

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2013-2014
Lirica e Balletto

Salvatore Sciarrino

LA PORTA DELLA LEGGE



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a* **Musica
Venezia**
(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

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

www.festfenice.com



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



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

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi

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



FeST

FENICE SERVIZI TEATRALI

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



Conto Deposito

COMPTON

Preludio *a un vantaggio* maggiore

1,50%

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

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

GRAN FINALE: la possibilità di ottenere l'1,50%* d'interesse, con zero spese di apertura e di gestione del conto. Applauso!

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

* Investimento non vincolato con interesse pari all'1,50% annuo al lordo delle imposte. Annuncio pubblicitario con finalità promozionale. Salvo approvazione di **Santander Consumer Bank**. Quelli indicati sono tassi creditori. Disponibili anche prodotti di deposito vincolato. Condizioni economiche e contrattuali del prodotto nei fogli informativi disponibili nella sezione Trasparenza del sito www.santanderconsumer.it e in filiale.



Santander
CONSUMER BANK

santanderconsumer.it

una banca per le tue idee

LA FENICE CHE RIDE

di *Pat Carra*



CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



classica

www.classica.tv



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2013-2014



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

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

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,

trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,

dimensioni 247×93×28 cm.

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

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

Incontro con l'opera

martedì 18 novembre 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Simon Boccanegra

lunedì 12 gennaio 2015 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

I Capuleti e i Montecchi

mercoledì 21 gennaio 2015 ore 18.00

ALBERTO MATTIOLI

Il signor Bruschino

martedì 27 gennaio 2015 ore 18.00

LUCA MOSCA

L'elisir d'amore

giovedì 5 febbraio 2015 ore 18.00

LUCA MOSCA

Don Pasquale

lunedì 16 marzo 2015 ore 17.30

PIER LUIGI PIZZI

Alceste

venerdì 15 maggio 2015 ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Norma

lunedì 22 giugno 2015 ore 17.30

GIANNI GARRERA

Juditha triumphans

mercoledì 9 settembre 2015 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

La cambiale di matrimonio

giovedì 1 ottobre 2015 ore 18.00

DANIELE SPINI

Il diario di uno scomparso -

La voix humaine

venerdì 16 ottobre 2015 ore 18.00

CARLA MORENI e PAOLO BARATTA

Die Zauberflöte

Incontro con il balletto

lunedì 13 luglio 2015 ore 18.00

SILVIA POLETTI e FRANCO BOLLETTA

Terza sinfonia di Gustav Mahler

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

Save the date

22 NOVEMBRE 2014
FESTA DI SANTA CECILIA

Čajkovskij e Madame von Meck
Il mecenatismo nella Musica

Evento straordinario di
Musica e Arte nei **Musei Vaticani**
a favore
dell'**Accademia Nazionale di**
Santa Cecilia
in compagnia del Maestro
Antonio Pappano



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA

sostieni@santacecilia.it +39 06 80242383





Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2014-2015

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 24 ottobre 2014 ore 19.00

differita

La porta della legge

sabato 22 novembre 2014 ore 18.00

diretta Euroradio

Simon Boccanegra

mercoledì 14 gennaio 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

I Capuleti e i Montecchi

domenica 8 febbraio 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

Don Pasquale

venerdì 20 marzo 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

Alceste

martedì 20 maggio 2015 ore 19.00

differita

Norma

giovedì 25 giugno 2015 ore 19.00

differita

Juditha triumphans

Concerti della Stagione sinfonica 2014-2015

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 12 dicembre 2014)

Jonathan Webb (venerdì 13 marzo 2015)

Yuri Temirkanov (giovedì 2 aprile 2015)

Jeffrey Tate (venerdì 10 aprile 2015)

John Axelrod (sabato 18 aprile 2015)

Mario Brunello (venerdì 12 giugno 2015)

Alessandro De Marchi (domenica 28 giugno 2015)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



Fondazione di Venezia



Banca
Popolare di Vicenza



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO,
INDUSTRIA, AGRICOLTURA E ARTIGIANATO
DI VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



Assicurazioni Generali



APV INVESTIMENTI

superjet
INTERNATIONAL
Real Estate Development and Management

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Vittorio Zappalorto

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andreetta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



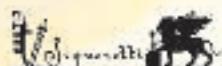
COMITÉ FINANCIER
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

PRICEMASTERHOUSE COOPERS

Marsilio



RUBELLI

STUDIO DE POLI
VENETIA

LA PORTA DELLA LEGGE

quasi un monologo circolare

libretto e musica di Salvatore Sciarrino

Teatro Malibran

venerdì 24 ottobre 2014 ore 19.00 turno A
domenica 26 ottobre 2014 ore 15.30 turno C
martedì 28 ottobre 2014 ore 19.00 turno D
giovedì 30 ottobre 2014 ore 19.00 turno E
domenica 2 novembre 2014 ore 15.30 turno B

La Fenice prima dell'Opera 2013-2014 **6**





Salvatore Sciarrino. Foto Luca Carrà © RaiTrade.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Sciarrino, Kafka e la legge
di Michele Girardi
- 15 Gianfranco Vinay
La porta della legge: gli enigmi di Kafka
e il «quasi monologo circolare» di Sciarrino
- 25 Kafka e l'incubo italiano. Intervista al compositore Sciarrino
a cura di Francesca Gentile
- 29 Hilary Griffiths
La partitura della *Porta della legge*
- 31 Emanuele Bonomi
Kafka-Opern nel secondo dopoguerra
- 53 Franz Kafka
Davanti alla legge [*Vor dem Gesetz*, 1914]
- 55 *La porta della legge*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 73 *La porta della legge* in breve
a cura di Michael Struck-Schloen
- 75 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 77 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 85 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Sciarrino alla Fenice e il dibattito sull'opera che deve essere viva
a cura di Franco Rossi
- 95 Biografie



Franz Kafka ventitreenne nel 1906, l'anno della laurea in legge alla Karl-Ferdinands-Universität di Praga. Foto Atelier Jacobi.

LA PORTA DELLA LEGGE

quasi un monologo circolare

libretto e musica di

Salvatore Sciarrino

dalla parabola *Vor dem Gesetz* (Davanti alla legge) di Franz Kafka

prima rappresentazione assoluta: Wuppertal, Opernhaus, 25 aprile 2009

editore proprietario Edizioni musicali Rai Trade

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti

L'uomo 1 Ekkehard Abele

L'usciera Michael Tews

L'uomo 2 Roland Schneider

maestro concertatore e direttore

Tito Ceccherini

regia

Johannes Weigand

scene e costumi

Jürgen Lier

video designer

Jakob Creutzburg

Orchestra del Teatro La Fenice

con sopratitoli in italiano

allestimento Wuppertaler Bühnen

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Luca De Marchi
<i>altro maestro di sala</i>	Federico Brunello
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Balázs Varnái
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro alle luci</i>	Maria Parmina Giallombardo
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene, attrezzeria, costumi, calzature</i>	Wuppertaler Bühnen
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Sciarrino, Kafka e la legge

16 settembre 1920. Alle volte hai quest'impressione: ti è stato affidato un certo compito, hai forze sufficienti per attuarlo (non troppe, né troppo poche, devi badare a non disperderle, ma senza eccessive trepidazioni), tempo libero ne hai quanto basta, né ti manca la buona volontà di lavorare. Qual è dunque l'ostacolo che impedisce la riuscita della straordinaria impresa? Non perdere tempo a cercare ostacoli, forse non ce ne sono.

FRANZ KAFKA.*

Max Brod ha molti meriti artistici e culturali. I melomani, in particolare, gli devono la quasi totalità del teatro di Janáček, come ricordavo nel volume dedicato a *Věc Makropulos*:¹ fu il suo entusiasmo dopo la prima praghese di *Jenůfa* nel 1916, infatti, a contagiare il grande direttore d'orchestra Otto Klemperer, che fece conoscere il genio del compositore ben al di là dei confini cèchi, stimolandolo a produrre i grandi capolavori della maturità. Ma tutti gli amanti dell'arte devono a Brod la salvezza di un *corpus* letterario fondamentale nato ai principi del secolo scorso, che non ha mai perso sinora la sua attualità, e che guadagna meriti estetici a mano a mano che la distanza temporale si fa maggiore, consentendo riflessioni più approfondite. Se Brod avesse dovuto seguire alla lettera le volontà espresse dall'amico malato e pessimista, stroncato dalla tubercolosi nel 1924 a soli quarantuno anni, ogni scritto di Franz Kafka avrebbe dovuto essere bruciato, compresi i tre romanzi, svariati racconti – pochi ne aveva pubblicati in vita, fra essi *Die Verwandlung* [La metamorfosi, 1915], il più famoso –, diari e molto altro.

Non andò così, per fortuna, e oggi Kafka occupa un posto di assoluto rilievo nella letteratura mondiale di ogni tempo. Dopo gli anni folli del razzismo antisemita al potere in Germania e Italia, che ostacolarono la diffusione degli scritti d'un ebreo ashkenazita, campione di arte degenerata, oltre a mandarne a morte le sorelle nei campi di concentramento, venne la riscossa, che *Le procès*, il celebre film di Orson Welles (1962) celebrò nelle sale cinematografiche di tutto il mondo – si veda la foto di scena

* *Frammenti da quaderni e fogli sparsi*, in FRANZ KAFKA, *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 895 («I meridiani»).

¹ «Una lunga vita sarebbe terribile, terribile... e dopo...?», «La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013, 4, pp. 13-36: 13-14; nello stesso numero si può leggere il toccante necrologio pubblicato da Brod in occasione della morte di Janáček nel 1928 (pp. 47-50).

qui a p. 20 che mi sembra un'introduzione icastica pressoché ideale anche per l'opera di Sciarrino. Emanuele Bonomi si occupa, nel secondo saggio di questo volume, dei lavori di teatro musicale che, nel secondo dopoguerra e fino ai nostri giorni (l'ultimo ha debuttato pochi giorni fa a Londra), hanno adottato come fonte un soggetto di Kafka, anche nelle drammatizzazioni approntate da Brod (del *Castello* e di *America*). La lista è aperta, a guisa d'aperitivo, dagli *Studi per «Il processo» di F. Kafka* del veneziano Bruno Maderna, «presentati il 13 settembre 1950 alla Fenice», scrive Bonomi, «come una singolare cantata-oratorio per voce recitante, soprano lirico e orchestra [...], concepita come un lavoro preventivo per un progetto operistico mai compiuto». Anche se questa musica non raggiunse la scena, nel richiamo conclusivo a Josef K., protagonista assente di questo lavoro, «urlato nel silenzio dell'orchestra» si percepisce una carica drammatica coinvolgente, che interpreta finemente «la complessa polisemanticità della scrittura kafkiana», e prelude a «un genere innovativo di teatro musicale».

La porta della legge di Salvatore Sciarrino figura senza dubbio fra gli adattamenti più significativi di un soggetto dovuto al genio problematico di Kafka (il racconto *Vor dem Gesetz* [Davanti alla legge], fonte tanto breve quanto intensa di questo «quasi monologo circolare», si può leggere in questo volume prima del libretto con guida all'opera, alle pp. 53-54). Gianfranco Vinay, autore del saggio d'apertura, ci introduce nel mondo drammatico di Sciarrino partendo dal cuore del messaggio che lancia questo racconto ai suoi esegeti: «l'incapacità dell'uomo di cogliere ciò che è manifestamente aperto di fronte a lui, passando il suo tempo (e quindi sprecandolo) a porsi e a porre vane domande». Nel «“quasi monologo circolare” *La porta della legge*», scrive Vinay, «sono i suoni della realtà circostante filtrati dalla coscienza del protagonista [...] che creano ad un tempo *décor* e dramma», un dramma in cui «flussi pressoché continui di frammenti testuali, se proferiti dalla voce dell'uomo esprimono raptus di angoscia e di ansia, se proferiti dall'uscire, il suo potere e la sua arroganza, messi in particolare risalto dagli scoppi dei suoni multipli degli aerofoni che aureolano la sua voce. Tale caratterizzazione dei personaggi si accorda con l'interpretazione politica della parabola kafkiana, secondo la quale *Davanti alla legge* è una rappresentazione profetica del potere tirannico esercitato dalla burocrazia nei regimi totalitari, ma anche nelle democrazie in crisi, come quella italiana sulla quale Sciarrino si sofferma con amarezza e rabbia nell'introduzione alla partitura».

Un dramma, dunque, che trova nel dettaglio delle sonorità calibrate e 'parlanti' e nella circolarità formale della macrostruttura la sua giustificazione più profonda, oltre che la sua dimensione teatrale più autentica. E anche una profondità critica che l'ascrive al rango del teatro musicale italiano di alto profilo etico, come *Intolleranza* nel passato prossimo, chiaramente espressa anche in un'intervista del 2010 (qui alle pp. 25-27) nella quale Sciarrino dichiara che «per entrare nel mondo kafkiano ho ripensato a quello che ho vissuto in Italia negli ultimi quindici anni: questa amministrazione uccide e opprime in modo subdolo».

Michele Girardi



La porta della legge (scena prima) all'Opernhaus di Wuppertal, aprile 2009; direttore Hilary Griffiths, regia di Johannes Weigand, scene e costumi di Jürgen Lie, video di Jakob Creutzburg. In scena: Ekkehard Abele (l'uomo 1), Michael Tews (l'usciera). Foto Michael Hörnschemeyer / Wuppertaler Bühnen. L'allestimento, riproposto a Mannheim nel luglio 2009, a New York nel luglio 2010, a Bogotá nel marzo 2012 e a Ostrava nel giugno 2012, è ora ripreso in prima italiana al Teatro Malibran, ottobre 2014.



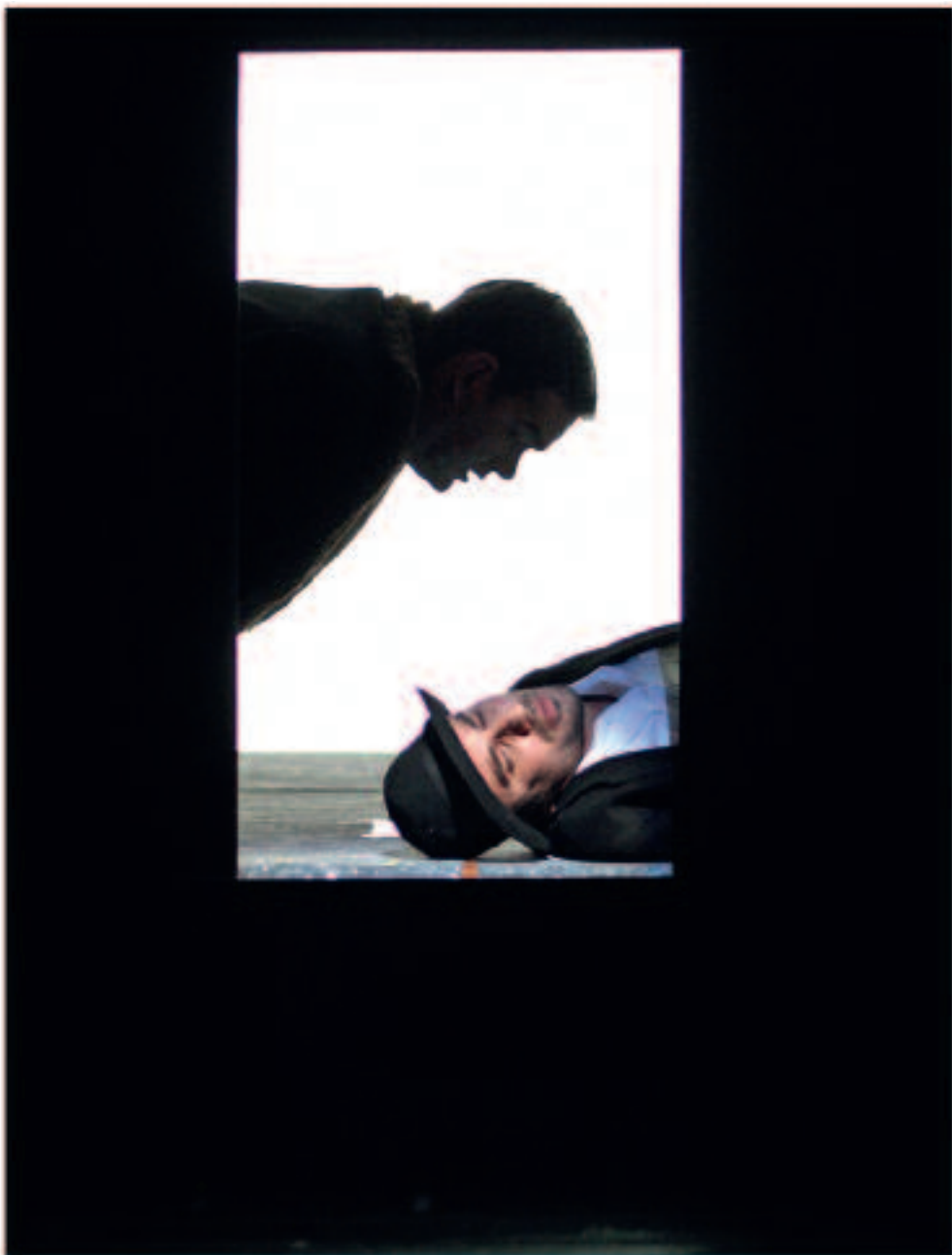
La porta della legge (scena prima) all'Opernhaus di Wuppertal, aprile 2009; direttore Hilary Griffiths, regia di Johannes Weigand, scene e costumi di Jürgen Lie, video di Jakob Creutzburg. In scena: Ekkehard Abele (l'uomo 1), Michael Tews (l'usciera). Foto Michael Hörnschemeyer / Wuppertaler Bühnen.



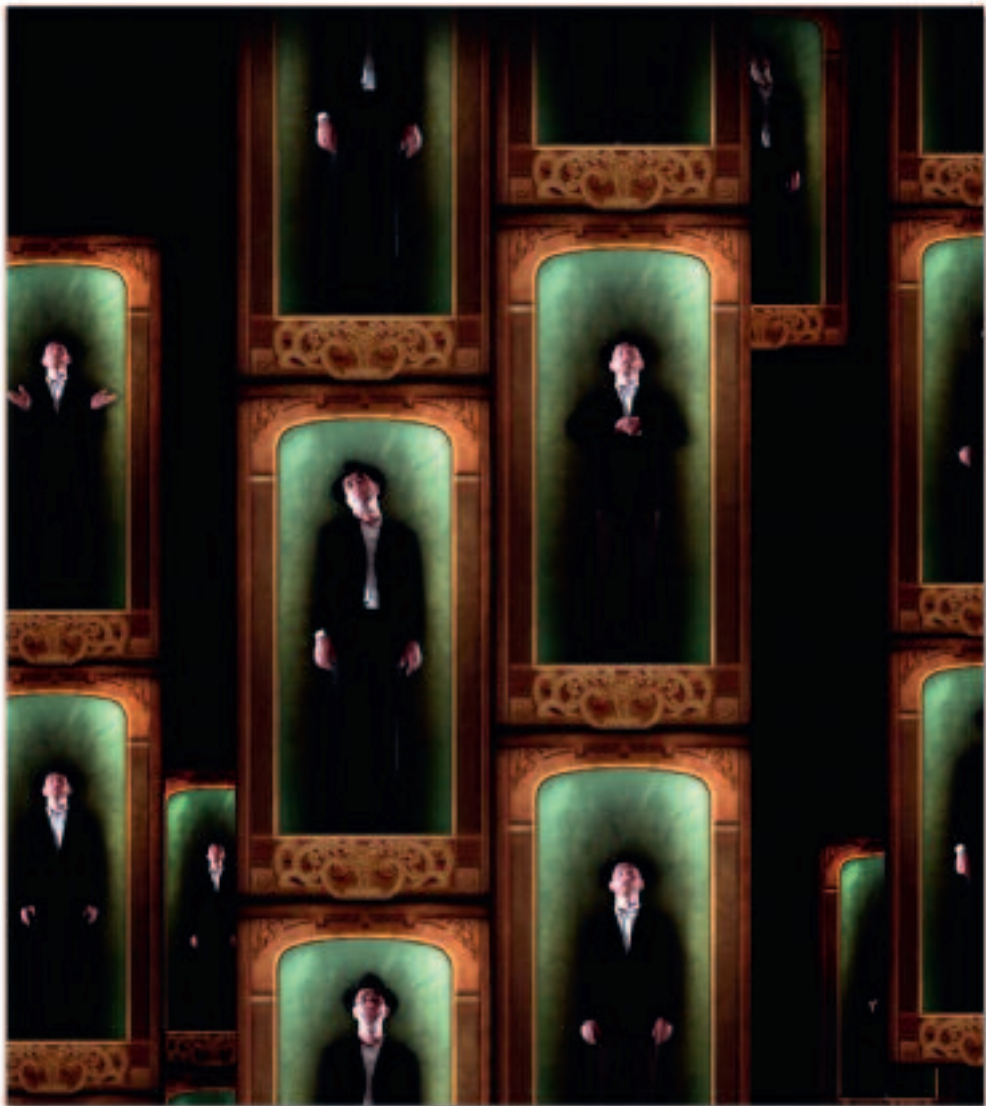
La porta della legge (scena prima) all'Opernhaus di Wuppertal, aprile 2009; direttore Hilary Griffiths, regia di Johannes Weigand, scene e costumi di Jürgen Lier, video di Jakob Creutzburg. In scena: Ekkehard Abele (l'uomo 1), Michael Tews (l'usciere). Foto Michael Hörnschemeyer / Wuppertaler Bühnen.



La porta della legge (scena seconda) all'Opernhaus di Wuppertal, aprile 2009; direttore Hilary Griffiths, regia di Johannes Weigand, scene e costumi di Jürgen Lier, video di Jakob Creutzburg. In scena: Gerson Sales (l'uomo 2), Michael Tews (l'usciera). Foto Michael Hörnschemeyer / Wuppertaler Bühnen.



La porta della legge (scena seconda) all'Opernhaus di Wuppertal, aprile 2009; direttore Hilary Griffiths, regia di Johannes Weigand, scene e costumi di Jürgen Lier, video di Jakob Creutzburg. In scena: Gerson Sales (l'uomo 2), Michael Tews (l'usciera). Foto Michael Hörnschemeyer / Wuppertaler Bühnen.



La porta della legge (fotogramma dal video della scena terza) al Teatro Malibran di Venezia, ottobre 2014; direttore Tito Ceccherini, regia di Johannes Weigand, scene e costumi di Jürgen Lier, video di Jakob Creutzburg (le cabine degli ascensori riprendono quelle del Teatro Malibran). In scena: Ekkehard Abele (l'uomo 1), Roland Schneider (l'uomo 2), Michael Tews (l'usciera). L'allestimento, ripreso a Venezia in prima italiana, è andato in scena in prima assoluta a Wuppertal nell'aprile 2009, ed è stato successivamente riproposto a Mannheim nel luglio 2009, a New York nel luglio 2010, a Bogotá nel marzo 2012 e a Ostrava nel giugno 2012.

Gianfranco Vinay

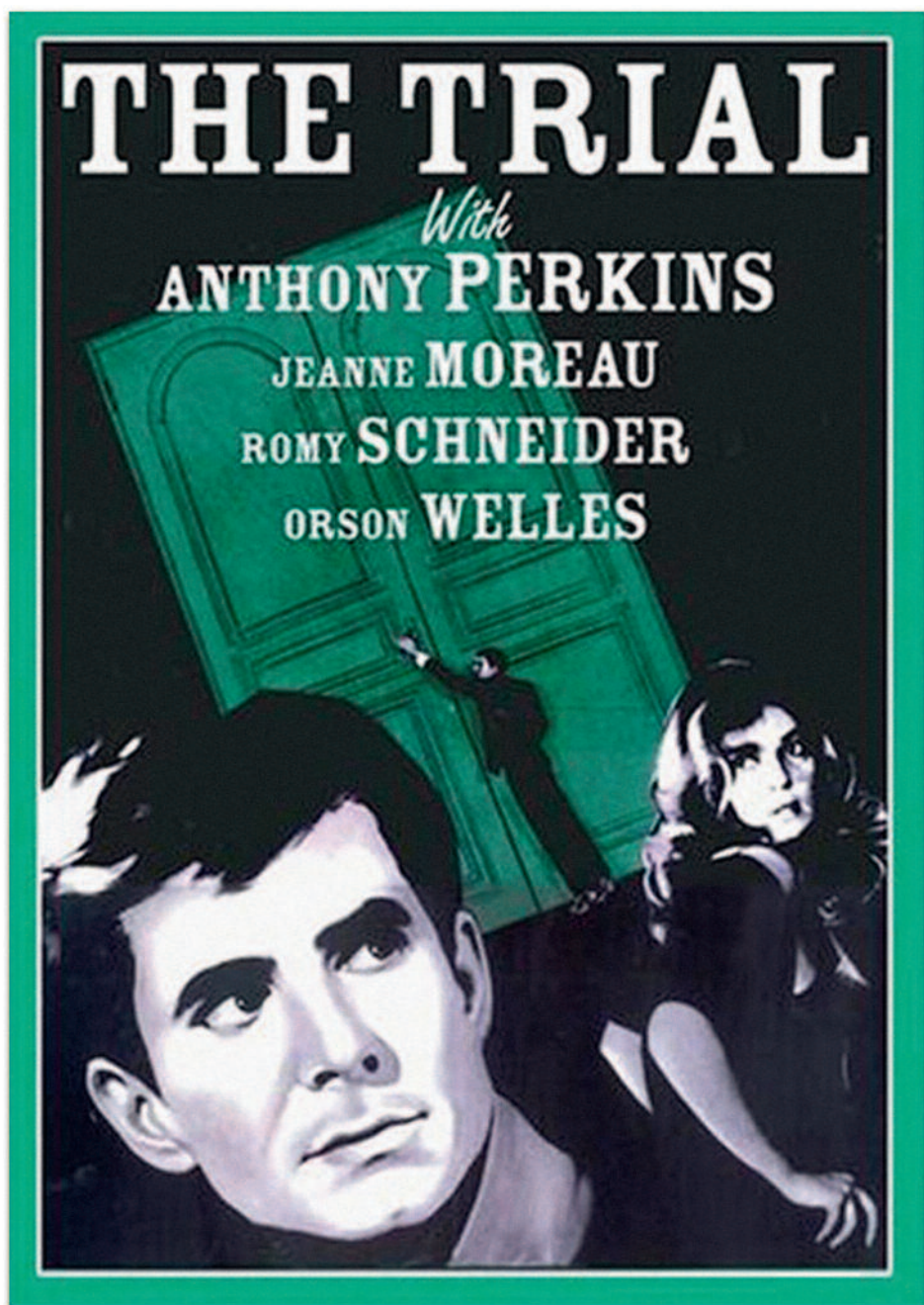
La porta della legge: gli enigmi di Kafka e il «quasi monologo circolare» di Sciarrino

Nel corso del penultimo capitolo del *Processo*, un sacerdote, che è poi il cappellano della prigione, nella cattedrale vuota racconta a Joseph K., il protagonista, la parabola della porta della legge: una storia breve [*Vor dem Gesetz*] che Kafka aveva pubblicato in un periodico del 1915 e poi in una raccolta di novelle quattro anni dopo. In sintesi stringata la trama è la seguente.¹ Un guardiano avvolto in un cappotto di pelliccia sorveglia una porta aperta, la porta della legge. Un uomo di campagna gli chiede di accedere alla legge, ma il guardiano risponde che ora non può, magari più tardi. Passano i giorni, i mesi, gli anni, l'uomo tenta di convincere il custode di lasciarlo entrare cercando anche di corromperlo con regali, ma la risposta è sempre la stessa. L'uomo rimbalbisce, invecchia, si rattrappisce, sta per morire. Ormai alla fine, chiede al guardiano perché, dal momento che tutti tendono verso la legge, nessun altro abbia chiesto di entrare. Al che il guardiano risponde: «Nessun altro poteva entrare qui perché questo ingresso era destinato soltanto a te. Ora vado a chiuderlo».

Cosa vuole rappresentare questa storia, semplice solo in apparenza? Già nell'episodio della cattedrale del *Processo* le opinioni del protagonista e del sacerdote divergono. La prima, immediata reazione di Joseph K. è che il guardiano ha ingannato l'uomo di campagna perché gli ha rivelato la verità solo alla fine, quando l'informazione non poteva più giovargli. Ma il sacerdote controbatte affermando che la sua analisi è superficiale e non rispetta la lettera del testo. Le due informazioni che il guardiano fornisce all'uomo, che non può entrare ora e, alla fine, che l'ingresso era destinato soltanto a lui, non sono in contraddizione; il guardiano non esclude la possibilità che l'uomo possa entrare in seguito. L'unico responsabile è l'uomo che, pur essendo libero e intravedendo la luce al di là dell'uscio, interpreta l'atteggiamento del guardiano come un veto assoluto e insormontabile. Il sacerdote, inoltre, si fa portavoce di altre interpretazioni come quella secondo la quale, tra i due, il vero succube è il guardiano, costretto dal suo ruolo, compiuto con zelo, a rimanere a disposizione dell'uomo di campagna per tutto quel tempo.

Tali interpretazioni, messe in bocca a questi due personaggi del *Processo*, non sono che l'avvio di un intenso esercizio ermeneutico condotto da importanti intellettuali su

¹ La si legga in questo volume, alle pp. 53-54.



Manifesto del film *The Trial* [Il processo, titolo originale *Le procès*] di Orson Welles (1962). Il film si apre con la voce fuori campo di Welles che racconta la parabola *Davanti alla legge*, illustrata da una serie di diapositive realizzate con la tecnica dello schermo di spilli luminosi da Alexandre Alexeieff. L'immagine della porta, centrale nella parabola, diviene poi l'elemento visivo determinante dell'intero film.

questo testo che contiene il nocciolo del pensiero e del messaggio kafkiano: l'incapacità dell'uomo di cogliere ciò che è manifestamente aperto di fronte a lui, passando il suo tempo (e quindi sprecandolo) a porsi e a porre vane domande. In un saggio pubblicato nel 1985 Massimo Cacciari affermava a tal proposito:

possiamo entrare solo lì dove possiamo aprire. Il già-aperto immobilizza [...]. Il contadino non può entrare, poiché entrare è ontologicamente impossibile nel già-aperto. Le sue domande ruotano vertiginosamente intorno a questa insormontabile aporia, senza riuscire a riconoscerla.²

L'intero *Processo* si basa sulle ipotesi formulate da Joseph K. per cercare di comprendere le aporie, i paradossi, gli enigmi di una realtà che lo fagocita, lo stritola e lo uccide. Per formulare tali ipotesi Joseph K. scruta attentamente il comportamento degli altri, e in tal modo distoglie l'attenzione da se stesso e dalla legge, imperativa, implacabile, necessaria. L'episodio della porta della legge è il punto culminante, prima della fine (del romanzo e del protagonista), e una sorta di riassunto, di silloge, di questo dramma gnoseologico che, evidentemente, per le sue molteplici valenze metaforiche, può essere interpretato (e lo è stato e lo è) anche in senso esistenziale, politico, teologico.

Tale scatenamento di interpretazioni, che avvalora la portata universale del messaggio, non deve far perder di vista che Kafka non è un filosofo, ma uno scrittore. Uno scrittore dotato di un senso dell'ironia e dello *humour* che diventava particolarmente manifesto quando leggeva i suoi testi (fra cui *La metamorfosi*, ma anche l'inizio del *Processo*) agli amici, i quali scoppiavano talora in franche risate trascinando lo stesso autore a ridere fino alle lacrime. Uno scrittore dotato di un gran senso teatrale sia in senso scenografico che in senso drammaturgico. Nel racconto breve *Vor dem Gesetz* [Davanti alla legge] scenografia e drammaturgia sono ridotte all'essenziale, come in un dramma beckettiano.

Pochi oggetti: lo sgabello su cui si siede l'uomo di campagna, la pelliccia del guardiano piena di pulci e, naturalmente, la porta della legge, splendente e sempre aperta.

Pochissimi tratti fisionomici: quelli del guardiano (il suo lungo naso a punta, la lunga barba tartara, nera e rada).

Alcuni gesti dell'uomo e del guardiano: l'uomo che si china per dare un'occhiata, dalla porta, nell'interno; quando il guardiano se n'accorge, si mette a ridere; il guardiano dà uno sgabello all'uomo e lo fa sedere di fianco alla porta dove rimane seduto per giorni e anni; l'uomo osserva il guardiano quasi senza interruzione; maledice il caso disgraziato, nei primi anni ad alta voce, poi quando invecchia si limita a brontolare tra sé; l'uomo fa un cenno al guardiano perché non può ergere il corpo che si sta irrigidendo; il guardiano è costretto a piegarsi profondamente verso di lui, poiché la differenza di statura è mutata a sfavore dell'uomo di campagna.

Alcune frasi, lapidarie ed essenziali. L'unico vero dialogo in forma diretta da parte di entrambi è alla fine.

² MASSIMO CACCIARI, *La porta aperta*, in *Id.*, *Icone della Legge*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 134-170.

Enigmaticità, scenografia e drammaturgia minimaliste, laconicità. Caratteri che certamente hanno contribuito a decidere Salvatore Sciarrino a mettere in musica *Davanti alla legge* (con il titolo leggermente mutato, *La porta della legge*). Già il sottotitolo, «quasi un monologo circolare», offre spunti di riflessione sul modo in cui la drammaturgia sciarriniana ha assimilato il testo kafkiano adattandolo alle sue esigenze. Il «quasi» attenua un po' la discrepanza fra il sostantivo utilizzato («monologo») e la natura apparentemente dialogica del melodramma, in cui la voce di basso interpreta sempre il ruolo dell'usciera (così è denominato da Sciarrino il guardiano) mentre il ruolo dell'uomo è attribuito ad altre voci (baritono nella prima scena, controtenore nella seconda, le due congiunte nella terza). Dunque: dialoghi fra lo stesso usciere e uomini diversi.

Ma a ben guardare e intendere, l'uomo (sia il primo che il secondo, che il binomio finale) si esprime in prima persona e riporta per lo più le risposte dell'usciera introducendole con un «dice». Ognuna delle scene del dramma può quindi interpretarsi come un *flash-back*, come una di quelle reminiscenze folgoranti che in punto di morte ripercorrono l'intera esistenza dell'individuo. È questa la proposta interpretativa offerta da Sciarrino nella sua introduzione alla partitura:

Un rantolo sigla e scandisce quest'opera. All'ascolto è chiaro che il dramma cominci mentre il protagonista è prossimo a morire. Il pensiero si volge indietro per un istante che tutto ricorda, tutto riassume. Di questo sguardo disperato siamo spettatori.

Passa un'intera esistenza nello spazio di pochi minuti, e poi di nuovo passa un'intera esistenza, la stessa o quella di un altro. E ricomincia.

Il «rantolo» di cui parla Sciarrino è il gesto iniziale della viola immediatamente riecheggiato dal flauto basso in Do: un gruppetto di tre note cui rispondono *glissandi* di tono o semitono discendenti o ascendenti. Il suono flautato, vetroso, della viola e quello fluido del flauto basso, prodotto combinando tale gesto con trilli rapidissimi su altre note,³ costituiscono dunque una sorta di introduzione agonica alla prima scena. Dei soffi negli altri due flauti (il flauto in Do e il flauto contralto in Sol) suggeriscono la respirazione di un essere (ancora) vivente.

Un suono percussivo in *pianissimo* (pianoforte, log drum e grancassa, con l'indicazione «M—[uted]»⁴) segna l'inizio della prima scena. Il dramma principia quando il fluire di gesti, figure e suoni ventosi è interpunktato da suoni percussivi. Il rapporto dia-

³ Questo il passaggio del flauto basso: . La notazione è così illustrata nelle istruzioni premesse alla partitura d'orchestra: «mescolanza di trilli con note estranee. Sovrapporre alle note (suonate dalla mano sinistra) un trillo continuo e fitto di Re e Re#, da eseguirsi a dita distese e leggere (mano destra), in modo che si alternino i due movimenti di ciascuna chiave. Ne risulta una miscela di suoni discontinui di estrema fluidità. La causa di questo fenomeno è nella doppia velocità di frammentazione prodotta dal doppio movimento meccanico combinato all'alta velocità del trillo» (SALVATORE SCIARRINO, *La porta della legge. Quasi un monologo circolare*, Roma-Milano, Edizioni musicali Rai Trade, © 2009 (RTC – 3104), p. II).

⁴ Ancora Sciarrino precisa, a proposito dell'indicazione «muted»: «pressare la pelle con la mano sinistra mentre l'altra percuote. [...] Il tipo di suono richiesto è puro impulso e niente vibrazione. Non più un tamburo, ma un leggerissimo colpo direttamente sui visceri di chi ascolta» (*ibid.*).

lettico fra queste due sonorità è un principio fondamentale della drammaturgia sonora di Sciarrino, che nella nota di programma del *Responsorio delle tenebre* (2001) argomenta in questo modo:

Ascoltando la realtà con un orecchio d'insetto e uno da gigante, cerco di restituirla in una nuvola di vento e di pietra. Esperienze di ascolto queste che, più di ogni altra, potrebbero definirsi *ecologiche*.

Non credo che Sciarrino utilizzi l'espressione «nuvola di vento e di pietra» per suggerire genericamente la sua poetica naturalista. «Nuvola», «vento» e «pietra» sono realtà e fenomeni naturali che la sua musica evoca attraverso una vasta gamma di effetti sonori. Per quanto riguarda il vento, lo scuotimento di lastre, i suoni soffiati e le respirazioni negli aerofoni, ma anche i soffi degli armonici iperacuti dei cordofoni o le messe di voce in crescendo. Per quanto riguarda la pietra, oltre alla percussione di ciottoli (ad esempio, nel terzo brano di *Cantare con silenzio*) o la sua imitazione per mezzo di suoni elettronici (in *Perseo e Andromeda*), vi sono anche i suoni secchi prodotti dai colpi di lingua dei legni e una vasta gamma di suoni pizzicati iperacuti. Nuvola, altro fenomeno naturale, suggerisce quella sorta di placenta sonora che avvolge l'ascoltatore sospendendo il tempo e imponendo una diversa percezione dello spazio acustico circostante.

I suoni ventosi e i suoni petrosi rappresentano due categorie temporali diverse e contrapposte: la categoria della continuità temporale e quella della discontinuità e dell'accidentalità. Nella prima scena della *Porta della legge* il suono ventoso di più lunga durata è quello della lastra, che copre l'intero arco temporale, dal primo suono percussivo fino alla fine, continuativamente. Il suo ruolo fondamentale non è tanto quello di rappresentare il ciclo della vita, evocato piuttosto dalle respirazioni sonore degli aerofoni o dai soffi vetrosi degli armonici acuti dei cordofoni, ma di creare un orizzonte che definisce il paesaggio sonoro. Nella musica di Sciarrino la persistenza regolare di un suono o di un'immagine sonora crea un orizzonte. Una persistenza molto prolungata trasforma tale orizzonte in un punto di riferimento che orienta l'ascolto in un senso spaziale (suoni più acuti e suoni più gravi), temporale (lunga durata e suono continuo / figure sonore corte e discontinue), dinamico (relazione tra la dinamica del suono-orizzonte e quella degli altri suoni), testurale (rarefazione / densità). Il paesaggio sonoro così raffigurato è tanto più potente e drammatico in quanto modifica profondamente la nostra percezione del tempo e dello spazio acustico, annullando la distanza tra rappresentazione ed ascolto. L'ascolto diventa rappresentazione. Noi viviamo nel tempo e nello spazio acustico, partecipiamo all'ecologia sonora sciarriniana.

In questo arco di tempo-spazio aperto dal suono continuo della lastra e da suoni ventosi discontinui di aerofoni e strumenti ad arco, l'attacco brusco e istantaneo di suoni percussivi come quelli pianistici agli estremi della tastiera o gli scoppi di suoni multipli degli aerofoni, sincronizzati gli uni e gli altri con i frammenti vocali del «quasi monologo circolare», striano l'orizzonte sonoro di eventi simili ma mai identici; sempre diversi quanto a durate degli eventi e delle transizioni dall'uno all'altro, a combinazio-



Foto di scena per il manifesto del film *The Trial* [Il processo] di Orson Welles (1962). Nella foto Anthony Perkins (Josef K.).

ni di frammenti testuali e gesti vocali, ad avvicendamenti e riecheggiamenti di gesti vocali e strumentali. Tali gesti sono quelli tipici del linguaggio musicale di Sciarrino: messe di voce; *glissandi*, per lo più di semitono e di tono, che talora indugiano su una o due sillabe, talaltra sono trascorsi da una sillabazione rapida di intere parole; brevi motivi atonali. Combinati insieme secondo raffinate strategie ritmiche e dinamiche, questi gesti creano una sorta di prosodia musicale, di recitazione intonata che rispecchia la modularità del testo sciarriniano.

Secondo una prassi consolidata nel corso di almeno un trentennio, Sciarrino elabora lui stesso i libretti dei suoi melodrammi e delle sue opere vocali a partire da testi letterari, drammatici, poetici, trasformandoli secondo le sue esigenze poetiche e compositive. Il trattamento consiste soprattutto nell'estrazione di alcune espressioni e parole chiave del testo che vengono ricomposte, ripetute e permutate. Ad esempio, proprio all'inizio, la frase del racconto di Kafka «il guardiano dice che ora non gli può concedere di entrare» si trasforma in: «Niente / niente non può concedermelo / non può / niente dice che / niente / niente / niente / dice che non dice che non può dice / non può concedermelo dice niente / niente / niente / dice / dice che non può concedermelo / non può / non può / niente / niente». Le ripetizioni, separate da pause più o meno lunghe e intonate dall'uomo su moduli recitativi diversi ma non troppo, comunicano l'ansia e l'ossessione di una coscienza alterata, angosciata, allucinata. Talora le ripetizioni sono iterate fino alla saturazione, come un disco che si è inceppato. È il caso di «fisso l'usciera» che in permutazioni varie delle stesse parole è ripetuto più di venti volte. In questo caso la ripetizione ossessiva è anche suggerita dal perdurare nel tempo e negli anni dello stesso atteggiamento: «Durante tutti quegli anni l'uomo osserva il guardiano quasi senza interruzione», nella versione originale del testo.

In altri casi, flussi pressoché continui di frammenti testuali, se proferiti dalla voce dell'uomo esprimono raptus di angoscia e di ansia, se proferiti dall'usciera, il suo potere e la sua arroganza, messi in particolare risalto dagli scoppi dei suoni multipli degli aerofoni che aureolano la sua voce. Tale caratterizzazione dei personaggi si accorda con l'interpretazione politica della parabola kafkiana, secondo la quale *Davanti alla legge* è una rappresentazione profetica del potere tirannico esercitato dalla burocrazia nei regimi totalitari ma anche nelle democrazie in crisi, come quella italiana sulla quale Sciarrino si sofferma con amarezza e rabbia nell'introduzione alla partitura che si conclude con queste parole:

Essere uccisi dalla burocrazia: morte per burocrazia non è oggi infrequente. Burocrazia non significa soltanto disfunzione pubblica, o un eccesso di rigidità nella società. Burocrazia è soprattutto una forma spicciola di tirannia, rivalsa di piccoli frustrati assetati di potere. L'ordine in sé ne viene privato di senso. La paralisi burocratica affila ritardi, ingranaggi atroci e, paradossalmente, arresta il lavoro proprio e altrui; nel nome dell'efficienza genera un tranello, coprendo la voragine del far niente, a cui senza scampo conduce.

La circolarità del monologo, cui Sciarrino si riferisce nel sottotitolo, non deriva soltanto dal trattamento modulare del testo e dei gesti vocali, ma anche e specialmente dal

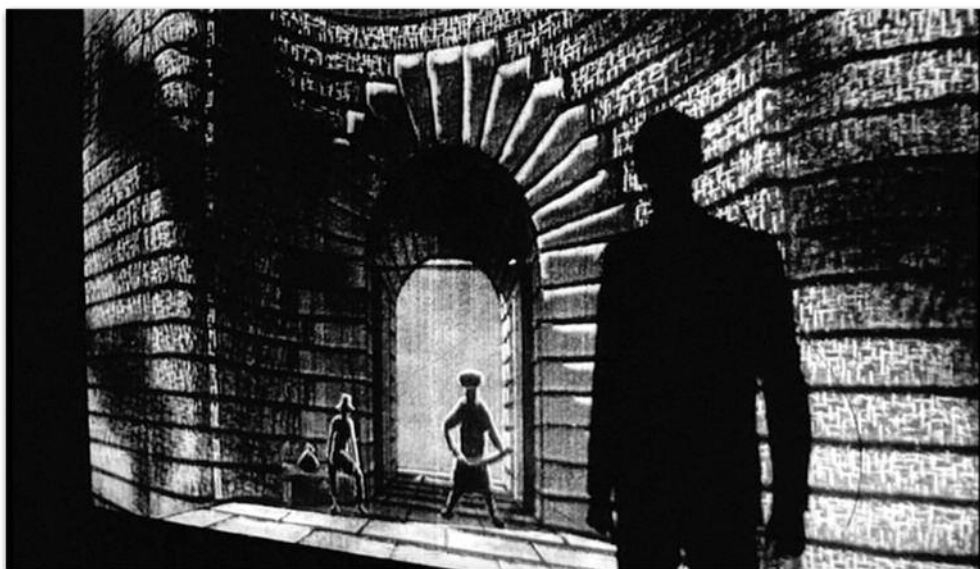
modo con cui le tre scene sono concatenate fra loro. Nella seconda scena la vicenda si ripete, ma con varianti rispetto alla prima. L'uomo è questa volta interpretato da un controtenore; il «muro d'orizzonte» contro cui si infrangono le sue suppliche, le sue recondizioni e gli interventi aggressivi dell'uscire, è costituito da *eolians* dei flauti,⁵ da soffi di fiati o da armonici acutissimi degli archi: suoni tutti che, come già la lastra, appartengono alla categoria della «nuvola di vento». Il testo è una variante della prima parte. Le parole mutano, ma esprimono concetti e immagini analoghe. Ad esempio, all'inizio, in luogo di «Niente. Non può concedermelo. Dice che non può concedermelo, dice», con parole ripetute e permutate, come si è visto sopra, il controtenore recita cantando: «Non può farmi entrare. Dice che non può. Glielo chiedo ogni giorno. Anche oggi. Lo prego. Lo supplico», con parole che subiscono lo stesso tipo di permutazioni e di ripetizioni.

A partire dalla prima replica dell'uscire («Piu tardi. No. No. Forse» nella prima parte e «Forse più tardi, ora no» nella seconda), Sciarrino riprende nella seconda parte gli stessi gesti vocali nella stessa successione della prima. Mentre quelli dell'uomo mutano di registro e di ottava (da baritono a controtenore), quelli dell'uscire invece rimangono allo stesso registro di basso. Talora qualche gesto vocale è ripreso dagli strumenti. Il gioco di identità e differenza, di ripetizione e di trasformazione dell'intreccio fra testo e intonazione vocale, fa sì che la seconda scena sia percepita come una sorta di reminiscenza della prima. Si potrebbe anche parlare di variante, di ripetizione variata, ma la complessa articolazione dei gesti vocali di Sciarrino non permette di rimemorarli, soprattutto ad un primo ascolto. Per cui è più a livello subliminale che cosciente, come un vago senso di *déjà entendu*, che si coglie questo gioco; appunto come in una reminiscenza, o in un sogno. Afferma Sciarrino a questo proposito nella già citata introduzione alla partitura:

Mutevole e ineluttabile, il paesaggio due volte ritorna per intero, e vi rimbalzano in punti identici i recitativi, assai differenziati talvolta, ma sempre severi, in quanto privati affatto d'ogni slancio lirico. Fra la vita del primo uomo e quella del secondo (e il curioso finale a due) una singolare statistica della mente regola il colorito emozionale, distribuisce frasi forse eguali e forse no. Una comparativa drammaturgia testuale e musicale fra le parti, fra due e più vite. Ciò che la prima volta induce l'ansia che rimugina se stessa, scorre invece la volta successiva; e viceversa, ciò che fluiva s'inceppa e ora si dispiega innanzi a noi nella sua realtà rappresentativa. Il parallelismo avviene qui non tra dimensioni simultanee bensì fra episodi posti in sequenza, e dunque lontani, affinché la memoria e il dubbio possano interferire reciprocamente e mescolarsi.

Interferenza e mescolanza di memoria e dubbio: lo spaesamento e l'incertezza che ne derivano sono in sintonia con la sensazione di smarrimento e di enigma che ci coglie alla lettura dei testi di Kafka.

⁵ «Suoni *eolian* (whistle tone), ronzio acutissimo, appena avvertibile e instabile; si producono fra il labbro e la boccia riducendo al minimo il suono fondamentale, indicato fra parentesi» (*ibid.*).



Due fotogrammi dal film *The Trial* [Il processo] di Orson Welles (1962), con l'onnipresente segno visivo della porta. Nel primo Josef K. (Anthony Perkins) si affaccia all'aula del processo. Nel secondo giunge in una stanza dove vengono proiettate le diapositive della parabola *Davanti alla legge* (viste nella prima sequenza del film), che l'avvocato Hastler (Orson Welles) gli mostra citando il testo del racconto.

Un interludio scandito da un ostinato ritmico, tanto più sorprendente in un'opera in cui la regolarità ritmica è assente, e una ripresa dell'introduzione strumentale alla prima scena con le parti raddoppiate, annunciano un rinforzo di sonorità che caratterizza «il curioso finale a due». Sul continuo brusio della lastra, i due uomini cantano in ottava, aggrediti dagli interventi brutali dell'usciera che riprende le espressioni fatidiche: «Forse più tardi», «ora no». La brusca interruzione, che alla fine trancia di netto l'ultimo intervento dei due uomini accomunati nella sorte fatale, suggerisce sia una conclusione violenta, sia la circolarità del monologo a due, che può riflettersi a proiezione prismatica sull'intera umanità, nei secoli dei secoli.

Il «quasi monologo circolare» *La porta della legge*, rappresentato con la regia di Johannes Weigand in prima mondiale all'Opernhaus di Wuppertal il 25 aprile 2009, si iscrive in una serie di monologhi inaugurata da Sciarrino nel 1983 con *Lohengrin*, alla quale appartiene anche *Infinito nero. Estasi di un atto* (1998). Pur se rappresentate in forma scenica, sono azioni elettivamente «invisibili» perché concepite secondo una drammaturgia e una scenografia essenzialmente sonore. Sono i suoni della realtà circostante filtrati dalla coscienza del protagonista, o da lui stesso prodotti in uno stato di esaltazione, di delirio, di trance, che creano ad un tempo *décor* e dramma. In *Lohengrin* questo scambio tra il dentro e il fuori transita sul confine incerto fra uomo e natura, fra antropologia e biologia. In *Infinito nero* vi è scambio e identità mistica fra corporeo e spirituale, fra sensazioni e visioni, donde una proliferazione di fantasmi sottili, di spiriti pneumatici, di pulsazioni cardiache.

Nella *Porta della legge* lo sfondo sonoro delimitato dalla fissazione dei due diversi orizzonti così come l'assenza di slanci lirici nei recitativi che rimacinano parole e gesti affini, creano una scenografia musicale molto severa, scabra, essenziale. La circolarità del dramma, l'usura del linguaggio e delle immagini, comunicano un senso di spoliazione, di ritualizzazione dell'attesa, di annientamento e di annichilimento, simile a quello di un dramma di Beckett, Ionesco o Bernhard.

Kafka e l'incubo italiano

Intervista al compositore Sciarrino

a cura di Francesca Gentile*

L'oppressione della burocrazia, la fatica della creatività, la potenza espressiva dei rumori quotidiani. Salvatore Sciarrino, in arrivo a New York per la prima americana della sua opera La porta della legge, tratta da un racconto di Kafka, si lascia andare ai temi più impegnativi, intorno alla sua identità di compositore e musicista, riconosciuto a livello internazionale, ma con vita difficile in Italia.

Il pubblico americano è più attento, colto e informato – *ci dice* –. In Italia invece si soffoca sotto il peso della burocrazia: il cittadino non è più libero.

La porta della legge è una produzione del teatro dell'opera di Wuppertal in Germania ed è ora ospite del Lincoln Center Festival, dal 20 al 22 luglio al Gerald W. Lynch Theater presso il John Jay College. Si tratta della rielaborazione di un racconto breve di Kafka, comparso in seguito nel romanzo Il processo. La tematica è nota: l'individuo inerme, 'presunto colpevole', posto di fronte alla macchina del potere.

Per entrare nel mondo kafkiano ho ripensato a quello che ho vissuto in Italia negli ultimi quindici anni: questa amministrazione uccide e opprime in modo subdolo. Non posso far finta di non vedere questo problema.

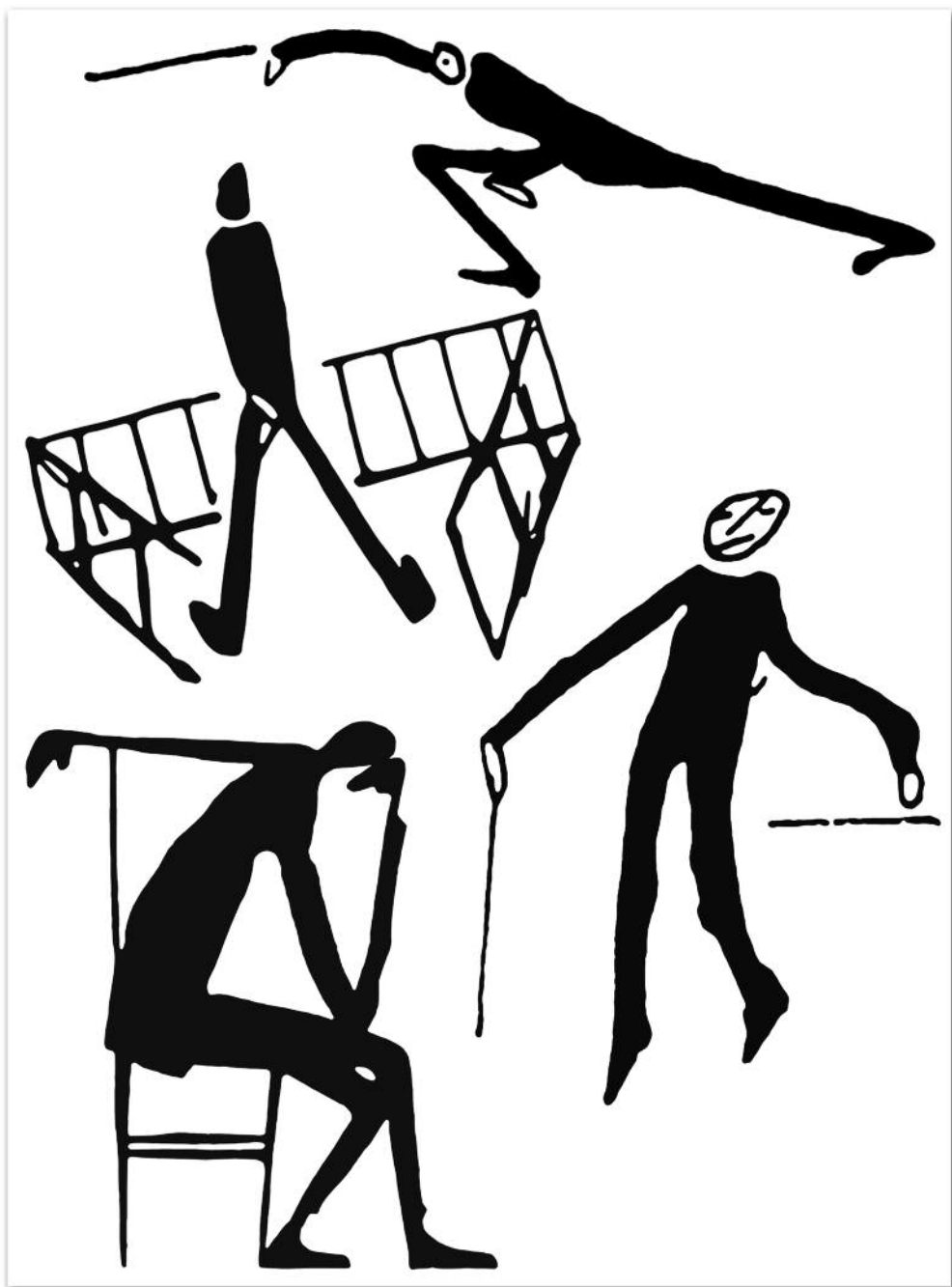
La morsa della burocrazia è una condizione italiana da sempre...

Sì, è vero, ma ora si sente maggiormente.

Per quanto riguarda il testo di Kafka: il libretto dell'opera gli è rimasto fedele?

Il meccanismo della scrittura mi ha attirato molto. Inizialmente ho lasciato la versione originale invariata. Poi è emerso che la lingua di Kafka non funzionava sulla scena e quindi il testo ha subito delle trasformazioni.

* L'intervista si è svolta per telefono da New York il 7 luglio 2010. Le opinioni di Salvatore Sciarrino, che rispondeva dalla sua casa in Umbria, sono in tondo. Il testo è apparso sul periodico «America oggi. Quotidiano italiano pubblicato negli Stati Uniti» (*online* <http://www.americaoggi.info/2010/07/07/19579-intervista-al-compositore-sciarrino-kafka-e-lincubo-italiano>, verificato il 10 ottobre 2014).



Quattro schizzi autografi di Franz Kafka: schermidore, uomo tra grate, uomo con bastone da passeggio, il pensatore. Da *Einmal ein grosser Zeichner. Franz Kafka als beeldend kunstenaar*, a cura di Niels Bokhove e Marijke van Dorst, Utrecht, Salon Saffier, 2002.

Lo stile dell'opera?

Potremmo parlare di drammaturgia minimalista, più precisamente la descriverei come uno 'stillicidio di parole'.

Per il lavoro di Sciarrino si è usata spesso la parola «avanguardia». Le sonorità isolate, i silenzi frequenti, sono il suo marchio di fabbrica. Come definirebbe la sua musica?

La mia è una musica 'fisiologica'. Un tempo ero considerato un eretico, ora forse sono un classico. So che il mio stile è diventato riconoscibile. Ogni volta che lavoro e compongo (soprattutto all'estero devo dire), cerco di andare oltre, come se oltrepassassi delle colline, ma dopo questo sforzo, di colline ce ne sono altre, e altre ancora. Il lavoro creativo è molto faticoso e non dà mai soddisfazioni.

Palermitano, classe 1947, Sciarrino è considerato uno dei compositori di musica classica contemporanea più importanti e influenti. Ha cominciato a comporre all'età di dodici anni, da autodidatta – raccontano le biografie – il suo primo concerto pubblico è datato 1962. Molto ampia la discografia: circa 80 CD, editi dalle più prestigiose etichette internazionali. Ha insegnato in conservatorio a Milano, Perugia e Firenze. Ha vinto numerosi premi, tra i quali nel 2006 il Musikpreis Salzburg. Torniamo alla Porta della legge. Come è strutturato questo, usando la sua definizione, «stillicidio di parole»?

È un monologo circolare, assistiamo più volte alla morte della stessa persona, come un incubo che si ripete. Anche le parole sembrano le stesse. È un effetto voluto che genera angoscia.

I suoi silenzi sono conosciuti quanto i suoi suoni. Come considera invece i rumori?

I rumori sono la vita degli esseri viventi, è il tessuto della quotidianità. In questo momento sento che dall'altra parte del mio filo telefonico c'è una stanza con dei rumori, che appartengono al luogo dove lei si trova in questo momento. Direi che ho un rapporto affettivo con i rumori del mondo.

Salvatore Sciarrino

LA PORTA DELLA LEGGE

Lento non troppo

Quasi un monologo circolare

Flauto in Do

Flauto contralto in Sol

Flauto basso in Do

Oboe

Corno inglese

Clarinetto in Sib

Clarinetto basso in Sib

Clarinetto contrabbasso in Sib

2 Fagotti

2 Corni in Fa

2 Trombe in Do

2 Tromboni

2 Pianoforti

Campane

Marimbone

Log drum 1. piccolo (per i sincroni con la voce)

Log drum 2. grande (per i sincroni d'orchestra)

Lastra

Tam tam

Gran Cassa 1.

Gran Cassa 2.

L'Uomo 2. (contraltore)

L'Uomo 1. (basso)

L'Usciere (basso)

Violini I

Violini II

1° solo

Viole

gli altri

Violoncelli

Contrabbassi

La prima pagina della partitura della *Porta della legge* di Salvatore Sciarrino. Roma-Milano, Edizioni musicali Rai Trade, © 2009 (RTC - 3104).

Hilary Griffiths

La partitura della *Porta della legge*

Appunti del direttore d'orchestra
della prima assoluta*

Quando si ascolta la musica della *Porta della legge* può essere utile suddividere il paesaggio sonoro in tre livelli. Sullo sfondo Sciarrino lavora con suoni quasi impercettibili: respiri, raschiamenti, fruscii, i suoni del vento attraverso gli alberi e dell'aria attraverso i corridoi. Per ottenerli, usa flauti, trombe, tromboni e corni con diverse modalità di soffio senza produzione di una nota specifica, accompagnati dal fruscio del crine degli strumenti ad arco sul legno della cassa e dalla vibrazione di una lastra d'acciaio (una macchina del tuono grande e molto sottile) nella prima scena, e dai suoni *eolian* (detti anche *whistle tones*) dei flauti nella seconda.

Su questo fondale di 'suono bianco' udiamo interiezioni più forti, più aggressive, spesso associate al personaggio dell'usciera: accordi (o «suoni multipli») ai legni, frullati («Flatterzunge») agli ottoni, glissandi d'armonici naturali agli archi. In primo piano, infine, rimbalzano frammenti melodici della viola sola o del violoncello solo supportati dalle rispettive sezioni, feroci esclamazioni dei tromboni e ampi commenti del clarinetto contrabbasso. Talora compare un suono lungo e minaccioso alla corda più grave dei contrabbassi o un suono armonico acutissimo dei violini, che discendono poi gradualmente per intervalli microtonali risolvendosi in una tipica fioritura sciarriniana.

Due pianoforti a coda, due grancasse, campane tubolari, tam-tam e un marimbone (un marimbafono di grandi dimensioni) arricchiscono lo spettro cromatico della partitura fornendo allo stesso tempo un supporto ai cantanti e una base ritmica alla musica. Le linee vocali del primo e del secondo uomo sono costituite quasi esclusivamente o da note sostenute molto lunghe, spesso abbinate a portamenti lenti e gradualmente, o da frasi molto veloci, spesso per microtoni, con ripetizioni multiple delle parole in un ordine continuamente variabile. Sovente nelle parti dei due uomini questa lacerazione delle frasi e questo spezzettamento delle parole si risolvono in una sorta di mormorio os-

* HILARY GRIFFITHS, *Note from the Conductor*, in Salvatore Sciarrino, *La porta della legge*, New York, Lincoln Center Festival, 2010 (programma di sala), p. [8]. Traduzione dall'inglese di Elena Tonolo. Hilary Griffiths, direttore britannico particolarmente attivo nei paesi di lingua tedesca, ha diretto la prima assoluta della *Porta della legge* a Wuppertal nell'aprile 2009, e le riprese a New York nel luglio 2010 e a Bogotá nel marzo 2012. Tito Ceccherini, che dirige l'opera a Venezia in prima italiana, ha diretto le recite del luglio 2009 e gennaio 2010 al Nationaltheater di Mannheim, mentre la produzione di Ostrava del giugno 2012 è stata diretta dal direttore e compositore ceco Petr Kotík.

sessivo punteggiato da un improvviso grido di protesta. L'usciera, generalmente accompagnata dai fiati, canta invece in uno stile più secco e brutale, ma con un ritmo d'eloquio normale.

La struttura dell'opera riflette il sottotitolo: «quasi un monologo circolare». La seconda scena è l'esatta ripetizione delle precedenti quattrocentocinquantacinque battute della prima, anche se con un'orchestrazione differente e un testo sottilmente variato, e con le linee vocali e strumentali talora scambiate. L'opera inizia con una brevissima introduzione di sette battute che presenta uno dei temi principali alla viola solista e al flauto basso. Le dieci battute successive, nelle quali il primo uomo comincia a cantare, sono anch'esse importanti, poiché ritornano parecchie volte nel corso dell'opera. Dopo la seconda scena, seguita da un interludio di diciassette battute nel quale la somiglianza del disegno musicale con il suono di occupato di un telefono italiano non è casuale, attacca una breve terza scena che riprende passaggi precedenti della partitura, con ulteriori variazioni dell'orchestrazione e con tutti e tre i personaggi in scena. Alla fine la musica si interrompe improvvisamente, ma in teoria potrebbe andare avanti, sempre avanti, ripetendosi all'infinito...

Emanuele Bonomi

Kafka-Opern nel secondo dopoguerra

Scrittore tra i più originali e sfuggenti del secolo scorso, Franz Kafka sublimò nella sua tormentata parabola artistico-esistenziale la crisi di un'epoca e di un ambiente sociale, derivandone una severa dottrina ontologica che pone l'angoscia quale condizione intrinseca dell'esistenza umana. Cresciuto nel vivace *milieu* culturale legato alla comunità ebraica di Praga, visse con profondo disagio entro i confini angusti di una cerchia familiare opprimente – traumatici furono in particolare i rapporti con il padre, un commerciante facoltoso di madrelingua tedesca¹ – e di una squallida *routine* quale ispettore di assicurazioni, alla perenne ricerca di una stabilità affettiva e sentimentale destinata a rimanere inappagata. La vocazione letteraria, coltivata come unica possibile via d'uscita dal grigiore di un'anonima e frustrante esistenza impiegatizia, rappresentò così un'irrinunciabile esigenza vitale, rifugio privilegiato per trasfigurare incubi, paure e ossessioni e sola ancora di salvezza per fuggire il terribile morbo, la tubercolosi, che dal 1917 lo costrinse a vagabondare per i sanatori asburgici fino alla morte sette anni più tardi.

Distribuita quasi totalmente nell'ultimo quindicennio, la produzione kafkiana si dipana lungo due direzioni distinte, eppure spesso sovrapponibili: i racconti, brevi prose narrative ma anche frammenti drammatici, parabole allegorico-morali, aforismi, schizzi, riflessioni, e tre romanzi mai portati a termine. Ad accomunare l'intero lascito, cui va aggiunto un ricco *corpus* autobiografico che comprende i *Diari* e l'epistolario (composto in gran parte dalla lettere indirizzate alle donne amate),² è il suo carattere di pro-

* Per avermi cortesemente permesso la consultazione delle partiture delle opere citate nelle pagine seguenti ringrazio gli editori: Associated Music Publishers, Boosey & Hawkes, Bote & Bock, Breitkopf & Härtel, Choudens, Dunvagen, Durand, Faber & Faber, Lemoine, Ricordi, Schott, Suvinì-Zerboni, Theodore Presser, Universal e Wilhelm Hansen.

¹ Accanto ai padri 'letterari' introdotti nei racconti *Das Urteil* [La condanna, 1913] e *Das Ehepaar* [I coniugi, 1922] e intesi principalmente quali minacciose figure simbolico-allegoriche, il legame problematico con un genitore percepito come figura autoritaria e volitiva è documentato in particolare dall'autobiografica *Brief an den Vater* [Lettera al padre, 1919].

² La prima edizione integrale delle opere di Kafka, curata da Max Brod a partire dagli anni cinquanta (*Gesammelte Werke*, 8 voll., Frankfurt am Main/New York, Fischer, 1950-1974), è stata ormai soppiantata dalle più recenti *Kritische Ausgabe. Schriften, Tagebücher, Briefe*, a cura di Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley e Jost Schillemeit, Frankfurt am Main, Fischer, 1982-, e *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, a cura di Roland Reuß e Peter Staengle, Frankfurt am Main/Basel,



Franz Kafka nel 1884, all'età di un anno; Hermann e Julie Kafka, genitori di Franz, nel 1930; Franz con la sorella Ottla (Ottilie) davanti alla casa dei genitori a Praga, 1914 ca.

blematica incompiutezza, riflesso quanto mai suggestivo dell'impossibilità per l'autore di esorcizzare con la scrittura il proprio lacerante dissidio interiore.³

Motivi insistenti della poetica di Kafka sono quelli della colpa, intesa quale condizione universale che vincola inesorabilmente ogni agire umano, e della punizione, destino ineluttabile cui l'individuo è condannato da un Tribunale imperscrutabile e beffardo. Sorpreso nella più banale quotidianità da circostanze improvvise e inspiegabili, l'eroe kafkiano – dietro cui si cela sovente l'autore⁴ – si trova catapultato, suo malgrado, in una dimensione grottesca e onirica (ma abitata da incubi piuttosto che da sogni!) che lo imprigiona come in un limbo spettrale. A nulla valgono i suoi disperati tentativi di uscirne, perché il labirinto cieco nel quale è costretto a 'muoversi', ripetendo ossessivamente azioni prive di senso, rispecchia l'enigmatica assurdità dell'esistenza. Luoghi e ambienti familiari (la casa, la stanza, i corridoi, le pareti, le scale) si configurano allora come spazi disadorni e rigorosamente geometrici, dove le infinite porte socchiuse che li collegano lasciano intravedere solo parzialmente la realtà esterna, ma da un'ottica sfuocata e quindi deformata. In tali dedali architettonici, governati da logiche incomprensibili e chiusi in un impenetrabile groviglio di piani sovrapposti, i personaggi regrediscono al ruolo di pupazzi caricaturali, intrappolati all'interno di squallide e asfissianti camere di morte, succubi di una Legge del tutto indecifrabile e irraggiungibile.

Alla sconvolgente modernità delle tematiche, circostanza che in sede critica non ha mai smesso di stimolare un'affascinante pluralità di letture – dall'interpretazione dell'opera in chiave religiosa come allegoria del rapporto conflittuale tra uomo e divinità all'esegesi politica che ha scorto nella solitudine straziante dell'eroe kafkiano la metafora dell'uomo alienato nella contemporanea società industriale, stritolato dagli ingranaggi di una burocrazia statale disumana, senza tralasciare i latenti impulsi misticheggianti propri della cultura ebraica natia o la manifesta matrice autobiografica nella rielaborazione narrativa di traumi psico-patologici pregressi –, corrisponde inoltre una cifra stilistica personalissima. Se lo scopo dell'arte non è quello di descrivere il reale, ma di svelarne l'illusorietà e la dimensione grottesca, Kafka si serve di uno stile volutamente asettico e astratto, che traspone con gelido distacco d'enunciazione gli eventi assurdi che colgono improvvisi i suoi personaggi. Capace di esprimere la disperata alienazione dell'uomo moderno, il tono preciso, lucido, realistico e del tutto privo di *pathos* del linguaggio diventa così mirabile espediente tecnico per trasmettere il potenziale risvolto allucinante del quotidiano. Al contempo, l'assenza quasi totale di deter-

Stroemfeld, 1995-. In italiano la più completa edizione degli scritti kafkiani rimane quella data alle stampe da Mondadori a cura di Ervino Pocar – *Lettere a Milena* (1954), *Epistolario* (1964), *Romanzi* (1969), *Racconti* (1970), *Lettere a Felice, 1912-1917* (1972), *Confessioni e diari* (1972), *Lettere a Ottilia e alla famiglia* (1976) –, da affiancare alle *Lettere* (a cura di Ferruccio Masini, 1988).

³ A riprova ulteriore della natura 'privata' e quasi autoreferenziale della sua produzione è la generale refrattarietà di Kafka a veder pubblicati i suoi lavori, atteggiamento che lo spinse a dar disposizioni testamentarie all'amico Max Brod affinché i manoscritti fossero distrutti integralmente alla sua morte.

⁴ Basti pensare alla laconica iniziale con cui sono identificati i quasi omonimi protagonisti del *Processo* (Josef K.) e del *Castello* (K.), o alla chiara assonanza tra il cognome del modesto commesso viaggiatore della *Metamorfosi* (Samsa) e il cognome dello scrittore.

minazioni concrete per identificare ambienti e individui trasfigura questi ultimi in 'single' indistinte dell'irrazionale che governa l'esistenza, scandita da rituali ossessivi e pantomime ridicole quanto terribili.

Se in ambito letterario l'ermeneutica kafkiana si è segnalata fin dai suoi esordi tanto per la vastità bibliografica che per la caleidoscopica ricchezza degli approcci, non meno ampia è stata la fortuna musicale dello scrittore. Già corposo nella pionieristica catalogazione compilata sul finire degli anni settanta da Ulrich Müller,⁵ il numero delle trasposizioni vocali e/o strumentali di lavori dell'autore praghese ha subito negli ultimi decenni un ulteriore considerevole incremento, parallelo non a caso al fiorire di nuove prospettive critiche, che hanno ripudiato il dogmatismo imperante delle teorie metafisiche, esistenziali o politiche omnicomprensive in favore di letture più minuziose e specifiche. Oggetto del presente saggio sono alcune delle riduzioni operistiche (in veste scenica, da camera o radiofonica) di soggetto esclusivamente kafkiano,⁶ selezionate, senza alcuna pretesa di completezza, tra i titoli più significativi che hanno finora ottenuto gli onori del palcoscenico. Seppur vincolata alle esigue dimensioni contenutistiche concesse in questa sede, l'analisi vuole affrontare il vasto e assai articolato fenomeno della ricezione del 'fenomeno Kafka', muovendo da una disamina cronologica delle opere ispirate a suoi capolavori che indagherà primariamente le originali architetture drammaturgiche e sonore elaborate per tradurre in musica, con mezzi scenico-registici sperimentali, l'universo allucinato dell'autore.⁷

Punto di partenza obbligato per una ricognizione temporale della materia sono, senza dubbio, gli *Studi per «Il processo» di F. Kafka* di Bruno Maderna, pionieristico e originalissimo contributo nel trattamento sonoro della paradossale enigmaticità della prosa kafkiana. Iniziati tra il 1948 e il 1949⁸ e presentati il 13 settembre 1950 alla Fenice di Venezia in occasione del XIII Festival internazionale di musica contemporanea della

⁵ Cf. ULRICH MÜLLER, *Vertonungen*, in *Kafka-Handbuch. Band 2 (Das Werk und seine Wirkung)*, a cura di Hartmut Binder, Stuttgart, Kröner, 1979, pp. 851-859.

⁶ Sono stati tralasciati, di conseguenza, i molti titoli (soprattutto recenti) basati su liberi assemblaggi di testi kafkiani combinati con altre fonti letterarie eterogenee – valgan su tutte le intonazioni di Nils Viggo Bentzon, *Faust III* (21 giugno 1964, Opernhaus, Kiel) e Rolf Riehm, *Das Schweigen des Sirenen* (9 ottobre 1994, Staatsoper, Stoccarda) –, o che non hanno ancora beneficiato di un allestimento scenico, come nel caso dell'inedito *Le château* di Michèle Reverdy (ultimato nel 1986).

⁷ Preziosissimo motore di ricerca per reperire informazioni bibliografico-documentarie sulla musica contemporanea è il sito multimediale della mediateca dell'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM) parigino: <http://brahms.ircam.fr/>.

⁸ La ricostruzione storica della stesura e delle prime esecuzioni dell'opera è riportata nella prefazione all'edizione a stampa della partitura: BRUNO MADERNA, *Studi per «Il Processo» di F. Kafka per soprano, voce recitante e orchestra* (1950), a cura di Rossana Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 2010, v-ix («Riedizione critica delle opere di Bruno Maderna»). Specifici sulla struttura drammatico-musicale del lavoro sono inoltre: ROSSANA DALMONTE, *Lecture maderniane del «Processo» di Franz Kafka*, in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di Rossana Dalmonte e Marco Russo, Lucca, LIM, 2004 («Quaderni di Musica/Realtà», 53), pp. 9-40; e GIANMARIO BORIO, *La tecnica seriale in «Studi per «Il processo» di Franz Kafka» di Bruno Maderna*, «Musica/Realtà», xi/32, 1990, pp. 27-39; trad. fr., *La technique sérielle dans les «Studi per «Il processo» di Franz Kafka»*, in *À Bruno Maderna*, a cura di Geneviève Mathon, Laurent Feynerou e Giordano Ferrari, vol. 1, Paris, Basalte, 2007-2009, pp. 25-37.



Max Brod in arrivo all'aeroporto di Amsterdam-Schiphol il 9 settembre 1965. Foto Joost Evers / Anefo, © Nationaal Archief. Nonostante le disposizioni di Kafka, che l'aveva nominato suo esecutore testamentario, Brod (Praga 1884 - Tel Aviv 1968) salvò dalla distruzione il *corpus* letterario dell'amico, e ne curò la pubblicazione postuma. Curò inoltre gli adattamenti teatrali dei romanzi *Amerika* (1957) e *Das Schloss* (1964).

Biennale, tali ‘materiali’ si configurano come una singolare cantata-oratorio per voce recitante, soprano lirico e orchestra – nella folta compagine strumentale si segnala l’impiego, primo caso nell’ambito della musica colta, di una chitarra elettrica –, concepita come un lavoro preventivo per un progetto operistico mai compiuto. Secondo i dettami dogmatici della *Neue Musik* darmstadtiana, il serialismo post-weberniano agisce da matrice e motore dell’intera composizione, costruita a partire da «un materiale minimo [...] di intervalli» variamente combinati, che ancora negli anni ottanta Luigi Nono eleggerà come modello di «economia compositiva».⁹ Eppure, nella stupefacente inventiva cui sono sottoposte, per permutazioni e trasformazioni, cellule e nuclei tematici l’autore si allontana dalla rigida ortodossia seriale, per creare un edificio sonoro composito che alterna sezioni discorsive e oasi più espressive in una mirabile miscela di tessiture contrastanti e timbriche preziosissime. Due soli personaggi ‘interagiscono’ in scena: una voce recitante maschile, incaricata di evocare la scena invisibile mediante l’enunciazione di lacerti testuali che riguardano le bizzarre circostanze processuali in cui si trova invischiato il protagonista, e un soprano lirico (Leni), che intona frasi o semplici vocalizzi su sensuali arabeschi melodici dal ritmo cullante. Nulla rimane invece di Josef K., onnipresente eroe del romanzo kafkiano, se non un appello stentoreo in chiusura, quando il suo nome viene urlato nel silenzio dell’orchestra quasi a prefigurarne il subitaneo ingresso – come imputato in tribunale? –. Il curioso montaggio librettistico, cui Maderna perviene assemblando frammenti non consecutivi del testo originario,¹⁰ serve così ad annullare ogni sviluppo drammatico percepibile, affidando a un genere del tutto sperimentale di drammaturgia sonora, assai duttile sul piano tecnico-formale e non scevra da repentine pulsioni espressionistiche di derivazione schönberghiana, il compito di riflettere la complessa polisemanticità della scrittura kafkiana. Di più, il deliberato rifuggire dell’opera da una classificazione univoca – gli episodi testuali e musicali che, scanditi da precise indicazioni di agogica e dinamica, si susseguono nell’unico movimento possono essere intesi sia nel loro antitetico sovrapporsi, sia nel reciproco integrarsi in una sintesi compiuta – testimonia tanto la volontà del compositore di conservare l’affascinante molteplicità di letture della fonte, quanto il suo deciso indirizzarsi verso un genere innovativo di teatro musicale che avrà piena realizzazione in *Hyperion* (1964) e nei tre radiodrammi destinati al mezzo radiofonico (RAI).

Al medesimo genere appartiene anche *Ein Landarzt* [Il medico di campagna], opera radiofonica di Hans Werner Henze composta su commissione del Nordwestdeutscher Rundfunk di Amburgo che la trasmise dai suoi studi il 19 novembre 1951,¹¹ pervenutaci in quattro versioni differenti. Negli anni sessanta, ormai raggiunta notorietà

⁹ *Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno*, in Nono, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986, pp. 3-73: 24.

¹⁰ L’indagine accurata della sapiente operazione di *collage* è anch’essa reperibile nella *Premessa* all’edizione critica della partitura; cfr. MADERNA, *Studi per «Il Processo»* cit., XVI-XXIV.

¹¹ Nella sua veste radiofonica *Ein Landarzt* ottenne il Premio RAI per le opere musicali nella quinta edizione (1953) del prestigioso concorso radiofonico internazionale *Prix Italia*.

internazionale come operista, l'autore rielaborò il lavoro in veste scenica – la *première* avvenne a Francoforte il 30 novembre 1965, ma fu preceduta il 13 ottobre da un'esecuzione in forma concertistica come monodramma per baritono e piccola orchestra, interpretato da Dietrich Fischer-Dieskau –, per poi riprendere la partitura originaria un trentennio più tardi allo scopo di eliminarne «tutte le debolezze». ¹² Conformemente al breve racconto di Kafka, di cui Henze musica il testo integralmente come *Literaturoper*, il lavoro è concepito quale esteso monologo interiore dell'umile dottore, al contempo narratore e personaggio del surreale episodio occorsogli. ¹³ Le figure secondarie, che nella fonte rivivono soltanto, filtrate dalla memoria dell'io narrante, quando egli ne riporta le parole qua e là in citazione diretta, acquistano invece concretezza fisica come ruoli comprimari, pur senza intaccare l'assoluta centralità drammatica del protagonista. Cadenzata in quattordici 'numeri', ognuno dei quali pensato quale singola e autonoma entità musicale – il fluire orchestrale ammutolisce solo nella scena XI quando il medico 'interrompe' la propria narrazione per prendere amaramente coscienza dell'inutilità del suo agire –, l'architettura formale dell'atto unico si dipana lungo un doppio codice semantico-espressivo. Se infatti l'ambigua prosa kafkiana poggia su una rete capillare di rimandi metaforici e simbolici di natura psicoanalitica (la ferita, «rosa» come la donna amata, il capovolgimento/identità dei ruoli di medico e paziente, la paradossale equivalenza tra malattia e dolorosa perdita 'spirituale' di un senso ultimo), atti a svelare la dimensione esistenziale della parabola narrata in cui personaggi, ambienti e azioni altro non sono che proiezioni esterne di un lacerante dissidio interiore, alla musica è demandata invece la compiuta 'interiorizzazione' del contenuto metafisico del testo. Frammentarietà stilistica e deliberata casualità nell'ordito sinfonico-vocale di stampo dodecafonico – alla varietà di sfumature espressive richieste al baritono protagonista (dal semplice parlato al declamato ritmico, dallo *Sprechgesang* di evidente ascendenza schönbergiana fino alla melodia spianata) corrisponde una cura minuziosa nelle più diverse combinazioni orchestrali – assurgono allora a sigle quanto mai pregnanti della perturbante assurdità del racconto. Metafore sonore di una realtà ineluttabilmente sfuggente, motivi, timbri e armonie si rincorrono senza direzione apparente alla stregua di «sforzi espressivi, suppliche gri-

¹² HANS WERNER HENZE, *Anmerkungen*. «Ich schreibe Musik für ein erträumtes Volk», «Die Glocke», 1 ottobre 1996. La seconda versione radiofonica dell'opera è stata trasmessa dall'emittente Westdeutscher Rundfunk di Colonia il 27 settembre 1996.

¹³ Dedicati soprattutto alle peculiarità drammaturgico-espressive dell'opera sono ULRICH MÜLLER, *Kafka für große Orchester. Die Kafka-Vertonungen von Gottfried von Einem, Hans Werner Henze und Wladimir Sommer*, in *Kafka-Nachlese*, a cura di Gerd-Dieter Stein, Stuttgart, Heinz, 1988, pp. 281-292 («Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik», 208); MICHAEL MÄCKELMANN, *Hans Werner Henzes frühe Einakter «Das Wundertheater», «Der Landarzt» und «Das Ende einer Welt»*, in *Geschichte und Dramaturgie Des Operneinakters*, a cura di Winfried Kirsch e Sieghart Döhring, Laaber, Laaber, 1991 («Thurnauer Schriften zum Musiktheater», 10); PETER PETERSEN, *Der Terminus «Literaturoper» - eine Begriffsbestimmung*, «Archiv für Musikwissenschaft», LVI/1, 1999, pp. 52-70; KLAUS OEHL, *Oper auf der Couch. Hans Werner Henzes Funkoper «Ein Landarzt»*, in *Hans Werner Henze. Musik und Sprache*, a cura di Ulrich Tadday, München, Text + Kritik, 2006, pp. 81-103 («Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten», 132).

date, atmosfere e gesti»,¹⁴ mentre sedimentazioni tardo-romantiche sotto forma di lacerti oppure citazioni affiorano repentine da un tessuto dichiaratamente anti-drammatico, dove musica e 'azione' seguono percorsi autonomi, che solo di rado si incontrano.

Di impianto più tradizionale è invece *Der Prozeß*¹⁵ di Gottfried von Einem, opera in due parti già progettata per essere allestita durante i Salzburger Festspiele del 1950, ma posticipata a causa delle divergenze sorte tra librettista e compositore. Assurto a repentina celebrità grazie al trionfo, colto al suo esordio sulla scena lirica, di *Dantons Tod* (1947), il musicista si era di nuovo rivolto a Boris Blacher, rimanendo però insoddisfatto di una riduzione librettistica (in sei quadri, esattamente come nel capolavoro precedente) giudicata insufficiente per affrontare la segreta ambiguità del testo kafkiano e per occupare un'intera serata. Toccò quindi allo scrittore Heinz von Cramer rielaborare il disegno originario, innestandovi tre nuove scene e articolandolo secondo una libera concatenazione di pannelli di ampie dimensioni inframmezzati da episodi più brevi svolti a mo' di interludi. Nella sua forma definitiva il lavoro ricevette l'attesa *première* salisburghese solo il 17 agosto 1953, ottenendo un caloroso successo, confermato dalle immediate repliche che si succedettero su molti palcoscenici internazionali (Berlino, Vienna, Amburgo, Mannheim, Berna, Napoli e New York).¹⁶ Assai lontana dalla dirompente potenza tragica della *pièce* 'rivoluzionaria' di Büchner, trapiantata da Einem in un tumultuoso affresco di respiro corale, la sibillina laconicità del romanzo kafkiano si coniuga con il brusco accostamento di *tableaux* contrastanti, in sé autonomi per caratteristiche stilistiche e formali. L'intreccio tra squallida quotidianità e surreale circostanza, realtà triviale e impreveduto avvolto dalla più sinistra imponderabilità prende corpo nella ruvida scansione a scatti dell'azione, dal taglio quasi cinematografico – non mancano, curiosamente, suggestive analogie con la versione filmica del romanzo realizzata nel 1962 da Orson Welles, impreziosita dai mirabili virtuosismi tecnici impiegati: il montaggio sempre più frenetico, gli accessissimi contrasti cromatici del bianco e nero, il costante ricorso al grandangolo per ottenere effetti prospettici distorti. Unici principi di coesione drammaturgica in tale incedere per scarti linguistici e squilibri narrativi – allusione assai efficace alla dissociazione tra realtà tangibile e apparenza onirica – sono la compattezza tonale dell'insieme e la cruda asprezza del dettato vocale. Pur innervato da pungenti durezza armoniche, ogni quadro è impiantato nella sua ben salda tonalità, orientata al contempo in un percorso complessivo in equilibrio tra il dolente Do minore degli episodi estremi, *Die Verhaftung* (n. 1) e *Im Dom* (n. 9),

¹⁴ *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik. 1. Zwischen den Kulturen*, a cura di Hans Werner Henze, Frankfurt, Fischer, 1979, p. 18.

¹⁵ Accanto alle recensioni licenziate all'indomani della fortunata *première* (GOTTFRIED VON EINEM, *Der Prozeß*, «Österreichische Musikzeitschrift», VIII/7, 1953, pp. 198-200; MAX GRAF, «Der Prozeß» von Gottfried von Einem, *ivi*, VIII/9, 1953, pp. 259-264; WILLI REICH, *Der Prozeß*, «Musical Quarterly», XL, 1954, pp. 62-76) citiamo soprattutto il corposo volume monografico di FRIEDRICH SAATHEN, *Einem-Chronik. Dokumentation und Deutung*, Wien-Köln-Graz, Böhlau, 1982.

¹⁶ Presente in cartellone con discreta regolarità fin dentro gli anni settanta, l'opera è caduta nell'oblio negli ultimi decenni: l'ultimo allestimento (in forma concertistica) ha avuto luogo per i Salzburger Festspiele nel 1988.

e il Do maggiore ridicolmente squillante della scena cruciale dell'interrogatorio, *Erste Untersuchung* (n. 4). Nell'intonazione prosastica e neutra affidata al tenore protagonista – una sorta di recitativo declamato reso ancora più spigoloso dalle irregolarità ritmiche di chiaro sapore stravinskiano nell'accompagnamento strumentale – Einem imita invece il tono impersonale dell'uomo comune, riservando gli esigui momenti di genuino lirismo alla morbida sensualità delle tre donne amate da Josef K., personificate significativamente da un'unica interprete soprano.

Sperimentazione tecnologica e propensione della Nuova Musica a intendere l'opera in musica quale espressione più diretta del molteplice e del discontinuo caratterizzano gran parte delle trasposizioni kafkiane degli anni sessanta. Pensata come «dimostrazione» sonora della cornice metafisica del racconto, la partitura approntata da Erwin Hartung per l'adattamento scenico del raccapricciante *In der Strafkolonie* [Nella colonia penale] curato dal regista-scenografo Willi Schmidt e presentato nel 1962 all'Akademie der Künste di Berlino si risolve in un'esile trama orchestrale – l'organico cameristico è formato da due pianoforti, ottoni e percussioni – intercalata, insieme a inserti di danza e pantomima, tra le parti dialogiche del testo, recitate da due attori. Lo sfruttamento a fini espressivi di materiali sonori generati oppure elaborati elettronicamente mediante processi di sintesi artificiale informa invece l'atto unico *Kolonia karna* di Joanna Bruzdowicz su libretto di Jaroslav Simonides, opera commissionata dal Národní divadlo (Teatro nazionale) di Praga nel 1967, ma andata in scena solo cinque anni dopo al Grand Théâtre de Tours con il titolo *La colonie pénitentiaire* e ripresa, in una nuova versione drasticamente trasformata nella strumentazione, al Théâtre Royal di Liegi nel 1986.¹⁷ Una curiosa 'rivisitazione' della materia narrativa del *Processo*, trapiantata in epoca moderna sullo sfondo della segregazione razziale americana, contraddistingue *The Visitation*, esordio teatrale di Gunther Alexander Schuller.¹⁸ Composta come 'jazz opera' su invito di Rolf Liebermann, allora direttore della Staatsoper di Amburgo, e allestita con vivo successo sul palco della città anseatica la sera del 12 ottobre 1966, l'opera riflette nella sua suggestiva fusione di serialismo e improvvisazione jazz il paradigma estetico propagandato dall'autore a partire dal 1957 e condensato nell'espressione *Third Stream*, «un nuovo genere musicale a metà strada tra il jazz e la musica classica».¹⁹ Proprio come il protagonista Carter Jones, studente nero ben istruito

¹⁷ Rispetto alla compagine orchestrale di stampo sinfonico (di diciannove o di quarantacinque elementi) prevista nella versione originaria, affiancata da una coppia di nastri preregistrati, la compositrice polacca optò successivamente per un modesto quintetto di fiati bilanciato da una congerie di materiali sonori (suoni elettronici e 'proiezioni' orchestrali) riversati su nastro. Nel 2008 il lavoro ha beneficiato della prima rappresentazione in terra polacca a Breslavia, seguita due anni più tardi da un nuovo allestimento a Poznań.

¹⁸ Alla disamina delle peculiarità estetico-stilistiche dell'autore sono dedicati la dissertazione dottorale di ROBERT L. LARSEN, *A Study and Comparison of Samuel Barber's «Vanessa», Robert Ward's «The Crucible», and Gunther Schuller's «The Visitation»*, Phd Diss., University of Indiana, 1971; e il denso contributo di ANDREW L. PINCUS, *Gunther Schuller. «Who cares what style it's in?»*, in Id., *Musicians with a Mission. Keeping the Classical Tradition Alive*, Boston, Northeastern University Press, 2002, pp. 91-135.

¹⁹ GUNTHER SCHULLER, *Musings. The Musical World of Gunther Schuller. A Collection of His Writings*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 114.

eppure incapace di adattarsi sia alla società bianca dominante che lo perseguita che al rozzo *milieu* afro-americano di provenienza, la musica si incarica di fondere «elementi jazzistici in un idioma atonale e dodecafonico contemporaneo».²⁰ Se i primi si traducono essenzialmente in sezioni in stile improvvisativo giustapposte attraverso espedienti aleatori e affidate a un 'concertino' di sette solisti collocati in buca accanto all'orchestra sinfonica, il linguaggio sonoro dell'orchestra è di esclusiva matrice seriale, basato su una serie principale di dodici suoni e sulle sue derivazioni. Effetti microtonali e l'uso di mezzi elettronici in funzione drammatica – mirabile esempio è la diffusione tramite altoparlanti, all'inizio e alla fine dell'opera, di frammenti registrati della nostalgica canzone di Bessie Smith *Nobody Knows You When You're Down and Out* – accrescono inoltre l'eterogeneità stilistica di una partitura che l'autore considerava comunque ben lontana dal porsi quale cosciente e radicale esperimento d'avanguardia. Impulsi stilistici innovativi e tensione verso nuovi orizzonti espressivi sono solo abbozzati anche in *Amerika*, tragicommedia in tre atti di Ellis Bonoff Kohs ricavata dalla traduzione inglese di Edwin Muir dell'omonimo romanzo di Kafka e dal successivo adattamento teatrale di Max Brod.²¹ Presentato il 19 maggio 1970 al Western Opera Theatre di Los Angeles in forma semiscenica, parziale e con organico ridotto a due pianoforti con percussioni e poi eseguito alla San Francisco Opera il 27 maggio, il lavoro miscela liberamente principi tonali e seriali in un serrato *continuum* sonoro dagli asimmetrici contorni ritmici bartokiani, da cui emergono tuttavia frequenti squarci orchestrali lirico-decorativi – ogni scena è inframezzata da interludi e ben due, il pasto consumato a sbafo da Robinson e Delamarche ai danni di Kark (II.2) e le ingarbugliate visioni del protagonista sul treno diretto a Oklahoma (III.4), si risolvono in gustose pantomime – e un'ampia serie di numeri 'chiusi' chiaramente delimitati (arie, duetti, terzetti e persino un quintetto posto in chiusura dell'atto secondo). Ad enfatizzare la peculiare carica parodica dell'insieme intervengono inoltre una caratterizzazione dei personaggi indirizzata principalmente a svelarne la cifra comico-grottesca e una netta prevalenza nella scelta dei ruoli vocali di parti leggere o buffe.

Radicata nel clima dell'avanguardia radicale post-weberniana è invece *Amerika*,²² opera in due atti che Roman Haubenstock-Ramati scrisse a partire dal 1962 su commissione del sovrintendente della Deutsche Oper di Berlino, Gustav Rudolf Sellner. Portato a termine nel 1964, ma rappresentato solo due anni più tardi dopo l'esecuzione di alcuni frammenti orchestrali ai Donaueschinger Musiktage²³ – la *première*, diretta da Maderna l'8 ottobre 1966, si risolse in uno scandalo di tali proporzioni da minare non

²⁰ *Ibid.*, p. 232.

²¹ MAX BROD, *Amerika. Komödie in 2 Akten (16 Bildern) nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka*, Frankfurt am Main, Fischer, 1957.

²² Un'acuta recensione è stata redatta da WOLFGANG BURDE, *Amerika*, «Neue Zeitschrift für Musik», XXVII, 1966, pp. 438-441.

²³ La più completa documentazione su attività e concerti del più antico e prestigioso festival di musica nuova è reperibile in JOSEF HÄUSLER, *Spiegel der Neuen Musik. Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*, Kassel, Bärenreiter, 1996, in particolare pp. 424-467.

poco la successiva fortuna del titolo²⁴ –, il lavoro si presenta quale esplorazione davvero sistematica delle possibilità di integrare masse acustiche in movimento e *collages* sonori all'interno di un 'ambiente' drammatico-musicale multidimensionale, operata da un compositore appena reduce da una fervida collaborazione a Parigi con il Groupe de musique concrète di Pierre Schaeffer e noto per le pionieristiche partiture grafiche. Profonda convinzione della piena attualità del teatro d'opera, ma esigenza al tempo stesso di esperire nuovi e più attuali modelli di architettura formale si sposano in una partitura dal carattere sperimentale esplicito, i cui intenti programmatici (corredati da precise indicazioni per la messinscena) sono ben illustrati nell'estesa prefazione apposta dall'autore:

REGIA – SCENA – COREOGRAFIA

Il palco: uno spazio il più possibile ampio, immerso nell'oscurità.

Niente quinte in senso stretto: una sorta di fondali variabili che possano incorporare le diverse trasformazioni.

L'oscurità: un'oscurità relativa, scenica, talvolta anche buio. È punto di partenza e d'arrivo di ogni trasformazione e avvenimento.

Non c'è alcuna azione nel senso di «sviluppo visivo» del dramma: TUTTO È PRESENTE!

La dimensione temporale non è promossa a causa dell'azione: è solo una qualità dell'esistenza!

L'illuminazione: una dimensione autonoma, in grado di creare forme. Oltre a mettere in risalto il visibile dall'oscurità per poi lasciarvelo sprofondare, consente di disegnare e far nascere intrecci e giochi specifici.

Se la scena dovesse rimanere incessantemente aperta, possibili trasformazioni dovrebbero essere concepite come parti integrali dell'intera messinscena.

La messinscena, il gioco di fondali variabili e delle luci, la coreografia e la pantomima devono conservare ampia libertà di realizzazione all'interno di questa «visione onirica» – come intendo il romanzo di Kafka.

Alcune scene sono provviste solo di un titolo, altre corredate in aggiunta da una frase (a mo' di motto) – per la maggior parte con le parole di Kafka: sono allusioni – al posto delle rigide note sceniche e di regia – per esprimere il senso, o meglio il non senso di determinate situazioni. Come in sogno incontriamo da un lato il reale, il conosciuto e l'evidente, dall'altra l'irreale, il non chiaro e l'ambiguo (dimensioni che non si completano da sole, ma che si proiettano – attraverso coscienza e subconscio – autonomamente secondo modalità diverse), così sulla scena questa DIVISIONE DELL'INDIVISIBILE deve essere perseguita su due livelli differenti.

Da un lato la coscienza: con la chiarezza e l'univocità degli avvenimenti narrati, dei personaggi e degli oggetti; dall'altro le proiezioni dei medesimi personaggi, oggetti e azioni nel subconscio attraverso l'immagine vaga, confusa e deformata e le azioni equivocate e spesso assurde. Da un lato: dialogo, canto, personaggi e forme riconoscibili come ESPRESSIONE del reale e del-

²⁴ Gli allestimenti già previsti a Wiesbaden (1971) e Francoforte (1978) furono addirittura cancellati e solo nel 1992 l'opera fu 'resuscitata' a Graz in una nuova versione diretta dall'allievo del compositore Beat Furrer; una ripresa ancora più recente è avvenuta nel 2004 presso il Theater Bielefeld. Dalla trasposizione strumentale di alcune parti di *Amerika* Haubenstock-Ramati ricavò inoltre due importanti lavori orchestrali: le *Vermutungen über ein dunkles Haus* (1964) per tre orchestre e la *Symphonie K.* (1967).

la coscienza; dall'altro lacerti di parola, monologhi, confusione di voci, sezioni danzate, assurde pantomime, deformazioni di oggetti e proiezioni astratte, totale oscurità e giochi di luce come IMPRESSIONE del subconscio e del trascendente.²⁵

Distribuita in due parti e venticinque segmenti drammatici più un epilogo, la materia narrativa viene destrutturata drasticamente tanto nella scansione diacronica degli eventi quanto nell'unitarietà della prospettiva: le scene inquadrano azioni differenti ma simultanee, collegate o sovrapposte con ordine imprevedibile – per la seconda parte l'autore indica ben tre diverse possibilità di combinare i singoli episodi – a determinare un'intelaiatura drammaturgica assai stratificata in cui trama, tempo e luoghi sono trattati alla stregua di elementi scenici mobili. In tale congerie intenzionalmente eterogenea e caotica la «divisione dell'indivisibile» invocata dal musicista, vale a dire l'illogica contemporaneità dell'inconciliabile, è resa asse portante di una partitura 'aperta' che recepisce il principio costruttivo del concertato, vetusto baluardo del melodramma tradizionale, per amalgamare più voci percorse da emozioni contrastanti, quale forma privilegiata per trasporre la condizione di alienante meccanicità che caratterizza la moderna società umana. L'assenza di sviluppo drammatico, e anzi le episodiche anticipazioni narrative allo scopo di giustificare la calibrata interscambiabilità dei singoli quadri, hanno così l'effetto di comprimere e deformare il piano visivo della scena, confinandola a una dimensione di 'realtà' sognata che ben asseconda il tono utopistico e corale del romanzo kafkiano.

Sul piano musicale le maggiori innovazioni avanguardistiche coinvolgono tecniche e modalità di organizzazione del materiale sonoro. Innanzitutto un'orchestra di proporzioni immani – assai nutrita è in particolare la famiglia delle percussioni, affidate a ben sette esecutori diversi – miscela inusuali mescolanze timbriche in *cluster* (fruscii degli archi, picchiettii degli idiofoni, esplosioni dei fiati), amplificata attraverso elaborazioni elettroniche in tempo reale²⁶ e sovrapposta a musiche preregistrate su nastro magnetico e diffuse da una sequela di altoparlanti posizionati, con effetto stereofonico, tra palco e platea. Un idioma rigorosamente dodecafonico, basato su due serie originarie poi sottoposte a permutazioni e dissolte di frequente in sottili e ondegianti pulviscoli di microstrutture (notate in partitura grafica), informa la ricca filigrana orchestrale, mentre la parte vocale prevede un pervasivo *Sprechgesang* svuotato di ogni prerogativa lirica e frammisto a una variegata gamma di gradazioni espressive, dalle più disparate sfumature del parlato (fin nell'emissione di rumori) alla riproduzione elettronica e straniente dell'inflessione cantata. Se le parti corali, derivate dalle sezioni narrative del romanzo, agiscono da fondale caotico – per il disorganico affollarsi sulla scena di pantomime paradossali moltiplicate dai compositi giochi di luce e proiezioni – ma silenzioso

²⁵ ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI, *Amerika. Eine Oper in zwei Teilen nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka und der Bühnenbearbeitung von Max Brod*. Libretto von Roman Haubenstock-Ramati. Revidierte Fassung, Wien, Universal Edition, ©1970 (UE n. 14774). Le traduzioni sono mie.

²⁶ Nella *Canzone di Brunelda* (n. 16), ad esempio, la traccia vocale preregistrata è combinata con la manipolazione elettronica *live* della melodia del mezzosoprano.



Bruno Maderna sul podio a Darmstadt nel 1951. I suoi *Studi per «Il processo» di F. Kafka*, lavoro preparatorio per un progetto operistico mai compiuto, erano stati presentati al Teatro La Fenice di Venezia il 13 settembre 1950.

– non di rado al limite del percettibile –, quelle solistiche sono invece ricavate principalmente dagli inserti dialogici e affiorano quali lacerti testuali indefiniti, accostati a *collages* in un caleidoscopio di segmenti discorsivi (grida, sproloqui, ordini, lamenti) ordinati alla rinfusa – dall'enorme magma indistinto fa capolino persino una fuggevole e umoristica citazione di *Carmen* (n. 21). Unico, fragilissimo elemento di 'coerenza' formale in un edificio drammaturgico costruito sulla simultanea pluralità dell'esperienza sensoriale resta la speranza miracolistica – e in fondo solamente sognata – in un'inattingibile realtà superiore, mirabilmente cristallizzata nell'enigmatica esortazione pronunciata dal Narratore 1: «Non disperare, neppure del non disperare»²⁷ che, posta in apertura e chiusura d'opera, condensa l'intero universo frammentario di Kafka nel segno di una sconcertante allucinazione.

Abbandonando lo sperimentalismo totalizzante e la continua problematizzazione linguistica dei due decenni precedenti²⁸ – unica, parziale eccezione è costituita dall'opera da camera *Metamorphosis* di Brian Howard, febbrile traduzione musicale in chiave modernista del fortunato adattamento scenico di Steven Berkoff eseguita in prima assoluta il 30 settembre 1983 sul palco del St. Martin's Theatre di Melbourne dalla Victoria State Opera Company²⁹ –, le riletture kafkiane degli anni ottanta recuperano l'intrinseca vocazione narrativa dell'opera lirica, ripristinando al tempo stesso principi e artifici tecnico-formali specifici della discorsività musicale tradizionale. Esemplari nel trattamento lineare finalizzato all'unità espressivo-drammatica dell'azione svolta in scena sono le trasposizioni quasi coeve del romanzo *Das Schloss* [Il castello] plasmate da André Laporte e Aribert Reimann. Derivati dalla versione teatrale curata da Max Brod,³⁰ entrambi i lavori condividono non soltanto la medesima ossatura drammaturgica – nove scene scandite da corposi preludi orchestrali e sviluppate quali tasselli in sé autonomi di un inflessibile decorso narrativo –, ma anche la scelta di un comune lessico seriale che si sforzi di delineare luoghi, emozioni e situazioni con immediatezza giovandosi di una fitta rete di *Leitmotive* nel segno di un cauto espressionismo rinvigorito dalle proporzioni davvero massicce degli organici strumentali. Le differenze risiedono, al contrario, nella difformità dell'approccio stilistico. Iniziato già dal 1981 su richiesta di Gerard Mortier per il Théâtre royal de la Monnaie di Bruxelles e messo in scena la sera del 16 dicembre 1986, il capolavoro di Laporte vuole essere nelle intenzioni del compositore un'ironica retrospettiva sull'intero

²⁷ FRANZ KAFKA, *Tagebücher. Band 2 (1912-1914)*, Frankfurt am Main, Fischer, 1994, 1997², p. 182 (21 luglio 1913).

²⁸ Pur privo della dimensione scenica, è doveroso citare nel novero delle trasposizioni kafkiane più sperimentali il singolare *Das Urteil nach Franz Kafka (Projekt II)* di Dieter Schnebel, «Raummusik per strumenti denaturati, voci naturali, altre sorgenti sonore e pubblico» composto nel 1959 e sottoposto a revisione nel 1990; cfr. la minuziosa analisi dell'opera condotta da GISELA NAUCK, *Musik und Raum - Raum und Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, Stuttgart, Steiner («Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft», 38), pp. 154-163.

²⁹ Accolto con successo unanime nel suo primo decennio di vita, il lavoro ha beneficiato di una recente esecuzione in forma concertistica il 3 novembre 2006, nella stagione inaugurale dell'appena fondata Victorian Opera Company di Melbourne.

³⁰ MAX BROD, *Das Schloss. Nach Franz Kafkas gleichnamigem Roman*, Frankfurt am Main, Fischer, 1964.

panorama novecentesco del teatro in musica. Citazioni esibite oppure celate, altrui (Wagner e Berg innanzitutto, e ancora Mahler, Strauss, Stravinskij, Hindemith) e proprie (un frammento dal brano per soli archi *Transit*, del 1979, compare nel penultimo quadro per suggerire con la progressiva 'transizione' sonora verso il silenzio il trapasso esistenziale del caparbio agrimensore), innervano la partitura alla stregua di *flashback* allegorici in un compiaciuto gioco autoreferenziale di rimandi e analogie con il repertorio passato. Immaginativa e capace di tratteggiare assai vividamente i caratteri, la musica impiega con mirabile eclettismo i registri più disparati: dalle atmosfere surreali e angoscienti, trasmesse da intricate *texture* sonore ricche di *cluster*, agli intermezzi ridicoli – su tutti la spassosissima scena nello studio del sindaco (II.2) –, senza disdegnare le inflessioni lamentose e grottesche, come nel caso della coppia di buffi servitori Jeremias e Arthur, o spigliati ritmi di danza (valzer e fox-trot). Del pari ricca di sfumature è la vocalità, adoperata in un'ampia varietà di stili, in prevalenza *Sprechgesang* e canto di coloratura, ma sempre duttile e dalla grande cantabilità, mentre l'assoluta centralità drammatica del protagonista K. è garantita con efficacia dalla pervasività della serie dodecafonica a lui associata e trasformata man mano nel corso delle infruttuose investigazioni del personaggio.

Presentato al pubblico all'inaugurazione della quarantaduesima edizione del Festival dell'Opera di Berlino il 2 settembre 1992, il titolo di Reimann³¹ attinge per contro un'insolita potenza emotiva dall'adozione costante di un'intonazione tragica e inflessibile, che nella densità ora concentrata e scabra, ora leggera e vellutata del tessuto sonoro stende sull'intera partitura una patina espressiva uniforme, quasi una sorta di 'tinta' verdiana. Pur nella molteplicità delle situazioni emozionali – così almeno parrebbe immaginando il duetto d'amore intimista tra K. e Frieda nella terza scena (*Im Herrenhof*) e le numerose scene comiche sparse nella trama –, una tonalità cupa e crepuscolare domina l'insieme, suggerendo la presenza misteriosa di un'entità invisibile che tutto governa. Allo scopo il musicista piega in aggiunta l'ordito musicale dell'opera a fini drammatici, materializzando in un greve motivo ascendente di quindici suoni – la cellula tematica, intesa quale germe tematico dei motivi restanti, è dapprima esposta dagli archi in apertura di sipario, quindi percorre sotterranea tutta l'azione scenica – l'im-

³¹ Specifici sull'opera sono ARIBERT REIMANN e DIETRICH STEINBECK, *Oper heute. Stoff, Musik, Inszenierung. Ein Gespräch*, in *Musik - Musiktheater - Musiktheater-Regie. Festschrift anlässlich des 60. Geburtstages von Götz Friedrich sowie des zwanzigjährigen Bestehens des Studienganges Musiktheater-Regie der Universität Hamburg und der Hochschule für Musik und Theater*, a cura di Johannes Krogoll e Dietrich Steinbeck, Frankfurt [et al.], Lang, 1994, pp. 43-57; e una serie di contributi contenuti in *Theater ist ein Traumort. Opern des 20. Jahrhunderts von Strauss bis Widmann*, a cura di Hanspeter Krellmann e Jürgen Schläder, Berlin, Henschel, 2005 (WILLY DECKER, «Sein eigener Stirnknöchel verlegt ihm den Weg...». *Der Weg in Kafkas/Reimanns «Schloß» als religiöses Gleichnis*, pp. 254-256; HANS JOACHIM KREUTZER, *Der Tod des Fremden. Von Kafkas Romanfragment «Das Schloß» zu Reimanns Libretto*, pp. 257-263; REINHARD SCHULZ, *Zeichen hintergründiger Gegenwart. Zu Aribert Reimanns Kafka-Oper «Das Schloß»*, pp. 264-269); cui vanno aggiunti preziosi studi monografici pubblicati in anni recenti: WOLFGANG BURDE, *Aribert Reimann, Leben und Werk*, Mainz [et al.], 2005; *Aribert Reimann*, a cura di Ulrich Tadday, München, Text + Kritik, 2008 («Musik-Konzepte. Neue Folge», 139); e ARKADI JUNOLD, *Methoden der Sprachvertonung in Reimanns Opern*, Berlin, Arkadien, 2012.



Nove compositori di opere musicali tratte da lavori di Kafka: 1. Hans Werner Henze (foto © Erich Auerbach/Hulton Archive/Getty Images), 2. Gottfried von Einem (foto © Fayer), 3. Gunther Schuller, 4. Roman Haubenstock-Ramati (foto © Charlotte Till-Borchardt), 5. André Laporte (foto © KVAB), 6. Aribert Reimann (foto © Peter Andersen / Schott Promotion), 7. Philip Glass, 8. Philippe Manoury (foto © Pauline de Mitt), 9. Michaël Lévinas (foto © C. Daguet / Éditions Henry Lemoine).

magine iridescente del Castello. Crude cacofonie, costruzioni seriali, *cluster*, quarti di tono e tessiture spinte verso l'acuto divengono del pari metafore affascinanti dell'implacabile ingranaggio burocratico che dall'alto regola il villaggio sottostante, mentre immagini timbriche ricorrenti paiono cristallizzare i poli drammatici della vicenda. Se un impasto assai originale di pianoforte, ottavino e *Glockenspiel* sopra stereotipati schemi ritmici di danza palesa in più di un'occasione la dimensione surreale della situazione, agglomerati dissonanti di fiati e violente sezioni di sole percussioni – nella quarta scena (*Die Wirtin*) la cruciale apostrofe con la quale l'ostessa denuncia sgoimenta l'estraneità di K. rispetto al mondo circostante è percorsa dal selvaggio ostinato di cinque tom-tom – tradiscono la 'durezza' di una legge amministrata in modo ferreo eppur incomprensibile nelle sue disposizioni contraddittorie. Come il protagonista compare in ogni scena diventando il centro nodale di un'estesa rete di relazioni umane, pur rimanendone sempre fatalmente escluso – e Reimann, non a caso, evita qualsiasi caratterizzazione esplicita di K. intendendolo quale impercettibile 'alterazione' di un inerte meccanismo vitale perpetuato dagli abitanti della comunità –, così il motivo principale riemerge di continuo come suggestiva epifania di un potere occulto ma onnipresente fino all'ultima ripresa nella scena conclusiva, *Ein wirklicher Schlossbeamter* (n. 9), quando intessuto in un canone intricatissimo degli archi (a quarantuno voci!) sancisce la definitiva vittoria del Castello: con accento frivolo e spensierato il segretario Bürgel svela finalmente all'agrimensore dettagli preziosi sugli astrusi automatismi che disciplinano i rapporti tra amministrazione burocratica e villaggio, intrappolando K. in un torpore di indefinitezza onirica prima che l'uomo, mortalmente spossato, si addormenti cullato da due arpe in attesa della fine.

Negli ultimi tre decenni la rinnovata tendenza postmodernista al pluralismo eterogeneo e a un fluido eclettismo si è riflessa in un proliferare di 'esperienze' artistiche che hanno affrontato la produzione kafkiana da nuove e più diversificate prospettive. La scarna lapidarietà dei racconti ha sovente agito da stimolo, in particolare, per la 'trascrizione' dei ridotti mezzi linguistici della fonte letteraria nella dimensione intimista peculiare delle *chamber opera*: pochi personaggi, apparato scenico limitato e compagine orchestrale di esili proporzioni. Tale è il caso dei lavori di Stanley Walden, autore di una struggente e minuziosa trasposizione lirica (con echi persistenti di musica ebraica) della drammatica *Lettera al padre* – insieme a frammenti significativi del tormentato lascito epistolare – presentata al Bremen Stadttheater il 12 ottobre 1996 con il titolo eloquente di *Liebster Vater*,³² e di Philip Glass, *In the Penal Colony*, nato su commissione del Contemporary Theatre di Seattle e giunto in scena il 31 agosto 2000. Supportata da una messinscena di rara efficacia teatrale che innalza i cinque solisti del quintetto d'archi al rango di veri e propri personaggi, 'reclusi' anch'essi nella colonia accanto ai quattro personaggi principali (un tenore e un basso/baritono per la coppia di protago-

³² La *première* americana dell'opera, ribattezzata *Letter to My Father* e tradotta in inglese dallo stesso compositore, ha avuto luogo al Kaye Playhouse di New York il 28 giugno 2000.

nisti e due attori a incarnare il condannato e il soldato, più un quinto personaggio che venne aggiunto alla *première*, Kafka stesso, che nella duplice veste di narratore e spettatore intercala l'azione recitando alcuni passi tratti dai *Diari*, l'intera materia musicale si limita, secondo i dogmi del minimalismo, a cellule melodico-ritmiche minime, essenziali e ben individuate, i cui incessanti processi di variazione molto dilatati nel tempo conferiscono al dramma un effetto straniante di impermeabile staticità frammentata a una concezione dinamica dello spazio sonoro.³³

Condotte, viceversa, con grande dispiegamento di mezzi orchestrali sono le opere *K.* di Philippe Manoury (3 luglio 2001, Opéra Bastille, Parigi) e *Kafka's Trial* di Poul Ruders (12 marzo 2005, Det Kongelige Teater, Copenaghen), entrambe ricavate dal nucleo tematico del *Processo* e apparentate da comuni 'ripensamenti' autoriali in sede di genesi creativa. Il soggetto della prima doveva essere, nel progetto iniziale, nientemeno che Orson Welles, idea poi scartata in favore della frammentarietà narrativa del romanzo kafkiano – il libretto è stato redatto in tedesco da Bernard Pautrat e André Engel – secondo una predilezione tecnico-compositiva già collaudata dal compositore in numerosi lavori precedenti.³⁴ La mancanza di transizioni tra le scene accentua così la carica paradossale delle situazioni drammatiche, sebbene la dimensione ciclica dell'impalcatura drammaturgica – il preludio altro non è che una prefigurazione in *flash forward* della passacaglia conclusiva che scorta K. nella sua fatale *marche au supplice* – agisca da collante formale. Molteplici risultano inoltre le accortezze tecniche adottate – fluida mutevolezza della densità strumentale, deliberata combinazione di musica elettronica e di un'orchestra sinfonica, manipolazione elettronica delle voci allo scopo di ottenere un coro virtuale, ponderata pluralità delle fonti sonore garantita da un potente sistema di amplificazione preinstallato in sala – nel tentativo di rendere concreto un 'teatro dell'immaginario' che, marcando la distanza tra 'visto' e 'udito' grazie a sofisticate illusioni acustiche, sia capace di simulare (oppure dissimulare) la presenza e il passaggio tra sorgenti sonore diverse. Culmine di tale ricerca di spazializzazione multidimensionale ottenuta con accorgimenti elettronici è offerto dalla scena nella cattedrale (n. 11), dove l'imponente massa acustica prodotta dai sedici altoparlanti in sala è fascinosamente depotenziata dagli effetti d'eco dei fiati collocati in buca e dalle compagini corali create per sintesi artificiale.

Motivando la scelta con l'esigenza di 'umanizzare' i personaggi rappresentati, fornendo all'opera il necessario *climax* drammatico nel quadro ambientato nell'hotel berlinese Askanischer Hof dove Kafka rompe il fidanzamento da poco iniziato con la stenografa Felice Bauer (controcena n. 12: *The Tribunal* - 12 July 1914), il librettista di *Kafka's Trial* di Poul Ruders, Paul Bentley, concepisce all'opposto una ingegnosa am-

³³ Philip Glass è ritornato quest'anno su Kafka, con l'opera in due atti *The Trial*, dal *Processo*, che ha debuttato il 10 ottobre 2014 al Linbury Studio Theatre, Royal Opera House, di Londra.

³⁴ Nell'opera *60^{ème} parallèle* (10 marzo 1997, Théâtre du Châtelet, Parigi), per citare un esempio paradigmatico, il complesso intreccio di storie che hanno luogo nella sala d'aspetto di un aeroporto si dipana lungo una struttura musicale continua, ma di cui non si odono che lacerti disseminati nella successione di materiali sonori eterogenei.



Luca Mosca al pianoforte con il librettista Gianluigi Melega. Il suo *K. Trilogia della solitudine*, tratto dai tre romanzi di Kafka, è andato in scena il 30 settembre 2000 al Teatro Piccolo Arsenale di Venezia.

plificazione narrativa, combinando la materia letteraria con circostanze autobiografiche dello scrittore. Nell'opera la cronaca del triangolo sentimentale che lega Kafka alle due donne (Felice e la sua amica Greta Bloch) è dunque sovrapposta sistematicamente ai singoli capitoli del libro, creando in tal modo una perfetta convergenza tra il tormento mai represso dello scrittore praghese e le tragiche peripezie del perseguitato impiegato di banca, non a caso interpretati dal medesimo cantante. Alle molteplici sollecitazioni del testo Ruders risponde con una partitura stilisticamente diversificata, che aderisce a personaggi e avvenimenti sfruttando un ampio bacino di risorse linguistico-timbriche – sprezzanti accensioni atonali che ricordano assai da vicino Prokof'ev abbinata a *riff* minimalisti per le situazioni più grottesche, mordaci contrappunti orchestrali nelle sezioni di massima concitazione verbale, gemiti di fiati e archi a connotare il piagnucolio infantile dei burocrati – in una miscela di frenetica energia e rabbiosa dissonanza che però si stempera in oasi di pura cantabilità nei momenti lirico-meditativi. Culmine espressivo e semantico dell'intero lavoro è certamente la penultima scena, quella del 'processo' intentato allo scrittore dalla coppia di amanti tradite, svolta nella sua parte conclusiva come toccante soliloquio di Felice, cui s'aggiunge Greta in un commosso duetto consolatorio sul quale le donne abbandonano Kafka (e Josef K.) al suo triste destino.

Spiccate tendenze moderniste sono infine presenti nelle due più recenti trasposizioni operistiche del più celebre racconto kafkiano: il curioso *Kafka Projekt 12/14* di Hans-Jürgen von Bose, allestito il 27 giugno 2002 al Cuvilliés-Theater di Monaco di Baviera e composto, su un libretto che mescola brandelli testuali e lettere dell'autore, per un organico ridotto al minimo – un controtenore che deve incarnare sul palco o in video una pletora veramente impressionante di personaggi (l'intera famiglia Samsa, Felice Bauer, Josef K. e altri ancora) accompagnato da un violoncello –, e *La métamorphose* di Michaël Lévinas, presentata in prima mondiale il 7 maggio 2011 all'Opéra di Lilla e incentrata su una rigorosa esplorazione delle possibilità di interazione tra elettronica e vocalità attraverso processi d'ibridazione informatica delle voci degli interpreti – con il protagonista di nuovo affidato a un soprano. Assai originale nella costruzione sonora di un sogno/incubo surreale e minaccioso ma con venature comiche è inoltre l'atto unico *Café Kafka* di Francisco Coll (17 marzo 2014, Linbury Studio Theatre, Londra), in cui la librettista Meredith Oakes trasferisce la caratteristica sensazione kafkiana di allucinata e disperata claustrofobia in una sottile esplorazione della relazione tra i sessi, costruita a partire da frammenti di vari racconti – in un bar un quartetto di avventori (due uomini e due donne) disquisisce e filosofeggia spensierato fino al rabbrividente *coup de théâtre* conclusivo con la comparsa improvvisa del lugubre e misterioso cacciatore Gracco.

Tra i numerosi titoli italiani che nell'ultimo ventennio si sono accostati al paradossale universo kafkiano ricavandone stimoli per un rinnovamento del linguaggio occorre almeno menzionare la coppia di opere da camera *America* (25 maggio 1999, Teatro La Fenice, Venezia) e *K.*³⁵ di Luca Mosca, che condensa i tre romanzi in un frammentato mondo sonoro di chiara matrice stravinskiana; *Il processo* di Alberto Colla, opera vincitrice del concorso internazionale bandito dal Comitato promotore delle celebrazioni verdiane nel 2001 ed eseguita alla Scala l'anno successivo in cui il dettato musicale è parcellizzato in una miriade di scaglie strumentali appartenenti a stili ed epoche disparati; *Josef K. - il processo continua* di Francesco Hoch (12 ottobre 2007, Teatro Nuovo, Lugano), «azione scenica musicale in otto stazioni» che gravita intorno alla contrapposizione tra due 'cori' (sei attori e sei cantanti) sottoposti a un continuo gioco di scambi di ruoli sopra un ordito quasi esclusivamente verbale – l'apporto strumentale è dato da due soli violini – che vuole riflettere la struttura labirintica della ricerca della verità.

³⁵ Come indicato dall'autore in calce alla partitura, l'opera può essere eseguita o da sola, oppure come secondo atto, dopo *America*, di *K. (Trilogia della solitudine)*. *Opera da camera in due atti dai romanzi «America», «Il processo» e «Il castello» di Franz Kafka*. In questa veste 'completa' il lavoro è stato rappresentato il 30 settembre 2000 alla Biennale di Venezia.

APPENDICE

Teatro musicale del secondo dopoguerra da opere di Franz Kafka		
Gottfried von Einem	<i>Der Prozeß</i>	Salzburger Festspiele, 17.viii.1953
Erwin Hartung	<i>In der Strafkolonie</i>	Berlin, Akademie der Künste, 8.x.1962
Niels Viggo Bentzon	<i>Faust III</i>	Kiel, Opernhaus, 21.vi.1964
Hans Werner Henze	<i>Ein Landarzt</i>	Frankfurt, Wolfgang Rennert Städtische Bühnen, 30.xi.1965 (Radio 19.xi.1951)
Roman Haubenstock-Ramati	<i>Amerika</i>	Berlin, Deutsche Oper, 8.x.1966
Gunther Schuller	<i>The Visitation</i>	Hamburg, Staatsoper, 12.x.1966
Ellis Bonoff Kohs	<i>Amerika</i>	San Francisco, Opera, 27.v.1970
Joanna Bruzdowicz	<i>La colonie pénitentiaire</i>	Tours, Grand Théâtre, 12.ii.1972
Brian Howard	<i>Metamorphosis</i>	Melbourne, St. Martin's Theatre, 30.ix.1973
André Laporte	<i>Das Schloss</i>	Bruxelles, Théâtre de la Monnaie, 16.xii.1986
Aribert Reimann	<i>Das Schloss</i>	Berlin, Deutsche Oper, 2.ix.1992
Rolf Riehm	<i>Das Schweigen der Sirenen</i>	Stuttgart, Staatsoper, 9.x.1994
Stanley Walden	<i>Liebster Vater</i>	Bremen, Stadttheater, 12.x.1996
Philip Glass	<i>In the Penal Colony</i>	Seattle, Contemporary Theatre, 31.viii.2000
Luca Mosca	<i>K. (Trilogia della solitudine)</i>	Venezia, Teatro Piccolo Arsenale, 30.ix.2000
Philippe Manoury	<i>K...</i>	Paris, Opéra Bastille, 3.vii.2001
Hans-Jürgen von Bose	<i>K-Projekt 12/14</i>	München, Cuvillies-Theater, 27.vi.2002
Alberto Colla	<i>Der Prozess</i>	Kiel, Theater Kiel, 9.v.2004
Poul Ruders	<i>Kafka's Trial</i>	Copenhagen, Det Kongelige Teater, 12.iii.2005
Francesco Hoch	<i>Josef K. - il processo continua</i>	Lugano, Teatro Nuovo, 12.x.2007
Salvatore Sciarrino	<i>La porta della legge</i>	Wuppertal, Opernhaus, 25.iv.2009
Michaël Lévinas	<i>La métamorphose</i>	Lille, Opéra, 27.v.2011
Hans-Jürgen von Bose	<i>Verkehr mit Gespenstern</i>	Wien, Theater an der Wien, 5.xii.2012
Francisco Coll	<i>Café Kafka</i>	London, Linbury Studio Theatre, 17.iii.2014
Philip Glass	<i>The Trial</i>	London, Linbury Studio Theatre, 10.x.2014

Vor dem Gesetz.

Von Franz Kafka.

Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintrreten dürfen. „Es ist möglich,“ sagt der Türhüter, „jetzt aber nicht.“ Da das Tor zum Gesetz offen steht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehen. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt: „Wenn es dich so lacht, versuche es doch trotz meines Verbotes hineinzugehen. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehen aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des Deineten kann nicht einmal ich mehr ertragen.“ Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet: das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen, dünnen, schwarzen tartarischen Bart, entschließt er sich doch lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt. Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und läßt ihn seitwärts von der Tür sich niedersetzen. Dort

sitzt er Tage und Jahre. Er möchte viele Versuche eingelassen zu werden und ermüdet den Türhüter durch seine Bitten. Der Türhüter stellt öfters kleine Verhöre mit ihm an, fragt ihn über seine Heimat aus und nach vielem andern, es sind aber teilnahmslose Fragen, wie sie große Herren stellen, und zum Schluß sagt er ihm immer wieder, daß er ihn noch nicht einlassen könne. Der Mann, der sich für seine Reise mit vielem ausgerüstet hat, verwendet alles, und sei es noch so wertvoll, um den Türhüter zu bestechen. Dieser nimmt zwar alles an, aber sagt dabei: „Ich nehme es nur an, damit du nicht glaubst, etwas versäumt zu haben.“ Während der vielen Jahre beobachtet der Mann den Türhüter fast ununterbrochen. Er vergißt die andern Türhüter und dieser erste scheint ihm das einzige Hindernis für den Eintritt in das Gesetz. Er versucht den unglücklichen Zufall, in den ersten Jahren rätseltlos und laut, später als er alt wird, brummt er nur noch vor sich hin. Er wird finstisch und da er in dem jahrelangen Studium des Türhüters auch die Fische in seinem Pelz tragen erkannt hat, bittet er auch die Fische ihn zu helfen und den Türhüter umzustimmen. Schließlich wird sein Augenlicht schwach und er weiß nicht, ob es um ihn wirklich dunkler wird oder ob ihn nur seine Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Lücke des

Gesetzes bricht. Nun lebt er nicht mehr lange. Vor seinem Tode sammelt sich in seinem Kopfe alle Erfahrungen der ganzen Zeit zu einer Frage, die er bisher an den Türhüter noch nicht gestellt hat. Er winkt ihm zu, da er seinen erstarrenden Körper nicht mehr aufrichten kann. Der Türhüter muß sich tief zu ihm hinunterbeugen, denn der Größenunterschied hat sich sehr zu ungunsten des Mannes verändert. „Was willst du denn jetzt noch wissen?“ fragt der Türhüter, „du bist unerfährlich.“ „Alle streben doch nach dem Gesetz,“ sagt der Mann, „wie so kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat.“ Der Türhüter erkennt, daß der Mann schon an seinem Ende ist und, um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen, brüllt er ihm an: „Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.“

Franz Kafka

Davanti alla legge [*Vor dem Gesetz*, 1914]*

Davanti alla legge c'è un guardiano. Davanti a lui viene un uomo di campagna e chiede di entrare nella legge. Ma il guardiano dice che ora non gli può concedere di entrare. L'uomo riflette e chiede se almeno potrà entrare più tardi. «Può darsi» risponde il guardiano, «ma per ora no». Siccome la porta che conduce alla legge è aperta come sempre e il custode si fa da parte, l'uomo si china per dare un'occhiata, dalla porta, nell'interno. Quando se ne accorge, il guardiano si mette a ridere: «Se ne hai tanta voglia prova pure a entrare nonostante la mia proibizione. Bada, però: io sono potente, e sono soltanto l'infimo dei guardiani. Davanti a ogni sala sta un guardiano, uno più potente dell'altro. Già la vista del terzo non riesco a sopportarla nemmeno io». L'uomo di campagna non si aspettava tali difficoltà; la legge, pensa, dovrebbe pur essere accessibile a tutti e sempre, ma a guardar bene il guardiano avvolto nel cappotto di pelliccia, il suo lungo naso a punta, la lunga barba tartara, nera e rada, decide di attendere piuttosto finché non abbia ottenuto il permesso di entrare. Il guardiano gli dà uno sgabello e lo fa sedere di fianco alla porta. Là rimane seduto per giorni e anni. Fa numerosi tentativi per passare e stanca il guardiano con le sue richieste. Il guardiano istituisce più volte brevi interrogatori, gli chiede notizie della sua patria e di molte altre cose, ma sono domande prive di interesse come le fanno i gran signori, e alla fine gli ripete sempre che ancora non lo può far entrare. L'uomo che per il viaggio si è provveduto di molte cose dà fondo a tutto per quanto prezioso sia, tentando di corrompere il guardiano. Questi accetta ogni cosa, ma osserva: «Lo accetto soltanto perché tu non creda di aver trascurato qualcosa». Durante tutti quegli anni l'uomo osserva il guardiano quasi senza interruzione. Dimentica gli altri guardiani e solo il primo gli sembra l'unico ostacolo all'ingresso nella legge. Egli maledice il caso disgraziato, nei primi anni ad alta voce, poi quando invecchia si limita a brontolare tra sé. Rimbambisce e siccome studiando per anni il guardiano conosce ormai anche le pulci del suo

* Scritto da Kafka nel 1914 all'interno del capitolo IX del romanzo *Der Process* (pubblicato postumo nel 1925), il racconto *Vor dem Gesetz* [Davanti alla legge], fonte dell'opera di Sciarino, fu pubblicato per la prima volta nel settimanale «Selbstwehr» (1915, n. 34), quindi nell'antologia *Vom jüngsten Tag. Ein Almanach neuer Dichtung* (Leipzig, Wolff, 1916), infine nella raccolta *FRANZ KAFKA, Ein Landarzt. Kleine Erzählungen* [Un medico di campagna. Racconti brevi] (München-Leipzig, Wolff, 1919). La traduzione italiana di Rodolfo Paoli viene da *FRANZ KAFKA, Racconti*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1970 («I Meridiani»), pp. 328-329.

bavero di pelliccia, implora anche queste di aiutarlo e di far cambiare opinione al guardiano. Infine il lume degli occhi gli si indebolisce ed egli non sa se veramente fa più buio intorno a lui o se soltanto gli occhi lo ingannano. Ma ancora distingue nell'oscurità uno splendore che erompe inestinguibile dalla porta della legge. Ormai non vive più a lungo. Prima di morire tutte le esperienze di quel tempo si condensano nella sua testa in una domanda che finora non ha rivolto al guardiano. Gli fa un cenno poiché non può ergere il corpo che si sta irrigidendo. Il guardiano è costretto a piegarsi profondamente verso di lui, poiché la differenza di statura è mutata molto a sfavore dell'uomo di campagna. «Che cosa vuoi sapere ancora?» chiede il guardiano, «sei insaziabile». L'uomo risponde: «Tutti tendono verso la legge, come mai in tutti questi anni nessun altro ha chiesto di entrare?». Il guardiano si rende conto che l'uomo è giunto alla fine e per farsi intendere ancora da quelle orecchie che stanno per diventare insensibili, grida: «Nessun altro poteva entrare qui perché questo ingresso era destinato soltanto a te. Ora vado a chiuderlo».

(traduzione dal tedesco di Rodolfo Paoli)

LA PORTA DELLA LEGGE

Libretto di Salvatore Sciarrino

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera

La porta della legge, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Nucleo germinativo, nel suo enigmatico e surreale nòcciolo drammatico, del romanzo incompiuto *Der Process* (pubblicato postumo nel 1925) – non a caso il laconico racconto fu inserito da Kafka, quasi con funzione di morale, all'interno del penultimo capitolo dell'opera –, l'inquietante parabola *Vor dem Gesetz* (1914) condensa nello spazio di poche righe una critica ferocissima al concetto di legge quale verità assoluta. In un assurdo universo popolato da due soli individui, un timido e indolente uomo di campagna consuma l'intera sua esistenza nella vana attesa di partecipare della luce inesauribile della legge, frenato sulla soglia da un guardiano assai zelante che con cinismo imperterrito gli ostenta il misterioso divieto ad accedervi. Pedanteria e studiata monotonia dello stile contribuiscono ad accrescere la percezione di una realtà straniata e allucinata, in cui la dimensione temporale della vicenda, proiettata con turbinosa rapidità su tutta la durata di una vita umana, viene mirabilmente annullata in un presente atemporale che disvela le manifeste valenze metafisiche della materia narrata. La complessa pluralità di 'letture' del testo kafkiano, che il compositore adatta alle esigenze musicali affidando all'arrendevole protagonista un incalzante monologo interiore interrotto solo saltuariamente da fugaci inserti dialogici con il sadico aguzzino, si traduce nell'opera in un'affascinante duplicazione dei piani drammatici. Come dichiarato con toni assai accorati nella prefazione alla partitura, l'universalità del messaggio è stata infatti «trasposta in una terra di climi più miti» per configurarsi sul versante più dichiaratamente politico quale feroce atto d'accusa all'intero apparato politico italiano contemporaneo. Nell'amministrare un potere conferitogli da chi occupa i livelli più alti della scala gerarchica, il guardiano (l'usciera) incarna lo stuolo immane di infimi portaborse e tronfi lacchè che popolano i ramificatissimi gangli burocratici della macchina statale nostrana, di fronte a cui il cittadino comune (l'uomo) si adagia supinamente, divenendo compartecipe silenzioso della corruzione e della degradazione morale della società. Allo stesso tempo gli ineludibili riflessi esistenziali del soggetto vengono potenziati da una struttura drammaturgica quanto mai singolare, che prevede la triplice ripetizione di un medesimo episodio scenico-musicale sublimato a rituale universale e tragicamente ineluttabile.

Nel sottotitolo dato alla partitura, *Quasi un monologo circolare*, l'autore esplicita fin dal principio l'impianto ciclico del lavoro, costruito intorno alla reiterazione ossessiva di una feroce 'liturgia' del quotidiano dove si assiste, con violento realismo simbolico, al

totale annichilimento della coscienza individuale consumato da una burocrazia feroce e corrotta. Per comprimere in poco più di un'ora la schiera infinita di esistenze umane sacrificate in un'attesa snervante destinata a restare insoddisfatta per sempre – nell'opera il ruolo del protagonista è scisso e affidato a una coppia di voci maschili, un baritono (uomo 1) e un controtenore (uomo 2), che si alternano nelle due scene iniziali per poi combinarsi nella fulminea sezione conclusiva –, Sciarrino decide di concatenare la sequela di eventi drammatico-musicali secondo un'incessante ripetizione di moduli impercettibilmente variati, che ha come effetto quello di dilatare oltre misura le dimensioni spazio-temporali in un eterno presente dai contorni angosciosi. Se l'iterarsi in bocca ai personaggi delle medesime parole, modificate soltanto nella successione o nella qualità prosodica, serve a tradurre icasticamente l'affastellarsi nevrotico di domande, dubbi, chiarimenti e suppliche cui nessuno potrà mai rispondere, la piatta uniformità del fluire orchestrale, percorso da frammenti strumentali isolati sullo sfondo di una selva (talora udibile a stento) di brontolii e bisbigli, pare comprimere l'esistenza del questuante in un paesaggio sonoro monocorde perché svuotato al suo interno di ogni afflato emotivo. Disagio e apatia divengono così cifre emblematiche di un 'dialogo' irrazionale, a tratti onirico, dove i lacerti testuali continuamente iterati che si rincorrono ossessivamente nel febbrile esaurirsi di una vita devono essere letti quali sintomi patologici della progressiva perdita di coscienza di un protagonista cui è affidata la duplice veste di narratore e di attore.

Commissionata dalle Wuppertaler Bühnen, *La porta della legge* ha ricevuto il suo battesimo la sera del 25 aprile 2009 all'Opernhaus di Wuppertal, riscuotendo un'unanime messe di consensi che ha favorito la pronta ripresa dell'opera su alcuni palcoscenici internazionali nei mesi a seguire: Mannheim (Nationaltheater 18 luglio 2009), New York (Lincoln Center, 20 luglio 2010), Bogotá (Teatro Cafam de Bellas Artes, 29 marzo 2012) e Ostrava (Divadlo Antonína Dvořáka, 26 giugno 2012). In mancanza di un libretto in quanto tale, avendo Sciarrino rielaborato in forma dialogica il racconto della fonte – la prima intenzione era però quella di mantenere la prosa originale senza modifiche –, il testo adottato per questa edizione è quello riportato come premessa alla prima edizione della partitura orchestrale, dalla quale sono tratti gli esempi musicali.¹

¹ SALVATORE SCIARRINO, *La porta della legge. Quasi un monologo circolare*, Roma-Milano, Edizioni musicali Rai Trade, © 2009 (RTC – 3104); realizzazione della partitura a cura di Claudio Meroni e Paolo Mellini. Nella guida all'opera ogni esempio musicale viene identificato mediante la cifra di chiamata con l'indicazione del numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) oppure la seguono (a destra), oltre che dal n. progressivo di battuta.

LA PORTA DELLA LEGGE

quasi un monologo circolare
[in tre scene]

di Salvatore Sciarrino

Opera commissionata da
Wuppertaler Bühnen

Prima esecuzione:
Wuppertal, 25 aprile 2009

Personaggi e interpreti

L'UOMO 1	Baritono
L'USCIERE	Basso
L'UOMO 2	Controtenore

«Le disuguaglianze degli uomini [...] non permettono che alcun'arte possa indicare qualcosa di semplice, che serva in tutti i casi e in tutti i tempi [...] La legge [...] tende proprio a questo, come un uomo prepotente e ignorante [...] anzi nemmeno lascia che altri lo interroghi».

È un passaggio delle *Leggi* di Platone, che sembra offrire spunto al racconto di Kafka *Davanti alla legge*, che lo scrittore inserirà tale e quale nel *Processo*.

In una lettera a Felice Bauer (1913) Kafka dice che un funzionario «si presenta come il muro del mondo». Proprio a tal genere di figura appartiene l'usciera, personaggio chiave dell'opera. L'uomo, il protagonista, è la sua vittima di turno, però soffre di una complice debolezza. Uomo, e poi ancora due in una voce, e il moltiplicarsi degli uomini accenna a una serie infinita di vittime, una dopo l'altra.

Dietro l'usciera la musica lascia intrasentire, attraverso brevi spiragli, un altro mondo ricco di suono: egli canta dei suoi superiori, terribili come le antiche gerarchie angeliche. Alla fine (una fine ricorrente), quando l'usciera si china sull'uomo, mostra la confidenza di un Dio con la creatura, e infonde sul suo volto il soffio della morte.

Ogni giorno ciascun uomo si sveglia. Eppure giungono momenti in cui da svegli ci svegliamo, guardiamo in modo nuovo. Ci sveglia la coscienza davanti a spettacoli naturali o estetici, ma pure di fronte alla nostra miseria. Da anni osservo i problemi della convivenza, e così mi sento testimone non muto di una forte regressione sociale. Dinanzi al graduale verificarsi di ciò che chiunque, pacatamente, era in grado di prevedere, ci si accorge che di colpo ci è stato tolto il respiro, insieme con la fiducia in migliori giorni di civiltà a venire: ecco lo stupore assale, prima del malcontento che ci roderà.

Se un bel giorno scopriste che la cultura, i progetti più coraggiosi sono vani, che il vostro paese non ha raggiunto neanche una parvenza di identità? Se vi sembrasse di assistere solo a una messinscena beffarda, che ne è della vostra vita? È quanto sta succedendo a noi. Altri possono scivolare nella decadenza, il nostro paese no, non può decadere perché ha perso un secolare appuntamento, quello di realizzare l'ideale stesso dell'Italia.

Senza identità non v'è società: allora la burocrazia, sovrapposta alla disgregazione, diviene micidiale. Vediamo

che la vita non è libera, il singolo è inascoltato, paralizzato, su di lui la pubblica amministrazione può esercitare il sopruso perché essa corteggia solo i gruppi e le masse. Non parlo della precaria condizione di un artista. Parlo della sopravvivenza fisica mia, tua, sua. Le ombre della situazione attuale forse da tempo posano sulla mia musica, nell'affanno di alcune opere.

Non è facile abbordare l'argomento senza gridare o senza sorridere: chi non abita qui non può sapere come la mia nazione abbia spinto oggi a perfezione l'assurdo universo di Kafka, la burocrazia assassina, trasposta in una terra di climi più miti, fra diversi contesti di architettura e in chiarezza, niente nebbie controluce: folklore, televisione spazzatura e sporcizia vera.

1999. Su un muro di Firenze, a via del Moro, leggevo il seguente epigramma enigmatico, intelligente:

L'ARGO¹ ALL'ITALIA
CHE PRODUCE E LAVORA
E CHE DIVORA.

APPUNTI DIETRO LA PORTA

Un rantolo sigla e scandisce quest'opera. All'ascolto è chiaro che il dramma cominci mentre il protagonista è prossimo a morire. Il pensiero si volge indietro per un istante che tutto ricorda, tutto riassume. Di questo sguardo disperato siamo spettatori.

Passa un'intera esistenza nello spazio di pochi minuti, e poi di nuovo passa un'intera esistenza, la stessa o quella di un altro. E ricomincia. Vi sono farfalle che nascono al mattino e già al tramonto sono moribonde. Per noi uomini, che coroniamo con il sonno il buio, il ritmo della luce richiama la brevità e suona leggermente a morto. Frattalità del vivere: perché basta un sol giorno a riflettere tutto l'arco dei giorni? È potenza del simbolo? O vera equivalenza di forme temporali, connaturate ed evidenti così da non richiedere spiegazioni?

¹ Non è facile capire come Sciarrino abbia inteso il riferimento, se cioè Argo sia il gigante della mitologia classica dai cento occhi, come simbolo di vigilanza, oppure il gigante che chiude i suoi cento occhi addormentandosi al suono del flauto di Ermete – interpretabile come la televisione, che addormenta le coscienze (*ndc*).

La musica crea un'ampia scansione di periodi simili e diseguali. Un paesaggio sonoro dove inaspettati scoppiano i pieni di una dimensione parallela, terribile come un'apparizione dalla spada fiammante, come quella che ci esclude dal Paradiso. Mutevole e ineluttabile, il paesaggio due volte ritorna per intero, e vi rimbalzano in punti identici i recitativi, assai differenziati talvolta ma sempre severi, in quanto privati affatto d'ogni slancio lirico. Fra la vita del primo uomo e quella del secondo (e il curioso finale a due) una singolare statistica della mente regola il colorito emozionale, distribuisce frasi forse uguali e forse no. Una comparativa drammaturgia testuale e musicale fra le parti, fra due e più vite. Ciò che la prima volta induce l'ansia che rimugina se stessa, scorre invece la volta successiva; e viceversa, ciò che fluiva s'inceppa e ora si dispiega innanzi a noi nella sua *realtà rappresentativa*. Il parallelismo avviene qui non tra dimensioni simultanee bensì fra episodi posti in sequenza, e dunque lontani, affinché la memoria e il dubbio possano interferire reciprocamente e mescolarsi.

Il ripetersi delle azioni ci logora, il quotidiano scema l'interesse. Le nevrosi dilagano, i tic, le domande sospese nel catastrofico tardare (sebbene infinitesimo) delle risposte, il riprodursi delle domande senza risposte, il rintronare dei dinieghi nelle solitudini della mente.

Poco ancora.

Essere uccisi dalla burocrazia: morte per burocrazia non è oggi infrequente. Burocrazia non significa soltanto disfunzione pubblica, o un eccesso di rigidità nella società. Burocrazia è soprattutto una forma spicciola di tirannia, risalza di piccoli frustrati assetati di potere. L'ordine in sé ne viene privato di senso. La paralisi burocratica affila ritardi, ingranaggi atroci e, paradossalmente, arresta il lavoro proprio e altrui; nel nome dell'efficienza genera un tranello, coprendo la voragine del far niente, a cui senza scampo conduce.

Salvatore Sciarrino

SCENA PRIMA¹

L'UOMO 1

Niente. Non può concedermelo. Dice che non può concedermelo, dice.²

L'USCIERE

Forse più tardi

L'UOMO 1

dice. La porta della legge è sempre aperta. Insisto: vorrei entrare.

L'USCIERE

Forse più tardi³

L'UOMO 1

dice

L'USCIERE

ora no.

L'UOMO 1

Sbircio nel vano, il guardiano ride.

L'USCIERE

Se l'attira tanto

L'UOMO 1

dice

L'USCIERE

provi a passare! Attento, io sono l'ultimo, soltanto l'ultimo! Ogni sala ha il suo usciere, uno più potente dell'altro. Già col terzo neppure io riesco a parlare.

L'UOMO 1

È una difficoltà imprevista, sono venuto qui apposta.⁴ Fisso l'usciera. Meglio che arrivi un permesso. Lui m'ha offerto uno sgabello. Da anni mi ci siedo, sono stanco. Mi sottopone a piccoli interrogatori sulla mia vita precedente. Domande indifferenti, formali come sono i signori. Mi lasci entrare, supplico. Infastidito, ripete che ancora non può. Da casa ero partito con un gran bagaglio. Così gli regalo qualcosa, cerco di corromperlo. Lui dice:

L'USCIERE

Vediamo cosa si può fare. Aspetti lì.

L'UOMO 1

Prima maledicevo la sorte, a voce alta. Da vecchio mi contento di borbottare.

Ridivento bambino. Conosco le pulci della sua pelliccia, una per una. Vi prego, pulci, aiutatemi, fate cambiare idea all'usciera!

Ormai vedo tutto confuso. Al buio distinguo appena il chiarore della porta. Non mi resta molto da vivere. La memoria si condensa in una domanda nuova. Faccio cenni con la testa perché il mio corpo è irrigidito. Non ho fiato, l'usciera deve piegarsi su di me.

L'USCIERE

Che vuole sapere ancora? Lei è insaziabile.

L'UOMO 1

Se tutti aspirano alla legge, come mai – dico – in tutto questo tempo, nessun altro ha chiesto di entrare? Vacilla il mondo. Mi si chiudono le orecchie. Il guardiano capisce che sono allo stremo, la sua voce, lontano, ruggisce:

L'USCIERE

Qui nessuno poteva entrare, la porta era destinata solo a te. Ora vado a chiuderla.

SCENA SECONDA

L'UOMO 2

Non può farmi entrare.⁵ Dice che non può. Glielo chiedo ogni giorno. Anche oggi.

Lo prego. Lo supplico.

L'USCIERE

Forse più tardi

L'UOMO 2

dice il guardiano

L'USCIERE

ora no.

L'UOMO 2

La porta della legge è sempre aperta. Allungo il collo per guardare dentro e lui ride.

L'USCIERE

Se ti attira tanto

L'UOMO 2

dice

L'USCIERE

provaci. Attento, io sono l'ultimo degli uscieri, soltanto l'ultimo. Già la vista del terzo, manco io riesco a reggerla.

L'UOMO 2

Non so che fare. Osservo la sua faccia. Meglio attendere un permesso. M'ha dato uno sgabello. Sono stanco, da anni mi ci siedo. A volte mi interroga, su

di me, sul mio paese. Parla con disgusto, come i gran signori. Azzardo la mia richiesta. Infastidito, ripete che non può, non può ancora lasciarmi entrare.

Partendo m'ero portato tante cose. Ne offro in dono qualcuna. L'usciera dice:

L'USCIERE

Vediamo quanto si può fare. Aspetta lì.

L'UOMO 2

Anni che aspetto, non so quanti. Sono vecchio, mi contento di brontolare fra me.

Conosco le pulci della sua pelliccia, una per una le conosco. Ridivento bambino. Vi prego pulci, aiutatemi, fategli cambiare idea!

Dalla porta irradia appena un albore. Non vedo più, le cose svaniscono. O sono gli occhi a ingannarmi. Non mi resta molto da vivere. Nella mente si condensa una domanda che non ho rivolto fin'ora all'usciera. Gli faccio cenni, non sono più capace di alzarmi. Non ho più fiato, l'usciera deve piegarsi su di me.

L'USCIERE

Che vuoi sapere ancora? Sei insaziabile.

L'UOMO 2

Se ogni uomo aspira alla legge, come mai – dico – in questo lungo tempo, nessuno oltre me si è presentato? Tutto vacilla. Mi si chiudono le orecchie. Il guardiano capisce che sono allo stremo, lontana gorgoglia la sua voce:

L'USCIERE

E chi poteva entrare? La porta era per te, solo per te. Ora vado a chiuderla.

SCENA TERZA

L'UOMO 1 e L'UOMO 2 (*insieme*)

Sono davanti alla porta.⁶ Il guardiano non mi lascia entrare.

Riprovo: niente da fare. Niente, ripete che non è possibile.

L'USCIERE

Forse più tardi

L'UOMO 1 e L'UOMO 2

dice

L'USCIERE

ora no.

¹ *Lento non troppo* – alternanza di battute in $\frac{3}{4}$ e $\frac{4}{4}$.

Di lunghezza pressoché equivalente, le due scene iniziali ripropongono, come in un incubo, la stessa situazione, articolata secondo il lento avvicinarsi di ampie macro-sequenze, tessere ineluttabili di un'attesa estenuante destinata a concludersi soltanto con la morte dell'individuo.

² Una timida e ricorrente figurazione in flautato della viola sostenuta da refole inarticolati dei fiati (da ⁷A, b. 1) introduce le richieste insistenti con cui l'uomo incalza il suo interlocutore per entrare (scena I, da A², b. 10; scena II, da M³, b. 466). Alla caparbia del postulante il guardiano reagisce con tono impenetrabile (scena I, da B¹⁰, b. 54; scena II, da ¹²N, b. 483), tronfia anzi nell'ostentare, mentre l'uomo cerca inutilmente di indirizzare lo sguardo oltre la porta socchiusa (scena I, da ¹⁶E, b. 134; scena II, da ⁶N, b. 489), un riso sarcastico tradotto in orchestra dai rabbriventi incisi sul ponticello dei violini sugli accordi tenuti e contrapposti dei legni (da E³, b. 153). Incisi che punteggiano le repliche insolenti del basso – e alla luce della «messinscena beffarda» della situazione socio-politico-culturale odierna l'immagine diventa metafora assai pregnante di un potere che prospera nella totale indifferenza all'ombra di un sogghigno compiaciuto. Entrambi si esprimono in un declamato assai fluido che privilegia un sillabato spiccio vicino al parlato, ma se le insistenti implorazioni dell'uomo tendono a un lamento sconcolato,

ESEMPIO 1 (A, bb. 8-11)

Fl. in Do *fra i denti* *mp*

Lastra *piegata, fissa a voce media* *ppp*

Log dr. II *M--* *pp*

Vle *mp* *p* *ppp*

Uomo I *f* *pp*

Pf. I *8va* *mf*

Pf. II *pp*

Pf. I *pp*

Pf. II *pp*

Pf. I *pp*

³ le repliche sbrigative dell'uscieri sono invece sorrette da un cupo ribollito strumentale che tradisce la disumana sfrontatezza del subalterno, suggerendo al contempo l'esistenza di un mondo sonoro 'altro' pur se inattingibile.

ESEMPIO 2 (B²⁰, bb. 64-68)

Usciere *mp* *pp* *f* *mf* *mp* *mf* *p*

Più tardi. No No. Forse No. Forse più tar - di.



A simboleggiare l'invisibile barriera contro cui si infrangono inflessibilmente le lagnanze del protagonista interviene poi un impalpabile fondale sonoro che nella scena iniziale si materializza nel pervasivo scuotimento di una lastra metallica, mentre in quella seguente prende corpo nelle debolissime vibrazioni dei fiati (*colians* e soffi dei flauti) o negli armonici sovracuti degli archi.

⁴ Intimorito dai perentori ammonimenti dell'uscire, il questuante (e questo atteggiamento segna una svolta drammaturgica) fissa l'uscire, non riesce a reggere il confronto e decide, con sofferenza, di attendere un permesso ufficiale per entrare (scena I, da ¹⁴G, b. 209; scena II, da O⁷, b. 540). Egli accetta quindi un crudele interrogatorio sulla sua vita che gli fa perdere progressivamente il senso della missione – unico passatempo, giunto oramai alle soglie della vecchiaia, diviene quello di contare le pulci sulla pelliccia del guardiano –, finché la scena culmina con l'interrogativo 'risolutivo' a proposito dell'insensata proibizione (scena I, da ²K, b. 390; scena II, da ²V, b. 809). Adottando uno stile intenzionalmente spoglio, che l'autore stesso non esita a definire «minimalista» intendendolo alla stregua di uno «stilicidio di parole», istanze e dinieghi si rincorrono in una trama composta di velati, eppur mai identici parallelismi verbali, che la musica si incarica di scandagliare popolandolo la scena deserta di spettri sonori inquietanti – si osservi, ad esempio, l'irritato mugugno del clarinetto contrabbasso che nella parte finale della scena prima (da ¹⁷I, b. 296) riverbera il sommesso piagnucolio dell'uomo come fosse quello di un anziano mendicante sull'orlo del collasso mentale. Impacciati brandelli melodici, generalmente affidati a singoli strumenti ad arco irrobustiti da fuggevoli squilli degli ottoni, affiorano d'altro canto da un denso quanto impercettibile magma orchestrale che però dischiude all'improvviso secchi gesti strumentali – semplici movimenti intervallari o incrostazioni accordali – riecheggianti il dettame vocale dei due personaggi.

⁵ La riproposizione speculare di figurazioni e stilemi musicali equivalenti in entrambi i quadri, che si avvicendano non a caso senza soluzione di continuità, diventa efficace espediente drammatico per suggerire l'eterno protrarsi di un'identica condizione. Pure, nelle minime trasformazioni timbriche e testuali il compositore invita anche a investigare la «realtà rappresentativa» delle vite rappresentate sul palco, avvicinate oppure contrapposte da segreti processi mentali che agiscono a livello inconscio. Ecco allora che alle recriminazioni oramai sfibrate dell'uomo, personificato ora da un controttenore, si alternano i rifiuti ancor più sgarbati del guardiano, i cui sghignazzi paiono assumere quasi consistenza fisica nella glaciale freddezza dell'impasto orchestrale – singole note nei registri estremi dei due pianoforti sopra il battito insistito del *log drum* (da N²⁸, b. 523).

⁶ Un ruvido interludio costruito su un ostinato ritmico che suona quale manifestarsi minaccioso di una faticata pulsazione temporale – meccaniche palpitazioni simultanee di clarinetto e pianoforte su irrequieti *pizzicati* in controtipo della viola da eseguirsi oltre il ponticello –

ESEMPIO 3 (X, bb. 882-883)

ppp sempre (rumore meccanico)

8

Pf. I

Cl.

VI.

Vla

ppp > **ppp** > *sim.*

conduce infine alla ripresa (da X⁶, b. 888), su parti però duplicate e sonorità rafforzate – alle percussioni si aggiungono due esecutori al marimbone –, dell'introduzione orchestrale d'inizio opera. Scortata di nuovo dall'oscillare della lastra, la scena conclusiva (da ²Y, b. 897) riespone per la terza volta l'emblematica vicenda, ma in una replica ancora più stringente e dai toni quasi ipnotici: la causa è ora perorata da entrambi gli uomini che cantano ad una sola voce all'ottava, neutralizzati immancabilmente dagli insolenti rifiuti dell'usciera. A sancire la fatale inattività degli insistiti appelli è la fulminea interruzione che tronca di netto i disperati tentativi dei due (tre, cinque, mille) protagonisti, ignari l'uno dell'altro. La perfetta circolarità di un meccanismo drammaturgico implacabile che stritola come una morsa ogni esistenza umana viene così proiettata su scala universale.

GENERALI

Monodia: non gioco di note preesistenti ma intervalli progressivamente generati dal movimento di un suono, geometrie viventi, organismi. Intorno, ruotano immagini più eterogenee, un ambiente di impulsi cortissimi e vibrazioni sonore. Queste spesso oscillano tra soffio, suono, fruscio, quasi indipendentemente dalla famiglia di strumenti che li produce.

La partitura non è in altezze reali. Di conseguenza: Flauto in sol, Flauto in basso in do, Corno inglese, Clarinetto, Clarinetto basso, Clarinetto contrabbasso, Corni, e Contrabbassi risultano ognuno secondo le proprie convenzioni di trasporto.



Non sono assolute le gradazioni dinamiche, ma relative a ciascun tipo specifico di emissione. In questa musica la dinamica non è un'opzione secondaria, anzi ne costituisce il rilievo e la fascinazione spaziale.

I parallelismi di ottava vanno resi come componenti timbriche di una sola voce, e non come raddoppi. Perciò è necessaria una fusione controllata e la parte superiore non deve distinguersi, deve suonare "dentro" la parte inferiore.

Data la polivalenza della relazione tra gli strumenti, qualsiasi disposizione nello spazio può dare risultati sensati.

FLAUTI

ord.



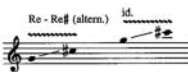
= soffio ordinario, molto tagliente e risonante. A labbra aperte, concentrare il fiato dentro il foro come pronunciando una *a*; in realtà si pronuncia una *i* aprendo la bocca, a maschera rilassata. Arrotondare e amplificare con il cavo orale (altezza reale).



= suoni colian (whistle tone), ronzio acutissimo, appena avvertibile e instabile; si producono fra il labbro e la bocca riducendo al minimo il suono fondamentale, indicato fra parentesi.



= bicordi impastati di soffio.



= mescolanza di trilli con note estranee. Sovrapporre alle note (suonate dalla mano sinistra) un trillo continuo e fitto di Re e Re#, da eseguirsi a dita distese e leggere (mano destra), in modo che si alternino i due movimenti di ciascuna chiave. Ne risulta una miscela di suoni discontinui di estrema fluidità. La causa di questo fenomeno è nella doppia velocità di frammentazione prodotta dal doppio movimento meccanico combinato all'alta velocità del trillo.

+

= ispirando (→ = espirando). Tali respiri andranno eseguiti dentro allo strumento, a bocca coperta.



= ruotare in dentro il flauto, la boccola tra i denti più internamente possibile. Come si usa per scaldare lo strumento, immettere molto fiato. Intonazione del fondamentale una settima maggiore sotto.



= rullare la lingua, quasi senza emettere aria, per produrre un ruggito gravissimo: intonato una settima sotto.

L'orchestra

flauto	2 corni
flauto contralto	2 trombe
flauto basso	2 tromboni
oboe	
corno inglese	percussioni (4 esecutori):
clarinetto	campane tubolari
clarinetto basso	marimbone
clarinetto contrabbasso	2 log drum
2 fagotti	lastra d'acciaio
	tam-tam
	2 grancasse
2 pianoforti	
violini I	
violini II	
viole	
violoncelli	
contrabbassi	

Senza discostarsi dal vivace sperimentalismo orchestrale che fin dagli esordi ha contraddistinto la multiforme produzione teatrale del compositore, l'organico del penultimo titolo operistico di Sciarrino recupera, nonostante la sintesi assai personale, dimensioni e proporzioni dell'orchestra sinfonica 'classica'. L'impiego 'a due' degli ottoni e di parte dei legni (con due fagotti e il corno inglese a rimpiazzare il secondo oboe) richiama infatti da vicino la tradizione settecentesca, eccezion fatta per un'insolita ripartizione 'a tre' di flauti e clarinetti che ha lo scopo di irrobustirne il rispettivo registro grave. Piuttosto corposa è anche la compagine degli archi, per la quale il compositore specifica solo un numero minimo di strumenti da impiegare, mentre alle percussioni, che raggruppano al loro interno idiofoni in genere poco sfruttati (eppure già adoperati dall'autore in lavori precedenti) quali *log drums* (di legno o bambù, emettono due o più suoni intonati) e marimbone, bisogna affiancare la coppia di pianoforti, utilizzati in funzione squisitamente percussiva.

Riprendendo le fila di una ricerca stilistica originalissima intrapresa fin dai primi anni Settanta, la funzione della parte orchestrale della *Porta della legge* sembra essere non soltanto quella di amplificare e commentare, mediante una fitta rete di corrispondenze tra gesti orchestrali e frasi vocali, un'angosciante parabola narrativa ridotta a pura assenza metafisica, ma anche (e forse soprattutto) quella di sovrapporre all'inesorabile ciclicità della struttura drammaturgica una dimensione emotiva connessa alla sfera più recondite dell'attività psichica. Timbri isolati che emergono enigmatici dal contesto circostante, impercettibili variazioni dello statico paesaggio sonoro sullo sfondo, silenzi dilatati che amplificano l'impietosa crudeltà delle domande inevase, dei rifiuti reiterati, degli ambigui sottintesi servono così a tradurre sullo spazio scenico vuoto, eppur abitato da spettri invisibili, le segrete pulsioni legate ai livelli più arcaici dell'inconscio. Nell'assiduo adattare il proprio peso specifico in relazione agli interventi della coppia di protagonisti, l'orchestra rivela inoltre simbolicamente il drammatico scollamento tra cittadino e apparati di potere, la cui cinica autoreferenzialità è riflessa nelle brusche quanto selvagge accensioni sonore che accompagnano i dinieghi dell'impietoso usciere.

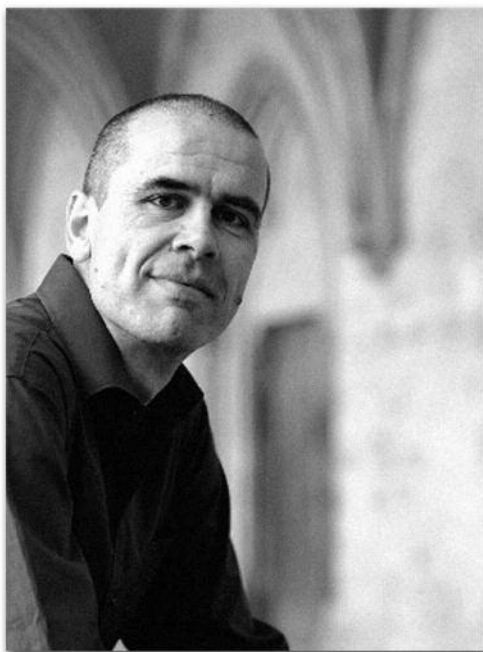
Improntata di frequente a una densità timbrica pressoché impalpabile esemplificata da un tessuto sonoro composto da soffi, fruscii, ronzii, respiri e «rumori» debolissimi – che l'autore si premura di illustrare con dovizia in apertura di partitura, assegnando alla minuziosa annotazione della dinamica un ruolo sostanziale nel comporre «rilievo e fascinazione spaziale» –, la filigrana orchestrale vuole restituire la consistenza materica di gesti, parole, espressioni e nevrosi dei personaggi. Assai efficaci risultano allora gli incisi ostinati di viola e violoncello a ritrarre la pervicace insistenza dell'uomo 1 oppure lo scuro brontolio del clarinetto contrabbasso che nella medesima scena ne ritrae l'indugiare rassegnato. Esempio è, inoltre, l'insistito ricorso a una lastra metallica, le cui costanti vibrazioni materializzano con rara efficacia tanto l'ostacolo fisico (la porta sorvegliata dal guardiano) quanto l'insormontabile barriera psicologica d'indifferenza che impedisce l'accesso al postulante. Fragili vibrazioni dei fiati, spesso null'altro che aliti isolati all'interno dello strumento senza l'articolazione di note specifiche, e armonici acutissimi degli archi sono infine bilanciati, all'estremo del registro grave, da sorde palpitazioni di contrabbassi, fagotti e pianoforti sulle sonorità smorzate di ottoni e grancasse in un alternarsi di rantoli e sussurri che scandiscono implacabili l'esistenza disperata del protagonista.

Le voci



Nonostante la triplicazione narrativa operata da Sciarrino a partire dallo scarno racconto kafkiano, il cast vocale della *Porta della legge* rispecchia, nella sua esiguità di mezzi, le proporzioni della fonte. Dei due soli personaggi attorno cui si polarizza un 'dialogo' inconcludente della durata di un'intera esistenza, l'anonimo «Mann vom Lande» (uomo di campagna) kafkiano viene affidato in ognuna delle tre scene che compongono l'opera a tipologie vocali sempre diverse – dapprima un baritono, quindi un controttenore, infine entrambi –, eppure identiche nel suggerire la moltiplicazione in eterno di un disperato «monologo» esistenziale che accomuna tutta l'umanità. Da qui l'impiego per le molteplici 'voci' del martoriato protagonista di registri intermedi – con il termine 'controttenore' si indicano le parti maschili scritte nella tessitura di contralto –, elevati a paradigma dell'uomo comune destinato a soccombere di fronte alla disumana imperturbabilità di un compiaciuto subordinato, affidato a un basso onnipresente.

Basata sull'ossessiva iterazione di figurazioni ritmico-intervallari assai simili tra loro, la parte del guardiano si caratterizza per la perentorietà degli attacchi, sintomi quanto mai icastici di una brutale ferocia che l'orchestra si incarica di amplificare con esplosioni fragorose. Ben più vari, al contrario, i due ruoli dell'uomo, il cui trascolorare di illusioni, speranze, frustrazioni e atteggiamenti nevrotici è trasfigurato in un variegato declamato che alterna un'asettica e magnetica sillabazione sconfinante non di rado in schizofrenico falsetto a un dolente quanto vano rimuginare su valori esageratamente lunghi. Né il cambiamento di voce che intercorre tra le scene, né la sovrapposizione della coppia di interpreti nella perorazione estrema modificano in alcun modo la fisionomia sonora degli interventi del/i questuante/i, ulteriore espediente per infondere allo sviluppo drammatico una valenza rituale di «fine ricorrente».



Gli interpreti della prima rappresentazione assoluta della *Porta della legge* di Salvatore Sciarrino (Wuppertal 2009): Ekkehard Abele (l'uomo 1), Gerson Sales (l'uomo 2), Michael Tews (l'usciera).

La porta della legge in breve

a cura di Michael Struck-Schloen*

Umberto Eco, in un articolo sull'«Espresso», ha duramente criticato i suoi connazionali. Con lo slogan «Ogni società ha il governo che si merita», ha accusato gli italiani di insufficiente resistenza a un sistema politico che passo dopo passo sta scardinando gli equilibri tra interessi della comunità e sete di potere dell'individuo. Quello del graduale affievolirsi della ricerca dell'uguaglianza sociale a favore del profitto, senza ostacoli, di pochi è tema centrale anche per un altro intellettuale italiano collega di Eco, il compositore siciliano Salvatore Sciarrino. Nei suoi numerosi lavori di teatro musicale egli ha, di volta in volta, messo in scena la sottile drammaturgia di un'esistenza umana soffocata dalla brama di potere (*Macbeth*, da Shakespeare, Schwetzingen 2002), la spietatezza di un obsoleto codice d'onore (*Luci mie traditrici*, da una tragedia seicentesca di Giacinto Andrea Cicognini, Schwetzingen 1998), l'egoismo dei potenti (*Lohengrin*, dalla *moralité* di Jules Laforgue, Piccola Scala 1983).

Nella sua penultima opera, *La porta della legge* (Wuppertal 2009), Sciarrino va ben oltre la semplice trasposizione della parabola di Kafka *Davanti alla legge* in un conciso brano di teatro musicale, e si lancia in una tragica denuncia dell'estirpazione della cultura nella terra di Michelangelo e Pasolini – come testimonia la sua premessa alla partitura, in cui con insolita asprezza esplicita l'attualità dell'opera. Per Sciarrino le catastrofiche conseguenze di questo processo sono evidenti, anche se le sue intuizioni e le sue idee musicali faticano a raggiungere i suoi connazionali dal momento che le sue opere non sono ascoltate a Milano, Roma o Napoli, bensì in Germania, Francia, Austria e Svizzera. *La porta della legge* non è solo un attacco alla burocrazia, è la diagnosi di una mancanza di comunicazione tra apparato di potere e cittadino che ha radici profonde, e che porta con sé un cinico corollario: per Sciarrino l'apparato esiste oggi solo come fine a se stesso, ed è causa di morte per coloro per i quali era stato in origine istituito. Le analogie con l'attuale situazione italiana sono, dichiara il compositore, non accidentali ma intenzionali.

L'indifferenza del sistema politico di fronte ai bisogni della comunità si rispecchia nel modo in cui la vicenda dell'opera è raggelata nel tempo. Come in gran parte dei suoi lavori per il teatro, Sciarrino è interessato meno all'azione esteriore che ai temi universali dell'esistenza umana, che egli mette a nudo, strato dopo strato, con il preciso scalpello delle sue sonorità ossessive e sommessamente penetranti. Le molteplici interpretazioni del testo kafkiano di *Davanti alla legge* – un passo chiave del romanzo *Il processo*, pubblicato autonomamente già nel 1915 nel settimanale ebraico «Selbstwehr» (Autodifesa) – certamente favoriscono il suo intento. Un anonimo «uomo di campagna» si confronta con un altrettanto anonimo guardiano, cui chiede accesso alla Legge.

* MICHAEL STRUCK-SCHLOEN, *About the Program*, in Salvatore Sciarrino, *La porta della legge*, New York, Lincoln Center Festival, 2010 (programma di sala), pp. [5-6]. Traduzione italiana di Elena Tonolo dalla traduzione inglese di Hilary Griffiths.

Se questa legge vada intesa in un contesto ebraico, come spesso è stato suggerito, o nell'ambito di una più generale ricerca del significato della vita umana non è specificato. Il guardiano lo respinge, fermamente ma non irreversibilmente, tenendo aperta la possibilità di una successiva riconsiderazione ma sottolineando l'improbabilità di un esito positivo. In questo modo lega l'uomo a sé offrendogli un barlume di speranza, e insieme lo condanna a un sempre crescente disorientamento. L'uomo attende per anni davanti alla porta, e solo poco prima di morire apprende che quella porta era stata creata apposta per lui, e che ora, con la sua morte, verrà richiusa.

Sciarrino modifica radicalmente l'orizzonte linguistico della parabola di Kafka e sceglie di enfatizzare la graduale perdita di acuità mentale che accompagna l'interminabile, incessante passare del tempo. I lacerti di letteratura popolare, le ripetizioni, i frammenti di discorso diretto presi dalle favole che Kafka piazza ad arte nel racconto, nell'opera sono dissolti e smembrati. In essa le ripetizioni senza fine di frammenti di discorso e di frasi mutilate sembrano suggerire la diagnosi di una condizione psicopatologica, evidente quando l'uomo 1 si installa definitivamente davanti alla porta della legge e balbetta incessantemente: «fisso l'usciera». Il fatto che i due personaggi dell'uomo 1 e dell'uomo 2 agiscano e contemporaneamente descrivano le loro azioni provoca una sorta di offuscamento delle loro identità e uno stato di crescente confusione e perdita di consapevolezza del corso degli eventi. I due postulanti si concentrano sempre meno sul loro reale obiettivo, e preferiscono invece contare le pulci sulla pelliccia del guardiano. Il processo di invecchiamento è accompagnato da una disintegrazione mentale che termina in un totale disorientamento.

Il mondo di Sciarrino, da lui sviluppato nell'arco di molti anni insieme con i suoi interpreti, sfugge ad analisi nette e definitive. Nella *Porta della legge* trasuda una sorta di magia ipnotica, profondamente radicata negli strati arcaici della coscienza. Sciarrino e Kafka non si incontrano in superficie, ma all'estremità delle terminazioni nervose.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

L'uomo 1 (baritono) chiede all'usciera (basso) di accedere alla legge, la cui porta è sempre aperta. L'usciera nega il permesso, ma non esclude che l'uomo possa essere ammesso in seguito. L'uomo consuma l'intera vita nell'inutile tentativo. L'usciera lo esorta a passare nonostante il divieto, ma lo avverte che altri uscieri più terribili attendono all'interno. Le tangenti sono accettate, ma non hanno alcuna utilità. L'uomo conta le pulci del cappotto di pelliccia dell'usciera. Sul punto d'esalare il suo ultimo respiro, domanda come mai nessun altro sia venuto a chiedere di essere ammesso e l'usciera risponde che quella porta era riservata a lui solo, e ora verrà chiusa. L'uomo 2 (controtenebre) appare, e la scena si ripete, con lievi variazioni. Poi i due uomini cantano simultaneamente in una breve scena finale che suggerisce la ripetizione del dialogo tre, quattro, mille volte, all'infinito.

Argument

L'homme 1 (baryton) demande à l'huissier (basse) d'accéder à la loi, dont la porte est toujours ouverte. L'huissier lui refuse la permission, mais lui dit qu'il est possible qu'il soit admis par la suite. L'homme passe toute sa vie dans cette vaine tentative. L'huissier l'exhorte à entrer en dépit de l'interdiction, mais l'avertit que d'autres huissiers, plus terribles encore, l'attendent à l'intérieur. Les dessous de table sont acceptés, mais n'ont aucune utilité. L'homme compte les puces du manteau de fourrure de l'huissier. Lorsqu'il est sur le point d'exhaler son dernier soupir, il demande comment cela se fait que personne n'est venu demander d'être admis, et l'huissier lui répond que cette porte était réservée à lui seul, et que maintenant elle sera fermée. L'homme 2 (contre-ténor) paraît et la scène se répète, avec de légères variations. Ensuite, les deux hommes chantent à l'unisson dans une courte scène finale, qui suggère la répétition du dialogue trois, quatre, mille fois, à l'infini.

Synopsis

Man 1 (baritone) stands before the Gatekeeper (bass) and asks for entry to the Law, where the gate is always open. The Gatekeeper refuses, but says that maybe admittance will be granted later. The man spends his life in this futile quest. The Gatekeeper tells him he can try to pass, but warns that other, more terrible Gatekeepers await within. Bribes are accepted, but are of no use. The man counts the fleas in the Gatekeeper's fur coat. With his dying breath, he asks why no one else has come to ask for admittance and is told that the gate was for him alone, and now it will be closed. Man 2 (countertenor) appears, and the scene is repeated, with slight variations. Then Man 1 and Man 2 sing together in a brief final scene that indicates that the encounter will be played again and again, indefinitely.

Handlung

Der Mann I (Bariton) bittet den Türhüter (Bass), ihn zum Gesetz vorzulassen, dessen Tür immer offen steht. Der Türhüter lässt ihn nicht hinein, schließt aber nicht aus, dass er ihn vielleicht später einlassen wird. So verbringt der Mann sein ganzes Leben mit dem vergeblichen Versuch. Der Türhüter gibt ihm zu verstehen, dass er ja trotz des Verbots eintreten könne, warnt ihn jedoch zugleich, dass drinnen noch viel schrecklichere Türhüter auf ihn warten. Bestechungsgelder werden zwar angenommen, haben aber keinerlei Nutzen. Der Mann zählt die Flöhe im Pelzmantel des Türhüters. Als er im Sterben liegt, fragt er, warum bisher niemand anders hier um Einlass gebeten habe. Der Türhüter antwortet ihm, dieser Eingang sei nur für ihn bestimmt gewesen und er werde ihn nun schließen. Der Mann II (Kontratenor) tritt auf und die Szene wiederholt sich mit kleinen Variationen. Dann singen die beiden Männer gleichzeitig in einer kurzen Schlusszene, die darauf hindeutet, dass sich der Dialog noch Hunderte, Tausende, unzählige Male wiederholen wird.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Orgogliosamente affezionato al proprio apprendistato musicale condotto per la maggior parte da autodidatta, Salvatore Sciarrino è uno dei compositori più importanti della generazione del 'dopo Darmstadt'. Nato nel 1947 e segnalatosi fin da giovanissimo per la precocità nel comporre – dopo i primi esperimenti condotti dall'età di dodici anni sotto la guida di Antonino Titone e Turi Belfiore, i suoi *Frammenti* op. 1 per orchestra ebbero il privilegio di un'esecuzione pubblica nel corso della Terza Settimana della Nuova Musica a Palermo nel 1962¹ –, il musicista siciliano completa i propri studi a Roma esplorando le molteplici possibilità offerte dalla musica elettronica con Franco Evangelisti, considerato uno dei padri spirituali della sua arte insieme a Karlheinz Stockhausen. Nel rifuggire i procedimenti compositivi tipici di molta della produzione coeva per prediligere materiali timbrici rarefatti e materici ottenuti a partire dai registri estremi del suono tramite tecniche strumentali molto vicine al virtuosismo, Sciarrino ha inaugurato una nuova modalità di concepire la materia sonora ponendola al centro della propria creazione musicale.² Nonostante gli esiti ancora immaturi dei primi lavori – e forte di tale convinzione Sciarrino è infatti giunto a rigettare tutte le opere composte prima del 1966 –, la spiccata originalità stilistica dell'autore è andata consolidandosi fin dagli esordi in un catalogo dalle proporzioni vastissime (e tuttora in continua e rapida espansione)³ che ha spinto il musicista a rifuggire per quanto possibile dall'attività pedagogico-didattica per dedicarsi soltanto alla composizione.

Basata su una concezione estetica assolutamente personale quanto innovativa, la poetica musicale di Sciarrino si riallaccia all'acceso sperimentalismo dell'avanguardia musicale, pur senza rinnegare del tutto i legami con la tradizione. Attraverso una concezione della musica indirizzata verso una modernissima «ecologia» del suono dove la reiterazione delle figure, l'incessante esplorazione delle più diverse possibilità timbriche, i contorni sempre cangianti delle linee melodiche e l'enigmatica spazializzazione degli eventi sonori inducono il fruitore a nuove modalità

¹ Per un resoconto dettagliato della breve ma gloriosa esperienza del festival dedicato alle avanguardie musicali si veda *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo. Le Settimane Internazionali Nuova Musica (1960-1968)*, a cura di Floriana Tessitore, prefazione di Dario Oliveri, Roma, CIDIM-ERI, 2003 («Documenti sonori e studi», 3).

² Un interessante documento incentrato sull'aspetto grafico delle prime composizioni di Sciarrino è costituito dal catalogo della mostra tenuta a Latina nel 1985: SALVATORE SCIARRINO, *L'immagine del suono. Grafici 1966-1985*, Latina, Batiment Deux, 1985.

³ Dopo un lungo sodalizio inauguratosi nel 1969 con casa Ricordi, dal 2005 l'esclusiva delle opere di Sciarrino è passata a RAI Trade. Tra i cataloghi più completi in commercio citiamo: *Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere pubblicate da Casa Ricordi-BMG Ricordi*, Milano, Ricordi, 2003; *Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere pubblicate da RAI Trade*, Roma-Milano, RAI Trade, 2006. Un elenco, per quanto non aggiornato, del materiale documentario, discografico e bibliografico è contenuto invece in ROBERTO GIULIANI, *Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere. Musiche e scritti. Discografia, nastrografia, videografia. Bibliografia*, Milano, Ricordi, 1999.

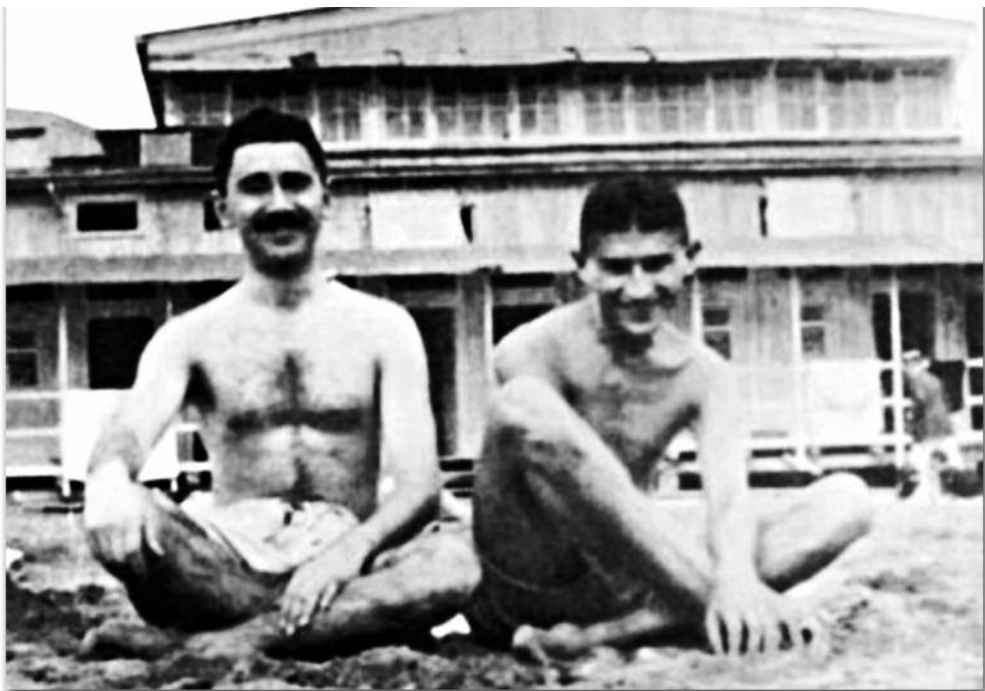
d'ascolto, il musicista siciliano elabora un mondo sonoro raffinato e intimista costruito sulla ripetizione micro-variata di strutture timbriche ricercate ed evanescenti. Dinamiche e sonorità vengono modellate plasticamente fino a farle sfumare in un tessuto orchestrale diafano e rarefatto, spesso prossimo al «suono zero» del silenzio (che l'autore considera già musica) e popolato da una moltitudine indistinta di fremiti sonori microscopici intenzionalmente ridotti all'essenziale – emblematici a tal proposito sono alcuni titoli come *Esplorazione del bianco I-II* (1986), *Cantare con silenzio* (1999) o *Il suono e il tacere* (2004). Essenziale nella definizione della cifra stilistica di Sciarrino è inoltre la peculiare attenzione rivolta dal compositore alla voce umana le cui infinite modalità espressive, dalla vocalità variegata e totalizzante di *Lohengrin* (1984) alle linee ostinatamente stilizzate e quasi raggelate di *Luci mie traditrici* (1998), diventano veicolo privilegiato di una drammaturgia musicale dai contorni secchi e frammentari, incentrata sugli aspetti più caduchi e sottaciuti della realtà soggettiva.

A dispetto della giovane età, gli studi su Sciarrino hanno assistito nel corso dell'ultimo trentennio a uno straordinario fermento editoriale, singolare riflesso dell'inesauribile vena creativa del proprio oggetto di ricerca. Punto di partenza obbligato per un primo approccio alla personalissima estetica musicale del compositore siciliano sono, ovviamente, i suoi scritti e le numerose interviste rilasciate a mezzo stampa.⁴ Se nel pregevole studio interdisciplinare *Le figure della musica da Beethoven ad oggi*⁵ l'autore offre un'originale disamina della forma musicale lasciando manifestamente trasparire l'intento pedagogico attraverso la curiosa suddivisione in 'lezioni', un corposo volume stampato di recente raccoglie saggi, articoli e altri testi di vario genere a comporre un ritratto quanto mai esaustivo del suo percorso artistico.⁶ A completare il quadro generale so-

⁴ LEONARDO PINZAUTI, *A colloquio con Salvatore Sciarrino*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XI/1, 1977, pp. 50-57; MARCO TUTINO, *Il mondo è vanità*, «Discoteca», XXII, 1982, pp. 42-43; SANDRO CAPPELLETTI, *Comporre dentro il silenzio, intervista con Salvatore Sciarrino*, «Il giornale della musica», IV/27, 1988, p. 2; FRANCESCO DEGRADA, *A colloquio con Salvatore Sciarrino*, in *Perseo e Andromeda*, Milano, Teatro alla Scala, 1992, pp. 75-81 (programma di sala); *La musica in Italia dal 1945 a oggi. Un archivio vivente. Colloquio di Luigi Pestalozza con Salvatore Sciarrino*, a cura di Monica Boni, «Musica/Realtà», XVIII/54, 1997, pp. 173-184; PAOLO PETAZZI, *Salvatore Sciarrino im Gespräch mit Paolo Petazzi*, in *Die tödliche Blume*, Schwetzingen Festspiele-Wiener Festwochen, 1998, pp. 36-40 (programma di sala); DONATELLA BARTOLINI, *La genialità? Il segreto è nell'universo infantile. Intervista a Salvatore Sciarrino*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXIII/2, 1999, pp. 227-232; LUISA CURINGA, *Une conversation avec Salvatore Sciarrino. L'œuvre pour flûte entre mythe, rite et magie, in L'imaginaire musical entre création et interprétation*, a cura di Mara Lacchè, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 257-281.

⁵ SALVATORE SCIARRINO, *Le figure della musica da Beethoven ad oggi*, Milano, Ricordi, 1998.

⁶ SALVATORE SCIARRINO, *Carte da suono (1981-2001)*, a cura di Dario Oliveri, introduzione di Gianfranco Vinay, Palermo-Roma, CIDIM-Novecento, 2001 («Dialoghi musicali», 1). Oltre alla ristampa di alcuni preziosissimi saggi che aiutano a svelare le complesse implicazioni estetiche dell'arte di Sciarrino – *Webern. Testimonianza*, in *Webern cento anni. La scelta trasgressiva*, a cura di La Biennale Settore musica, Venezia, Biennale di Venezia, 1983, pp. 94-95; *Appunti di viaggio*, in *Quartetto della maledizione. Materiali per «Rigoletto», «Cavalleria» e «Pagliacci», «Fanciulla»*, a cura di Gae Aulenti e Marco Vallora, Milano, Ubulibri, 1985, pp. 14-15; *Le cosmesi di Glauco*, in *Stravinskij oggi. Atti del Convegno Internazionale (Milano, 28-30 maggio 1982)*, a cura di Francesco Degradà, Anna Maria Morazzoni, Milano, Unicopli, 1986, pp. 268-273 («Quaderni di Musica/Realtà», 6); *Mozart svelato? Una possibile ricostruzione della sua prassi compositiva*, «Rivista italiana di Musicologia», XXVII/1-2, 1992, p. 205-224; K491. *L'imperfetta nascita della forma classica*, «Studi musicali», XXXVI/1, 1997, pp. 263-269; *Diario parigino*, «Avidi lumi», v/12, 2001, pp. 29-36 – la miscellanea presenta anche, nella sezione dei libretti d'opera, i testi originali di *Vanitas*, *Lohengrin*, *Perseo e Andromeda*, *Luci mie traditrici*, *Infinito nero*, *La terribile e spaventosa storia del Principe da Venosa e della bella Maria*, *Macbeth*. Appena licenziato alle stampe è inoltre l'interessante contributo firmato da GRAZIA GIACCO e MARCO ANGIUS, *Les écrits de Salvatore Sciarrino (1981-2001). Une cartothèque (in)sonore*, in *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions (XIX^e et XX^e siècles)*, a cura di Michel Duchesneau, Valérie Dufour e Marie-Hélène Benoit-Otis, Paris, Vrin, 2013, pp. 217-228.



Franz Kafka con l'amico medico e scrittore Ernst Weiss sulla spiaggia danese di Marielyst il 25 luglio 1914, tre giorni prima dello scoppio della prima guerra mondiale. Tra l'estate 1914 e il gennaio 1915 Kafka scrisse il romanzo incompiuto *Der Process* [Il processo] che contiene, nel capitolo *Im Dom* [Nel duomo], la parabola *Vor dem Gesetz* [Davanti alla legge], fonte dell'opera di Sciarrino.

no le molte monografie edite nell'ultimo decennio che propongono una lettura del personalissimo linguaggio di Sciarrino da prospettive diverse eppure complementari: dai titoli di Marco Angius – stimato interprete della musica sperimentale italiana del secondo Novecento⁷ – e Pietro Misuraca, incentrati sulle sue peculiarità timbrico-sonore,⁸ ai contributi di Grazia Giacco⁹ e Gianfranco

⁷ MARCO ANGIUS, *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*, Roma, Rai ERI, 2007. Dello stesso autore segnaliamo inoltre: *Il pianoforte e la trasformazione del suono nell'opera di Salvatore Sciarrino*, tesi di laurea, Università di Bologna, 1991; ID., *Le voci sottovetro. Da Sciarrino a Gesualdo*, «Hortus Musicus», III/11, 2002, pp. 39-45; ID., *Da «Infinito nero» a «Cantare con il silenzio»*. Sciarrino, l'estasi e Bergson (I), ibid., IV/13, 2003, pp. 48-53; ID., *Dalla forma alla trans-forma. Sciarrino e l'anamorfosi*, ibid., V/19, 2004, pp. 58-63; ID., «Lohengrin». *Azione invisibile. Da Sciarrino a Laforgue*, ibid., V/20, 2004, pp. 149-153.

⁸ PIETRO MISURACA, *Salvatore Sciarrino. Itinerario di un alchimusico*, Palermo, Unda maris, 2008.

⁹ GRAZIA GIACCO, *La notion de «figure» chez Salvatore Sciarrino*, Paris, L'Harmattan, 2001. Dedicati alla medesima tematica sono anche: EAD., *Entre l'espace et le temps. Les figures de Sciarrino*, «Dissonance», LXV, 2000, pp. 20-25; EAD., *Autour d'une dramaturgie intime. Le théâtre musical de Salvatore Sciarrino, de «Vanitas» à «Macbeth»*, «Dissonance», n. 102, 2008, pp. 20-25; EAD., *Approche comparée des UST et des figures de la musique de Salvatore Sciarrino*, in *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts. Actes du colloque «Les Unités Sémiotiques Temporelles (UST), nouvel outil d'analyse musicale. Théories et applications»* (Marseille, 7-9 décembre 2005), a cura di Emmanuelle Rix e Marcel Formosa, Paris-Sampzon, IRCAM/Centre Pompidou-Delattre France, 2008, pp. 113-124.



La tomba di Franz Kafka e dei genitori nel nuovo cimitero ebraico di Praga a Žižkov. La targa appoggiata al cippo ricorda le sorelle minori Gabriele, Valerie e Ottilie, assassinate dai Nazisti nei campi di sterminio di Chelmno e Auschwitz tra il 1942 e il 1943. Kafka morì di tubercolosi laringea nel 1924, un mese prima del suo quarantunesimo compleanno.

Vinay dedicati agli aspetti formali e di drammaturgia musicale,¹⁰ per concludere con un volume redatto a più mani di carattere celebrativo.¹¹

¹⁰ GIANFRANCO VINAY, «*Quaderno di strada*» de Salvatore Sciarrino, Paris, Michel de Maule, 2007; Id., *Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*, Milano-Roma, Ricordi-Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2010 («Opere, documenti, orientamenti del Novecento musicale», 9) – diviso in due parti il libro analizza in ordine cronologico l'intero corpus vocale del compositore siciliano tracciando l'evoluzione del rapporto tra testo, musica e architettura drammatica per poi passare all'analisi minuziosa di *Quaderno di strada*, un ciclo di liriche per baritono e organico da camera composto nel 2003 su frammenti testuali elaborati da Sciarrino. Brevi accenni sulla drammaturgia musicale del musicista sono reperibili inoltre in: Id., *L'invitation au silence*, «Résonance», 15, 1999, pp. 16-17; Id., *La construction de l'arche invisible*. Salvatore Sciarrino à propos de dramaturgie et de son théâtre musical, «Dissonance», LXV, 2000 (intervista sul programma Salvatore Sciarrino del Festival d'Automne à Paris, 31 ottobre-4 dicembre 2000), pp. 14-19; Id., *L'invisible impossible. Voyage à travers les images poétiques de Salvatore Sciarrino*, «Filigrane», n. 2, *Traces d'invisible*, 2005, pp. 139-162.

¹¹ *Omaggio a Salvatore Sciarrino* (Torino, Settembre Musica xxv edizione, 3-7 settembre 2002), a cura di Enzo Restagno, Torino, Settembre Musica, 2002.

Dedicata a tematiche più specifiche è infine una vasta mole di contributi eterogenei su Sciarrino – in misura assai significativa si tratta di dissertazioni universitarie di vario livello in diverse sedi nel mondo¹² – che comprende brevi saggi di impostazione generale,¹³ studi su singole opere (con una netta predilezione per il teatro musicale, ch'è d'altronde un asse portante del suo catalogo)¹⁴ e

¹² CARLO CARRATELLI, *Il «Lohengrin» di Salvatore Sciarrino. Genesi dell'opera*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, 2001; ID., *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una «composizione dell'ascolto»*, dissertazione dottorale, Università di Trento-Université de Paris IV-Sorbonne, 2006; LETIZIA BONZIO, *Salvatore Sciarrino. «Luci mie traditrici»*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, 2004; CAROLA GAY, *Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino. «Luci mie traditrici» e «Lohengrin»*, tesi di laurea, Università di Milano, 2005; SONG JU-PING, *Writing the Sonic Experience. An Analytical Narrative of a Journey into Salvatore Sciarrino's Five Piano Sonatas (1972-1994)*, PhD Dissertation, New York University, 2006; MEGAN R. LANZ, *Silence. Exploring Salvatore Sciarrino's Style Through «L'opera per flauto»*, PhD Dissertation, University of Nevada, 2010; BRAHIM KERKOUR, *Beyond the Poetry of Silence. Musical Process and Perception in Salvatore Sciarrino's «Introduzione all'oscuro»*, Master's Thesis, Columbia University, 2010; LEONARDO SCHIAVO, *Analisi di una «cosmofonia». «Luci mie traditrici» di Salvatore Sciarrino*, tesi di laurea, Università di Padova, 2010; FRANCESCA GUERRASIO, *Les territoires sonores de Salvatore Sciarrino. L'écoute écologique, le théâtre musical, l'esthétique figurale*, dissertazione dottorale, Université Paris IV-Sorbonne-Università di Padova, 2012.

¹³ GIOACCHINO LANZA TOMASI, *I due volti dell'alea*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», III/6, 1969, pp. 1076-1095; PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *De musices novissimae extremis elementis*, «Cronache musicali», IV/10, 1979, pp. 3-5; rist. ampl. in *Pagine. Polsko-włoskie materiały muzyczne. Argomenti musicali polacco-italiani*, a cura di Michał Bristiger, vol. 5, Warszawa-Kraków, Polska Rada Muzyczna-Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989, pp. 302-309; *Dossier Salvatore Sciarrino*, «Entretemps», IX, 1990 (contiene: MARTIN KALTENECKER, *L'exploration du blanc*, pp. 107-116; GUALTIERO DAZZI, *Action invisible*, *drame de l'écoute*, pp. 117-134; MARTIN KALTENECKER, *Entretien avec Salvatore Sciarrino*, pp. 135-142; GÉRARD PESSON, *Héraclite, Démocrate et la Méduse*, pp. 143-150); GIANMARIO BORIO, *Der italienische Komponist Salvatore Sciarrino*, «Neue Zeitschrift für Musik», CVII/5, 1991, pp. 33-36; GAVIN THOMAS, *The Poetics of Extremity. Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarrino*, «The Musical Times», CXXXIV/1802, 1993, pp. 193-196; NICHOLAS HODGES, *A Volcano Viewed from Afar. The Music of Salvatore Sciarrino*, «Tempo», CXCIV, 1995, pp. 22-24; PAOLO SOMGLI, «Vanitas» e il teatro musicale di Salvatore Sciarrino, «Il Saggiatore musicale», XVI/2, 2008, pp. 237-267; SIMONE BROGLIA, «Urrar li fa la pioggia come cani». *Ambiente sonoro, voce ed elettronica nell'«Inferno» di Sciarrino*, «Doctor Virtualis», rivista online di storia della filosofia medievale, n. 10, jan. 2011. ISSN 2035-7362, disponibile all'indirizzo <<http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/806>> (data di accesso: 7 ottobre 2014, doi: 10.13130/2035-7362/806).

¹⁴ FEDELE D'AMICO, *Lohengrin ha la tosse*, «L'Espresso», 6 febbraio 1983; rist. in ID., *Scritti teatrali 1932-1989*, a cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 328-331; MARCO MARIA TOSOLINI, «Un'immagine di Arpocrate» by Salvatore Sciarrino, in *Musical Grammars and Computer Analysis. Atti del Convegno (Modena, 4-6 ottobre 1982)*, a cura di Mario Baroni e Laura Callegari, Firenze, Olschki, 1984, pp. 287-294 («Quaderni della Rivista italiana di Musicologia», 8); GIORGIO PESTELLI, «Aspern» di Sciarrino (1978), in ID., *Di tanti palpiti. Cronache musicali (1972-1986)*, Pordenone, Studio Tesi, 1986, pp. 40-42; TONI (ANTONINO) GERACI, *La «Sonatina» per violino e pianoforte di Salvatore Sciarrino*, in *L'analisi musicale. Atti del convegno (Reggio Emilia, 16-19 marzo 1989)*, a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Milano, Unicopli, 1991, pp. 174-187; FRANCESCO GIOMI e MARCO LIGABUE, *Gli oggetti sonori incantati di Salvatore Sciarrino. Analisi estetica-cognitiva di «Come vengono prodotti gli incantesimi?»*, «Nuova rivista musicale italiana», XXX/1-2, 1996, pp. 155-179; rist. in *Les Universaux en musique. Actes du quatrième Congrès international sur la signification musicale (Paris, 9-13 octobre 1993)*, a cura di Costin Miereanu e Xavier Hascher, Paris, Sorbonne, 1998, pp. 411-426 («Esthétique», 1); ALVISE VIDOLIN, *I suoni sintetici nel «Perseo e Andromeda» di Salvatore Sciarrino*, in *Nell'aria della sera. Il Mediterraneo e la musica*, a cura di Carlo De Incontrera, Trieste, Stella, 1996, pp. 355-387 (in occasione del Festival del Teatro monfalconese tenuto a Monfalcone nel 1996); ID., *Percorsi sonori di un teatro immaginario. Da «Noms des airs» a «Lohengrin II» di Salvatore Sciarrino*, in *Il suono trasparente. Analisi di opere con live electronics*, a cura di Andrea Cremaschi e Francesco Gioni, «Rivista di analisi e teoria musicale», XI/2, 2005, pp. 89-109; PAOLO PETAZZI, «...isola, mare, prigionia, spazio...». *Il «Perseo e Andromeda» di Salvatore*

indagini sulle peculiarità timbrico-formali della concezione artistica del compositore.¹⁵ Recente e prezioso è un altro contributo che viene d'oltralpe, curato da uno specialista della musica d'avanguardia come Laurent Feneyrou.¹⁶

Sulla *Porta della legge* si legga il tempestivo contributo di Rainer Nonnenmann.¹⁷

Sciarrino, in ID., *Percorsi viennesi e altro Novecento*, Potenza, Sonus, 1997, pp. 241-252; LUISA CURINGA, «Venerare che le Grazie la fioriscono». Salvatore Sciarrino and Music Figurative Arts and Myth, in *IMS 2002 Leuven. Programme & Abstracts. 17th International Congress (Leuven 1-7 August 2002)*, Leuven, Alamire Foundation, 2002, pp. 198-199; EAD., *Trascrizione o trasfigurazione? Elaborazioni di Salvatore Sciarrino da Carlo Gesualdo*, in *La musica del principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo. Atti del convegno internazionale di studi (Potenza-Venosa 17-20 settembre 2003)*, a cura di Luisa Curinga, Lucca, LIM, 2008, pp. 347-364; SUSANNA PASTICCI, *Co-hérence musicale et unité de la dramaturgie dans «Perseo e Andromeda» de Salvatore Sciarrino*, in *Musiques vocales en Italie depuis 1945. Esthétique, relations texte-musique, techniques de composition. Actes du colloque (Strasbourg, 29-30 novembre 2002)*, a cura di Pierre Michel e Gianmario Borio, Notre Dame de Bliquetuit, Milénaire III, 2005, pp. 65-83; LAURA ZATTRA, *La 'drammaturgia' del suono elettronico nel «Perseo e Andromeda» di Salvatore Sciarrino*, in *La musica sulla scena. Lo spettacolo musicale e il pubblico. Atti della Giornata di Studi annuale del Laboratorio per la Divulgazione Musicale (Parma, 11-12 novembre 2005)*, a cura di Alessandro Rigolli, «Quaderni Ladimus», 2, Torino-Parma, EDT-La Casa della Musica, 2006, pp. 41-58; CARLO CARRATELLI, *Le strategie cognitive nella musica di Salvatore Sciarrino*, «Doce notas preliminares: revista de música y arte», nn. 19-20, 2007, pp. 334-348; JOÃO MIGUEL PAIS, *Salvatore Sciarrinos «Variazione su uno spazio ricurvo»*, «Musik & Ästhetik», XI/41, 2007, pp. 62-79; REBECCA LEYDON, *Narrativity, Descriptivity, and Secondary Parameters. Ecstasy Enacted in Salvatore Sciarrino's «Infinito nero»*, in *Music and Narrative since 1900*, a cura di Michael L. Klein e Nicholas Reyland, Bloomington, Indiana University Press, 2012, pp. 308-328.

¹⁵ HERBERT STUPPNER, *Salvatore Sciarrinos archaisierende Sphärenklänge*, in *Brennpunkt Nono. Programmbuch Zeitfluß 93*, a cura di Josef Häusler, Zürich-Salzburg, Residenz, 1993, pp. 103-104; SEBASTIAN CLAREN, *Musikalische Figurenlehre. Salvatore Sciarrino als Analytiker und Komponist*, «Musik & Ästhetik», XXII, 2002, pp. 106-111; FRANCESCA GUERRASIO, *Musica e letteratura. Sciarrino e Laforgue. Gli enigmi irrisolti*, «Studium», CIII/6, 2006, pp. 915-934; ELVIO CIPOLLONE, *Musica Rhetoricians. Entre figures de Sciarrino. Unités sémiotiques temporelles et Figurenlehren baroques*, in *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts*, cit., pp. 125-144; MARION SAXER, *Scheiternde Verständigung. Melancholie im Musiktheater Salvatore Sciarrinos*, «Neue Zeitschrift für Musik», CLXVII/6, 2006, pp. 26-29; ENRICO BIANCHI, «Introduzione all'oscuro» di Salvatore Sciarrino. *Aspetti formali e simbolici correlati al timbro*, «Rivista di analisi e teoria musicale», XIV/2, 2008, pp. 93-110; BRENDAN P. MCCONVILLE, *Reconnoitering the Sonic Spectrum of Salvatore Sciarrino in «All'aure in una lontananza»*, «Tempo», LXVI/255, 2011, pp. 31-44.

¹⁶ *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*, a cura di Laurent Feneyrou, Paris, CDMC, 2013, che ospita saggi di GRAZIA GIACCO (...un cielo notturno dalle bianche veloci nuvolette... Salvatore Sciarrino et ses lieux d'écoute), SALVATORE SCIARRINO (*Notes pour un journal parisien. Le son et le silence. La couleur du son*, «Cailles en sarcophage», *L'espace dans l'esprit. La forme à fenêtres*, «Perseo e Andromeda», *opéra en un acte. Connaître et reconnaître. La mélancolie des études*), MARCO ANGIUS (*Le son comme fiction: studi per l'intonazione del mare*, «Macbeth». *Trois actes sans nom*) LAURENT FENEYROU (*Salvatore Sciarrino en ses bestiaires. Les mélancolies de Salvatore Sciarrino*), PIETRO MISURACA («Dal nulla al nulla». *La poétique du vide de Salvatore Sciarrino*), GIANFRANCO VINAY (...un nuage de vent et de pierre... *Ecoute écologique et imaginaire musical dans les œuvres dramatiques de Salvatore Sciarrino*), STÉPHANE MROCZKOWSKI (*Salvatore Sciarrino et les arts visuels*), HENRI SCEPI («Moralités légendaires» de Jules Laforgue: *pour une poétique de l'écoute*) e due Dialogues fra Salvatore Sciarrino e Jackie Pigeaud e fra Salvatore Sciarrino e Jean-Christophe Bailly.

¹⁷ RAINER NONNENMANN, *Mythischer Eingang in selbstverschuldete Unmündigkeit. Salvatore Sciarrinos existenzielle Tragödie «La porta della legge»*, «Neue Zeitschrift für Musik», CLXX/4, 2009, pp. 28-31.



Salvatore Sciarrino alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice nel corso dell'«Incontro conoscenza» della rassegna «Venezia Opera Prima» organizzata dal 17 al 25 aprile 1982 dal Teatro La Fenice e dal Comune di Venezia in collaborazione con il Settore Musica della Biennale. Sottotitolo dell'incontro: «I compositori prescelti per la Rassegna 1982 s'incontrano con la Direzione del Teatro La Fenice e Aldo Clementi, Franco Donatoni, Giacomo Manzoni, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, Alvisse Vidolin». Accanto a musiche dei sei componenti della commissione organizzatrice, la rassegna presentò lavori di Ivan Fedele, Pieralberto Cattaneo, Francesco Farina, Maurizio Borgia, Matteo D'Amico, Johanne Maria Pini, Carlo Pedini, Paolo Perezani, Claudio Ambrosini, Rosario Mirigliano, Matteo Ceriana, Giuseppe Giuliano, Arduino Gottardo, Carmelo Piccolo, Sylvano Bussotti, Goffredo Petrassi, Gilberto Cima, Emilio Pomarico, Giorgio Lorenzini, Marco Persichetti, Anselmo Cananzi, Mario Garuti, Gabriella Cecchi, Edgar Alandia e Rocco Abate. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Sciarrino alla Fenice e il dibattito sull'opera che deve essere viva

È ben noto come il teatro d'opera viva in modo ricorrente fasi di assestamento sia di carattere artistico sia di carattere tecnico, mediamente dovute alla complessità della fase organizzativa e agli alti costi che ne derivano. Fin dalle produzioni gentilizie e di corte degli esordi, l'opera è sempre stata un genere economicamente fragile: prezioso, indispensabile alla nostra cultura ma anche costoso, e talvolta caro. È doveroso rintuzzare le affermazioni di chi poco conosce questa arte raffinata e sublime ricordando che il teatro d'opera tradizionalmente ebbe a contare su finanziamenti diversi rispetto al botteghino, e che non poté mai fare a meno di coinvolgere forme di finanziamento mecenatesche. E non stiamo parlando solo di periodi storici lontani, ma di momenti che qualcuno di noi potrebbe avere vissuto. Il ricorso ad ampi introiti derivanti dalla gestione del gioco d'azzardo, ad esempio, non va considerato pratica remota (e la memoria corre ai ridotti tante volte riprodotti nei dipinti settecenteschi) bensì durevole: ancora negli anni immediatamente precedenti la seconda guerra mondiale il sovrintendente d'allora fu costretto a chiedere generosità e disponibilità da parte dei cantanti proprio per il sopravvenuto impedimento alla prosecuzione del gioco d'azzardo alla Fenice, dovuto alla prima ideazione e costituzione del casinò di Ca' Vendramin Calergi.

Dopo le superbe gestioni Ammannati-Labroca (conclusesi peraltro con un forte disavanzo di bilancio), nei primi anni Settanta la gestione della Fenice viene affidata a Gianmario Vianello e a Sylvano Bussotti, che inizia la sua attività di direttore artistico nella primavera 1975 con *Beatrice di Tenda* (23 aprile). Con questo grande compositore, che cerca di far fronte alle necessità di bilancio moltiplicando il suo impegno personale, si vengono a creare altri generi di difficoltà, il tutto però in un vivace clima culturale generale che vede la partecipazione accesa di tutta la città e dei musicisti in prima persona. Il primo luglio 1977 «Il gazzettino» dedica alla situazione del Teatro un'intera pagina, all'interno della quale pubblica una difesa non certo d'ufficio di Luigi Nono nei confronti del collega compositore. Schierandosi con nettezza contro gli oppositori interni ed esterni, Nono prende in esame cinque 'argomenti' caldi:

1) elementi reali e problematici poco considerati [...] 2) motivazioni anche settoriali e miopi condizionate da 'temperamento' isolano per i limiti vissuti o no tra le mura del teatro, con rarissime eccezioni, rispetto ai continui fermenti della vita sociale fuori le mura 3) opinabilità fino alla vanvera culturalistica di giudizi di pretese di richieste, anche collegate, con contraddizioni, alla giusta e cresciuta volontà di contare e di partecipare da parte delle masse del teatro, che si stanno scrollando finalmente la subalternità del passato, per riflesso, anche se in ritardo, della crescita politica del paese; 4) situazioni interne di vario tipo, che provocano discussioni fino al dibattito, sempre necessario e che sia reale, non sterile, ma per contribuire anche con larga partecipazione a praticare la trasformazione della Fenice, non isola o oasi, ma istituzione viva, nuova, coordinata e rapportata con le altre istituzioni veneziane, partecipe dell'attuale processo sociale culturale cittadino e nazionale; 5) manovratori furbeschi, non solo veneziani e di vari livelli, dentro e fuori del teatro, che strumentalizzano il tutto per obiettivi strettamente politici di

parte, e di vecchio gioco, ormai palesi, e che mirano a frenare a bloccare a far retrocedere processi innovatori in atto.¹

È evidente la visione politica di Nono, intesa in senso alto. Egli sottolinea la funzione di servizio pubblico che il teatro ha ormai assunto, che non deve essere ristretta alla organizzazione di opere e concerti: il teatro sia dunque fucina di attività ad ampio spettro, culturali, didattiche, sociali, e rivesta una funzione – appunto – politica. In questo contesto, l'*endorsement* che Nono riserva a Bussotti è senza riserve:

Questo musicista, giustamente riconosciuto nel mondo come presenza culturale di provocante intelligenza, di fantasiosa creatività, di generosa partecipazione umana, esce dallo studio dell'umanista per lavorare insieme agli uomini, per verificarsi, per trasformarsi, per praticare la 'moderna scienza' sociale. Non è un esperimento soggettivo, né sulla pelle della Fenice, ma problema, proposta e conquista culturale politica nella lotta del nostro tempo.²

È in questo ambiente così caldo, e non certo per l'afoso luglio del 1977, che Salvatore Sciarrino – da pochi giorni trentenne – approda alla Fenice in veste di operista con l'opera in un atto *Amore e Psiche*. Dopo gli esordi concertistici del 1969 e gli interessanti sviluppi del 1971, nel settembre del 1976 un estratto dall'opera (*Ancora il duplice*, introduzione e aria per mezzosoprano e orchestra) è presentato accanto a *Espressivo* di Franco Donatoni e *Varianti A* di Aldo Clementi, e il 16 ottobre 1977 l'intero atto unico è proposto in forma di concerto, a quattro anni dalla prima assoluta del 1973 alla Piccola Scala. La recensione dello spettacolo, a firma di Mario Messinis sul «Gazzettino», sottolinea sia il legame del compositore con la propria terra (il «rovello arabo-siculo, in cui l'ornamento aderisce alla struttura, anzi è esso stesso struttura, secondo quanto ha precisato l'autore») sia il sostanziale rispetto di almeno una parte della tradizione anche attraverso il rifiuto dell'alea:

Sorprende, in quest'opera, la compresenza di passato e presente, ove le scelte avanzatissime e radicali del linguaggio tuttavia non sono concepite come apertura al caso e all'indistinto, ma ripropongono un ideale formale che è poi celebrazione di un costruttivismo ostinato, al limite anche astruso.³

Nonostante le evidenti difficoltà esecutive, l'organico del teatro regge bene, grazie anche alla presenza sul podio dello stesso Sciarrino, e la disponibilità e professionalità sia dei cantanti che delle voci recitanti permette di portare adeguatamente in fondo lo spettacolo. Di qui però a vantare un successo di pubblico purtroppo ne corre: tanto in questa quanto nell'opera successiva l'emorragia di spettatori durante l'esecuzione la dirà lunga sulle «difficoltà di apprezzare in pieno una musica affascinante ma anche certamente difficile», nella fruizione della quale «l'impazienza o l'abbandono al semplice piacere dell'ascolto rischiano di condannare il pubblico all'incomprensione».⁴

La ricezione critica è comunque ampiamente positiva (già nell'anteprima del 1976):

L'opera si proietta nel mito di Amore e Psiche armata di tutti i più sottili strumenti di indagine e di riannimazione. E il semplice, affascinante raggio della storia che tutti conosciamo sembra filtrarsi attraverso il prisma della sensibilità⁵

¹ LUIGI NONO nel «Gazzettino», 1 luglio 1977.

² *Ivi*.

³ MARIO MESSINIS, *Ricordato un protagonista della cultura. Omaggio a Labroca*, «Il Gazzettino», 18 ottobre 1977.

⁴ *Ivi*.

⁵ PIERO DALLAMANO in «L'ora di Palermo», 11 settembre 1976.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

in collaborazione con
il Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Venezia

TEATRO FONDAMENTA NUOVE
venerdì 30 aprile 1999, ore 20.30

**L'ALTRA
SCENA**

**FURRER
SCIARRINO**

BEAT FURRER
Aria
per soprano e strumenti (1999)
(testo di Günter Eich)
soprano **PETRA HOFFMANN**
prima rappresentazione italiana

Gaspra
per flauto, clarinetto, percussioni, pianoforte,
violino viola e violoncello (1989)
prima esecuzione italiana

SALVATORE SCIARRINO
Infinito nero
estasi in un atto per mezzosoprano e strumenti (1998)
(testo di Salvatore Sciarrino da Maria Maddalena de' Pazzi)
mezzosoprano **SONIA TURCHETTA**
prima rappresentazione italiana

ENSEMBLE RECHERCHE
violino **MELISE MELLINGER**, viola **BARBARA MAUBER**
violoncello **LUCAS FELS**, flauto **MARTIN FAHLENBOCK**
clarinetto **SHIZUYO OKA**, oboe **GUDRUN RESCHKE**
percussioni **CHRISTIAN DIERSTEIN**
pianoforte **KLAUS STEFFES-HOLLANDER**
light ROLAND EDRICH

PREZZI
Posto unico non numerato L. 10.000 (€ 5,16)
Ridotti L. 5.000 (€ 2,58)
**Carta Giovani, Bulling Friend, Giovani, Anziani (oltre 60 anni) Giovani (fino a 18 anni)*

VENDITA BIGLIETTI
Biglietteria del Teatro La Fenice presso la Cassa di Risparmio di Venezia,
Campo San Luca telefono 041 5210161 - 5204010 fax 041 786186 dal lunedì al venerdì 8.30-13.30;
e un'ora prima presso la sede del concerto.
PREVENDITA TELEFONICA BIGLIETTI telefono 147-882211 (ad esito di un solo scatto telefonico)

[illegible]

Le locandine di *Infinito nero* e *Aspern* di Salvatore Sciarrino, eseguiti a Venezia nel 1999 e nel 2013 nell'ambito della rassegna «L'altra scena» e della stagione lirica 2012-2013 della Fondazione Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Caïles en sarcophage al Teatro La Fenice nel 1980 (prima rappresentazione assoluta della versione definitiva); regia di Giorgio Marini, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

scrive Piero Dallamano, e l'entusiasmo per il compositore aumenta ancora con Michelangelo Zurletti:

Ben diverso il livello raggiunto da Sciarrino con *Introduzione e Aria da Amore e Psiche*: un livello di freschezza, di ricerca continua, di individuazione di atmosfere non sai se più incorporee o magiche, attraverso le quali si delinea un ambiente da Campi Elisi, denso di fluttuazioni, di inquietudini, di attese.⁶

Parere comune dal momento che anche l'articolo di Messinis approfondisce il tema:

l'orchestra rifrange pulviscoli materici di incomparabile suggestione. Il mondo arcano della grecità ci si presenta allora come apparizione sognata, come riemersione dal profondo di voci che si confondono con la natura, in cui lo spettro acustico si risolve in una vibratilità fragilissima.⁷

Due anni saranno sufficienti perché Mario Messinis, direttore del settore Musica della Biennale dal 1979 al 1983,⁸ riprenda Sciarrino alla grande, con la prima rappresentazione assoluta di *Cailles en sarcophage*, la sera del 26 settembre 1979:

Sarebbe probabilmente esagerato considerare come un'opera vera e propria queste *Cailles en sarcophage* che la Biennale Musica, fedele al suo proposito di sviluppare la committenza di lavori nuovi, ha chiesto al compositore Salvatore Sciarrino, oggi uno dei giovani più in vista nel panorama musicale italiano, con due opere già al suo attivo, *Eros e Psiche* e *Aspern* (da James), sebbene la sua affermazione sia avvenuta soprattutto in campo strumentale. Si tratta piuttosto di uno spettacolo teatrale di Giorgio Marini (sottotitolato *Atti per un museo delle ossessioni*), al quale Sciarrino ha fornito musica, che svolge funzioni di collegamento, esercitando un bisogno di coerenza e di unità tra i nove quadri riuniti in tre parti, o atti, di cui lo spettacolo è formato. È la solita musica di Sciarrino, ingegnosissimo congegno di sussurri strumentali, brusii, soffi, sospiri, già per sua natura atto a fungere da sfondo, sebbene questa volta l'autore non si sia rifiutato a costringere tale amorfo materiale sonoro entro alcuni elementi di riconoscibilità, ricorrenti con una certa frequenza. Di più, i tre cantanti che l'opera richiede (contro una decina di attori di prosa) uniscono ogni tanto le loro voci in un terzettino soavemente mozartiano, ovviamente leggiato e quasi contraddetto dagli ispidi suoni dell'orchestra, costituita di quintetto d'archi, flauto, fagotto, due clarinetti, due trombe, percussioni, pianoforte e celesta. Solo in qualche caso è concessa a una voce un'espansione abbastanza ampia, principalmente nella canzone, che l'autore definisce anamorfortica, del soprano, in cui sembra adombrata la memoria della contessa Geschwitz, nella *Lulu* di Alban Berg, e che è di gran lunga il pezzo musicale più sostanzioso e più impegnativo di tutta l'opera. Attori e cantanti non interferiscono. Ai primi sono assegnate quasi tutte le «persone» dello spettacolo, protagonisti di quelli che si potrebbero definire miti decotti del nostro tempo. [...] Greta Garbo, Marlene Dietrich, le sorelle Papin, cioè le domestiche protagoniste di un efferato delitto che interessò la drammaturgia di Jean Genet, Salvador Dalí e sua moglie Gala, i due contadini dell'*Angélus du soir* di Millet, riprodotti veristicamente nel loro campo arato, e poi introdotti in un interno, sono alcuni tra i miti moderni che vengono portati in scena, e affidati a una recitazione allusiva, di voluta e sapientissima ambiguità, che solo in minima misura riesce a passare la ribalta e comunicare le proprie intenzioni. Il titolo è una battuta d'un racconto di Karen Blixen e allude a un piatto immaginario e inesistente (i fatti del mangiare hanno un posto importante e derisorio nel lavoro, dove uno dei quadri s'intitola *A tavola* e vede il cameriere servire ai convitati, tra cui Greta Garbo, una sirena che è l'abito di Marlene Dietrich, ma poi in realtà qualcosa che somigliava a una bimba nuda, distesa in mezzo al vassoio, sopra un letto di foglie

⁶ MICHELANGELO ZURLETTI, *Vince Clementi in sedici battute*, «La repubblica», 11 settembre 1976.

⁷ MARIO MESSINIS, *Pulviscoli e immobilità*, «Il gazzettino», 11 settembre 1976.

⁸ Significativo come pochi il connubio tra Mario Messinis e Giovanni Morelli, veri e propri dioscuri della musicologia non solo veneziana: tra gli esiti di questa collaborazione è certamente da annoverare il prezioso volume *Mitologie, convivenze di musica e mitologia* realizzato dalla Biennale nel 1979.



Cailles en sarcophage al Teatro La Fenice nel 1980 (prima rappresentazione assoluta della versione definitiva); regia di Giorgio Marini, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

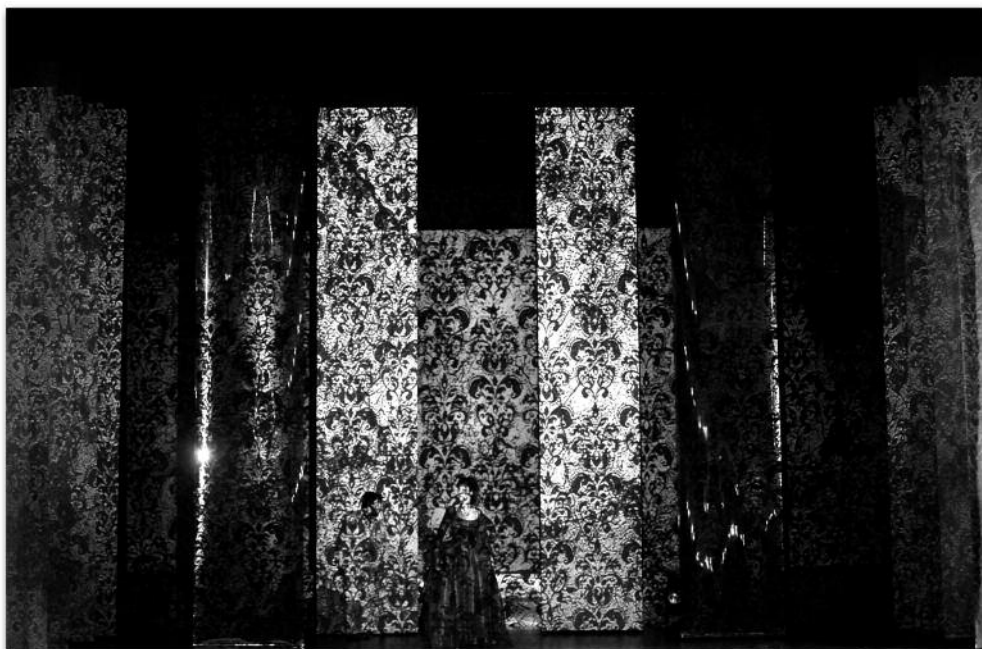
verdi). Ma non è escluso che nelle «quaglie in sarcofago» gli autori vedano qualche cosa come l'immagine dei miti decotti. [...] Un pubblico abbastanza numeroso, ma alquanto diradato da un atto all'altro, ha applaudito a lungo autori ed esecutori alla fine dello spettacolo e dei singoli atti, e anche talvolta tra un quadro e l'altro e a scena aperta, ogni volta che qualcuna delle ambiziose intenzioni riusciva a farsi luce tra le maglie delle segrete ambiguità di cui l'opera è volutamente intessuta.⁹

A un anno di distanza, nel 1980, la Fenice ospiterà la ripresa della composizione, in una nuova versione predisposta per l'occasione. Da questo momento la presenza del compositore sulle scene veneziane si dirada, con alcune significative eccezioni nel 1985 (prima assoluta di *Allegoria della notte* per violino e orchestra), 1993 (*Che sai, guardiano della notte?* per clarinetto e piccola orchestra), 1999 (*Infinito nero* per mezzosoprano e strumenti nell'ambito della rassegna *L'altra scena*) e 2004 (prima italiana del *Quaderno di strada* per baritono e strumenti), per poi intensificarsi in questi ultimi anni con la programmazione di *Aspern* nel 2013 e della prima italiana della *Porta della legge* nel 2014, nuovo e doveroso omaggio alla creatività di Salvatore Sciarrino.

⁹ MASSIMO MILA, *La novità di Sciarrino a Biennale Musica. Quaglie in sarcofago*, «La stampa», 28 settembre 1979.



Cailles en sarcophage al Teatro La Fenice nel 1980 (prima rappresentazione assoluta della versione definitiva); regia di Giorgio Marini, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Aspern al Teatro Malibran nel 2013; regia, scene e costumi dell'Università IUAV di Venezia (laboratorio diretto da Walter Le Moli e dai tutors Monique Arnaud, Margherita Palli e Gabriele Mayer). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il teatro di Salvatore Sciarrino a Venezia e al Teatro La Fenice

1977 – *Concerti sinfonici e da camera*

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

1. Psiche: Marjorie Wright 2-3. Le due sorelle di Psiche: Dorothy Dorow 4. Amore: Donella Del Monaco 5. Uomo salamandra: John Patrick Thomas 6. Uomo toro: Arrigo Mozzo 7. Uomo albero: Gianni Guidetti 8. Pata-ta con germogli: Mario Zanutto, Enzo Turrin – M° conc.: Salvatore Sciarrino.

1979 – *La Biennale Musica '79*. Teatro Malibran

Cailles en sarcophage. *Atti per un museo delle ossessioni* di Giorgio Marini, prima rappresentazione assoluta – 26 settembre 1979 (2 recite).

1-3. Tre voci: Daisy Lumini, Paride Venturi, Giancarlo Montanaro 4-6. Cristine Papin, Greta Garbo, Salvador Dalí: Maria Teresa Bax 7-8. Cecil Beaton, Il figlio: Paolo Baroni 9. Segretaria di Marlène Dietrich: Lorena Binda 10-11. Mrs. Flat, La madre: Maria Angela Colonna 12. Un'invitata: Delia D'Alberti 13. Generale Cork: Giorgio Marini 14. Camille: Aldo Miceli 15-16. Lea Papin, Marlene Dietrich: Manuela Morosini 17-19. Gala Dalí, Un commensale, Un illusionista: Gianfranco Varetto – M° conc.: Salvatore Sciarrino; fl: Antonio Carraro; cl: Amedeo Bianchi, Maurizio Longoni; fag: Leonardo Dosso; tr: Claudio Giliberti, Carlo Brandani; perc: Roberto Pasqualato; pf e cel: Claudio Moretti; vl: Renzo Marchionni, Vittorio Brengola; vla: Augusto Vismara; cb: Mauro Muraro; reg.: Giorgio Marini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; all.: coproduzione Teatro La Fenice e Settore musica della Biennale di Venezia.

1979-1980 – *Stagione lirica*

Cailles en sarcophage, opera in tre parti di Giorgio Marini, prima rappresentazione assoluta della nuova versione – 17 ottobre 1980 (3 recite).

1-9. Un passeggero sulla nave, Vocalist, Una visitatrice agli scavi, Una dama caprese, Una serva, La chanteuse, Una viaggiatrice sul treno, Voce del grammofofono e della radio, Voce lontana: Daisy Lumini 10-19. Un passeggero sulla nave, Vocalist, Un visitatore agli scavi, Una dama caprese, Cameriere, Eco della chanteuse, Un viaggiatore sul treno, Voce del grammofofono e della radio, Il contadino dell'Angelus di Millet, Voce lontana: Paride Venturi 20-28. Un passeggero sulla nave, Vocalist, Un visitatore agli scavi, Una dama caprese, Cameriere, Un viaggiatore sul treno, Voce del grammofofono e della radio, Il contadino dell'Angelus di Millet, Voce lontana: Giancarlo Montanaro 29-30. Cristine Papin, Salvador Dalí: Lisa Pancrazi 31-32. Lea Papin Gala Dalí: Mariangela Colonna 33-34. Marlene Dietrich, Greta Garbo: Rada Rassimov 35-39. La madre, Abba May Wong come bigliettaia e come segretaria di Marlène, La contadina dell'Angelus, Un'invitata, Mrs. Flat: Aide Aste 40-43. Viaggiatrice, Indossatrice, Marinaio, Camille II: Nadia Ferrero 44-48. Viaggiatrice, Tallulah, Visitatrice agli scavi, Indossatrice, Marinaio: Ala Monaco 49-53. Viaggiatrice, Guardarobiera, Visitatrice agli scavi, Indossatrice, Marinaio: Enrica Rosso 54-59. Il figlio, Cameriere, Pierrot, Chauffeur, Cecil Beaton, Generale Cork: Paolo Baroni 60-64. Il padre, Il contadino dell'Angelus, Un illusionista, Un invitato, Un commensale: Antonio Bal-lerio 65-67. Viaggiatore, Visitatore agli scavi, Camille I: Aldo Miceli – M° conc.: Salvatore Sciarrino; reg.: Giorgio Marini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; all.: coproduzione Teatro La Fenice e Settore musica della Biennale di Venezia.

1999 – *L'altra scena. Aspetti di sperimentazione teatrale*. Teatro Fondamenta Nuove

Infinito nero, estasi in un atto per mezzosoprano e strumenti di Salvatore Sciarrino da Maria Madalena de' Pazzi, prima rappresentazione italiana – 30 aprile 1999 (1 recita).

1. Mezzosoprano: Sonia Turchetta – light designer: Roland Edrich; Ensemble Recherche.



Aspern al Teatro Malibran nel 2013; regia, scene e costumi dell'Università IUAV di Venezia (laboratorio diretto da Walter Le Moli e dai tutors Monique Arnaud, Margherita Palli e Gabriele Mayer). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

2012-2013 – Stagione lirica e di balletto. Teatro Malibran

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

1. Giuliana Bordereau, Il doppio di Titta, Il doppio del narratore: Camilla Nervi* 2. Titta Bordereau, Il doppio del narratore: Annalaura Penna* 3. Il narratore: Francesco Gerardi 4. L'ermafrodito: Gaia Ceresi* 5-6. Una cantatrice, Un'amica in viaggio: Zuzana Marková – M° conc.: Marco Angius; reg., sc., cost., luci: Università IUAV di Venezia, Dipartimento PPAC - Laurea magistrale in Scienze e tecniche del teatro, dir. Walter Le Moli, tutors Monique Arnaud, Margherita Palli, Gabriele Mayer, Claudio Coloretto.

* studentesse dell'IUAV.

Biografie

TITO CECCHERINI

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Artista colto e profondo, Tito Ceccherini combina un grande talento comunicativo alla straordinaria lucidità delle sue interpretazioni, sorrette da una tecnica direttoriale sofisticata e brillante. Acclamato interprete del repertorio moderno, ha approfondito l'opera dei classici del Novecento: Bartók, Debussy, Strauss, Ravel, Janáček, Schoenberg, sui cui capolavori sinfonici o teatrali torna con passione e regolarità. Anche il suo repertorio operistico testimonia l'amore per il Novecento (Bartók, Strauss, Puccini, Dallapiccola), oltre a una profonda conoscenza del melodramma italiano (dai *Puritani* a *Falstaff*, con un approccio al belcanto di illuminante modernità) e un apprezzato talento nella creazione di opere nuove (*Da gelo a gelo* e *Superflumina* di Sciarrino, *La cerisaie* di Fénelon al Bol'shoj e all'Opéra di Parigi, *Les pigeons d'argile* di Hurel a Tolosa). Direttore di provata esperienza, ha collaborato con orchestre come la Philharmonique de Radio France, la BBC Symphony londinese, la HR-Sinfonieorchester di Francoforte, la SWR di Stoccarda, la Deutsche Radio Philharmonie, la Tokyo Philharmonic, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra del Teatro La Fenice, l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, l'Orchestra del Teatro di San Carlo, l'Ensemble Intercontemporain, il Klangforum Wien, Contrechamps. Nell'agosto del 2012 ha fatto il suo debutto al Festival di Lucerna partecipando al ciclo «Pollini Perspectives», successivamente presentato alla Suntory Hall, alla Salle Pleyel, alla Philharmonie di Berlino e al Teatro alla Scala. Ha poi inaugurato il nuovo Festspielhaus a Erl, con un'acclamata interpretazione del *Castello di Barbablù* di Bartók. È stato applaudito in teatri come il Bol'shoj di Mosca, l'Opéra di Parigi, il Capitole di Tolosa, il Grand Théâtre di Ginevra, il San Carlo di Napoli, il Colón di Buenos Aires, il Nationaltheater a Mannheim. Le sue incisioni discografiche sono state insignite di premi come lo Choc di «Le Monde de la Musique», il Diapason d'Or e il Midem Classical Award.

JOHANNES WEIGAND

Regista. Nato ad Heidelberg, ha studiato regia d'opera alla Hochschule für Musik und Theater di Amburgo sotto la guida di Götz Friedrich. Dal 1989 al 2000 è stato assistente alla regia dapprima nei teatri di Francoforte e Bonn, quindi, come artista indipendente, in vari teatri tedeschi e internazionali (tra cui Festival di Salisburgo, Los Angeles Opera, Burgtheater e Volksoper di Vienna), collaborando con registi quali Herbert Wernicke, Achim Freyer e Giancarlo Del Monaco. Dal 2001 al 2009 è stato direttore della produzione e dal 2009 al 2014 sovrintendente del comparto lirica delle Wuppertaler Bühnen, dove ha firmato la regia di numerosi spettacoli nei diversi generi del teatro musicale, tra i quali *Il barbiere di Siviglia* (2003), *My Fair Lady* (2004), *The Death of Klinghoffer* (2005), *Hänsel und Gretel* (2006), *Otello* (2007), *Peter Grimes* (2008), *Fidelio*

(2009), *La porta della legge* (2009), *Eine florentinische Tragödie* e *Gianni Schicchi* (2010), *Falstaff* (2011), *Ali Babà e i quaranta ladroni* di Selman Ada (prima produzione di un'opera turca in Germania, 2012), *Un ballo in maschera* (2013), *Die Fledermaus* (2013), *Alcina* (2014). Ha inoltre curato alcune regie per i festival di Feldkirch e Bad Gandersheim e per i teatri di Bielefeld e Mannheim, e la sua produzione della *Porta della legge* di Salvatore Sciarrino, premiata come miglior prima assoluta dell'anno 2009 dalla rivista «Opernwelt», è stata poi invitata al Nationaltheater di Mannheim (2009), al Lincoln Center Festival di New York (2010), al Festival Iberoamericano de Teatro di Bogotá (2012) e al Festival Dny Nové Opery di Ostrava (2012). Ha insegnato arte scenica alla Hochschule für Musik und Tanz di Colonia (sede di Wuppertal) dal 2005 al 2008, e regia all'Universität für Musik und darstellende Kunst di Vienna nel 2013-2014.

JÜRGEN LIER

Scenografo e costumista. Nato a Bochum, studia scenografia, progettazione del costume teatrale, fotografia e pittura alla Hochschule für Gestaltung di Offenbach, e filosofia a Francoforte. Dopo essere stato assistente al Teatro di Ulm e alla Schaubühne di Berlino, è oggi attivo come scenografo e costumista negli ambiti del teatro di prosa e del teatro lirico, in teatri e festival quali la Schaubühne di Berlino, il Burgtheater di Vienna, il Lincoln Center Festival di New York, il Théâtre National de Bretagne di Rennes, i Schauspiel di Lipsia, Colonia e Francoforte, il Badisches Staatstheater di Karlsruhe, il Teatro di Erlangen, il Nationaltheater di Mannheim, il Nationaltheater di Weimar, i teatri di Jena e Wuppertal. Collabora con registi e autori quali Christian von Treskow, Claudia Bauer, Marc Pommerening, Johannes Weigand, Jakob Fedler e Rainald Grebe ed è stato insignito del Bayerische Theaterpreis e del Theaterpreis dell'Associazione dei sostenitori del Teatro di Erlangen.

EKKEHARD ABELE

Basso-baritono, interprete del ruolo dell'uomo 1. Nato a Stoccarda, studia organo e canto a Friburgo e Saarbrücken, e completa la formazione a Basilea dove ottiene il Solistendiplom con Kurt Widmer. Perfezionatosi con Eugene Rabine a Weimar, nel 1996 è tra i premiati dell'Internationaler Bach-Wettbewerb di Lipsia. Accanto a un ampio repertorio concertistico eseguito con direttori quali Thomas Hengelbrock, Ton Koopman, Philippe Herreweghe, Masaaki Suzuki, Sir Colin Davis e Yannick Nézet-Séguin, si è dedicato con passione al repertorio contemporaneo, sia in ambito cameristico (è stato per molti anni membro dei Neue Vocalsolisten Stuttgart) che teatrale. Ha interpretato lavori di Ligeti (*Aventures* e *Nouvelles aventures* a Saarbrücken), Goebbels (*Landschaft mit entfernten Verwandten* con l'Ensemble Modern) e Sciarrino (*Macbeth* in *Macbeth* a Wuppertal, il Malaspina in *Luci mie traditrici* a Buenos Aires e Passau), e le prime assolute di opere di Lang (*Theater der Wiederholungen* allo Steirischer Herbst di Graz e all'Opéra di Parigi, *Der Alte vom Berge* a Schwetzingen e Basilea, Cortez in *Montezuma* al Nationaltheater di Mannheim), Ferneyhough (Walter Benjamin in *Shadowtime* alla Münchener Biennale con riprese al Festival d'automne di Parigi, al Lincoln Center New York e alla Ruhrtriennale di Bochum) Zeller (*Zaubern* a Schwetzingen e Magonza), Sciarrino (*La porta della legge* a Wuppertal, con riprese a Mannheim, New York e Bogotá).

MICHAEL TEWS

Basso, interprete del ruolo dell'usciera. Nato ad Amburgo, dopo aver frequentato una scuola di recitazione nella città natale, inizia lo studio del canto presso la Musikhochschule di Francoforte. Terminati gli studi, entra nella compagnia del Landestheater di Coburgo, passando quindi in quel-

le dei teatri di Krefeld / Mönchengladbach, Osnabrück, Erfurt, Wuppertal e Gelsenkirchen, dove affronta ruoli principali in lavori di Monteverdi (Seneca nell'*Incoronazione di Poppea*), Mozart (Leporello, Don Alfonso, Sarastro), Rossini (Basilio nel *Barbiere di Siviglia*), Donizetti (Raimondo in *Lucia di Lammermoor*, Don Pasquale), Verdi (Banco in *Macbeth*, Wurm in *Luisa Miller*, il Grande Inquisitore in *Don Carlo*), Beethoven (Rocco in *Fidelio*), Lortzing (*Zar und Zimmermann*, *Der Wildschütz*), Wagner (Daland nel *Fliegende Holländer*), Strauss (Ochs nel *Rosenkavalier*). Ha inoltre partecipato alle prime assolute di *Waiting for the Barbarians* di Philip Glass a Erfurt (ripresa nel 2006 alla Nederlandse Opera di Amsterdam e nel 2008 alla Barbican Hall di Londra) e della *Porta della legge* di Sciarrino a Wuppertal (con riprese a Mannheim e al Lincoln Center di New York). Nel 2011 e 2012 ha cantato Osmin nell'*Entführung aus dem Serail* e Jesus nella *Johannes-Passion* con Frans Brüggen al Concertgebouw di Amsterdam, ed è stato ospite dell'Orchestre Philharmonique du Luxembourg e della Stavanger Symfoniorkester. Dall'inizio della stagione 2013-2014 lavora come artista indipendente: è stato Ochs nel *Rosenkavalier* a Gelsenkirchen, il Grande Inquisitore in *Don Carlo* a Lubecca, Falstaff in una nuova produzione delle *Lustigen Weiber von Windsor* di Nicolai a Losanna.

ROLAND SCHNEIDER

Controtenore, interprete del ruolo dell'uomo 2. Formatosi con Gabriele Fuchs alla Hochschule für Musik und Theater di Monaco, prosegue gli studi con i maestri Popken, Köhler, Piernay, Sulzen e Dutilly e si perfeziona attualmente con il mezzosoprano Heidi Brunner a Vienna. Membro della Bayerische Theaterakademie August Everding, durante gli studi debutta vari ruoli in lavori di Purcell (*The Fairy Queen*), Vivaldi (*Orlando furioso*, *Andromeda liberata*), Händel (*Giulio Cesare in Egitto*, *Ariodante*), Gluck (*Orphée et Eurydice*, versione Berlioz), Johann Strauss (*Die Fledermaus*), Schlee (*Die Nacht*), Eötvös (*Radames*), Müller-Wieland (prima assoluta di *Aventure Faust*), esibendosi tra l'altro nei teatri di Kiel e Francoforte, ai festival di Halle e Potsdam, e al Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano con la prima italiana di *Luci mie traditrici* di Sciarrino. Terminati gli studi, ha iniziato un'intensa carriera che l'ha portato ad esibirsi in Germania (Ruhrtriennale di Essen, Schloss Solitude di Stoccarda, Gewandhaus di Lipsia, Herkulesaal di Monaco, Bonn, Francoforte, Landshut, Coburgo) e all'estero (Vienna, Bergamo, Istanbul) in opere di Monteverdi (*Il ritorno di Ulisse in patria*), Purcell (*Dido and Aeneas*), Händel (*Rinaldo*), Maria Antonia Walpurgis (*Talestri regina delle Amazzoni*), Hindemith (*Das Nusch-Nuschi*), Sciarrino (*Luci mie traditrici*), Newski (prima assoluta di *Robert S.*), Danner (prima assoluta di *Die drei Kosmonauten*). Nella stagione 2013-2014 ha cantato *Dido and Aeneas* al Festival di Edimburgo, la prima assoluta di *Der Flaschengeist* di Hiller allo Staatstheater am Gärtnerplatz di Monaco, *Luci mie traditrici* al Festival di Tongyeong in Corea e *Orfeo ed Euridice* al Festival di Clonmel in Irlanda.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz
direttore principale

Marco Paladin
direttore musicale di palcoscenico

Luca De Marchi ◇
maestro di sala

Federico Brunello ◇
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◇
maestro di palcoscenico

Maria Parmina Giallombardo ◇
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

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

Violini secondi

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

Viole

Alfredo Zamarra •
Francesco Negroni • ◇
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Margherita Fanton
Valentina Giovannoli
Anna Mencarelli
Stefano Pio

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Francesco Ferrarini • ◇
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

Vincenzo Paci •
Simone Simonelli •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Edoardo Lega ◇

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

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

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Paolo Bertoldo ◇
Matteo Modolo ◇
Cristiano Torresan ◇

Pianoforte

Carlo Rebeschini •
Alessia Toffanin ◇

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

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

Alti

Valeria Arrivo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliis
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

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

Bassi

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

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

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

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

MARKETING – COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

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

UFFICIO STAMPA

Barbara Montagner
responsabile
Elisabetta Gardin ◇
Pietro Tessarin ◇

ARCHIVIO STORICO

Domenico Cardone
direttore
Marina Dorigo
Franco Rossi
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◇

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara
Lorenza Bortoluzzi

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile e RSPP
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

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

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*
Diego Matheuz *direttore principale*
Bepi Morassi *direttore della produzione*
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Marco Paladin
*responsabile dei complessi
artistici e direttore musicale
di palcoscenico*
Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Tiziana Paggiaro

**DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE
DELLA PRODUZIONE**

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico
Valter Marcanzin
Lucia Cecchelin
responsabile produzione
Silvia Martini
Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◇

**DIREZIONE ALLESTIMENTO
SCENOTECNICO**

Massimo Checchetto
direttore
Carmen Attisani ◇
Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

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

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

DOPPIA INAUGURAZIONE

Teatro La Fenice

22 / 25 / 30 novembre

2 / 4 / 6 dicembre 2014

Simon Boccanegra

musica di **Giuseppe Verdi**

versione definitiva 1881

personaggi e interpreti principali

Simon Boccanegra Simone Piazzola

Jacopo Fiesco Giacomo Prestia

Paolo Albiani Julian Kim

Maria Boccanegra Maria Agresta

Gabriele Adorno Francesco Meli

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia e scene **Andrea De Rosa**

costumi **Alessandro Lai**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 27 / 29 novembre

5 / 7 dicembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Francesca Dotto

Alfredo Germont Leonardo Cortellazzi

Giorgio Germont Marco Caria

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 20 gennaio
2015

I Capuleti e i Montecchi

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Giulietta Jessica Pratt / Mihaela
Marcu

Romeo Sonia Ganassi / Paola Gardina

Tebaldo Shalva Mukeria / Francesco
Marsiglia

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Maria Carla Ricotti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con Fondazione Arena di
Verona e Opera Nazionale Ellenica

Teatro Malibran

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2015

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Gaudenzio Omar Montanari

Sofia Irina Dubrovskaya

regia **Bepi Morassi**

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

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

nell'ambito del progetto Atelier della Fenice
al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

30 gennaio

1 / 7 / 12 / 19 febbraio 2015

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina **Mihaela Marcu**

Nemorino **Giorgio Misseri**

Belcore **Alessandro Luongo**

Il dottor Dulcamara **Carlo Lepore**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8 / 14 / 18 / 20 / 22 febbraio 2015

Don Pasquale

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Don Pasquale **Roberto Scandiuizi**

Il dottor Malatesta **Davide Luciano**

Ernesto **Alessandro Scotto Di Luzio**

Norina **Barbara Bargnesi**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Italo Nunziata**

scene e costumi **Pasquale Grossi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

PROGETTO EXPO TRAVIATA

13 febbraio - 4 ottobre 2015

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice versione 2015

Teatro La Fenice

13 / 15 / 17 / 21 febbraio

21 / 25 / 27 / 29 marzo 2015

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

Teatro La Fenice

24 / 26 aprile

3 / 7 / 9 / 21 / 23 / 29 maggio

4 / 7 / 9 / 13 giugno 2015

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa / Francesco Ivan Ciampa

Teatro La Fenice

28 / 30 agosto

1 / 3 / 8 / 13 / 15 / 18 / 23 / 27 / 29 settembre - 4 ottobre 2015

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

LIRICA E BALLETO 2014-2015

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 marzo 2015

Alceste

musica di **Christoph Willibald**

Gluck

versione originale in italiano, Vienna 1767

personaggi e interpreti principali

Alceste Carmela Remigio

maestro concertatore e direttore

Guillaume Tourniaire

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

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La

Fenice

in coproduzione con il Centre de Musique
Baroque de Versailles

e la Fondazione Teatro del Maggio Musicale
Fiorentino

nel tricentenario della nascita di Christoph
Willibald Gluck (1714)

Teatro La Fenice

8 / 10 / 22 / 26 / 28 / 31 maggio 2015

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1907

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Svetlana Kasyan

Suzuki Manuela Custer

Pinkerton Vincenzo Costanzo

Sharpless Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale nel 2013 della 55.

Esposizione Internazionale d'Arte della

Biennale di Venezia

Teatro La Fenice

20 / 24 / 27 / 30 maggio

3 / 6 giugno 2015

Norma

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Pollicione Gregory Kunde

Oroveso Dmitry Beloselskiy

Norma Anna Pirozzi / Maria Billeri

Adalgisa Veronica Simeoni

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

progetto speciale della 56. Esposizione

Internazionale d'Arte della Biennale di
Venezia

Teatro Malibran

24 / 26 / 28 giugno 2015

2 / 4 luglio 2015

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Giulia Irina Dubrovskaya

Dorvil Giorgio Misseri

Germano Omar Montanari

regia **Bepi Morassi**

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

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

produzione Atelier della Fenice al Teatro

Malibran

nell'ambito del Festival «Lo spirito della

musica di Venezia»

Teatro La Fenice

25 / 27 / 30 giugno 2015

3 / 5 luglio 2015

Juditha triumphans

musica di **Antonio Vivaldi**

personaggi e interpreti principali

Juditha Manuela Custer

Vagaus Paola Gardina

Holofernes Teresa Iervolino

Abra Giulia Semenzato

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia **Elena Barbalich**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

nell'ambito del Festival «Lo spirito della

musica di Venezia»

Teatro La Fenice

15 / 16 / 17 luglio 2015

Hamburg Ballett – John

Neumeier

Terza sinfonia di Gustav Mahler

coreografia di **John Neumeier**

musica di **Gustav Mahler**

interpreti primi ballerini, solisti e
corpo di ballo dell'Hamburg Ballett –
John Neumeier

allestimento Hamburg Ballett

nei quarant'anni della prima assoluta

amburghese e della prima italiana in Piazza
San Marco

nell'ambito del Festival «Lo spirito della

musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2014-2015

Teatro La Fenice

22 / 23 luglio 2015

Gala internazionale di danza

Giovani talenti diplomati presso le migliori accademie internazionali

quarta edizione

nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

29 agosto

2 / 6 / 11 / 16 / 20 / 22 / 25 settembre
2 ottobre 2015

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Tosca **Fiorenza Cedolins / Svetlana Kasyan**

Cavaradossi **Stefano Secco**

Scarpia **Marco Vratogna**

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 17 / 19 / 24 / 26 settembre 2015

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Tobia Mill **Omar Montanari**

Fanni **Marina Bucciarelli**

Edoardo Milfort **Giorgio Misseri**

maestro concertatore e direttore

Lorenzo Viotti

regia **Enzo Dara**

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

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
produzione Atelier della Fenice al Teatro
Malibran

Teatro Malibran

6 / 8 / 10 / 11 / 13 ottobre 2015

Dittico

Il diario di uno scomparso
(Zápisník zmizelého)

musica di **Leoš Janáček**

personaggi e interpreti principali

Janek **Leonardo Cortellazzi**

pianoforte **Claudio Marino Moretti**

Coro del Teatro La Fenice

La voce umana

(La voix humaine)

musica di **Francis Poulenc**

personaggi e interpreti

Una donna **Ángeles Blancas Gulin**

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

Orchestra del Teatro La Fenice

regia **Gianmaria Aliverta**

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29
/ 30 / 31 ottobre 2015

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Sarastro **Goran Jurić**

Tamino **Antonio Poli**

Pamina **Ekaterina Bakanova**

Papageno **Alex Esposito**

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro
del Maggio Musicale Fiorentino

STAGIONE SINFONICA 2014-2015

Teatro La Fenice

12 dicembre 2014 ore 20.00 turno S
14 dicembre 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Dmitrij Šostakovič

Ouverture festiva in la maggiore op. 96

Concerto per violino e orchestra n. 1
in la minore op. 77

violino Anna Tifu

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

17 dicembre 2014 ore 20.00 solo per
invito

18 dicembre 2014 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

Giovanni Gabrieli

Canzon per sonar a otto, *primi toni*

Alessandro Grandi

Messa concertata seconda a otto voci
(1637)

prima esecuzione in tempi moderni

Cinque mottetti

per la Messa del Santo Natale

prima esecuzione in tempi moderni

Giovanni Battista Grillo

Canzon in eco a otto

Francesco Cavalli

Canzon a otto a due cori

I Solisti della Cappella Marciana

*in collaborazione con la Procuratoria
di San Marco*

Teatro La Fenice

19 dicembre 2014 ore 20.00 turno S
20 dicembre 2014 ore 17.00 f.a.

direttore

Gabriele Ferro

Felix Mendelssohn Bartholdy

Salmo 42 per soprano, coro e orchestra
op. 42

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

31 gennaio 2015 ore 20.00 f.a.

direttore

Alexandre Bloch

Gabriel Fauré

Pelléas et Mélisande, suite op. 80

Benjamin Britten

Variations on a Theme of Frank Bridge
per orchestra d'archi op. 10

Igor Stravinskij

Pulcinella, suite per orchestra

Maurice Ravel

Ma mère l'Oye, suite per orchestra

Orchestra di Padova e del Veneto

*progetto «Orchestre e teatri del Veneto alla
Fenice»*

Teatro La Fenice

27 febbraio 2015 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2015 ore 17.00 turno U*

direttore

Diego Matheuz

Pēteris Vasks

Cantabile per archi

Francis Poulenc

Concerto per due pianoforti e orchestra
in re minore FP 61

pianoforti

Anna Barutti, Massimo Somenzi

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore
op. 70

Orchestra del Teatro La Fenice

** in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

Teatro Malibran

6 marzo 2015 ore 20.00 turno S
8 marzo 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Lorenzo Viotti

Wolfgang Amadeus Mozart

Die Entführung aus dem Serail KV 384:
Ouverture

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385
Haffner

Samuel Barber

Adagio per archi op. 11a

Igor Stravinskij

Sinfonia in do

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13 marzo 2015 ore 20.00 turno S
14 marzo 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Jonathan Webb

Federico Gardella

vincitore del Premio Una vita nella musica
Nuove generazioni 2014

Metrica dell'istante

*Nuova commissione nell'ambito del
progetto «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della
Fenice
prima esecuzione assoluta*

Benjamin Britten

Quatre chansons françaises
per soprano e orchestra

Edward Elgar

Serenata per archi in mi minore op. 20

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in sol maggiore Hob. I: 92
Oxford

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2014-2015

Teatro La Fenice

2 aprile 2015 ore 20.00 turno S
4 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in sol maggiore Hob. I: 94
La sorpresa

Dmitrij Šostakovič

Concerto per pianoforte, orchestra
d'archi e tromba in do minore op. 35

pianoforte **Alexander Gadjevič**
vincitore del Premio Venezia 2013

tromba **Piergiuseppe Doldi**

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 aprile 2015 ore 20.00 turno S
11 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Gustav Mahler

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18 aprile 2015 ore 20.00 turno S
19 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Igor Stravinskij

Apollon musagète, balletto
in due quadri per orchestra d'archi

Aleksandr Skrjabin

Sinfonia n. 2 in do minore op. 29

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

30 aprile 2015 ore 20.00 turno S
2 maggio 2015 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Johannes Brahms

Ouverture tragica in re minore op. 81

Anton Webern

Sinfonia op. 21 per orchestra da camera

Pierre Boulez

Live pour cordes

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 giugno 2015 ore 20.00 turno S
14 giugno 2015 ore 20.00 f.a.

direttore e violoncello solista

Mario Brunello

Orazio Sciortino

Nuova commissione

*nell'ambito del progetto «Nuova musica alla
Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della
Fenice
prima esecuzione assoluta*

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in do maggiore Hob. I: 60

Il distratto

Concerto per violoncello e orchestra
in do maggiore Hob. VIIb: 1

Nino Rota

Concerto per violoncello e orchestra n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26 giugno 2015 ore 20.00 turno S

direttore

John Axelrod

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Concerto per violino e orchestra
in re maggiore op. 35

violino **Francesca Dego**

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra Sinfonica di Milano

Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

28 giugno 2015 ore 20.00 turno S

direttore

Alessandro De Marchi

Filippo Perocco

Verso Acqua Granda

*commissione Fondazione Teatro La Fenice
prima esecuzione assoluta*

Antonio Vivaldi

«Nulla in mundo pax sincera»,
mottetto per soprano, archi e continuo
in mi maggiore RV 630

Concerto per archi e continuo
in sol maggiore RV 151 *Alla rustica*

Gloria per soli, coro e orchestra
in re maggiore RV 589

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito	€ 1.000		

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio
Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo
Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido
Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

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

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

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

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Donor	€ 500
Premium Friend	€ 1,000

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio
Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo
Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
Gran Teatro La Fenice, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



«La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013
a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 1, 174 pp. ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica, Francesco Micheli, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2, 204 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Věk Macropulos*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Vincenzina Ottomano, Max Brod, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *Aspern*, 6, 144 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Giorgio Pestelli, Salvatore Sciarrino e Anna Maria Morazzoni, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014
a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIACOMO MEYERBEER, *L'africaine*, 1, 192 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La clemenza di Tito*, 2, 146 pp. ess. mus.: saggi di Sergio Durante, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

ERMANN WOLF-FERRARI, *Il campiello*, 3, 162 pp. ess. mus.: saggi di Carlo Vitali, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

HANS WERNER HENZE, *Elegy for Young Lovers*, 4, 180 pp. ess. mus.: saggi di Federica Marsico, Wystan Hugh Auden, Chester Kalmann, Hans Werner Henze, Emanuele Bonomi

IGOR STRAVINSKIJ, *The Rake's Progress*, 5, 182 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Adriana Guarnieri, Damiano Michieletto e Lorenzo Malagola Barbieri, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *La porta della legge*, 6, 116 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Salvatore Sciarrino e Francesca Gentile, Hilary Griffiths ed Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico
Michele Girardi

Redazione
Michele Girardi, Elena Tonolo

Ricerche iconografiche
**Marina Dorigo, Michele Girardi,
Barbara Montagner, Elena Tonolo**

Progetto e realizzazione grafica
Marco Riccucci

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

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa
ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

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

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

concessionarie per la pubblicità
**A.P. Comunicazione
Fest srl**

finito di stampare
nel mese di ottobre 2014
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Jas Gawronski

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Vittorio Radice

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



**TEATRO
LA FENICE**

Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrolafenice.it

PONTE
UOMINI E VIGNI DAL 1948

Viticoltori Ponte srl
Ponte di Pave - I
www.vinicoltoriponte.it

FEST
FESTIVAL SAVOIR TEATRALE

Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com



VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto: G. Mierle/Contrasto

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



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia