

VENEZIAMUSICA

e dintorni



STIFFELIO

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2015-2016



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

SKETCHES BY MARTINO ZANETTI



PASSION IN A COFFEE CUP.



TRIESTE 1892

HAUSBRANDT

hausbrandt.com



Parcheggiare a **Venezia**?

...nulla di più **semplice!**

PARK 280

**2€
/ora**



Il parcheggio a ore videosorvegliato dove puoi posteggiare la tua auto e visitare la città lagunare più bella al mondo!

Per informazioni: parcheggi@nethun.it

nethun
hi-tech port services



PER GLI
AMANTI DELLE GRIFFE

LE FIRME CHE AMI DAL 35% AL 70% IN MENO.
TUTTO L'ANNO.

mcarthurglen.it/noventadipiave
Autostrada A4, uscita Noventa di Piave (VE)

McArthur
Glen
Designer Outlet
Noventa Di Piave



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2015-2016
trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 20 novembre 2015 ore 19.00
diretta Euroradio

Idomeneo

venerdì 22 gennaio 2016 ore 19.00
diretta

Stiffelio

sabato 23 gennaio 2016 ore 19.00
differita

Agenzia matrimoniale – Il segreto di Susanna

domenica 7 febbraio 2016 ore 19.00
differita

Les Chevaliers de la Table ronde

venerdì 18 marzo 2016 ore 19.00
differita

Madama Butterfly

venerdì 6 maggio 2016 ore 19.00
diretta

La Favorite

venerdì 14 ottobre 2016 ore 19.00
differita

La Passion selon Sade

Concerti della Stagione sinfonica 2015-2016
trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Jeffrey Tate (venerdì 4 dicembre 2015)
Myung-Whun Chung (venerdì 25 marzo 2016)
Jonathan Webb (venerdì 10 giugno 2016)
John Axelrod (venerdì 17 giugno 2016)
Juraj Valčuha (venerdì 8 luglio 2016)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2015-2016



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

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

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

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.

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

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

Incontri con l'opera

lunedì 16 novembre 2015

GIORGIO PESTELLI

Idomeneo

lunedì 18 gennaio 2016

LUCA MOSCA

Stiffelio

mercoledì 20 gennaio 2016

ALBERTO MATTIOLI

**Agenzia matrimoniale
Il segreto di Susanna**

giovedì 4 febbraio 2016

LUCA CIAMMARUGHI

Les Chevaliers de la Table ronde

martedì 3 maggio 2016

GUIDO ZACCAGNINI

La Favorite

lunedì 23 maggio 2016

GIANCARLO LANDINI

L'amico Fritz

lunedì 27 giugno 2016

CARLO MAYER

Mirandolina

lunedì 10 ottobre 2016

MARIO MESSINIS, CARLA MORENI

La Passion selon Sade

Incontri con il balletto

giovedì 10 dicembre 2015

SERGIO TROMBETTA

La Bayadère

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

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



ENEZIAMUSICA


e dintorni

STIFFELIO

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro La Fenice

venerdì 22 gennaio 2016 ore 19.00 turno A

in diretta su 

domenica 24 gennaio 2016 ore 15.30 turno B

giovedì 28 gennaio 2016 ore 19.00 turno E

sabato 30 gennaio 2016 ore 15.30 turno C

mercoledì 3 febbraio 2016 ore 19.00 turno D

*La recita di domenica 24 gennaio 2016
sarà trasmessa in diretta su www.culturebox.fr
Stiffelio sarà trasmesso anche in differita sul canale France 2*

CULTUREBOX
francetélévisions

Oxymore
PRODUCTIONS



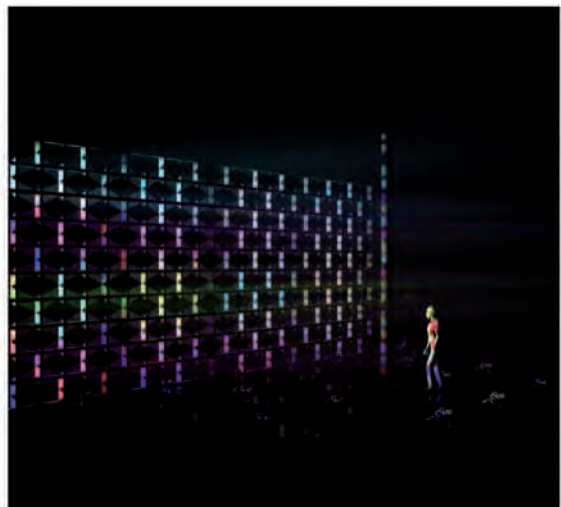
FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



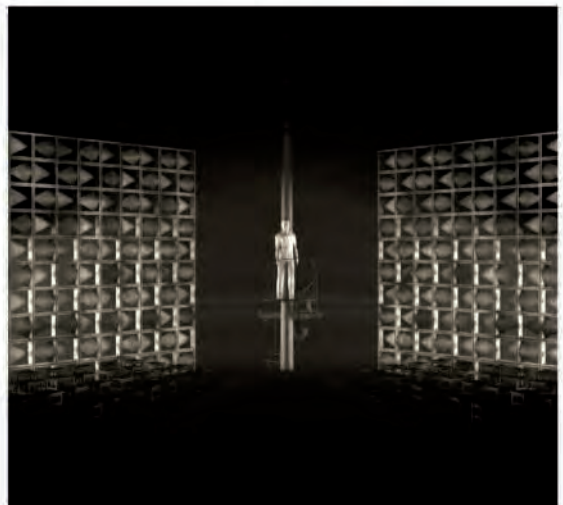
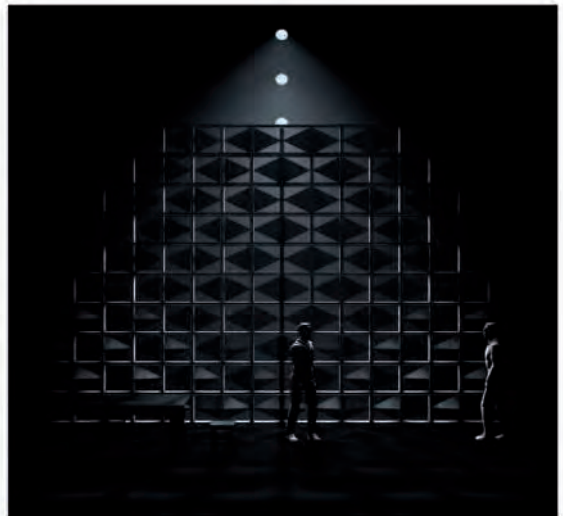
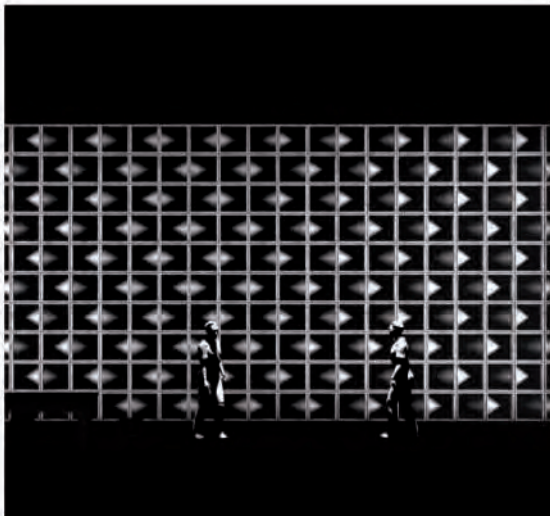
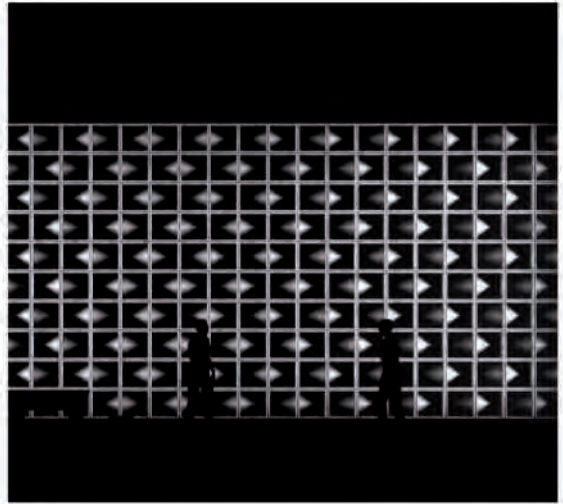
Giuseppe Verdi nei primi anni Cinquanta dell'Ottocento. Foto Disdéri, Parigi.

Sommario

- 7 La locandina
- 9 Stiffelio in breve**
- 9 *Stiffelio* in breve
a cura di Alberto Massarotto
- 11 *Stiffelio* in brief
by Alberto Massarotto
- 13 Argomento**
- 13 Argomento
15 Synopsis
17 Argument
19 Handlung
- 21 Intorno a Stiffelio**
- 21 Intorno a *Stiffelio*
di Francesco Bertini
- 27 L'orchestra
29 Le voci
31 Bussano alla porta di *Stiffelio*
di Giovanni Morelli
- 41 Note di regia**
- 41 Johannes Weigand: «Un'opera che apre alla speranza»
a cura di Leonardo Mello
- 43 Johannes Weigand: "An opera that unlocks hope"
edited by Leonardo Mello
- 45 La musica**
- 45 Daniele Rustioni: «Un capolavoro dimenticato»
a cura di Ilaria Pellanda
- 47 Daniele Rustioni: "A forgotten masterpiece"
edited by Ilaria Pellanda
- 49 Leggenda il libretto**
- 49 Leggendo il libretto
- 53 Il libretto e l'opera nel web**
- 53 Il libretto e l'opera nel web
- 55 Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice**
- 55 *Stiffelio* al Teatro La Fenice
a cura di Franco Rossi
- 59 Materiali**
- 59 *Stiffelio* dalla «Gazzetta di Venezia» del 1852
61 Breve storia di un testo censurato
63 Dalla commedia francese al melodramma
- 65 Curiosità**
- 65 Lo stiffelio, il soprabito
- 66 Biografie**
- 66 Biografie
- 70 Carta Canta**
- 70 Le recensioni
di Giuseppina La Face Bianconi
- 72 Dintorni**
- 72 Una storia veneziana
Il ritrovamento delle Variazioni op. 27
di Camillo Togni
di Aldo Orvieto
- 74 *Boulez demeure*
di Marco Angius



*Guido Petzold, bozzetti scenici per il secondo atto di Stiffelio al Teatro La Fenice, gennaio 2016.
Regia di Johannes Weigand, scene di Guido Petzold, costumi di Judith Fischer.*



*Guido Petzold, bozzetti scenici per il terzo atto di Stiffelio al Teatro La Fenice, gennaio 2016.
Regia di Johannes Weigand, scene di Guido Petzold, costumi di Judith Fischer.*



Francesco Maria Piave.

STIFFELIO

melodramma in tre atti

libretto di Francesco Maria Piave

dal dramma *Le pasteur, ou L'évangile et le foyer* di Émile Souvestre ed Eugène Bourgeois

musica di Giuseppe Verdi

prima rappresentazione assoluta: Trieste, Teatro Grande, 16 novembre 1850

edizione critica a cura di Kathleen Kuzmick Hansell e Casa Ricordi

editore proprietario The University of Chicago Press, Chicago - G. Ricordi & C., Milano

personaggi e interpreti

Stiffelio Stefano Secco

Lina Julianna Di Giacomo

Stankar Dimitri Platanius

Raffaele Francesco Marsiglia

Jorg Simon Lim

Federico di Frengel Cristiano Olivieri

Dorotea Sofia Koberidze

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia

Johannes Weigand

scene e luci Guido Petzold

costumi Judith Fischer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

La locandina

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin, *direttore dell'allestimento scenico* Massimo Checchetto, *direttore di scena e di palcoscenico* Lorenzo Zanoni, *maestro di sala* Roberta Ferrari, *altro maestro di sala* Maria Parmina Giallombardo, *altro maestro del coro* Ulisse Trabacchin, *altro direttore di palcoscenico* Valter Marcanzin, *assistente alla regia* Benjamin Prins, *assistente alle scene* Dominique Hölzl, *assistente ai costumi* Giada Masi, *maestro di palcoscenico* Raffaele Centurioni, *maestro aggiunto di palcoscenico* Laura Colonnello, *maestro alle luci* Claudio Micconi, *capo macchinista* Massimiliano Ballarini, *capo elettricista* Vilmo Furian, *capo audiovisivi* Alessandro Ballarin, *capo sartoria e vestizione* Carlos Tieppo, *capo attrezzista* Roberto Fiori, *responsabile della falegnameria* Paolo De Marchi, *capo gruppo figuranti* Guido Marzorati, *scene, costumi e attrezzeria* Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, *calzature* CTC Pedrazzoli (Milano), *parrucche e trucco* Effe Emme Spettacoli (Trieste), *sopratitoli* Studio GR (Venezia)



Antonio Barasorda interpreta il ruolo del protagonista in Stiffelio al Teatro La Fenice, 1985. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, direttore Eliabu Inbal, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

STIFFELIO IN BREVE

a cura di Alberto Massarotto

Da diversi anni ormai, tra i pensieri che affollavano la mente di Giuseppe Verdi, ricorreva un irrefrenabile desiderio nel voler a tutti i costi trasportare in musica uno dei drammi di Shakespeare, autore per il quale il compositore nutriva una forte attrazione. Era l'inizio del 1850 quando, appena dopo la prima rappresentazione di *Luisa Miller*, avvenuta l'8 dicembre al Teatro San Carlo di Napoli, Verdi si ritirò a Busseto con l'intenzione di lavorare incessantemente a quello che più avanti si prefigurerà come il sogno incompiuto della sua vita: *Re Lear*. Una delle ragioni che concorse a rendere l'obiettivo irraggiungibile va forse individuata nella mancata corrispondenza tra la ricerca di un moderno ideale drammatico avviata dal compositore e un'adeguata risposta da parte di Salvatore Cammarano che, già librettista di *Luisa Miller* oltre che di *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti, si trova costretto a rinunciare all'incarico per lo sforzo smisurato che l'adattamento in musica del dramma di Shakespeare richiede. Crollato il sodalizio tra il compositore e il librettista, ne rimane come unica traccia l'impegno di rappresentare una nuova opera entro il novembre del 1850 in uno dei maggiori teatri italiani. A questo impegno si accordò l'opportunità di scrivere un'opera seria per il Teatro La Fenice nella successiva stagione di carnevale e quaresima.

Risulta così determinante l'intensa consultazione che Giuseppe Verdi avvia con Francesco Maria Piave, già autore del libretto di molte opere del compositore tra le quali figurano *Ernani* e *Attila* già rappresentate in prima esecuzione assoluta proprio nel teatro veneziano, dalla quale emergono

principalmente due soggetti da poter musicare: *Il Conte Hernan* e *Stifelius*. Scartata senza alcuna esitazione la prima proposta, la seconda attrae immediatamente la curiosità di Verdi, poiché totalmente sconosciuta al compositore, al punto da chiedere allo scrittore di inviargli al più presto uno schizzo. Benché la scelta di *Stiffelio* come soggetto da musicare non sollevasse alcuna forma di dubbio, tra le due proposte iniziali se ne insinuò comunque una terza, *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, destinata a concretizzarsi ben presto in un'opera sotto il titolo di *Rigoletto*.

Il soggetto di *Stiffelio* è tratto da una coeva commedia francese, *Le pasteur, ou L'évangile et le foyer*, di Émile Souvestre e Eugène Bourgeois – di quest'ultimo poco si conosce, per la sua breve vita, se non che probabilmente è stato collaboratore di Alexandre Dumas – rappresentata a Parigi nel 1848. Grazie alla traduzione di Gaetano Vestri, la commedia trova in Italia un riscontro ancor più grande che in Francia. Così, quasi per un bizzarro destino, la composizione di *Stiffelio* si avvia dunque all'ombra di *Rigoletto*, spinta fra quest'ultimo e il progetto irrimediabilmente procrastinato, ma fiduciosamente non ancora abbandonato, del *Re Lear*.

Ben presto, infatti, Verdi individua nel protagonista di *Le Roi s'amuse* un soggetto degno della più feconda invenzione di Shakespeare, al punto da totalizzare completamente i pensieri del compositore e quelli di Piave, accorso a Busseto in agosto, nei vari incontri di lavoro. Poco importava se *Stiffelio* non fosse ancora stato portato a termine, l'entusiasmo del futuro *Rigoletto* fu sufficiente a monopolizzare la loro attenzione. Tuttavia di *Stif-*

Stiffelio, in questi mesi così intensi per il compositore, non si persero del tutto le tracce per via di qualche lettera inviata dall'editore Giulio Ricordi a Verdi: mentre a fine primavera viene confermato il luogo per la prima rappresentazione dell'opera, il Teatro Grande di Trieste, nel corso dell'estate Piave manifesta per la prima volta un ritardo nel terminare il dramma. Nonostante ciò non vi è alcuna intenzione di cambiare la data della rappresentazione, da tempo fissata per il mese di novembre. Ed è lo stesso Verdi a rassicurare Ricordi con una lettera inviata verso la fine di luglio: «Pel 10 Novembre si potrà andare in scena... Spero che da qui a 15 o 20 giorni sarà finito».

La composizione dello *Stiffelio* corre dunque di pari passo con l'infuocata progettazione del *Rigoletto*: nonostante la promessa che Verdi stesso si impose nel non voler più rivivere quei momenti di frenesia lavorativa che contraddistinsero gli «anni di galera», da poco terminati con la prima di *Luisa Miller* e il suo ritorno da Napoli, proprio in questa occasione la natura convulsa di quel periodo sembra presentarsi nuovamente.

Nel frattempo, l'attesa per lo *Stiffelio* di Verdi spinse la compagnia teatrale Leigheb-Rossi a riprendere la versione italiana di *Le pasteur, ou L'évangile et le foyer* proprio a Trieste. Mentre la mannaia della censura si stava preparando a colpire le scabrose tematiche dell'opera in procinto di venire alla luce, il pensiero di Verdi si stava velocemente direzionando verso un definitivo distacco dalla psicologia sommaria del vecchio melodramma, che catalogava essenzialmente i personaggi per via di una netta suddivisione tra bene e male, per avvicinarsi a una visione del tutto nuova, capace di far emergere l'intricata complessità psicologica dei singoli protagonisti. Dopo aver dunque abbandonato le vicende dei grandi personaggi storici, Verdi si dedica completamente alle storie comuni in cui

l'intimità dell'animo umano diviene protagonista. È questo il caso di *Stiffelio*, vicenda così fortemente tormentata dal pentimento d'una moglie da riuscire a condurre il marito allo sdegno, in una lotta di opposti sentimenti d'animo, qui complicata dalla sua condizione di religioso che lo vincola al dovere cristiano del perdono.

Il 16 novembre 1850 l'opera fu accolta con una certa freddezza dal pubblico triestino, probabilmente in parte dovuta all'azione della censura che sconquassò letteralmente l'ultima scena affinché l'ambientazione rinunciassero anche al minimo riferimento ecclesiastico. Mentre una serie di correzioni lampo venne applicata al testo, a limitarne la delusione si rivelò determinante la presenza del compositore in sala che, arrivato a Trieste con Piave dopo aver curato la messinscena di *Macbeth* e *Luisa Miller* a Bologna, riscontrò comunque un riconoscimento di stima. Ben presto lo scarso successo e i continui colpi della censura costrinsero Verdi a metter mano all'opera che venne eseguita l'anno successivo sotto il nome di *Guglielmo Wellingrode* in cui il protagonista smise i panni del pastore protestante per indossare quelli ufficiali di un primo ministro tedesco.

Poiché anche questi ultimi accorgimenti si rivelarono vani, nel 1854 Verdi ripensò l'opera attraverso un radicale progetto di revisione, che non si concretizzò prima del 1856, sull'impegno di un rinnovato debutto a Bologna. Le modifiche al libretto e alla struttura dell'originale *Stiffelio*, per mezzo dell'aggiunta di un nuovo quarto atto, decretarono un ulteriore cambio di titolo. Originariamente destinato per il teatro di Bologna, *Aroldo* vide la luce a Rimini sotto le sembianze di valoroso condottiero nella Scozia del 1200, lasciandosi definitivamente alle spalle il perdono della moglie che qualche anno prima elevò al valore l'animo di *Stiffelio*.

STIFFELIO IN BRIEF

by Alberto Massarotto

For several years one of the thoughts that had always been in Giuseppe Verdi's mind was the irresistible desire to put one of Shakespeare's plays to music, a playwright he was fascinated by. It was the beginning of 1850 when, shortly after the première of *Luisa Miller* on 8 December at Teatro San Carlo in Naples, that Verdi returned to Busseto with the intention of working non-stop on what was to turn out to be the unfulfilled dream of his life: *Re Lear*. One of the reasons for this might have been the inability of the librettist Salvatore Cammarano to come up with a solution that matched the composer's search for a modern ideal in drama; the librettist of *Luisa Miller* and Gaetano Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, Cammarano was forced to refuse the commission owing to the huge efforts that a musical adaptation of Shakespeare's plays to music would require. Without this partnership between the composer and the librettist, all that remained was the commitment to write a new opera by November 1850 for one of the most important Italian opera houses. This was followed by the chance to compose an opera seria for Teatro La Fenice in the following Carnival and Lent season.

Giuseppe Verdi's intense consultation with Francesco Maria Piave then proved fundamental; the latter had already written the librettos for many of the composer's works, including *Emani* and *Attila*, which had had its world première at the Venetian opera house. The outcome of this consultation was two possible subjects that could be put to music: *Il Conte Hernan* and *Stifelio*. Whilst Verdi rejected the first without hesitation, the second aroused Verdi's curiosity since it was

completely unknown to the composer and he had to ask the librettist for an outline. Although there was no doubt as regards the choice of *Stifelio* as the subject for the opera, a third also appeared on the horizon, Victor Hugo's *Le Roi s'amuse*, which was soon to become *Rigoletto*.

The subject of *Stifelio* is based on a contemporary French comedy, *Le pasteur, ou L'évangile et le foyer* by Emile Souvestre and Eugène Bourgeois, performed in Paris in 1848; as he died very young, very little is known about the latter but he probably worked with Alexandre Dumas. Thanks to the translation by Gaetano Vestri, the comedy met with even more success in Italy than in France. Thus, by a strange twist of fate, *Stifelio* was composed in tandem with *Rigoletto* and the long-procrastinated project that had not yet been abandoned of *Re Lear*.

Verdi was quick to recognise the main character of *Le Roi s'amuse* as a subject that was worthy of the most prolific Shakespearian invention, to the point that both he and Piave, who had come to Busseto in August, were total absorbed in it. It was unimportant that *Stifelio* had not yet been completed because their enthusiasm for *Rigoletto* was sufficient to monopolise their attention. However, in these months of intense work for the composer *Stifelio* was not completely forgotten thanks to several letters that the publisher Giulio Ricordi sent Verdi: although the venue for the opera's première was confirmed at the end of spring, during the summer Piave fell behind for the first time with the completion of the opera. Nevertheless, nobody had any intention of postponing the première that had been planned for the month of November.

And it was Verdi himself who reassured Ricordi in a letter he sent towards the end of July: "It can go on stage on 10 November... I hope that in 15 or 20 days it will be finished".

Work on *Stiffelio* therefore kept pace with the fiery plans for *Rigoletto*; despite Verdi's own promise that never again did he want to experience such periods of frenetic work that had characterised his "years in the galley", which had just come to an end with the première of *Luisa Miller* and his return to Naples, experience seemed to be repeating itself.

In the meanwhile, whilst waiting for Verdi's *Stiffelio* the Rossi-Leigheb theatre company staged the Italian version of *Le pasteur, ou L'évangile et la foye* in Trieste. While the axe of censorship was getting ready to cut the sensitive themes of the work that was about to be performed, Verdi's line of thought was rapidly moving towards a permanent break with the perfunctory psychology of old melodrama that basically catalogued characters according to a clear division between good and evil; instead, he adopted an innovative vision that revealed the intricate psychological complexity of the individual characters. After abandoning the events of great historic figures, Verdi went on to devote himself totally to common stories in which the intimacy of the human soul was the protagonist. This is the case with *Stiffelio*, which is such a highly tormented tale of a wife's remorse that leads the husband to indignation, in a battle of contrasting feelings of the soul, complicated here even fur-

ther by the religious condition that binds him to his Christian duty of forgiveness.

On 16 November 1850 the opera was met with a certain coolness by the Triestine audience, probably partially due to the censorship that had literally wreaked havoc with the last scene so that there was absolutely no religious reference in the setting.

Whilst a series of rapid corrections were made to the text, it was the presence of the composer in the opera house that reduced the sense of disappointment; he arrived in Trieste with Piave after having staged *Macbeth* and *Luisa Miller* and was met with admiration. Not long after, its lack of success and the continuous changes required by censorship forced Verdi to modify the opera, which was performed the following year with the title *Guglielmo Wellingrode* in which the protagonist was no longer a Protestant minister but German prime minister.

As these final changes proved in vain, in 1854 Verdi reworked the opera radically and it then had its renewed première in Bologna in 1856. The changes to the libretto and the structure of the original *Stiffelio*, with the addition of a new fourth act, meant that the title had to be changed yet again. Originally destined for the Bologna opera house, *Aroldo* debuted in Rimini in the valorous guise of crusaders in thirteenth-century Scotland, leaving behind it once and for all the wife's forgiveness that just a few years earlier had elevated the soul of *Stiffelio*.

ARGOMENTO

ATTO PRIMO

La scena si svolge in Germania, presso il castello del conte di Stankar, all'inizio del diciannovesimo secolo.

Dopo essere stato a capo di una spedizione del gruppo religioso degli assasveriani, Stiffelio, alias Rodolfo Müller, torna finalmente nel castello del suocero, il conte di Stankar, che per l'occasione aveva organizzato una festa di benvenuto in suo onore. Accolto da familiari e amici, Stiffelio rivela un episodio che gli è stato raccontato da Valter, testimone di un singolare avvenimento mentre conduceva la sua barca circa una settimana prima dell'arrivo di Stiffelio: secondo quanto appreso, un uomo sarebbe fuggito dal castello saltando in acqua da una delle finestre della fortezza. Come prova, Stiffelio mostra dunque il portafogli che Valter gli consegnò dopo averlo recuperato dalle acque ma, non volendo accusare apertamente nessuno degli invitati, lo getta tra le fiamme del camino. Mentre i presenti commentano l'accaduto, Lina (moglie di Stiffelio) e Raffaele, riconosciutisi nei due amanti, manifestano il loro sgomento. Rimasto solo con Lina, Stiffelio, turbato dal comportamento della moglie, sta per rivolgerle alcune raccomandazioni particolari quando si accorge che la donna non porta al dito l'anello nuziale. Lina si dispera e scoppia in lacrime.

Nel frattempo il conte convoca il genero mentre la donna, rimasta momentaneamente sola, decide di dichiararsi colpevole per mezzo di un biglietto indirizzato al marito. Lina viene interrotta dal padre che, leggendo la lettera,

inveisce contro la figlia dopo aver riscontrato la veridicità dei sospetti inizialmente sollevati. Frattanto Jorg, il saggio ministro della setta assasveriana, scorge Raffaele riporre una lettera in un libro che, passando tra le mani di Federico, fa cadere i sospetti su quest'ultimo, cugino di Lina. Avvertito dei fatti, Stiffelio si impadronisce della lettera che viene comunque distrutta da Stankar prima che riesca a leggerla. Mentre Stiffelio sfoga il suo furore alimentato dal feroce sospetto, Stankar affronta segretamente Raffaele sfidandolo a duello presso il cimitero.

ATTO SECONDO

È una notte agitata per Lina che si sofferma a pregare sulla tomba della madre, implorando il perdono divino, dopo essersi instancabilmente aggirata per il cimitero. La raggiunge Raffaele che, prima di dichiararle ancora una volta il suo amore, tenta di tranquillizzarla informandola che i sospetti del marito non cadono più su di lui, ma su Federico. Mentre la donna confessa di essersi pentita, sopraggiunge Stankar che sfida a duello Raffaele. Il clamore di quanto sta per accadere richiama l'attenzione di Stiffelio che si getta a dividere i due contendenti e, dopo averlo disarmato, stringe la mano a Raffaele in segno di amicizia. Jorg, percependo in Stiffelio la nascita di un incontrollabile desiderio di vendetta, gli ricorda il dovere di perdonare il prossimo invocando la sua missione evangelica. Sopraffatto dalle emozioni, Stiffelio perde i sensi e cade a terra esanime.



Judith Fischer, figurini del protagonista di *Stiffelio* al Teatro La Fenice, gennaio 2016. Regia di Johannes Weigand, scene di Guido Petzold, costumi di Judith Fischer.

ATTO TERZO

Dopo aver letto la lettera che Raffaele indirizza a Lina, nella quale il giovane amante la incoraggia a fuggire con lui, il conte, in preda alla vergogna, medita il suicidio. Sarà determinante la presenza di Jorg che, rivelando a Stankar di esser riuscito a convincere l'amante a ritornare per affrontare Stiffelio, offre agli occhi del conte un'ulteriore possibilità per riscattare la sua sete di vendetta.

A colloquio con il rivale, Stiffelio chiede a Raffaele come si comporterebbe se sapesse che a Lina verrà restituita la libertà. Di fronte alla perplessità di Raffaele segue l'invito di Stiffelio ad assisterlo di nascosto in un incontro con la moglie, durante il quale le offre la possibilità di divorziare. In preda alla rassegnazione, Lina accetta ma, senza nascondere l'intimità del suo strazio, rivela ancora una volta il suo amore per Stiffelio oltre alla sua debo-

lezza di donna abbandonata della quale Raffaele ha approfittato. Ancora una volta Stiffelio, sconcertato, sente riaccendersi in lui il desiderio di riscatto, riuscendo però a controllarlo dopo aver appreso che Raffaele è ormai morto per mano di Stankar. Sconvolto e indignato per quanto accaduto tra le mura del castello, Stiffelio si appresta a celebrare il rito liturgico. Nella chiesa, ormai con il cuore straziato, il pastore passa tra i fedeli. Tra questi, dopo aver riconosciuto Lina, apre il Vangelo di Giovanni per leggere il passo dell'adultera insieme alle parole di perdono di Cristo. In questo modo Stiffelio perdona a sua volta Lina che cade ai suoi piedi tra la commozione dei presenti.

SYNOPSIS

ACT ONE

The setting is in Germany, in Count Stankar's castle at the beginning of the nineteenth century. After having led a religious group of Protestants, Stiffelio, alias Rodolfo Müller, is finally returning to the castle of his father-in-law, Count Stankar, who has organised a welcome-home celebration in his honour. After being welcomed by his relatives and friends, Stiffelio tells them of an episode Valter had told him about, having witnessed a strange occurrence while in his boat around a week before Stiffelio's return: it would seem that a man had been seeing fleeing the castle, jumping into the water from one of the castle windows. As proof, Stiffelio shows them the a case with letters Valter had given him after having retrieved it from the water; however, not wanting to accuse any of those present openly, he throws it into the fire burning in the hearth. While everyone is discussing what happened, Lina (Stiffelio's wife) and Raffaele, the two lovers in question, show their alarm. Worried by his wife's behaviour, once he is alone with Lina Stiffelio is about to tell her further details when he notices she is no longer wearing her wedding ring. In despair Lina bursts into tears. In the meantime the Count summons his son-in-law while Lina, momentarily alone, decides to write a note to her husband admitting her guilt. Lina is interrupted by her father who reads the letter and rails against his daughter once she has confirmed his initial suspicions were true. In the meantime Jorg, the wise minister of the Protestant sect sees Raffaele putting a letter inside a book, which Federico then picks up, making all suspicion fall on the latter, Lina's

cousin. Once he has been told what has happened Stiffelio takes the letter but Stankar destroys it before he has a chance to read it. While Stiffelio is venting his rage, fuelled by such terrible suspicions, Stankar secretly corners Raffaele, challenging him to a duel near the cemetery.

ACT TWO

Lina is unable to sleep and goes to her mother's gravestone to pray, asking for God's forgiveness after having wandered for hours around the cemetery. Raffaele arrives and after repeating his love for her, tries to calm her down by telling her that her husband suspects Federico, not him. But while Lina is telling him she regrets what they have done, Skandar arrives and challenges Raffaele to a duel. The pair of them makes so much noise that they attract Stiffelio's attention and he throws himself between them; after having taken Raffaele's weapon, he shakes his hand in a gesture of friendship. Jorg sees that Stiffelio is stifling an uncontrollable desire for revenge and reminds him of his duty as a Protestant minister to forgive his neighbour. Overcome with emotion Stiffelio falls unconscious to the ground.

ACT THREE

After reading the letter Raffaele had written to Lina, asking her to run away with him, the Count is so overcome with shame that he contemplates suicide. Jorg's presence proves providential, telling



Judith Fischer, figurini di *Lina* per Stiffelio al Teatro La Fenice, gennaio 2016. Regia di Johannes Weigand, scene di Guido Petzold, costumi di Judith Fischer.

Stankar he managed to convince the lover to return and face Stiffelio, thus offering the Count another possibility to quench his thirst for vengeance. Stiffelio talks to his rival and asks him how he would feel if Lina were to become free once again. Stiffelio then asks the perplexed Raffaele to accompany him and hide while he meets Lina and offers her the chance to divorce. Overcome with resignation Lina accepts but with heartfelt anguish reveals not only that she still loves Stiffelio but also her weakness as a woman who had been abandoned and whom Raffaele took advantage of. Disconcerted,

once again Stiffelio is overcome with a desire for revenge, which he only manages to keep in check once he learns that Stankar has killed Raffaele. Shocked and outraged at what has happened at the castle, Stiffelio gets ready to celebrate the religious service. In the church, with a broken heart, the minister walks amongst the faithful. After seeing Lina is also present he opens the Gospel according to Saint John, and reads the passage about the adulteress with Christ's words of forgiveness. This is Stiffelio's way of forgiving Lina, who faints at his feet much to the commotion of those present.

ARGUMENT

ACTE I

La scène se déroule en Allemagne au château du comte de Stankar au début du XIX^e siècle.

Après une expédition, Stiffelio, alias Rodolphe Müller, revient enfin au château de son beau-père, le comte de Stankar, qui a organisé une fête en son honneur. Accueilli par sa famille et ses amis, Stiffelio raconte une histoire qu'il tient de Valter, le batelier, témoin d'un épisode singulier qui a eu lieu une semaine avant l'arrivée de Stiffelio : un homme se serait enfui de la chambre d'une femme en se jetant dans le fleuve de l'une des fenêtres du château. Il montre le portefeuille que Valter lui a donné après l'avoir repêché, mais ne voulant accuser aucun des invités, Stiffelio le jette dans le feu. Les invités commentent le fait, alors que Lina, l'épouse de Stiffelio, et Raffaele, les deux amants, manifestent leur effarement. Resté seul avec Lina, Stiffelio, troublé par le comportement de sa femme, est sur le point de s'adresser à elle lorsqu'il s'aperçoit que Lina ne porte pas son alliance. Lina désespérée éclate en sanglots. C'est alors que le comte convoque son gendre et Lina, restée seule, décide d'avouer sa culpabilité dans une lettre adressée à son mari. Lina est interrompue par son père qui découvre la lettre et l'invective lorsqu'il s'aperçoit que ses soupçons étaient justes. Pendant ce temps, le pasteur Jorg, observe Raffaele alors qu'il dépose une lettre dans un livre qui passe entre les mains de Federico, cousin de Lina, en faisant retomber sur lui les soupçons.

Informé des faits, Stiffelio s'empare de la lettre, mais Stankar parvient à la brûler avant qu'il ne la lise. Alors qu'un soupçon terrible s'empare

de Stiffelio, Stankar affronte en secret Raffaele en le provoquant en duel au cimetière.

ACTE II

Lina désespérée va prier sur la tombe de sa mère en implorant le pardon divin. Raffaele la rejoint et lui déclare encore une fois son amour, il tente de la calmer en lui annonçant que les soupçons de son mari se sont portés sur Federico. Lina confesse s'être repentie. À ce moment-là arrive Stankar qui a provoqué Raffaele en duel.

Stiffelio survient et tente de séparer les deux hommes. Il parvient à désarmer Raffaele et lui serre la main en signe d'amitié, mais Jorg comprend que Stiffelio est déchiré par un désir incontrôlable de vengeance et lui rappelle son devoir de pardonner et sa mission évangélique. Sous le coup de l'émotion Stiffelio s'évanouit et tombe inconscient.

ACTE III

Stankar, après avoir lu la lettre envoyée à Lina par Raffaele, apprend que celui-ci veut s'enfuir avec Lina. De honte, il médite de se suicider. Jorg révèle alors à Stankar qu'il est parvenu à convaincre l'amant à affronter Stiffelio et offre ainsi aux yeux du comte une nouvelle possibilité de sauver son honneur. Lors d'un entretien avec son rival, Stiffelio lui demande comment il se comporterait s'il apprenait que Lina peut retrouver sa liberté. Face à la perplexité de Raffaele, il décide d'avoir un



Judith Fischer, figurini di Stankar per Stiffelio al Teatro La Fenice, gennaio 2016. Regia di Johannes Weigand, scene di Guido Petzold, costumi di Judith Fischer.

entretien avec sa femme, auquel Raffaele doit assister sans se montrer, et lui offre la possibilité de divorcer. Résignée, Lina accepte sans cacher son désespoir. Elle dit alors toujours vouer à son mari un amour sincère et n'avoir cédé que par faiblesse se sentant abandonnée ce dont a profité Raffaele. Stiffelio, une fois encore, est déconcerté et sent renaître en lui le désir de vengeance, mais il parvient à le contrôler après avoir appris que Stankar a déjà tué Raffaele.

Bouleversé et indigné par les événements qui se sont déroulés entre les murs du château, Stiffelio s'apprête à célébrer le rite liturgique. À l'église, le cœur brisé, il passe parmi les fidèles où il aperçoit Lina. Il ouvre l'évangile selon Saint Jean pour lire le passage sur l'adultère et les paroles de pardon du Christ. Ainsi Stiffelio pardonne à Lina qui tombe à ses pieds dans l'émotion des personnes présentes.

HANDLUNG

ERSTER AKT

Die Handlung spielt im frühen 19. Jahrhundert in Deutschland, beim Schloss des Grafen von Stankar.

Stiffelio, der eine Kampagne der religiösen Gruppe der Assasverianer angeführt hatte, kehrt unter dem Namen Rodolfo Müller ins Schloss seines Schwiegervaters, des Grafen Stankar zurück. Dieser hat eine Willkommensfeier zu seinen Ehren vorbereitet. Nachdem seine Freunde und Verwandten ihn freudig begrüßt haben, erzählt Stiffelio ihnen von einer Begebenheit, die er seinerseits vom Schiffer Valter erfahren hat: Von seinem Kahn aus habe Valter eine Woche vor Stiffelios Rückkehr einen Mann und eine Frau an einem der Schlossfenster gesehen. Der Mann habe sich auf der Flucht ins Wasser gestürzt. Zum Beweis zeigt Stiffelio den Anwesenden eine Briefftasche, die Valter im Wasser gefunden hat. Da er aber niemanden direkt beschuldigen möchte, wirft er die Briefftasche ins Kaminfeuer. Während die Umstehenden den Vorfall kommentieren, zeigen sich Lina (Stiffelios Gattin) und Raffaele bestürzt, da sie sich in den Geliebten wiedererkennen. Als Stiffelio endlich mit Lina alleine ist, möchte er sie wegen ihres sonderbaren Verhaltens zur Rede stellen, bemerkt jedoch, dass sie keinen Ehering trägt. Verzweifelt bricht Lina in Tränen aus. Unterdessen lässt der Graf seinen Schwiegersohn zu sich rufen. Lina bleibt alleine zurück und beschließt, ihrem Gemahl alles in einem Brief zu gestehen. Sie wird jedoch von ihrem Vater überrascht, der den Brief liest und begreift, dass sich der zuvor geäußerte Verdacht bestätigt. Er macht seiner Tochter

heftige Vorwürfe. Indes beobachtet Jorg, der weise Prediger der Assasverianer-Sekte, wie Raffaele ein Briefchen in einem Buch von Linas Cousin Federico versteckt, um den Verdacht auf diesen zu lenken. Er verständigt Stiffelio, der sich des Buches bemächtigt. Doch Graf Stankar zerreißt den Brief, noch ehe Stiffelio ihn lesen kann. Während Stiffelio seinem schrecklichen Verdacht Luft macht, fordert Stankar Raffaele heimlich zu einem Duell auf dem Friedhof.

ZWEITER AKT

In der Nacht irrt Lina schlaflos auf dem Friedhof umher und betet am Grab ihrer Mutter um Gottes Gnade. Raffaele tritt hinzu. Um sie zu beschwichtigen, berichtet er ihr, dass der Verdacht nun auf Federico fallen werde, und beteuert ihr erneut seine Liebe. Als Lina ihm offenbart, dass sie ihren Betrug bereut, erscheint Skandar und fordert Raffaele heraus. Durch den Lärm wird Stiffelio auf das Geschehen aufmerksam. Er wirft sich zwischen die Kontrahenten, entwaffnet Raffaele und reicht ihm zum Zeichen der Freundschaft die Hand. Als Jorg unaufhaltsame Rachegefühle in Stiffelio aufsteigen spürt, gemahnt er ihn an die christliche Pflicht, dem Nächsten zu vergeben. Von seinen Gefühlen übermannt sinkt Stiffelio ohnmächtig zu Boden.

DRITTER AKT

Nachdem der Graf den Brief gelesen hat, in dem Raffaele Lina auffordert, mit ihm zu fliehen, möch-



Judith Fischer, figurini di Raffaele per Stiffelio al Teatro La Fenice, gennaio 2016. Regia di Johannes Weigand, scene di Guido Petzold, costumi di Judith Fischer.

te er sich vor Schande das Leben nehmen. Doch wieder ist es Jorg, der beherzt einschreitet: Er eröffnet Stankar, er habe Raffaele überzeugen können, sich Stiffelio zu stellen, wodurch sich dem Grafen nun eine neue Gelegenheit für die ersehnte Rache bietet.

Stiffelio möchte von seinem Rivalen erfahren, wie dieser sich verhalten würde, falls er, Stiffelio, Lina wieder freigeben würde. Da Raffaele sichtlich verwirrt ist, fordert ihn Stiffelio auf, sich im Nebenraum zu verstecken, um das bevorstehende Gespräch mit Lina zu belauschen. Darin eröffnet Stiffelio ihr die Möglichkeit einer Scheidung. Resigniert willigt Lina ein, ohne jedoch ihre innere Verzweiflung zu verbergen, da sie Stiffelio immer

noch liebt. Raffaele habe lediglich ihre Schwäche als zurückgelassene Frau ausgenutzt. Noch einmal wird Stiffelio vom heftigen Wunsch ergriffen, sich zu rächen. Als er jedoch erfährt, dass Raffaele bereits durch Stankars Hand gefallen ist, beruhigt er sich wieder. Von den Ereignissen im Schloss erschüttert und empört schickt sich Stiffelio an, die Messe zu lesen. In der Kirche schreitet der Prediger gebrochenen Herzens durch die Reihen der Gläubigen. Als er Lina bemerkt, schlägt er vor ihr die Bibel auf: Es ist die Stelle aus dem Johannes-Evangelium, in der Jesus der Ehebrecherin vergibt. Damit vergibt Stiffelio seinerseits Lina, die ihm im Kreise der bewegten Gemeinde zu Füßen fällt.

INTORNO A *STIFFELIO*

di Francesco Bertini

Verso la metà dell'Ottocento, Giuseppe Verdi rappresenta quanto di più nuovo si possa concepire nel panorama musicale europeo. La forza rivelata dalla sua arte è espressa in **un linguaggio coinvolgente che colpisce i contemporanei per l'intensità drammatica e l'inusitata tempra narrativa**. Si inserisce in quest'ottica, volta alla focalizzazione rapida ed efficace del nocciolo tematico, l'attenzione per le verità sociali e umane alla base dell'agire quotidiano. L'uomo che in pochi anni aveva riassunto nelle sue opere l'anelito patriottico, era ora pronto per gettare il proprio sguardo critico e indagatore sulla coeva società borghese. La robustezza interiore, derivatagli dalle origini contadine, dall'infanzia povera e dai lutti già subiti (la scomparsa della moglie e dei due figli), dava corpo al carattere indomito, trasfuso nelle partiture in cui si estrinsecava nell'abile definizione psicologica e teatrale. L'ardimentosa giovinezza cedeva il passo alla maturità più meditativa e rifinita, intensa nella sottile analisi dei soggetti selezionati. Gli «anni di galera», durante i quali l'attività compositiva fu serratissima, non pregiudicarono un'evoluzione del gusto e della concezione: delle quattordici opere compiute nel 1850, l'ultima, *Luisa Miller*, si concentrò su un personaggio femminile, scandagliandone i sentimenti. L'interesse per i drammi domestici si concretizzò anche nel successivo *Stiffelio* che, nell'intenso lavoro di quel periodo, parve all'autore «buono ed interessante».

Ma procediamo con ordine. Già prima di partire per Napoli, dove era in programma *Luisa Miller* nel dicembre del 1849, Verdi prese impegno con Vincenzo Flauto, impresario del Teatro San Car-

lo, promettendogli un'altra opera per la primavera seguente. Le condizioni con le quali venne accolto e trattato nella città partenopea lo indussero, qualche tempo dopo, a non mantenere la parola data. Per trarsi d'impaccio si rimise nelle mani dell'editore Ricordi, assieme al fido Salvatore Cammarano (autore del libretto napoletano): «Quanto all'altra opera che doveva scrivere per Napoli, me ne sciolsi disgustato dall'indegno modo di procedere dell'Impresa e Direzione; nonostante, il soggetto essendo già stato fissato con Cammarano, la scrivo egualmente e sarà, spero, fra quattro o cinque mesi terminata» (lettera del 3 gennaio 1850). Nella medesima lettera a Ricordi ribadì l'intenzione di mettersi al lavoro senza un committente preciso: «Io la cedo volentieri a te lasciandoti l'incarico di farla rappresentare entro tutto il novembre del corrente anno 1850 in uno dei primi teatri d'Italia (salvo la Scala di Milano) con compagnia d'alto cartello, e con obbligo d'andare io stesso ad assisterne le prove». Frattanto al compositore tornò in mente il tanto accarezzato progetto del *Re Lear*, creatura shakespeariana a lui particolarmente cara fin dal lontano 1843. Nell'incertezza del momento, l'ipotesi parve riprendere corpo. Avendo a disposizione l'esperienza teatrale di Cammarano, come già era avvenuto in precedenza con Francesco Maria Piave, pensò bene di saggiare il terreno tornando sull'argomento del Bardo. **La celebrità verdiana, già comprovata nel recente passato, ricevette, in quel periodo, un'ulteriore conferma:** da Londra pervennero richieste per mettere in musica *The Tempest* di Shakespeare, da rappresentare al Covent Garden. Le varie opportunità artistiche avrebbero trovato ben presto la giusta direzione grazie

GRAN TEATRO LA FENICE

Per la sera di Martedì 13 Gennaio 1852 Recita X.

PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL' OPERA

STIFFELIO

MELODRAMA TRAGICO. — Poesia di F. M. Piave — Musica del Maest. Giuseppe Verdi.

<p>PERSONAGGI</p> <p>STIFFELIO ministro assasvatore LINA, sua moglie, figlia di STANKAR, Vecchio Colonello Capo dell' Impero RAFFAEL, Nobile di Leutoldi CONO e COMPARESE - Amici del Conte e Discepoli di Stiffelio. - SERA - Un Castello del Conte di Stankar in Siermania, sulle rive dello Salsinich e suoi dintorni - Epoca principio del Secolo XIX</p>	<p>ARTISTI</p> <p>GRAZIAN LOBOVEDO EVERS KATONKA COLETTI FILIPPO GALETTI ANTONIO</p>	<p>PERSONAGGI</p> <p>JORG, altro vecchio Ministro FEDERICA di Frensd e DOROTEA, erede di Lina TRITZ, servo che non parla</p>	<p>ARTISTI</p> <p>BODAS AGOSTINO ZELIANS ANTONIO PROBERT PALOMBA S. N.</p>
---	--	--	--

Terminata l'Opera avrà luogo il Ballo grande del Coreografo **CARLO BLASIS.**

HERMOSA, O LA DANZATRICE ANDALUSA

<p>PERSONAGGI</p> <p>HERMOSA, figlia di DONNA BIANCA, e di DON GONZALEZ UN DANZATORE UNO, governante di Hermosa</p>	<p>ARTISTI</p> <p>JAGO PUOCO FAVIANO DONNE MOLTA JILLOCH FENICE LARZINI CARLO MIZZERA</p>	<p>PERSONAGGI</p> <p>IL PRINCIPE IL SIO MINISTRO IL SIG. BILHARBER, liberto BARONCE, padrone del Castello MUGNIZ, servo del Principe</p>	<p>ARTISTI</p> <p>V. N. V. N. LUCIANO TROVIER LUIGI COSTA GIUSEPPE BINI</p>
--	--	---	--

Contadina e Castellor, Servi del Principe, Sannato, Uscio, Garzoni, Paggi, Interditi, Pupoli, Personaggi della Fiera, ed Ufficiali.

DANZE Parte I. ZARABANDA costume Spagnolo con rinfaldi al finale eseguito dalla Sig. PUOCO.
 Parte II. DANZE RIMBICHE della Sicilia — PASSO A TRE, eseguito dai Signori PUOCO, PAUL e NEGRI.
 Parte V. BALLABOLE di Carattere Inglese eseguito da un QUINTETO eseguito dalla Sig. NEGRI, e dalle Ballerine BELLINI, MONTI, REDOTTI e BILLOCI — PASSO A DUE eseguito dalla Sig. PUOCO e PAUL.
 Parte VII. Azione allegorica e DANZA delle Amazzoni

Il Prezzo del Viaggio d' Ingresso Audi. L. 3.—
 Per piccoli Fanciulli 1,50

Tutti le Scanni sono la prima fila riservata per signori Ufficiali, si vendono ad A. L. 2 e Cancello del sig. M. Marangoni presso del quale sono vendibili anche i Palchi futuri a disposizione dell'Impresario.
 NB. In detta sera i Sign. Abbonati riceveranno il libretto dell'opera, in atrio del teatro, previo presentazione della biglietto d' Abbono.

Tip. Ricci Dal Cancion del Teatro il 13 Gennaio 1852. L'Impresario GIULIO GORTI.

Locandina della prima rappresentazione di Stiffelio al Teatro La Fenice nel 1852. Archivio storico del Teatro La Fenice.

all'arguzia del compositore. Le lungaggini di Cammarano spinsero Verdi, nell'attesa, a progettare altro con Piave. Il librettista veneziano gli propose una rosa di titoli: da una lettera del 28 aprile 1850 si comprende che la discussione ruotava attorno a *Conte Herman* di Dumas padre, a *Stradella*, a *Don Cesare* (d'incerta provenienza) e a *Stifelius*. Verdi controbatté con *Kean ossia Genio e sregolatezza* di Dumas padre, con lo spagnolo *Gusmano il Buono*, con *Manon Lescaut* dell'Abbé Prévost e con *Le Roi s'amuse* di Hugo.

Per comprendere ciò che avvenne nei primi mesi del 1850 è necessario fare qualche passo indietro. Piave venne coinvolto nell'impresa perché in quel periodo era giunta a Verdi una formale richiesta dal Teatro La Fenice di Venezia per la stesura di un'opera nuova, da darsi nella successiva stagione di Carnevale e Quaresima (a cavallo

tra fine e inizio anno). Nella città lagunare operava per l'appunto Piave, già compagno di numerose avventure (*Ernani*, *I due Foscari*, *Macbeth*, *Il corsaro*), che fu immediatamente interpellato. Per il progetto veneziano il forte e irremovibile volere verdiano si impose affinché tutti i problemi fossero appianati, pur di avere il soggetto di Hugo. Per l'altra trattativa, invece, Verdi tenne in considerazione le parole del librettista: «Non conosco *Stifelius*, mandamene uno schizzo» (lettera del 28 aprile 1850). Quando Cammarano, intestarditosi con *Re Lear*, irrealizzabile in poco tempo, venne definitivamente estromesso dai piani, Verdi si concentrò sulla selva dello *Stiffelio*, già approntata da Piave, trovando l'argomento assai pregevole. La fonte letteraria era il dramma francese in cinque atti e sei parti *Le pasteur, ou L'évangile et le foyer* di Émile Souvestre e Eugène Bourgeois che aveva riscosso

un buon successo in Italia grazie alla traduzione di Gaetano Vestri. La *première* era avvenuta il 10 febbraio 1849 al Théâtre de la Porte Saint-Martin a Parigi. È evidente il debito della *pièce* con il precedente romanzo dello stesso Souvestre: *Le pasteur d'hommes*. **Verdi fu attratto dalla modernità del tema incentrato sulle grandezze e meschinità quotidiane di un uomo.** Il primo passo verso quell'approfondimento psicologico che avrebbe costituito il punto di forza delle opere successive.

Al centro dell'azione vi è un predicatore, guida dei protestanti assasveriani, i cui saldi principi vengono messi a dura prova dal tradimento della moglie. Ci scappa il morto ma la situazione non precipita e tra la genuinità del pentimento della donna e il rispetto, un po' ipocrita, delle convenzioni sociali da parte del suocero, il finale assurge al perdono salvifico di matrice evangelica. La conclusione lieta, in contrapposizione con il suicidio del protagonista nel romanzo, assicura allo scioglimento quel *coup de théâtre* indispensabile alla buona riuscita in scena.

Verdi stesso si interrogò sull'attendibilità 'storica' di *Stiffelio* nella lettera a Piave dell'8 maggio 1850: «Trasporta l'azione ove vuoi bisogna farne sempre un Luterano ed un capo-setta. Del resto questo Stiffelius è personaggio storico? Nelle storie che conosco non mi sovviene questo nome». È ben provata la diffidenza, mista all'azione repressiva, nei confronti delle differenti fedi nei dintorni di Salisburgo (luogo in cui si svolge la vicenda) nella prima metà del diciannovesimo secolo. Ed è altrettanto riscontrabile l'esistenza di due figure storiche connesse a Stiffelio. Il primo è un certo Michael Stifel, ex monaco che, in veste di cappellano, venne mandato da Lutero a Christoph Jorger, convertito luterano dell'Alta Austria. Dopo qualche tempo fuggì in Sassonia dove ottenne la cattedra di matematica all'Università di Jena. Il secondo è un tale Stiffelio sostenitore del professor Müller, pittore, insegnante all'Accademia di Dresda e pranoterapeuta con velleità miracolistiche. Con qualche variante si ritrovano nomi e soprannomi anche nel libretto di Piave: Stiffelio utilizza, per celarsi ai persecutori, la falsa identità di Rodolfo Müller, mentre uno dei ministri più anziani si chiama Jorg. Di pura invenzione, al contrario, la religione de-



Brent Ellis (Raffaele) e Antonio Barasorda (Stiffelio) impegnati nello *Stiffelio* al Teatro La Fenice, 1985. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, direttore Eliabu Inbal, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

gli assasveriani che richiamerebbe *Abasuerus* ossia l'Ebreo Errante.

Verdi e Piave decisero di eliminare completamente i primi due atti, facendo slittare l'inizio dell'azione in corrispondenza della scena terza del terzo atto. Venne tralasciata l'intera definizione psicologica approntata nel *Pasteur*, in favore di uno svolgimento più rapido e meno vincolato all'indagine sociale. Benché non si trovino ancora le caratteristiche borghesi e realistiche della futura *Traviata*, lo *Stiffelio*, pur volto a esaltare l'argomento innovativo, lascia intravedere le prime nette cesure con il linguaggio romantico, codificato nel



I primi due interpreti di Stiffelio al Teatro Grande di Trieste nel 1850. A sinistra: Gaetano Fraschini, primo interprete di Stiffelio, in una litografia con dedica autografa di De Crescenzo. A destra: Marietta Gazzaniga-Malaspina, prima interprete di Lina, in una litografia Gasparri da un disegno di Minardi. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

melodramma italiano antecedente. **L'infedeltà è manifestamente consumata ma non viene ricollegata al binomio assodato che affianca l'amore vero al rapporto extraconiugale, in questo frangente condannato da tutti, compresa l'adultera.**

Lasciato Verdi tra fine aprile e inizio maggio 1850 intento alla scelta del soggetto da musicare, ed evidentemente eccitato all'idea di poter portare a Venezia *Le Roi s'amuse*, lo ritroviamo dopo qualche mese in attesa del libretto in lavorazione da Piave. Ricordi, pure bisognoso del testo per la stampa, comunicò il teatro scelto per il debutto: era il Grande di Trieste dove, nella stessa stagione

autunnale organizzata dall'impresario Domenico Ronzani, figuravano la 'nuova' *Luisa Miller*, *Ernani*, gli *Orazi e Curiazi* di Mercadante e *Cristina di Svezia* di Foroni. Lapidario il compositore accettò la piazza («Sia pure per Trieste l'opera d'autunno» il 25 giugno 1850) e sollecitò Piave per il libretto. Il fido allievo e amico Emanuele Muzio, diretto a Milano, verso metà luglio, per consegnare infine il testo, scriverà, il 26 dello stesso mese, che «**Lo Stiffelio va avanti a passi giganteschi e Verdi lavora con passione un soggetto tanto bello e simpatico**». E lo stesso autore, pochi giorni prima, il 20, assicurò che «Pel 10 Novembre si potrà andare

in scena... Spero che da qui a 15 o 20 giorni sarà finito». L'estate si concluse tra la fervida attività compositiva e gli inviti, questa volta da Parigi, per la stesura di un *Don Carlo* tratto da Schiller. Da Busseto il maestro si spostò prima a Bologna, per le prove e la rappresentazione di *Macbeth*, quindi nuovamente nel paese natale dove fu assalito da un forte mal di stomaco: «Sono finalmente a Busseto con un mal di stomaco piuttosto forte [...] io non potrei andare subito a Trieste a meno che io non volessi rischiare di star male là» (Busseto, 13 ottobre 1850). Nella medesima lettera suggerì di non ritardare *Stiffelio* affidando a Luigi Ricci, celebre compositore impegnato come maestro al cembalo a Trieste, le prove da iniziare verso il 18 ottobre. Il 22 seguente, in una lettera al Piave si legge: «Vieni tu a Trieste? Io sarò a Venezia Lunedì o Martedì». Entrambi raggiunsero la città il 31 ottobre andando ad alloggiare all'Hôtel de la Ville. Solo durante le prove Verdi completò la strumentazione, come d'abitudine nella prima fase della sua lunga carriera, e approntò anche una non prevista sinfonia introduttiva, nella notte tra il 15 e 16 novembre. **La sera del 16 novembre 1850 *Stiffelio* andò in scena al Teatro Grande di Trieste, appagando la lunga e trepidante attesa creatasi nelle settimane precedenti a causa, soprattutto, della veemenza con la quale si accanì sul testo la censura.**

Si era fatto un gran parlare delle modifiche imposte, all'ultimo momento, dall'«ingegnere, poeta, professore e storico» Giuseppe De Lugnani, zelante nel divieto di far rappresentare altre confessioni religiose a tal punto liberali ed emancipate da concedere il matrimonio ai propri ministri, rei, oltretutto, di accettare l'adulterio e il divorzio. Si occupò degli aggiustamenti Piave che, salvo per le modifiche maggiori, dovette adattarsi a incollare sui libretti, già in gran parte stampati, striscioline cartacee con i nuovi versi a copertura delle parole incriminate. Va sottolineato che, già nei mesi precedenti, l'autore del testo aveva intuito la 'pericolosità' del soggetto, comunicando a Ricordi l'opportunità di far stampare direttamente a Trieste, all'ultimo, il libretto con le ulteriori e improvvise mutazioni. Lo stesso Verdi, giunto in città, ebbe uno scontro piuttosto acceso con la polizia e minacciò di ritirare il proprio lavoro, qualora gli or-

gani preposti avessero insistito nel volerlo modificare. Solo l'intervento del governatore Wimpffen riuscì a riappacificare i contendenti.

La critica apparve divisa: i giudizi furono pacatamente positivi ma ciò che mise più in difficoltà i corrispondenti fu il linguaggio verdiano differente, per scelte drammaturgiche, dai lavori precedenti. **Erano i primi segnali dell'interesse, sempre più spiccato, per le tematiche umane e per l'approfondimento interiore** spinto alla ricerca di nuovi indirizzi operistici. Perlopiù l'opera piacque, riscuotendo un buon successo di pubblico: «il maestro fu festeggiato con vero entusiasmo, con poesie, con corone d'alloro e con vive e sincere acclamazioni per parte del pubblico, il quale lo chiamò al proscenio per ben otto o dieci volte». La critica espresse pareri contrastanti, positivi per la maggioranza, proponendo punti di vista non completamente divergenti. Vi fu chi annoverò tra le cause del «poco felice esito [...] la scelta del soggetto, che puossi a tutta ragione dire antidrammatico, e la pochezza della poesia», addebitando al Piave la colpa di aver scelto «un soggetto che non presentava nessuna azione, nessun intreccio drammatico, e che essendo quasi a noi contemporaneo, gli attori ci compariscono in iscena coi ridicoli nostri vestiti». L'anonimo estensore della recensione pubblicata sul *Diavoletto*, «giornale diabolico, politico, umoristico, comico, critico e pittorico», del 19 novembre 1850 colse un particolare che, solo pochissimi anni dopo, avrebbe costituito il limite, agli occhi dei contemporanei, della *Traviata*: ambientare l'opera in un'epoca troppo vicina toglieva l'illusione del dramma ricreato *ad hoc* e il piacere di godere dei costumi sfarzosi. E forse ancor meno vennero tollerati argomenti religiosi: «il trasportar sulla scena quanto alla religione nostra si riferisce, è cosa che non incontrerà mai il gusto del pubblico in generale. Si tollerano è vero le monache, i frati, l'organo, le campane, l'esterno d'un tempio, un coro di ornati, ma non bisogna però oltrepassare quei limiti, che un sano criterio, ed una retta critica devono a tutti segnare». **Altri, al contrario, si scagliarono contro la censura.** Su tutti il più caustico fu il patriota Francesco Hermet che, dalle pagine della «Favilla», «giornale di cose patrie e varietà», attaccò pesantemente il Lugnani, riportando anche le



UNA SCENA DELLO «STIFFELIO»
(da una stampa popolare dell'epoca)

La scena del cimitero nell'incisione di Salvioni per il frontespizio dello spartito di Stiffelio, edizioni Giovanni Ricordi.

variazioni imposte a Piave: «dovete sapere che nel nostro signor *Lugnani* il cinismo va di pari passo colla bacchettoneria e colla intolleranza. Egli non si cura né di voi né di noi, né della stampa, né delle leggi. Egli si è proposto di tener in perpetuo stato d'assedio i nostri teatri, anzi peggio, peggio assai; né si crede obbligato di rispondere poco o molto a chi gli cerca con bel garbo ragione di un tal procedere; ed invece s'intesta, s'incappona, s'inviperisce sempre più» (17 novembre 1850). E ancora, il 24 novembre 1850, «L'inesorabile signor *Lugnani*. Oh! vivaddio! non più. Se v'ha chi abbia tanto buon umore da poter ridere, rida; ma noi che siamo piuttosto astrabiliari, noi gridiamo nella nostra giusta indignazione al signor *Lugnani*: È tempo di finirla!!!».

Furono quasi unanimemente plauditi gli interpreti, specialmente i tre principali, ossia il tenore Gaetano Fraschini, nei panni di Stiffelio, il soprano Marietta Gazzaniga-Malaspina, in quel-

li di Lina, e il baritono Filippo Colini, Stankar. Dopo undici rappresentazioni complete e tre mutile (con i soli primo e secondo atto), l'opera lasciò Trieste per comparire, negli anni successivi, in altri teatri italiani ed europei. Verdi si rese conto immediatamente delle difficoltà che avrebbe incontrato *Stiffelio*: non accettò le storpiature apportate dalla censura, tali da mutare il titolo in *Guglielmo Wellingrode*, uno statista tedesco, e decise di rimettere mano alla partitura. «**Fra le mie opere che non girano, alcune le abbandono perché i soggetti sono sbagliati, ma ve ne sono due che vorrei non dimenticate, sono *Stiffelio* e *Battaglia di Legnano***»: così Verdi, in una lettera del 6 luglio 1854 a Cesarino De Sanctis, riportò all'attenzione la partitura. Solo qualche tempo dopo, il 16 agosto 1857, *Stiffelio* trovò nuova linfa vitale nel crociato *Aroldo*, ottenendo un notevole successo di pubblico e critica al Teatro Nuovo di Rimini.

L'ORCHESTRA

L'organico orchestrale di *Stiffelio* è, come d'abitudine nell'Italia di metà Ottocento, di medie dimensioni se raffrontato con le compagini di altri paesi europei. Dopo aver soggiornato in Francia, per *Jérusalem* (1847), Verdi si era appropriato degli effetti coloristici divenuti strutture portanti dei *grand-opéra*, genere tra i più amati d'oltralpe. In questa direzione si muove anche *Stiffelio*: le nuove soluzioni timbriche, adottate dall'autore, cominciano a rompere i confini imposti dalla tradizione melodrammatica coeva. L'orchestrazione appare molto curata, felicemente accostata al canto al quale s'abbina con una funzione sempre meno accessoria. La Sinfonia introduttiva, benché sostanzialmente slegata, a livello drammaturgico, dal resto della narrazione, propone tre spunti melodici che torneranno in alcuni passaggi corali. Risalta l'intervento della tromba, che predomina durante l'introduzione in *Andante*, rinforzata poi dall'aggiunta di alcune figurazioni dei legni. Già nella scena d'apertura (n. 1) vi sono alcune battute affidate agli archi che danno vita a «un'atmosfera di pietà soprannaturale», ulteriormente evidenziata dai richiami modali. Con l'ingresso di Stiffelio (n. 2), Verdi accresce la tensione espositiva denotando attenzione per gli stili transnazionali. Caratteristica anche la definizione di Lina e Stankar nel duetto (n. 4) che esplicita il carattere fiero del padre con un accompagnamento orchestrale veemente, quasi militaresco, in antitesi alle palpitanti emozioni della figlia. La chiusura del duetto è siglata da alcune frasi, ricche di modulazioni, nella maniera ricorrente dello stile verdiano maturo. In apertura del secondo atto la scena «Oh cielo! dove son io?», se-

guita dall'aria «Ah dagli scanni eterei» (n. 6), costituisce uno dei vertici dell'intera partitura. L'orchestrazione, inizialmente «semplice e austera», grazie alle tinte brumose e tetre ottenute con violoncelli e contrabbassi, s'illumina, durante il canto di Lina, per la comparsa di flauto e oboe, seguiti dall'intervento, a mo' di *concertino*, di «due violini e una viola soli, tutti all'unisono, e tre gruppi di ripieno: il primo costituito da quattro violini e due viole, il secondo da un violino, una viola e un violoncello, il terzo dal resto degli archi con sordina» in un disegno etereo e vaporoso. L'acme dell'opera è raggiunto nel Finale secondo (n. 7): alla dichiarazione del tradimento di Lina prende avvio un quartetto dall'ampio respiro dal quale si sviluppa l'invettiva, rivolta da Stiffelio a Raffaele, che si dipana sul

OTTAVINO
FLAUTO
2 OBOE
CORNO INGLESE
2 CLARINETTI
2 FAGOTTI
4 CORNI
2 TROMBE
3 TROMBONI
CASSA
TIMPANI
CASSA LE PIATTO
TAMBURO
ORGANO
ARCHI

continuo *tremolo* degli archi, aggredito da timpani, grancassa, tromboni e cimbasso. Efficacissimo il contributo delle voci interne, guidate dall'organo a sottolineare la salmodia. Il terzo atto è aperto (n. 8) da un fugace preludio che preannuncia tutto lo sconforto e la malcelata ira di Stankar: trombe, tromboni e fagotti, con un rullo di tamburo, danno la tinta ferale all'idea del suicidio, mentre flauto e violino suggeriscono il dolore al pensiero della figlia. Alla struttura raccolta dell'aria «Lina, pensai che un angelo» si contrappone la fiera cabaletta «Oh gioia inesprimibile» che viene giocata tra il *pianissimo* e le esplosioni finali a tutta orchestra. Attraverso l'ampia scena che accoglie la proposta

di divorzio, condotta con estremo rigore musicale, e la richiesta di confessione della donna (vi compare anche il corno inglese obbligato, classica formula simboleggiante il dolore), si giunge al Finale costituito dalla combinazione di tre differenti elementi: al preludio organistico, seguono lo stesso salmo udito al termine del secondo atto, un tema di Stankar e il discanto di Lina. Durante la lettura del vangelo da parte di Stiffelio l'accompagnamento diviene solenne e ieratico, per rendere con forza il significato religioso. Questo lungo climax trova una soluzione con il perdono conclusivo che illumina la tessitura dando vita a uno dei finali più interessanti nella produzione verdiana.



Stiffelio al Teatro La Fenice di Venezia, 1985. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, direttore Eliahu Inbal, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

LE VOCI

Come di consueto Verdi si preoccupò fin da subito degli artisti scelti per dar voce alla sua partitura. Dopo aver stipulato l'accordo con Trieste, l'imprendario Ronzani comunicò i nomi degli interpreti inducendo il compositore a scrivere a Ricordi, in data 20 luglio 1850, che «dalla compagnia in complesso si potrà trarre partito quantunque Colini non sia del tutto adatto per la parte del padre. Stiffelio sarà benissimo per Fraschini. Raffaele lo faremo un tenore sul genere d'Arvino dei *Lombardi*. La Gazzaniga, spero, sarà meglio che a Napoli». Le intenzioni musicali verdiane s'indirizzano a una maggiore ricerca melodica e al ricorso diradato a formule stereotipate di recitazione convenzionale. Le forme si fanno più libere, meno meccaniche, ma ancora allo stadio primigenio rispetto ai capolavori successivi. La vocalità del protagonista è decisamente atipica: il melodramma ottocentesco, abituato a incasellare i personaggi entro tessiture preordinate, riservava ai religiosi la corda di basso e ai mariti traditi quella del baritono. Stiffelio è dunque particolare tanto psicologicamente, quanto vocalmente. Il canto (privato di un'aria vera e propria e del duetto d'amore) è teso e concitato, caratteristiche solitamente estranee ai tenori verdiani 'prima maniera'. Stiffelio non è privo, in assoluto, di inflessioni più tenui e delicate ma, nel complesso, tende a evaderle frequentemente e quasi esasperatamente. Le cause di queste scelte sono da ricercare, anche e soprattutto, nel primo interprete. Gaetano Fraschini fu tra i tenori più stimati da parte di Verdi che concepì per lui, oltre al ruolo in questione, Zamoro (*Alzira*), Corrado (*Il corsaro*),

Arrigo (*La battaglia di Legnano*) e Riccardo (*Un ballo in maschera*). Il cantante vantava un timbro insolitamente gradevole, robustezza di mezzi, tecnica agguerrita, emissione sicura e apprezzata professionalità. La scrittura declamatoria abbinata all'ascesa per ampi intervalli, solitamente collegata agli anatemi, valse al Fraschini, grande interprete di *Lucia di Lammermoor* in cui compiono questi effetti vocali, il soprannome di 'tenore della maledizione'. La parte di Lina fu appannaggio di Marietta Gazzaniga, prima esecutrice, al San Carlo di Napoli, di *Luisa Miller*. In entrambe le parti è richiesta duttilità canora e facilità nel settore acuto, secondo i canoni del cosiddetto soprano 'sfogato'. Ci si trova innanzi a una vocalità povera di melismi che Verdi potrebbe aver con-

Stiffelio, ministro assasveriano TENORE

Lina, sua moglie SOPRANO

Stankar, vecchio colonnello conte dell'Impero e padre di Lina BARITONO

Raffaele, nobile di Leuthold TENORE

Jorg, altro vecchio ministro BASSO

Federico di Frenzel, cugino di Lina TENORE

Dorotea, cugina di Lina MEZZOSOPRANO

cepito per far fronte ad alcune mancanze della Gazzaniga e per evidenti necessità drammaturgiche, collegate alla donna sposata e adultera. Alla levità di molti passaggi (l'aria «Ah dagli scanni eterei» rappresenta il tipico esempio di scrittura cantabile, con un legato ben marcato) si contrappone la tensione che sfocia nei noti impeti verdiani. Per quanto riguarda Stankar ritroviamo alcuni requisiti assai prossimi al panorama baritonale già canonizzato dall'autore. L'anziano padre, memore del Miller della *Luisa* e diretto antecedente di molti genitori, viene contraddistinto dalla linea risoluta, tonante e virile, come si conviene a un conte e colonnello. Avendo a disposizione Filippo Colini, cantante avvezzo più

alla scrittura fiorita di matrice rossiniana che ai ruoli drammatici, Verdi pensò bene di inserire delle agilità e delle interessanti annotazioni dinamiche rintracciabili, con grande vivezza creativa, nell'*Allegro agitato* del terzo atto «Oh gioia inesprimibile» dove il desiderio di vendetta, prima sussurrato, si fa strada erompendo, nella coda, con inattesa violenza. Gli sparsi interventi di Raffaele e di Jorg denotano, per il primo una rapida caratterizzazione, interessata a porre l'accento sul suo ruolo d'amante per dar luogo all'azione/reazione, mentre al secondo è riservata qualche pennellata in più per cogliere e dar corpo, specie con la solennità musicale, alla religiosità volta al perdono.



Antonio Barasorda interpreta il protagonista in *Stiffelio* al Teatro La Fenice, 1985. Archivio storico del Teatro La Fenice.

BUSSANO ALLA PORTA DI STIFFELIO¹

di Giovanni Morelli

Sil fatto che Verdi sia più divenuto che nato quell'intellettuale organico e benemerito nella formazione 'romantica' del popolo italiano che tutti conosciamo, e così, parimenti, il fatto che la costituzione del popolo verdiano non sia stata mai in origine quella sorta di catastrofe miracolosamente coestesa alla incontrollata eruzione di tre o quattro capolavori, incancellabili (quasi Natale, Ferragosto, Pasqua e Ognissanti) dal calendario liturgico della celebrazione dell'anno artistico nazionale, ma piuttosto sia l'ingegnoso frutto della ricerca sistematica di azioni poetiche efficaci nell'ordine della costruzione di un pubblico nazionale omologato, in parte interpretato, in parte fabbricato a esito di fortunosi esperimenti e di un immane traffico di compromissioni di poesia e sub-cultura, di invenzione e corritività, di sfide e adempimenti, e così via, se pure 'fatti' sono, e se pure tali restano, non riescono a essere momenti di verità del tutto autorizzate, ovvie, o liberamente proponibili. Non foss'altro per via dell'intollerabile senso di indecenza che sembra connettersi, nel momento della verifica, allo smontaggio ritenuto pericoloso perché, sotto sotto – alla fine o in fondo – i verdiani ben più dei non-verdiani si comportano come se sospettassero di problematica inconsistenza, forse, quegli stessi capolavori di cui gradiscono sempre tenere divise le fatali urne che ne rinserrano l'integrità. In questo senso i frequenti 'ritorni'² verdiani, le ammirate ri-circolazioni di 'altri' titoli rispetto ai canonici, battono sempre la strada, ansiosamente azzardata, del 'riconoscimento del disconosciuto', o della valorizzazione estetica di 'altre integrità ancora', risorgenti e reintegrate al mondo dell'arte italiana

per virtù di una emozionante drammaturgia di *sauvetage*, come tanti Florestani riesumati dai pozzi oscuri dell'oblio tanto per virtù dell'amore del loro popolo-coniuge quanto per merito dei giusti interventi dei retti revisori.

In genere le cose sono andate sempre bene così per il fatto che, abbastanza acriticamente, nel corso dei 'ritorni', si è sempre scambiata per altro da quel che è la reale emozione per la scoperta sistematica di quel gran processo edificato da Verdi nel lungo tempo della nazionalizzazione culturale italiana. Processo che passa attraverso la creazione di modelli compromissori di sensibilità moderna e di varie modernizzazioni, collettive, di quegli stati d'animo che Guizot, trattando della paradossale modernità di Shakespeare, chiama «degli Amleli odierni». Ossia, si è scambiata sempre la rivelazione di quelle proprietà dell'arte di Verdi che tutte si risolvono nella cessione di un effetto di poetica accesa solo e soltanto nella ordinata coerenza dei tempi, nelle 'sincronie', di opera e ricezione, e poi di opera / ricezione / altra opera, per una esperienza estetica di genere para-archeologico, fondata su reazioni d'euforia da dissepellimento (diciamo, per parlar figurato, fra le aure classiche di Winckelmann e quelle post-moderne di Riace).

Molto si è fatto, al meglio, in questo senso, sulla scorta di questa suggestione, pur nobilissima, nel dar di lustro attraverso interpretazioni musicali, di anno in anno sempre più eccellenti, ai testi 'ritrovati'. Altrettanto bene si è oliato un meccanismo di valorizzazione facilitata e intrinseca della proprietà di autenticazione dell'opera verdiana negli ordini dell'arte progressiva idealistica (anche nel bel mezzo delle letture d'edizione critica e fuori d'es-

se, fin nelle letture esegetiche di gran diffusione, si è pigiato il pedale della ri-attribuzione di aspetti salienti della fu specialità 'teatrale' alla sfera di un certo quale cripto e neo-sinfonismo in cui si scopre come a una drammaturgia che pareva totale sottostiano i rispetti di rigorosi circoli tonali, per non dire di un segreto lavoro di confluente al dramma di strutture formali: scene o quadri in forma-sonata e simili).³

Molto poco si è fatto (e in questo senso meno che poco, nulla è stato tentato per veder di ridurre quell'eccesso di mistica di cui si copre e ammantava la pratica di ricezione del vetero-verdismo). Molto poco si è fatto per ottenere, sia nel mondo degli studi, che nel mondo della fruizione di pubblici vieppiù educati – sempre più 'professionali' e sempre meno 'medi' – un rapporto con Verdi di tipo critico-conoscitivo: ricostruttivo delle motivazioni dei singoli testi nel loro campo di pertinenza culturale. Molto poco si è fatto perché ben poche

sono le opere di Verdi che a questo tipo di valorizzazione, diciamo 'realistica', si prestano, senza dover subire previamente un ingiusto processo di demistificazione. Ingiusto e improprio in quanto, spesso, la 'mistificazione' durissima e ad alto grado di calor poetico è anche la prima delle materie formanti dei testi.

Un po' sul sicuro si va però con questo nostro *Stiffelio* che è opera tanto artisticamente degna, a dir poco, quanto sfuggita all'amore del popolo verdiano. Per questo può servire da testo-base per il riconoscimento del pensiero creativo verdiano inteso come progetto di connessioni fra le 'teatralità' più convenzionali e gli 'sfasci' più innovativi. (Sui più complessi piani di reciprocità della resa poetica della stessa tensione fra convenzione e modernità, essenziale.) Per misurare però come sia disturbata la disponibilità di *Stiffelio* a sottoporsi a un indisturbato lavoro di identificazione critica del pubblico moderno con un autore 'moderno' alle



Una scena d'insieme dallo *Stiffelio* al Teatro La Fenice, 1988. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, direttore Hubert Soudant, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

prese con la poetica della sua 'modernità', senza interferenze di brutali pregiudizi, ci basti ricordare brevemente come l'opera viene svalutata nel pur lucido e largo sistema d'apprezzamento di un illustre 'lettore medio' italiano.⁴

Gabriele Baldini. L'ultimo dei grandi 'lettori medi' italiani che ha scritto negli anni della cordiale Verdi-Renaissance post-bellica (quella del cinquantenario/centocinquantesimo) lasciandoci una monografia incompiuta e postuma che ancora è oggi uno dei libri verdiani che varrebbe la pena di leggere anche se trattasse di altro da Verdi o anche se fosse più di quello che è: una fantasia su opere immaginate o immaginarie (in Baldini fantasmagorie e variazioni orecchio-mente-memoria sui diurni ascolti discografici attraversati dai notturni delle infinite prime teatrali). Bene. Baldini, un verdiano integralista, emotivo, sincero, brillante, curioso, usa stranamente, in funzione quasi 'alfaristica', diplomatica, contrattuale un breve pensiero di 'ritorno a Stiffelio', brevissimo, di cui si serve per introdurre una esaltante lettura del *Ballo*. Ho detto 'affaristico' e 'diplomatico' perché di esso appunto l'autore si serve per garantire, nel baratto, al suo ben libro una parvenza di copertura d'oggettività su di un lato, da lui supposto debole, dell'ardua impresa critica maturata in anni di battaglie. Precisamente: vuoi una certa incontrollata inclinazione a valorizzare un eccessivo numero di titoli verdiani, oltre i canonici, vuoi un certo abuso di vigore immaginativo nella concezione degli approdi d'apprezzamento poetico – sospettabili di infatuazione – anche nei riguardi dei capolavori indiscussi (fra i quali si intrufolano, ancora 'azzardati' nei Sessanta, *Macbeth*, con *Luisa Miller*, *Ernani*: riabilitati e salvati con fare intimidatorio).⁵ A parare i rimbrotti delle censure sulla liceità estetica di quegli atti d'amore, e poi le accuse di ingordigia o, peggio, di libertinaggio (un intellettuale verdiano savio non può avere più di una o due, tre al massimo, favorite, e non è decente – quando egli non sia musicologo professionale, costretto dal giuramento scientifico a praticare di tutto – che vada con questa e con quella o che «ben tutto gli stia»), a parare questo tipo di reazioni Baldini sacrifica, facendone il paio, *Aroldo* e *Stiffelio* (che butta entrambe a mare, come s'è già detto, prima di prendere un

gran fiato per dar respiro alla spiegazione delle bellezze del *Ballo*). (Tra l'altro, suavisamente, ben poco disponendosi a chiarire la significativa datazione, cinquantana di *Stiffelio*). Con questo atto sommario conquista, il libro, un po' di onore sul campo del dire pane al pane (o del separare – con altra rustica metafora – il grano dal loglio, sulla via di quella commedia della sincerità autocritica inaugurata da Verdi in persona con le celebri allusioni alle sue opere «bruttine»).⁶ Il gioco gli prende la mano quando però annuncia: «Si è accennato, più di una volta, al lato *mercantile* di Verdi. Si faccia attenzione ai teatri a cui riserva le prime: a Trieste: *Il Corsaro* e *Stiffelio*, a Rimini: *Aroldo*. Scarti».

Gli prende la mano il gioco perché rimane non poco scoperto in quanto qualcuno, quando Baldini scrive, *Stiffelio* già lo conosce. Da sempre leggibile nell'integro e perfetto spartito oblungo di Ricordi del 1851. Da poco, recentissimamente, nella versione teatrale rapidamente ricostruita nel 1968⁷ sulla scorta dei materiali già adibiti al rifacimento censurato a Napoli (*Wellingrode*), e subito rappresentata a Parma⁸ per volontà e cura di Medici, direttore dell'Istituto di studi verdiani, e del Teatro Regio. L'opera, pertanto non è ignota e l'Istituto parmense ha anche provveduto a far circolare un volumetto ricco di alcuni appariscenti apporti documentari e critici.⁹ Così, rischiosamente, ma felicemente per lui, già che sembra che il 'popolo verdiano' sia del gran lavoro di Parma (libro; messinscena; sufficiente e credibile recupero di una partitura pratica) sia del prestigioso 'ritorno' non sembra essersi voluto rendere conto, l'intellettuale verdiano italiano più raffinato, il sagace storico della cultura teatrale, il filologo in vacanza all'opera e conoscitore verdiano indefesso, tenta il colpo di contrabbando per 'scarto' e bastardaggine mercantile (ammiccando affettuosamente a una debolezza d'ignobilità artistica del maestro) un prodigioso palinsesto della 'poetica' verdiana. Un testo che molto dice e molto ha da dire su che cosa è l'opera di Verdi (da dove viene; dove va; perché e per come; come nasce; come decade; ecc.). Ossia un testo che molto può danneggiare (per apporti di conoscenza, rivelazioni di segreti e radiografie) il culto mistico dell'ineguagliabile efficacia delle opere maggiori. Un testo 'caduto' la cui resurrezione non sembra essere o

poter essere quel miracolo che fa gridare le teste riscaldate al capolavoro, ma piuttosto un tipo di esperienza conoscitiva perturbante possono essere le anatomie di un capolavoro della statuaria più illustre scuociato. Una bellezza demistificata a totale vantaggio del vero.

Cosa succede allora? È del tutto evitato il contatto diretto e ci si accontenta di immaginare *Stiffelio* sulla scorta di un pallido ricordo di *Aroldo* (cosa peraltro già praticata anche da lettori professionali).¹⁰ Da quei ricordi scoloriti (forse il Maggio del ritorno di *Aroldo*)¹¹ Baldini manda un malinconico pensiero all'apertura del secondo atto – ‘cupa’ – ‘salvata’ per grazia di una certa qual tinta profetica del colore *grisaille* della scena della «dama velata» del *Ballo* [chiaro di luna; donna; orrido campo], ma inavvertita allora però – a voler essere proprio brutali nell'atto di ‘scartare’ – per quello che all'orecchio medio può sembrare essere, volgarissima, nella parentela con aure involontarie del grottesco funerario (cfr. la melodia di «è morto un bischero»). Si evoca, ovviamente (ma da *Stiffelio* siam già fuori) la burrasca-tempesta che viene sistemata accanto ad altri ben noti burrascosi temporali fratelli. Si accenna quanta basta ad alcune costanti narratologiche (per esempio, il rifiuto del duello: dall'immancabile citazione del *Don Giovanni* a *Oberto*, alla prossima *Forza*). Si aggiungono pochi richiami a germinazioni motiviche di forte ricorrenza (con la dovuta evidenza data a certe inevitabili assonanze rigolettiane). Baldini passa così la consegna ai musicologi: le due opere – a suo dire – hanno caratteri tali da dover essere riservate soltanto alla competenza degli studi storico-critici (per la definizione di stadii intermedi, o accessori, della ‘maturazione’ stilistica dell'autore, e simili). Inopinatamente Baldini aggiunge ancora un conato di confronto fra le due trame che raggela il discorso sulla imperfetta impostazione schematica di un tentativo di identificazione della peggiore, delle due, spregiudicatamente coronato da un gesto aggressivo nei confronti di Piave e dei suoi versacci («pallide serie di cattivi versi»: addirittura una sentenza tanto solenne da finire in endecasillabo). Lo scarto dei due ‘scarti’ viene così concluso:

«Penso che il caso dello *Stiffelio-Aroldo* [nella fattispecie la minima variazione onomastica delle

**GRAN TEATRO
LA FENICE**

Venerdì 20 dicembre 1985 - ore 17
Sabato 22 dicembre 1985 - ore 16

AROLDO
(1857)
Dramma lirico in quattro atti di FRANCESCO MARIA PIAVE
Musica di GIUSEPPE VERDI

Venerdì ore 21,30
Domenica ore 20,30

STIFFELIO
(1850)
Opera in tre atti di FRANCESCO MARIA PIAVE
Musica di GIUSEPPE VERDI

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Direttore ALDO DANIELI
Condirettore GIULIANO FRACASSO

ELIAHU INBAL
PIER LUIGI PIZZI

NUOVO ALLESTIMENTO

Parti	Cast	Parti	Cast
Aroldo	JESUS PINTO	Stiffelio	ANTONIO BARASORDA
Mina	LEILA ALBERTI	Lina	ROSALIND FLOWRIGHT
Figliotto	ANTONIO SALVADORI	Stankar	BRENT ELIAS
Bellino	FRANCO FEDERICI	Hoffmeyer	JOHN ZINVARO
Guido	GIUSEPPE FALLISI	Jurg	GIORGIO SERIUS
Enrico	MARIO GUGLIA	Federico di Frangol	MAURIZIO SCARDOVY
Elena	CRISTINA BIANCATO BENEDETTELLI	Dorotea	DONELLA DEL MONACO

MIRIAM CINZANO
Mauricio Cinzano

Aroldo e Stiffelio al Teatro La Fenice di Venezia, 1985. Locandina Archivio storico del Teatro La Fenice.

due protagoniste] possa con molta utilità citarsi come il caso limite dell'indifferenza di Verdi verso le vocali e le consonanti dei libretti: non era infatti dai libretti che sarebbe partito. Sarebbe partito da un'idea musicale, e questa anche per la Mina-Lina [o Lina-Mina, che dir si voglia] si sarebbe potuta presentare. Non si presentò, e l'opera non giunse alla maturità. Passano alcuni mesi e con un libretto infinitamente più sgangherato e del primo *Stiffelio* e del secondo *Aroldo*, Verdi ci lascia eredi della sua opera più grande insieme al *Trovatore*: *Un ballo in maschera*».

Si è citato tanto da *Abitare la battaglia* perché la 'posizione' di Baldini è molto caratteristica, esemplare di un certo stile che frequentemente si incarna nelle ricezioni amorose di Verdi. Un gran gesto di livore circoscritto e apotropaico. Una specie di tiratura d'orecchi e un'insultante ingiustizia, commesse 'a fin di bene' (per il bene di Verdi). Ossia: accettare un tributo sacrificale; ammettere violentemente lo 'scarto' di alcuni titoli impopolari (forse anche amati, ma in segreto; quasi indecentemente, come si fa nei vizi privati) al fine di scongiurare un temuto declino del gran Risorto. (Un declino Dio solo sa da cosa determinato: forse da un rigurgito di livide ri-circolazioni di idee wagneristiche sciolte da *Oper und Drama* e adattate all'estro di una recensione piccante – è successo anche in occasione della ripresa fenicea del 1985 – forse dall'indiscriminata estensione del pessimo giudizio sui «cattivi versi» anche quando gli stessi, versi, seppur sempre cattivi, sono illuminati dalla idea musicale; forse dalla fatica delle 'troppe' resurrezioni[?]).

Ad ogni buon conto questo patto sacrificale, questo tributo espiatorio, che costringe *Stiffelio* a sostenere stupidamente il ruolo di 'scarto verdiano ufficiale' non è di nocumento o di umiliazione per l'opera del '50 (Trieste)-'52 (Venezia), in quanto, sfuggita la tragicommedia dell'adulterio perdonato al volo della facile riabilitazione, sempre più essa resta in uno strano centro (cronologico e artistico) del corpus verdiano a fare da testimone della profonda complessità o della poetica generate dell'originalità romantica dell'autore. Si tratta di una poetica complessa, di rara complessità, in quanto affidata interamente alle esperienze reali di una ricerca, intellettuale, della popolarità, mai vista

prima in area italiana e alla più ottenuta fine altro come premio per il merito dell'impegno profuso. Sono quelle del Verdi anni Cinquanta reali 'prove', cimenti della popolarità che avvengono nel tempo reale di una trasformazione culturale del pubblico. Quella produzione si spaccia o è supposta essere un caso formalistico di 'fusione di generi' e di fatto è, essenzialmente, la creazione di inedite reazioni di contatto identificativo di un pubblico-popolo che da esse reazioni nasce e muove. Verdi fa comunque e sempre in modo che a queste esperienze reali corrisponda una poetica pratica di addolcimento delle questioni relative all'adeguamento europeo di un gran numero di istanze culturali nazionali. Istanze culturali della nuova nazione italiana penosamente sofferenti, o vuote, ottediose, maltrattate, malmaritate agli ingegni italiani che nulla sembrano fare per onorarle.

Fra i momenti costitutivi di questa pratica poetica sta un atto reale, molto grezzo, quasi rustico, di adeguamento europeo, diffuso in un campo fin troppo largo di ruvide impressioni (da Shakespeare a Gutierrez al teatraccio di *boulevard*): un atto quasi gratuito, un adeguamento che solo e soltanto nella propria definizione d'adeguamento sembra consistere. Con diverse circolarità. Fra le più evidenti: una poetica della 'domesticizzazione' del pathos storico e di simultanea o parallela storicizzazione del pathos 'domestico'. Un gioco speculare che Verdi sfrutta quando gode appieno dei vantaggi che offre la più illusiva delle dimensioni narrative. Un 'carattere vero' nella finzione teatrale. E nella finzione teatrale una finzione musicale. E nella finzione musicale, sulle ali del canto, un canto che dalla finzione del 'bello' trascorre, a piccoli passi, opera dopo opera, per non dar nell'occhio, nella finzione del 'vero', via via risolvendo il problema di doverselo, il 'vero' nazionale-italiano, 'inventare' e fabbricare a furia di prestiti, quasi sempre parigini, e di adeguamenti di gusto, 'europei'. Tanto strumentali al progetto di comunicazione quanto essenziali all'opera nella materia.

Nel cuore di questo nembro di incroci di poesia, produttività, tempestoso effettismo, finzione, verità e 'interesse', che è *in toto* la gran fabbrica verdiana degli anni Quaranta-Sessanta, *Stiffelio* ci sta proprio bene. (E sta bene per chi lo vuol trattenere



Stiffelio al Teatro La Fenice di Venezia, 1985. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, direttore Eliaba Inbal, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice, Archivio storico del Teatro La Fenice.

in quel centro burrascoso e vederlo o apprezzarlo, ove è nato e stato, alla luce diurna del piacere della critica, com'è, per quello che è. Ci sta bene per chi lo vuole 'far fuori', 'eliminare' – lasciando al suo posto un vuoto interessante: una carica di energie negative, che otterranno stupende soddisfazioni nel consumo di altre opere di più facile e gaudiosa degustazione).

Colto da Verdi durante il generico transito dalla forma del romanzo di gusto balzacchiano abbassato a dramma popolare à *grand spectacle*, a sua volta già tradotto in italiano e circolante sulle scene della penisola grazie a una importante compagnia di prosa che lo fa 'girare', il soggetto di *Stiffelio* non è disdegnato – nonostante le sue innegabili nefandezze – dal maturo maestro, proprio – si può credere – per quei suoi caratteri di 'fastidiosità' e di

'provocazione' che gli tornano utili per fare alcuni svelti passi che evidentemente ha già in mente. (Il fastidio per il 'soggettaccio' è sancito da quel suo essere destinato se non a farsi caso di un vero fiasco plateale o di certo a garantirsi perlomeno l'interesse suscitolabile da un caso di censura; troppo incorreggibile è quella faccenda nucleare, doppiamente balorda, delle trame di matrimonio più divorzio di un prete, appoggiata sulla storiella di un adulterio un po' futile, un po' spicciolo, un po' assurdo).

Sembra quasi che Verdi stia pensando di disturbare, per correggerlo, l'esito, troppo felicemente raggiunto in *Macbeth*, troppo spontaneamente raggiunto per buon genio, di uno shakespeareismo 'diretto' e tutto risolto nella parafrasi melodrammatica del gran testo inglese. Parafrasi gustata da tutti i palati, più e meno fini, unanimemente, ma poeticamente un'esperienza fin troppo convincente, e pericolosamente 'finita'. (Non sta a cuore, in questi anni, a Verdi, il raggiungere un punto fermo da cui muovere – come avevano fatto i suoi predecessori dell'opera romantica italiana – per auto-imitazione). In questo senso di più va facendo qualcosa il maestro per riuscire a lavorare a una specie di degradazione moderna dei motivi shakespeareiani (quel lavoro che lo porterà ben presto a dire: «questo sì che è Shakespeare» a proposito del trattamento di Rigoletto-Hugo, ideato nel corso di un patteggiamento gomito a gomito con la censura, funzionalizzando così alla drammaturgia anche il cimento con la prima istanza di ricezione, politica e attuale – così come aveva tentato in *Stiffelio*, stuzzicando ad arte quelle censure).¹² Va Verdi tante volte a Parigi a fare basse e trivialissime 'esperienze teatrali', non più frequentando colà ambienti attivi del pensiero culturale romantico (gli bastano a questa bisogna i circoli milanesi) quanto piuttosto per andarsi a cacciare nel bel mezzo della suburra di una archetipica folla di consumatori di teatro metropolitano. Nei luoghi deputati alla distribuzione spicciolata, mid-culturale, del romanticismo. Tutte le volte, di ritorno, carico di 'materiali' (compresa la carta da musica che per anni ama che sia materialmente francese) Verdi prova e riprova modi di 'congiunzioni' straniere che non sono più gli amplessi di quelle illustri sirene forestiere (gotiche, nere, fiabesche, barbute, orridamente spilungone)

la cui pratica gli rimprovera a ridosso del *Macbeth*, patriotticamente, il Giusti,¹³ quanto piuttosto gli incontri fuggitivi di *passantes* (un po' ancora simboli delle 'verità' schlegeliane: verità «di ciò che passa tutti i giorni»): fra le quali c'è anche la supposta schilleriana Luisa che arriva alla musica e al libretto indirettamente attraverso la trasformazione *boulevardière* di quella cabala d'amore.¹⁴ Fuori di ogni gesto di parafrasi (non ama, evidentemente, farne, di parafrasi, come non ama riceverne sia pure in sontuose vesti concertistiche) Verdi nutre un'ambizione che solo Boito riuscirà, tardi, per fortuna, a fargli dimenticare: realizzare quello Shakespeare – su cui ragionava certamente anche Manzoni – che non può venire fuori che dalla estrazione dai modelli dell'inglese di quelle strutture nude ambiguamente suggerite, sia a Verdi, sia a Manzoni, dal citato Schlegel del *Corso* di drammaturgia. (Un libro di cui il musicista ha divorato e digerito quanto e forse più del *Don Giovanni*).¹⁵ Sono le strutture nude della poetica finzione dei 'segreti legami' del lirico e del drammatico (quando i romantici parlano di Shakespeare la storia dei 'segreti legami' – segreti al pubblico ma annodati con estrema coscienza dagli autori teatralissimi – va a riguardare, limitatamente, soltanto il *mélange* di comico e serio e di alto e basso): in Verdi si fanno riconoscere come contraddizioni compatte: di brevità e lunghezza. Di realistica prosa strumentata e ballabilità (ossia discorso e musica astratta). Di coesistenza degli arbitrari strappi dal gusto e dalla nobiltà con le estenuanti esibizioni di 'bellezze'. (Tutto ciò in una continua elaborazione di giochi del disturbo stilistico *du dedans au dehors* e viceversa, di esasperazione dello scarto fra le emotività a base domestica e le oppressive figure del dovere, dell'ufficio storico, dei codici d'onore o delle mentalità dei tirannici retaggi della tradizione.)¹⁶ E così via.

«But stop my house's ears – I mean my case-ments». Se invertiamo con un semplice *no stop* il senso della celebre battuta di Shylock a Jessica dal secondo atto del *Mercante di Venezia*, enfatizzando anche quella geniale abolizione immediata della metafora poetica delle «orecchie della casa» subito corretta da uno stupefacente «ossia le finestre», possiamo tentare di attribuire anche una specie di slogan («Non chiudete le [orecchie] finestre») a

questi aspetti della ricerca 'finalmente romantica' del Verdi anni '50 [poetica-prosastica].

Sono finestre aperte sul turbamento del più bastardo e sporco multistilismo, sulla esterizzazione della incertezza estetica, sugli *étonnement* neosublimi che già Manzoni sapeva leggere (vedi nella *Lettre* del '22) nel *Primo Faust*, quando interpreta il suo maxi-testo come una grande impresa di *nec nec* («ni tragédie, ni roman»; una virata in positivo dopo la confutazione dello stile faustista compiuta da M^{me} De Stael) da cui sorge il ricordo della suggestione più luciferina del libro, vedi nel colloquio con lo Scolaro in cui Mefistofele inventa la «parola scenica» profetizzandola come quella mirabile 'parola' che appare opportunamente – improvvisa – a far la parte del concetto quando il concetto manca.¹⁷ Sono finestre aperte sul 'rischio' del grottesco e sulle scene del labirinto degli 'uomini deboli' (carissimi alle frange più evolutive del romanticismo maturo, da Constant, a Manzoni, a Leopardi). 'Uomini deboli' che inciampano, cadono, si abbracciano nei deliqui della morale. Orecchie o finestre che si aprono sulla scena ('scena-scena', con tanto di palco) di una natura invasa dalla 'storia', o di una storia della società invasa 'dalla natura' delle personalità. O di una storia delle personalità 'odierne' dilaniate dalle leggi 'naturali', ferree, della società. Ecc.

In questo ordine di combinazioni (da una parte quella che potremmo chiamare la fredda ricerca della popolarità, dall'altra la fusione a caldo delle convenzioni teatrali) quasi inestricabile è il nodo della specificità drammaturgica e di quella musicale. La 'prosa' irrompe dopo aver bussato violenta, a forza di colpi di teatro, sulla 'poesia' (in altre parole irrompe a coprire l'intollerabile aulicità della lingua letteraria e del suo repertorio di figure stereotipiche) grazie a quella 'strumentazione' che compie lo stravolgimento delle convenzioni delle forme melodrammatiche romantiche. Tante: quasi tutte, per quanto ancora attese, ancora ricevute e ancora riconoscibili-ritrovate dal pubblico, seppur nell'atto stesso della affermazione di una volontà che intende essenzialmente deformarle o sformarle.

Parte da qui quel processo linguistico-spettacolare che sarà felicemente raccolto e perfezionato dall'opera lirica italiana futura degli anni della sua



Antonio Ordoñez e Jolanda Omilian impegnati nello Stiffelio al Teatro La Fenice, 1988. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, direttore Hubert Soudant, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

estrema popolarità primo-novecentesca. Si tratta di una nuova convenzione che rende partecipe il pubblico, quanto più inconsapevolmente riesce a potere da parte degli autori, della ricerca di nuove e anche nuovissime soluzioni formali musicali che vengono parzialmente coperte ad arte (sarà questa la vera cifra vincente dell'arte lirica neo-italiana) da un flusso di scenicità assoluta. Una 'scenicità' se non assoluta – correggo quanto appena detto – certamente dominante, fondata sulla teatralità di parole estranee, focalizzate, sullo sfondo del parallelo e sfocato fluire della parola letteraria.

Anche i suoi lettori più superficiali, anche gli stessi suoi irriducibili detrattori dovranno ammettere che *Stiffelio* è un vero laboratorio di questo *ethos* compositivo. Tanti sono infatti gli esperimenti che nel suo testo prendono forma e corpo (venendo trattati sui materiali semilavorati di *souvenir* donizettiani più formule musicali future che annunciano *Rigoletto*, *La traviata* e oltre). Contaminazioni di bizzarre forme convenzionali e, concentrazione del gioco delle modulazioni attese/disattese. Sospensioni tonali declinate enarmonicamente e asincronie di gusto quasi cinematografico. Ragionati collegamenti motivici esterni (autocitazioni,

souvenir di Bellini, uso iper-emozionale delle cellule premelodiche/pre-armoniche a base interval-lare – massime le relazioni melodiche di semitono e quelle armoniche delle modulazioni impreparate e mozzafiato). Effetti di dinamica ottenuti nello stringimento cromatico del ritmo armonico. Altri effetti dinamici ottenuti inversamente con il ribattimento statico del ritardo delle soluzioni. Esaltazione della cantabilità degli Andanti che precedono i tempi di mezzo. Moltiplicazioni e proliferazioni estremamente significative di particolari amplificati dei nessi formali delle forme convenzionali più 'solite'. Solite, ma sempre in 'posizioni' di per sé efficaci nella dimensione drammatica: facile da riconoscere la scenicità della concitata catena di recitativi farciti di un imprevedibile numero di episodi cantabili nella relazione drammatica 'vecchio baritono-ragazza' su cui s'incardina la tensione emozionale del dramma complessivo, qui come nei due capolavori della drammaturgia domestica-familiare degli anni Cinquanta: appunto *Rigoletto* e *La traviata*.

Ci si viene a forza di questi effetti a trovarci di fronte a un gran numero di nuclei-momenti di nuova drammaturgia, anche provocatoria che bussano alla porta di *Stiffelio* per 'provare' l'imminente in-

gresso nel campo di nuova convenzione che s'apre a contenere tutta intera la seconda opera romantica italiana: dall'imminente, appunto, *Rigoletto* all'ultima spiaggia della *Fanciulla pucciniana* (via *Gioconda*, *Pagliacci*, *Tosca*).

Ed ecco allora i 'fattacci': un gran Finale d'atto prima concertato attorno a un'azione tutta incentrata su di una rissa di un gruppo di famiglia che si contende il possesso di un libro che contiene un segreto infamante. Ecco il monologo di un vecchio colonnello che in preda alla vergogna cerca invano di raggiungere un punto di climax e convinzione emotiva onde poter rischiare di spararsi in scena, ma che poi decide di andare ad ammazzare qualcun altro, a sciabolate, fuoriscena. Ecco un duello combattuto fra le tombe di un cimitero e interrotto da un prete che accorre dalla chiesa ove i fedeli rimasti continuano a cantare senza requie un *Miserere*. Ecco un amante che salta furtivo dal balcone in un fiume smarrendo un portafoglio rivelatore che però, verrà ritrovato, bruciato in un camino. Ecco la firma di una carta di divorzio che avviene durante un strano duetto in cui – a dispetto della ovvia convenzione – i due personaggi, appunto divorziandi, non uniscono mai le loro voci. Ecco una predica in chiesa interrotta da un urlo di gioia femminile che chiude anche l'opera.

Eventi punteggiati di parole di scena estremamente efficaci – pare – e quasi scandalose: proverbiale l'esclamazione della moglie di un prete che esige di essere 'confessata' dal marito; meno nota ma altrettanto dura l'esclamazione di un prete geloso che urla sei volte di seguito «Guai!» alla moglie; molto chocante la lettura di una parabola del vangelo che da parola di Dio diventa parola del *deus ex machina*, ecc.

Questo è il ruolo che sostiene, può o deve continuare a sostenere, la presenza di *Stiffelio* nel repertorio del teatro d'opera italiano. Un meccanismo a vista, una lezione vivente sui modi della fabbrica verdiana al giro di boa della sua modernizzazione nel centro matematico del secolo.

Quella che qui si esegue è una partitura dedicata a questa bisogna: una partitura ripristinata che riemerge da una cancellazione (letterale per quanto concerne l'autografo che finì smembrato e sconciato dalle mani stesse del maestro).

Dopo l'infausta prima 'censurata' a Trieste, dopo la replica – integrale ma poco apprezzata – di Venezia, dopo l'insuccesso e la incerta fortuna di poche riprese, alcune censurate, altre ambientate e parzialmente denaturate nello spirito di quel dramma religioso-borghese che nello *Stiffelio* aveva tentato di suscitare (più d'una con il titolo e la trama modificate, in *Guglielmo Wellingrode*), Verdi nel 1857 distrusse la partitura di *Stiffelio* per apprestarne un grosso rifacimento: l'*Aroldo* per Rimini. Trama simile, parziali ricorrenze del primo testo musicale (con altre parole), svolgimento alterato, ambientazione medioevale e scozzese, un atto in più (tutto nuovo), uno scioglimento relativamente più convenzionale ecc., l'*Aroldo* fu scritto utilizzando al sessanta per cento la partitura dello *Stiffelio*.

Su questi fascicoli, conservati, il maestro intervenne, qua e là: modificando la musica, cancellando le parole sotto il canto e sostituendole con le nuove, tagliando e ricucendo. Quello che è tuttora un discreto autografo, fonte prima dell'*Aroldo* (ancora conservato nel *caveau* di Ricordi), è anche una disastrosa e incompleta prima fonte originale di *Stiffelio*. Essa *fa testo*, ma fantomaticamente.

Una partitura 'recuperata' dello *Stiffelio* può rinascere dalle trascrizioni critiche di due altre fonti manoscritte di copista, da verificare sulla autorità dello spartito oblungo di Ricordi (buono, corretto e approvato da Verdi) e di uno spartito francese di Blanchet (abbastanza scorretto, ma non inutile). Le due fonti accessorie sono in effetti tre: la prima e la prima *bis* sono due partiture grosse, di formato oblungo, conservate nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, entrambe 'materiali' per un arrangiamento di *Stiffelio* in *Wellingrode*, per il San Carlo; seconda è una partitura d'orchestra di formato verticale alto, entrata nella Biblioteca Nazionale di Vienna il 5 luglio 1851 e tuttora conservatavi con la segnatura O.A.179.

Si tratta di una buona partitura d'uso, molto chiara, non troppo corretta, ma neanche troppo scorretta (come si addice a una buona partitura d'uso ottocentesca), che segue integralmente il libretto (l'unico non censurato e unico vero *testo* dello *Stiffelio*) della esecuzione veneziana del 13 gennaio 1952.

È interessante ricordare che la partitura di Vien-

na è stata corredata al tempo dell'ingresso (cioè immediatamente dopo la prima triestina) di una buona traduzione ritmica tedesca.

L'autorità di fatto di questa seconda fonte (integrale; precedente la più nota e confusa napoletana; di mano veneta) ci ha suggerito l'opportunità di dotare dapprima le rappresentazioni veneziane del 1985, poi la presente, dello *Stiffelio* di una trascrizione fedele della partitura viennese finalizzata al ripristino, presumibilmente esatto, della versione storicamente seconda, ma di fatto vera integrale della veneziana del 1852.

NOTE AL TESTO

1 Ripubblichiamo in forma integrale il saggio di Giovanni Morelli pubblicato nel libretto di sala della Fenice nel 1988.

2 Più o meno con queste stesse note s'era introdotto il volume degli atti del convegno di studi sullo *Stiffelio* promosso dal Teatro La Fenice, l'Università di Venezia e la Fondazione Giorgio Cini (Firenze, Olschki 1987), in occasione della esecuzione del 'ritorno', a confronto, delle due diverse versioni verdiane del soggetto di *Stiffelio* (*Stiffelio e Aroldo*: dicembre 1985; dir. art. I. Gomez; dir. musicale E. Inbal; regia di P.L. Pizzi; ed. della nuova partitura a cura dello scrivente). L'idea del 'tornare' a *Stiffelio* viene dalla corrispondenza verdiana; opera mai scartata dal maestro, mai ripudiata, all'idea del suo 'ritorno' su una scena *Stiffelio* fa scrivere al bussetano parole orgogliose, severe e minacciose. Vedi nella lettera del 5 gennaio del '51 in cui s'ammonisce chi vuole riprenderla: «Nessuna alterazione, né castrazione!»; «Massimo impegno possibile da parte di tutti!». (Il dettato verdiano sembra essere rispettato in questa volontà, reiterata, del teatro veneziano di sottoporre, ieri e oggi, l'opera all'impegno, passivo e attivo, di tutti: artisti, studiosi, responsabili dello spettacolo e, auspicabilmente, pubblico).

3 Se ne veda un brillante caso italiano nella bella guida al *Rigoletto* di Marcello Conati (*Rigoletto di Giuseppe Verdi. Guida all'opera*, Milano, Mondadori, 1983), edita nella popolarissima collana dei tascabili Oscar.

4 GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia*, Milano, Garzanti, 1970, pp. 271-276.

5 È ancora tutta da scrivere una storia delle rivoluzioni *post-Renaissance*, avvenute, titolo per titolo, nell'apprezzamento dell'opera di Verdi: tanto qualcosa è avvenuto in senso aggiuntivo o francamente restaurativo delle aurore di ricezione ottocentesche, quanto qualcosa'altro è avvenuto in forma di realizzazione di una profezia inascoltata (tematiche di sconvolgente modernità, raccolte e sviluppate per la prima volta dalla sensibilità moderna, soprattutto dai registi; e non quindi anticaglia 'riesumate').

6 La più civettuola di queste flagellazioni a buon mercato riguarda quasi sempre l'*Alzira* (opera riuscitagli facile quant'altre mai: in non poche lettere va scrivendo infatti da Napoli che quasi non si accorge di averla scritta) definita nel '45, per iscritto, al poeta Ferretti, nientemeno che «sventurata» (nonché malata e mancante «nelle viscere»), e detta: «proprio brutta!» al cospetto di un crocchio di dame curiose (capeggiate dalla Peppina Negroni Prati Morosini).

(Si veda in Abbati cit., I, 565).

7 A cura del compianto Rubino Profeta.

8 Direzione musicale di Peter Maag. Scene di Nicola Benois. Regia di Filippo Crivelli. Cfr. la recensione, accurata e ricca di osservazioni, di Pierluigi Petrobelli, apparsa sulla «Nuova Rivista Musicale Italiana», III/2, 1969, pp. 298-302.

9 Il «terzo quaderno» del giovane Istituto di studi verdiani ricco di originali contributi (dalla Introduzione del maestro Medici, agli studi sul libretto di Marchetti e Ludwig, alla «lettura musicale», articolatissima, di Tito Gotti, alla Cronologia della fortuna critica dell'opera curata da Marcello Conati, alla ricognizione vocalistica di Cellerti).

10 Vedi ne *La giovinezza di Verdi* di Massimo Mila (Torino, ERI, 1974, p. 407) ove le caratteristiche evolutive di *Stiffelio*, la 'no-civiltà' dello 'sfascio' formulare (già illustrato dal Basevi), la originalità delle suggestive compenetrazioni orchestrali, sono acutamente segnalate anche se dichiaratamente solo 'intuite' sotto i veli di *Aroldo*, essendo dati per irraggiungibili non soltanto la partitura ma lo stesso spartito dell'opera, cui pare si riconosca essere nientemeno che l'anticamera della 'prima perfezione' di *Rigoletto*, *Trovatore* e *La traviata*.

11 Direzione artistica di Francesco Siciliani. Sul podio: Tullio Serafin. Gino Penno: nelle vesti di Aroldo; Antonietta Stella: giovane Mina; Aldo Protti: nei panni del vecchio genitore (3 giugno 1953).

12 Per una prova del collegamento mentale di *Stiffelio* e *Rigoletto* in una comune dimensione di lavoro compiuto contro o accanto alla censura si veda nel biglietto a Toni Gallo del settembre 1851 (cfr. nel *Verdi* dell'Abbati, II, p. 140) quando, nel rifiutare i contratti troppo precipitosamente propostigli per *La traviata*, dicendo di libretti e censura aggiunge: «Ciò per evitare le immense noie sofferte per lo *Stiffelio* e per *Rigoletto*».

13 Letteralmente la predica del Giusti tuonava: «Vorrei che gli ingegni italiani contraessero tutti un forte connubio coll'arte italiana e s'astenessero dalla vaga venera dei congiungimenti forestieris».

14 Di questo aspetto genetico di *Luisa Miller* si tratta nel saggio di Piero Weiss dedicato a *Verdi and the Fusion of Genres*, pubblicato nel 1982 nel «Journal of American Musicological Society», ora in traduzione italiana nel volume miscelaneo *La drammaturgia musicale* curato da Lorenzo Bianconi per le edizioni de Il Mulino (Bologna, 1986, pp. 75-92).

15 Si veda l'articolatissima elaborazione deduttiva e induttiva di questi particolari rapporti di teoria e pratica drammaturgica nel saggio di Daniela Goldin dedicato a *Il «Macbeth» verdiano, genesi e caratteri di un libretto*, in *La vera Fenice*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 230-282.

16 Sarebbe qui tanto necessario quanto è impossibile riportare estesamente questo quadro d'evoluzione verdiana sulla questione del realismo manzoniano e dei rapporti del primo romanticismo milanese con Shakespeare così come si delinea nei primi due capitoli de *Il romanzo senza idillio* di Ezio Raimondi (Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-123).

17 Così nella forma originale di Goethe (*Studio*):

Ein Schuler tritt auf.

[...]

MEPHISTOPHELES

Da seht, dass Ihr tiefsinnig fasst

Was in des Menschen Hirn nicht passt!

Für was drein geht und nicht drein geht,

Ein prächtig Wort zu Diensten steht.

JOHANNES WEIGAND: «UN'OPERA CHE APRE ALLA SPERANZA»

a cura di Leonardo Mello

*J*ohannes Weigand, regista di Stiffelio, parla dell'opera e illustra il suo allestimento.

Quali sono le principali relazioni tra i personaggi? Come si sviluppano all'interno dell'opera, e quali sono i conflitti per lei più rilevanti da sottolineare?

Prima si deve forse pensare alle circostanze nelle quali questi personaggi si trovano. Si tratta di una comunità religiosa che cerca di vivere la propria vita seguendo i dettami della Bibbia. Ovviamente è immersa in un mondo ostile e pericoloso, in pieno contrasto con la loro fede religiosa (Stiffelio: «Vidi dovunque gemere / Oppressa la virtude ...»). Questa comunità si è dunque ritirata in un paese intorno al castello di Stankar, un po' come fece la comunità Herrnhuter Brüdergemeine, che nel Settecento si era stabilita nel podere del conte Nikolaus von Zinzendorf. In questo contesto, quattro sono i personaggi in primo piano: Stiffelio, predicatore e leader carismatico di questa setta religiosa; Stankar, il finanziatore della comunità e – potremmo dire – il loro leader 'politico'; Lina – figlia del secondo e moglie del primo – educata secondo le regole morali di questa comunità; e infine Raffaele, un giovane che si è innamorato di Lina. I conflitti che crescono dall'interazione tra questi personaggi, se guardati superficialmente, potrebbero sembrare poco sorprendenti: due uomini, una donna, un padre... Ma è il modo in cui Lina, Stankar e Stiffelio 'maneggiano' il 'disturbo' costituito da Raffaele che crea i contrasti drammatici: Lina è passiva ma sincera, e sempre più decisa, nel corso dell'opera, a dire la ve-

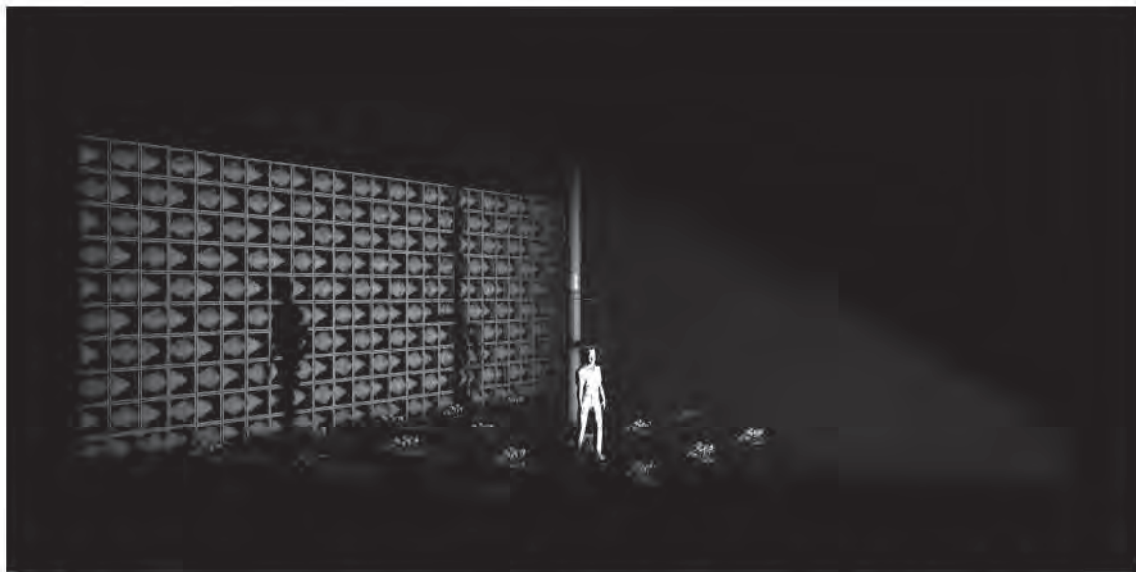
rità riacquistando la propria onestà, Stankar è teso a salvaguardare a tutti i costi l'onorabilità della sua famiglia, Stiffelio è combattuto tra l'ideale del buon pastore e la sensazione di umiliazione e di offesa che lo fa impazzire.

Pur essendo un'opera che tratta d'amore e tradimento, Stiffelio parla anche di conflitti religiosi, un tema molto attuale oggi. Nel suo allestimento sarà presente qualche richiamo alla contemporaneità?

Non direi che sono conflitti religiosi veri e propri, anzi mi sembra siano piuttosto conflitti tra la religione e la realtà. In quest'ottica Stiffelio è il più interessante dei personaggi: il suo conflitto non si scioglie finché non incontra la giusta parola di Dio, quando nel finale legge il passo del Vangelo sull'adultera. Gli altri tre rappresentano in un certo senso le contrapposizioni entro le quali Stiffelio agisce: la pura fede di Lina, la pura 'ragion familiare' di Stankar, le pure emozioni di amore e desiderio di Raffaele. Abbiamo deciso di mettere a confronto costumi di impronta storica e un'architettura di scena astratta ma molto moderna e anche un po' brutale. Spero che darà l'idea di una società che cerca al proprio interno quei valori che le consentano di vivere in base al proprio credo, mentre al di fuori il mondo è davvero discordante e sconvolgente. Forse un po' come gli Amish negli Stati Uniti, che ricsusano le comodità della vita di oggi e cercano di vivere come una volta.

Quali sono, dal punto di vista registico e scenografico, gli elementi salienti del suo spettacolo?

Forse il ruolo della luce. Guido Petzold, con cui



Guido Petzold, bozzetto scenico per il secondo atto di *Stiffelio* al Teatro La Fenice, gennaio 2016. Regia di Johannes Weigand, scene di Guido Petzold, costumi di Judith Fischer.

lavoro per la prima volta, non è solo scenografo ma anche light designer. Cercheremo di creare spazi visibili (e udibili?) per la musica di Verdi, che è estremamente precisa e altrettanto contrastata, proprio come il protagonista. Un chiaroscuro, per così dire. Per me è stato molto interessante pensare alla concezione delle luci fin dall'inizio del lavoro.

A quali altre opere di Verdi collegherebbe Stiffelio?

Quest'opera è unica per un motivo: alla fine si apre la possibilità di una vita successiva. Non si tratta proprio di un lieto fine, perché un giovane, Raffaele, è stato ucciso in modo abbastanza miserabile. Ma il perdono finale, in un certo senso, abolisce le regole della tragedia. Verdi questo perdono lo lascia senza commento. Nelle *Nozze di Figaro* di Mozart, che è una commedia, al 'perdono' segue un coro finale allegro. Verdi invece è come se apponesse bruscamente un punto esclamativo, quasi a farci riflettere ulteriormente. Si dice che il compositore abbia scelto questo libretto non per interesse verso la religione ma piuttosto per motivi personali (viveva in un legame 'amorale', secondo le convenzioni, con Giuseppina Strepponi). In ogni caso il messaggio

che questo perdono veicola va al di là di un'enunciazione religiosa.

Lei lavora sia sul repertorio che con autori di oggi, come dimostra, ad esempio, il recente La porta della legge di Salvatore Sciarrino. Ci sono differenze nel suo approccio a questi due filoni musicali?

Sostanzialmente no, anche se ogni opera di Verdi ha certamente una cospicua storia di rappresentazioni dietro di sé, mentre le prime esecuzioni permettono un approccio più diretto e prevedono la discussione con il compositore, che nel caso di Sciarrino è sempre molto fruttuosa e arricchente. La cosa speciale nella *Porta della legge* era poi il fatto che la partitura fosse stata completata circa due settimane prima dell'inizio delle prove. Abbiamo dunque imparato l'opera proprio durante le prove sceniche. Nel caso di *Stiffelio* le possibilità di studiarne gli elementi sono ampie. Per esempio abbiamo letto il romanzo francese di Émile Souvestre, che offre molte informazioni sulla possibile realtà storica che viene rappresentata anche nell'opera di Verdi. Alla fine però è stato necessario trovare il giusto tono recitativo.

JOHANNES WEIGAND: «AN OPERA THAT UNLOCKS HOPE»

edited by Leonardo Mello

Johannes Weigand, director of Stiffelio, talks about the opera and explains his production.

What are the main relationships between the characters? How are they developed within the opera and which conflicts do you think it is the most important to highlight?

First of all, maybe one should think about the circumstances these characters find themselves in. They are in a religious community and are trying to live their lives following the dictates of the Bible. Obviously they are surrounded by a world that is hostile and dangerous, in total contrast to their religious beliefs. (Stiffelio: "Vidi dovunque gemere / Oppressa la virtude ..."). This community has therefore withdrawn to Stankar's castle, a little like the Herrnhuter Brüdergemeine community that was established on the estate of Count Nikolaus von Zinzendorf in the eighteenth century. In this context, there are four characters in the foreground: Stiffelio, the charismatic preacher and leader of the religious sect, Stankar, who finances the community and – we could say – their 'political' leader, Lina, the latter's daughter and wife of the former – educated in accordance with the community's moral rules, and lastly, Raffaele, a young man who has fallen in love with Lina. If looked at superficially, the conflicts that arise from the interaction between these characters might not seem particularly surprising: two men, a woman, a father ... But it is the manner in which Lina, Stankar and Stiffelio "deal" with the "dis-

turbance" caused by Raffaele that creates the dramatic contrasts: Lina is passive but sincere, and increasingly resolute throughout the opera, and if the truth be told, she even reacquires her honesty; Stankar is intent on saving the honour of his family no matter what the cost; Stiffelio is torn between the ideal of a good priest, and the sensation of humiliation and offence that are making him go mad.

Although this opera is about love and betrayal, Stiffelio is also about religious conflicts, a theme that is particular topical today. In your production will there be any reference to contemporary times?

I wouldn't say they are religious conflicts in the true sense of the word; on the contrary, I think you could say they are conflicts between religion and reality. From this perspective Stiffelio is the most interesting character: his conflict is not resolved until he finds the right words by God. When he reads the passage from the Gospel about the adulteress in the finale. In a certain sense the other three represent the contrasts Stiffelio finds himself up against: Lina's pure faith, Stankar's pure "family reasoning", and Raffaele's pure emotions of love and desire. We decided to contrast historical-styled costumes with the architecture of an abstract but highly modern even slightly brutal set. I hope it will convey the idea of a society that is looking for the values that allow it to live there in accordance with its own beliefs, whilst outside the world is totally discordant and devastating. Perhaps a little like the Amish in the United States, who refuse today's comforts of life and try to live as in the past.



Johannes Weigand.

From the point of view of director and scenographer, what are the prominent elements of your production?

Perhaps the role light plays. Guido Petzold, with whom I am working for the first time, is not only a scenographer but also light designer. We are trying to find visible (and audible?) spaces for Verdi's music, which is extremely precise and equally contested, just like the protagonist. A chiaroscuro you could say. I have found it extremely interesting to think of the conception of lights ever since we began work.

Which other works by Verdi would you associate Stiffelio with?

This opera is unique for one reason: at the end there is the possibility of another life. It isn't exactly a happy end because a young man, Raffaele, is killed in quite a wretched way. But in a sense, the final forgiveness does away with the rules of the tragedy. Verdi makes no comment on this forgiveness. In Mozart's *Le nozze di Figaro*, which is a comedy, "forgiveness" is followed by a final allegro chorus. Whereas with Verdi it is almost as if he brusquely added an exclamation mark, as if he wanted us to think about it more. It is said that Verdi did not choose this libretto because

he was interested in religion but because of personal reasons (apparently he had an "amoral" relationship with Giuseppina Strepponi). In any case the message that this forgiveness bears goes beyond any religious statement.

*You work with both repertoire and contemporary composers, such as the recent *La porta della legge* by Salvatore Sciarrino. Do you have a different approach to these two musical genres?*

Basically no, even if each of Verdi's operas certainly has a significant history of performances behind it, while premières allow a more direct approach and include a discussion with the composer, which in the case of Sciarrino is always very productive and fruitful. What was special about *La porta della legge* was the fact that the score was completed around two weeks before rehearsals began. So it was during rehearsals that we learnt the opera. In the case of *Stiffelio*, there are countless ways to study it. For example, we read the French novel Émile Souvestre, which offers a wealth of information about the possible historical reality that is also shown in Verdi's opera. However, in the end, the correct recitativo tone has to be found.

DANIELE RUSTIONI: «UN CAPOLAVORO DIMENTICATO»

a cura di Ilaria Pellanda

Stiffelio vede sul podio un artista affezionato alla Fenice, Daniele Rustioni. Nelle righe che seguono, il maestro schiude le porte del suo rapporto con Verdi e il melodramma e alcuni dettagli del lavoro svolto sulla partitura con i cantanti e con l'orchestra.

Verdi ha scritto *Stiffelio* un anno dopo *Luisa Miller*, composta nel 1849, e un anno prima di *Rigoletto*, realizzata nel 1851, entrambe opere che ho già avuto il piacere di studiare e dirigere in passato. Grazie a tale contiguità temporale con composizioni da me già affrontate – molto più che un dettaglio – e nonostante il soggetto di *Stiffelio* sia molto differente da quelli trattati rispettivamente nelle due partiture che la precedono e la seguono, ho avuto modo di muovermi al suo interno con un certo agio.

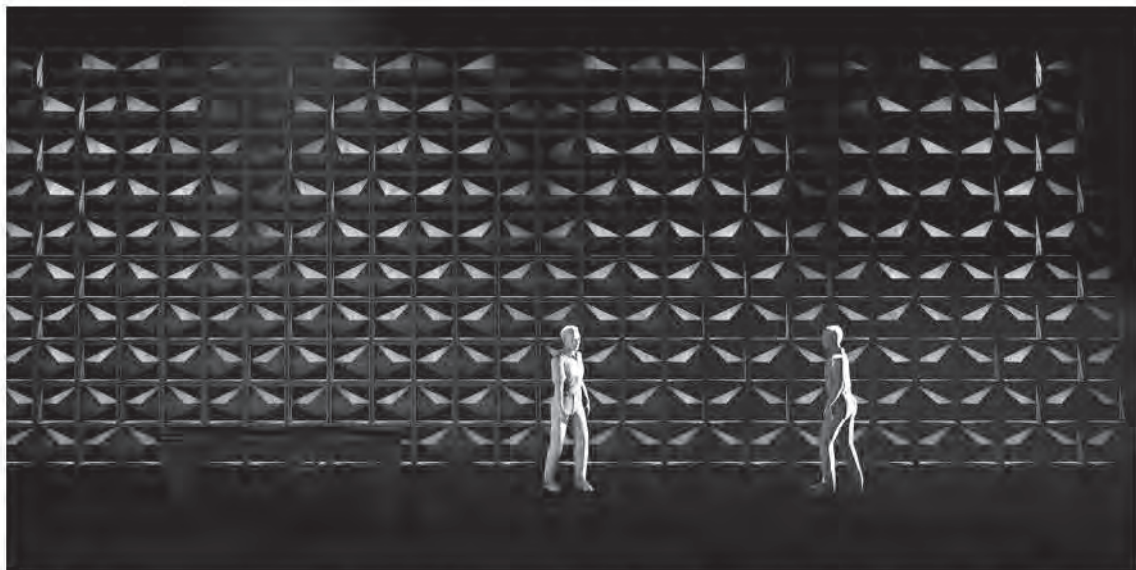
Relegata alla non ri-esecuzione per ben un secolo, se in quest'opera è possibile ravvisare elementi che l'avvicinano più a *Luisa Miller* che non a *Rigoletto*, tuttavia il mio approccio analitico a *Stiffelio* ha fatto riferimento a entrambe le composizioni. A partire dal terzo atto della *Luisa Miller*, che è un capolavoro assoluto, è possibile ad esempio rintracciare un'attenta ricerca timbrica che si nota anche nel secondo atto di *Stiffelio* e in tutta la parte finale del terzo atto. Dal punto di vista della ricerca del colore, forse la maturazione piena è maggiormente reperibile in *Rigoletto* – dove si esprime al meglio soprattutto in merito al tema della maledizione – ma in tutto lo *Stiffelio* è già comunque possibile percepire la sapienza della mano del compositore.

Si tratta di un'opera unica all'interno della cul-

tura del melodramma fin dal soggetto narrato, che sviscera il tema della religione attraverso il tradimento. Molti la ritengono un'opera antiromantica, resa più immediata dal gravitare dell'intera composizione sulle spalle dei tre protagonisti.

Tra i vari registri, mi affascina decisamente la parte del baritono, che dà voce e corpo al padre di Lina, la moglie di Stiffelio: sono pagine molto impegnative dal punto di vista musicale, pagine che Verdi ha ampliato e potenziato rispetto al libretto originale, conferendo ulteriore ricchezza all'opera dal punto di vista musicale.

Il percorso con gli interpreti, intenso e soddisfacente, è stato fin da subito affiancato dalle letture con l'orchestra. Ho un'intesa davvero ottima con l'organico della Fenice e tale rapporto mi ha permesso di trasformare molte prove di lettura in 'prove all'italiana' con i cantanti. Così facendo, si è stati in grado di ricercare fin da subito la messa a punto del giusto colore da conferire non solo a scrittura e accompagnamenti ma anche alle tre voci dei protagonisti. È stato un lavoro piuttosto articolato e complesso, come complessa è quest'opera di Verdi: non è infatti stato facile definire il giusto colore di quelli che si potrebbero definire accompagnamenti 'finti-semplici', in realtà tutt'altro che immediati. A giovare, anche il fatto che con alcuni degli interpreti avessi già lavorato in passato: è il caso del baritono Dimitri Platanias – che interpreta Stankar, vecchio colonnello conte dell'Impero oltre che padre di Lina – con il quale ho già eseguito *La traviata* e *Nabucco*, e del soprano Julianna Di Giacomo – Lina, la moglie traditrice – che ho diretto in una *Luisa Miller*. Poter contare su rapporti di pregresse stima e fiducia è



Guido Petzold, bozzetto scenico per il terzo atto di *Stiffelio* al Teatro La Fenice, gennaio 2016. Regia di Johannes Weigand, scene di Guido Petzold, costumi di Judith Fischer.

stato fondamentale per la realizzazione di questo Verdi, un compositore le cui opere, per riuscire al meglio, hanno sempre bisogno dei giusti incastri tra testo, parola, musica e ‘non detti’, ossia le intenzioni tra le pause. Confrontarsi con voci che già si conoscono e non tentare esperimenti è stata senz’altro una risorsa che ha dato una marcia in più al nostro lavoro.

Per quel che riguarda poi i metronomi, le indicazioni di tempo, a partire dall’*Attila* – che precede di tre anni la stesura dello *Stiffelio* – e poi ancora nella *Luisa Miller*, vengono inseriti da Verdi direttamente in partitura. Le indicazioni metronomiche sono quelle che ‘danno il passo’, e mi fanno pensare che il compositore desiderasse

che la propria musica fosse eseguita con una certa urgenza. Tutto ciò non si traduce però in tempi affannosi a discapito dell’intelligibilità musicale, o in tempi particolarmente garibaldini; tuttavia, dai segni in partitura, una certa urgenza è sicuramente ravvisabile.

Non vorrei infine risultare ovvio e banale nel dire che *Stiffelio* è considerato il capolavoro perduto della maturità verdiana ma credo sia proprio così. Un po’ a causa della censura, un po’ a causa del soggetto inusuale trattato, quest’opera è infatti stata relegata nel dimenticatoio per tutti questi anni. Avere la possibilità di riprenderla e di portarla sulla scena di un teatro importante come è La Fenice di Venezia mi rende molto felice.

DANIELE RUSTIONI: «A FORGOTTEN MASTERPIECE»

edited by Ilaria Pellanda

Stiffelio conducted by an artist who has close ties with La Fenice, Daniele Rustioni. In the following, the maestro reveals his relationship with Verdi and melodrama, as well as some of the details of the work he did on the score with the singers and orchestra.

Verdi wrote *Stiffelio* one year after *Luisa Miller*, composed in 1849, and one year before *Rigoletto*, completed in 1851, both of which I have already had the pleasure of studying and conducting in the past. Thanks to the temporal proximity of these operas – which is much more than a mere detail – and although the subject of *Stiffelio* differs greatly from the two scores before and after it, I found it did not pose any particular problems.

In this opera, which did not see the stage for an entire century, it is possible to find more similarities with *Luisa Miller* than with *Rigoletto*; nevertheless, my analytical approach to *Stiffelio* referred to both operas. For example, if we take the third act of *Luisa Miller*, which is an absolute masterpiece, one can detect a careful study of timbre that can also be seen in the second act of *Stiffelio* and throughout the finale of the third act. As regards his study of tone-colour, it is probably in *Rigoletto* that this is at its most mature – in particular with the expression in connection with the theme of curses – but throughout *Stiffelio* one can already perceive the composer's skilful hand.

This opera is one of its kind in the field of the culture of melodrama, starting with its subject, which uses betrayal to analyse the theme of religion. Many regard it as an anti-romantic opera, which is made more immediate by gravitating the

entire composition on the shoulders of the three protagonists.

The register that fascinates me most is without a doubt the baritone, which gives more voice and body to the father of Lina, Stiffelio's wife: from a musical point of view these pages are extremely demanding and were expanded and developed further by Verdi after the original libretto, conferring the opera with additional richness from the musical perspective.

Rehearsals with the singers were both intense and highly satisfactory and from the very start this went hand in hand with work with the orchestra. I get on very well with the singers and orchestra of La Fenice and this relationship let me transform many of the interpretation rehearsals into "Italian rehearsals" with the singers. This meant it was possible straightaway to study the development of the right colour that was to be given, not only to the score and accompaniment but also to the three protagonists' voices. It was a highly detailed, complex process, as complex as Verdi's opera: indeed, it was not easy to define the right colour of the ones one could define "false-simple" accompaniment, in reality anything but immediate. What made it easier was the fact that I had already worked with some of the singers in the past: for example, the baritone Dimitri Platanias – in the role of Stankar, the elderly colonel, imperial count and Lina's father – with whom I worked in *La traviata* and *Nabucco*, and the soprano Julianna Di Giacomo – Lina, the unfaithful wife – in *Luisa Miller*. Being able to count on previous relationships of admiration and trust was fundamental in the creation of this Verdi, a composer whose operas always require the right



Daniele Rustioni.

combinations between text, words, music and “not expressed”, or rather the intentions between the pauses, if they are to be successful. Working with voices that you are already familiar with and not trying out experiments was certainly another resource that helped our work.

As regards the metronomes, the indications of tempo, starting with *Attila* – composed three years before *Stiffelio* – and then also in *Luisa Miller*, Verdi added them directly to the score. The metronomic indications are the ones that ‘determine the tempo’ and they make me think that the composer wanted his music to be performed with a certain urgency. However, this does not mean frenetic

tempos that are to the detriment of musical intelligibility, or particularly reckless tempos; however, from the indications in the score a sense of urgency can certainly be perceived.

Finally, at the risk of stating the obvious or banal and saying that *Stiffelio* is thought to be a lost masterpiece of Verdi’s later works, I do actually believe this is the case. Partly because of censorship, partly because of its unusual subject, this opera has been relegated to oblivion for all these years. Having the opportunity to revive it and see it performed at an opera house that is as important as La Fenice in Venice is a source of great happiness for me.

LEGGENDO IL LIBRETTO

Stiffelio, al pari di ogni altra opera verdiana, presenta spunti e curiosità sin dall'elenco dei personaggi iniziale. La prima riguarda proprio il nome del protagonista, che Piave e Verdi ricavano dalla commedia *Le pasteur, ou L'évangile et le foyer* di Émile Souvestre ed Eugène Bourgeois (1848). Tra le ipotesi più probabili vi è quella che derivi da un predicatore luterano realmente esistito, **Michael Stifel** (1487-1567). Questa figura, chiamata nel 1525 a diffondere la riforma in Alta Austria dal nobile Christoph Jorger, convertitosi al protestantesimo (una sopravvivenza di quest'ultimo, nell'opera, potrebbe nascondersi nel nome di Jorg), ha un'esistenza piuttosto avventurosa. Costretto a fuggire per motivi sconosciuti, ripara in Sassonia, dove diviene professore di matematica all'Università di Jena. Ci è noto per alcune pubblicazioni che anticipano la teoria dei logaritmi. Un'altra possibilità offre un predicatore tedesco dei primi dell'Ottocento, Stieffelius, seguace di un bizzarro pittore, **Rudolph Müller**, i cui presunti miracoli avvenivano con l'imposizione delle mani ed erano – a detta sua – direttamente ispirati dalla Vergine. Quest'ipotesi potrebbe trovare conferma nel nome che Stiffelio, sia nel testo francese che nel libretto italiano, sceglie per sfuggire alle persecuzioni di cui è vittima: Rodolfo (Rodolphe) Müller. Così lo chiama Lina nel primo momento in cui sono soli (atto I, scena 4): «Rodolfo!... Oh perdonate! Mal s'avvezza / A chiamarvi Stiffelio il labbro mio... / Rodolfo Müller: egli è il dolce nome / Col quale vi chiamai la prima volta, / Che qui, fuggente la nemica rabbia, / V'accoglieva mio padre». Anche Stankar, il padre di Lina, forse per un *lapsus memoriae*, nella sce-

na settima dell'atto primo e altrove utilizza questo nome per indicare Stiffelio.

Il protagonista è subito dopo definito «**ministro assasveriano**», ma sarebbe vano cercare nella storia del protestantesimo una setta così denominata. La parola, tratta dalla *pièce* di Souvestre e Bourgeois (in francese *ashaverien*), deriva da Ahasverus, uno dei nomi con cui nel Sedicesimo secolo veniva indicato l'ebreo errante, personaggio leggendario protagonista di un racconto popolare europeo databile al Basso Medioevo. Colpevole di non aver dato ospitalità a Gesù, Ahasverus viene condannato a vagabondare in eterno per il mondo. Questa figura ritorna frequentemente nella letteratura (compare anche in Gabriel García Márquez e Jorge Luis Borges), e diviene centrale nel romanzo *Le Juif errant* di Eugène Sue (1844). Gli assasveriani dunque sono una congregazione inventata, ma fanno diretto riferimento all'arcipelago di correnti e sette nate in prossimità della riforma luterana (tra queste gli anabattisti, i sociniani, i mennoniti, i melchioriti e gli amish).

Il personaggio di **Stiffelio** è fortemente caratterizzato dalla sua spiritualità e **religiosità**. Le sue doti sono la magnanimità e il coraggio di perdonare. Lo dimostra, a inizio d'opera, la sua prima azione, quando cioè brucia i fogli che potrebbero provare un adulterio («Ardan col nome del seduttore», atto I, scena 2). Anche quando è messo alla prova in modo terribile, alla fine – pur spaesato e sconvolto, e grazie alla casuale apertura di una pagina del Vangelo, cui accenniamo più avanti – riesce a perdonare la moglie per il suo presunto

adulterio. Un altro elemento che lo caratterizza è la facoltà oratoria e l'autorità di cui gode presso la sua gente (per tutto il primo atto è trionfalmente accolto e festeggiato dalla folla al suo ritorno da non meglio precisate traversie). L'eloquio è la dimensione che lo contraddistingue (è definito «grande orator» nella decima scena del primo atto e viene fatto esplicito riferimento al «sermone» nella successiva).

Lina è una delle grandi figure verdiane, e costituisce – a dispetto del titolo – il centro dell'opera. La sua complessità viene sviluppata progressivamente, e raggiunge il culmine quando decide di assumere su di sé le responsabilità della sua colpa. A differenza della *pièce* di Souvestre e Bourgeois, il peccato di cui si è macchiata non è definito in modo preciso. L'adulterio, che è dichiarato esplicitamente nel precedente francese, in *Stiffelio* è solo intuibile, quasi fosse frutto di un inganno da parte di Raffaele. Tuttavia il suo percorso la porta, attraverso appunto l'assunzione delle proprie responsabilità, all'emancipazione: soltanto quando si dichiara colpevole («Non allo sposo volgomi, / Ma all'uom di sacro zelo... / Ei fino dal patibolo / A' rei dischiude il cielo... / La donna più non supplica, / Qui la colpevol sta...», atto III, scena 6) può stare di fronte al marito da pari a pari. In precedenza un momento cruciale della sua presa di consapevolezza è la scena in cui, in cimitero, conversa con la madre morta. È qui che la paura d'essere scoperta, l'insicurezza che la spinge a celare la sua colpa cominciano a diradarsi: «Ah di mia madre è questo il santo avello!... / Ella sì pura!... Ed io!... / Madre!... Madre, soccorri al dolor mio. / Ah dagli scanni eteri, / Dove beata siedi, / Alla tua figlia volgiti, / L'affanno suo deh vedi, / Queste pentite lacrime / Offri all'eterno trono, / E se i beati piangono, / piangi tu pur con me. / Non vorrà il suo perdono / Niegarmi Iddio per te» (atto II, scena 1).

Gli altri due personaggi principali sono **Raffaele** e **Stankar**. Il primo, denominato «nobile di Leuthold», è il seduttore di Lina ma sembra anche di lei sinceramente innamorato, come dimostra quando, alla richiesta della giovane di allontanarsi e dimenticare, risponde: «Cruda, io sempre pur v'amo» e

subito dopo rifiuta dicendo «No, a difendervi qui resterò» (atto II, scena 2). Stankar, genitore di Lina e anziano guerriero, è una figura contraddittoria, come spesso accade ai padri in Verdi: dapprima, per tutelare il proprio onore, ordina alla figlia di tacere la sua colpa, poi – mentre le azioni procedono – decide di suicidarsi per salvaguardare la propria onorabilità, infine uccide Raffaele privando Stiffelio della vendetta cui anela (e che poi tramuterà in perdono). Pregevole, dal punto di vista musicale, il duetto con Lina «Dite che il fallo a tergere» (atto I, scena 7).

In perfetta linea con l'ambientazione dell'opera è il riferimento a **Der Messias di Friedrich Gottlieb Klopstock** (1724-1803), menzionato nella nona scena dell'atto primo da Federico. Questo poema epico in venti canti narra la vicenda esemplare di Cristo: i primi dieci sono incentrati sui patimenti e sulla morte di Gesù, mentre i restanti trattano della discesa al Limbo e della Resurrezione. *Der Messias*, scritto in esametri, costituisce uno dei momenti fondativi della letteratura tedesca e si ispira principalmente al *Paradise Lost* di John Milton (1608-1674), una delle letture predilette in gioventù dal prelado protestante Klopstock, cui si aggiungono le *Notti* del britannico Edward Young (1683-1765). Il contesto in cui si svolge *Stiffelio* – nella prima didascalia è chiaramente indicato che siamo in Germania al principio del secolo diciannovesimo – permette dunque la citazione del volume, che infatti nella riscrittura dell'*Aroldo*, in una situazione assolutamente analoga, non viene menzionato. Ma il libro, oltre che rispecchiare gli orizzonti filosofici del protagonista, assume una forte valenza drammaturgica. È infatti il nascondiglio dove Raffaele introduce la sua lettera d'amore per Lina, e viene colto sul fatto da Jorg (atto I, scena 8). Si tratta quindi di un elemento cruciale nel precipitare dell'azione. Stiffelio, avvisato da Jorg, comprende l'adulterio della moglie, ma direziona erroneamente la propria ira nei confronti di Federico. *Der Messias* quindi, suo malgrado, funge da detonatore, tanto che Jorg, poco dopo (scena 11) lo definisce «stromento di tresca colpevole». D'altro canto, l'opera di Klopstock anche in precedenza aveva contrassegnato l'inizio di un rapporto

amoroso, quello tra Werther e Carlotta. Nel romanzo epistolare goethiano è narrato il momento in cui i due innamorati incrociano lo sguardo, e lei, immersa nella contemplazione, pronuncia il nome del poeta: «Klopstock!». Data la grande popolarità di cui il *Werther*, uscito nel 1774, aveva goduto per tutta la prima parte dell'Ottocento, è probabile che gli spettatori, in quel momento dell'opera, riandassero con la memoria a quell'episodio. *Der Messias*, comunque, torna ancora una volta nello *Stiffelio*, questa volta invocato, senza nominarlo, dal protagonista, che nel suo sdegno contro ogni tradimento lo definisce «il carne ispirato del grande poeta» (atto I, scena 11). Come ulteriore curiosità si nota che Klopstock, al momento di cominciare la stesura del suo poema, studiava presso l'Università di Jena, lo stesso ateneo del ricordato predicatore Michael Stifel.

Uno dei passaggi che fecero più scalpore è quello in cui Stiffelio, consapevole della colpa di Lina, le propone di divorziare con queste parole: «Opposto è il calle che in avvenire / La nostra vita dovrà seguire...» (atto III, scena 6). In realtà però – e certamente Verdi e Piave ne erano consapevoli – il **divorzio** è un atto illegittimo per la religione cattolica, all'interno della quale il matrimonio è considerato un sacramento. Non così nell'ottica protestante, di cui il protagonista è rappresentante. Dunque, in linea di principio, la questione non avrebbe dovuto creare problemi, tanto più che Stiffelio offre motivazioni aggiuntive: «Quando ci unimmo sposi, / Perché dovunque perseguitato / A tutti il vero mio nome ascosi, / Dal dritto sciogliere tal nodo è dato. / Quest'atto il frange» (atto III, scena 6). Ma l'argomento, al di là della fede professata, resta scabroso e dunque censurabile: si tratta pur sempre di un sacerdote, seppure protestante, e per di più è proprio lui a proporre lo scioglimento del nodo coniugale. La scabrosità del tema, del resto, non è risolta nemmeno nell'*Aroldo*, dove l'azione è retrodatata al 1200 e l'eroe è spogliato dalle connotazioni religiose che caratterizzano *Stiffelio*.

I versi conclusivi, con i quali Stiffelio perdona la moglie – «Rivolto allor quel Divo / Al popolo as-

sembrato / L'adultera indicò ch'era a' suoi piedi... E così disse. / [...] Quegli di voi che non peccò, la prima pietra scagli. / [...] E la donna... la donna perdonata si alzò» (atto III, scena 10) – sono tratti direttamente dal **Vangelo di Giovanni**. Il riferimento è al celebre episodio dell'adultera, che l'evangelista racconta così: «Gesù si avviò allora verso il monte degli Ulivi. Ma all'alba si recò di nuovo nel tempio e tutto il popolo andava da lui ed egli, sedutosi, li ammaestrava. Allora gli scribi e i farisei gli conducono una donna sorpresa in adulterio e, postala nel mezzo, gli dicono: "Maestro, questa donna è stata sorpresa in flagrante adulterio. Ora Mosè, nella Legge, ci ha comandato di lapidare donne come questa. Tu che ne dici?". Questo dicevano per metterlo alla prova e per avere di che accusarlo. Ma Gesù, chinatosi, si mise a scrivere col dito per terra. E siccome insistevano nell'interrogarlo, alzò il capo e disse loro: "Chi di voi è senza peccato, scagli per primo la pietra contro di lei". E chinatosi di nuovo, scriveva per terra. Ma quelli, udito ciò, se ne andarono uno per uno, cominciando dai più anziani fino agli ultimi. Rimase solo Gesù con la donna là in mezzo. Alzatosi allora Gesù le disse: "Donna, dove sono? Nessuno ti ha condannata?" Ed essa rispose: "Nessuno, Signore". E Gesù le disse: "Neanch'io ti condanno; vâ e d'ora in poi non peccare più"». (*Vangelo di Giovanni*, capitolo VIII, 1-11, versione della Conferenza Episcopale Italiana). Dato il contesto, molte sono le invocazioni a Dio e i riferimenti alla fede: il coro dell'atto secondo scena sesta («Non punirmi, Signor, nel tuo furore, / O come nebbia al sol dileguerò! / Miserere di me, pietà, Signore, / Miserere, e tue glorie canterò»), ripreso anche alla scena nona dell'atto terzo, fa diretto riferimento al sesto Salmo dell'Antico Testamento.



Guido Petzold, bozzetto scenico per il secondo atto di Stiffelio al Teatro La Fenice, gennaio 2016. Regia di Johannes Weigand, scene di Guido Petzold, costumi di Judith Fischer.

IL LIBRETTO E L'OPERA NEL WEB

I libretti e le opere musicali sono ormai di facile reperimento in internet. Di seguito si propongono alcuni suggerimenti per orientarsi nella galassia di siti dedicati al melodramma, con particolare riferimento a *Stiffelio*. I criteri, ovviamente, cambiano a seconda delle esigenze di chi imposta la ricerca.

Per leggere il libretto di *Stiffelio online* è possibile consultare il sito del Teatro La Fenice all'indirizzo: <http://svel.to/kqe> dove è possibile visionare e scaricare il testo dello spettacolo allestito dal Teatro veneziano nel 1988.

Un sito divulgativo e non scientifico, ma utilissimo per formarsi un'idea sull'opera e sul testo, è: www.librettidopera.it, che raccoglie tutti i libretti d'opera italiani.

Chi volesse avvicinarsi all'originale, digitalizzato, può selezionare:
http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php

Per leggere la partitura:
http://imslp.org/wiki/Category:Verdi,_Giuseppe

Più in generale su Giuseppe Verdi:
www.studiverdiani.it, il sito ufficiale dell'Istituto nazionale di studi verdiani.

Inoltre www.verdi.san.beniculturali.it, piuttosto accurato, e poi www.giuseppeverdi.it

Per informazioni sulle edizioni dei libretti è ottimo il nuovissimo:
<http://corago.unibo.it/libretti>

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



STIFFELIO

LIBRETTO

DI FRANCESCO MARIA PIAVE

MUSICA DEL MAESTRO

GIUSEPPE VERDI

da rappresentarsi

al Grande Teatro della Fenice in Venezia

il Carnevale 1851-52.

IMPRESA
CORTI



Milano

DALL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO DI

GIOVANNI RICORDI

Cont. degli Omenoni, N. 1720

e sotto il portico a fianco dell' I. R. Teatro alla Scala.

22746

Il libretto di Stiffelio al Teatro La Fenice, 1852. Archivio storico del Teatro La Fenice.

STIFFELIO AL TEATRO LA FENICE

a cura di Franco Rossi

Dopo gli anni di Alessandro Lanari alla guida della impresa della Fenice, inizia il periodo di un altro grande impresario, Giovanni Battista Lasina. L'autunno del 1847, il Carnevale-Quaresima del 1847-48, del 1849-50 e del 1850-51 come pure il Carnevale-Quaresima del 1852-53 sono tutte stagioni affidate alla abilità dell'esperto uomo di teatro, già ballerino e autore anche di alcune coreografie. Sono tutte stagioni che vantano risultati lusinghieri, forse persino superiori a quelli conseguiti dallo stesso Lanari, altrimenti definito il «Napoleone degli impresari». Ne fanno fede, in momenti diversi, soprattutto le due prestigiose presenze verdiane, prima con il successo persino eccessivo del *Rigoletto* e poi con il successo contenuto ma crescente (nonostante la celebre lettera nella quale Verdi stesso ne vanta il fiasco) della *Traviata*. Pare quasi che il segno stesso, il motivo conduttore di questi ruggenti anni che seguono di poco i tragici eventi del Quarantotto vada letto nella presenza assidua del Cigno di Busseto, che garantisce sempre e comunque ascolto e spesso anche uno schietto successo.

A interrompere la presenza di Lasina si insinua l'opera di una coppia di impresari, i fratelli Lorenzo Donato e Alessandro Corti, in carica proprio per la stagione intermedia del 1851-52 in un teatro nel quale la Nobile Società Proprietaria aveva espresso Carlo Marzari nella carica di Presidente agli spettacoli e Adolfo Benvenuti e Giovanni Battista Tornielli in quelle di Presidente all'economia e Cassiere. La stagione prevede sin dall'inizio la presenza di quattro opere e due balli: appare delineata in questa veste anche nella proposta avanzata da

Alessio Fernandez il primo settembre, poi evidentemente abortita. Già qui peraltro si preannuncia che le opere saranno in parte scritte appositamente per il teatro da Verdi oppure da Pacini ovvero da Mercadante. Vasto programma, parafrasando Charles De Gaulle. Contestualmente la Presidenza del Teatro valuta anche la proposta dei fratelli Corti, che riferiscono furbescamente di aver «richieste le pretese del maestro Verdi il quale rispose che prima d'impegnarsi con un contratto vuol conoscere in via positiva qual sarà la Compagnia scritturata, ed ottenere l'approvazione del libretto sul quale si propone di comporre la propria Opera». Evidentemente l'apertura di Verdi sembra promettente e foriera di sviluppi positivi: era ben vicino il ricordo del trionfo del *Rigoletto* e poter riportare il suo autore in laguna sembra la soluzione migliore per tenere alta la fama della Fenice. In realtà però sull'affermazione dei fratelli Corti pesa più di qualche dubbio, dal momento che in un momento di poco successivo (lettera non datata ma scritta a breve distanza) Verdi non solo manifesta ad Antonio Gallo (intermediario dei Corti) l'esigenza di non voler patire freni da parte della censura (troppo recenti le beghe seguite alla trama del *Rigoletto*) ma è anche profondamente restio a scrivere per due anni di seguito per la stessa città: tanta era l'attenzione alla gestione della propria immagine. Certo, diversamente si sarebbe comportato (spesso Verdi è ondivago nelle sue scelte) se Venezia avesse accolto l'altro lavoro che sta scrivendo, *Il trovatore*, ma qui purtroppo i disaccordi circa la compagnia di canto emergono prepotenti...

L'accordo viene infine stilato delineando una stagione francamente incerta: l'apertura alla tra-



Giuseppe Bertola, Antico cimitero. Bozzetto scenico per il secondo atto di *Stiffelio*, realizzato nel 1850 per il Teatro Grande di Trieste e per il Teatro La Fenice di Venezia. Collezione privata.

dizionale sera di Santo Stefano prevede la ripresa della *Semiramide* di Rossini, opera certamente di valore ma anche assai datata (era apparsa sulle scene della Fenice nel 1823), quindi lo *Stiffelio* verdiano, la ripresa del *Rigoletto* pretesa dalle alte sfere militari (il generale di cavalleria von Gorzkowski) per onorare sua altezza imperiale la granduchessa Alessandra. A conclusione della stagione l'opera *Tradita!* di nuovo conio, messa in musica da Gualtiero Sanelli. Ironia della sorte: il gradimento per quest'ultimo lavoro fu praticamente nullo, quando invece nelle trattative preliminari le uniche alternative a Verdi erano Giovanni Pacini e proprio l'autore di questo infelice lavoro. Immaginare *Stiffelio* alla Fenice nel 1852 è quindi considerato un qualche ripiego, sia pure di lusso, dal momento che il lavoro era apparso poco più di un anno prima sulle scene del Teatro Nuovo di Trieste. È anche per questo motivo che l'impresa tenta una mediazione ulteriore: non potendo disporre di un nuovo lavoro verdiano si tenta di poter contare almeno sulla presenza di Verdi alla direzione dell'opera,

tentativo questo che per un breve tempo sembra possibile. Il compositore non chiude la porta a questa possibilità, salvo porre ancora una volta dei paletti ben precisi circa un paio di punti ipoteticamente sensibili alla censura austriaca, laddove il pastore protestante dice di sé «Sacerdote io sono», aspetto che potrebbe urtare la sensibilità cattolica in un'opera allora tanto moderna quanto oggettivamente delicata per quegli anni. Ottenuta l'approvazione del libretto a tempo di record, Verdi abbandona l'ipotesi di una sosta in laguna a favore di un suo trasferimento a Parigi con Giuseppina Strepponi proprio pochi giorni prima della rappresentazione veneziana.

Anche questa volta il lavoro verdiano colpisce favorevolmente la critica ma risulta in qualche modo ostico agli ascoltatori: «E la musica è perfettamente adattata al soggetto: vi signoreggia una tinta severa, forse troppo severa; ma ell'ha in compenso una ricchezza d'armonie imitative, una profondità di pensiero e di stile, degne veramente d'un grande maestro. Se non che queste sono


STIFFELIO
 (1870)
 Opera in tre atti di **FRANCESCO MARIA PIAVE**
 Musica di **GIUSEPPE VERDI**
 Opuscolo della versione Venezia, 1852.
 secondo il manoscritto DA 179, Wien Nationalbibliothek.
 a cura di Giovanni Ricordi.

Antagonisti: **ANTONIO ORDONEZ**
 Lisa: **LINDA ROARL-STRUMMER**
JULIANA ODILLAN
 Stanlar: **TODDIE NOBLE**
 Raffaele: **BORIO ZENNARO**
 Jerg: **ALESSANDRO VERDUCCI**
 Federico di Frangi: **RENATO CAZZANIGA**
 Donata: **DONELLA DEL MONACO**

Conductor: **HUBERT SOUDANT**
 Stage Director: **PIER LUIGI PIZZI**
 Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
 Conductor: **GIULIANO FRACASSO**

Giorni	Orario	Giorni	Orario
Venerdì 19	20 maggio 1988 - ore 20.30	Venerdì 4	
Sabato 20	22 maggio 1988 - ore 16.00	Sabato 5	
Domenica 21	28 maggio 1988 - ore 16.00	Domenica 6	
Venerdì 22	31 maggio 1988 - ore 20.30	Venerdì 11	
Sabato 23	2 giugno 1988 - ore 20.30	Sabato 12	

PREZZI	Placard	Platea	1° Galeria	2° Galeria
1° Balcon	15000	10000	5000	2500
2° Balcon	10000	7000	3500	1750
3° Balcon	7000	5000	2500	1250
4° Balcon	5000	3500	1750	875
5° Balcon	3500	2500	1250	625
6° Balcon	2500	1750	875	438
7° Balcon	1750	1250	625	313
8° Balcon	1250	875	438	219
9° Balcon	875	625	313	156
10° Balcon	625	438	219	109
11° Balcon	438	313	156	78
12° Balcon	313	219	109	56
13° Balcon	219	156	78	39
14° Balcon	156	109	56	28
15° Balcon	109	78	39	19
16° Balcon	78	56	28	14
17° Balcon	56	39	19	10
18° Balcon	39	28	14	7
19° Balcon	28	19	10	5
20° Balcon	19	14	7	4
21° Balcon	14	10	5	3
22° Balcon	10	7	3	2
23° Balcon	7	5	2	1
24° Balcon	5	3	1	0
25° Balcon	3	2	0	0
26° Balcon	2	1	0	0
27° Balcon	1	0	0	0
28° Balcon	0	0	0	0

riposte bellezze, che non si raggiungono di primo colpo; ch'han d'uopo d'attento e pacato esame: e la gente non se ne mostrò ier sera per verità tocca gran fatto. Si direbbe che la ascoltasse piuttosto con devoto raccoglimento, che con diletto; il che era, senza dubbio, nel genere». Non è un caso che la conclusione della recensione rinvii a futuri successi, rivelandosi da una parte saggia e perspicace nella analisi del lavoro ma anche esageratamente ottimista nella valutazione del favore del pubblico. Verdi sarà infatti 'costretto' a ritornare su questo suo lavoro nel tentativo – vano – di far decollare un lavoro certamente di qualità: l'operazione consisterà, cinque anni dopo la ripresa veneziana, nel retrodatare a un improbabile periodo dell'epoca dei crociati il libretto e a riscrivere parte significativa dell'opera, dando così alla luce l'*Aroldo*. E qui la Fenice vanterà un ulteriore merito nei confronti di Verdi e di questi due titoli quando, alla fine del 1985 (anno internazionale della musica), metterà in scena il pomeriggio *Aroldo* e la sera stessa *Stiffelio* per ben sei recite consecutive, permettendo (tale era l'idea e il desiderio del mai dimenticato Giovanni Morelli) al pubblico veneziano di confrontare la resa musicale e drammaturgica dei due lavori e di valutare nel modo migliore i punti di contatto e le novità espresse in questa affascinante storia compositiva.

Stiffelio al Teatro La Fenice di Venezia, 1988. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, direttore Hubert Soudant, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Facciata del Teatro Grande di Trieste dell'architetto Matteo Persch. Trieste, Civico Museo Teatrale C. Schmidl.

Stiffelio al Teatro La Fenice

Melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave,
musica di Giuseppe Verdi

1. Stiffelio 2. Lina 3. Stankar 4. Raffaele 5. Jorg 6.
Federico di Frengel 7. Dorotea

1851-1852 – Stagione di Carnevale-Quaresima

13 gennaio 1852 (14 recite).

1. Lodovico Graziani 2. Kattinka Evers 3. Filippo
Coletti 4. Antonio Galletti 5. Agostino Rodas 6.
Antonio Zuliani 7. Palmira Prinetti – Scen.: Giu-
seppe Bertoja; M° conc.: Carlo Ercole Bosoni; M°
coro: Luigi Carcano.

1985-1986 – Opera, balletto e teatro musicale

Ripristino della versione veneziana del 1852 di

Giovanni Morelli – 20 dicembre 1985 (6 recite).

1. Antonio Barasorda 2. Rosalind Plowright 3.
Brent Ellis 4. Iorio Zennaro 5. Giorgio Surian 6.
Maurizio Scardovi 7. Donella Del Monaco – M°
conc.: Eliahu Inbal; Reg., scen. cost.: Pier Luigi
Pizzi; M° coro: Aldo Danieli.

1987-1988 – Opere

Idem – 20 maggio 1988 (5 recite).

1. Antonio Ordoñez 2. Linda Roark-Strummer (Jo-
landa Omilian) 3. Timothy Noble 4. Jorio Zennaro
5. Alessandro Verducci 6. Renato Cazzaniga 7.
Donella Del Monaco – M° conc.: Hubert Soudant;
Reg., scen., cost.: Pierluigi Pizzi; Giuliano Fracasso.

STIFFELIO DALLA «GAZZETTA DI VENEZIA», 1852

Questa è la recensione integrale della prima di Stiffelio alla Fenice, uscita nella «Gazzetta Ufficiale di Venezia» il 15 gennaio 1852.

«Nessuno dirà che *Stiffelio* non sia un'opera seria, anzi serissima, religiosa. Ieri sera ce ne partimmo, se non commossi, certo tutti edificati, compunti; poco mancò che alla fine non ce ne facessimo il segno del Cristiano. Ella comincia con una meditazione e termina con una predica in tutte le regole; passa tra il presbiterio, il camposanto e la chiesa; tra il canto del *Miserere*, la confessione, e il suono dell'organo; è un'opera-funzione, un oratorio sui generis, con l'eroico figurino dell'anno 1810, quando s'usavano i calzoni stretti alla gamba e gli stivali con le rivolte, vulgo *trombini*! Il maestro Verdi ha singolari capricci! poiché si sa che gli argomenti sono scelti da lui, e il povero poeta non è se non il suo passivo strumento, o meglio la sua vittima; né dee invocare altra musa che la sua volontà. Questa è la bella fratellanza delle arti! una domina, l'altra è mancipia. E la musica è perfettamente adattata al soggetto: vi signoreggia una tinta severa, forse troppo severa; ma ell'ha in compenso una ricchezza d'armonie imitative, una profondità di pensiero e di stile, degne veramente di un grande maestro. Se non che queste sono riposte bellezze, che non si raggiungono di primo colpo; ch'han d'uopo d'attento e pacato esame: e la gente non se ne mostrò, ier sera, per verità tocca gran fatto. Si direbbe che le ascoltasse piuttosto con devoto raccoglimento, che con diletto; il che era, senza dubbio, nel genere.

I pezzi più notabili dell'opera sono la sinfonia,

magistrale lavoro, e bello in ispecie per l'allegro più grazioso e vivace; un duetto tra il tenore e la donna, il *Graziani* e l'*Evers*; un altro tra il basso, il *Coletti*, e lei; e lo stupendo finale dell'atto primo. Nel secondo, l'aria con spertichino della donna, ed un quartetto della più varia e ricca composizione.

L'atto terzo è sì pieno di novità corali, ed altre, che non ce ne formammo intero un concetto. La scena e grand'aria del *Coletti* passò quasi inosservata; e, in un altro duetto tra il soprano e il tenore, non si notò, per ora, se non l'ingegnoso e nuovo accompagnamento della cabaletta. Le tre parti principali, l'*Evers*, il *Coletti* e il *Graziani*, fecero del loro meglio, così per canto, che per l'azione. L'*Evers* fu applaudita, con vero entusiasmo, nel primo tempo della sua aria, ch'ella disse con grande espressione e finitezza di canto; massime quelle parole: Non vorrà il suo perdono Negarmi Iddio per te. Il *Graziani* non venne meno alle speranze, che di lui s'eran dapprima concette; è buon cantante ed attore, e soavemente cantò in ispecie quella maniera di romanza, ch'apre lo spartito. Del *Coletti* si sa come canta e s'atteggia, ed ei non rimase indietro a sé stesso. Tutto sommato e considerato, quando la gente avrà fatto un po' pratica con questa qualità di nuove bellezze, e avezzato l'occhio alla singolarità di quella modesta *velada*, così insperatamente portata agli onori della scena melodrammatica, l'opera, siamo certi, andrà colle sere acquistando in favore.

E qui dobbiamo far un cenno di lode al *Bertoja*, che dipinse nel camposanto una vaghissima scena. Ella ci compensa delle altre, nelle quali il pittore non fu egualmente ispirato».



Stiffelio alla Königliche Oper, Stoccolma, 2011. Regia di Tobias Theorell, scene, costumi e maschere di Magdalena Åberg, direttore Pier Giorgio Morandi, Royal Opera Chorus e Orchestra.

BREVE STORIA DI UN TESTO CENSURATO

«**S**mmaginatevi, o lettori, un povero sciancatello, tristanzuolo fin dalla nascita che vi compaia davanti rattoppato di cerotti e d'impiastrì, e per soprapìù con una gamba di legno: ecco il libro dello *Stiffelio* quale è uscito dalle mani del sig. Lugnani. Voi lo avete veduto, lo avete commiserato, [...] E segnatamente voi vezzosissime, amabilissime lettrici, avete e con tutta ragione meravigliato di trovarlo quel poverello qua e là rappezzato, e sappiamo che più di una fra voi, curiosità anzichè, spinse le incaute candide dita al tentativo di staccarne... Oh! no, no: non vogliate macchiarvi d'un sacrilegio. Guai a chi remove que' *biechi!* Colà sotto, vedete, vi è la scienza del bene e del male; ritirate le mani profane; il signor Lugnani d'accordo coll'i. r. Direzione di Polizia ve li ha posti, e guai a chi li tocca!! E poi perché vi par la cosa sì strana? Perché tanto rovello? [...] Ma vedete mò fatale incoerenza; mentre ci reputavamo in dovere a salvezza delle anime vostre di farvi la seria ammonizione che v'abbiam fatta, o lettori, noi stessi abbiamo già commesso il gran peccato mortale: ma che volete? Noi siamo già dannati». Questo è il graffiante *incipit* del secondo articolo che, il 24 novembre 1850, Francesco Hermet dedica a *Stiffelio* nella «Favilla», «giornale di cose patrie e varietà» triestino (il primo era uscito quattro giorni prima). Al di là dell'indignazione e del sarcasmo delle sue parole, il cronista spiega concretamente come si svolgeva l'intervento della censura: al libretto originale venivano infatti apposte delle striscioline di carta che contenevano le modifiche imposte ai versi 'incriminati'. Il «signor Lugnani» è il censore che fece pressioni alla polizia giuliana affinché alcune parti del libretto fossero modificate, perché

altrimenti il testo avrebbe presentato un grave «pericolo per la morale e la dottrina cattolica apostolica romana». Piave fu dunque costretto, in corsa, ad apportare delle variazioni, pena il divieto di rappresentare l'opera. La Deputazione teatrale triestina si era appellata al maresciallo Wimpffen che però – non potendo contraddire le opinioni del censore – decretò che venissero apposte le modifiche richieste. La Deputazione dunque impose a Verdi e a Piave di mettere mano al testo nel giro di pochissime ore, e il poeta si occupò, in fretta e furia, di sostituire i versi considerati lesivi della morale.

La tendenza generale delle critiche mosse a *Stiffelio* andava nella direzione di un ridimensionamento dello *status* di religioso del protagonista. Così, nell'elenco dei personaggi, la dicitura «ministro assasveriano» è ridimensionata in «settario assasveriano». E fin qui, si potrebbe dire, il danno all'impianto generale dell'opera sarebbe stato in fondo di poco conto. Non così però l'intervento alla sesta scena dell'atto terzo, quando Lina, che ha preso su di sé la responsabilità della sua presunta colpa, si rivolge a *Stiffelio* non più come sposo ma come autorità religiosa:

LINA Non allo sposo volgomi,
Ma all'uom di sacro zelo...
Ei fino dal patibolo
A' rei dischiude il cielo...
La donna più non supplica,
Qui la colpevol sta...
STIFFELIO Lasciatemi... lasciatemi...
LINA Ministro, confessatemi...

L'ultimo verso, «Ministro, confessatemi» vie-

ne per imposizione trasformato in «Rodolfo, deh ascoltatevi». Questo cambiamento produce una trasformazione nella drammaturgia, rendendola confusa e incoerente. L'eliminazione delle connotazioni religiose provoca un'evidente diminuzione della drammaticità: cancellando il doppio ruolo di Stiffelio – marito e pastore protestante – si viene a determinare un abbassamento semantico della psicologia di Lina, la quale – dopo aver deciso di dichiararsi colpevole, come si vede dai versi citati – intende spiare attraverso la confessione e si rivolge non più allo sposo ma appunto al ministro di Dio, in qualità di penitente e non di sposa infedele. L'azione della censura, che mira sistematicamente a sopprimere le caratteristiche sacerdotali di Stiffelio in questo caso ha ripercussioni fondamentali sull'organicità del testo.

Anche la scena finale, forse la più emozionante dell'intera opera, subisce dei contraccolpi che ne annacquano il tessuto complessivo. L'ambientazione immaginata da Piave presentava l'interno di una chiesa, con altare, croce e pulpito: su quest'ultimo Stiffelio sale e da lì, in un'aura sacrale, legge il passo del Vangelo di Giovanni sull'adultera. È un momento cruciale, perché proprio svolgendo la sua funzione sacerdotale il protagonista trova la forza di perdonare Lina. Per ordine della censura ogni riferimento alla religione viene cancellato: scompaiono la croce e l'altare e il pulpito si trasforma in una cattedra. Ancora una volta dunque l'intervento manipolatorio tende a determinare un cambiamento narrativo, spogliando il contesto dei suoi connotati ecclesiastici per renderlo quasi un normale *affaire* sentimentale tra i due personaggi.

Nella storia del libretto vi è poi un altro capitolo legato alla censura, questa volta in ambito pontificio. Per permettere la rappresentazione dell'opera negli Stati Pontifici – andrà in scena il 23 febbraio 1851 al Teatro Apollo di Roma – l'editore Ricordi, già nell'autunno del 1850, fece apportare alcune modifiche ai personaggi a un autore rimasto anonimo. Questi cambiamenti però non furono sufficienti e si dovette procedere a un massiccio rimaneggiamento del testo. L'azione infatti è anticipata all'inizio del quindicesimo secolo, il titolo muta in *Guglielmo Wellingrode*, l'eroe cambia dunque nome e perde ogni requisito religioso. Ma so-

prattutto Lina è ora una moglie onesta: l'adulterio diviene soltanto un falso sospetto. Drammaturgicamente, ci troviamo di fronte a un'altra storia. Ne è consapevole il poeta, che lo afferma chiaramente in una lettera: «Ho letto la metamorfosi dello *Stiffelio* e poiché si doveva mascherarlo, confesso che non avrei saputo far di meglio. Però perde il cento per cento di effetto».

Le limitazioni moralistiche della censura, come si è visto, incidono profondamente sullo sviluppo della storia e sulla caratterizzazione dei personaggi, che risultano appannati e incoerenti, come spesso accade alle opere di Verdi, *La traviata in primis*. Riferendosi in particolare alle messinscene romane, il compositore, in un'epistola all'amico Vincenzo Luccardi, si lamenta così: «È molto se io non ho fatto pubblica dichiarazione che *Stiffelio* e *Rigoletto*, come sono state date a Roma, non erano musiche mie!». Il boicottaggio e l'affievolimento della linea drammatica, come è ovvio, si ripercuotono pesantemente anche nell'integrità dell'ideazione musicale, che risulta deformata. Partendo da queste premesse, Verdi e Piave si accingono a creare la riscrittura dell'*Aroldo*, che vedrà la luce il 16 agosto del 1857 al Teatro Nuovo di Rimini.

Per la stesura di questa scheda, fondamentale è stato il ricorso al saggio Da Stiffelio a Guglielmo Wellingrode: gli interventi della censura di Diana Dionisi Ascari, contenuto nel volume Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre 'cure' nella drammaturgia del Verdi romantico, a cura di Giovanni Morelli, «Quaderni della Rivista italiana di Musicologia» – Società italiana di Musicologia, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1987, cui si rimanda per bibliografia e approfondimenti.

DALLA COMMEDIA FRANCESE AL MELODRAMMA

Le *pasteur, ou L'évangile et le foyer* di Émile Souvestre e Eugène Bourgeois andò in scena, con poco successo, la sera del 10 febbraio 1849, in un vero e proprio tempio del *boulevard* come il Théâtre de la Porte Saint-Martin di Parigi. Drama in cinque atti, le cronache del tempo lo indicano come un rifacimento teatrale di un romanzo di Souvestre, *Le pasteur d'hommes*. Nella trasposizione scenica, gli autori seguono piuttosto fedelmente la trama narrativa antecedente, tranne in alcuni casi significativi. Il primo riguarda la relazione Stankar-Lina, non più zio e nipote ma padre e figlia. Questo mutamento delle gerarchie affettive è evidentemente denso di implicazioni. Ma è la seconda la cesura più importante e cruciale: mentre nel libro Stifellius (che allora si chiamava Jean le Précurseur) si avvelena, e soltanto in punto di morte riconosce la purezza di Lina, nel testo teatrale si assiste a un vero colpo di teatro. Nel finale prevale infatti l'*happy end*, con l'espedito del ritrovamento del passo evangelico che induce Stifellius a perdonare la moglie. Emilio Sala, in un saggio di circa trent'anni fa, riconduce quest'atto inatteso all'azione di Eugène Bourgeois, che introduce nell'opera una norma – quella del lieto fine – tipica di un genere assai frequentato alla Porte Saint-Martin, il *mélodrame a grand spectacle*, dove ampie porzioni musicali si univano alla parola per sottolinearne i momenti di maggiore spessore drammatico. L'ipotizzato intervento di Bourgeois intende allontanare la *pièce* dall'ottica del dramma borghese, che di lì a poco trionferà con Émile Augier e Alexandre Dumas figlio (e all'interno della quale si muoveva lo stesso Souvestre), inserendovi elementi appartenenti al codice melodrammati-

co. Va notato che questo finale così spettacolare contraddice i valori intrinseci del Romanticismo, dove l'adulterio non ha mai luogo ma l'amore vero vive sempre al di fuori dei vincoli matrimoniali.

Le pasteur comunque, prontamente tradotto da Gaetano Vestri – che pubblica la sua versione nel 1848, quindi un anno prima del debutto parigino – sembra sia stata più apprezzata in Italia che in patria: proprio mentre Verdi rappresentava *Stiffelio* a Trieste, fra l'altro, in quella stessa città andava in scena anche il dramma francese, allestito dalla Compagnia Leigheb-Rossi. È probabile che questo successo sia giunto alle orecchie di Verdi, ed è sicuro che Piave, nel concepire il suo libretto, abbia lavorato sul testo di Vestri e non sull'originale francese. Le modifiche messe in atto sono molte: Piave tralascia totalmente il primo e il secondo atto del dramma, e utilizza invece i restanti tre, partendo dalla scena terza del terzo, operando alcuni minimi slittamenti drammaturgici: Stankar, ad esempio, da personaggio socialmente subalterno diviene egli stesso nobile, disinnescando una delle possibili implicazioni che conducono Lina al tradimento. Questo ha delle ovvie ripercussioni sulle caratteristiche dei personaggi, che risultano in parte 'svuotati' delle proprie connotazioni psicologiche. Nel saggio già citato, Emilio Sala spiega la direzione operata dal compositore in questi termini: «Verdi ha operato una scelta tutto sommato univoca e in un certo senso sorprendente. Egli salta *in toto* i primi due atti [...], tralasciando cioè tutta la parte che nel *Pasteur* procedeva in una direzione più realistica, più legata all'analisi psicologica dei personaggi: Verdi e Piave non sembrano interessarsi alla messa a fuoco delle ragioni che spingono Lina

all'adulterio e che costituivano invece, nella *pièce* di Souvestre, il punto di contatto con i principi del dramma borghese. Nello *Stiffelio* l'adulterio è un fatto compiuto, un 'evento fatale'. La differenza di classe tra la figlia del maggiore Stankar e il sedicente 'nobil conte' Raphaël de Leuthold, che nel *Pasteur* permetteva di leggere l'adulterio attraverso le proiezioni sociali della signora Müller sul raffinatissimo suo seduttore, quasi in una prospettiva di bovarismo *ante litteram*, è abolita: il maggiore, guardaboschi del conte di Renberg, diventa a sua volta conte di Stankar, e la sua modesta abitazione borghese si tramuta in un aristocratico castello. Né l'analisi psicologica, né l'indagine sociale interessano Verdi e Piave, e l'adulterio di Lina resta quindi sino alla fine un insondabile 'fatal mistero'».

Dopo aver ritrovato e studiato le partiture dello spettacolo di Souvestre e Borgeois, ancora Sala, in un bel volume molto più recente, in cui indaga i rapporti tra Verdi e il teatro francese dell'epoca, ritorna sullo *Stiffelio* e sul suo 'archetipo' scenico. In un capitolo intitolato *Verdi e il teatro di 'boulevard' parigino* – in cui si prendono in considerazione alcuni grandi spettacoli del tempo – per spiegare le suggestioni e i rapporti tra l'esperienza compositiva e il substrato culturale a lungo frequentato dal

musicista, aggiunge: «Ciò che Verdi chiede al *mélodrame* non riguarda (ovvio) le sue musiche in quanto tali, ma i suoi *effetti* – l'efficacia comunicativa e la forza impressiva della sua particolare dinamica scenico-musicale. Così, non a caso Fabrizio Della Seta ha posto in evidenza l'aspirazione di Verdi a tradurre in termini operistici la tecnica del dramma parlato. Aggiungerei: la tecnica *mélodramatique* del dramma parlato con accompagnamento musicale».

Queste parole possono, forse, contribuire a comprendere le motivazioni che orientano le scelte di Verdi e inevitabilmente quelle del suo librettista.

Il saggio citato è: Emilio Sala, Tra mélodrame e dramma borghese: dal Pasteur di Souvestre-Borgeois allo Stiffelio di Verdi-Piave, contenuto nel volume Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre 'cure' nella drammaturgia del Verdi romantico, a cura di Giovanni Morelli, «Quaderni della Rivista italiana di Musicologia» – Società italiana di Musicologia, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1987, cui si rimanda per bibliografia e approfondimenti.

Il volume cui si fa riferimento in seguito è: Emilio Sala, Il valzer delle camellie. Echi di Parigi nella Traviata, EDT, Torino 2008.

LO STIFFELIO, IL SOPRABITO



Lo stiffelius (o stifelius, o anche stiffelio) era un abito maschile lungo e nero, variante della *redingote*. Molto in voga dalla seconda metà dell'Ottocento, perde importanza alla fine del secolo, sostituito dalle più moderne giacche. Come si vede in queste immagini d'epoca, poteva accompagnarsi alla bombetta o al cilindro. È molto probabile che il nome derivi dall'omonima opera di Verdi, che vide la luce nel 1850 al Teatro Grande di Trieste, dove però a indossare il soprabito era il conte Stankar.

BIOGRAFIE

DANIELE RUSTONI

Direttore. A trentadue anni è considerato uno dei più importanti direttori d'orchestra italiani: attualmente direttore principale dell'Orchestra della Toscana, dal 2017 sarà il nuovo direttore principale dell'Opéra National de Lyon. Tra il 2008 e il 2010 è stato direttore ospite principale del Teatro Mikhailovsky di San Pietroburgo e dal 2012 al 2014 direttore musicale del Teatro Petruzzelli di Bari. Alla Fenice ha interpretato *Il trovatore* (2014), *La traviata* (2014, e di nuovo la dirigerà nel 2016), *I masnadieri* (2012) e *Il barbiere di Siviglia* (2010).

Ha studiato a Milano, all'Accademia Musicale Chigiana di Siena e alla Royal Academy of Music di Londra. Ha già diretto nei migliori teatri internazionali e in Italia ha diretto le più importanti orchestre sinfoniche, dall'Orchestra di Santa Cecilia all'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, alla Filarmonica della Scala. Ha inoltre già diretto, in Europa, l'Orchestra della Svizzera Italiana, la Helsinki Philharmonic, la BBC Philharmonic, la London Philharmonic, la Bournemouth Symphony Orchestra, la CBSO, l'Orchestre Philharmonique de Montecarlo oltre alla Kyushu Symphony Orchestra in Giappone.

JOHANNES WEIGAND

Regista. Nato a 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 inter-

nazionali. 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 più recenti *Un ballo in maschera* (2013), *Die Fledermaus* (2013), *Alcina* (2014). La sua produzione della *Porta della legge* di Salvatore Sciarrino, premiata come miglior prima assoluta dell'anno 2009 dalla rivista «Opernwelt» e vincitrice per regia, scene, costumi e video del Premio Abbiati 2015, è stata invitata al Nationaltheater di Mannheim (2009), al Lincoln Center Festival di New York (2010), al Festival Iberoamericano de Teatro di Bogotá (2012), al Festival Dny Nové Opery di Ostrava (2012) e al Malibran (2014). Nella stagione 2014-2015 ha riallestito *Hänsel und Gretel* e *Il barbiere di Siviglia* a Wuppertal. Fin da questa stagione è sovrintendente generale dell'Anhaltisches Theater Dessau.

GUIDO PETZOLD

Scenografo e *light designer*. Inizia la sua carriera come *light designer* alla Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf, sotto la guida dello scenografo Manfred Voss. Con *Der fliegende Holländer*, opera inaugurale della stagione 2010-2011 delle Wuppertaler Bühnen, ha celebrato con successo il proprio debutto come scenografo. Tra le sue scenografie si menzionano almeno *Tristan und Isolde*, del 2013, alla Nederlandse Reisopera di Enschede, selezionata da «Place de l'Opéra», e *Fidelio*, del 2015, per il Theater Bonn, entrambe allestite da Jakob Peters-Messer.

JUDITH FISCHER

Costumista. Si è formata nel comparto costumi del Badisches Staatstheater di Karlsruhe, sua città natale, e successivamente ha studiato alla Hochschule der Künste di Berlino e alla Facoltà di Design di Bielefeld. Dal 2001 al 2008 dirige il settore costumi delle Wuppertaler Bühnen. Precedentemente, nel 2000, aveva ricoperto il medesimo ruolo al Colosseum Theater di Essen. Da diversi anni collabora regolarmente come costumista con il regista Johannes Weigand. Tra le produzioni più recenti firmate insieme si ricordano per l'Anhaltisches Theater Dessau *Sugar-Manche mögen's heiß*, versione *musical* di *A qualcuno piace caldo* (2015), e per le Wuppertaler Bühnen *Alcina* di Handel (2014), *Un ballo in maschera* di Verdi e *Die Fledermaus* di Strauss (2013).

STEFANO SECCO

Tenore, interprete del ruolo di Stiffelio. Dopo aver interpretato il ruolo di Fenton in *Falstaff* a Sassari, viene scritturato dall'Opera di Roma per la *Messa di Gloria* di Puccini, il *Te Deum* di Berlioz e come Rodolfo nella *Bobème*, iniziando un'intensa carriera nei principali teatri italiani e internazionali. Al Teatro La Fenice si è esibito nel Concerto di Capodanno 2016 e ha interpretato Cavaradossi in *Tosca* (2014, 2015), Don José in *Carmen* (2012, 2013), Alfredo nella *Traviata* (2003, 2010) e il Duca di Mantova in *Rigoletto* (2001). Nell'ultima stagione ha interpretato Cavaradossi nella *Tosca* a Seattle, Edgardo nella *Lucia di Lammermoor* all'Opera di Roma, Riccardo in *Un ballo in maschera* a La Monnaie di Bruxelles, Pinkerton nella *Madama Butterfly* ad Amburgo (e in seguito al Festival Pucciniano di Torre del Lago), Rodolfo nella *Bobème* al Regio di Torino, ancora Cavaradossi alla Fenice e Nemorino nell'*Elisir d'amore* alla Wiener Staatsoper.

JULIANNA DI GIACOMO

Soprano, interprete del ruolo di Lina. Nativa di Santa Monica, in California, ha debuttato alla Me-

tropolitan Opera House interpretando Clotilde in *Norma*; subito dopo è stata Lina nello *Stiffelio* e Leonora nel *Trovatore*. Altri recenti impegni nel Nord America includono Amelia in *Un ballo in maschera* alla San Francisco Opera, Nedda in *Pagliacci* e il *Requiem* di Verdi con Gustavo Dudamel all'Hollywood Bowl. È stata Margherita ed Elena in *Mefistofele* con la Collegiate Chorale alla Carnegie Hall, Donna Anna nel *Don Giovanni* alla Los Angeles Opera, *Il trovatore* e Mathilde nel *Guillaume Tell* al Caramoor International Music Festival. Più recentemente ha cantato al Cincinnati May Festival in un'esecuzione di *Elijah* diretta da James Conlon. In Europa ha debuttato con i Wiener Philharmoniker nella Nona Sinfonia di Beethoven, ha interpretato Lucrezia nei *Due Foscari* alla Scala, *Norma* alle Terme di Caracalla, *Otello* al Petruzzelli e al Massimo di Palermo, Valentine in *Les Huguenots*, Elena nei *Vespri siciliani* e *Suor Angelica* al Teatro Real di Madrid, *Le Roi d'Ys* all'Opéra National de Montpellier, *Il trovatore* al Teatro Principal de Mao a Minorca. Si è inoltre esibita nel *Trovatore*, nell'*Otello* e in *Un ballo in maschera* con Zubin Mehta e l'Israel Philharmonic Orchestra.

DIMITRI PLATANIAS

Baritono, interprete del ruolo di Stankar. Nato a Kalamata in Grecia, studia in Italia prima di tornare ad Atene dove canta regolarmente al Megaron e all'Odeon di Erode Attico in ruoli quali Nabucco, Rigoletto, Monforte, Amonasro, Scarpia, Alfio e Tonio. Si è inoltre esibito al Covent Garden (Rigoletto e Paolo Albani in *Simon Boccanegra*), Deutsche Oper di Berlino (Scarpia), Bayerische Staatsoper di Monaco (Simone in *Simon Boccanegra*), Francoforte (Scarpia in *Tosca* e Jago in *Otello*), Salisburgo (Tonio in *Pagliacci*), Concertgebouw di Amsterdam (Rigoletto), Valencia (Nabucco), Lisbona (Posa), Trieste (Grand-Pretre in *Samson et Dalila*), Palermo (Rigoletto), Bregenz (Amonasro), Oman (Simon Boccanegra). Nel 2015 è Scarpia nella *Tosca* ad Atene, Amonasro nell'*Aida* a Torino, Alfio nella *Cavalleria rusticana* e Tonio nei *Pagliacci* al Covent Garden. Per la Fenice ha interpretato Germont nella *Traviata* (2013, 2014,

2015), Jago in *Otello* (2012, 2014) e il ruolo del titolo in *Rigoletto* (2010, 2011, 2012).

FRANCESCO MARSIGLIA

Tenore, interprete del ruolo di Raffaele. È un applaudito Cassio in *Otello* al Palazzo Ducale di Venezia. Nel 2015 debutta nel ruolo di Ramiro nella *Cenerentola* a Rieti e a Brema diretto da Fabio Biondi, Ferrando in *Così fan tutte* a Savona e Trento, seguono Prunier nella *Rondine* a Lucca e Modena, Beppe in *Pagliacci* al Petruzzelli di Bari e Florville nel *Signor Bruschino* all'Opera Giocosa di Savona. È poi anche Belmonte nell'*Entführung aus dem Serail* all'Olimpico di Vicenza; Don Ottavio in *Don Giovanni* al Festival Mozart di Torino, Teatro Sociale di Rovigo, Fortezza del Priamar di Savona e Regio di Torino, dove ritorna come Conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*; Tebaldo nei *Capuleti e i Montecchi* alla Fenice, Royal Opera di Muscat e a Stavanger ancora con Fabio Biondi. Diretto da Riccardo Muti canta in *Iphigénie en Aulide* all'Opera di Roma. Per la Fenice ha interpretato il ruolo di Tebaldo nei *Capuleti e i Montecchi* (2014) e quello di Cassio in *Otello* (2012, 2013).

SIMON LIM

Basso, interprete del ruolo di Jorg. Nato a Dae Gu in Corea del Sud nel 1982, nel 2007 si trasferisce in Italia per frequentare l'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala. Sul palcoscenico scaligero debutta nel ruolo di Guccio nel *Gianni Schicchi* diretto da Riccardo Chailly, cui segue Figaro nelle *Nozze di Figaro* con la direzione di Giovanni Antonini. Nella stagione 2012-2013 ritorna alla Scala nel ruolo di Tom in *Un ballo in maschera* con la regia di Michieletto e la direzione di Daniele Rustioni. Tra gli impegni più recenti, interpreta Timur in *Turandot* e Ramfis in *Aida* alla Deutsche Oper di Berlino, Lieutenant Ratcliffe nel *Billy Budd* al Carlo Felice di Genova, Zaccaria nel *Nabucco* al Lirico di Cagliari e Padre Guardiano nella *Forza del destino* al Filarmonico di Verona.

CRISTIANO OLIVIERI

Tenore, interprete del ruolo di Federico. Debutta nel 1994 nella *Sonnambula* a Bolzano, seguita dalla *Traviata* a Faenza. È stato Cavaradossi in *Tosca* a Macerata, Calaf in *Turandot* a Seoul, Radamès in *Aida* a Narni, Alfredo nella *Traviata* al Residenz di Monaco, Turiddu in *Cavalleria rusticana* al Tuscia Festival, Manolios in *The Greek Passion* al Massimo di Palermo, dove ha cantato anche opere di Schreker, Zemlinsky, Strauss. Di recente ha cantato *Feuersnot* a Palermo, *Il campiello* a Firenze, *Salome* a Napoli, *Falstaff* e *Das Liebesverbot* a Trieste, *Die Zauberflöte* a Bologna. Per la Fenice ha interpretato Spoletta in *Tosca* (2014, 2015) e Arminio nei *Masnadierei* (2012).

SOFIA KOBERIDZE

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Dorotea. Debutta nel ruolo della terza dama nella *Zauberflöte* e in quello di Cherubino nelle *Nozze di Figaro* all'Opera Studio di Tbilisi, sua città natale. Nel 2014 debutta al Teatro Carlo Felice di Genova come Rosina nelle *Nozze di Figaro* e come Laura nella *Luisa Miller*. Veste poi i panni di Suzuki nella *Madama Butterfly* al Teatro del Giglio di Lucca. Ancora al Carlo Felice partecipa a *West Side Story* diretta da Wayne Marshall. Ha fatto inoltre parte dell'LTU Opera Studio, con qui ha interpretato il ruolo di Rosina a Pisa, Lucca, Livorno e Novara. Nel 2015 ha cantato il ruolo di Hänsel in *Hänsel und Gretel* al Teatro Regio di Torino e di Mrs Meg Page in *Falstaff* al Teatro Verdi di Trieste.



Stiffelio al Teatro Regio di Parma, 2012. Regia e luci di Guy Mantovan, scene e costumi di Francesco Calcagnini, direttore Andrea Battistoni, Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma. In alto: Roberto Aronica (Stiffelio) e Yu Guanqun (Lina). In basso: una scena dal terzo atto. Foto Roberto Ricci, Teatro Regio di Parma.

LE RECENSIONI

di Giuseppina La Face Bianconi

Nella serie dei carteggi verdiani pubblicati dall'Istituto nazionale di studi verdiani è uscito di recente il *Carteggio Verdi-Waldmann (1873-1900)*. Lo hanno curato Marco Beghelli, docente di Filologia musicale nell'Ateneo bolognese, e Nicola Badolato, borsista della Fondazione 1563 di Torino. Le lettere di Giuseppe Verdi e Giuseppina Strepponi, acquistate dal Conservatorio «G.B. Martini» di Bologna nel 1973 grazie all'interessamento dell'allora presidente Pier Car-

lo Brunelli, erano in parte conosciute; quelle di Maria Waldmann, conservate a Villa Sant'Agata, sono presentate qui per la prima volta. La cantante (1845-1920) aveva iniziato la carriera in Austria, sua terra di origine, e l'aveva proseguita in Germania e in Olanda; nel 1869 aveva debuttato in Italia nel *Profeta* di Meyerbeer. Fece colpo; «La signora Waldmann è un cannone rigato. Le note escono dal suo petto come da un mortajo di bronzo», scrisse un critico, che peraltro ne lodò lo «slancio drammatico irresistibile». Non senza mille incertezze, fu

Carteggio Verdi-Waldmann (1873-1900)

a cura di Marco Beghelli e Nicola Badolato, Parma,

Istituto nazionale di studi verdiani, 2014,

XII-471 pp., con 16 tav. f.t.,

ISBN 978-88-85065-57-4,

41,90 euro.

LICIA SIRCHI,

Pentagrammi manzoniani. Amilcare Ponchielli e «I promessi sposi»,
con un saggio di Mauro Novelli e un'appendice a cura di Angelo Stella,

Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2015,

263 pp., ISBN 978-88-87924 56 5,

30,00 euro.

scritturata alla Scala per la prima europea dell'*Aida* (8 febbraio 1872): la sua Amneris le conquistò la stima imperitura di Verdi, che per lei concepì la parte di mezzosoprano nella *Messa di Requiem*. Di lì a pochi anni la cantante si ritirò dalle scene: il 4 settembre 1876 andò sposa al conte Galeazzo Massari; si stabilì a Ferrara e, come contessa e poi duchessa, fu un punto di riferimento nella vita culturale della città. Il carteggio conta 225 unità (ma una sessantina di lettere mancano all'appello) e copre un arco di ventisette anni, dal 4 agosto 1873 al 22 dicembre 1900, poco prima dunque della morte del maestro (1901). Maria conservò quasi tutte le lettere ricevute dal compositore e da Giuseppina, annotando spesso sulle buste il contenuto; sembra invece che Verdi, morta la moglie che gli faceva anche da archivistica, abbia disperso quelle di Maria negli ultimi anni. Le lettere riguardano soprattutto fatti quotidiani, il tempo che fa, la salute, la vita di famiglia, il rimpianto per le stagioni teatrali del passato, il figlioletto della cantante. Non mancano i commenti di Maria su spettacoli visti in Italia o all'estero, ma le conversazioni più approfondite sul piano artistico, se vi furono, saranno invece avvenute negli incontri personali con i coniugi Verdi. Il carteggio è un contributo importante alla conoscenza della biografia umana e artistica di un'interprete straordinaria e donna squisita, nonché del mondo in cui viveva e operava Verdi, famoso, benestante, riverito. Siamo grati a Beghelli e Badolato per aver curato il volume con grande rigore filologico e acume storico-critico.

La figura di Verdi giganteggiava nel panorama operistico italiano del secondo Ottocento: per i coetanei come per i più giovani, farsi avanti non era fa-

cile. E la situazione durò a lungo: chi seppe emergere, spesso legò la propria fama a una singola 'opera capolavoro'. Fu il caso di Amilcare Ponchielli (1834-1886) con la fortunata *Gioconda*, ma anche di Errico Petrella (1813-1877), con *Jone*. Entrambi gli autori, prolifici, si cimentarono nell'impresa proibitiva di ridurre a melodramma la vasta materia dei *Promessi sposi* di Manzoni. Ponchielli ci provò da giovane, a Cremona nel 1856, con scarso successo; Petrella ci arrivò sul finire della carriera, a Lecco nel 1869, con un po' più di fortuna. Una quota di responsabilità la ebbero i librettisti: Ponchielli ne aveva mobilitati diversi, tutti inesperti (Giuseppe Aglio, Cesare Stradivari, Carlo Ercole Colla); Petrella ebbe invece al fianco un letterato di vaglia, Antonio Ghislanzoni. Il tentativo di Petrella stuzzicò in Ponchielli il desiderio di rimettere in sesto la sua opera giovanile. Lo fece grazie all'aiuto di Emilio Praga, un poeta che di suo, come tanti «scapigliati», non era certo un devoto manzoniano: ma seppe nondimeno mettere ordine nello sconclusionato libretto del 1856. I nuovi *Promessi sposi* ponchielliani andarono in scena con ottimo esito al Teatro Dal Verme di Milano nel 1872. Per festeggiare anche in musica la riapertura della restaurata casa del Manzoni, il Centro nazionale di studi manzoniani ha ora pubblicato, a cura di Licia Sirch, studiosa di Ponchielli, un'edizione critica dei *Promessi sposi* del 1872, con ampio studio introduttivo. Nell'appendice, il filologo manzoniano Angelo Stella ha aggiunto l'edizione sia della prima versione (1856), sia dei *Promessi sposi* di Ghislanzoni, sicché il lettore può ora seguire passo per passo il lavoro dei librettisti, più o meno valorosi, che si affaccendarono attorno a Renzo, Lucia, fra Cristoforo, don Rodrigo e l'Innominato.

UNA STORIA VENEZIANA

Il ritrovamento delle Variazioni op. 27

di Camillo Togni

di Aldo Orvieto

Sil 21 settembre 1946 al Teatro La Fenice nel contesto del nono Festival della Biennale di Venezia, Bruno Maderna diresse la prima esecuzione delle Variazioni op. 27 per pianoforte e orchestra di Camillo Togni. L'opera, il più importante saggio del periodo giovanile del grande compositore e pianista bresciano allievo di Alfredo Casella e di Arturo Benedetti Michelangeli (al quale il brano è affettuosamente dedicato), non venne mai più presentata in concerto. Nel 1993, alla morte del maestro, Giovanni Morelli, allora direttore dell'Istituto per la musica, creò presso la Fondazione Giorgio Cini il Fondo Camillo Togni, nel quale è conservato a tutt'oggi l'intero archivio musicale del maestro. Dopo una accurata ricognizione sui manoscritti custoditi nel Fondo, la partitura delle Variazioni op. 27 venne considerata perduta; venne però ritrovata la particella autografa della riduzione per due pianoforti, evidentemente preparata dall'autore per consentire lo studio alla pianista Enrica Cavallo che partecipò alla sua prima esecuzione. Poiché la particella riportava dettagliate – anche se forzatamente sintetiche – indicazioni di orchestrazione, Giovanni Morelli propose una ricostruzione critica del testo e affidò il lavoro di stesura della partitura orchestrale al compositore Alberto Caprioli. Questa versione fu presentata il 31 ottobre 2000 alla Sala degli Arazzi della Fondazione Giorgio Cini con l'Orchestra del Teatro La Fenice: in quell'occasione per volere di Morelli e di Mario Messinis – allora sovrintendente del teatro veneziano – ebbi l'onore di interpretare la parte solistica.

Negli anni seguenti studiai a fondo l'opera pianistica di Togni all'archivio della Fondazione

Giorgio Cini e constatai l'ordine meticoloso con cui l'autore aveva conservato e catalogato i propri lavori. Mi convinsi così che Camillo Togni non poteva aver perduto il manoscritto di quest'opera, fondamentale per il suo percorso artistico. Era probabile che l'autografo delle Variazioni fosse stato da lui stesso donato a una persona di sua completa fiducia, probabilmente musicista ella stessa. Tra i musicisti che Togni frequentava negli anni della sua formazione all'Accademia Chigiana di Siena nella classe di Alfredo Casella, dove ogni estate venivano eseguite sue nuove opere pianistiche, spiccava il nome della pianista Lya De Barberiis (1919-2013), lei stessa allieva di Casella. Negli anni tra il 1940 e il 1943 la De Barberiis eseguì a Siena molte opere di Togni nell'ambito dei Corsi estivi di perfezionamento musicale e fu la dedicataria della sua Serenata op. 13. Rimase per tutta la vita legata al maestro da profondo affetto. Considerai dunque probabile che la partitura fosse custodita nel suo lascito musicale. Nell'ottobre del 2015, con il prezioso aiuto di Massimiliano Negri, allievo, amico e custode del patrimonio musicale lasciato da Lya De Barberiis, è dunque avvenuto il ritrovamento del manoscritto autografo delle Variazioni op. 27: la presenza dei segni di direzione di Bruno Maderna testimonia che si tratta effettivamente della partitura utilizzata per la prima esecuzione del 1946.

Il testo sarà oggetto di una edizione critica condotta da Angela Ida De Benedictis e Giovanni Cestino per la cura delle edizioni Suvini Zerboni, e verrà presentato per la prima volta, dopo così lungo silenzio, nel contesto della prossima stagione autunnale dell'Orchestra del Teatro La Fenice.

Come lo stesso Togni scrive nel catalogo del

nono Festival internazionale di musica, muovendo da «un incondizionato amore per le grandiosità architettoniche e barocche [giunsi in pochi anni] all'adozione di un linguaggio integralmente dodecafonico; operando in me – credo – un graduale ampliamento dell'orizzonte sentimentale e una chiarificazione della espressione. Non mi schiero a priori né per la tendenza tonale né per quella atonale: mi basta riconoscere che la dodecafonica non implica di per sé né l'uno né l'altro termine. D'altra parte ritengo che qualunque mezzo di espressione sia lecito purché raggiunto per esigenza interiore e libero da quella veste di assolutezza che è facile attribuirgli, ma che non gli compete».

Le Variazioni per pianoforte e orchestra rappresentano uno dei punti più avanzati in questo cammino compiuto dal compositore verso la conquista della serialità, intesa come l'ultimo necessario passo che conferisce senso a quel processo di ampliamento del linguaggio tonale la cui forza espressiva era ormai indebolita da un esasperato sviluppo del cromatismo. La serie che sta alla base delle Variazioni, concepita in maniera da contenere quattro triadi perfette, consente sostanzialmente, pur nel rigore della scrittura dodecafonica, il recupero di deboli relazioni tonali, vissute come baluginii di un'espressività, amata e irrimediabilmente perduta. Pulsioni che riflettono il dramma della condizione umana, che appaiono e scompaiono con visionaria rapidità nel contesto di una musica solidamente costruita: per non divenire un tratto nostalgicamente ossessivo, tali intrusioni debbono essere 'risolte', ricondotte all'ordine, direi quasi neutralizzate da un metodo fortemente razionale qual è la scrittura dodecafonica, un metodo che sottopone ad attenta meditazione quanto precedentemente risultava possibile accogliere nella spontaneità dell'impulso creativo. Togni ha più volte affermato di sentire lo «spazio dei dodici suoni come un'assoluta necessità storica, come una situazione dalla quale non si può evadere eludendola, ma alla quale occorre trovare una soluzione umana, oppure soccomber».

Il progressivo allargamento del totale cromatico rappresenta dunque, nella sua visione espressiva, il drammatico naufragare della purezza melodica propria dell'età romantica nella violenza e nel di-

sordine causato dall'«aggressione» di un'armonia la cui complessità ha raggiunto le estreme conseguenze. L'adozione dell'«ordine» dodecafonico è invece per Togni l'unica via praticabile per il compositore della sua epoca: benché faticosa, costringitiva, difficile da dominare e piegare alle proprie esigenze espressive, la dodecafonica è in grado di proiettare il pensiero musicale oltre la crisi e rappresenta l'aspirazione a un nuovo ideale di bellezza e purificazione. Come scrive Mario Bortolotto, Camillo Togni fu uomo «dalle lungimiranti opinioni, dalle rigorosissime scelte, per una lezione continua e un continuo monito, figura di assoluta eccezione e di una ammirabile rarità».

Il manoscritto ritrovato delle Variazioni per pianoforte e orchestra op. 27 di Camillo Togni

BOULEZ *DEMEURE*

di Marco Angius

La scomparsa di Pierre Boulez lascia un vuoto incolmabile nella cultura mondiale, non solo nell'ambito della musica contemporanea – di cui era testimonianza storica e autentico *spiritus rector* – ma anche per la ricchezza e innovazione che la sua figura ha rappresentato per intere generazioni di musicisti. Essendo stato altrettanto determinante sia come compositore che come direttore d'orchestra, il patrimonio culturale e artistico che Boulez consegna in eredità alle epoche future costituisce un valore di assoluto riferimento. È stata per me un'esperienza cruciale oltre che un grande onore dirigere l'ensemble da lui fondato, l'Intercontemporain di Parigi, essendo cresciuto con i suoi dischi e le sue partiture. Confrontarsi costantemente con le sue composizioni rappresenta un'urgenza ma anche un autentico gusto, dal *Marteau sans maître* ai recenti omaggi per i novant'anni: prima a Torino, con il ciclo *in progress* delle *Notations I-VII* e il *Livre pour cordes*, poi a Parma con un lavoro assai più raro, *Domaines* (1969), dove si esalta la concezione *spazialistica* del solista rispetto a un ensemble multiplo (il clarinetto passeggia tra i gruppi strumentali in un dialogo gestuale oltre che timbrico, quindi si sdoppia con la sua ombra e ripercorre l'itinerario secondo una traiettoria speculare latente). Il catalogo dei lavori di Boulez è peraltro attentamente distillato, segno, come per Ligeti, di una ricerca inquieta e rigorosa, tanto studiata quanto imitata.

Boulez che dirige Boulez poi, è un'altra esperienza *sui generis*, simbolo di una cultura totalizzante del far musica, dell'artista che realizza in prima persona la sua opera, che la plasma con devozione artigianale arricchendola di intuizioni im-



manenti: il nostro tempo avrebbe bisogno di tanti Boulez, di tanta lucidità e impeto fusi in un fare compositivo inequivocabile, assoluto. Alcuni anni fa, sempre a Torino con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, decisi di bissare una breve composizione, *Frontispice*, orchestrazione visionaria di un enigmatico pezzo pianistico di Ravel a quattro mani (dove a un certo punto ne compare una quinta...). L'opera suona innegabilmente 'bouleziana' a dispetto dell'originale di Ravel, segno di una cifra stilistica e di un colore timbrico inconfondibili, ma anche di un'identità primaria senza ascendenze, evidente fin dai primi lavori: si pensi al gamelan trasfigurato del *Marteau*, ai timbri lividi e psichedelici delle tastiere in *Improvisation sur Mallarmé* (compresi i cluster 'per sottrazione' nel pianoforte), agli 'strati' di tempo – acustici ed elettronici – dei *Transitoire* di *...explosante-fixe*.

Mi sento profondamente in lutto per questa perdita ma sono convinto che la sua opera continuerà a essere il 'paese fertile' per tante nuove creatività e immaginazioni compositive. Boulez rimane.

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*, Rossana Berti, Cristina Rubini

BIGLIETTERIA Nadia Buoso *responsabile*, Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

ARCHIVIO STORICO **Cristiano Chiarot** *direttore ad interim*, Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*, **Bepi Morassi** *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico, responsabile dei servizi musicali, coordinamento del personale artistico*

Segreteria artistica Lucas Christ ◊

UFFICIO CASTING Anna Migliavacca *responsabile*, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti ◊

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

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

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

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore di scena e palcoscenico*,

Valter Marcanzin *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini,

Fabio Volpe, Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto *direttore*, Carmen Attisani ◊

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO Giorgio Amata *direttore*, Lucio Gaiani *responsabile ufficio gestione del personale*,

Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin,

Antonella D'Este, Alfredo Iazzoni, Renata Magliocco, Fabrizio Penzo, Lorenza Vianello

MARKETING E COMUNICAZIONE Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Laura Coppola, Jacopo Longato ◊

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Elisabetta Gardin ◊, Alessia Pelliccioli ◊,

Andrea Pitteri ◊, Pietro Tessarin ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO Mauro Rocchesso *direttore*

Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Anna Trabuio, Nicolò De Fanti ◊

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, *nnp**, Liliana Fagarazzi, Stefano Lanzi, Nicola Zennaro,

Andrea Baldresca ◊, Marco Giacometti ◊

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*,

Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton,

Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Antonio Covatta, *nnp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon,

Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso,

Massimo Senis, Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◊, Vitaliano Bonicelli ◊, Franco Contini ◊, Alberto Deppieri ◊,

Cristiano Gasparini ◊, Sara Martinelli ◊, Stefano Neri ◊, Paolo Scarabel ◊, Martina Sosio ◊

ELETTRICISTI Vilmo Furian *capo reparto*, Fabio Baretton *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Bellemo,

Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatri, Roberto Nardo, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**,

Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede ◊, Michele Voltan ◊

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarini *capo reparto*, Michele Benetello, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin,

Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◊, Roberto Pirrò ◊

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◊

SARTORIA E VESTIZIONE Carlo Tieppo ◊ *capo reparto*, Emma Bevilacqua *vice capo reparto*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo,

Luigina Monaldini, Stefania Mercanzin ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso



Orchestra e Coro del Teatro La Fenice di Venezia, Concerto di Capodanno 2016.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

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

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Tania Mazzetti • ◊, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Maddalena Main, Luca Minardi, Mania Ninova, Suela Piciri, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Johanna Verheijen, Riccardo Alfarè ◊, Valentina Favotto ◊

Viole Alfredo Zamarra •, Antonio Bernardi, Lorenzo Corti, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Margherita Fanton, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio

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

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

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Angelo Moretti •, Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

Clarineti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Gianì •, 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

Basso tuba Matteo Magli ◊

Timpani Dimitri Fiorin •

Percussioni Claudio Cavallini, Gottardo Paganin, Cristiano Torresan ◊

CORO DEL TEATRO LA FENICE

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

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

Alti Valeria Arrivo, Claudia Clarich, Marra Codognola, Simona Forni, Elisabetta Gianese, Manuela Marchetto, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco ◊, Alessandra Vavasori ◊

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 ◊

◻ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

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

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

Quote associative

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

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

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

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

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

Le principali iniziative della Fondazione

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

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

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: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

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 D'averio, 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

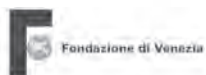
- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 19871, 19962 (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with 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 Pedrocco, Filippo Pedrocco, 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.

Alba dei Soci

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI



pierre cardin



coin



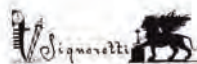
Fondazione Amici della Fenice



Alba dei Soci



Marsilio



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Teresa Cremisi
Franco Gallo
consiglieri

sorrintendente
Cristiano Chiarot

direttore artistico
Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Anna Maria Ustino
Gianfranco Perulli
Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Mario Rigo

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 novembre 2015

Idomeneo

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali

Idameneo Brenden Gunnell

Idamonte Monica Bacelli

Ilija Ekaterina Sadovnikova

Elettra Michaela Kaune

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Alessandro Talevi**

scenarie **Justin Arienti**

costumi **Manuel Pedretti**

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

11 / 12 / 13 / 15 / 16 dicembre 2015

La Bayadère

coreografia e regia di **Thomas Edur da Marius Petipa**

musica di **Ludwig Minkus**

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo dell'Estonian National Ballet

direttore **Risto Joost**

assistente alla regia **Jevgeni Neff**

scene e costumi **Peter Docherty**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Estonian National Ballet

Teatro La Fenice

22 / 24 / 28 / 30 gennaio

3 febbraio 2016

Stiffelio

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Stiffelio Stefano Secco

Lina Julianna Di Giacomo

Stankar Dimitri Platanias

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Johannes Weigand**

scene **Guido Petzold**

costumi **Judith Fischer**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

23 / 26 / 31 gennaio

2 / 4 febbraio 2016

Dittico

Agenzia matrimoniale

musica di **Roberto Hazon**

personaggi e interpreti

Argia Gladys Rossi

Adolfo Armando Gabba

La barbona Elisabetta Martorana

Il segreto di Susanna

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Il conte Gii Bruno de Simone

La contessa Susanna Arianna Vendittelli

maestro concertatore e direttore

Enrico Calesso

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Accademia di Belle**

Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

nel 10° anniversario della morte di Roberto Hazon

progetto «Atelier della Fenice al Teatro Malibrán»

Teatro La Fenice

29 gennaio

5 / 6 / 7 / 9 / 10 / 11 febbraio 2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Francesca Dotto / Irina

Dubrovskaya

Alfredo Matteo Lippi / Fabrizio

Paesano

Germano Elia Fabbian / Marcello

Rosiello

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni / Marco Paladin

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

7 / 9 / 11 / 12 / 13 febbraio 2016

Les Chevaliers de la Table ronde

(I cavalieri della tavola rotonda)

musica di **Hervé**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Merlin Arnaud Marzorati

Médor Mathias Vidal

Totoche Ingrid Perruche

Mélusine Chantal Santon-Jeffery

Angélique Lara Neumann

maestro concertatore e direttore

Christophe Grapperon

regia, scene e costumi **Pierre-André**

Weitz

Strumentisti della Compagnie Les Brigands

nuovo allestimento Palazzetto Bru Zane (produzione delegata), Les Brigands (produzione esecutiva)

Teatro Malibrán
2 / 3 / 4 marzo 2016

Le cinesi

musica di **Christoph Willibald Gluck**

nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia
progetto «Vado all'opera»

Teatro La Fenice
18 / 20 / 22 / 24 / 26 marzo 2016

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**
versione 1907

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Vittoria Yeo
Suzuki Manuela Custer
F. B. Pinkerton Vincenzo Costanzo
Sharpless Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro Malibrán
20 / 22 / 23 marzo 2016

Il ritorno dei chironomidi

musica di **Giovanni Mancuso**
prima rappresentazione assoluta
nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia
progetto «Malibrán dei piccoli»

Teatro La Fenice
8 / 9 / 10 / 12 / 17 / 22 / 24 aprile
2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**
versione 1854

personaggi e interpreti principali
Violetta Francesca Dotto / Jessica
Nuccio
Alfredo Ismael Jordi / Leonardo
Cortellazzi

Germont Luca Grassi / Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Nello Santi

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
6 / 10 / 15 / 18 / 21 maggio 2016

La Favorite

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali
Léonor de Guzman Veronica Simeoni
Fernand John Osborn
Alphonse XI Vito Priante
Inez Pauline Rouillard

maestro concertatore e direttore

Donato Renzetti

regia **Rosetta Cucchi**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Claudia Pernigotti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7 / 11 / 13 / 19 / 22 / 26 maggio
1 / 7 giugno 2016

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali
Rosina Chiara Amaru
Figaro Davide Luciano / Julian Kim
Don Basilio Renato Scandiuizzi

maestro concertatore e direttore

**Stefano Montanari / Marco
Paladin**

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8 / 12 / 14 / 20 / 28 maggio
5 / 12 / 19 / 24 / 26 / 30 giugno
2 luglio 2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Jessica Nuccio / Irina
Dubrovskaya

Alfredo Ismael Jordi / Leonardo
Cortellazzi / Fabrizio Paesano

Germant Elia Fabbian / Luca Grassi /
Giuseppe Altomare

maestro concertatore e direttore

**Francesco Ivan Ciampa / Marco
Paladin**

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27 / 29 / 31 maggio
3 / 4 giugno 2016

L'amico Fritz

musica di **Pietro Mascagni**

personaggi e interpreti principali

Suzel Carmela Remigio

Fritz Kobus Alessandro Scotto di Luzio

David Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia **Simona Marchini**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

1 / 3 / 9 / 12 / 14 luglio 2016

Mirandolina

musica di **Bohuslav Martinů**

personaggi e interpreti principali

Mirandolina Silvia Frigato

Fabrizio Leonardo Cortellazzi

Il cavaliere di Ripafratta Omar
Montanari

Il marchese di Forlimpopoli Bruno Taddia

maestro concertatore e direttore

John Axelrod

regia **Gianmaria Aliverta**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

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

Foyer dell'Hotel Danieli

luglio 2016

**Combattimento di
Tancredi e Clorinda**

musica di **Claudio Monteverdi**

Orchestra Barocca del Festival

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice

26 / 28 / 30 agosto

7 / 16 / 24 / 28 settembre

1 / 6 / 9 ottobre 2016

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Irina Dubrovskaya

Nemorino Giorgio Misseri

Il dottor Dulcamara Omar Montanari

Belcore Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

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

27 agosto

4 / 14 / 18 settembre 2016

Norma

musica di Vincenzo Bellini

personaggi e interpreti principali

Pollione Roberto Aronica

Norma Mariella Devia

Adalgisa Roxana Constantinescu

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia, scene e costumi Kara Walker

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2015

Teatro La Fenice

6 / 8 / 11 / 13 / 15 / 17 / 23 / 25 / 29
settembre

2 / 4 / 8 ottobre 2016

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Violetta Maria Grazia Schiavo

Alfredo Ismael Jordi

Germont Dimitri Platanias / Marcello
Rosiello

maestro concertatore e direttore

Nello Santi / Francesco Ivan

Ciampa

regia Robert Carsen

scene e costumi Patrick Kinmonth

coreografia Philippe Giraudeau

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 / 27 / 30 settembre

5 ottobre 2016

Il signor Bruschino

musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali

Gaudenzio Davide Giangregorio

Sofia Francesca Aspromonte

Bruschino padre Filippo Fontana

Bruschino figlio David Ferri Durà

Florville Francisco Brito

maestro concertatore e direttore

Alvise Casellati

regia Bepi Morassi

scene e costumi Accademia di Belle

Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto «Atelier della Fenice al Teatro
Malibran»

Teatro Malibran

14 / 16 / 18 / 20 / 22 ottobre 2016

La Passion selon Sade

musica di Sylvano Bussotti

personaggi e interpreti principali

Justine, O, Juliette Cristina Zavalloni

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice

VeneziaMusica e dintorni

fondata da Luciano Pasotto nel 2004

n. 60 - gennaio 2016

Stiffelio

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero Marco Angius, Francesco Bertini,
Marina Dorigo, Giuseppina La Face Bianconi, Alberto Massarotto,
Aldo Orvieto, Ilaria Pellanda, Franco Rossi

grafica e impaginazione

Dali Studio S.r.l.

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

Supplemento a

La Fenice

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

dir. resp. Cristiano Chiarot

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

finito di stampare nel mese di gennaio 2016

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

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