoluta)Sinopoli Tombeau d'armor
(prima esecuzione in Italia)Koering Lointain Soleil des Morts
(prima esecuzione assoluta)

direttore Giuseppe Sinopoli

*martedì 28 settembre / ore 21*Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
*musiche ispirate alla Resistenza spagnola*Arrigo Dalla nebbia verso la nebbia
da OrdenDe Pablo Oroitaldi
(prima esecuzione in Italia)Fellegara Requiem di Madrid
Halffter Elegias a la muerte de tres
poetas españoles
(prima esecuzione in Italia)

direttore Cristobal Halffter

LABIENNALE

Manifesto dei concerti
al Teatro La Fenice di Venezia,
1976. Il concerto
del 18 settembre era diretto
da Sinopoli, del quale
si eseguiva (prima italiana)
Tombeau d'armor
(Archivio storico del Teatro
La Fenice)

ideativa), ove un lessico molto avanzato e ardito contrappuntisticamente viene aggredito da un ardore quasi espressionista: una memoria viennese sprofondata nel vuoto della lontananza. Splende un costruttivismo visionario e drammatico: «un rito funerario [...], uno stile rivolto indietro, nel tempo personale, fino a ridiventare, specularmente, allucinazione per una memoria che non ha più nulla da ricordare», come afferma l'autore. C'era un mitico direttore artistico al Festival di Royan, Harry Halbreich, che considerava Sinopoli e l'inglese Ferneyhough i più significativi compositori nuovi del momento. Assegnò a entrambi l'incarico di dirigere, alla testa della London Sinfonietta, rispettivamente i *Souvenirs* e *Transit*. Ma se Ferneyhough non riuscì a realizzare sul piano esecutivo la razionalità acuminata del suo pezzo, Giuseppe scoprì la sua seconda vocazione, la direzione d'orchestra. Allora rimasi impressionato dal suo gesto autoritario che traduceva le stralunate dolcezze e le vertigini della partitura con sicurezza geometrica, ma anche con incontenibile passionalità. Dunque Sinopoli era uscito allora dagli asettici meccanismi di alcune opere precedenti, come *Opus Daleth*, presentato nel 1971 alla Biennale di Venezia con la direzione di Ettore Gracis.

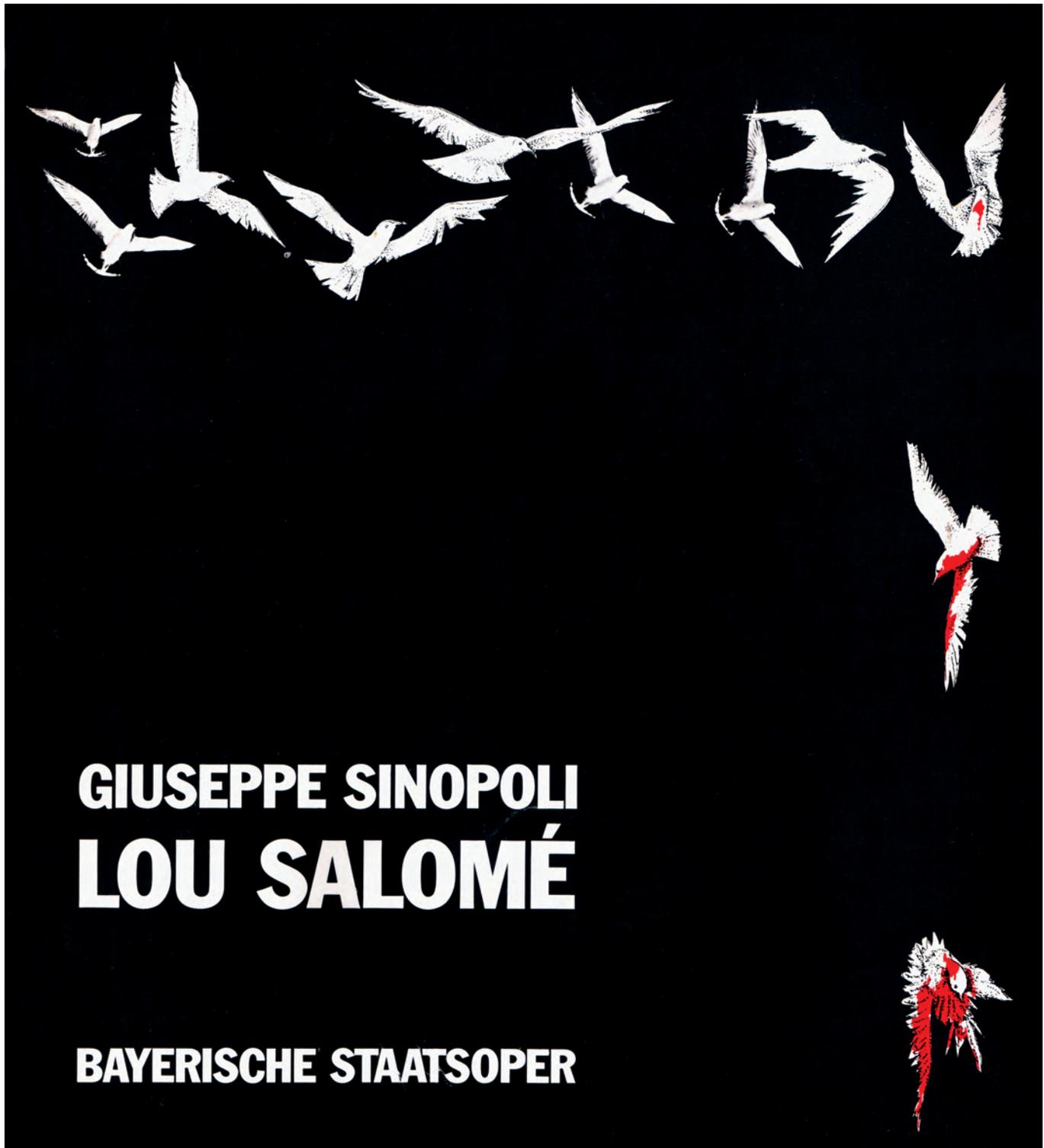
Con il *Requiem Hashshirim*, per quattro gruppi corali a cappella, a venti parti reali, si conclude nel 1976 il rapporto di Sinopoli con l'avanguardia, dopo sette anni di consonanze e dissonanze con la lingua di Darmstadt. Gli accostamenti all'Antico Testamento, a Lutero e all'Ordinarium della messa confermano la spregiudicatezza del compositore nella scelta dei testi. È un capolavoro aspro e severo, tra le fondamentali partiture del "neomadrighalismo" italiano del secondo dopoguerra, non inferiore alle pagine corali di Dallapiccola e di Nono. Nel *Requiem* appare l'ombra dello Schönberg sacrale, mentre l'allusione alle pratiche policorali marciante è soltanto dimostrativa.

Si affaccia talvolta, come nel *Klavierkonzert*, la nostalgia per la temperie virtuosistica tardoromantica, anche se mascherata da allusioni alla nuova musica. Affiora, tra le pieghe di un pianismo esaltato e iperbolico, la voce di Berg, il compositore che dominerà, nel quinquennio successivo, il pensiero dell'autore. Il ricordo del Novecento storico diviene predominante nei tre *Tombeau d'armor* (1975-1978), che segnano un sontuoso ampliamento delle possibilità strumentali sotto il profilo della scrittura coloristica, quasi un attuale ripensamento della debordante invenzione sinfonica di Schrecker, il leggendario

orchestratore, che all'inizio del secolo scorso fu tra i protagonisti del liberty internazionale per l'originale invenzione del suono, segnalata da Adorno. C'è anche uno sguardo alle prassi del concerto per violoncello romantico nel terzo *Tombeau*, tra orchestrali e florescenze magmatiche e ardori spettacolari. Peraltro lo splendido primo *Tombeau* amplia con estrema mobilità timbrica i labirinti polifonici dei *Souvenirs à la memoire*. Non c'è più l'oggettività della materia cara a Donatoni, ma una creatività coloristica nella sospensione del tempo. Si scorgono tracce francesi nel paesaggio marino ispirato alla poesia di Tristan Corbière e nella dedica a Boulez. Un'orchestrazione quasi impressionistica è percorsa da una penetrante sensibilità. Nel *Kammerkonzert* si nota uno sdoppiamento linguistico, dipendente da diversi periodi compositivi, tra pratiche strutturali e memorie skryabiniane. Comunque penso che i *Souvenirs*, il primo *Tombeau* e il *Requiem Hashshirim* siano le opere più riuscite di questi anni di transizione. Non è escluso che l'attività di direttore d'orchestra abbia inciso sulle scelte compositive e sul distacco dalla musica radicale.

I percorsi compositivi di Sinopoli sono mobilissimi, esposti a passioni e a rifiuti repentini, dagli entusiasmi per le capitali dell'avanguardia tedesca, tra Darmstadt e Donaueschingen, ove irrompe da protagonista, alla contestazione persino risentita della nuova musica: nel breve giro di un anno Sinopoli rivolge una critica anche a se stesso come autore, con una conversione al canto, dopo una decennale esperienza strumentale. Ormai pensava al teatro.

L'immedesimazione medianica con la seconda Scuola di Vienna è evidente nella sua unica opera teatrale, *Lou Salomé* del 1981. Non è un atteggiamento epigonico, ma una necessità spirituale, come avviene per esempio nel rapporto di Rihm con Schönberg e con Berg. Gli ideali punti di riferimento sono il liederismo mahleriano, che si specchia nella cantabilità del *Tristano*, e *Lulu* di Berg, attualizzati con luciferina maestria. Non ci sono invece affinità con la *Salome* di Strauss, nonostante l'analoga centralità del ruolo, anche perché Sinopoli pensava a una vocalità più lirica e flessibile. L'opera si muove tra Jugendstil e espressionismo, in una evocazione fantasmatica del mondo mitteleuropeo. È indicativa la scelta librettistica di Karl Dietrich Gräwe, allora drammaturgo all'opera di Stato di Berlino, che rispecchia le predilezioni del musicista per quanto riguarda il mondo letterario e filosofico austro-



Copertina del libretto per la prima rappresentazione di *Lou Salomé*

tedesco. Sinopoli era interessato da tempo a Lou Andreas Salomé, prescelta come protagonista, nelle relazioni con Nietzsche e con Rilke, con l'orientalista Andreas e con Paul Ree, amico di Nietzsche. Di Lou ammirava la finezza letteraria e la conoscenza della psicanalisi, come allieva di Freud («Ho letto tutto Freud» amava ripetere Sinopoli). La drammaturgia, costruita sulla biografia della scrittrice, è intessuta di intense citazioni d'autore, soprattutto di Nietzsche e di Rilke. Nonostante la vocazione deliberatamente retrospettiva, è un dramma moderno, poiché non è un dramma narrativo. È un dramma a pannelli, di carattere speculativo, ove i personaggi sono figure allegoriche, occasioni per toccanti lirismi, spesso di impianto liederistico, di una irrequietezza sentimentale che sembra evocare i temi luttuosi del Viandante romantico. Duetti sensitivi, melodicamente molto elaborati, costellano la partitura, nella quale figurano anche digressioni ironico-grottesche tra Weill e il *Wozzeck*. Nel duetto Lou-Ree, che chiude il primo atto, risuonano emozionanti echi del *Tristano* in una avvolgente elegia notturna. Tutto il primo atto è rigoglioso e lussureggiante; basti pensare all'affresco corale iniziale in cui il popolo canta la libertà, ma con toni inquietanti e tutt'altro che liberatori, mentre Lou si effonde in un'ombrosa berceuse. Il secondo invece rivela qualche incompiutezza per la sovrabbondanza dei testi parlati (sarebbe problematico riproporli integralmente). Probabilmente sentiva l'urgenza di terminare l'opera: forse per questo motivo riprese nell'epilogo, con un'integrazione sinfonica, il *Requiem Hashshirim* pur linguisticamente così diverso. Comunque nell'ultima scena la vita vive nella morte, la morte nella vita in un rilkiano angelismo estetizzante.

Ho assistito a Monaco alla prima assoluta accolta con entusiasmo dal pubblico (a parte qualche dissenso per la regia di Götz Friedrich, quando apparivano le svastiche in una scena lugubre tra Funzionalismo e Bauhaus), ma con esiti contrastanti sul piano cronistico, dalla stroncatura sulla *Süddeutsche Zeitung* di Wolfgang Schreiber, al pieno consenso su «La Repubblica» di Dino Villatico che, nel programma di sala, scrisse un acuto saggio sull'influenza di Nietzsche. Da allora l'opera non è più stata ripresa nemmeno in Italia, evidentemente per volontà dello stesso autore. Credo però che la decisione della Fenice di riproporla dopo trent'anni sia importante non soltanto per l'impegno produttivo, ma anche perché solleciterà una ri-

flessione su Sinopoli compositore, di cui si è quasi perduta la memoria – i riflettori sono sempre stati puntati sul direttore d’orchestra –, tranne che nel Festival di Taormina. Penso non mancheranno le sorprese, anche perché Sinopoli è uno degli ultimi melodisti del nostro tempo. Dopo questo impegno il musicista veneziano conclude prematuramente la sua attività creativa, forse perché il pensiero compositivo si realizzava nel direttore d’orchestra. Si suole ripetere che non credesse più nella possibilità del comporre. Un ritorno alle idee dell’ultimo Adorno? O non sopportava di essere associato alle mode neoromantiche, allora diffuse in Germania, da parte dei profeti del progresso linguistico? È certo però che, dopo un ventennale silenzio, pensava di tornare al teatro con le *Memorie di un malato di nervi* di Schreber, un libro che continuava a rileggere dalla giovinezza. Ma fu un progetto stroncato da un infarto.

Giuseppe Sinopoli cominciò a dirigere quando era quasi trentenne. Dopo il debutto a Royan fondò l’Ensemble Maderna, dedicandosi anche all’arduo *Kammerkonzert* di Berg. Ne ricordo un’esecuzione a Palazzo Ducale. Mi colpì l’aderenza al mondo culturale viennese e un ardore melodico sorprendente per i tempi dominati dalle mode neoclassiche. Aveva dedicato il complesso a Maderna, che amava come direttore e come compositore, ma che frequentò saltuariamente, soprattutto ai corsi di direzione d’orchestra di Darmstadt. Lo diresse abbastanza di frequente per alcuni anni. La sua registrazione del 1979 dei più importanti lavori sinfonici per la Deutsche Grammophon è ancor oggi una testimonianza fondamentale anche per la lettura dei passi aleatori. Non è escluso che la sua splendida trascrizione di composizioni rinascimentali sia un omaggio alle curiosità marciiane di Maderna. Ma *Pour un livre à Venise* è una ricomposizione ben più sofisticata di quelle di Maderna, ancora legate alle idee sull’antico di Gian Francesco Malipiero.

«Le sue interpretazioni erano abitate da un sistema di deduzioni generate dal testo e dal suo contesto culturale [...]. Talvolta sembravano guidate da un impulso religioso ed erano quindi da intendersi come progetto etico e concettuale». Così Luciano Berio in un toccante ricordo. In questa testimonianza si possono rintracciare alcune linee del pensiero del grande direttore. Le opere sinfoniche e teatrali non era-

no concepite, come accade quasi sempre anche in esecuzioni celebri, come corpi sonori isolati, ma vivevano appunto in rapporto con profondi climi culturali. Mahler, per esempio, era visto in connessione con la filosofia tedesca e con i temi dell'espressionismo. Sinopoli sottolineava dell'amatissimo autore boemo anche i nessi con la tradizione romantica, ma passati al vaglio di una rilettura critica che sfiorava le tenebre del saggio fondamentale, il *Mahler* di Adorno. Leggeva Bruckner senza retorica del divino, sottolineandone le anticipazioni mahleriane e le zone d'ombra. Il direttore che influenzò Sinopoli a mio parere è Jasha Horenstein, ebreo ucraino ma tedesco di formazione, il profeta di Berg che aveva approfondito i legami di Mahler con la seconda Scuola di Vienna. Talora affiorava un «impulso religioso», anche attraverso la riflessione sull'esoterismo di Guénon e di Eliade. La «scienza sacra» si irradiava nella sua interpretazione del *Parsifal*, ma non era una sacralità consolatoria. L'interesse mistico era meramente conoscitivo. Non a caso l'interprete, proprio nel *Parsifal*, non credeva alla trasfigurazione celeste e viveva il dolore della piaga di Amfortas. La sua lettura del *Parsifal*, come dell'*Anello del Nibelungo*, aspirava all'apoteosi cosmica, ma solcata da un respiro tragico. Per questo gli aspetti più vischiosi, più tenebrosi, più notturni del *Ring* lo affascinavano. Tuttavia nelle conversazioni sul ciclo nibelungico, a cura dell'Accademia di Santa Cecilia, Sinopoli sembra credere nella palingenesi della redenzione. Io penso invece che nella sua esecuzione prevalesse il senso oscuro della morte e la contestazione di certa retorica affermativa, fideistica, degli agiografi di Bayreuth e dei "Bidelli del Walhalla". Sinopoli vedeva Wagner attraverso la lente dissacratoria di Nietzsche.

Intorno alla metà degli anni settanta Sinopoli tende a trascurare l'attività compositiva per dedicarsi alla direzione d'orchestra. Il direttore nasce dal compositore, da una ferma logica strutturale. Ogni esperienza, anche quella letteraria, rispecchia la centralità di un pensiero unico. Negli anni della formazione, quando seguiva a Vienna i corsi di direzione d'orchestra di Swarowsky, c'era ancora un dissidio tra idee musicali e realizzazione pratica. Di qui i giudizi contrastanti: chi ne amava la forza intellettuale e chi ne lamentava invece l'inadeguatezza tecnica. La comprensione delle sue prospettive interpretative avvenne con ritardo, soprattutto in Italia. D'altronde il totale dominio direttoriale si verificò a partire dagli anni ottanta. Da allora emerse

tutto il peso del cosmo viennese, come si è detto tra Jugendstil e espressionismo, sia sul piano compositivo che su quello esecutivo. Vienna come capitale delle sue conoscenze e dei suoi sogni. Ancora lontano dallo “stile classico”, amava scavare la continuità tra espressionismo e dodecafonia. Di qui Webern come Klee, con una flessibilità di fraseggio in antitesi con l’astrattismo alla Mondrian di Boulez; Berg esasperato e analitico; Schönberg più delirante e traumatico che brahmsiano. Il suo Verdi non conosceva alcun legame con la tradizione melodrammatica, con Donizetti o con Bellini: era arroventato, sulfureo nell’*Attila* o nel *Macbeth*, molto poetico soprattutto in *Aida*, sentita attraverso le lenti del decadentismo europeo. Infine il teatro di Strauss e di Puccini concepito come scelte interdipendenti. Strauss liberato dall’enfasi wagneriana, moderno anche nelle memorie del passato; Puccini accostato a un humus europeo, in certo senso straussiano, antiverista e percorso da un’ansia funerea. Era un direttore di idee, penetrante interprete della crisi: crisi della cantabilità diretta, crisi della positività nel dialogo con l’oscuro, ove la notte romantica si specchia in un delirio novecentesco. Sinopoli non era interessato alla tradizione belcantistica, mentre conosceva le necessità vocali dal Verdi maturo a Strauss. Prediligeva le voci drammatiche, ma ne controllava le emissioni evitando l’enfasi verista. Amava preparare al pianoforte le compagnie di canto alla maniera antica e ricorreva sempre ai suoi interpreti di fiducia.

Giuseppe era anche studioso di archeologia, scrittore e saggista. La laurea in archeologia (si era laureato trent’anni prima anche in medicina) gli fu conferita postuma e la vastissima tesi è stata recentemente pubblicata. Sempre più coinvolgente era divenuta la passione per i reperti archeologici (raccolti nella sua ricca collezione), per la lettura di ermetici geroglifici, per le civiltà sommerse, dalla Grecia, alla Siria, all’Egitto. Riemergevano così i sogni della giovinezza, quando l’adesione all’avanguardia coesisteva con l’amore per i classici greci, per Eraclito e Platone, per Eschilo e Sofocle, che continuò a rileggere nell’originale.

Notevole anche la sua attività critico-letteraria. *Parsifal a Venezia* è stato scritto dopo una memorabile versione wagneriana alla Fenice: «Parsifal è Sinopoli, o meglio il suo doppio, e al tempo stesso il suo antagoni-

sta, è Venezia e la sua raffigurazione intellettuale», dice Cesare De Michelis. Non credo però che in questo viaggio iniziatico, gremito di citazioni esoteriche, sia il meglio di Sinopoli scrittore. Ci sono le glosse ai suoi testi, non più ripubblicate, che spesso anticipano gli orientamenti del compositore, come le chiarificazioni delle opere predilette, da *Lulu* a *Manon Lescaut*, dall'*Anello del Nibelungo* al *Parsifal*. Le pagine wagneriane sorprendono per profondità speculativa e autonomia di pensiero. E le interviste, come quelle tarde di Cappelletto e di Di Gennaro, svelano alcuni aspetti reconditi del suo modo di guardare alla musica. Recentemente è uscita in Germania una fondamentale biografia di Sinopoli scritta da Ulrike Kienzle, di quasi settecento pagine e arricchita da un volume di fotografie; seguirà un ampio studio dedicato al compositore, al direttore d'orchestra e all'archeologo. Purtroppo in Italia manca uno studio esauriente sul compositore e una completa monografia biografico-critica.

Sinopoli era un intellettuale generoso. Amava gli uomini e le cose. Si dedicò alla "Musica negli Ospedali", concerti e interventi al centro di psichiatria, diretto dall'amico Pietro Bria, del Policlinico Gemelli di Roma. Collaborò, prima di Claudio Abbado, con l'Orchestra giovanile Simon Bolivar, creata da José Antonio Abreu. Dopo la sua morte, i ragazzi venezuelani lo vollero ricordare con un grandioso concerto in Piazza San Marco, quale commovente gesto di gratitudine. Convivevano in lui intransigenza, passione, arroganza, modernità e tradizione, affetti familiari, in un'incontenibile vitalità: era ossessionato dall'idea di bruciare i tempi, di allargare le conoscenze, oltre gli impegni professionali. Affascinava la sua capacità di scoprire relazioni tra diverse discipline, di leggere la musica al di là delle note, come investigazione del profondo.

Sandro Cappelletto

Il protagonista dell'opera?
Giuseppe Sinopoli
Una conversazione
con Franco Ripa di Meana
e Lothar Zagrosek

Sandro Cappelletto Se lei, Ripa di Meana, dovesse riassumere la vicenda di *Lou Salomé* in una frase?

Franco Ripa di Meana C'è una donna alla fine della sua vita che ricorda. È forse poco per sostenere un'opera in due atti che nella versione originale, rappresentata a Monaco nel 1981, superava ampiamente le due ore di durata. Dunque, bisogna scavare oltre la trama apparente, per trovarne un'altra, più nascosta, più essenziale.

Cappelletto E lei, maestro Zagrosek?

Lothar Zagrosek È un'opera ambientata in un periodo storico che grazie alla musica di Wagner, alla filosofia di Nietzsche, alle intuizioni di Freud rappresenta la culla della modernità. E questo periodo Sinopoli, come direttore, non ha smesso di studiare. Ne era affascinato. La scelta di indicare una data precisa all'inizio è molto indicativa: 1861, la liberazione dei servi della gleba russi dal loro stato di schiavitù. Ma liberare fisicamente le persone significa anche liberare la loro testa.

Cappelletto Il pubblico, entrando in teatro, noterà subito l'orchestra collocata in palcoscenico e non in buca, la scena posta al centro della platea. Le ragioni di questa scelta?

Ripa di Meana La prima preoccupazione è stata capire la drammaturgia che sorregge l'opera. Una drammaturgia a volte schiacciata dal peso dei significati, dalle loro stratificazioni. La densità di pensiero del libretto rischia di paralizzare la situazione teatrale. Quello di *Lou Salomé* è un teatro mentale, che sembra non richiedere la rappresentazione. Assieme al gruppo di lavoro dello Iuav, a Margherita Palli e Gabriele Mayer, e con la supervisione di Luca Ronconi, si è così deciso di negare il palcoscenico. E di allontanarci da un'idea di ricostruzione dei luoghi, dei tanti ambienti diversi in cui si svolge la vicenda. La scena è un'installazione in cui i ricordi possono fluire liberamente, l'azione si svolgerà in platea, dove comunque rimarrà spazio per il pubblico. Il coro sarà una presenza musicale, e invisibile.

Cappelletto Anche i costumi indicheranno un tempo imprecisato?

Ripa di Meana No, saranno dell'epoca in cui si svolge la vicenda, tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento. Puoi ambientare il personaggio in abiti moderni, contemporanei, se ritieni che possa significare qualcosa di più vicino per noi. Per questo aspetto, abbiamo preferito storicizzare.

Cappelletto Rispetto al libretto originale sono stati operati alcuni tagli. Secondo quali criteri?

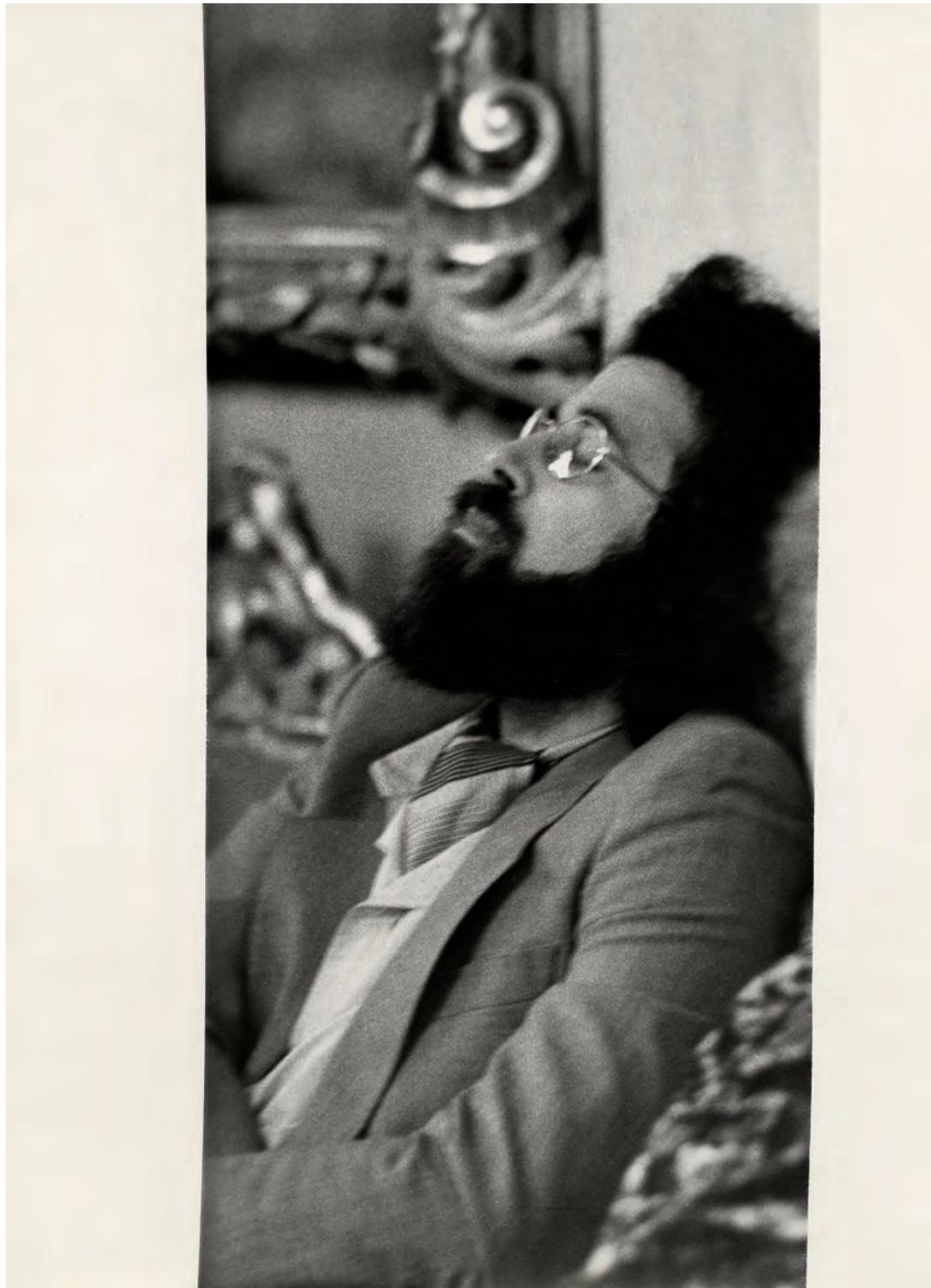
Zagrosek Lo stesso Sinopoli, per la prima rappresentazione di Monaco nel 1981, ha operato dei tagli rispetto alla partitura originale. E sappiamo che più volte ha espresso il desiderio di rivedere l'insieme del lavoro, la musica e la drammaturgia. In questa occasione, ragionando con Franco, la direzione del Teatro, la famiglia Sinopoli, abbiamo operato le scelte finali, nel rispetto di una partitura probabilmente ancora in divenire, e che contiene momenti di grande intensità.

Ripa di Meana C'è stata un'indicazione, venuta dal Teatro La Fenice e condivisa dal nostro gruppo di lavoro, di contenere la durata in circa due ore. Gli interventi hanno riguardato soprattutto il primo atto, dove maggiori sono le digressioni rispetto al nucleo primario. Alcune figure sono dunque state eliminate, o ridotte. Tra primo e secondo atto abbiamo rilevato anche una differenza di architettura: nel primo ci sono maggiori episodi di digressione rispetto al nucleo principale della vicenda. Li abbiamo asciugati, avvicinando i principali blocchi narrativi e mantenendo la struttura complessiva.

Cappelletto Molti i personaggi presenti. O forse uno solo, lei, Lou Salomé.

Ripa di Meana Credo che il personaggio principale dell'opera sia il suo stesso autore, Giuseppe Sinopoli. Nella rete dei riferimenti, nella densità dei concetti, nei meandri di un pensiero che a volte prescinde da una esplicita comunicazione teatrale con il pubblico, quello che si racconta nell'opera è il mondo, il periodo che più lo interessava e che più ha indagato. Siamo in quell'area di pensiero europeo alla quale ha dedicato buona parte della sua attività musicale di elezione come direttore d'orchestra. L'opera è un'autoanalisi di Sinopoli, un meditare su alcuni elementi che lo hanno accompagnato per tutta la vita. Un esempio ci è sembrato lampante: l'inserzione del *Requiem Hashirim*, una composizione precedente del maestro, alla fine della *Lou Salomé*. Non ha una funzione teatrale, narrativa, forse solo di identificazione. Un personaggio che allude a Sinopoli, che è Sinopoli, sarà presente in scena.

Zagrosek Sono d'accordo. Tutta l'opera parla di lui, del suo mondo, delle



sue passioni dominanti: la musica, la psicanalisi, e nella figura dell'“iranista” Friedrich Carl Andreas, che diventerà il marito di Lou, ci sono anche dei riferimenti all'archeologia. Musica, psicanalisi, archeologia: tre modi diversi di esercitare in fondo lo stesso mestiere: scavare nella mente e negli affetti dell'uomo, nella sua memoria.

Cappelletto Dopo *Lou Salomé*, Sinopoli decide di non scrivere più musica «per almeno venti anni», convinto che l'attività del comporre fosse entrata «in una fase ellenistica, di decadenza». Così fece: trascorso questo periodo, stava seriamente pensando di ricominciare, proprio partendo da quest'opera. Maestro Zagrosek, perché Sinopoli ha smesso?

Zagrosek Ho conosciuto piuttosto bene il maestro, che ha diretto uno dei suoi primi concerti in Germania a Krefeld, la località vicino a Düsseldorf dove ebbe luogo anche la prima esecuzione della *Terza sinfonia* di Mahler. In quel periodo, all'inizio degli anni ottanta, ero il direttore principale di quell'orchestra. Giuseppe stava iniziando una carriera formidabile come direttore e credo che il motivo principale sia stato questo. Era molto rigoroso, coscienzioso nello studiare le partiture, un'attività che assorbe moltissime energie. Questa scelta si impone spesso ai musicisti: o comporre, o dirigere. Ci sono delle eccezioni, oggi ad esempio Pierre Boulez, che tuttavia è un compositore non particolarmente prolifico e ama ritornare più volte sui propri lavori.

Cappelletto Che cosa più la convince di questa partitura?

Zagrosek Mi persuadono molto i momenti in cui Sinopoli lascia emergere la sua personalità, che trovo per certi aspetti vicina a quella di Bruno Maderna. Sinopoli non rifiuta la melodia, né nelle voci, né negli strumenti. Ricerca l'espressività, la teatralità del comporre. Dopo la conclusione dell'esperienza storica della Scuola di Vienna, che amava ma che certamente non intendeva riproporre nei propri lavori, sentiva con forza e con totale libertà il problema di individuare un futuro per la musica che amava e allo stesso tempo un modo per farla arrivare al pubblico, con immediatezza e potenza. Alcuni episodi vocali sono scritti con grande eleganza, il tempo lento dell'inizio è affascinante, i momenti di riflessione interiore, durante i quali il tempo dell'azione si sospende, creano un clima sonoro molto coinvolgente.

Ci sono punti che capisco meno: perché il *Lied* di Lou è affidato soltanto al pianoforte, oltre che alla sua voce? In altri passaggi, pur avendo a disposizione un grande organico, fa suonare soltanto una parte dell'orchestra, come fossimo in una partitura di Kurt Weill. Per questo, come accennavo prima, ritengo che l'opera non fosse completata.

Cappelletto Lou Salomé, la Lou Salomé reale, ha dedicato molto tempo all'autoanalisi. Questo aspetto della sua biografia intellettuale è presente nell'opera?

Ripa di Meana Lou ha indagato scientificamente, anche collaborando con Freud, la sessualità. Nell'opera si fa più volte riferimento alla sua vicenda sessuale, molto particolare. Il primo trauma vissuto con il pastore Gillot, che la voleva sposare quando era appena un'adolescente; l'episodio dell'erezione avuta dal padre in sua presenza; la verginità mantenuta fino ai trent'anni. Il complesso sodalizio con il marito, Friedrich Carl Andreas, che la conquista piantandosi un coltello nel petto ed è poi costretto da lei a un matrimonio senza sesso, a sua volta impedendole di tenere un figlio avuto da un altro uomo. Da donna matura, Lou ha poi conosciuto una sessualità piuttosto libera. Appiattare la sua vicenda su una lista di fidanzati dimostra che il maschilismo è vivo e operante. Su di lei, c'è una battuta divertente ed efficace: ogni uomo che incontra, viene ingravidato da Lou della sua opera principale. Un rapporto evidente anche con Nietzsche, che si spinge fino a vedere in lei la sua possibile discepola. E conosciamo il ruolo che Lou ha avuto nello stimolare la nascita del libro più noto del filosofo, *Così parlò Zarathustra*.

Cappelletto Nietzsche figura tra i quattro principali personaggi maschili dell'opera. Come è risolta la sua presenza?

Ripa di Meana C'è un forte cortocircuito tra un materiale di vertiginosa profondità enunciato dal personaggio Nietzsche e la vicenda della sua delusione amorosa verso Lou. Un contrasto tra la fiammeggiante enunciazione di un nuovo mondo – affidato alla voce di Zarathustra, indicato come *Vogel-mensch*, "Uomo-uccello", e l'*affaire* sentimentale.

Cappelletto Alla fine, Lou si ritrova sola.

Ripa di Meana In fondo è sempre stata sola. Negli ultimi anni, Lou ha vissuto in un suo proprio luogo di ricordi, in una stanza. In questo allestimento,



Il generale Gustav von Salomé (1819-1885) con la piccola Louise, unica figlia dopo cinque maschi



Lou von Salomé e Friedrich Carl Andreas al tempo del loro fidanzamento. Andreas (1846-1930) fu dal 1887 al 1891 professore di persiano e turco al Seminar für Orientalische Sprachen di Berlino, e dal 1903 a Goettingen di lingue dell'Asia Occidentale. Andreas e Lou von Salomé si sposarono il 20 giugno 1887 (il matrimonio fu celebrato da Hendrik Gillot)



Rainer Maria Rilke in una foto del 1900



Sigmund Freud (1908)

abbiamo sdoppiato il ruolo: la cantante che ricorda, l'attrice più coinvolta nell'azione. La cantante resterà confinata nel luogo della memoria, l'attrice sarà più libera di percorrere la platea e diventerà il tramite che permetterà al personaggio di rivivere alcune situazioni.

Zagrosek Ho letto una riflessione di Sinopoli sull'opera, dove dice che «il tema principale della *Lou Salomé* è il rapporto tra amore e morte. Nel rapporto tra amore e morte ci sono tratti di malinconia più che una profondità drammatica. La morte è una forma elevata di amore e l'amore è forse una forma elevata di morte». Lou non può che ritrovarsi sola, mentre il mondo che lei ha amato sta per essere travolto dal disastro della guerra.

Sandro Cappelletto

Giuseppe Sinopoli
Una biografia

«Di fatto sono nato il 2 novembre del 1946 a Venezia, ma considero come autentica terra natale la parte orientale della Sicilia, che ancora oggi misteriosi legami uniscono con l'originaria cultura degli antichi greci». Così, nel 1975, in un *Autoritratto* scritto per i Musikstage di Donaueschingen Giuseppe Sinopoli racconta di sé.

Dopo gli studi classici, compiuti tra Messina, dove per alcuni anni si era trasferita per motivi di lavoro la famiglia, e Venezia, si iscrive alla facoltà di Medicina dell'Università di Padova e nel 1972 si laurea con una tesi di indirizzo psichiatrico sulla devianza criminale. Studia musica dapprima come autodidatta, per iscriversi poi al Conservatorio di Venezia, dove terrà per un breve periodo un corso di musica contemporanea ed elettronica.

Grazie a Mario Messinis conosce Bruno Maderna e Franco Donatoni: «Con Maderna ho acquisito la conoscenza di un patrimonio culturale fondamentale che spazia dagli antichi fiamminghi alle diverse scuole veneziane». Definisce Donatoni «il mio unico maestro, che mi ha insegnato a chiarire in me stesso fondamentali domande, a costringermi a delle decisioni, a rafforzare la mia individualità».

Frequenta i corsi estivi di Darmstadt, fonda il Bruno Maderna Ensemble, gruppo dedicato all'esecuzione del repertorio contemporaneo. Il primo titolo come compositore, *Numquid et unum*, risale al 1970. Il catalogo è piuttosto ampio e comprende lavori quali *Klavierkonzert*, *Souvenirs à la mémoire*, *Pour un livre à Venise*, *Kammerkonzert*, la serie dei tre *Tombeau d'armor*, *Requiem Hashirim*.

Nel 1981 va in scena a Monaco di Baviera l'opera in due atti *Lou Salomé*. Direttore è lo stesso Sinopoli, la regia è di Götz Friedrich. Poi, interrompe del tutto «almeno per venti anni» la propria attività compositiva. Definisce la fase di allora dello scrivere musica un «periodo ellenistico, di decadenza».

Dalla seconda metà degli anni settanta la direzione d'orchestra diventa impegno predominante. Frequenta a Vienna i corsi di Hans Swarowsky, debutta come direttore al Festival di Royan nel 1974; dirige più volte alla Biennale Musica, fa il suo esordio alla Fenice di Venezia – su invito del direttore artistico Sylvano Bussotti – con *Aida* e *Tosca*.

Nel 1980, con un celebre *Macbeth* firmato per la regia da Luca Ronconi, debutta alla Deutsche Oper di Berlino, poi alla Staatsoper di Vienna. Nel 1983 viene

nominato direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia e della New Philharmonia Orchestra di Londra. Firma un contratto di esclusiva con la Deutsche Grammophon, che prosegue fino al 1994, quando inizia a incidere anche per la Teldec.

Nel 1984 dirige *Manon Lescaut* al Covent Garden, nel 1985 *Tosca* al Metropolitan e *Tannhäuser* al Festival wagneriano di Bayreuth, dove ritorna regolarmente negli anni successivi. Nel 2000 è il primo italiano a dirigerli la *Tetralogia*. Dirige i Wiener Philharmoniker, la New York Philharmonic, i Berliner Philharmoniker al Festival di Salisburgo e di Lucerna, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai.

Nel 1990 è nominato direttore principale della Deutsche Oper di Berlino, nel 1992 della Staatskapelle di Dresda, orchestra alla quale resterà sempre affettuosamente legato. Nel 1991 viene invitato dalla Filarmonica della Scala, iniziando un rapporto che si rinnoverà a ogni stagione. Il debutto al Teatro alla Scala è del 1994, con *Elektra* di Strauss.

Nel 1992 esce, per Marsilio, *Parsifal a Venezia*, «più che un romanzo, una forma di diario dell'anima». Nel 1994 gli viene conferita la Gran Croce al Merito, massima onorificenza italiana, per i suoi meriti in campo musicale. Negli anni seguenti, dirige più volte l'Orchestra Giovanile Italiana della Scuola di Musica di Fiesole, testimoniando un'attenzione alla didattica e all'aspetto sociale del fare musica che ha trovato la sua espressione anche nell'impegno verso il "sistema" delle orchestre giovanili e infantili del Venezuela.

Nel 1995 ancora Marsilio pubblica *Aristaios – La collezione Giuseppe Sinopoli: materiali dell'Egeo preclassico, greci, etruschi e magnogreci*.

Nel 1997 la Società Sigmund Freud di Vienna lo invita per una conferenza che verrà pubblicata con il titolo *Individuazione e nascita della coscienza nelle trasformazioni simboliche del personaggio di Kundry nel "Parsifal" di Wagner*.

Nel 1999, per un breve e non facile periodo, è stato "supervisore generale" del Teatro dell'Opera di Roma. Avvia, al Policlinico Gemelli di Roma e con la collaborazione del professor Pietro Bria, il progetto "Musica negli Ospedali", al quale verrà conferito il premio Abbiati della critica musicale italiana.

Giuseppe Sinopoli muore a Berlino il 20 aprile 2001, sul podio della Deutsche Oper, dove ritornava dopo dieci anni di assenza, mentre sta dirigendo il terzo atto di *Aida*. La serata era in memoria di Götz Friedrich, che di quel teatro era

stato sovrintendente. Per l'amico scomparso Sinopoli scrisse, in quell'occasione, una dedica che termina con queste parole: «Mentre Götz mi accompagna questa sera sul podio, mi sembrerà ripetermi con voce serena e suasiva quanto l'Edipo sofocleo disse alla gente di Colono prima di abbandonare la scena: "Tu e questo paese abbiate buona sorte e nella prosperità ricordatevi di me quando sarò morto, per sempre felici"».

Il 23 aprile 2001 era fissata all'Università La Sapienza di Roma la discussione della sua tesi in archeologia (relatore il professor Paolo Matthiae): *Aspetti figurativi, rituali e simbolici di alcune tipologie architettoniche tra Siria, Palestina e Mesopotamia nel secondo e primo millennio avanti Cristo*. La laurea gli sarà poi conferita *ad memoriam*, la tesi è stata pubblicata dall'editore Felici di Pisa.

Nel 2002 appaiono due raccolte di scritti del maestro: *Wagner o la musica degli affetti* (FrancoAngeli, Milano) e *Wagner a Roma*, edito per iniziativa degli Amici di Santa Cecilia, Roma, e ripreso poi da Marsilio come *Il mio Wagner*. Nel 2005 il Festival Sinopoli di Taormina Arte pubblica *I racconti dell'isola*, ritrovati tra le sue carte in manoscritto.

Biografie

Lo
vie
dir
Pa
20
del
rat
co.
Co
ke
Sa
Co
nic
pa
ch
di
l'al
ch
Fis
Jo
(c
di
Wa
di
del
ras

AN
na
zio
ton
ese
Fes
sti
Kon
cco
me
Ch
da
for
per
zio
ca
del

Lothar Zagrosek Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato a Otting in Baviera, studia direzione d'orchestra con Swarowsky, Kertész, Maderna e Karajan. È stato direttore musicale della Radio-Symphonieorchester di Vienna (1982-1986), dell'Opéra di Parigi (1986-1989), dell'Opera di Lipsia (1990-1992), della Staatsoper di Stoccarda (1997-2006) e, dal 2006, della Konzerthausorchester di Berlino, oltre che primo direttore ospite della BBC Symphony Orchestra e, dal 1995, della Junge Deutsche Philharmonie. Ha collaborato con teatri quali Staatsoper di Vienna e di Amburgo, Bayerische Staatsoper di Monaco, Deutsche Oper di Berlino, Semperoper di Dresda, Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Covent Garden di Londra. Ha diretto orchestre quali Berliner e Münchner Philharmoniker, Gewandhausorchester di Lipsia, Wiener Symphoniker, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Orchestre national de France, London Philharmonic Orchestra, Koninklijk Concertgebouworkest di Amsterdam, Orquesta nacional de España, Orchestre symphonique de Montréal, Atlanta Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra di Tokyo. Ha partecipato ai festival di Glyndebourne e Salisburgo, alle Wiener e alle Berliner Festwochen, ai Münchner Opernfestspiele, ai Proms di Londra, ed è ospite abituale dei festival di musica contemporanea di Donaueschingen, Berlino, Bruxelles e Parigi. Ha diretto fra l'altro *Al gran sole carico d'amore* di Nono, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* di Lachenmann, *Dantons Tod* di von Einem, *Saint-François d'Assise* di Messiaen (con Dietrich Fischer-Dieskau); si è inoltre dedicato agli autori della *entartete Musik* con esecuzioni di *Jonny spielt auf* di Krenek, *Der Kaiser von Atlantis* di Ullmann, *Deutsche Sinfonie* di Eisler (con la Gewandhausorchester di Lipsia), *Der Gewaltige Hahnrei* di Goldschmidt, *Die Vögel* di Braunfels, *Verlobung im Traum* di Krása. Ha diretto a Stoccarda l'integrale del *Ring* di Wagner. Nominato due volte direttore dell'anno, ha ricevuto nel 2006 l'Hessischer Kulturpreis e nel 2009 il Deutscher Kritikerpreis. Nel 2011 ha diretto alla Fenice *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Das Rheingold* di Richard Wagner. Recentissime le inaugurazioni a Verona della Stagione sinfonica del Filarmonico con *Die Schöpfung* di Haydn e a Bologna della rassegna biennale «The Schoenberg Experience».

Alvise Vidolin Musicista informatico, interprete Live Electronics e regista del suono, nasce a Padova nel 1949 dove compie studi scientifici e musicali. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali collaborando con compositori quali Ambrosini, Battistelli, Berio, Clementi, Donatoni, Guarnieri, Nono, Sciarrino, per esecuzioni in festival quali Biennale di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, Festival delle Nazioni di Città di Castello, Ravenna Festival, Settembre Musica di Torino, Festival d'Automne e IRCAM di Parigi, Festival di Salisburgo, Wien Modern, Münchner Biennale, Konzerthaus e Musik-Biennale di Berlino, Donaueschinger Musikstage, Warszawska Jesień, CCOT Festival di Taipei, e in teatri quali Scala, Fenice, Opera di Roma, Comunale di Bologna, Almeida di Londra, Alte Oper di Francoforte, Staatstheater di Stoccarda, Théâtre National de Chailiot, Odéon e Opéra Bastille di Parigi, Opéra National du Rhin di Strasburgo. Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova ed è stato cofondatore dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana, responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale di Venezia, responsabile della produzione musicale del Centro Tempo Reale di Firenze (1992-1998) e docente di musica elettronica presso il Conservatorio di Venezia (1976-2009). È inoltre membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono, docente di musica elettronica all'Accademia Internazionale della

Musica di Milano e socio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. Svolge attività didattica e di ricerca nel campo del *Sound and Music Computing*, studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici e dai sistemi multimodali. Nel gennaio 2011 ha curato al Teatro La Fenice la regia del suono per *Intolleranza 1960* di Luigi Nono.

Luca Ronconi Tutor del Laboratorio di teatro musicale del Corso di laurea magistrale in scienze e tecniche del teatro della Facoltà di design e arti luav. Nato nel 1933 a Susa in Tunisia, si diploma nel 1953 all'Accademia d'arte drammatica di Roma e lavora come attore con Squarzina, Costa e Antonioni. Esordisce come regista nel 1963 con la Compagnia Gravina/Occhini/Pani/Volonté e nel 1969 si afferma a livello internazionale con *Orlando furioso* di Ariosto nella riduzione di Sanguineti. Direttore della Sezione teatro della Biennale di Venezia dal 1975 al 1977, del Laboratorio di progettazione teatrale di Prato dal 1977 al 1979, del Teatro Stabile di Torino dal 1989 al 1994 e del Teatro di Roma dal 1994 al 1998, è dal 1999 direttore del Piccolo Teatro di Milano e della sua Scuola per attori e dal 2002 del Centro Teatrale Santacristina. Nell'ambito del teatro di prosa ha messo in scena testi di Omero, Eschilo, Euripide, Aristofane, Bruno, Andreini, Shakespeare, Middleton, Ford, Calderón de la Barca, Goldoni, Ibsen, Strindberg, Dostoevskij, Cechov, James, Schnitzler, Holz, Hofmannsthal, Kraus, Broch, O'Neill, Léautaud, Bernanos, Gadda, Bradbury, Nabokov, Tutuola, fino ai contemporanei Wilcock, Bond, Jaeggy, Lagarce, Strauss, Barrow, Corbellini, Foa, Ruffolo, Spregelburd. Come regista lirico, alla frequentazione dei classici dell'opera italiana (*Norma*, *Nabucco*, *Macbeth*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Aida*, *Tosca*) ed europea (*Don Giovanni*, *Carmen*, *Lohengrin*, *Das Rheingold*), accompagna un interessante lavoro di studio sui territori meno battuti, come il barocco (*L'Orfeo* di Rossi, la trilogia monteverdiana, *Giulio Cesare* di Händel, *L'Europa riconosciuta* di Salieri) o la produzione novecentesca (*Ariadne auf Naxos* di Strauss, *Il caso Makropulos* di Janáček, *The Turn of the Screw* di Britten, *Lear* di Reimann, *Teorema* di Battistelli). Incontro particolarmente felice è quello con la drammaturgia musicale rossiniana con *Il barbiere di Siviglia*, *Moïse et Pharaon*, *Il viaggio a Reims*, *Guglielmo Tell*, *Ricciardo e Zoraide*, *Armida*, *La Cenerentola*, *La donna del lago*. Tra le regie liriche più recenti, *Falstaff* al Maggio Musicale Fiorentino (2006), la *Turandot* "nuda" al Regio di Torino (2007), il Trittico pucciniano alla Scala (2008, ripreso nel 2010 all'Opéra di Parigi), *La clemenza di Tito* (2010) e *Semiramide* (2011) al San Carlo di Napoli.

Franco Ripa di Meana Tutor del Laboratorio di teatro musicale del Corso di laurea magistrale in scienze e tecniche del teatro della Facoltà di design e arti luav. Nel 1984 debutta in teatro alla Biennale di Venezia come attore nella compagnia La Gaia Scienza di Giorgio Barberio Corsetti; la sua prima regia d'opera è nel 1991 al Teatro San Carlo di Napoli. Nell'ottobre 2006 mette in scena *Ascanio in Alba* di Mozart al Teatro alla Scala di Milano; sempre nel 2006 fonda la compagnia OPERAOGGI, la prima in Italia in grado di portare l'opera lirica in luoghi normalmente esclusi da questa forma d'arte. Come librettista ha scritto per Marcello Panni *Cella 27*, dedicata agli ultimi giorni di vita di Galeazzo Ciano, e per Nicola Sani *Il tempo sospeso del volo*, ispirato alla vita di Giovanni Falcone e andato in scena a Reggio Emilia nel 2007. Nel 2009 inaugura con *Tosca* la stagione estiva dell'Opera di Roma a Caracalla, e con un *tour de force* mette in scena per il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino *Il trovatore*, *La traviata* e *Rigoletto* in tre serate consecutive. Nel 2010 debutta in Cina con la regia dell'*Elisir d'amore* per il National Grand Theatre di Pechino. Nel 2011 collabora, come

tutor luav, all'allestimento di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono alla Fenice di Venezia, e mette in scena un apprezzato dittico Krenek/Korngold al Festival della Valle d'Itria.

Margherita Palli Tutor del Laboratorio di teatro musicale del Corso di laurea magistrale in scienze e tecniche del teatro della Facoltà di design e art luav. Di origini ticinesi, studia a Lugano e si trasferisce nel 1968 in Italia, dove si diploma in scenografia presso l'Accademia di Brera. Ha lavorato nell'atelier di Alik Cavaliere, con Pierluigi Nicolini per la XVI Triennale di Milano e con Gae Aulenti al progetto del Musée d'Orsay e alla realizzazione di spettacoli teatrali. Dal 1984 collabora come scenografa con Luca Ronconi, con il quale ha realizzato spettacoli di lirica e prosa in Italia e in tutto il mondo: Parigi, Salisburgo, Monaco di Baviera, Bruxelles, Atene, Spagna, Tokyo. Ha inoltre collaborato con i registi Avogadro, Branciaroli, Barzini, Cavani, Martone e Lievi. Nel 2006 ha curato i costumi per *Il festino di Santa Rosalia* a Palermo con le coreografie di Daniel Erzalow. Fra i riconoscimenti per la sua attività nel teatro di prosa e lirico ricordiamo i premi Ubu, Gassman, ETI, Abbiati, Amici del loggione del Teatro alla Scala, Samaritani, Associazione nazionale dei critici di teatro. Ha curato gli allestimenti delle mostre *La scena del Vate* al Museo alla Scala, *Van Dyck. Riflessi italiani* a Palazzo Reale di Milano, *Cina. Nascita di un impero* e *L'Europa dei 27* al Quirinale, *Sebastiano del Piombo* a Palazzo Venezia. Dal 1991 si dedica all'insegnamento: è stata professore di scenografia al Politecnico di Milano-Bovisa ed è titolare della cattedra di scenografia alla Nuova accademia di belle arti di Milano e del laboratorio di scenografia alla Facoltà di design e arti di Venezia con cui ha collaborato nel 2011 all'allestimento di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono alla Fenice.

Gabriele Mayer Tutor del Laboratorio di teatro musicale del Corso di laurea magistrale in scienze e tecniche del teatro della Facoltà di design e arti luav. Romano e figlio d'arte, compiuti gli studi artistici dà inizio alla sua carriera lavorando nella sartoria di famiglia dove ha la possibilità di approfondire la conoscenza delle tecniche per il taglio maschile e femminile. Affiancando i migliori artisti del costume (Coltellacci, Gherardi, De Matteis, Costanzi) partecipa, come loro assistente, a film di Germi, Fellini, Patroni Griffi, De Sica, Rossellini, Monicelli, nonché a *La Bibbia* di John Huston. In seguito come costumista titolare firma spettacoli televisivi, cinematografici e teatrali vestendo attrici come Sofia Loren, Rossella Falk, Ursula Andress, Mariangela Melato, Annamaria Guarnieri, Carla Fracci, Claudia Cardinale, Raffaella Carrà e altrettanti attori famosi. Ha collaborato con registi come Luca Ronconi, Lina Wertmüller, Umberto Orsini, Renato Castellani, Franco Rossi, e con costumisti e stilisti importanti in film e spettacoli in Italia e all'estero. Nel 2005 è stato premiato dall'Ente Teatrale Italiano per i costumi della *Centauro* al Teatro Olimpico di Vicenza. Ha ricevuto il Premio Cinecittà Holding 2007 come collaboratore all'esecuzione dei costumi del film *Marie Antoinette* di Sofia Coppola. Nel gennaio 2011 ha realizzato i costumi per *La compagnia degli uomini* di Edward Bond, andato in scena al Teatro Grassi di Milano con la regia di Luca Ronconi, e collaborato, come tutor luav, all'allestimento di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono al Teatro La Fenice di Venezia. Infine ha collaborato, in quanto realizzatore dei costumi rossi settecenteschi, con Brigitte Reiffenstuel, costumista del *Don Giovanni* con la regia di Robert Carsen che ha aperto la stagione 2011-2012 del Teatro alla Scala.

Ángeles Blancas Gulín Soprano, interprete del ruolo di Lou Salomé. Nata a Monaco di Baviera, figlia di cantanti spagnoli, compie gli studi vocali con i genitori e presso la Scuola Superiore di Canto di Madrid. La sua carriera professionale inizia nel 1994 quando debutta come Regina della notte nella *Zauberflöte* al Teatro de la Zarzuela di Madrid. Da allora è regolarmente invitata in alcuni dei più prestigiosi teatri lirici, tra cui Covent Garden di Londra, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Opernhaus di Zurigo, Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, Opera di Roma, Regio di Torino, San Carlo di Napoli, Nederlandse Opera di Amsterdam, Washington Opera, Carnegie Hall, Teatro Colón di Buenos Aires. Ha iniziato la sua carriera come soprano lirico e lirico-leggero in ruoli come nel già citato Regina della notte nella *Zauberflöte*, Fiorilla nel *Turco in Italia*, Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, Adina nell'*Elisir d'amore*, Marie nella *Fille du régiment*, Gilda in *Rigoletto*. Negli ultimi anni, lo sviluppo della voce e le sue capacità drammatiche le hanno consentito di ampliare il suo repertorio che oggi comprende *Don Giovanni*, *Semiramide*, *Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda*, *Marin Faliero*, *Luisa Miller*, *La juive*, *Pagliacci*, *La bohème*, *Rusalka*, *Turandot*, *La voix humaine*, *The Turn of the Screw*. Nella stagione 2008-2009 ha cantato *La voix humaine* a Lipsia, *Il pirata* a Marsiglia, *La cabeza del Bautista* a Barcellona, *Nabucco* a Zurigo. Nel 2009-2010 *La juive* ad Amsterdam, *Me llaman la primorosa* a Barcellona, Elettra in *Idomeneo* al Comunale di Bologna, Carlotta Nardi nella prima italiana dei *Gezeichneten* di Schreker al Teatro Massimo di Palermo, un recital a Barcellona, *Me llaman la primorosa* a Bilbao e *Aida* a Basilea. Tra gli impegni più rilevanti del 2010-2011: *Adriana Lecouvreur* al Covent Garden, *Nabucco* a Zurigo, Maddalena in *Andrea Chénier* ai Bregenzer Festspiele.

Giorgia Stahl Attrice, interprete del ruolo parlato di Lou Salomé. Nata a Monaco di Baviera, terminati gli studi di arte drammatica presso la Bayerische Theaterakademie August Everding, fa parte per quattro anni dell'ensemble del Bayerisches Staatsschauspiel di Monaco. A partire dal 2000 recita presso lo Schauspiel di Francoforte, la Schauspielhaus di Zurigo, la Ruhrtriennale, i Ruhrfestspiele di Recklinghausen, il Festival di Avignone, il Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa a Roma e il Centre Dramatique National di Montreuil a Parigi, collaborando con registi quali Alexander Lang, Michael Thalheimer, Armin Petras, Alvis Hermanis, Mathieu Bauer, Tina Lanik. Accanto alla sua attività come attrice di prosa in lingua tedesca e in lingua francese, ha spesso lavorato con musicisti. Nel 1996 ha interpretato il *Canto general* di Mikis Theodorakis con la Bayerische Rundfunkorchester diretta dall'autore, e nel 2006 *Le martyre de Saint Sébastien* di Debussy con la Berliner Sinfonie-Orchester diretta da Eliahu Inbal alla Konzerthaus di Berlino. Nel 2006 è stata Antigone in *Oedipus auf Kolonos* di Mendelssohn a Milano e Torino, e nel 2009 Wilhelmine von Bayeruth nell'opera *Der Wilhelmine-Code* di Michael Emanuel Bauer a Erlangen.

CLAUDIO PUGLISI Attore, interprete dei ruoli di Friedrich Nietzsche e dell'Uomo-uccello (Zarathustra). Nato a Roma, studia recitazione con Orazio Costa presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico diplomandosi nel 1973 e seguendo per un anno anche il corso di regia. Attivo per alcuni anni in teatro come attore e come assistente alla regia, dal 1979 al 1982 frequenta i corsi di *Sprachgestaltung* presso il Goetheanum di Dornach, in Svizzera, che lo portano ad approfondire lo studio della parola come fonte di ispirazione per l'interpretazione, e a rivolgere il suo interesse all'insegnamento della recitazione. Rientrato in Italia, riprende il lavoro di attore, sia in lingua italiana che in lin-

gua tedesca, e nel 1984 inizia la collaborazione con la Bottega Teatrale, la scuola di teatro fondata da Vittorio Gassmann a Firenze, dove lavora come corresponsabile nella direzione didattica fino al 1993. Maestro di interpretazione attraverso la parola poetica presso varie scuole di teatro italiane (ad esempio presso il Teatro Stabile del Veneto diretto da Mauro Carbonoli) ed europee, ha partecipato a numerosi spettacoli di poesia, alcuni in accompagnamento dell'euritmia, fra cui *Das Märchen von Eros und Fabel* dall'*Heinrich von Ofterdingen* di Novalis, presentato negli anni novanta in numerose città europee. Come attore teatrale ha collaborato con registi quali Missioli, Lavia, Squarzina, Costa, Ronconi, Hands, Pagliaro, Sciacaluga, Krejča, Kralik, Bitonti, Però, Giuranna, Darvas, Cubeddu, Venetucci, Ghione, a spettacoli di Shakespeare, Johnson, Middleton, Molière, Kleist, Goethe, Cechov, Shaw, Strindberg, Schnitzler, Sternheim, Pirandello, Luzi, Hellman, Miller, Albee, Bond.

Gian Luca Pasolini Tenore, interprete dei ruoli di Paul Rée e del servitore. Iniziati a trent'anni gli studi musicali, si laurea nel 2002 presso il Conservatorio di Pesaro con Robleto Merolla e consegue nel 2007 il master in canto lirico presso il Conservatorio di Firenze con Benedetta Pecchioli e Marta Taddei. Si perfeziona in seguito all'Accademia Verdi-Toscanini di Busseto con Alain Billard e all'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino con Bernadette Manca di Nissa. Debutta nel 2006 con i *Carmina Burana* al Maggio Musicale Fiorentino scelto personalmente da Zubin Mehta per festeggiare il suo settantesimo compleanno. Nel 2007 inizia la collaborazione col Teatro alla Scala di Milano che gli offre il ruolo protagonista nella nuova opera di Fabio Vacchi *Teneke* diretta da Roberto Abbado con la regia di Ermanno Olmi. Ha collaborato con direttori quali Barenboim, Bychkov, Ono, Renzetti, Zedda, e registi quali Daniele Abbado, Cristina Comencini, Jones, Kokkos, Nekrošius, Sagi, Tcherniakov, Zaniecki, interpretando tra l'altro *Anna Bolena* di Donizetti a Bergamo, *Ero e Leandro* di Bottesini a Crema, *Il giocatore* di Prokof'ev alla Scala e alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino. Nel 2011 è stato Léopold nella *Juive* di Halévy (direttore Feranec, regia di Arnaud Bernard) al Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo e a Mosca per il premio Maschera d'oro, Orfeo nell'*Orfeo* di Monteverdi a San Pietroburgo (direttore Mascolo), Arturo nei *Puritani* di Bellini per il Festival delle arti a Seoul (direttore Seghedoni, regia Canessa), Rodrigo nell'*Otello* di Rossini diretto in forma di concerto da Kuhn al Festival Mahler di Dobbiaco, ed è stato ospite d'onore per il XX anniversario della Seoul Philharmonic Orchestra (direttore Golan).

Matthias Schulz Tenore, interprete del ruolo di Rainer Maria Rilke. Nato a Berlino, studia canto con Maria Corelli. Vincitore del Premio Robert Stolz e finalista nel 1995 al Concorso Pavarotti di Philadelphia, canta nelle compagnie stabili dello Stadttheater di St Gallen e del National-Theater di Weimar, dove interpreta ruoli quali Don Ottavio, Tamino, Oberon, Hoffmann, il duca di Mantova. Attivo da alcuni anni come artista indipendente, è stato ospite di importanti teatri tedeschi (Bayerische Staatsoper di Monaco, Norimberga, Ulm, Augsburg, Würzburg, Ratisbona, Saarbrücken, Coblenza, Wiesbaden, Darmstadt, Colonia, Bonn, Düsseldorf, Dortmund, Aquisgrana, Kassel, Brema, Hannover, Lipsia, Dresda, Magdeburgo, Braunschweig), europei (Vienna, Graz, Innsbruck, Bratislava, Berna, Zurigo, Lione, Palma di Maiorca, Torino, Catania, Spalato, Budapest) e internazionali (Tel Aviv, Il Cairo, Bard Summerscape Festival di New York), interpretando lavori di Gluck (*Iphigénie en Aulide*), Beethoven (Florestan in *Fidelio*), Mendelssohn (*Elias, Lobgesang*), Marschner (*Der Vampyr*), Wagner (*Das Liebesverbot*, Erik nel *Fliegende Holländer*, Froh nel *Rheingold*,

Tristan in *Tristan und Isolde, Parsifal*), Brahms (*Rinaldo*), Lehár (*Das Land des Lächelns*), Mahler (Ottava Sinfonia, *Das Lied von der Erde*), Strauss (*Ariadne auf Naxos, Capriccio*), Schreker (*Der ferne Klang*), Zemlinsky (*Eine florentinische Tragödie*), Krenek (*Jonny spielt auf*), Korngold (*Die tote Stadt*), Nono (*Intolleranza 1960*), Verdi (*Attila, La forza del destino, Otello in Otello, Requiem*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Puccini (*Tosca*), Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*), Bizet (*Carmen*), Barber (*Vanessa*). Al Teatro La Fenice ha cantato nel 2008 in *Von heute auf morgen* di Schoenberg e nel 2009 nella *Tote Stadt* di Korngold.

Roberto Abbondanza Baritono, interprete del ruolo di Friedrich Carl Andreas. Romano, allievo di Isabel Gentile, si è perfezionato al Mozarteum di Salisburgo con Hartmut Höll. Ha collaborato con direttori quali Chung, Mehta, Noseda, Bartoletti, Lu Jia, Morricone, Panni, Molino, Pidò, Spivakov, Tamayo, Tabachnik, Webb, Zedda, e con registi quali de Ana, La Fura dels Baus, Daniele Abbado, Pier'Alli, Barberio Corsetti, Carsen, Cobelli, Martone, Michieletto, Pizzi, Ponnelle, Pressburger, Scaparro, Vacis. In ambito barocco ha collaborato con Savall, Biondi, Mackerras, Alessandrini, Vartolo, Garrido, Bressan. Ha cantato in Italia (Maggio Musicale Fiorentino, Scala, Accademia di Santa Cecilia e Opera di Roma, Orchestra Nazionale della RAI, Fenice e Biennale di Venezia, Palermo, Bologna, Torino) e all'estero (Montecarlo, Parigi, Bordeaux, Lione, Nizza, Lisbona, Madrid, Barcellona, Valencia, Bilbao, Bruxelles, Vienna, Salisburgo, Colonia, Oslo, Budapest, Istanbul, Toronto, New York, Washington, Buenos Aires, São Paulo, Città del Messico, Tokyo, Kyoto, Hong Kong). Interprete di un vasto repertorio che comprende quattro secoli di musica, in ambito contemporaneo ha partecipato a importanti prime assolute fra cui *Il killer di parole* di Ambrosini, *Estaba la madre, Un ingenioso hidalgo* e *Y Borges cuenta que...* di Bacalov, *Robinson* di Boccadoro, *Dannata epireurea* e *Patto di sangue* di D'Amico, *Orfeo a fumetti* e *Non guardate al domani* di Del Corno, *Camera obscura* di Di Bari, *Antigone* di Fedele, *La tempesta* di Galante, *Songs of Milarepa, Nella colonia penale* e *The Sound of a Voice* di Glass, *Cantata Narrazione per Padre Pio* di Morricone, *L'Italia del destino, Signor Goldoni* e *Freud, Freud, I love you* di Mosca, *Il giudizio di Paride* di Panni, *Tristan* di Pennisi, *La memoria perduta* di Scogna, *Les oiseaux de passage* e *Il letto della storia* di Vacchi. Nel 2011 ha cantato *L'Italia del destino* di Mosca e *Vec Makropulos* di Janáček a Firenze, *Agrippina* di Händel ad Halle, *Tosca* a Palermo.

Julie Mellor Mezzosoprano, interprete dei ruoli di Malwida von Meysenbug e della signora von Salomé. Laureatasi al Royal Northern College of Music di Manchester con John Mitchinson e Nicolas Powell, prosegue gli studi all'Accademia di Osimo con Sergio Segalini, Alberto Zedda, Mario Melani e Dennis Hall e si perfeziona attualmente a Venezia con Alessandra Althoff. Ha collaborato in vari teatri italiani ed esteri con direttori e registi quali Inbal, Gardiner, Ötvös, Karabtchevsky, Tate, Bartoletti, Benzi, Diederich, Zagrosek, Pizzi, Pountney, Carsen, Pichon, Grüber, Krief, Ronconi, in un ampio repertorio che comprende lavori di Cimarosa (Fidalma nel *Matrimonio segreto*), Mozart (Dorabella in *Così fan tutte*), Verdi (Fenena in *Nabucco*, Maddalena in *Rigoletto*, Flora nella *Traviata*, Amneris in *Aida*), Puccini (Kate Pinkerton in *Madama Butterfly*), Mascagni (Santuzza in *Cavalleria rusticana*), Offenbach (Charlotte nella *Grande Duchesse de Gérolstein*), Wagner (Siegrune nella *Walküre*, la seconda Norna in *Götterdämmerung*, una fanciulla fiore in *Parsifal*), Strauss (la seconda ancella in *Elektra*), Ullmann (il tamburo in *Der Kaiser von Atlantis*), Britten (Hip-

polyta in *A Midsummer Night's Dream*, la mendicante in *Death in Venice*). Nel 2010 è stata Lady Thiang nel musical *The King and I* di Rodgers e Hammerstein a Stoke-on-Trent, Mrs Grose in *The Turn of the Screw* di Britten alla Fenice e Mrs Herring in *Albert Herring* a Montepulciano, nel 2011 Alisa in *Lucia di Lammermoor* alla Fenice. Si è cimentata nel repertorio contemporaneo collaborando con compositori quali Ambrosini, Furlani e Maguire, e nel gennaio 2011 ha interpretato il ruolo della donna in *Intolleranza 1960* di Luigi Nono al Teatro La Fenice.

Marcello Nardis Tenore, interprete dei ruoli di Hendrik Gillot e del professor Kinkel. Ha iniziato lo studio della musica in tenera età diplomandosi in pianoforte, canto e musica vocale da camera. Contemporaneamente si è laureato sia in lettere classiche che in archeologia cristiana. Pianista, ha debuttato come tenore nel 2003 cantando per il Santo Padre in occasione della Giornata Mondiale della Gioventù di Toronto. Da quel momento ha affiancato all'attività teatrale operistica una intensa attività concertistica che lo ha portato ad esibirsi sui principali palcoscenici internazionali, dal Teatro alla Scala al New National Theatre di Tokyo, dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia al Liceu di Barcellona, dal San Carlo di Napoli al Mozarteum di Salisburgo, collaborando con direttori quali Inbal, Muti, Shambadal, Steinberg e Soudant, con formazioni quali i Wiener Philharmoniker e Les Talens Lyriques e con pianisti come Norman Shetler, Helmut Deutsch e Julius Drake. Particolarmente dedito al repertorio liederistico, è membro onorario della International Schubert Society di New York ed ha all'attivo più di sessanta esecuzioni pubbliche della schubertiana *Winterreise*, talvolta nella doppia veste, contemporaneamente, di pianista e cantante.

Alessandro Bressanello Attore, interprete dei ruoli parlati del servitore e del contemporaneo che ha molto viaggiato. Nato e residente a Venezia, tra il 1966 e il 1970 inizia la sua attività artistica come musicista suonando in numerosi gruppi. Dal 1971 inizia a frequentare corsi teatrali con diversi insegnanti. Nel 1976 fonda e apre il TAG-Teatro alla Giustizia a Mestre che dirige sino al 1982 organizzandone l'attività. Nel 1978 fonda la compagnia Tag - Il Cerchio in Piazza (poi dal 1980 cooperativa TAG Teatro) con la quale rimane sino al 1990 lavorandovi come attore e organizzatore e producendo venticinque spettacoli soprattutto di Commedia dell'Arte, presentati in più di venti paesi. Dal 1990 inizia a lavorare come attore e regista indipendente in Italia ed Europa. Nel 1992 fonda con attori e registi veneziani il Teatro Nuovo - Compagnia di Venezia. Nel 1995 apre la sua società di produzione, Produzioni Teatrali Veneziane, con la quale sino a oggi produce spettacoli teatrali ed eventi. Nel 1999 fonda con un socio Venezia Suona s.n.c., società con la quale realizza la omonima manifestazione musicale. Ha coordinato artisticamente il Carnevale di Venezia per circa dieci anni, partecipato come attore a più di quaranta produzioni (tra cui diverse produzioni di musica barocca), e curato in diverse nazioni la regia di più di venti spettacoli teatrali e opere barocche, tra cui *La Dafne* di Marco da Gagliano a Trossingen in Germania, *L'Anfiparnaso* di Orazio Vecchi con la Filarmonica di Mosca e *La pazzia senile* di Adriano Banchieri a New York. Nel 2004 ha partecipato come attore alla produzione del Teatro La Fenice *Der Freischütz* di Carl Maria von Weber.

**Orchestra e Coro
della Fondazione
Teatro La Fenice
di Venezia**

OR

Vio
Rob
Giul
Ful
Nic
Ma
Lor
Anc
Rob
Ma
Elis
Sar
Ma
Ann
Dan
Ann
Ann
Ma

Vio
Giac
Sar
Nic
Ale
Ma
Em

Luc
Ma
Eliz
Ald
Joh
nnp

Vio
Dan
Alfr
Ant
Lor
Pac
Ma
Ele
Rom
Ann
Ste
Kat

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanut ●
Nicholas Myall ●
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Gianaldo Tatone ●
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
nnp *

Viola

Daniel Formentelli ●
Alfredo Zamarra ●
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

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

Contrabbassi

Matteo Liuzzi ●
Stefano Pratissoli ●
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

Alessandro Fantini ●
Vincenzo Paci ●
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia ●
Marco Giani ●
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti
Fabio Grandesso

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

Trombe
Piergiuseppe Doldi ●
Fabiano Maniero ●
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni
Giuseppe Mendola ●
Federico Garato

Tromboni bassi
Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba
Alessandro Ballarin

Timpani
Dimitri Fiorin ●

Percussioni
Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Pianoforte
Carlo Rebeschini ●

△ primo violino di spalla

● prime parti

* nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
Ulisse Trabacchin *altro maestro del coro*

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

Alti
Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iulii
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Gelanzi ◊

Tenori
Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
nnp *
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo

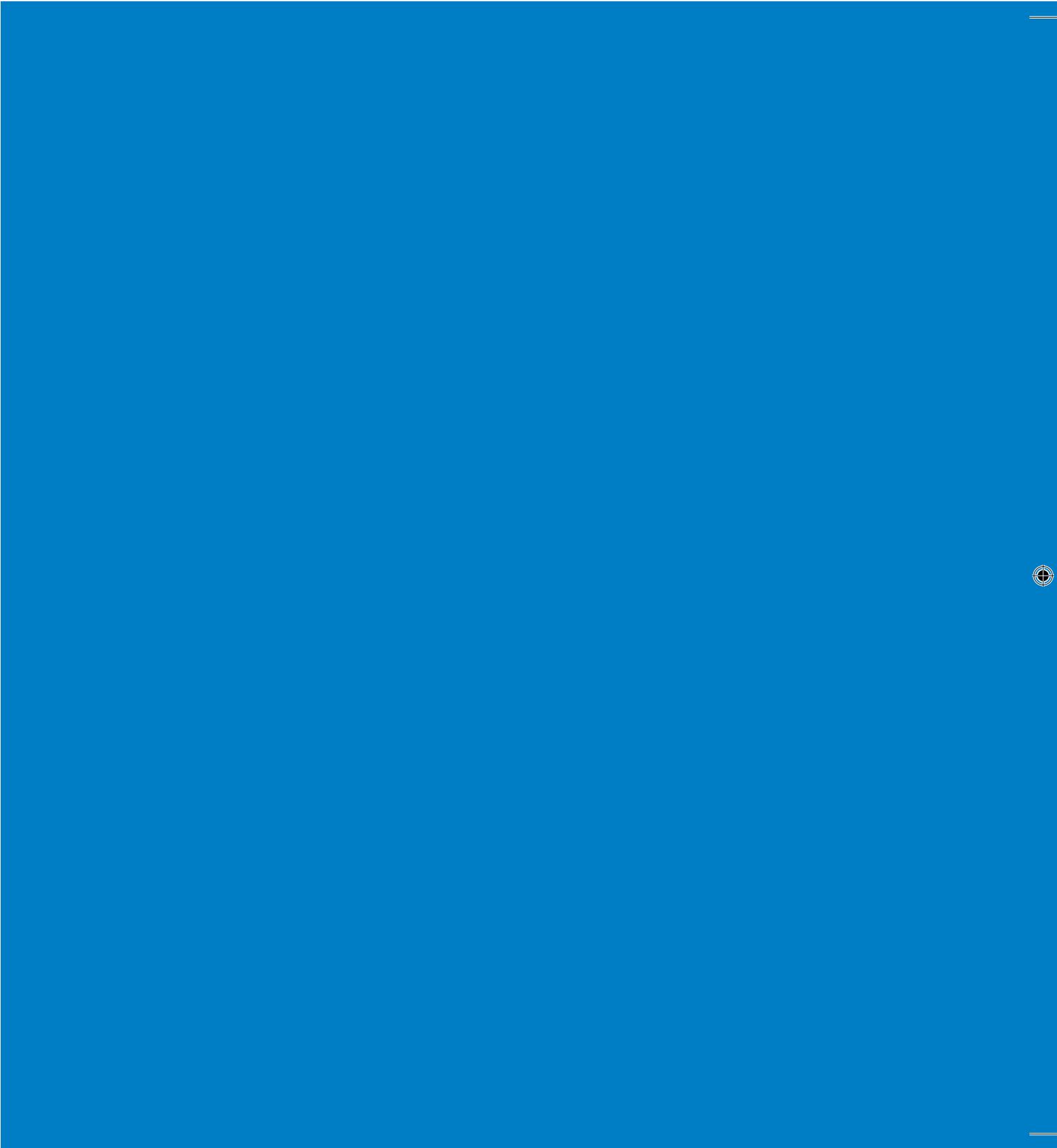
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Raffaele Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Giovanni Deriu ◊
Alberto Fraschina ◊

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 ◊
Claudio Zancopè ◊

◊ a termine

* nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso



Convegno

*Giuseppe Sinopoli: La musica degli affetti
Attorno a "Lou Salomé"*

Teatro La Fenice – Sale Apollinee
venerdì 20 gennaio 2012 ore 16.30

Saluti

Cristiano Chiarot
Sovrintendente Teatro La Fenice
Fortunato Ortombina
Direttore artistico

Silvia Cappellini Sinopoli

Sandro Cappelletto

Introduzione

Rolando Damiani
Gli anni di formazione a Venezia

Pietro Bria

*Anima ed esattezza,
la psicanalisi di Giuseppe Sinopoli*

Stefano Bruni

Sinopoli da collezionista ad archeologo

Cesare De Michelis

Sinopoli scrittore

Sylvano Bussotti

Studio, gesto e armonia

Teatro La Fenice – Sale Apollinee
sabato 21 gennaio 2012 ore 15.00

Renate Kupfer

La Germania, il teatro, i dischi

Matteo D'Amico

L'autore e l'interprete del nuovo

Ulrike Kienzle

*Partenze notturne nel flusso del ricordo:
Sinopoli compositore*

Karl Dietrich Gräwe

Collaborando con Giuseppe Sinopoli

Teatro La Fenice – Sale Apollinee
domenica 22 gennaio 2012 ore 10.30
Ripresa dei lavori con la presenza
del regista, dei cantanti e del direttore

Proiezioni video dedicate a Giuseppe Sinopoli

in occasione della prima italiana di
Lou Salomé

Teatro La Fenice – Sale Apollinee
domenica 22 gennaio 2012 ore 15.00
Giuseppe Sinopoli

I tre cuori dell'uomo

di Alida Fanolli e Giovanna Milella
Produzione RAI2

Teatro La Fenice – Sale Apollinee
lunedì 23 gennaio 2012 ore 15.00

Macbeth

di Giuseppe Verdi

direttore Giuseppe Sinopoli

regia Luca Ronconi

Berlino, Deutsche Oper, 1980

Teatro La Fenice – Sale Apollinee
mercoledì 25 gennaio 2012 ore 15.00

Tosca

di Giacomo Puccini

direttore Giuseppe Sinopoli

regia Franco Zeffirelli

New York, Metropolitan Opera, 1985

*si ringrazia l'Archivio del Festival Sinopoli
di Taormina Arte*

Impianti

Linotipia Saccuman s.r.l., Vicenza

Stampato da

La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza
per conto di Marsilio Editori® in Venezia

edizione

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

anno

2012 2013 2014 2015 2016