

ENEZIA **MUSICA**
e dintorni



Die lustige Witwe
La vedova allegra



STAGIONE LIRICA E BALLETTTO 2017-2018

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

DIE LUSTIGE WITWE

STAGIONE LIRICA E BALLETTTO 2017-2018



LaGare Hotel Milano Centrale



Palazzo Caracciolo Napoli



Grand Hotel Villa Igiea Palermo

A COLLECTION OF MEMORABLE BOUTIQUE HOTELS

sofitel.com - accorhotels.com



FEST



Maria Callas
MARIA CALLAS
+ + *al* + +
TEATRO LA FENICE

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

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

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

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

zafferano



Il lieto calice

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

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

Federico de Majo



FEST



Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi

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



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

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



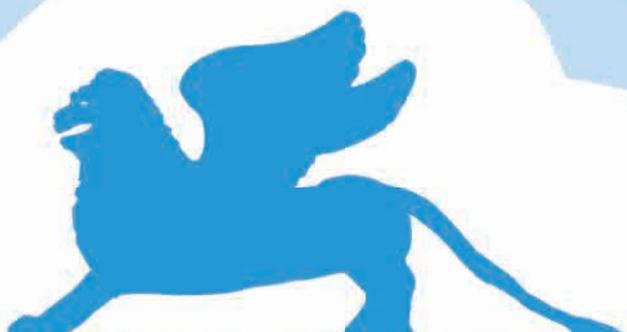
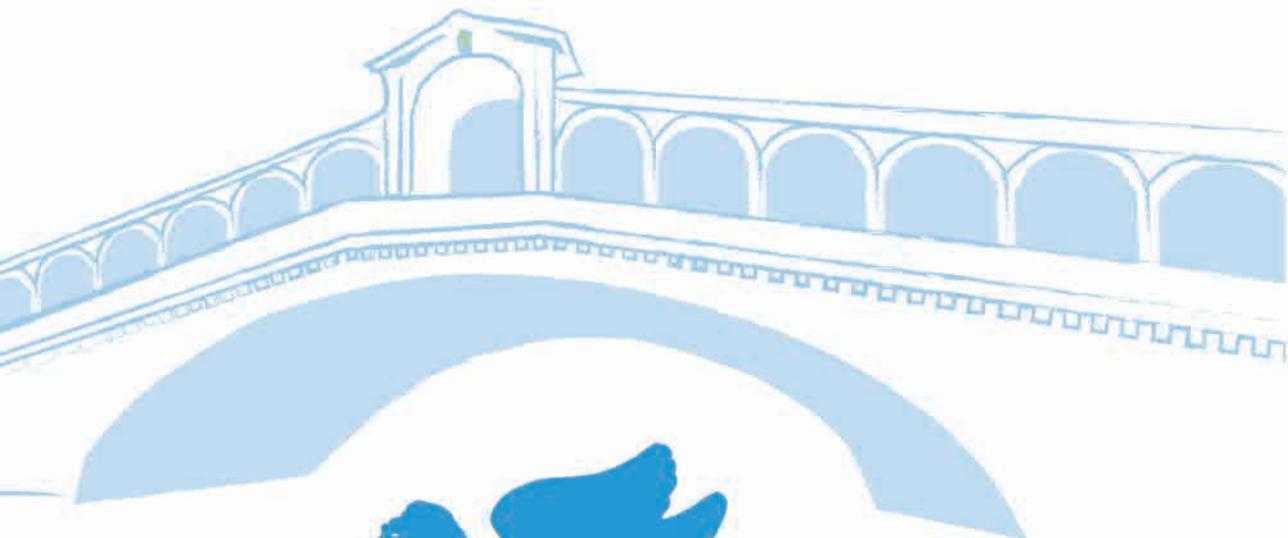


PASSION IN A COFFEE CUP.

Made with 100% Arabica Coffee

hausbrandt.com





PORT OF VENICE
**Bridging
the
World**
Since Forever



PORT OF VENICE

WHERE THE EARTH REVOLVES AROUND THE SEA



APVINVESTIMENTI

**ANCHE I PIÚ GRANDI
CAPOLAVORI NASCONO
DA SEMPLICI INGREDIENTI**



**IL BIRRIFICIO AGRICOLO ANTONIANO
SOSTIENE IL GRAN TEATRO LA FENICE**



www.birrificioantoniano.it



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNER



Canale
138





Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2017-2018
trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 24 novembre 2017 ore 19.00
diretta

Un ballo in maschera

venerdì 19 gennaio 2018 ore 19.00
differita

Le metamorfosi di Pasquale

giovedì 8 febbraio 2018 ore 19.00
diretta

Die lustige Witwe

martedì 3 luglio 2018 ore 19.00
diretta

Richard III

Concerti della Stagione Sinfonica 2017-2018
trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (venerdì 10 novembre 2017)

Daniele Rustioni (sabato 13 gennaio 2018)

Elio Boncompagni (venerdì 23 febbraio 2018)

Yuri Temirkanov (venerdì 2 marzo 2018)

Diego Fasolis (venerdì 30 marzo 2018)

Francesco Lanzillotta (sabato 16 giugno 2018)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CONSERVATORIO
BENEDETTO MARCELLO
DI VENEZIA

Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione Sinfonica 2017-2018
del Teatro La Fenice*

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| mercoledì 25 ottobre 2017
<i>relatore Franco Rossi</i> | concerto diretto da Donato Renzetti (3, 4 e 5 novembre)
musiche di Vacchi, Donaggio, Verdi, Dvořák |
| mercoledì 8 novembre 2017
<i>relatore Federica Lotti</i> | concerto diretto da Myung-Whun Chung (10 novembre)
musiche di Mahler |
| mercoledì 13 dicembre 2017
<i>relatore Davide Amodio</i> | concerto diretto da Marco Gemmani
(Basilica di San Marco, 18 e 19 dicembre)
musiche di Monteverdi |
| mercoledì 10 gennaio 2018
<i>relatore Giovanni Battista Rigon</i> | concerto diretto da Daniele Rustioni (13 e 14 gennaio)
musiche di Wolf-Ferrari, Schubert |
| mercoledì 14 febbraio 2018
<i>relatore Vitale Fano</i> | concerto diretto da Claudio Marino Moretti (17 febbraio)
musiche di Cosmi, Britten, Duruflé |
| mercoledì 21 febbraio 2018
<i>relatore Massimo Contiero</i> | concerto diretto da Elio Boncompagni (23 e 25 febbraio)
musiche di Schubert, Rota, Respighi |
| mercoledì 28 febbraio 2018
<i>relatore Monica Bertagnin</i> | concerto diretto da Yuri Temirkanov (2 e 4 marzo)
musiche di Schubert, Prokof'ev |
| mercoledì 28 marzo 2018
<i>relatore Francesco Erle</i> | concerto diretto da Andrea Marcon (30 marzo)
musiche di Turi, Schubert, Pergolesi |
| mercoledì 11 aprile 2018
<i>relatore Giovanni Mancuso</i> | concerto (16 aprile)
programma e interpreti da definire |
| mercoledì 6 giugno 2018
<i>relatore Francesco Pavan</i> | concerto diretto da Antonello Manacorda (9 e 10 giugno)
musiche di Wagner, Schubert, Elgar |

INGRESSO LIBERO
ore 17.30

Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t.
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2017-2018



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 chinoiseries – 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 $fa^1 - fa^5$,
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

mercoledì 15 novembre 2017 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Un ballo in maschera

giovedì 7 dicembre 2017 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI

Reale Balletto delle Fiandre

martedì 16 gennaio 2018 ore 18.00

GIANNI GARRERA

Le metamorfosi di Pasquale

giovedì 25 gennaio 2018 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

La vedova allegra

martedì 13 marzo 2018 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

La bohème

lunedì 9 aprile 2018 ore 17.45

FEDERICO MARIA SARDELLI

Orlando furioso

martedì 17 aprile 2018 ore 18.00

MICHELE DALL'ONGARO

L'elisir d'amore

lunedì 23 aprile 2018 ore 18.00

LUCA CIAMMARUGHI

Il signor Bruschino

mercoledì 2 maggio 2018 ore 18.00

LUCA MOSCA

Norma

lunedì 25 giugno 2018 ore 18.00

GIORGIO BATTISTELLI, FORTUNATO ORTOMBINA

Richard III

lunedì 9 luglio 2018 ore 18.00

SILVIA POLETTI

Brodsky/Baryshnikov

lunedì 15 ottobre 2018 ore 18.00

BRUNO CAGLI

Semiramide

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

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



LA VEDOVA
ALLEGRA

SONO ALLEGRA
FINCHÈ NON
MI RISPOSO.



Pat

VENEZIAMUSICA
e dintorni

DIE LUSTIGE WITWE
La vedova allegra

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018

Teatro La Fenice

venerdì 2 febbraio 2018 ore 19.00 turno A

domenica 4 febbraio 2018 ore 15.30 turno B

giovedì 8 febbraio 2018 ore 19.00 turno E in diretta su 

sabato 10 febbraio 2018 ore 15.30 turno C

martedì 13 febbraio 2018 ore 19.00 turno D



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Franz Lehár con gli autori del libretto della Lustige Witwe, Leo Stein e Victor Léon. L'immagine è tratta da Stefan Frey, «Was sagt ihr zu diesem Erfolge». Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts, Insel Verlag, Frankfurt a.M. und Leipzig, 1999.

5 La locandina

7 *Die lustige Witwe in breve*

7 *Die lustige Witwe* in breve

9 *Die lustige Witwe* in short

11 *Argomento della Lustige Witwe*

11 Argomento

13 Synopsis

15 Argument

17 Handlung

19 *Intorno alla Lustige Witwe*

19 Qualche notizia su Franz Lehár e sulla *Lustige Witwe* di Quirino Principe

29 *Note di regia*

29 Damiano Michieletto: «Lo spunto drammaturgico principale è il denaro» di Leonardo Mello

31 Damiano Michieletto: “The key dramaturgical cue is money” edited by Leonardo Mello

33 *La musica*

33 Stefano Montanari: «Un’opera che oscilla tra raffinatezza e semplicità»

35 Stefano Montanari: “A work that oscillates between elegance and simplicity”

37 *Leggendo il libretto*

37 Leggendo il libretto

41 *Nel web*

41 *Die lustige Witwe* nel web

43 *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice*

43 *La vedova allegra* al Teatro La Fenice a cura di Franco Rossi

51 *Materiali*

51 *La Vedova* al cinema di Roberto Pugliese

53 Brevi cenni sull’operetta di Alberto Massarotto

55 *Curiosità*

55 «Das ist ka’ Musik!»

57 *Biografie*

57 Biografie

63 *Impresa e cultura*

63 Carlo Hruby: «Riconoscere, amare e proteggere l’immenso patrimonio culturale italiano»

65 *Dintorni*

65 I Premi Ubu festeggiano quarant’anni

68 La seconda edizione di *Jazz&* alle Apollinee della Fenice

K. k. pr. Theater an der Wien.

Direktion: Wilhelm Sarvag

und Karl Wallner.

Samstag den 30. Dezember 1905.

4. Premieren-Abonnement.

Unter persönlicher Leitung des Komponisten.

Novität!

Zum 1. Male:

Novität!

Die lustige Witwe.

Operette in 3 Akten (teilweise nach einer fremden Grundidee) von Viktor Léon und Leo Stein.

Musik von Franz Lehár.

Baron Mirko Zeta, pontevdrinischer
Gesandter in Paris . . . Sigmund Nagler.
Valencienne, seine Frau . . . Annie Wünsch.
Graf Danilo Danilowitsch,
Gesandtschaftssekretär,
Leut. d. Kav. i. R. . . Louis Treumann.
Hanna Glawari . . . Mizzi Günther.
Camille Kostillon . . . Karl Meister.
Comte Cascada . . . Leo v. Keller.
Raoul de Saint-Brigoché . . Carlo Böhm.
Dobnanowitsch, pontevdrinischer
Konful . . . Fritz Albin.
Sylviane, seine Frau . . . Bertha Biegler.
Kromow, pontevdrinischer
Gesandtschaftsrat . . . Heinrich Pirl.

Dlga, seine Frau . . . Minna Schäß.
Bricschitsch, pontevdrinischer
Oberst in Pension . . . Julius Dramer.
Praslowia, seine Frau . . . Elli Wiela.
Njegus, Kanzlist bei der pontevdrinischen
Gesandtschaft . . . Oskar Sachs.
Solo . . . Mizzi Swoboda.
Dodo . . . Mizzi Dohauer.
Jou-Jou . . . Annie Kienberger.
Frou-Frou . . . Fina Bauer.
Clo-Clo . . . Herma Curfa.
Margot . . . Helene Neumayer.
Ein Diener . . . Karl Keller.
Pariser und pontevdrinische Gesellschaft, Gus-
laren, Musikanten, Dienerschaft.

Spielt in Paris heutzutage, und zwar: der 1. Akt im Salon des pontevdrinischen Gesandtschaftspalais, der 2. und 3. Akt im Schlosse der Frau Hanna Glawari.

Die neuen Dekorationen sind aus den Malerateliers Burghart & Frant und Theatermaler Jabransky. — Die neuen Kostüme teils von Marlon Hoffmann, teils von Frau Streischofsky und Obergarderobier Staray. Die Länge hat Herr Professor von Hamme eintudie. t.

Die Beleuchtungsgegenstände des 7. Aktes wurden von der Strohwarenfabrik Erdmann & Kleemann geliefert. Nach dem 2. Akt ist eine größere Pause.

Operngelder sind bei den Billeteuren und in den Garderoben gegen eine Leibgebühr von 20 Hellern zu haben.

Kassa-Eröffnung $\frac{1}{2}$ 7 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende 10 Uhr.

Sonntag den 31. Nachmittags halb 3 Uhr bei ermäßig. Preisen (ohne Vormerkgebühr): Der Eigenerbaron.
Abends 7 Uhr: Die lustige Witwe.
Montag den 1. Jänner 1906. Nachmittags halb 3 Uhr bei ermäßigten Preisen (ohne Vormerkgebühr):
Wergeltsgott.
Abends halb 8 Uhr: Die lustige Witwe.
Dienstag den 2. Die lustige Witwe.

Die Tageskassen: I. Rothenthurnstraße 16 (Bazar) und VI. Miltodergasse (Theatergebäude) sind täglich von 9 Uhr früh bis 5 Uhr nachmittags geöffnet und werden Karten zu jeder im Repertoire angekündigten Vorstellung abgegeben.

Die lustige Witwe

La vedova allegra

operetta in tre atti

libretto di **Victor Léon e Leo Stein**

dalla commedia *L'Attaché d'ambassade* di Henri Meilhac

musica di **Franz Lehár**

prima rappresentazione assoluta:

Vienna, Theater an der Wien, 30 dicembre 1905

editore proprietario Sugarmusic S.p.A.

rappresentante per l'Italia Edizioni Suvini Zerboni, Milano

personaggi e interpreti

<i>Barone Mirko Zeta</i>	Franz Hawlata
<i>Valencienne</i>	Adriana Ferfecka
<i>Conte Danilo Danilowitsch</i>	Christoph Pohl
<i>Hanna Glawary</i>	Nadja Mchantaf
<i>Camille de Rossillon</i>	Konstantin Lee
<i>Visconte Cascada</i>	Simon Schnorr
<i>Raoul de St. Brioche</i>	Marcello Nardis
<i>Bogdanowitsch</i>	Roberto Maietta
<i>Sylviane</i>	Martina Bortolotti
<i>Kromow</i>	Willam Corró
<i>Olga</i>	Zdislava Bočkova'
<i>Pritschitsch</i>	Nicola Ziccardi
<i>Praskowia</i>	Daniela Baňasová
<i>Njegus</i>	Karl-Heinz Macek
<i>Lolo</i>	Alessandra Calamassi
<i>Dodo</i>	Mariateresa Notarangelo
<i>Jou-Jou</i>	Rossella Contu
<i>Frou-Frou</i>	Alessandra Gregori
<i>Clo-Clo</i>	Chiara Lucia Graziano
<i>Margot</i>	Krizia Picci
<i>Una signora</i>	Francesca Poropat (2, 8, 13/2)
	Simona Forní (4, 10/2)

maestro concertatore e direttore **Stefano Montanari**

regia **Damiano Michieletto**

scene Paolo Fantin, *costumi* Carla Teti, *light designer* Alessandro Carletti, *coreografie* Chiara Vecchi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

ballerini Luigi Allocca, Gianluca D'Aniello, Manuel Ferruggia,
Costantino Imperatore, Salvatore Maio, Filippo Tabbi

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro dell'Opera di Roma

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanon; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala Alberto Boischio; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; consulente artistico per la danza Franco Bolletta; assistente alla regia Hannah Gelesz; assistente alle scene Daniele Pietrobon, Elena Zamparutti; assistente ai costumi Sofia Vannini; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paoletti; maestro alle luci Federico Brunello; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Decima (Padova); costumi Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Nancy Beardall 19th Century Tailoring (Bournemouth); attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Pompei 2000 (Roma); parrucche Mario Audello (Torino), Effe Emme Spettacoli (Trieste); trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); traduzione inglese dei sopratitoli Rosemary Forbes; sopratitoli Studio GR (Venezia)

Die lustige Witwe in breve

SIl nome di Franz Lehár è indissolubilmente legato a *Die lustige Witwe*, certamente la sua creazione più fortunata e conosciuta. Nonostante il compositore, austriaco di origine ungherese e nato nella cittadina di Komárom nel 1870, ambisse a sviluppare un più impegnativo repertorio operistico – ne sono traccia la giovanile *Rodrigo* (1890 circa), mai rappresentata, la di poco successiva *Kukučka* (1896) e, in piena seconda guerra mondiale, *Garabonciás* (1943) – è proprio l'operetta il genere per cui verrà ricordato, anche grazie al lavoro forse più maturo e musicalmente riuscito, la *Giuditta* del 1934. Ma senza alcun dubbio è *La vedova allegra* a dargli notorietà immortale sin dal trionfante debutto al glorioso Theater an der Wien di Vienna il 30 dicembre del 1905, diretta da Lehár stesso. A questo grande successo, cui seguirà il numero record di quattrocento repliche, contribuiscono certamente anche gli interpreti, Louis Treumann (Danilo) e Mitzi Günther (Hanna), vere stelle dell'intrattenimento musicale delle serate viennesi. Ma il principale responsabile di questo formidabile consenso è l'impasto musicale creato da Lehár: alla tradizionale alternanza tra parti cantate e recitate – tipica dell'operetta codificata da Jacques Offenbach mezzo secolo prima, ma anche elemento tradizionale della cultura tedesca, come insegnano i *Singspiel* di Mozart – si mescolano infatti un'estrema accuratezza nell'orchestrazione, l'incontro, nei molti momenti danzati, tra valzer e mazurca, il ricorso non isolato a sonorità slave e balcaniche e l'utilizzo di strumenti poco convenzionali, come è evidente, per fare un solo esempio, all'inizio dell'opera, dove vengono in-

trodotti anche un tamburino basco, tre tamburizze e una chitarra.

Dopo le prove poco soddisfacenti di *Wiener Frauen* e *Der Rastelbinder* (1902) e di *Der Göttergatte* e *Die Juxbeirat* (1904), il musicista trae il soggetto della nuova composizione da *L'Attaché d'ambassade* di Henri Meilhac, andato in scena al Théâtre du Vaudeville di Parigi nel 1861. Vera e propria autorità del teatro francese del secondo Ottocento, Meilhac è fertile autore sia di *vaudeville*, cioè la commedia in prosa di argomento leggero nata alla fine del Settecento (che prevede anche alcuni momenti destinati al canto), sia, grazie soprattutto al ventennale sodalizio con Ludovic Halévy, dei libretti di numerose operette firmate da Offenbach (nonché del testo della *Carmen* di Bizet). Ad adattare la commedia per la musica di Lehár è un'altra rodada coppia di poeti: Victor Léon (pseudonimo di Victor Hirschfeld) e Leo Stein (pseudonimo di Leo Rosenstein), che attingono alla versione tedesca della *pièce*, tradotta da Alexander Bergen, sotto il nome del quale si cela la scrittrice Marie Gordon. È a lei che si deve la trasformazione dell'ambientazione originale, un principato tedesco non meglio precisato, in Montenegro, modificato però, per prudenza diplomatica, nel Paese di fantasia chiamato Pontevedro. I due librettisti di origine ebraica asciugano il testo d'origine dando luogo a una 'sceneggiatura' snella e composta di rapidi 'numeri' in progressione, come esige il codice stilistico dell'operetta.

La vicenda vede al centro Hanna, una giovane e ricca ereditiera pontevedrina, circondata e corteggiata dai frequentatori dell'ambasciata parigina di quel Paese affinché depositi il suo sostanzioso lascito

nelle casse della banca nazionale, permettendo a quest'ultima di evitare il fallimento. A questo fine l'ambasciatore Zeta impone al conte Danilo, uno dei suoi funzionari, che con la vedova aveva avuto un *flirt* in gioventù, di fare di tutto per convolare a nozze con lei. Da qui ha inizio una serie di scene in cui, tra equivoci e doppi sensi, si sviluppa l'azione drammatica che – naturalmente – si concluderà con la proverbiale dichiarazione d'amore reciproca e il salvataggio delle malridotte casse pontevedrine. Storia nella storia è poi l'intreccio legato a un ventaglio di goldoniana memoria, latore di messaggi amorosi su di lui depositati da una coppia di amanti 'illegittimi', che passa di mano in mano scatenando illazioni, gelosie, cortocircuiti ed esilaranti momenti di *nonsense*.

I personaggi che popolano la scena appartengono sia alla nobiltà un po' 'provinciale' dello Stato di Pontevedro che alla più smaliziata borghesia parigina. I tre veloci atti di cui si compone l'opera vedono altrettanti differenti scenari: dai locali dell'ambasciata si passa al palazzo di Hanna e ancora ai camerini di Maxim's, tempio del piacere e della frivolezza. La Parigi che ci viene descritta appartiene al *cliché* della città per antonomasia peccaminosa e licenziosa, patria incontrastata di ballerine e spogliarelliste. Sullo sfondo, ma appena accennato – come sempre in questo tipo di composizioni destinate al puro divertimento e prive di una vera e propria struttura drammatica – si staglia l'idea di un piccolo Stato indipendente che tenta di resistere alle pressioni egemoniche delle grandi nazioni europee.

Ulteriore riprova del successo della *Lustige Witwe* è l'immediata diffusione in capitali della musica quali Londra e Parigi: nella prima, con il titolo di *The Merry Widow*, va in scena nel 1907 al Daly's Theatre con la celebre Lily Elsie nella parte di Hanna e l'altrettanto famoso Joseph Coyne in quella di Danilo e nella traduzione dell'affermato librettista Adrian Ross; nello stesso 1907 debutta in Italia, al Teatro Dal Verme di Milano, nella traduzione di Ferdinando Fontana, con Emma Vecla a vestire i panni della protagonista: dopo cinquecento repliche, Lehár giungerà nel capoluogo lombardo appositamente per complimentarsi con lei; due anni dopo è la volta di Parigi, dove l'operetta

debutta al Théâtre Apollo, nella versione di due commediografi di fama come Gaston de Caillavet e Robert de Flers e l'interpretazione di due *star* dell'epoca, Constance Driver ed Henri Defreyn.

Nonostante la sua appartenenza a un genere musicale spesso considerato minore, *La vedova allegra* continua ad affascinare i palcoscenici internazionali, a più di cento anni dalla sua composizione. Questo traspare dalla frequenza con la quale viene continuamente riallestita in molte diverse lingue. Il merito maggiore va alla freschezza della musica di Franz Lehár, che ha reso quest'operetta appetibile e affascinante anche per palati raffinati e abituati ad altri registri stilistici e compositivi, a partire da Gustav e Alma Mahler, come lei stessa confessa nelle sue *Erinnerungen*.

Die lustige Witwe in short

Franc Lehár's name is indissolubly tied to *Die lustige Witwe*, which was certainly his most successful and well-known work. An Austrian of Hungarian origins and born in the town of Komárom in 1870, the composer strived to develop a more challenging opera repertoire, evidence of which is to be seen in his early work *Rodrigo* (around 1890), which was never performed, *Kukučka* (1896) a short while later and then *Garabonciás* (1943) at the height of World War II. He is, however, remembered for the operetta genre, *Giuditta* (1934), possibly also thanks to his more mature and musically successful work. Nevertheless, without a doubt it is thanks to *The Merry Widow* that he gained immortal fame ever since its triumphant debut at the glorious Theater an der Wien on 30 December, 1905, conducted by Lehár himself. Followed by no less than four hundred repeat performances, this resounding success was also thanks to the singers, Louis Treumann (Danilo) and Mitzi Günther (Hanna), the real stars of musical entertainment in Vienna. The main reason for this formidable reception was, however, above all thanks to the musical mixture Lehár created: the traditional alternation of sung and recited parts, which was typical of the operetta Jacques Offenbach had codified half a century earlier, but in addition a traditional element of German culture, as we know from Mozart's *Singspiel*, is combined with extremely detailed orchestration, the encounter between the waltz and mazurka in the numerous dances, and the recurrent use of Slav and Balkan sounds and the use of unconventional instruments such as, to give just one example, at the beginning of the op-

era with the introduction of a Basque tambourin, three tamburicas and a guitar.

After the unsatisfactory rehearsals for *Wiener Frauen* and *Der Rastelbinder* (1902) and *Der Göttergatte* and *Die Juxbeirat* (1904), the musician based his new composition on Henri Meilhac's *L'Attaché d'ambassade*, which debuted at the Théâtre du Vaudeville in Paris in 1861. A true authority in the field of French theatre in the second half of the nineteenth century, Meilhac was a prolific author of both *vaudeville*, that is, comedy in prose on light-hearted subjects that originated at the end of the eighteenth century (which also foresees moments of singing); thanks to a twenty-year partnership with Ludovic Halévy, he was, however, also a fertile writer of the librettos for Offenbach's operettas (as well as the text of Bizet's *Carmen*). It was another well-practised pair of poets who adapted the comedy to Lehár's music: Victor Léon (Victor Hirschfeld's pseudonym) and Leo Stein (Leo Rosenstein's pseudonym); they worked on the German version of the *pièce*, which had been translated by Alexander Bergen, using the name of the writer Marie Gordon. It is thanks to her that the original setting of an unspecified German principality in Montenegro was transformed with diplomatic prudence into an imaginary country called Pontevedro. Of Jewish origins, the two librettists cleaned the original text, creating instead a simple 'script' made of rapid 'numbers' in progression, as the stylistic laws of the operetta demand.

The protagonist of the plot is Hanna, a young, wealthy heiress from Pontevedro who is surrounded and courted by guests at the Parisian embassy in that country in the hope that she will leave

her substantial legacy in the coffers of the national bank, thus saving them from bankruptcy. It is with this object in mind that the ambassador Zeta insists that Count Danilo, one of his officials who had an affair with the widow when they were younger, should do his utmost to marry her. This leads to a series of scenes full of misunderstandings and double meanings, the action unfolds and, as is to be expected, it finishes with the proverbial happy end: a reciprocal declaration of love, and the salvaging of the struggling banks in Pontevedro. A story within a story is also the connection with a fan from Goldoni's works, the bearer of amorous messages written on it by a pair of "illegitimate" lovers that is passed from one person to another, sparking inferences, jealousy, short-circuits and exhilarating moments of nonsense.

The characters in the scenes belong to both the slightly 'provincial' nobility of the State of Pontevedro and the more worldly Parisian bourgeoisie. The three short acts in the opera also have different sets: one goes from the rooms in the embassy to Hanna's home, and then on to the dressing rooms in Maxim's, a temple of pleasure and frivolity. The Paris we see is a *cliché* of the city as a place of sinfulness and dissoluteness, the undisputed homeland of dancers and strippers. In the background is just a glimpse – as always in this kind of composition as it is meant for pure amusement and without any real dramatic structure – is the idea of a small independent State that is trying to resist the hegemonic pressure coming from the great European nations.

Further proof of the success of the *Lustige Witwe* is the fact that it spread like wildfire in music capitals such as London and Paris; in the former it went on stage in 1907 with the title *The Merry Widow* at the Daly's Theatre with the famous Lily Elsie as Hanna and the equally famous Joseph Coyne as Danilo, with the translation by the acclaimed librettist Adrian Ross; in the same 1907 it debuted in Italy at Teatro Dal Verme in Milan, with the translation by Ferdinando Fontana, with Emma Vecla as the protagonist. After five hundred repeat performances Lehár came to the Lombard capital just to congratulate her. Two years later the operetta debuted in Paris at Théâtre Apollo in the version by the two famous comedians, Gaston de

Caillavet and Robert de Flers, with two stars from that period, Constance Driver and Henri Defreyne.

Despite belonging to a musical genre that is often regarded as minor, more than one hundred years after its birth *The Merry Widow* still fascinates international stages. Proof of this is the frequency with which it is continuously staged in countless different languages. The greatest merit lies in the freshness of Franz Lehár's music, which made this operetta so tempting and fascinating, even for a more refined, habitual audience used to other stylistic and composition registers, starting with Gustav and Alma Mahler, as she herself admitted in her *Erinnerungen*.

Argomento

ATTO PRIMO

All'ambasciata parigina dello Stato immaginario di Pontevedro si svolge una festa organizzata dal rappresentante di quel Paese in Francia, il barone Mirko Zeta. Il motivo ufficiale dei festeggiamenti è il compleanno del sovrano, ma in realtà è attesa con ansia Hanna Glawari, ricca vedova del più facoltoso banchiere pontevedrino, nella speranza di poterla maritare con qualche connazionale mantenendo così in patria, che è sull'orlo della bancarotta, le sue ingenti sostanze. Per ottenere questo obiettivo è convocato il conte Danilo, segretario dell'ambasciata e irredimibile libertino. Nel frattempo la moglie di Zeta, Valencienne, amoreggia con Camille de Rossillon, che le dichiara il suo amore scrivendolo nel ventaglio della donna. All'arrivo di Hanna i nobiluomini presenti fanno a gara per conquistarla con le loro galanterie, chiedendole di accordar loro il primo ballo. Valencienne, combattuta tra l'attrazione che prova per il suo amante e la tutela della propria onorabilità, tra molti tentennamenti spinge Camille a farsi avanti con la bella vedova: una volta che l'avesse sposata, avrebbero potuto tranquillamente continuare la loro relazione extraconiugale. Mentre le mogli di alcune alte cariche pontevedrine lamentano l'attenzione rivolta a Hanna dai rispettivi amanti, giunge, ubriaco e reduce dai bagordi di Maxim's, Danilo, che desidera soltanto dormire. La vedova sveglia Danilo e i due hanno una conversazione in cui si scopre che tempo prima, quando Hanna ancora non era né ricca né nobile, era nato tra loro un sentimento d'affetto, prontamente troncato dallo zio di lui per motivi di lignaggio e di censo.

Segue una schermaglia amorosa, alla fine della quale Danilo rifiuta risolutamente di dichiararsi innamorato di Hanna. Quando Zeta gli impone di sposarla per salvare le casse dello Stato, il giovane si oppone ma promette di tenere alla larga i pretendenti stranieri. Il ventaglio con la frase incriminata, smarrito da Valencienne, provoca la gelosia dei mariti presenti, che accusano le reciproche mogli di infedeltà. Quando alla fine la vedova concede il primo ballo a Danilo, di cui è innamorata, costui lo vende per diecimila franchi al miglior offerente, provocando il fuggi fuggi generale.

ATTO SECONDO

Un'altra festa, questa volta a casa di Hanna. Danilo utilizza astutamente il famoso ventaglio per scoprire le tresche amorose con donne sposate di due dei pretendenti, il visconte Cascada e Raoul de St. Brioche, costringendoli a rinunciare alla facoltosa vedova, pena il loro smascheramento. Dopo un lungo canto maschile sulla volubilità delle donne, Valencienne ritrova il proprio ventaglio, e aggiunge al «Ti amo» di Camille la frase «Io sono una donna onesta». Segue un lungo dialogo tra i due, che si danno infine appuntamento in un luogo appartato. Giunto sul posto casualmente, Zeta è sul punto di scoprire il tradimento della sua sposa, ma Hanna si sostituisce a lei per evitare lo scandalo. Camille è indotto dalla vedova a dichiararle il proprio amore, suscitando l'ira di Valencienne e Danilo, che approfitta di una storia inventata lì per lì per accusare Hanna di incostanza e frivolezza. La donna gioisce nel vedere la gelosia e l'affetto che il conte sente per lei.



Foto delle prime prove della *Lustige Witwe* di Franz Lehár al Teatro La Fenice, gennaio 2018. Direttore Stefano Montanari; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti. Foto © Michele Crosera.

ATTO TERZO

L'azione si svolge nei camerini di Maxim's, celebre e licenzioso locale parigino, dove, attorniatosi da fanciulle generose, convengono tutti gli uomini. Camille, promesso sposo di Hanna, supplica Valencienne – che dichiara di voler tornare a essere per poche ore una *vedette* di Maxim's – di lasciare tutto e scappare con lui: la donna lo sbeffeggia deridendo le gioie dell'amore coniugale. Danilo si fa coraggio e proibisce ad Hanna di sposare Camille: quest'ultima gli racconta i motivi che l'hanno indotta a sostituirsi a Valencienne e lo conforta dicendo che non ha mai avuto intenzione di accasarsi con il gentiluomo francese. Zeta riconosce il ventaglio di Valencienne e si rende conto dell'infedeltà della moglie, ma questa salva il suo onore grazie alla frase che aveva aggiunto in precedenza. Cascada e St. Brioche tornano alla carica chiedendo in sposa la vedova, la quale li ammonisce su una clausola

testamentaria: se si fosse risposata avrebbe perso ogni diritto all'eredità. A quel punto tutti l'abbandonano tranne Danilo, che l'ama a prescindere dalle sue ricchezze. Hanna rivela allora il suo stratagemma: l'eredità, in caso di seconde nozze, sarebbe passata al secondo marito. Danilo, felice, le dichiara il suo amore. L'opera si conclude con un'ode generale alle donne e al potere che esercitano sul cosiddetto sesso forte.

Synopsis

FIRST ACT

A party is taking place at the Parisian embassy in the imaginary state of Pontevedro, organised by the representative of that county in France, Baron Mirko Zeta. The official reason for the celebrations is the king's birthday, but in reality it is Hanna Glawari, the wealthy widow of the well-off Pontevedro banker who is eagerly awaited; he is hoping he can marry her off to one of his compatriots so she remains in the country, which is on the verge of bankruptcy, with her substantial riches. To achieve this objective he has summoned Count Danilo, secretary at the embassy and an unredeemable libertine. In the meanwhile Zeta's wife, Valencienne is flirting with Camille de Rossillon, who declares his love for her and writes so on her fan. When Hanna arrives the aristocrats who are present all vie with one another to conquer her with their gallantry, asking her for the first dance. Torn between her attraction for her lover and protecting her own honour, after much hesitation Valencienne tells Camille to try his luck with the beautiful widow: once he has married her, they will have no difficulty continuing their affair. While the wives of some of the high-ranking officials in Pontevedro are complaining about all the attention their respective husbands are paying Hanna, Danilo arrives, intoxicated and the worse for wear after an evening's revelry at Maxim's: all he wants to do is sleep. The widow wakes Danilo up and during their conversation one learns that in the past, before Hanna was either rich or a member of the aristocracy, they had fallen in love but had been divided by his uncle because of differences in their lineage and

wealth. An amorous skirmish ensues, at the end of which Danilo resolutely refuses to say he is in love with Hanna. When Zeta insists he marry her to save the State coffers, the young man refuses, but promises to keep any foreign suitors at bay. Valencienne has lost the fan with the incriminating words on it and now it is a cause of jealousy amongst the husbands' present, who are all accusing their respective wives of infidelity. When the widow finally agrees to dance the first dance with Danilo, whom she is in love with, he sells it for ten thousand francs to the highest bidder, thus causing a general rush.

ACT TWO

Another party, this time at Hanna's home. Danilo is astutely using the famous fan to discover the amorous goings on of two of the suitors with married women; the men in question are Viscount Cascada and Raoul de St-Brioche, and he forces them to renounce the wealthy widow by blackmailing them with exposure. After a long male canto about women's fickleness, Valencienne finds her fan again, and adds the sentence "I am a respectable wife" beneath Camille's "I love you." This is followed by a long dialogue between the couple, who agree to meet in a secluded place. Having arrived there by chance, Zeta is about to discover his wife's betrayal but Hanna takes her place, thus avoiding scandal. Camille is encouraged by the widow to declare his love for her, arousing the anger of both Valencienne and Danilo, who takes advantage of a story he invented on the spur of the moment to accuse Hanna of fickleness and frivolity. The woman is happy to see the jealousy and love that the count feels for her.



Foto delle prime prove della *Lustige Witwe* di Franz Lehár al Teatro La Fenice, gennaio 2018. Direttore Stefano Montanari; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti. Foto © Michele Crosera.

ACT THREE

The action takes place at Maxim's, the famous, ribald Parisian venue where the men have come, surrounded by handsome women. Camille, engaged to Hanna, is begging Valenciennes – who declares that for just a few hours she would like to be one of Maxim's *vedette* – to leave everything behind and run away with him. The woman makes fun of him, deriding the joys of marital love. Danilo takes courage and forbids Hanna to marry Camille; she explains why she took Valenciennes's place, and she comforts him, saying that she never had any intention of marrying the French gentleman. Zeta recognises Valenciennes's fan and realises that his wife has been unfaithful but her honour is saved thanks to the words she had added earlier. When Cascada and St-Brioche return to the widow and ask for her hand in marriage she warns them about a clause in the will: should she remarry, she would no longer have any right to her inheritance. At that point everyone abandons her except Danilo who is

in love with her no matter how wealthy she is. Hanna then reveals her strategy: should she remarry, her inheritance would go to her second husband. Overcome with happiness, Danilo declares his love. The opera ends with a general ode to women and their power over the other sex.

Argument

PREMIER ACTE

Le baron Mirko Zeta, représentant de l'État imaginaire de Pontevedro en France, a organisé une fête à l'ambassade de Paris. La raison officielle de la réception est l'anniversaire du souverain, mais en réalité on attend avec impatience Hanna Glawari, la veuve du plus riche banquier de Pontevedro, car on espère réussir à lui faire épouser l'un de ses compatriotes, pour éviter que ses capitaux ne risquent de quitter sa patrie qui est au bord de la faillite. Pour atteindre cet objectif, on a fait appel au comte Danilo, qui est le secrétaire de l'ambassade, un libertin impénitent. Entre temps, la femme du baron Zeta, Valencienne, flirte avec Camille de Rossillon, qui écrit une déclaration d'amour sur l'éventail de la jeune femme. À l'arrivée d'Hanna, les hommes présents se précipitent pour lui faire une cour galante et lui demander de leur accorder la première danse. Valencienne doit choisir entre l'attirance qu'elle éprouve pour son amant et l'exigence de sauvegarder son honneur. Non sans hésitations, elle pousse Camille à se présenter à la belle veuve: une fois qu'il l'aura épousée, leur liaison pourra continuer tranquillement. Tandis que les femmes de certains hauts dignitaires de Pontevedro déplorent l'attention que leurs amants respectifs réservent à Hanna, Danilo arrive complètement ivre après avoir fait la fête chez Maxim's. Il ne désire qu'une seule chose: dormir. La veuve réveille Danilo; ils se lancent alors dans une conversation dévoilant que quelque temps auparavant, quand Hanna n'était encore ni riche ni noble, ils avaient éprouvé un tendre sentiment, rapidement découragé par l'oncle du comte Danilo pour des raisons de lignage et de patrimoine. Il s'en

suit un dialogue galant, se terminant sur le refus de Danilo qui ne veut pas du tout se déclarer amoureux d'Hanna. Et quand le baron Zeta lui impose de l'épouser pour sauver les caisses de l'État, le jeune homme s'oppose à l'idée, mais en promettant de tenir à l'écart tout prétendant étranger. L'éventail avec la phrase incriminée qu'a perdu Valencienne provoque la jalousie des maris présents, qui accusent leurs femmes réciproques d'infidélité. Quand la veuve finit par accorder la première danse à Danilo dont elle est amoureuse, celui-ci le met en vente à dix-mille francs pour le céder à celui dont l'offre est la meilleure, ce qui provoque un sauve-qui-peut général.

DEUXIÈME ACTE

Cette fois, la fête se déroule chez Hanna. Danilo utilise astucieusement le fameux éventail pour découvrir les liaisons qu'entretiennent deux des prétendants, le vicomte Cascada et Raoul de St-Brioche, avec des femmes mariées. Il les oblige ainsi à renoncer à la riche veuve, sous prétexte de tout révéler. Après un long chant masculin sur l'inconstance des femmes, Valencienne retrouve son éventail, où elle ajoute une phrase au «je t'aime» de Camille: «je suis une femme honnête». Ensuite, les deux personnages ont un long dialogue, avant de finir par se donner rendez-vous dans un endroit à l'écart. Arrivant par hasard, Zeta est sur le point de découvrir la trahison de sa femme, mais Hanna la remplace pour éviter le scandale. La veuve encourage Camille à lui faire une déclaration d'amour, ce qui suscite la colère de Valencienne et de Danilo. Ce dernier invente une histoire sur le moment, accusant Hanna d'inconstance et de frivolité. La



Foto delle prime prove della *Lustige Witwe* di Franz Lehár al Teatro La Fenice, gennaio 2018. Direttore Stefano Montanari; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti. Foto © Michele Crosera.

femme se réjouit de constater sa jalousie et l'affection qu'il ressent pour elle.

TROISIÈME ACTE

Les faits se déroulent chez Maxim's, café parisien célèbre où règnent les mœurs les plus libres et où se retrouvent tous les hommes voulant rencontrer de jolies femmes. Camille, fiancé à Hanna, supplie Valencienne – qui déclare vouloir redevenir pour quelques heures une *vedette* de Maxim's – de tout quitter et de s'enfuir avec lui: elle se moque de lui, en raillant les joies de l'amour conjugal. Danilo prend son courage à deux mains et interdit à Hanna d'épouser Camille: cette dernière lui raconte les raisons qui l'ont induite à remplacer Valencienne et le rassure en lui disant qu'elle n'a jamais eu l'intention d'épouser le gentilhomme français. Zeta reconnaît l'éventail de Valencienne et se rend compte de l'infidélité de sa femme, mais celle-ci s'en sort l'honneur sauf, grâce à la phrase qu'elle y avait ajoutée. Cascada et St-Brioche reviennent

à la charge pour demander la veuve en mariage, mais elle les avertit d'une clause testamentaire: en se remariant, elle perdrait tous ses droits à l'héritage. Tous l'abandonnent, sauf Danilo, qui l'aime indépendamment de sa fortune. Hanna révèle alors qu'il s'agissait d'un stratagème: l'héritage, en cas de secondes noces, serait passé à son deuxième mari. Danilo, tout heureux, lui déclare son amour. L'opéra se termine par un hymne général sur les femmes et le pouvoir qu'elles exercent sur les hommes.

Handlung

ERSTER AKT

In der Pariser Botschaft des imaginären Staats Pontevedro gibt der Gesandte dieses Landes in Frankreich, der Baron Mirko Zeta, ein Fest. Der offizielle Anlass für die Feierlichkeiten ist der Geburtstag des Herrschers, doch in Wahrheit erwartet man mit Spannung Hanna Glawari, die reiche Witwe des wohlhabendsten Bankiers aus Pontevedro. Man hofft, die Witwe mit einem Landsmann zu verheiraten, um ihr Vermögen im Staat zu behalten, dem der Bankrott droht. Zu diesem Zweck hat man den Grafen Danilo kommen lassen, Botschaftssekretär und unverbesserlicher Libertin. In der Zwischenzeit flirtet Zetas Frau Valencienne mit Camille de Rossillon, der ihr seine Liebe gesteht, indem er ihr eine Erklärung in ihren Fächer schreibt. Als Hanna auftritt, wetteifern die anwesenden Edelmänner darum, sie mit ihren Schmeicheleien zu erobern und bitten sie um den ersten Tanz. Valencienne, die hin- und hergerissen ist zwischen der Anziehung, die sie für ihren Liebhaber empfindet und ihrer Ehrhaftigkeit, drängt nach einigem Zögern Camille, bei der schönen Witwe vorzusprechen: wenn er sie erstmal geheiratet habe, könnten sie ihre außereheliche Beziehung in aller Ruhe weiterführen. Während einige Gattinen von hohen Staatsbeamten Pontevedros sich darüber beklagen, dass ihre Liebhaber all ihre Aufmerksamkeit Hanna zuwenden, erscheint Danilo, der angetrunken vom Maxim's kommt und nur schlafen möchte.

Die Witwe weckt Danilo auf und die beiden unterhalten sich. So entdecken sie, dass sie sich vor langer Zeit, als Hanna weder reich noch adlig war, zugeneigt waren. Sein Onkel war es, der Han-

na aufgrund ihres Standes und ihrer finanziellen Verhältnisse abgelehnt hatte. Es folgt ein Liebesgeplänkel, doch schließlich weigert sich Danilo resolut zu bekennen, dass er in Hanna verliebt sei. Als Zeta ihm befiehlt, sie zu heiraten, um die Staatskassen zu retten, weigert sich der junge Mann, erklärt sich jedoch im Gegenzug bereit, fremde Anwärter fern zu halten. Der Fächer mit der Liebeserklärung, den Valencienne verloren hat, lässt die anwesenden Ehemänner eifersüchtig werden, die ihre Ehefrauen der Untreue bezichtigen. Als die Witwe schließlich den ersten Tanz Danilo zugesteht, in den sie verliebt ist, verkauft dieser ihn an den Meistbietenden für 10.000 Francs, was zum allgemeinen Aufbruch führt.

ZWEITER AKT

Ein weiteres Fest, diesmal im Haus von Hanna. Danilo nutzt geschickt den berühmten Fächer, um die Liebesverwicklungen von zwei Anwärtern mit verheirateten Frauen aufzudecken. Er droht dem Vicomt Cascada und Raoul de St-Brioche, ihre Heimlichkeiten aufzudecken, falls sie nicht auf die reiche Witwe verzichten sollten. Nach einem langen Männergesang über die Verletzlichkeit von Frauen findet Valencienne ihren Fächer wieder und fügt dem «Ich liebe Dich» von Camille den Satz «Ich bin eine ehrbare Frau» bei. Es folgt ein langer Dialog zwischen den beiden, die sich schließlich in einem abgelegenen Ort verabreden. Zeta, der zufällig dazukommt, droht die Treulosigkeit seiner Gattin zu entdecken, doch Hanna nimmt ihren Platz ein, um einen Skandal zu vermeiden. Camille wird von der Witwe dazu geführt, ihr seine Liebe zu gestehen, was Valencienne und

Danilo sehr verärgert. Danilo erfindet aus dem Stand eine Geschichte, um Hanna des Wankelmuts und der Leichtfertigkeit zu bezichtigen. Die Witwe jubiliert, als sie die Eifersucht des Grafen sieht, der ihr zugeneigt ist.

DRITTER AKT

Die Handlung spielt in einem *Séparée* im Maxim's, dem berühmten und freizügigen Pariser Lokal, in dem alle Männer zusammen kommen und von aufgeschlossenen Mädchen umringt sind. Camille, der Hanna zur Ehe versprochen ist, fleht Valencienne – die erklärt, für einige Stunden wieder eine *vedette* im Maxim's sein zu wollen – alles hinter sich zu lassen und mit ihm zu fliehen: die Frau verspottet ihn und macht sich über die Freuden der ehelichen Liebe lustig. Danilo fasst sich ein Herz und verbietet Hanna Camille zu heiraten: so erzählt sie ihm, was sie dazu geführt hat, den Platz von Valencienne einzunehmen und beruhigt ihn, dass sie nie vorhatte, den französischen Edelmann heiraten. Zeta erkennt den Fächer von Valencienne wieder und wird sich der Untreue seiner Frau bewusst, doch diese rettet seine Ehre mit Hilfe des Satzes, den sie zuvor hinzugefügt hatte. Cascada und St-Brioche ergreifen wieder die Initiative und halten um die Hand der Witwe an, die diese auf eine testamentarische Klausel hinweist: wenn sie wieder heiraten würde, würde sie jedes Anrecht auf ihr Vermögen verlieren. An diesem Punkt verlassen sie alle außer Danilo, der sie unabhängig von ihrem Reichtum liebt. Hanna offenbart ihm ihre List: das Erbe würde im Fall einer zweiten Hochzeit dem zweiten Ehemann zufallen. Danilo erklärt ihr glücklich seine Liebe. Die Operette schließt mit einem Loblied auf die Frauen und auf die Macht, die sie über das andere Geschlecht ausüben.

HANNA



HANNA



Carla Teti, *figurini per Die lustige Witwe di Franz Lehar al Teatro La Fenice, febbraio 2018. Direttore Stefano Montanari; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti.*

Qualche notizia su Franz Lehár e sulla *Lustige Witwe*

di Quirino Principe

Alma Schindler, nelle pagine delle *Erinnerungen* in cui tenta di cogliere l'essenza dei primi cinque anni del suo matrimonio con Gustav Mahler, tra il 1902 e il 1907, descrive con tensione e angosciosi presentimenti la loro vita coniugale nei mesi che precedettero la loro crudele tragedia, la morte della loro primogenita a cinque anni. Scrive Alma:

In quei cinque anni non siamo mai usciti la sera, non abbiamo mai passato la serata in gaia compagnia, non siamo mai andati a teatro, all'infuori dell'opera, e solo quando dirigeva lui, cosa che del resto mi rendeva felice, tanto che non desideravo altro. Una volta però andammo all'operetta, alla *Vedova allegra*, la quale ci mise così di buon umore che, tornati a casa, ci mettemmo a ballare e ricostruimmo a memoria il valzer di Lehár. Anzi, accadde una cosa comica. Per quanto ci sforzassimo, non riuscivamo a ritrovare una certa modulazione; ma eravamo allora tutti e due di un intellettualismo tanto snobistico che ci vergognavamo di comperare il valzer. Andammo insieme nel negozio di musica Doblinger, e mentre Mahler intavolava una conversazione col direttore del negozio sulla vendita delle sue opere, io mi misi a sfogliare, con finta noncuranza, i numerosi spartiti e *potpourri* della *Vedova allegra*, finché non trovai il valzer e la modulazione che cercavo. Allora mi avvicinai a Mahler che si congedò subito e per la strada gli cantai la modulazione, perché non mi sfuggisse di nuovo.¹

Perché stupirsi? Mahler, e Alma di riflesso (oppure, Alma, e Gustav di riflesso: *ignoramus*

ignorabimus, e il dubbio ci appaghi), provava buon umore e senso di benessere dopo quella serata (il testo originale di Alma dice semplicemente «... *Die lustige Witwe*, die uns vergnügt machte...»), ma era snobisticamente *verschmocket* e perciò inibito nell'acquistare senza sotterfugi, entrando nientemeno che nel tempio editoriale-musicale di Doblinger (lo era nella Vienna absburgica, lo è anche oggi), il *Klavierauszug* di un'operetta. Tuttavia, l'inconfessata inclinazione verso una materia in cui il prevalente elemento dilettevole è rischiosamente pencolante tra l'improvvisamente 'quasi' sublime e il piacere vissuto da anime semplici al limite del triviale (e di uno scollacciato pessimo gusto, in mano a teatranti grossolani e stupidi) richiama alla mente, sia pure in termini qualitativamente diversi, l'incanto esercitato su Alma e Gustav, la sera di domenica 10 novembre 1901, dalla prova generale dei *Contes d'Hoffmann* di Jacques Offenbach,² ma anche la perfetta empatia tra Mahler e *Die Fledermaus* di Johann Strauss figlio, andata in scena per la prima volta alla Hofoper di Vienna (un gran salto di rango, dalla *Uraufführung* di domenica 5 aprile 1874 nel 'popolare' Theater an der Wien) sotto la direzione mahleriana;³ nonché l'entusiasmo conclamato di Richard Wagner per tutta la musica di Johann Strauss, anche al di là dei suoi lavori teatrali.

Queste considerazioni non hanno gran peso sul terreno della storiografia musicale. Illuminano con lampi fuggevoli un lato, meno prevedibile, dell'indole di due fra i massimi compositori d'Occidente. Non sono, tuttavia, trascurabili, poiché invitano a disegnare un quadro, definibile, con una dose d'enfasi, 'axiologico'. Qual è il grado di dignità ar-

tistica di ciò che con infelice termine è chiamato 'operetta', rispetto alla sovrana tradizione del teatro d'opera? È significativo che la domanda sorga, nella nostra circostanza, da oggetti tanto bene qualificati, e perciò dotati dell'energia identificante la musica forte,⁴ da forzare e spezzare i limiti imposti dalla classificazione. Ma allora, che cosa dovremo dire? Che *Les Contes d'Hoffmann*, *Die Fledermaus*, *Die lustige Witwe*, sono 'quasi opere'? A parte il fatto che i *Contes* sono, anche formalmente e strutturalmente, autentica opera a tutti gli effetti, stiamo parlando, quale che sia l'oggetto considerato, di teatro musicale, ossia di una fra le massime creazioni che giustificano *eis aióna* l'esistenza storica dell'Occidente: di un prodigio della Natura (la musica è pura energia cosmica ed eco remota di un *mysterium* logico-matematico intuibile al di là dello spazio-tempo) ogni volta saldato o intrecciato, dalle mani di un «miglior fabbro del parlar materno», con un prodigio della Storia (il teatro è una creazione della specie umana, un anti-mondo denso di significati contrapposto alla caotica e insignificante banalità degli eventi cosiddetti 'reali'). La superiorità o inferiorità dei 'generi' è un vecchio arnese da manuale, mentre nei casi citati (a malincuore, continuiamo a usare il termine 'operetta' per evitare nuove eppure necessarie pedanterie da parte nostra) è evidente la superiorità qualitativa e la maggiore presenza di energia. Balzando, in senso 'assiologico', al di sopra della media, i tre lavori fuoriclasse possiedono con più felice pienezza tre requisiti: la dinamica e la coerenza della trama e della sceneggiatura, l'inventiva musicale e la sapienza compositiva, il connubio tra teatralità e uso teatrale della musica. Anzi, proprio dalle caratteristiche fuor di misura media delle tre fuoriclasse si rendono più evidenti i connotati specifici di tre varietà: rispettivamente, del teatro musicale franco-tedesco di Offenbach, dell'operetta *wienerisch* come la realizzò il più geniale fra gli Strauss, dell'operetta austro-ungherese (a meglio definire la cui immagine va lanciato uno sguardo anche alla sua appendice americana).

Di questa terza varietà, il sovrano per diritto naturale e per privilegio innato fu Lehár Ferenc (o Franz Lehár al di fuori dell'onomastica magiara), nato a Komárom, nella regione transdanubiana cen-

trale dell'Ungheria di allora, sabato 30 aprile 1870. Lehár morì a Bad Ischl (Alta Austria, distretto di Gmunden), rinomato centro termale già prediletto da Johannes Brahms, domenica 24 ottobre 1948. L'elemento magiario, in forza di una sottile chimica di cui fecero esperienza, in area mitteleuropea, altri artisti nati lungo un confine etno-linguistico e culturale (a cominciare da Liszt e da Petöfi, fino a Bartók) rifluì in altre fisionomie europee. Nella personalità di Lehár, versatile uomo di teatro e non soltanto d'inventiva musicale, l'elemento magiario si atteggiò ad austro-tedesco, ad austro-boemo, a italianizzante. La città natale, con il suo curioso destino, ne è quasi un simbolo. Andato in frantumi il multinazionale e multilingue Impero austro-ungarico, il nuovo confine, che in quella zona transdanubiana venne a separare la nuova e assai più ristretta nonché mutilata Ungheria dalla nuovissima e alquanto artificiale repubblica di Cecoslovacchia, tagliò in due l'insediamento urbano (qualcosa di simile avvenne a Gorizia dopo la seconda guerra mondiale). Mezza Komárom rimase ungherese; l'altra metà, sulla sponda opposta del Danubio, passò sotto la giurisdizione della repubblica guidata con eccellente arte politica da Thomas Masaryk. Dopo le terribili vicissitudini della seconda guerra mondiale (alla quale Lehár sopravvisse per tre anni, meno inossidabile nell'animo di quanto allora si credette), dopo il cupo quarantennio del regime comunista, cèchi e slovacchi si separarono con civile eleganza. Oggi, la città 'gemella' di Komárom, la sua metà slovacca, si chiama Komárno.

Sulla vita di Lehár mi limito a poche notizie, all'osso. Figlio di un direttore di banda militare, anch'egli Ferenc (se non erro), e dell'austro-tedesca Christina Neubrandt, fu musicalmente svezzato dal padre. Dal 1882 al 1888 studiò violino e teoria musicale al Conservatorio di Praga, dove seguì anche alcune lezioni di composizione come allievo di Zdeněk Fibich.⁵ Là conobbe Antonín Dvořák, che lo incoraggiò vivamente a dedicarsi alla composizione. L'adolescente Lehár seguì il consiglio. I suoi primi *morceau de salon* per violino e pianoforte o per violino e orchestra passarono quasi inosservati. Intanto, il giovane musicista s'impegnò come direttore di banda presso diversi corpi militari: nell'esercito austro-ungarico, in varie cit-

Der Klavierauszug darf nur dann zu Bühnenzwecken benützt werden, wenn vorher das Bühnenaufführungsrecht durch unseren Vertreter **Felix Bloch Erben** [Adolf Stiawinski] Berlin oder **D^r O.F. Eirich** Wien rechtmässig erworben wurde.
Victor Léon, Leo Stein, Franz Lehár.



Die lustige Witwe.

OPERETTE IN DREI AKTEN
[teilweise nach einer fremden Grundidee] von
VICTOR LÉON u. LEO STEIN

Musik
VON
FRANZ LEHÁR

Klavierauszug mit Text (Klavierparticell) $\frac{K 12}{H 10}$ netto
Klavierauszug zu zwei Händen mit unterlegtem Text $\frac{K 8}{H 5}$ netto

Droits d'édition, de traduction, et d'exécution publique réservés.
Aufführungsrecht vorbehalten. Mit Vorbehalt aller Arrangements.
Eigentum des Verlegers für alle Länder.

LUDWIG DOBLINGER

(Bernhard Herzmannsky) LEIPZIG WIEN

COPYRIGHT 1906, BY L. DOBLINGER.
LONDON, NEW-YORK AND MELBOURNE: CHAPPELL & CO. LTD.
VERLAG u. EIGENTUM FÜR RUSSLAND: P. NELDNER, RIGA.

Frontespizio dello spartito originale della Lustige Witwe con la foto dei due protagonisti della prima rappresentazione assoluta a Vienna: Mitzi Günther e Louis Treumann.

tà dell'Impero, e, a Trieste, nella marina militare. Trieste fu una città che egli amò di un amore ricambiato. Finalmente, a Vienna, nel 1899, divenne *Kapellmeister* del xxvi Reggimento di Fanteria, e nel 1901 un suo valzer, *Asklepios*, gli diede gran fama presso il pubblico viennese. Fu il primo passo verso il grande successo, che esplose pochi mesi dopo, quando la principessa Pauline von Metternich, donna bruttissima, invadente e come tale aborrita da Alma Schindler in procinto di diventare Frau Mahler, ma benemerita mecenate di artisti, offrì all'oramai rinomato Franz Lehár la commissione di una grande musica di danza per il Ballo di Gala nel Sophiensaal di lunedì 27 gennaio 1902. Nacque così l'incantevole valzer in do maggiore *Gold und Silber* (Oro e argento) op. 79, che donò al suo autore fama internazionale. A Vienna, al «Venedig», Lehár trentunenne assaporò l'esperienza di dirigere in teatro.⁶ Un passo dopo l'altro verso la gloria: finalmente, nel leggendario Theater an der Wien dove erano apparsi al mondo *Die Zauberflöte* e *Fidelio* e *Die Fledermaus*, andò in scena venerdì 21 novembre 1902 la sua prima operetta, *Wiener Frauen* (Donne viennesi). Quello di *Kapellmeister* al xxvi Reggimento fu ovviamente l'ultimo incarico militare di Franz Lehár, che scelse la vita civile e da allora in poi si dedicò esclusivamente alla musica.

A Vienna, a Monaco di Baviera, a Budapest, a Praga, a Leopoli, a Trieste, a Zagabria, la borghesia che ebbe la sorte di vivere e fiorire nella *belle époque* si entusiasmo per Lehár: lo sentì come il 'suo' interprete, se non proprio della sua reale vita di borghesia attiva e pratica, certo dei suoi desideri e delle sue fantasie. Ma lo spazio dell'animo e dei modesti sogni in cui quella musica trovò confortevole alloggio non fu soltanto quello mitteleuropeo. A Parigi e a Londra, oltre Atlantico (l'influenza di Lehár sul *musical* americano, o meglio, ebraico-mitteleuropeo-americano, è cospicua) la musica di Lehár fu una presenza invasiva.⁷ Anche nel cinema, la borghesia d'Occidente, già declinante dopo la prima guerra mondiale, accolse con piacere le invenzioni melodiche e soprattutto l'aura armonica di Lehár, curvilinea e galeotta.⁸ Il 'para-musical' cinematografico, con l'applicazione su vastissima (e talora fastidiosetta) scala di uno stilema prediletto dal musicista ungherese, la «canzone danzante», e,

sovente, di quella novità drammaturgica leháriana che è «l'operetta con le lacrime», iniettava gocce di amaritudine in spettacoli amati dal pubblico soprattutto femminile e forse sentiti intimamente come una sorta di *néo-belle-époque*.⁹ Simili gocce di eccitante fiele piacciono sempre allo spettatore-ascoltatore, secondo le infallibili osservazioni di Aristotele (*Poetica*, xiv, 1453/b) e di Lucrezio (*De rerum natura*, II, 1-19).

Divenuto musicista a tempo pieno e idolo del pubblico, Lehár approdò agevolmente, in una Vienna tesa a godere di ciò che Hermann Broch avrebbe definito «die fröhliche Apokalypse», al suo massimo trionfo, che fu anche il suo più eminente e durevole esito artistico. L'operetta in tre atti *Die lustige Witwe* (La vedova allegra) andò in scena al Theater an der Wien sabato 30 dicembre 1905 sotto la sua direzione. Interpreti principali: Mitzi Günther soprano (Hanna Glawari), Louis Treumann baritono (conte Danilo), e con loro Annie Münsch (Valencienne), Siegmund Nagler (Mirko Zeta), Karl Meister (Camille Rossillon). La prima italiana ebbe luogo a Milano, al Teatro Dal Verme, sabato 27 aprile 1907, con Emma Vecla protagonista.

Lehár incassò forti guadagni (ai quali probabilmente non era preparato dentro di sé) in seguito al grandioso successo. Bruciò e perdette quasi tutto in seguito a speculazioni sbagliate e mal consigliate. Ma il successo continuò, inarrestabile, con le operette successive, e gli introiti affluirono di nuovo. Di nuovo agiato, prossimo a essere ricco, Lehár fondò una casa editrice di musica, il Glocken Verlag. Acquistò una casa a Bad Ischl, e là nel 1906 conobbe Sofia Meth, figlia di un ebreo commerciante di tappeti, e già sposata. Da allora convissero. Nel 1921 Sofia ottenne il divorzio, e i due divennero marito e moglie. Il 1929 fu un'annata fruttuosa. Nacque l'operetta *Das Land des Lächelns* (Il paese del sorriso). In quell'anno, Lehár soggiornò nell'amata Trieste, dove presentò le operette 'italiane' *Paganini* e *Federica*. Nel 1934, dopo *Giuditta*, abbandonò il mestiere di compositore e si dedicò tutto al Glocken Verlag. Durante la seconda guerra mondiale riuscì a fuggire, per salvare la moglie di sangue ebraico. Gravemente malato di cuore, nel 1944 si trasferì in Svizzera. È singolare che, nella



La prima rappresentazione assoluta della *Lustige Witwe* di Franz Lehár ebbe luogo al Theater an der Wien di Vienna, il 30 dicembre 1905. In questo stesso teatro avevano debuttato, per fare qualche esempio, *Die Zauberflöte* (1791) di Wolfgang Amadeus Mozart, *Fidelio* (1805) di Ludwig van Beethoven e l'operetta *Die Fledermaus* di Johann Strauss figlio.

sua fuga dall'area dominata dai nazisti, egli sia stato aiutato da Albert Göring, fratello minore di Hermann, il potentissimo gerarca del Terzo Reich.

Nel 1947, Sofia morì a Zurigo. Quando Lehár morì a Bad Ischl il 24 ottobre 1948, pianto e rimpianto dai suoi ancora numerosissimi ammiratori, era quasi cieco.

Ogni artista di rilievo, lo è grazie ai significati che il suo stile sa trasmettere. Una musica è forte se trasmette forti significati. Franz Lehár, probabilmente, non aspirava a erigere un *monumentum aere perennius*, ma come autore che aristotelicamente sa nascondersi dietro alla propria opera, egli resiste ancora oggi alla *fuga temporum*. Musica forte, dunque, anche la sua? Certamente, poiché dell'energia musicale di grado superiore alla media della sostanza di suono diffusa nel mondo essa possiede i requisiti da me innumerevoli volte e in diverse occasioni indicati. Il primo di quei requisiti è l'incalcolabile quantità di informazioni e

impulsi (la *massa*, $[m]$, in senso fisico-matematico) presenti in una sola battuta di pentagramma. Il secondo è la mutabilità, ossia la *velocità*, $[c]$, sempre misurabile come grandezza fisico-matematica, con cui la musica forte, diversamente da quella debole o mediocre (detta anche 'normale' da qualche giornalista babbeo e da qualche docente ruffiano e vile), sa mutare tono, colore, clima, dinamica, volume, stato d'animo, intenzione, allusione. Il terzo connotato è la rapida imprevedibilità (il *quadrato* $[c^2]$ della velocità) con cui la musica forte ci investe con sorprese, capovolgimenti, traumi, colpi di scena e rivelazioni improvvise. Applicando alla musica forte la formula della relatività in forma 'ristretta', $E = mc^2$, gli alti o altissimi valori delle due grandezze in crescita geometrica (m) o esponenziale (c) danno all'energia (E), che la musica forte possiede, una dimensione cosmica. Se amiamo le curiosità storiche, è divertente pensare che quella formula fu proposta da Albert Einstein

nell'articolo *Zur Elektrodynamik bewegter Körper* («A proposito dell'elettrodinamica dei corpi in movimento») pubblicato venerdì 30 giugno 1905, ma integrato e precisato da Einstein in una memoria datata mercoledì 27 settembre 1905. Lo stesso anno della *Lustige Witwe* di Lehár, lo stesso della Settima Sinfonia di Mahler.

In attesa dell'auspicata e teorica unificazione degna del Nobel, mi domando: quale, fra le quattro fondamentali forze cosmiche? Direi che l'energia posseduta dalla musica di Lehár sia non tanto quella elettromagnetica, o quella nucleare debole o forte, quanto l'energia gravitazionale, che proprio nella partitura della *Lustige Witwe* agisce nel dominio prediletto da questo compositore: la danza. Un frammento della forza di gravitazione, potente e incandescente, porta gli einsteiniani *bewegte Körper*, i corpi femminei e virili rotanti nell'universo del valzer, a scivolare rotando in orbita in quel paradiso colmo di allegria, di champagne, di vanità, di sognato adulterio, di vizi capitali fra cui primeggiano superbia, invidia, gola e lussuria. Dico 'universo', poiché il viennese e mitteleuropeo valzer è un sistema di astri dissimili. Lehár sospinge il grande *Dreivierteltakt* della *Lustige Witwe* con moto ascendente, balzando in levare dalla dominante alla tonica superiore, e poi sale per due toni congiunti. Più semplice e liscio di così! Ma con diversa collocazione ritmica, partendo in battere, la configurazione iniziale è la stessa in *Gold und Silber*: sol, do, re-mi-sol... Fra l'altro, la linea melodica è anche l'attacco del *refrain* nel sublime Vilja-Lied. Questo frammento diatonico di scala ascendente è un marchio di fabbrica: nel cosmo del valzer, esso convive con la sinusoide e con il *torculus* degli Strauss viennesi, e un tutt'altro *design* melodico e ritmico è soprattutto nell'apollineo *Sphären-Klänge* di Joseph Strauss.

L'invenzione musicale di Lehár, il suo *melodischer Einfall*, è un po' un ossimoro: muovendosi in un cosmo di suoni, è un eclettismo ostinatamente originale. Nell'atto primo della *Lustige Witwe*, l'introduzione *à la française* coesiste con echi da Richard Strauss («Ich bin eine anständ'ge Frau», Valencienne) e con movenze wagneriane dai *Meistersinger*. Sorprendenti sono le poche ma penetranti battute di melòlogo con Mirko Zeta recitan-

te. Squilli misteriosi e fremiti drammatici ricorrono dopo l'entrata in scena di Hanna Glawari. Molto 'slava' è la musica dell'atto secondo. Comincia con squilli alla polacca, sfiora Čajkovskij, attraversando un'aura balcanica e un coro d'intonazione slavo-magiara sfocia in un *trepak*, e qui ci investe l'esclamazione di Hanna in lingua 'pontevedrina': «Mi velimo dase dase, heiaho», presumibilmente correggibile in «Mi velimo da se, da se, veselimo, heja ho», traducibile, credo, con: «Noi diciamo che dobbiamo, sì, dobbiamo essere felici, evviva!» (oppure: «...che dobbiamo divertirci, evviva!»). Ma, scusate, dopo sabato 10 giugno 1865 il secondo atto di una qualsiasi opera ispirata da Eros, non doveva forse essere una scena d'amore spinto? Infatti, ecco l'episodio alla *Tristan und Isolde*: il meraviglioso duetto del padiglione, Valencienne-Rossillon, con cromatismi, settime diminuite, settime di sensibile, persino accordi di nona, in cui lampeggiano bagliori dei *Wesendonck-Lieder* (Dioniso mi perdoni!). Nel breve atto terzo, il finale duetto cantato con nobile lentezza sull'onda del grande valzer, lungo una strada sgombra da accordi alterati («Lippen schweigen»), è, rispetto alla seduzione del «Pavillon», un'altrettanto nobile catarsi.

Qualche notizia sui due librettisti della *Lustige Witwe*, entrambi di ascendenza ebraica. Victor Léon (francesizzante pseudonimo di Viktor Hirschfeld) nacque a Szenic, nella contea ungherese di Neutra, lunedì 4 gennaio 1858, e morì a Vienna venerdì 23 febbraio 1940. Léon, nel 1904, era stato attratto da una commedia di Henri Meilhac, *L'Attaché d'ambassade*, e in origine pensò di trarne un libretto da affidare al compositore Richard Heuberger (1850-1914). Per fortuna, le cose andarono diversamente. Leo Stein (pseudonimo di Leo Rosenstein) nacque a Lemberg (in italiano, Leopoli, in ucraino L'viv, in polacco Lwów) sabato 23 febbraio 1861, e morì a Vienna giovedì 28 luglio 1921.

Per finire, alcune precisazioni sui tre film più importanti che siano derivati dall'operetta di Lehár. *The Merry Widow* è un film muto prodotto a Hollywood nel 1925, e diretto da Erich von Stroheim. La trama è abbastanza simile a quella dell'operetta, ma la protagonista, Sally O'Hara, è una ballerina, non una ricchissima ereditiera. Fra gli interpreti, Mae Murray (Sally) e John Gilbert. Lo stesso ti-

to, *The Merry Widow*, ha il più celebre dei tre film, e il più vicino alla trama originale. Sempre americano, del 1934, fu diretto da Ernst Lubitsch, con Jeanette MacDonald, Edward Everett Horton, Maurice Chevalier. Infine, un altro film hollywoodiano fu *The Merry Widow* (1952) diretto da Curtis Bernhardt, con Lana Turner e Fernando Lamas.

1. Alma Mahler, Gustav Mahler. *Erinnerungen*, Allert de Lange, Amsterdam 1940; Fischer, Frankfurt am Main 1991, p. 145. Traduzione italiana di Laura Dallapiccola, in Alma Mahler, *Ricordi e lettere*, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 118-119.

2. Alma Mahler, Gustav Mahler, cit, pp. 15 e 26-27; traduzione italiana di Laura Dallapiccola, cit., pp. 9 e 18.

3. Cfr. Quirino Principe, *Parola e musica nella Fledermaus di Johann Strauss jr: fantasia linguistica e creatività musicale*, nel programma di sala del Teatro Lirico di Cagliari, *Die Fledermaus*, lunedì 28 febbraio 2000, Edizioni del Teatro Lirico, Cagliari 2000, pp.29-30.

4. Richiamandomi non tanto a una mia dubbia autorevolezza (sono il primo a porla in dubbio) quanto alla mia logorroica e ripetitiva arroganza, credo oramai superfluo spiegare per l'ennesima volta che cosa io intenda per 'musica forte' e 'musica debole'.

5. Nientemeno! Zdeněk Fibich (1850-1900) fu un compositore di straordinario e precoce talento, paragonabile a Korngold o a Nedbal. Dire che egli abbia lasciato tracce nel linguaggio compositivo di Lehár non mi sembra un'eresia da stracciarsi le vesti. Si (ri)ascolti la breve e famosissima pagina nota con il titolo apocrifo di Poema (titolo adattato a varie lingue), che in realtà è il 139 dei 376 pezzi. 41, 44, 47 e 57, raccolti insieme e intitolati *Náladý, dojmy a upomínky* (Stati d'animo, impressioni e reminiscenze).

6. A dire il vero, Lehár ventiseienne aveva scritto un'opera vera e propria (senza l'alternanza a *Singspiel* ossia parlato-cantato): *Kukuška*, su libretto di Felix Falzari, eseguita a Lipsia nel 1896.

7. Questo tema è trattato con competenza di grado superiore, chiarezza esemplare e logica incal-

ORCHESTRA

2 FLAUTI (2° ANCHE PICCOLO)

2 OBOI

3 CLARINETTI

2 FAGOTTI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

TIMPANI

GRANCASSA

PIATTI

TAMBURO PICCOLO

GLOCKENSPIEL

TRIANGOLO

TAMBURINO BASCO

TAM TAM

ARPA

ARCHI

MUSICA IN SCENA

3 MANDOLINI

TAMBURINO

CHITARRA

BATTERIA JAZZ

FISARMONICA

PIANOFORTE

LE VOCI

BARONE MIRKO ZETA,
AMBASCIATORE DI PONTEVEDRO A PARIGI
tenore

VALENCIENNE, SUA MOGLIE
soprano

CONTE DANILO DANILOWITSCH, SEGRETARIO D'AMBASCIATA,
TENENTE DI CAVALLERIA DELLA RISERVA
tenore o baritono

HANNA GLAWARI, UNA RICCA VEDOVA
soprano

CAMILLE DE ROSSILLON
tenore

VISCONTE CASCADA
tenore

RAOUL DE ST. BRIOCHE
tenore

BOGDANOWITSCH, CONSOLE DI PONTEVEDRO
baritono

SYLVIANE, SUA MOGLIE
soprano

KROMOW, CONSIGLIERE D'AMBASCIATA DI PONTEVEDRO
tenore

OLGA, SUA MOGLIE
soprano

PRITSCHITSCH, COLONNELLO IN PENSIONE E ADDETTO
baritono

PRASKOWIA, SUA MOGLIE
mezzosoprano

NJEGUS, CANCELLIERE PRESSO L'AMBASCIATA DI PONTEVEDRO
baritono

LOLO, GRISETTE
soprano

DODO, GRISETTE
soprano

JOU-JOU, GRISETTE
soprano

FROU-FROU, GRISETTE
soprano

CLO-CLO, GRISETTE
soprano

MARGOT, GRISETTE
soprano

UNA SIGNORA
contralto

SOCIETÀ PARIGINA E PONTEVEDRINA, COMMEDIANTI,
SUONATORI, SERVITÙ.

zante da un recentissimo libro di Luca Cerchiarì, *Storia del musical*, Bompiani, Milano 2017; le pagine 67-70 sono particolarmente dedicate a Franz Lehár.

8. A parte i frammenti ampiamente diffusi e apparsi nei primi sessant'anni del secolo XX, vanno ricordati almeno otto film in cui Lehár sia presente in tutto o in parte nella colonna sonora, o nel cui soggetto si attinga alla trama di una sua operetta. Fra essi, tre derivano direttamente dalla *Lustige Witwe*, e sono quelli diretti da Erich von Stroheim (muto, 1925), Ernst Lubitsch (1934, il più celebre), Curtis Bernhardt (1952). Ne parliamo alla fine. Gli altri sono: *The Rogue Song* (Amor gitano ovvero Il canto del bandito, Stati Uniti 1930), regia di Lionel Barrymore (e di Hal Roach, non accreditato), con Lawrence Tibbett, Catherine Dale Owen. Stan Laurel, Oliver Hardy (Ollio e Stanlio!), con musiche di Franz Lehár e Dimitri Tiomkin, sceneggiato secondo la trama dell'operetta lehariana *Zigeunerliebe* (1910, su libretto di Alfred Maria Willner e Roberto Bodansky); *Grossfürstin Alexandra* (Austria 1933), regia di Wilhelm Thiele, con sublimi cantanti d'opera come Maria Jeritzka, Paul Hartmann, Leo Szelak, e per questo film Lehár scrisse soltanto la canzone «Du und ich sind für einander bestimmt»; *Die ganze Welt dreht sich um Liebe* (Austria 1935), dall'operetta lehariana *Clo-Clo* (1924), regia di Viktor Tourjansky, con Martha Eggerth e Leo Szelak; *Shadow of a Doubt* (L'ombra del dubbio, Stati Uniti 1943), regia di Alfred Hitchcock, con Joseph Cotten e Theresa Wright, un film per la cui colonna sonora scrissero Franz Lehár e Dimitri Tiomkin; *Schön ist die Welt* (Repubblica Federale di Germania 1957), dall'operetta lehariana *Schön ist die Welt* (1930), regia di Géza von Bolváry. A questa film andrebbe aggiunta, come curiosità, una pellicola di coproduzione cecoslovacca e jugoslava (1958, ritoccata nel 1964), *Hvězda jede na jib* (traduco approssimativamente con «Una stella a sud» o «La stella del sud»), un musical filmato, con testi poetici di Vladimír Dvořák, musica di Miroslav Duchac, sceneggiatura e regia di Oldřich Lipský, con gli attori Miloš Kopecký, Rudolf Hrusinský, Stella Zázvorková, Eman Fiala, Rudolf Deyl jr. Quest'ultimo è anche, insieme con Jarmila Veselá e Rudolf Cortés, un attore cantante, e nel film esegue un'aria dall'operetta lehariana *Paganini* (1925).

9. Un notevole esempio di «operetta con le lacrime» è l'ultimo lavoro teatrale di Lehár, *Giuditta* (1934), con personaggi italiani. Altro notevolissimo esempio, un quarto di secolo fa, è stata *Elisabeth* (1992), libretto di Michael Kunze, musica del serbo-ungherese Sylvester Levay (n. 1945), in cui l'imperatrice Sissi invecchia, danza con la Morte, è uccisa dall'anarchico Luigi Luccheni (Lucheni?). Interessante, questo ritorno di una «lacrimante operetta in uno stile giarò».



Franz Lehar mentre suona il violino.

NJEGUS
segretario del
Barone Zeta



Carla Teti, figurino per *Die lustige Witwe* di Franz Lehár al Teatro La Fenice, febbraio 2018. Direttore Stefano Montanari; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti.

Damiano Michieletto: «Lo spunto drammaturgico principale è il denaro»

a cura di Leonardo Mello

Damiano Michieletto, che dieci anni fa aveva già affrontato un'altra operetta di Lébar, Il paese del sorriso, delinea la sua lettura registica della Lustige Witwe.

Sono partito dall'idea che ciò che muove tutto, dal punto di vista drammaturgico, sono i soldi. L'interesse e l'attenzione rivolti a questa vedova sono motivati esclusivamente dall'eredità che lei porta con sé. Partendo da queste premesse, ho cominciato ad affrontare lo scenario che l'opera propone: ci è presentato lo Stato immaginario di Pontevedro, un piccolo Paese che lotta contro le grandi nazioni europee per difendere la propria indipendenza. Ma l'ambientazione originaria, un'ambasciata, non mi convinceva: in fondo è un posto dove, se non si appartiene all'alta società, ci si reca soltanto per farsi fare un timbro sul passaporto. Alla fine è un 'non luogo'. Inoltre i personaggi, a cominciare proprio dalla giovane vedova, sono tutti piuttosto provinciali, anche se vivono in una grande capitale come Parigi. Allora ho costruito un parallelo tra l'ambasciata di cui parla il libretto e una banca: la banca di Pontevedro. Il barone Zeta non è più ambasciatore ma direttore di questo istituto creditizio, che ho immaginato come quelle piccole banche sparse nel territorio italiano. Una sorta di «Credito Cooperativo di Monastier e del Sile», dove la popolazione locale deposita i propri risparmi come avevano fatto in precedenza i genitori e i nonni. Un istituto di provincia, che si occupa di costruire una nuova piscina o il campo di calcio, oppure dona fondi al parroco. Ed è sempre a rischio di essere divorato dai grandi colossi bancari. Da questa idea è partito tutto il progetto regi-

stico: finalmente mi trovo di fronte a personaggi più umani, più riconoscibili e dunque più teatrali.

Il primo atto inizia con la festa per l'anniversario della fondazione della banca, che ho fatto coincidere con l'anno di composizione dell'opera. In questo contesto giunge Hanna, una ricca ereditiera pontevedrina, e il direttore Zeta vuole a tutti i costi che lei depositi nelle sue casse il proprio denaro. Nessuno infatti sa che la banca è sull'orlo del fallimento, che soltanto una robusta iniezione di capitale potrebbe scongiurare. Perciò induce Danilo, che è un suo dipendente, a corteggiarla per poi chiederne la mano, essendo a conoscenza di un loro antico *flirt* di gioventù. Quest'ultimo, come nel testo originale, è uno scansafatiche, un uomo che – nonostante abbia raggiunto il traguardo del tanto agognato 'posto in banca' – ha a che fare tutto il giorno con numeri, conti e scartoffie. È dunque inaridito dal suo lavoro e trae soddisfazione frequentando nottetempo il *nightclub* locale. Zeta lo esorta ad agire per la *Vaterland*, cioè la patria. E infatti a un certo punto esce un cartello pubblicitario che mette in relazione l'istituto di credito proprio con la *Vaterland*, utilizzando la retorica tipica delle banche di oggi, che si propongono come la 'casa' dei propri clienti. È un'ambientazione molto concreta, nella quale tutti gli ingredienti che nell'originale assomigliano a dei *diché* acquistano un sapore più vivido e reale. Nel secondo atto la festa si svolge in una sala da ballo, anzi meglio in una balera, con tanto di orchestra in scena che dialoga con l'orchestra sottostante. Nel finale, poi, ci troviamo nell'ufficio di Danilo, dove lui – ubriaco e assonnato – si addormenta: i balli previsti dalla partitura diventano dunque le immagini di un suo



Damiano Michieletto e Nadja Mcbantaf durante le prove della *Lustige Witwe* al Teatro La Fenice, gennaio 2018. Foto © Michele Crosera.

sogno, che si arresta nel momento in cui suona il telefono. Questo è il punto nel quale ci discostiamo di più dal libretto, che colloca le ultime scene da Maxim's in modo un po' artificioso, come se fosse uno stratagemma per giustificare i momenti danzati.

Da un punto di vista temporale ci troviamo alla fine degli anni Cinquanta. L'operetta riserva sempre ampio spazio al ballo, e bisogna trovare una 'cifra' per inserirlo scenicamente. A me piaceva, da questo punto di vista, il codice e lo stile degli anni Sessanta. Il periodo poi permette di fare riferimento all'emancipazione femminile, che in quell'epoca ha avuto un peso determinante per i cambiamenti della società. Hanna, in questo senso, diviene un emblema e un esempio.

Oltre al denaro, un tema importante è quello amoroso e legato alla sessualità.

Per svilupparlo ho utilizzato il personaggio di Njegus, che rimane quasi sempre in scena ed è 'incaricato' di gestire il ventaglio con la scritta «Ti amo» che, come una bomba a orologeria, crea scompigli, confusioni, *flirt*, tradimenti. Un meccanismo analogo l'ho trovato allestendo qualche tempo fa *Il ventaglio* di Goldoni. Memore di quell'esperienza, ho fatto di Njegus una specie di simbolo dell'amore, come Puck, Cupido o Eros, richiamando anche un po' il Cherubino mozartiano, dati i molti riferimenti che *La vedova allegra* fa all'opera del salisburghese. Njegus continua a essere un personaggio reale – il segretario e 'portaborse' della banca – ma assume anche una forte valenza meta-teatrale: si rivolge al direttore d'orchestra, blocca la scena, fa entrare, uscire, scambiare i personaggi. È insomma il custode degli intrecci e degli intrighi amorosi. Anche questo è un modo per giocare con i materiali dell'operetta e non renderla prevedibile e scontata.

Damiano Michieletto: “The key dramaturgical cue is money”

edited by Leonardo Mello

Damiano Michieletto, who worked on another opera by Léhar ten years ago, The Land of Smiles, describes his interpretation as director of Die lustige Witwe.

At first I started with the idea that the thing that drives everything from a dramaturgical perspective is money. The interest and attention this widow receives is motivated exclusively by the inheritance she has to offer. With this as the premise, I began to tackle the scenario that the opera offers: we are shown the imaginary State of Pontevedro, a small country that is fighting against the great European nations to defend its own independence. However, I was not convinced by the original setting, in an embassy: basically, that's a place where, if you are not part of high society, you only go if you need to get your passport stamped. It is basically a 'non place'. Furthermore, starting with the young widow, the characters are all rather provincial, even if they do live in a large capital like Paris. So I created a parallel between the embassy described in the libretto and a bank: the bank of Pontevedro. Baron Zeta is no longer an ambassador, but the manager of this bank institute, which I imagined as one of the small banks you find in Italy. A sort of "Cooperative Bank" out in the country, where the local population deposits its savings, following in the footsteps of their parents and grandparents. A provincial institution, which is working on the construction of a new swimming pool or football pitch, or giving funds to the local parish. And it is always at risk from being eaten up by the great banking giants. This was idea the whole direction project was based on, and I finally found myself

looking at more human characters, ones that were easier to recognise and therefore more theatrical.

The first act starts with a party to celebrate the anniversary of the bank's foundation, which I made coincide with the year the opera was composed. Hanna, a wealthy heiress from Pontevedro appears, and the bank manager Zeta wants her to deposit all her money in his bank at all costs. In fact, nobody knows that the bank is on the verge of bankruptcy, and the only thing that can save it is a substantial injection of capital. He therefore convinces one of his employees, Danilo, to court her and ask for her hand in marriage, aware that when they were young, they had had an affair. Danilo, as in the original text, is a skiver, a man who – despite having achieved his aim of the much-coveted 'job in a bank' – spends the whole day with numbers, accounts and paperwork. His work has therefore made him insensible and to compensate he spends the evenings in the local nightclub. Zeta begs him to act for their *Vaterland*, their homeland. And in fact, at a certain point an advertising billboard appears, highlighting the relationship between the credit institute and the *Vaterland*, using the typical rhetoric of banks today, presenting themselves as the clients' 'home'. It is an extremely concrete setting, in which all the ingredients that are a bit like a *cliché* in the original, become more vivid and real. In the second act the party takes place in a ballroom, or rather in an unpretentious dancehall, with a little orchestra on the stage that communicates with the orchestra below. At the end, we find ourselves in Danilo's office, where he falls asleep – drunk and tired. The dances foreseen in the score therefore become the images of one of his dreams,



Carla Teti, figurini per *Die lustige Witwe* di Franz Lehar al Teatro La Fenice, febbraio 2018. Direttore Stefano Montanari; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti.

which stops when the phone rings. This is when we diverge further from the libretto, which sets the last scenes at Maxim's, which is a bit strained, as if it were simply to justify the dances.

From a temporal perspective we are at the end of the fifties. The operetta reserves more and more space for dance and a 'feature' was needed to add it scenically. From this point of view, I liked the rules and style of the sixties. This period also allows a reference to female emancipation, which played an important role for changes in society in that era. From this perspective, Hanna becomes both a symbol and example.

In addition to money, another important theme is that of love, tied to sexuality.

To develop it I used the character of Njegus, who is nearly always on stage and has the 'task'

of managing the fan with the words "I love you" which, just like a time bomb, creates disarray, confusion, flirting and betrayal. I came across a similar mechanism when I directed Goldoni's *Il ventaglio*, some time ago. With that experience in mind, I made Njegus a sort of symbol of love, like Puck, Cupid or Eros, evoking in a way also Mozart's Cherubino, owing to the countless references *The Merry Widow* makes to his opera. Njegus continues to be a real character – the bank secretary or 'flunky' – but he also takes on a strong meta-theatrical meaning: he turns to the conductor, blocks the scene, makes people enter and leave, mixing up people. In other words, he is the guardian of all the amorous story lines and intrigues. This is also a way of playing with the material in the operetta so that it isn't predictable and a foregone conclusion.

Stefano Montanari: «Un'opera che oscilla tra raffinatezza e semplicità»

Stefano Montanari, esperto di musica antica come del grande repertorio melodrammatico, è impegnato ora a dirigere Die lustige Witwe alla Fenice. Quali peculiarità presenta quest'opera di Franz Lehár?

È la prima volta che mi cimento nell'operetta, e, rispetto alle mie esperienze precedenti, è un approccio completamente diverso per lo stile, il periodo, gli stessi materiali musicali. Ma questo genere appartiene alla mia infanzia, anche se non l'avevo mai affrontato a livello professionale. Devo dire che *Die lustige Witwe*, musicalmente, mi entusiasma, perché la trovo davvero divertente. Certo, essendo la mia prima operetta, sono anche un po' spaventato, poiché penso che da un lato ci sia sempre il rischio di dare vita a un'operazione superficiale e 'buttata via', dall'altro quello di creare atmosfere esageratamente manierate, che non amo per niente. Provenendo dalla filologia e dalla musica antica provo a capire perché certe cose sono state scritte in un determinato modo, se ci sono elementi della 'tradizione' di quest'opera che hanno un senso e un'attinenza con il contesto. Se insomma sia giusto riproporre tutto quello che si fa normalmente con lavori del genere, o se sia invece preferibile 'pulire', alleggerire rispetto a certi meccanismi 'pesanti' che caratterizzano la prassi interpretativa. In questo sono agevolato dal fatto che molti dei cantanti sono alla loro prima *Vedova allegra*, e dunque più disponibili a letture inedite. Inoltre mi è molto utile anche il lavoro con Damiano Michieletto, che conosce benissimo la partitura, e insieme al quale posso decidere cosa si può cambiare o tagliare.

Quali elementi del tracciato musicale l'hanno colpita maggiormente?

Prima di tutto la forte presenza della musica popolare, che dà un tocco di qualità, a partire dalle danze inserite, dove spesso il valzer si alterna alla mazurca, e poi tutti gli interventi musicali di provenienza slava e balcanica. Trovo che dal punto di vista della struttura questi inserimenti funzionino benissimo, anche perché l'orchestrazione proposta dall'autore è notevole. La scrittura di Lehár mi risulta estremamente affascinante, perché non si limita a proporre sonorità effettistiche ma mira molto più in alto. Anche per questo mi propongo di 'sdoganare' l'operetta dal suo essere considerata uno spettacolo di serie B. Almeno studiando *La vedova allegra* non credo affatto che sia così. Altrimenti non si spiegherebbe il grande successo che ha ottenuto, e ancor meno come sia entrata non dico nei repertori, che è un dato evidente, ma 'nelle orecchie' di tutti. I miei genitori, che pure non sono particolarmente legati alla musica e al canto, la conoscono e me la facevano ascoltare da bambino, anche grazie alla televisione. Quest'opera – ripeto – appartiene a un genere che mi piacerebbe 'elevare' un po' rispetto all'accezione comune, a cominciare dal nome stesso, «operetta», che suona molto riduttivo. Si tratta, molto più semplicemente, di uno spettacolo diverso da quello della lirica tradizionale.

In cosa consiste questa diversità?

Prima di tutto sono presenti i dialoghi, che provengono direttamente dalla tradizione tedesca,

basti pensare ai *Singspiel* di Mozart, e dunque si assiste, nella *Lustige Witwe*, a un radicamento nella cultura germanica. Poi mi piace tantissimo il modo in cui Lehár tratta le voci: tutto rimane sempre molto leggero, ed è una leggerezza che non diventa mai manierismo fine a se stesso. Ogni elemento è funzionale alla storia e trovo che questa sia una modalità compositiva veramente intelligente. All'inizio, quando mi è stato proposto di eseguirla, ero rimasto un po' perplesso, mentre ora vado scoprendo questa musica giorno dopo giorno. Mi colpisce e mi appassiona questo materiale molto semplice, 'trattato' però in un modo del tutto convincente. Un'altra cosa che mi entusiasma sono i piccoli valzer e momenti musicali di sottofondo, che evocano un'atmosfera quasi da pianobar, ma di grande raffinatezza. Normalmente non ascolto esecuzioni precedenti prima di affrontare un nuovo lavoro. Mi piace pensare di dirigere o suonare come se il compositore fosse ancora in vita, e avesse scritto l'opera il giorno prima. Aspetto sempre con impazienza la prima prova con l'orchestra, che mi dà la cifra esatta della musica che stiamo eseguendo. Cerco dunque di lasciarmi sempre un po' sorprendere, e questo sta accadendo anche ora con *La vedova allegra*.

Che affresco umano emerge, soprattutto a partire dalle suggestioni musicali?

Come capita spesso alle opere più fortunate, è un momento di grande teatro, la cui vicenda si può contestualizzare in situazioni assai differenti tra loro. Funziona infatti benissimo anche se ambientata ai giorni nostri: si parla di rapporti umani normalissimi, di soldi, sentimenti e relazioni molto semplici. Grazie a questa immediatezza e semplicità il contatto tra musica e parole è molto profondo. All'interno ritrovo anche alcuni momenti della mia stessa vita, credo ci si possa davvero immedesimare in quello che succede. (l.m.)



Stefano Montanari. Foto © Michele Borzoni, TerraProject, Contrasto.

Stefano Montanari: “A work that oscillates between elegance and simplicity”

Stefano Montanari, an expert in ancient music and the great melodramatic repertoire is now conducting Die Lustige Witwe at La Fenice. What characteristics does this opera by Franz Lehár have?

It is the first time I am trying my hand at operetta and, compared to my earlier experiences, it is a totally different approach as regards style, the period and the actual music material itself. But this genre is part of my childhood, even though I have never worked with it professionally. I must say that musically *Die lustige Witwe* excites me because I find it really amusing. Of course, as it is my first operetta I am also a little frightened, because on the one hand there is always the risk of creating something superficial and ‘wasted’, whilst on the other, there is that of creating an excessively affected atmosphere, which I do not like in the least. Bearing philology and ancient music in mind, I try to understand why certain things have been written in a specific way, and whether there are ‘traditional’ elements in this opera that have a meaning and bearing to the context. In other words, whether it is right to include everything that is usually done, or whether it is preferable to ‘clean’, lighten certain ‘heavy’ mechanisms that characterise its usual interpretation. This is made easier for me by the fact that for many of the singers this is their first *Merry Widow*, and they are therefore more open to innovative interpretations. Furthermore, I also found it extremely useful working with Damiano Michieletto who knows the score really well, and together we could decide what should be changed or cut.

Which elements of the music layout struck you most?

First of all, the considerable presence of popular music, which gives it a touch of quality, starting with the dances where the waltz is often alternated with the mazurka, and then all the musical passages of Slav and Balkan origins. As regards the structure, I think that these insertions work really well, also because the author’s orchestration is remarkable. I find Lehár’s writing really fascinating because he does not limit himself to sensationalist richness but aims much higher. That is also one of the reasons why I want to ‘clear’ the operetta from being regarded as a second-class work. Studying *The Merry Widow* I don’t think it is in the least. Otherwise one cannot explain the great success it has had, and even less so, not how it became a part of the repertoire, which is obvious, but how everyone is now familiar with its music. My parents, who aren’t particularly fond of music and song, are familiar with it and made me listen to it as a child, perhaps thanks to the television too. This work, let me repeat myself, belongs to a genre that I would like to ‘elevate’ a little in its common meaning, starting with the very word ‘operetta’, in itself very disparaging. To put it much more simply, it is a work that is different from those in traditional opera.

What does this diversity consist in?

First of all there are dialogues that come directly from the German tradition; one just needs to think of Mozart’s *Singspiel*, and as a result, *Die lustige Witwe* is rooted in German culture. I real-

ly love how Lehár treats the voices: everything is always really light and it is a lightness that never becomes a mannerism in itself. Each element is functional to the story and I think this is a highly intelligent way of composing. At first, when I was asked to conduct it, I was slightly puzzled but now I am discovering the music day by day. I am really struck by and passionate about this material, material which is extremely simple but 'treated' in such a totally convincing way. Another thing that excites me are the short waltzes and the moments of background music, which evoke an almost piano bar-like atmosphere, but a highly refined one. I don't usually listen to earlier recordings before tackling a new piece. I like to think I am conducting or playing it while the composer is still alive, and had just written it the other day. I always await the first rehearsal with the orchestra with impatience, because it gives me the exact characteristic of the music we are performing. So I always try to let myself be surprised a little, and that's what is happening now with *The Merry Widow* too.



What kind of human fresco emerges, in particular with the music as the starting point?

As is often the case with the more successful operas, it is a moment of great theatre, and the plot can be contextualised in a variety of different situations. It also works really well if it is set in the modern day: it is about normal human relations, money, simple emotions and relationships. Thanks to this immediacy and simplicity, the contact between music and the word is very profound. In it I also find several moments of my own life, and I really do think one can empathise with what is happening. (*l.m.*)

Il valzer. Stampa del 1840 da un dipinto di Victor Gilbert. Milano, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli.

Leggendo il libretto

La composizione del libretto della *Lustige Witwe* è frutto della collaborazione di due poeti, **Victor Léon** e Leo Stein. Il primo, il cui vero nome è **Victor Hirschfeld**, nasce a Vienna nel 1858 e lì muore nel 1940, due anni dopo che l'Austria è stata annessa alla Germania nazista. Di origini ebraiche, è costretto alla clandestinità e si spegne tra gli stenti, dopo che tutte le sue proprietà gli sono state confiscate. Conclusi gli studi in filosofia frequenta il Conservatorio di Vienna e inizia la carriera di giornalista, ma già a vent'anni esordisce come drammaturgo al Sulkowski Theater con la poco fortunata commedia *Falsche Fährte*. Numerose sono le collaborazioni intrecciate con i maggiori compositori austriaci del tempo, attivi in particolare nel campo dell'operetta, tra cui si menzionano almeno Richard Heuberger, Johann Strauss figlio e naturalmente Franz Lehár, con cui, oltre che alla *Vedova allegra* lavora anche a *Der Rastelbinder* (1902) e a *Das Land des Lächelns* (1923), anche se poi quest'ultima sarà in parte riscritta in seguito da Ludwig Herzer e Fritz Löhner-Beda.

Leo Stein è a sua volta lo pseudonimo di **Leo Rosenstein** (Leopoli, 1861-Vienna, 1921): anch'egli di origine ebraica, scompare prima che la barbarie hitleriana arrivi al potere. Oltre alla *Lustige Witwe* firma altri libretti d'operetta per Lehár: *Der Göttergatte* (in collaborazione con Léon, 1904), *Der Graf von Luxemburg* (1909) e *Die blaue Mazur* (insieme a Béla Jenbach, 1920). Collabora inoltre con Johann Strauss figlio (Vienna, 1825-1899), Edmund Eysler (1874-1949), Leo Fall (Olomouc, 1873-Vienna, 1925) ed Emmerich Kálmán (Sófok, 1882-Parigi, 1953).

Il soggetto da cui è tratta l'opera è *L'Attaché d'ambassade* di **Henri Meilhac** (Parigi, 1831-1897), uno dei commediografi più influenti del secondo Ottocento parigino, e una delle figure più popolari nei salotti colti della capitale francese. Dotato di una potente fantasia, che sconfinava spesso nei territori dell'assurdo, forma coppia fissa con un altro protagonista delle scene del tempo, **Ludovic Halévy** (Parigi, 1834-1908), con il quale scrive a quattro mani una vasta quantità di libretti, tra cui *La belle Hélène* (1864), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-duchesse de Gérolstein* (1867) e *La Périchole* (1868) per **Jacques Offenbach** (Colonia, 1819-Parigi, 1880), oltre ad altri per le note di Charles Lecocq (Parigi, 1832-1918) e Louis Auguste Florimond Ronger detto Hervé (Houdain, 1825-Parigi, 1892). Ma la collaborazione fra i due va oltre le parole per musica, dando vita anche a *vaudeville* e commedie come *Les Brebis de Panurge* (1863), *Fanny Lear* (1868), *Froufrou* (1869), *Tricouche et Cacolet* (1872), *Le Prince* (1876), *La Cigale* (1877) e *Le Mari de la débutante* (1879). Oltre ai lavori 'leggeri' scritti per l'operetta i due sono ricordati anche come gli autori della *Carmen* di Bizet. Concluso il sodalizio con Halévy, Meilhac continua a comporre testi, e tra le sue ultime creazioni si colloca anche la *Manon* di Jules Massenet (Saint-Étienne, 1842-Parigi, 1912), scritta assieme al poeta Philippe Gille (Parigi, 1831-1901) e andata in scena nel 1884. Grande amante del gentil sesso e della vita – si dice che cercasse l'ispirazione fra le tavole dei migliori ristoranti e stappando copiose bottiglie di champagne – incoraggia gli esordi teatrali del giovane **Georges Feydeau** (Parigi, 1862-Rueil-Malmaison, 1921).

La didascalia iniziale è molto scarna rispetto all'**ambientazione della vicenda**: è genericamente indicato un «Salone del palazzo dell'ambasciata di Pontevedro a Parigi». Lo Stato di **Pontevedro** è puro frutto di fantasia: è probabile che Léon e Stein, leggendo *L'Attaché d'ambassade* di Meilhac nella traduzione tedesca di Alexander Bergen (sotto il cui pseudonimo si nasconde la scrittrice **Marie Gordon**, Vienna 1812-Trieste 1863), abbiano modificato l'originale principato di Montenegro, nel quale la Gordon colloca la storia, in uno Stato immaginario e non identificabile con una realtà politica concreta. Uno degli aspetti che caratterizza *Die lustige Witwe*, sia pure nella cornice disimpegnata tipica del genere musicale in questione, è il **senso di appartenenza** dei personaggi a una patria indipendente che lotta per la sua autonomia contro le grandi potenze nazionali europee. Questo patriottismo emerge spesso nel corso dei tre atti, a cominciare dalle parole di Hanna all'inizio del primo, in cui essa dichiara con orgoglio le proprie origini:

Non mi sono ancor del tutto a Parigi
così ambientata
perch'io capisca
questi dolci complimenti!
Sono un pochino
troppo pontevedrina.
Sì, fossi già parigina,
un po' meglio li capirei!

La contrapposizione Pontevedro-Parigi ritornerà più volte in seguito, così come i riferimenti commossi alla patria (basti pensare all'invocazione in lingua «Mi velimo dase dase Veslimo!» all'inizio del secondo atto) e al monarca, che, ancora nel secondo atto, viene festeggiato da tutti. In linea con questa vena patriottica si inseriscono i vari momenti 'popolari' di cui l'operetta è costellata. Verso la fine del primo atto i **ritmi della poesia popolare**, con le tradizionali onomatopее e iterazioni, sono al centro del dialogo/scontro tra Hanna e Danilo:

HANNA Haia, fanciulla, alza gli occhi,
vedi i bei cavalieri!
Uno ti prende in moglie,
o cavalca oltre?

Haia, fanciulla, non lasciarlo,
può esser buono come marito!
Guardalo audacemente in viso,
lampeggia con i tuoi occhi!
DANILO La fanciulla osserva, la fanciulla guarda,
sì da toccargli il cuore!
HANNA La fanciulla mostra, pur tacendo,
che prova amore per lui!
Sciocco, sciocco cavaliere,
che non mi sa capire!
Sciocco, sciocco cavaliere,
cavalca, cavalca oltre!
Sciocco, sciocco cavaliere!
Hopla hot e hopla ho!
Sciocco, sciocco cavaliere,
cavalca, cavalca oltre!
Sciocco, sciocco cavaliere!

Anche il riferimento, al principio del secondo atto, alla fata dei boschi **Vilja** (che etimologicamente ha a che fare con la vita dei campi e dal punto di vista semantico richiama il grano) si collega, quanto meno in senso generico, alla tradizione fiabesca e popolare nordica, che sembra ispirare anche il racconto allegorico pronunciato da Danilo per rivolgersi indirettamente ad Hanna ed esprimerle la propria rabbia per i favori che lei sembra manifestare verso Rossillon:

C'eran due principi,
credo si amassero. –
Ma non potevano stare insieme,
come già scrisse un poeta!
Il principe però restava muto,
aveva certo i suoi motivi,
Ma dispiaceva alla principessa
ch'egli non aprisse bocca.
Allora la signora principessa
giocò un brutto tiro,
diede a un altro la sua mano,
e questo fu troppo per il principe!

In un **contesto** come quello descritto, **fortemente indeterminato nei luoghi e nei tempi** dell'azione, emerge un unico dato definito e preciso. Ce lo fornisce Hanna sempre all'inizio del secondo atto, quando fa gli onori di casa durante la festa che si svolge nel suo palazzo:

Vi prego, fermatevi un po' qui,
dove ora, secondo l'usanza patria,
si celebra la festa del principe,
come se fossimo là in Letinje.

Letinje (o Letenye, oppure Letinja, a seconda delle grafie) è una città ubicata nella parte occidentale dell'Ungheria, nella contea di Zalavska, ed è separata dalla Croazia dal fiume Mura. Questo riferimento, così puntuale, confligge con la vaghezza di informazioni che riguardano la patria nativa Pontevedro, e comunque costituiscono un'indicazione geografica piuttosto precisa: l'immaginario Stato da cui provengono Hanna e gli altri personaggi si trova in **territorio ungherese**, anche se qui l'evocazione di questa località sembra alludere più genericamente a una qualsiasi cittadina dell'Europa orientale. Si tratta insomma, da parte dei librettisti, di un curioso *mix* tra realtà e fantasia (una città realmente esistente e uno Stato completamente inventato).

L'operetta, come è noto, prevede numerosi **momenti destinati al ballo**. Lehár, naturalmente, rispetta questa convenzione componendo diversi brani danzabili. I librettisti, in una parentesi quasi metateatrale a metà del primo atto, elencano le diverse tipologie utilizzate, in una battuta in cui Valencienne sponsorizza Rossillon come provetto ballerino:

Il giovanotto balla la polca,
io stessa l'ho provato.
Balla a meraviglia pure la mazurca,
io stessa l'ho provato.
Sa ballare a destra e a manca,
io stessa l'ho provato.
Eccelle nel valzer,
per questo è il mio protetto!

Parallelamente all'intreccio che vede Hanna e la sua eredità protagoniste, tra spasimanti interessati, innamorati recalcitranti e gelosi e tentativi maldestri e improvvisati di rimpinguare le casse statali grazie alle sue sostanze, si sviluppa un'altra vicenda, tutta incentrata su un particolare oggetto, un **ventaglio** sul quale sono state scritte parole

compromettenti nei confronti di una donna sposata (Valencienne, moglie dell'ambasciatore Zeta). Questo ventaglio, che naturalmente viene smarrito dalla legittima proprietaria, viaggia di mano in mano creando di volta in volta malintesi, equivoci e scandali. Pur non potendosi affermare con certezza assoluta che Léon e Stein fossero a conoscenza del capolavoro della maturità di **Carlo Goldoni**, è piuttosto probabile che questa commedia abbia un peso non secondario nel gioco drammatico della *Vedova allegra*, perché in molti punti ne ripete lo schema drammaturgico. *Il ventaglio* è un'opera scritta dal commediografo veneziano nel 1763, quando ormai si trova a Parigi, città dalla quale non farà più ritorno in laguna. Frutto solidissimo della precedente riforma del teatro comico, che aveva dato vita a opere straordinarie come *Le baruffe chiozzotte* o *Le ultime sere di Carnevale* (entrambe del 1762, alla vigilia della partenza del poeta), questa *pièce* ruota tutta attorno al citato ventaglio, fonte inesauribile di spunti teatrali, tanto da divenire a tutti gli effetti un personaggio alla stregua di quelli in carne e ossa. La dinamica che incontriamo nella *Lustige Witwe*, pur semplificata e addolcita dai codici stilistici dell'operetta, è la medesima. Ed è un fatto curioso, di certo niente più di una coincidenza, che il regista **Damiano Michieletto** abbia affrontato con successo il testo goldoniano pochi anni prima di allestire l'opera di Lehár.

Il personaggio di **Danilo**, che alla fine cede all'amore e si dichiara alla bella vedova, rispecchia un carattere da sempre presente nel teatro occidentale: quello dell'uomo libero e tutto proteso a godere delle grazie femminili senza farsi mai imbrigliare in laccioli sentimentali. Il suo motto, che declama alla fine del secondo atto, proprio poco prima di vacillare e confessare il proprio affetto ad Hanna, è riassunto in questi pochi versi:

Innamorati spesso,
fidanzati di rado, –
non sposarti mai!

Queste parole, che starebbero bene in bocca al Duca di Mantova verdiano, in realtà assumono un effetto parodico se a esaltarle è un funzionario

scansafatiche e *viveur* dell'ambasciata di Pontevedro. Allo stesso modo è pura parodia la citazione più scoperta dell'intero libretto, pronunciata ancora da Danilo subito dopo. Nel rivolgersi sdegnato alla vedova, di cui è innamorato, dice in modo allusivo:

DANILO Madame si dedica troppo
alla politica delle porte aperte!

HANNA Che svergognato!

DANILO Sissignore, non esagero,
c'è qualcosa di marcio in Danimarca!

L'ironia dei librettisti convoca dunque in scena addirittura il testo dei testi, vale a dire l'**Amleto shakespeariano** (atto I, scena 4), creando un irresistibile effetto comico.



Franz Lehá̄r in una caricatura stampata a Berlino.

Die lustige Witwe nel web

Per la partitura originale digitare: <http://archives.nyphil.org/index.php> e scrivere Die lustige Witwe nel motore di ricerca

La riduzione per pianoforte e voce si può incontrare in: <https://urresearch.rochester.edu/> cercando il titolo tedesco nel motore di ricerca e scaricando il PDF gratuito

Per indicazioni bibliografiche e stralci di incisioni d'epoca:
<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/index.html>

Per altre incisioni d'epoca e materiali di vario tipo: <http://gallica.bnf.fr/>

Per un'ampia selezione iconografica sull'opera: <http://www.europeana.eu/portal/>

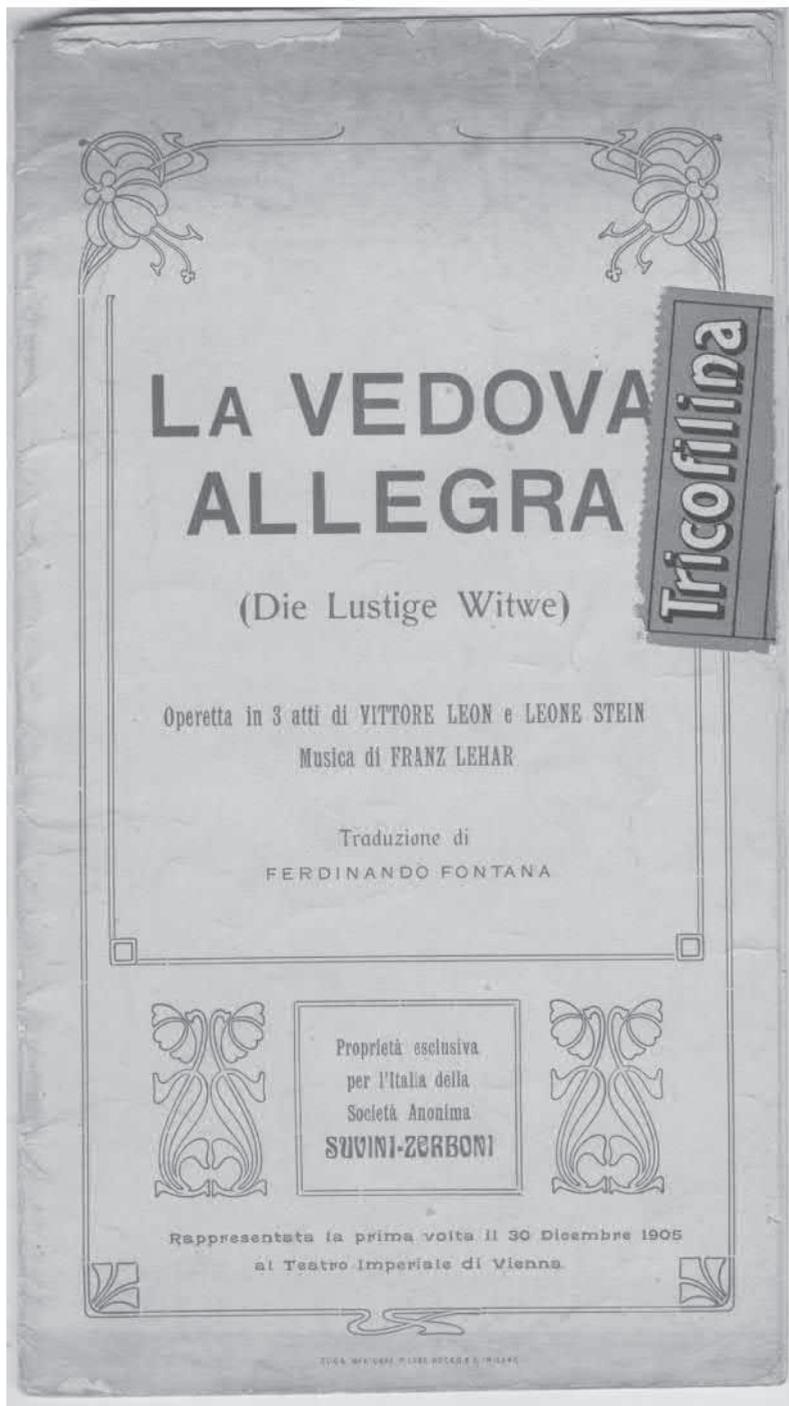
La storica edizione del 1963, con Elisabeth Schwarzkopf nel ruolo di Hanna, si può ascoltare in:
<https://www.youtube.com/watch?v=mJwPQGdHTes>

Per una discografia aggiornata: <http://www.operone.de/opern/lustigewitwe.html>

Informazioni su Franz Lehár in tedesco si possono rinvenire in:
<http://www.franz-lehar-gesellschaft.com/>

Per scaricare immediatamente il libretto in tedesco, seguito dalla traduzione italiana, è consultabile il seguente codice QR:





Frontespizio del libretto della Vedova allegra stampato dalla Società Suvini Zerboni. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La vedova allegra al Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

L'ultima stagione varata dal Teatro La Fenice prima dell'entrata dell'Italia nella prima guerra mondiale risale al carnevale del 1914-1915: la stessa data di apertura suona particolare, fissata non nella tradizionale serata di Santo Stefano bensì il 19 dicembre, così come il numero delle recite è largamente inferiore alle cinquantuno tradizionali. Mancano inoltre i balletti, anche se questa particolarità può essere giustificata dalla presenza di due opere-ballo (*Mefistofele* e *La Gioconda*) su quattro; la chiusura è fissata al 10 gennaio, con la presenza di poco meno di una ventina di serate complessive. E non valgono ad addolcire gli animi la manciata di concerti del 1915 e le poche recite straordinarie della primavera successiva, proprio a ridosso dell'entrata in guerra del Paese; dopodiché, come è noto, il Teatro chiude i battenti e ospiterà nel periodo più triste del conflitto alcuni sfollati e un vero e proprio laboratorio militare.

Per assistere alla riapertura la città dovrà attendere la primavera del 1920 con *Faust* di Gounod, *Rigoletto* e *Aida* verdiani, *Lucrezia Borgia* di Donizetti e il Trittico di Giacomo Puccini, nemmeno a diciotto mesi di distanza dalla prima americana e con la presenza in sala dello stesso compositore, a lungo festeggiato dal pubblico. Sembra che tutto si sia messo per il meglio e che la gloriosa attività del Teatro possa riprendere con la consueta serenità, ma qualcosa pare proprio non debba funzionare, veri e propri presagi di quella che sarà la cessione dell'edificio al Comune di Venezia nel 1936 e alla conseguente chiusura della Nobile Società proprietaria: quel-

la che era stata la storia quasi centocinquantennale di questa Società cessa del tutto nel passaggio da teatro di palchettisti a teatro comunale.

Forse un'avvisaglia di questo allontanarsi dei proprietari dalla gestione attiva della Fenice lo si sarebbe potuto leggere a più riprese, con un progressivo disimpegno di buona parte anche dei più facoltosi, così come la stessa programmazione aveva dovuto adeguarsi ai tempi: solo i primi anni di storia avevano mantenuto l'innaturale e rigido obbligo di non ricorrere all'uso delle opere buffe a favore delle più considerate opere serie; e poi l'apertura sia pure episodica alla prosa e via via un cambio nella struttura dei programmi, che apre inevitabilmente alle nuove tradizioni. Nulla di sbagliato, tutt'altro ovviamente, nell'adeguarsi alle novità del momento, ma piano piano questa tendenza venne vista da qualcuno come un indebolimento, una cessione di quelle che erano le prerogative della più alta nobiltà veneziana. La stagione del 1920-1921 suona ulteriormente 'eretica', fondendo in un unico periodo la Stagione d'autunno con quella di carnevale; ma certamente la maggiore novità è data dalla nuova Stagione di operette che aprirà di là a pochi giorni, il 12 febbraio: saltata la tradizionale (e, di solito, assai redditizia Cavalchina) il Teatro viene appaltato alla Compagnia di operette Lorenzo Bartoli per una serie di quasi cinquanta recite contratte in soli quaranta giorni di apertura, con sovente due recite giornaliere. Sono in tutto quattordici titoli, conclusi proprio dalla rappresentazione della *Vedova allegra*:

Fenice. *La vedova allegra* ripresa iersera dalla Compagnia Vitale in una esecuzione ottima, affiatata, briossissima, merito specialmente della Cavallini che ne è protagonista simpatica ed efficace e del Tarantino sempre esilarantissimo, ha avuto le accoglienze più cordiali. Bellissima e ricca la messa in scena. Buonissima l'orchestra. Questa sera *La vedova allegra* si replica.¹

Come si vede nessuna critica viene mossa all'accoglienza nel massimo teatro veneziano di un genere per molti aspetti nuovo (la prima assoluta della *Vedova allegra* risale a quindici anni prima, quella di altri titoli di questa breve ma intensa Stagione ai soli cinque anni precedenti); peraltro non possiamo fare a meno di notare che mentre la critica della serata è contratta in poco più che un trafiletto, una intera colonna viene invece dedicata alla recensione di un volume di Bruno Bonelli dedicato alle sonate di Beethoven... Il successo di pubblico è invece del tutto evidente, tant'è che l'anno successivo, dopo una breve parentesi dedicata a recite straordinarie, a concerti e a balletti, un nuovo organismo, la Compagnia di opere comiche e operette diretta da Ettore Vitale e da Gennaro Caracciolo, propone al pubblico della Fenice ben ventidue titoli distribuiti tra la metà di dicembre del 1921 e la fine del febbraio successivo, questa volta con addirittura una novantina di recite a loro volta contratte in soli due mesi e mezzo. E anche qui ecco riapparire il lavoro principale di Lehár:

Fenice. Stasera ha luogo la rappresentazione in onore della signora De Simoni, la valente cantante e prima attrice della compagnia Petroni Fineschi Oliveri. Si darà la *Vedova allegra* di Lehár.²

Ma non basta: l'operetta di Lehár, come del resto avviene per altri titoli della stagione, viene proposta da parte di due compagnie tra loro diverse, che offrono quindi un valore aggiunto a questo doppio allestimento:

Fenice. Ieri sera con un bellissimo teatro ebbe luogo la serata d'onore della distinta artista signora De Simone coll'operetta *La vedova allegra*. Dopo il secondo atto la seratante cantò magnifi-

Locandina della *Vedova allegra* al Teatro La Fenice, 1922. Archivio storico del Teatro La Fenice.

camente il racconto della *Bobème* e la romanza della *Butterfly* riscuotendo unanimi applausi. Venne regalata di magnifici fiori e di bellissimi doni. La parte del conte Danilo venne sostenuta efficacemente e con successo dal giovane tenore Francesco Greggio essendo indisposto il tenore Mari.³

Da allora però un lungo silenzio circonda alla Fenice *La vedova allegra*: dovremo aspettare il 16 gennaio del 1988 per rivedere in scena Hanna Glawari e il bel conte Danilo. Questa volta però ci troviamo di fronte a una 'vedova' di primissima classe come Rajna Kabaivanska; la rassegna stampa conservata nel nostro archivio storico dà ampio risalto a questa serata, con ben

una trentina di articoli che salutano l'apparizione di questo nuovo spettacolo:

Certo, questo allestimento veneziano di origine napoletana-sancarlarana piace e funziona. Così come funziona la linea musicale impressa con baldanza, slancio e morbidezza (secondo i momenti) dal giovane Latham Koenig. Inutile dire che la regina della festa è la Kabaivanska, chiamata a interessare eleganze da udire e da vedere; ha dovuto bissare la Vilja e si è trascinata dietro il pubblico da vera diva. [...] Del resto sono piaciutissimi tutti, a cominciare dal 'baritenore' Melbye, un Danilo di voce un poco ruvida ma duttile, musicale, disinvolto, con bella dizione e – stando a quanto ne dicono le signore in sala – anche bel ragazzo oltre che simpatico: un ottimo Danilo; deliziosa come sempre la Mazzuccato, gradevolissimo Cosotti, molto festeggiati Pagliuca e, specialmente spassoso, Pandolfi (il balordo Njegus). Per far entrare in scena la affascinante Hanna-Raina, la Fenice si è procurata una grossa torpedo blu Fiat 'Zero' del 1913.⁴

E la conferma della bontà dell'allestimento e del cast giunge con la consueta raffinatezza dalla penna di Mario Messinis:

Anche le reazioni degli spettatori sembravano preannunciare l'euforia carnevalesca e forse confermare che Venezia vivrà comunque le sue giornate liete. Certo nella *Vedova allegra* l'allegria, come sappiamo, non è esibita. Vi si insinuano dolcezze e sfinimenti che se non preannunciano – come alcuni esegeti vorrebbero – la *finis Austriae*, incarnano la sopravvivenza dell'operetta viennese, che è sempre stata percorsa da annotazioni sentimentali ed elegiache anche negli esempi massimi e archetipici di Johann Strauss. [...] Nonostante questo testo sia stato scritto nel 1905, in un periodo carico di inquietudini, Franz Lehár sceglie il partito del puro godimento, affidandosi alle seduzioni di alcuni pezzi danzanti. [...] Tuttavia Lehár resta ben vincolato alla sua formazione autoctona. Parigi è soltanto un sogno ambientale, ma nulla passa nel suono della cattiveria acre e della critica sociale proprie, per esempio, di un Offenbach.⁵

IN COLLABORAZIONE CON L'AZIENDA PROMOZIONI TURISTICA DI VENEZIA

Martedì n. 7	Domenica 31 gennaio 1988 - ore 20.00	Torzo A
Martedì n. 9	2 febbraio 1988 - ore 20.00	Torzo B
Venerdì n. 12	5 febbraio 1988 - ore 18.30	Torzo C
Martedì n. 16	7 febbraio 1988 - ore 16.00	Torzo D
Martedì n. 18	9 febbraio 1988 - ore 20.00	Torzo E
Martedì n. 22	Domenica 13 febbraio 1988 - ore 16.00	Torzo A/B
Martedì n. 19	Martedì 16 febbraio 1988 - ore 18.30	Torzo A/B

LA VEDOVA ALLEGRA

Opere in tre atti di Victor Léon e Leo Stein

FRANZ LEHAR
Ediz. Saverio Zerboni - Milano

CAST

Il Barone Marko Zeta Valeriano	SEVERINO PAGLIUCA GIAMBILA MAZZUCATO (1911) LECCETTA RIZZI (1912) NACCIA FOCILE (1913)
Il Conte Danilo Dushakovich	MELBYE MELBYE (1914, 1915, 1916) ARMANDO ARBUSTINI (1917-1918)
Anna Giovanni	HANNA KABAIVANSKA
Camille de Rosillon	WALDREUS COSOTTI
Il Visconte Cosotto	CARLO GARDI
Baron di Sals Brucke	DORO ZANVARI
Hochmeisterlich	PIRO BONANANTI
Njegus	SEVERO RUSSO
Keremur	CARLO ROSI
Olga	DANIELA DEL MONACO
Pjotritchitch	FABIO TARTAGLI
Prokhoritch	CRISTINA MANTUANI
Njegus	ELIO FIORITO
La domestica	GIUSEPPE CRISPI
Primo ballato	IRIDE SARA, CRISTINA CRACIUN

PARIGI E PONTAVERONE - LUMBERETTI - SENSATORI - SERVITI

Con direzione di Musica: Franco
JAN LATHAM KOENIG
SANDRO SANNA (1912)

MAURO BOLOGNINI
Regia: BEPI MORASSI
Costumi: JEFFREY CAULEY
Piero Tosi
Scenografia: MARIO MARTONE
Indirizzo Pittori: LINO FIORITO
GIULIANO FRACASSO

Orchestra, coro e corpo di ballo
del Teatro La Fenice
Can Can Ensemble di Parigi

Nuovo allestimento del Teatro La Fenice
dall'originale del
Teatro di S. Carlo di Napoli

PREZZI	Palcoscenico	Primo di Polce	1° Galliera	2° Galliera
1° Loggia	20.000	15.000	10.000	8.000
Regia	20.000	15.000	10.000	8.000

Locandina della Vedova allegra al Teatro La Fenice, 1988. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena della Vedova allegra al Teatro La Fenice, 1988. Direttore Jan Latham-Koenig, regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Martone. Interpreti principali: Silvano Pagliuca (Mirko Zeta), Daniela Mazzucato (Valencienne), Mikael Melbye (Danilo), Rajna Kabaivanska (Hanna). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Ecco quindi, a poco meno di un secolo dalla sua apparizione nel massimo teatro veneziano, che la tenera storia di Hanna e del conte Danilo torna a calcare le scene della Fenice, ancora una volta in un periodo legato ai giorni di carnevale, e i languori della *belle-époque* risuonano nuovamente raffinati ed evocativi nel nostro gran teatro.

1. «La Gazzetta di Venezia», 8 febbraio 1921.
2. «La Gazzetta di Venezia», 31 marzo 1922.
3. «La Gazzetta di Venezia», 1 aprile.
4. Alfredo Mandelli, «Opera Oggi», 12 maggio 1988.
5. Mario Messinis, «Il Gazzettino», 2 febbraio 1988.

La vedova allegra al Teatro La Fenice

1. Hanna Glawari; 2. Il conte Danilo Danilowitsch; 3. Il barone Mirko Zeta; 4. Valenciennes; 5. Camille de Rossillon; 6. Il visconte Cascada; 7. Raul de St. Briosch; 8. Kromow; 9. Olga; 10. Njegus; 11. Praskovja; 12. Bogdanowitsch; 13. Irma Bogdanowitsch (Sylviane); 14. Pritschitsch; 15. Un domestico; 16. Lolò; 17. Dodò; 18. Froù-Froù; 19. Clò-Clò; 20. Margot; 21. Bajoù; 22. Cameriere del Matin.

1921 – Stagione di operette

22 marzo 1921 (2 recite).

M° conc. e dir. d'orchestra: Ernesto Boheme.

1921-1922 – Stagione di operette

7 febbraio 1922 (3 recite).

1. Letizia Cavallini; 2. Roberto Mari; 3. Alberto Tarantino; 4. Nolita Nardini; 5. Carlo Gislon; 6. Giovanni Fidone; 7. Augusto Di Cenzo; 8. Dino Lugara; 9. Cesira Tarantino; 10. Giuseppe Mattioli; 11. Emilia Polizzi; 12. Mario Ortenzi; 13. Rina Mari; 14. Edoardo Polizzi; 15. Ernesto Raggi; 16. Antonietta De Santo; 17. Ines Brugnetti; 18. Ines Sereni; 19. Lina Benedetti; 20. Savina Stroppa; 21. Maria Meda; 22. E. Ortenzi – M° conc. e dir. d'orchestra: Domenico Bazan

1921-1922 – Stagione di operette

31 marzo 1922 (2 recite).

1. Pina De Simoni; 2. Roberto Mari (Francesco Greggio); 3. Virgilio Fineschi; 4. Ilda Sara; 5. Odone De Lauro; 6. Renzo Mari; 7. Giovanni Brillarelli; 8. Giovanni Brillarelli; 9. Elena Petroni; 10. Alfredo Petroni; 11. Pina Vianello; 12. Francesco Felici; 14. Umberto Zerman; 15. Mario Ortenzi; atto III: Danza: Belloni-Caratelli – M° conc. e dir. d'orchestra: Domenico Bazan

1988 – Stagione 1987-88. Opere

16 gennaio 1988 (7 recite).

1. Rajna Kabaivanska; 2. Mikael Melbye (Armando Ariostini); 3. Silvano Pagliuca; 4. Daniela Mazzu-

cato (Lucetta Bizzi); 5. Max René Cosotti; 6. Carlo Gaifa; 7. Iorio Zennaro; 8. Carlo Bosi; 9. Donella Del Monaco; 10. Elio Pandolfi; 11. Cristina Mantese; 12. Pio Bonfanti; 13. Silvia Russo; 14. Fabio Tartari; 15. Massimo Crispi; primi ballerini: Iride Sauri e Christian Caciun – M° conc.: Jan Latham Koenig (Sandro Sanna); Reg.: Mauro Bolognini; Cor.: Geoffrey Cauley; Scen.: Mario Martone; Cost.: Piero Tosi; Nuovo all. del Teatro la Fenice dall'originale del Teatro San Carlo di Napoli.



Foto di scena della Vedova allegra al Teatro La Fenice, 1988. Direttore Jan Latham-Koenig, regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Martone. Interpreti principali: Silvano Pagliuca (Mirko Zeta), Daniela Mazzucato (Valenciennes), Mikael Melbye (Danilo), Rajna Kabaivanska (Hanna). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Rajna Kabaivanska interpreta Hanna nella Vedova allegra al Teatro La Fenice, 1988. Direttore Jan Latham-Koenig, regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Martone. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena della Vedova allegra al Teatro La Fenice, 1988. Direttore Jan Latham-Koenig, regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Martone. In alto: Daniela Mazzucato (Valencienne). In basso: Mikael Melbye (Danilo) e Rajna Kabaivanska (Hanna). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto delle prime prove della *Lustige Witwe* al Teatro La Fenice, gennaio 2018. Direttore Stefano Montanari; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti. Foto © Michele Crosera.

La Vedova al cinema

di Roberto Pugliese

Nel suo secolo e passa di vita e fortune, *La vedova allegra* non poteva non intercettare l'interesse del cinema, con il suo caleidoscopico girotondo di intrighi amorosi e la sfavillante rappresentazione di una Mitteleuropa che stava per sprofondare spensieratamente nel baratro della prima guerra mondiale.

Anche se il grande pubblico ne conosce principalmente tre versioni, in realtà di film, *tv-movie*, film-operetta e soggetti variamente ispirati – magari solo nel titolo – al libretto di Léon e Stein se ne contano moltissimi, a partire dalla preistoria del cinema, con un corto datato 1913! A testimonianza della flessibilità e potenzialità di un soggetto-canovaccio che racchiudeva in sé le suggestioni della *sophisticated comedy* insieme ai guizzi del *vaudeville*, alle memorie dei valzer straussiani e al fascino dell'*opéra-comique*: e non è un caso se Herbert von Karajan ha voluto lasciarne negli ultimi anni della sua carriera una sontuosa edizione discografica per l'etichetta Deutsche Grammophon.

Occorrerebbe anche citare le innumerevoli versioni filmate delle varie messe in scena dell'operetta di Lehár: qui ricorderemo solo quella, memorabile, dell'88 diretta da Richard Bonyng con Joan Sutherland protagonista, per la regia di Lofti Mansouri; quella di Dresda del 2007 con la regia di Jérôme Savary diretta da Manfred Honeck con Lydia Teuscher e quella recentissima (2015) del Metropolitan diretta da Andrew Davis con Renée Fleming, per la regia di Susan Stroman; e, tra le versioni che la trasformarono dichiaratamente in un *musical* di stampo broadwayano, quella tedesca

del '62 firmata da Werner Jacobs e una, meno nota, nel '68 del britannico John Gorrie con Mary Costa. Senza dimenticare, del medesimo anno e per i nostalgici di casa nostra, la versione RAI italiana diretta da Antonello Falqui, re del varietà televisivo, con Catherine Spaak, Johnny Dorelli e Aldo Fabrizi...

Ma torniamo alle tre versioni per cui *La vedova allegra* è di fatto entrata a pieno diritto anche nelle filmografie. Curioso intanto annotare come tutte e tre furono firmate da registi europei di area e lingua tedesca, ma prodotte negli Stati Uniti. La prima, nel '25, la si deve a Eric von Stroheim, uno degli autori più scomodi, 'maledetti', visionari e dissipatori che si siano mai imbarcati su quell'ideale piroscavo Vienna-Hollywood che consentì a tanti talenti di sfuggire alla barbarie nazifascista. Interpretata da Mae Murray e dalla *star* del muto John Gilbert, questa lettura stroheimiana spicca per la ferocia iconoclasta e dissacrante con cui il regista attacca la nobiltà europea (collocata nell'immaginario reame di Montebianco) e i suoi fastosi, ridicoli rituali, all'insegna di un *kitsch* sfrenato, compiaciuto e di un cinismo morboso ancor oggi urticante. Censurato per decenni in Italia, Germania e Jugoslavia, fu un successo commerciale colossale, anche se Stroheim non percepì un *cent*, indebitato com'era con i produttori per il suo precedente *Rapacità*.

La versione del 1934 è considerata uno dei capolavori americani di Ernst Lubitsch, berlinese genio della commedia e brillante quanto spietato analista di malizie sentimentali e malcelate ipocrisie. Trasformato il Montebianco di Stroheim in «Marshovia», nuova versione del «Pontevedro»



Un fotogramma da *The Merry Widow* di Ernst Lubitsch, 1934.

originario dei librettisti, Lubitsch punta tutto sullo sfolgorante impatto visivo di un bianco e nero luccicante, cangiante e a tratti surreale, avvicinandosi ai protagonisti con sprazzi di sorridente crudeltà come nel suo stile più maturo, ma sempre allusivamente così da scansare anche i limiti imposti dalla censura; interpretata da Jeanette MacDonald e Maurice Chevalier, entrambi adusi sia al canto che alla recitazione, questa versione si dimostrò molto accurata sul piano musicale, affidando la direzione e l'adattamento a un sapiente artigiano come Herbert Stothart e la riscrittura del libretto a Lorenz Hart e Gus Kahn.

Trascorrono quasi vent'anni sino alla terza versione, quella consegnata nel 1952 da Curtis Bernhardt, altro tedesco trapiantato Oltreoceano, figura certo meno autoriale delle precedenti ma sapiente evocatore di atmosfere e direttore di attori. Questa versione nasce sotto l'egida della Metro Goldwyn Mayer e risente in pieno dello stile sfarzoso, lussureggiante, ipercolorato dei *musical*

prodotti da quella *major*. Scompaiono velleità critiche o raffinati quanto taglienti psicologismi a favore di un allestimento fondato sulle magnifiche scenografie di Cedric Gibbons e Paul Groesse e sui rutilanti costumi di Helen Rose e Gile Steele a rivestire i protagonisti: Lana Turner (abbagliante diva del periodo, qui doppiata nel canto da Trudy Erwin e nell'edizione italiana da Amalia Ciampaglia) e Fernando Lamas. Anche la parte musicale, con le pagine di Lehár adattate dal veterano Jay Blackton, si snoda più ossequiando *Un americano a Parigi* di Minnelli che le regole dei palcoscenici austriaci. Poco amata dai critici, la lettura di Bernhardt vuole infatti riportare l'operetta nell'alveo del *musical* americano popolato di sogni a occhi aperti e personaggi semifiabeschi: agli antipodi, cioè, degli incubi pre e postbellici che occhieggiavano sinistramente nelle indimenticabili versioni di Stroheim e Lubitsch.

Brevi cenni sull'operetta

di Alberto Massarotto

Nell'immaginario collettivo, l'operetta è un genere musicale che trova il suo palcoscenico ideale nell'Europa di fine Ottocento, grazie al fortunato incontro tra musica, canto e recitazione, con l'unico obiettivo di solleticare il gusto di uomini d'affari e spregiudicati arrivisti, o più generalmente di un ceto borghese politicamente miope e culturalmente poco esigente, pronto ad abbandonarsi tra le braccia di una semplice evasione alla quotidianità e di ancor più facili e gratuite emozioni. Alla ritualità del teatro d'opera, l'operetta si presenta dunque come l'alternativa più fresca e leggera, accalorata da una musica briosa e travolgente, immediatamente fruibile da una società che ha radicato il suo credo etico e civile nella gioia di vivere e nel far quattrini.

Benché siano questi i caratteri trainanti del nuovo genere musicale, il cui nome si rifà non a caso al diminutivo del melodramma italiano, l'operetta presenta in realtà una storia ben più ricca. I primi lavori teatrali a essere indicati con questo termine, successivamente declinati in *Operette* nei paesi di lingua tedesca, risalgono addirittura alla seconda metà del Seicento, a segnalare l'ingresso delle opere italiane nei cartelloni austriaci. *Pazzo Amor* di Antonio Bertali non è altro che un esempio. Nel 1666 il teologo Leone Allacci raggruppa sotto il nome di «Operetta» una serie di composizioni musicali concepite per la scena, insieme ad alcuni lavori in prosa. Passato in Francia, il termine trovò infine affermazione intorno alla metà dell'Ottocento per fissare ciò che con esso a tutt'oggi si intende.

L'operetta, dunque, ritrova i suoi modelli nel *Singspiel* tedesco e nell'*opéra-comique* francese,

entrambe derivazioni dell'opera buffa italiana. A questi modelli appartengono infatti l'alternanza del canto alla recitazione, talvolta sollecitato dal carattere giocoso dell'intreccio drammatico, il tutto consegnato a una certa vivacità dell'elemento musicale. Poiché risulterebbe alquanto difficile indicare il preciso passaggio storico che ha portato questi generi teatrali al moderno spettacolo musicale, diviene molto più naturale pensare all'operetta come il risultato di una complessa parabola artistica che, attingendo profonda ispirazione dal modello teatrale francese, tedesco e italiano, ora proclama la propria autonomia formale.

Il nuovo spettacolo teatrale trova espressione nel punto di intersezione tra commedia e opera lirica, mentre la recitazione e il canto vengono inquadrati in una cornice scenica sfarzosa e suggestiva, alimentata da ricchi interventi coreografici sulle note di una partecipazione orchestrale a dir poco spumeggiante. La vicenda drammatica che si vuole rappresentare, nella sua linearità non intende comunicare messaggi ideologici, dichiarandosi sin da subito estranea a intenti didascalici. Il suo unico scopo è quello di offrire un'occasione di distrazione e di divertimento in uno spettacolo musicale capace di promettere sviluppi non meno che travolgenti.

Pensare all'operetta come a un genere costituito di sole componenti frivole, se non addirittura scadenti, diviene tuttavia riduttivo, soprattutto se si pensa a quanti creatori di indiscusso rilievo musicale si sono alternati nel tentativo di raggiungere una rinnovata dignità artistica. Nel 1855 Jacques Offenbach arriva a istituire il Théâtre des Bouffes-Parisiens, rivolto esclusivamente all'esecuzione di

brani di *opéra bouffe*, inaugurato con la rappresentazione di *Les deux Aveugles* e *Une Nuite blanche*.

Se a Offenbach spetta il titolo di «gran maestro dell'operetta», applaudito e celebrato sia dal pubblico borghese che da buona parte dell'aristocrazia, grazie alla sua capacità di raffinare le componenti al punto da elevarne lo spessore artistico, Hervé ne fu l'indiscusso inventore. Dopo il suo debutto come operista, avvenuto nel 1848 con *Don Quichotte et Sancho Pança*, farsa musicale con due soli personaggi andata in scena a Montmartre, Hervé fonda e dirige il Théâtre des Folies-Concertantes, un piccolo palcoscenico con il quale dar vita alle sue numerose creazioni, divenendo così il precursore di Offenbach. I suoi lavori si distinguono per una spiccata propensione al grottesco, unita a una feroce satira contro la società del tempo. Sono questi gli ingredienti che animano le sue opere, tra le quali figurano *Le Compositeur toqué*, *Les Chevaliers de la table ronde* e *Le petit Faust*, parodia dell'opera di Gounod. L'avvento della Terza Repubblica, tuttavia, impose un sensibile cambio di direzione che portò a un graduale abbandono dell'uso della satira per accogliere tematiche più serie. Pur rifacendosi al modello dell'*opéra-comique*, Charles Lecocq si guardò bene dal cimentarsi sul fronte della parodia, preferendo trame dal gusto fantastico-sentimentale, inquadrare da sfarzose scenografie. Ben più forte di un improvviso cambio di costume, il nome di Offenbach si imprime come un marchio sull'operetta classica, la cui forza riuscì a portarlo oltre i confini della Francia. Dopo essere stato anticipato da alcune rappresentazioni del suo *Mariage aux lanternes* al Carltheater di Vienna, Offenbach si preoccupò di raggiungere personalmente la città che ben presto divenne il nuovo centro dell'operetta per presentare i suoi lavori accuratamente tradotti in tedesco. Gran parte delle commedie popolari e dei *Singspiel* vennero così messi in crisi in un solo colpo, decretando la fine del teatro spicciolo *Biedermeier*.

Divenuta il baricentro della politica europea, Vienna si scoprì parte di un processo di crescita capace di registrare un cambiamento allargato al gusto e alle esigenze della gioia di vivere. Al di là del puro fatto musicale, il valzer assunse così l'aspetto di un'occasione socializzante, fine e graziosa. Se ne

ubriacarono nobili e borghesi, intellettuali e popolino, tutti orgogliosi di appartenere a quel centro del mondo. Il predominio di Offenbach cominciò così a traballare dinnanzi all'idea di un'operetta tutta viennese.

Johann Strauss figlio fu il primo a intuire le potenzialità del valzer applicate alla scena, forte dell'esperienza musicale del padre. La sua vasta produzione di operette consta di titoli piuttosto celebri, se si pensa che *Die Fledermaus* arrivò a essere eseguito persino dalla bacchetta di Gustav Mahler. Sulla scia di Strauss figlio, Franz Lehár fece il suo ingresso incontrastato dopo essere stato incoraggiato alla composizione da Dvořák e definitivamente stimolato dall'ascolto di *Cavalleria rusticana* di Leoncavallo. Il ritmo della sua produzione si è manifestato parallelamente a quello del valzer e di altre forme musicali come la mazurca, il *fox-trot* o il tango, debitamente trasfigurate e adattate ai caratteri dell'operetta viennese. Terminata la fortunata attività di questi due compositori, l'operetta cessò gradatamente di esistere ponendo fine alle illusioni di una certa società che aveva creduto nella possibilità di godere spassosamente la vita pagando un prezzo irrisorio.

«Das ist ka' Musik!»

«Questa non è musica!»: sono le parole, poco lusinghiere, che Wilhelm Karczag, il direttore del Theater an der Wien, rivolse a Franz Lehár dopo aver ascoltato la partitura della *Lustige Witwe*, in procinto di debuttare nella storica sala. Durante le prove del nuovo lavoro del musicista, nel Teatro viennese si respirava un'atmosfera di pesante scetticismo e in molti prevedevano un clamoroso *flop*, tanto che la direzione decise di non investire in nuovi costumi e di risparmiare anche sulle scene. È facile immaginare allora la soddisfazione di Lehár nel vedere decretato dal suo pubblico un successo a dir poco trionfale. L'occasione per riscattarsi – e per fissare nella storia la sua personale rivincita – avvenne al momento della duecentesima recita: quando gli chiesero quale iscrizione volesse sulla medaglia coniatata in riconoscimento della sua gloriosa affermazione, Lehár rispose proprio con quelle parole: «Das ist ka' Musik!».





I primi interpreti della Lustige Witwe: Louis Treumann (Danilo) e Mitzi Günther (Hanna Glawari).

Biografie

STEFANO MONTANARI

Direttore. Diplomato in violino e pianoforte, è stato allievo di Pier Narciso Masi e Carlo Chiarappa. All'attività di solista – è stato primo violino concertatore dell'Accademia Bizantina di Ravenna – affianca quella di direttore, ospite regolare di teatri quali il Donizetti di Bergamo (*La Cecchina*, *Così fan tutte*, *Don Gregorio*, *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*), la Fenice (*L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *Dafne*, *Don Giovanni*, *L'inganno felice*, *La cambiale di matrimonio*, *Così fan tutte*, *Le quattro stagioni*, *la Messa in si minore* di Bach, Concerti di Natale in Basilica, *L'Eritrea* a Ca' Pesaro) e l'Opéra di Lione (trilogia Mozart-Da Ponte, *Die Zauberflöte*, *Carmen*, *Le Comte Ory*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Alceste*, *Brandenburgische Konzerte*). Ha inoltre diretto *Il barbiere di Siviglia* a Palermo e Roma, *Il viaggio a Reims* ad Amsterdam e a Roma, *Semiramide riconosciuta* a Beaune, *Don Giovanni* a Toronto, *Dido and Aeneas* (Teatro Ristori), ancora *Il barbiere di Siviglia* (Filarmonico) e *Don Giovanni* (Arena) a Verona, *Così fan tutte* (Bol'söj) e *La clemenza di Tito* (Tschaikovsky Concert Hall) a Mosca, *Rinaldo* di Händel in una tournée europea (Parigi, Bruxelles, Karlsruhe). Dirige la Warsaw Philharmonic nello *Stabat Mater*, *Agrippina* ad Anversa, *Alceste* e *La Cenerentola* a Lione e un applaudito concerto al Ravenna Festival. Collabora con il jazzista Gianluigi Trovesi. È direttore musicale del «Junges-Musikpodium – Incontri musicali Dresda-Venezia» e dell'ensemble barocco dell'Opéra di Lione «I Bollenti Spiriti». È docente di violino barocco all'Accademia internazionale di Musica «Claudio Abbado» di Milano.

DAMIANO MICHELETTI

Regista. Studia alla Scuola d'Arte drammatica Paolo Grassi di Milano e si laurea in Lettere moderne a Venezia, sua città natale. Le sue produzioni operistiche includono *Schwanda il pifferaio* di Weinberger (Irish Times ESB Theatre Award), *L'italiana in Algeri* all'Olimpico di Vicenza, *La gazza ladra* in una coproduzione del Rossini Opera Festival con i teatri di Bologna e Verona (Premio Abbiati 2008), *Lucia di Lammermoor*, *Il corsaro*, *Luisa Miller* e *Poliuto* a Zurigo, *Roméo et Juliette*, un ciclo Mozart-Da Ponte e *Aquagranda* alla Fenice, *Die Entführung aus dem Serail* al San Carlo di Napoli, *La scala di seta* al ROF e alla Scala, *Il barbiere di Siviglia* al Grand Théâtre de Genève, *Madama Butterfly* a Torino, *L'elisir d'amore* a Valencia, Graz e Madrid, *Così fan tutte* a Tokyo, *Un ballo in maschera* alla Scala e al Comunale di Bologna, *Idomeneo* al Theater an der Wien e *The Rake's Progress* all'Opernhaus di Lipsia e alla Fenice. Debutta al Festival di Salisburgo con *La bohème* nel 2012 e vi torna per *Falstaff* nel 2013 e *La Cenerentola* nel 2014. La stagione 2014-2015 include *Il viaggio a Reims* (Amsterdam) e *Guillaume Tell* (Londra). Tra gli impegni della stagione successiva *Die Zauberflöte* alla Fenice, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* a Londra, il ritorno al ROF con una nuova produzione della *Donna del lago* e all'Opéra di Parigi con *Samson et Dalila*. Fra gli impegni più recenti, *Falstaff* (Scala), *Il barbiere di Siviglia* e *Die Zauberflöte* (Opera di Firenze), *Il viaggio a Reims* (Opera di Roma e Royal Danish Opera), *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* (Opera Australia), *Rigoletto* (De Nationale Opera, Amsterdam), *Idomeneo* (Maggio Musicale Fiorentino), *Lucia di Lammermoor* (Opernhaus Zürich), *La gazza ladra* (Petrucelli). Nel dicembre 2017 allestisce *La Damnation de Faust* di Berlioz all'Opera di Roma.

PAOLO FANTIN

Scenografo. Nasce nel 1981 a Castelfranco e nel 2004 si diploma in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Venezia, conseguendo l'anno successivo la specializzazione in scenografia e scenotecnica. Nello stesso 2005 comincia la sua collaborazione con Damiano Michieletto per l'allestimento del *Piccolo spazzacamino* di Benjamin Britten. Inizia così un sodalizio artistico che porta i due artisti a lavorare in molti dei più prestigiosi teatri italiani ed europei. Tra le sue produzioni si ricordano almeno *La bohème* al Festival di Salisburgo e a Shangai, il Trittico di Puccini al Theater an der Wien e a Copenhagen, *L'elisir d'amore* a Madrid e a Graz, *Poliuto* a Zurigo, *Un ballo in maschera* alla Scala, *Falstaff* a Salisburgo, *La scala di seta* ancora per la Scala e *Idomeneo* al Theater an der Wien. Tra i recenti impegni, e sempre per la regia di Damiano Michieletto, *La Damnation de Faust* di Berlioz all'Opera di Roma, *Falstaff* alla Scala, *Il viaggio a Reims* ancora a Roma, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* all'Opera Australia di Melbourne, *Rigoletto* alla De Nationale Opera di Amsterdam, *Idomeneo* al Maggio Musicale Fiorentino, *Die Zauberflöte* all'Opera di Firenze, *La gazza ladra* al Petruzzelli di Bari. Alla Fenice firma le scene di *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *The Rake's Progress*, *Die Zauberflöte* e *Aquagranda*.

CARLA TETI

Costumista. Nata a Roma, si diploma in scenografia all'Accademia di Belle Arti. Nel 1994 vince il concorso di scenografia dell'associazione Teatro di Documenti fondata da Damiani, Ronconi e Sinopoli. Lavora nei maggiori teatri italiani e internazionali, nel 2011 vince il Premio Abbiati e l'Opera Award, e nel 2017 l'International Opera Awards (Oscar della lirica 2017). Dal 2004 collabora con Damiano Michieletto in numerosi spettacoli tra cui *La gazza ladra* (Premio Abbiati), *Il barbiere di Siviglia*, *Il dissoluto punito*, *Madama Butterfly*, *Lucia di Lammermoor*, *Il corsaro*, *Luisa Miller*, *Poliuto*, *Roméo et Juliette*, *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Un ballo in maschera*, *La bohème*, *Falstaff*, *The Rake's Progress*, *Il viaggio a Reims*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* (Oliver Award), *Idomeneo*, il Trittico pucciniano, *Otello*, *Aquagranda* (Premio Speciale Abbiati 2017), *La Damnation de Faust*. Per la regia di Daniele Abbado ricordiamo *Pollicino*, *Marin Faliero*, *Jeanne d'Arc a bûcher*,

Il re pastore, *The Flood*, *L'Enfant et les Sortilèges*, *Die Zauberflöte*, *Genoveva*, *Madama Butterfly*, *Falstaff*, *Ermine*, *A Midsummer Night's Dream*, *Don Carlo* e *Il trovatore*. Per Andrej Končalovskij firma i costumi di *Re Lear* e *Boris Godunov*.

CHIARA VECCHI

Coreografa. Dopo la maturità classica, si diploma Tersicorea Lirica Performer all'Accademia SPID di Milano. Cura per Damiano Michieletto le coreografie della *Damnation de Faust* per l'Opera di Roma, *L'opera da tre soldi* al Piccolo Teatro di Milano e *Aquagranda* alla Fenice di Venezia; è sua assistente alla regia per *A Legend of Beauty* all'Arena di Verona. Prende parte ai principali *musical* prodotti in Italia come *performer* in scena, assistente alle coreografie, capoballetto, regista associato, residente e direttore *casting*. Tra questi *Mary Poppins*, *Dirty Dancing*, *Newsies*, *A qualcuno piace caldo*, *La febbre del sabato sera*, *Sister Act*, *Flashdance*, *Cats*, *High School Musical*, *Cabaret*, *Grease*, *Tutti insieme appassionatamente*, *Cenerentola*. È assistente di coreografi quali Daniel Ezralow, Anthony Van Laast, Chris Baldock, Gail Davies e ai registi Saverio Marconi e Federico Bellone. Firma le coreografie di *Christmas Spectacular Show* e *Titanic. Il racconto di un sogno*. È docente di *musical performance* alla SDM Scuola del Musical di Milano, cura regia e coreografie in *Legally Blonde*, *Funny Girl*, *The Full Monty*, *The Life*, *9 to 5* al Teatro Nazionale di Milano.

FRANZ HAWLATA

Basso, interprete del ruolo di Mirko Zeta. Nato a Eichstätt, studia musicologia prima di entrare alla Musikhochschule di Monaco di Baviera, seguito da Ernst Häfliger, Hans Hotter ed Erik Werba. Nel 1986 debutta al Gaertnerplatztheater München. Dopo alcuni anni a Monaco, Coburg e alla Comische Oper di Berlino, nel 1992 intraprende la sua carriera internazionale con la *Turandot* di Busoni a Lione e *Le nozze di Figaro* a Pretoria. Dal 1994 si esibisce regolarmente alla Staatsooper di Vienna, dove interpreta Ochs, Orest, Morosus, Rocco, Caspar, Leporello, Papageno, Figaro, Sarastro, Wozzeck, Daland e Pogner. Nel 1995 debutta al Metropolitan (Ochs nel *Rosenkavalier*) e alla Bastille di Parigi (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*). L'an-

no successivo è Leporello alla Royal Opera House di Londra. A Salisburgo è Osmin in *Die Entführung aus dem Serail*, Leporello, Don Alfonso e ancora Ochs. Tra gli impegni recenti più rilevanti: La Roche in *Capriccio* alla Wiener Staatsoper, di nuovo Ochs in una nuova produzione del *Rosenkavalier* a Baden-Baden e a Parigi, Wotan (*Die Walküre*) a Essen e nel *Ring* a Palermo, Rocco in *Fidelio* al Regio di Torino, il dottore nel *Wozzeck* al Teatro Real di Madrid.

ADRIANA FERFECKA

Soprano, interprete del ruolo di Valencienne. Nata nel 1992, nel 2011 si diploma alla Scuola di Musica di Legnica, in Polonia. Studia poi alla Fryderyk Chopin University of Music di Varsavia, prendendo parte a corsi vocali organizzati dal Teatro Nazionale polacco in collaborazione con ENOA. Negli anni si aggiudica i concorsi internazionali «Grand Prix de l'Opera» in Romania, «International Vocal Competition» in Germania e «Iris Adami Corradetti» di Padova. Interpreta il ruolo del titolo in *Suor Angelica* in teatri come l'Opera Nova di Bydgoszcz e la Varsavia Chamber Opera. Nel 2015 entra a far parte del Young Artists Program del Festival di Salisburgo, dove canta *Rosina* nel *Barbiere di Siviglia*. Attualmente fa parte dell'ensemble della Deutsche Oper di Berlino. Ha già lavorato con direttori quali Paolo Arrivabeni, Andrea Battistoni, Diego Matheuz, Ivan Repušić, Donald Runnicles, Alexandr Vedernikov, Sebastian Weigle. Tra i suoi impegni recenti si ricordano almeno *Il viaggio a Reims* a Roma, *Tannhäuser* e *Turandot* a Berlino, *Le nozze di Figaro* a Cagliari, *Gianni Schicchi* ad Amsterdam.

CHRISTOPH POHL

Baritono, interprete del ruolo di Danilo Danilowitsch. Studia canto alla Hochschule für Musik di Hannover seguendo i corsi di Carol Richardson-Smith e Justus Zeyen. Dal 2003 al 2005 è membro dell'Opera Studio della Staatsoper di Amburgo, dove partecipa a numerose produzioni, tra cui il suo debutto come Papageno. Nel 2005 diviene membro della Semperoper di Dresda, dove interpreta i principali ruoli baritonali, da Wolfram del *Tannhäuser* (ripreso anche alla Fenice nel 2017) a Marcello della *Bobème*, dal conte di Almaviva delle *Nozze di Figaro* a Guglielmo in *Così fan tutte*, oltre al citato Papageno. Altre figure cui deve la notorietà sono Evgenij Onegin, Svanda in *Svanda dudak*

di Jaromír Weinberger e Spielmann nel *KönigsKinder* di Engelbert Humperdinck. Nel 2014 è per la prima volta Germont nella *Traviata*. Oltre al teatro di Dresda frequenta come ospite i principali centri teatrali internazionali, tra cui Covent Garden Royal Opera House e Royal Albert Hall BBC Proms di Londra, Opéra National di Lione, Deutsche Oper di Berlino, Theater an der Wien, Staatsoper di Monaco e di Amburgo. L'austriaco Georg Friedrich Haas compone *Morgen und Abend* specificamente per lui.

NADJA MCHANTAF

Soprano, interprete del ruolo di Hanna Glawari. Nata in Germania, si dedica per dieci anni alla danza prima di iniziare lo studio del canto con Regina Werner Dietrich e continuarlo poi, a partire dal 2010, con Brigitte Eisenfeld. Subito dopo il diploma è accolta nel corso di apprendistato della Semperoper di Dresda, durante il quale incarna il ruolo del titolo in *Gisela* di Hans Werner Henze. Passata rapidamente a essere membro permanente di quell'ensemble, veste i panni, tra i molti personaggi, di Gretel in *Hänsel und Gretel* di Engelbert Humperdinck, Morgana in *Alcina* di Händel, Pamina nella *Zauberflöte*, Musetta nella *Bobème*, Valencienne nella *Lustige Witwe*, Micaëla in *Carmen* e Adina nell'*Elisir d'amore*. Con l'interpretazione di Tamiri nel *Re pastore* di Mozart debutta alla Komische Oper di Berlino, dove subito dopo ottiene grande successo con *Cendrillon* di Massenet, con la direzione di Henrik Nánási e la regia di Damiano Michieletto. Dal 2016 fa stabilmente parte della Komische Oper, portando in scena, tra gli altri, i ruoli di Rusalka nell'opera omonima di Dvořák, Tatjana nell'*Evgenij Onegin*, Micaëla in *Carmen*, l'Enfant in *L'Enfant et les sortilèges* di Ravel e Mélisande in *Pelléas et Mélisande* di Debussy.

KONSTANTIN LEE

Tenore, interprete del ruolo di Camille de Rossillon. Nato in Corea nel 1988, dopo essersi laureato nel suo Paese nel 2017 presenta il saggio finale alla Hochschule für Musik und Theater di Amburgo. Nel 2016 fa il suo debutto europeo come Ferrando in *Così fan tutte*, e l'anno successivo è Rossillon nella *Lustige Witwe* alla Wiener Volksoper e Sou-Chong in *Das Land des Lächelns* di Lehár al Theater Solingen. Prima di trasferirsi in Germania, all'Opera di Seul ha incarnato ruoli come Alfredo nella *Traviata*, Rodolfo nella *Bobème* e

Nemorino nell'*Elisir d'amore*. Vincitore di molti concorsi internazionali – tra cui la Neue Stimmen Competition e la Anneliese Rothenberger Competition – si è esibito con le principali orchestre coreane, tra le quali la Seoul Philharmonic Orchestra, sotto la direzione di Myung-Whun Chung, e la Korea Broadcasting System Symphony Orchestra (diretto da Yoel Levi). Ha inoltre cantato con prestigiose formazioni giapponesi, cinesi e cilene. Nel 2017 ha rappresentato la Corea del Sud al BBC Cardiff Singer of the World.

SIMON SCHNORR

Baritono, interprete del ruolo di Cascada. Nato a Monaco, studia canto alle Hochschule di Friburgo, Leipzig e Karlsruhe con Markus Goritzki, Hans-Jürgen Beyer e Roland Hermann. Attualmente lavora ad Amsterdam con Margreet Honig. Dal 2009 al 2016 fa parte del Landestheater di Salisburgo, dove affina i cavalli di battaglia del suo timbro vocale, tra cui il conte d'Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Papageno (*Die Zauberflöte*), Dandini (*La Cenerentola*), Don Giovanni ed Evgenij Onegin. È ospite di prestigiose sedi teatrali, come la Staatsoper di Amburgo (terzo pastore in *Daphne*), la Staatstheater am Gärtnerplatz (Traveller in *Death in Venice*), il Badisches Staatstheater di Karlsruhe (Donner in *Das Rheingold* e Ping in *Turandot*) e il Deutsche Nationaltheater di Weimar (Daniello in *Jonny spielt auf*). Partecipa a manifestazioni internazionali quali Salisburgo (Giornalista in *Lulu*), Glyndebourne (Evgenij Onegin), Salzburg Easter Festival, Edinburgh Festival, St. Margarethen Opera Festival e Festival d'Aix-en-Provence.

MARCELLO NARDIS

Tenore, interprete del ruolo di St. Brioche. Dopo le lauree in Lettere classiche, Archeologia cristiana e Pedagogia musicale e i diplomi di pianoforte, canto e musica vocale da camera, completa la sua formazione alla Liszt Hochschule di Weimar e al Mozarteum di Salisburgo. Già pianista, debutta come tenore nel 2003. Canta in teatri quali, fra gli altri, la Fenice di Venezia, la Scala di Milano, il San Carlo di Napoli, il Carlo Felice di Genova, il Filarmonico di Verona, il Maggio Musicale Fiorentino, il Massimo di Palermo, il Bellini di Catania, il Liceu di Barcellona, la Stadthalle di Bayreuth, il New National Theatre di Tokyo, la Carnegie Hall di New York, diretto da Battistoni, Chung, Inbal, Luisi,

Mehta, Muti, Sardelli, Savall, Frizza, e in duo con pianisti come Bacchetti, Badura-Skoda, Ballista, Campanella, Canino, De Fusco. Alla Fenice interpreta *Lucia di Lammermoor* (2017), *Aquagranda* e *Mirandolina* (2016), *Die Zauberflöte* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *Tristan und Isolde* (2012), *Lou Salomé* (2012) e *Boris Godunov* (2008).

ROBERTO MAIETTA

Baritono, interprete del ruolo di Bogdanowitsch. Nato a Roma nel 1987, si è diplomato al Conservatorio Donizetti di Bergamo e al Conservatorio di Lugano. Nel 2014 ha debuttato con il ruolo del titolo nelle *Nozze di Figaro* con l'Ensemble Opera Studio del Carlo Felice di Genova. Ha cantato sullo stesso palcoscenico in quindici titoli fra cui *Il barbiere di Siviglia* (Figaro), *l'Elisir d'amore* (Belcore), *La bobème* (Schaunard). Vincitore del XLV Concorso Toti dal Monte, ha partecipato a *Don Giovanni* (Masetto) al Comunale Mario del Monaco di Treviso (2015) e al Comunale di Ferrara (2016). Nel 2015 ha collaborato con il Festival Pucciniano di Torre del Lago in *Gianni Schicchi* (Betto) e nel 2016 con il Petruzzelli di Bari nella *Lustige Witwe*. Ha inoltre interpretato i ruoli mozartiani di Giovanni, Guglielmo, Alfonso e numerosi titoli del belcanto brillante fra cui *La cambiale di matrimonio*, *Il signor Brusolino*, *L'occasione fa il ladro*, *Le Comte Ory*, *Il campanello*, *Don Pasquale*.

MARTINA BORTOLOTTI

Soprano, interprete del ruolo di Sylviane. Consegue il diploma accademico di primo e secondo livello al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano in Canto lirico e in Musica vocale da camera col massimo dei voti; ottiene l'Erasmus alla Musik-Hochschule di Monaco di Baviera con Helmut Deutsch. Frequenta *masterclass* con Teresa Berganza, Rajna Kabaivanska, Sara Mingardo, René Clemencic, Brigitte Fassbaender. Vincitrice di diverse competizioni internazionali, tra cui il Neue Puccini Stimmen di Vienna, negli anni incarna Marzelline (*Fidelio*), Belinda (*Dido and Aeneas*), Marina (*I quattro rusteghi*), Violetta (*La traviata*), Alice (*Falstaff*), Susanna e Contessa (*Le nozze di Figaro*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Mimi e Musetta (*La bobème*), Norina (*Don Pasquale*), Adina (*l'Elisir d'amore*), Micaela (*Carmen*), Hanna Glawari (*Die lustige Witwe*), Sylva (*Die Csárdásfürstin* di Em-

merich Kálmán) esibendosi in prestigiosi palcoscenici nazionali ed esteri tra i quali Teatro alla Scala, Residenztheater München, Tiroler Festspiele, Teatro Nazionale di Pechino, Merkin Hall di New York.

WILLIAM CORRÒ

Basso-baritono, interprete del ruolo di Kromow. Nato a Venezia nel 1981, intraprende giovanissimo l'attività di mimo alla Fenice seguendo parallelamente lo studio del canto. Dopo il debutto nel 2007 nel *musical Il principe della gioventù* di Riz Ortolani, si esibisce in vari teatri italiani cantando in opere di Händel (*Rinaldo*), Mozart (*Don Giovanni*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Donizetti (*Lucrezia Borgia*), Verdi (*Macbeth*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *La traviata*), Puccini (*La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La rondine*), Gounod (*Faust*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Britten (*Death in Venice*). Per la Fenice ha cantato nel ruolo del barone Douphol nella *Traviata* ed è stato Alessio nella *Sonnambula* e Schaunard nella *Bohème* (2017), Fiorello nel *Barbiere di Siviglia* (2017, 2014, 2013, 2011), Masetto in *Don Giovanni* (2017, 2013, 2011), il principe Yamadori nella *Madama Butterfly* (2017, 2015, 2014, 2013), Luciano in *Aquagranda*, Hanezò nell'*Amico Fritz* e il marchese d'Obigny nella *Traviata* (2016), armigero e sacerdote nella *Zauberflöte* (2015), un macchinista in *Véc Makropulos* (2013) e Benoît nella *Bohème* (2012).

ZDISLAVA BOČKOVÁ

Soprano, interprete del ruolo di Olga. Nata a Brno, nella Repubblica Ceca, si diploma in canto al Conservatorio della sua città e continua in seguito a perfezionarsi alla Janáček Academy of Performing Arts sotto la guida di Natalia Romanova. Durante gli studi si aggiudica numerosi concorsi internazionali. Partecipa a diversi festival, tra cui ISING! International Young Artist Festival e Youth Arts Festival in Cina, Rassegna internazionale di Musica Sacra a Roma e International Festival Leoš Janáček come Vixen nella *Piccola volpe astuta*. Come membro della Chamber Opera di Brno interpreta i ruoli di Esmeralda nella *Sposa venduta* di Bedřich Smetana e Zerlina nel *Don Giovanni* di Mozart, ancora Vixen nella citata *Piccola volpe astuta*, Euridice in *Orfeo ed Euridice* di Gluck e Shepherdress nell'*Enfant et les sortilèges* di Ravel. Attualmente fa parte del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto dove canta come

Frasquita in *Carmen* e Dorina nell'*Impresario delle Canarie* di Domenico Sarri.

NICOLA ZICCARDI

Baritono, interprete del ruolo di Pritschitsch. Diplomato al Conservatorio di Fermo sotto la guida di Nazareno Antinori, vince la selezione per l'Accademia lirica internazionale di Sulmona lavorando con Carmela Remigio, Leone Magiera, Luciana Serra e Bernadette Manca di Nissa. Finalista di più competizioni, tra cui il Concorso internazionale «Città di Pienza», tra il 2011 e il 2017 ha interpretato diversi ruoli, tra cui si menzionano almeno Germont e il marchese nella *Traviata*, il conte d'Almaviva e Antonio nelle *Nozze di Figaro*, Sciarrone nella *Tosca*, Marullo in *Rigoletto*, Don Giovanni e Masetto in *Don Giovanni*, Donner in *Das Rheingold*, Papageno nella *Zauberflöte*, Figaro nel *Barbiere di Siviglia*. Tra i personaggi incarnati recentemente si trovano inoltre Leuthold nel *Guillaume Tell* e Haly e Taddeo nell'*Italiana in Algeri* diretta da Gustav Kuhn, grazie al quale il baritono diviene membro effettivo del Tiroler Festspiele in Erl. Proprio qui nel 2017 torna a essere Papageno e veste i panni di Marcello nella *Bohème*.

DANIELA BAŇASOVÁ

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Praskovia. Dopo gli studi alla University of Music di Bratislava, tra il 2011 e il 2014 si perfeziona all'Universität für Musik und darstellende Kunst di Vienna con Marjana Lipovšek. Vincitrice di numerosi concorsi canori, con il Teatro Nazionale Slovacco partecipa alla *Clemenza di Tito* (Dorabella e Annius), alle *Nozze di Figaro* (Cherubino), a *Dido and Aeneas* (Dido) e a *Carmen* (Mercedes). Compare nel *Midsummer Night's Dream* di Mendelssohn al Festival di Salisburgo e lavora all'Opera di Brno in *The Miracle of Our Lady* di Martinů. In Italia debutta al Civico di Belluno nel *Don Giovanni*. Nel 2016 è a Trieste con *Die Fledermaus* di Johann Strauss (Prince Olovsky) e all'Opernfestival di Heidenheim con *Oberto, conte di San Bonifacio*. Nel 2017 interpreta *Cavalleria rusticana* al Festival delle Undici Lune a Peccioli (PI), e partecipa all'Opera Gala dedicato alla Callas a Taormina. Nel tempo collabora con prestigiose formazioni quali, tra le altre, l'Orchestra Sinfónica del Estado de México, la Wuhan Philharmonic, l'Orquestre Sinfonique de Nancy.

KARL-HEINZ MACEK

Attore, interprete del ruolo di Njegus. Nasce a Bolzano nel 1957 e inizia la sua carriera negli anni Ottanta collaborando con varie compagnie teatrali altoatesine. Partecipa a operette, *musical*, film, spot pubblicitari, trasmissioni radiofoniche e televisive. Viene in seguito scritturato dal Teatro Comunale di Bologna nella *Zauberflöte* (regia di Daniele Abbado) e in *Der Vampyr* di Heinrich Marschner (direttore Roberto Abbado, regia di Pier Luigi Pizzi) e inizia così a farsi conoscere in ambito operistico. È ora particolarmente apprezzato per il ruolo di Selim in *Entführung aus dem Serail*, suo cavallo di battaglia, che interpreta nel celebre allestimento strehleriano al Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona, a San Sebastian, al Festival Mozart di La Coruña e recentemente al Teatro San Carlo di Napoli. Inoltre è ancora Selim al Maggio Musicale Fiorentino sotto la direzione di Zubin Mehta e nel 2017 al Comunale di Bologna.



Ritratto di Franz Lebár all'epoca della *Lustige Witwe*.

Carlo Hruby: «Riconoscere, amare e proteggere l'immenso patrimonio culturale italiano»

La Fondazione Enzo Hruby è un organismo no profit che si occupa attivamente di protezione dei beni culturali del nostro Paese. Dal 2017 fa parte dei Soci sostenitori della Fenice. A Carlo Hruby, il vicepresidente, chiediamo come è nata e quali finalità persegue.

La Fondazione nasce dieci anni fa da un'iniziativa della mia famiglia e della nostra azienda, la Hesa SPA, che è stata la prima a occuparsi di sicurezza in Italia: mio padre, oggi presidente della Fondazione che porta il suo nome, è stato infatti il primo alla fine degli anni Sessanta a importare dagli Stati Uniti apparecchiature elettroniche di sicurezza. Questo ruolo di azienda-leader è rimasto poi invariato in quasi cinquant'anni di attività, pur essendo molto cambiato lo scenario intorno a noi. Oggi siamo forse una delle pochissime aziende familiari italiane in un settore dove ormai agiscono soltanto le multinazionali e i grandi gruppi. Anche per distinguerci da queste aziende, che lavorano su mercati più globali, oltre che per l'attaccamento che proviamo per il nostro Paese, abbiamo deciso di creare una Fondazione senza fini di lucro, che ha come obiettivo la diffusione della cultura della sicurezza attraverso l'utilizzo delle tecnologie, messe al servizio del nostro immenso patrimonio culturale. Il nostro campo d'azione riguarda i furti e i danneggiamenti, ma anche gli atti terroristici, perché oggi, purtroppo, dobbiamo occuparci anche di questo. Questa vocazione nasce dalla consapevolezza che questo patrimonio rappresenta non soltanto un valore economico e culturale, ma in primo luogo la nostra storia e la nostra identità. Partendo da queste premesse, ogni anno sosteniamo

alcuni progetti di protezione: in un decennio ne abbiamo portati avanti più di settanta, che – per fare solo degli esempi – vanno dal complesso della Fondazione Cini presso l'isola veneziana di San Giorgio alla basilica palladiana di Vicenza o al museo del Duomo di Milano. Abbiamo lavorato inoltre con la Biblioteca Vaticana e con l'Ambrosiana, e messo in sicurezza la Sacra Sindone nelle ultime due ostensioni, e protetto numerose mostre temporanee. Altrettanta attenzione abbiamo rivolto al patrimonio 'minore'. Una peculiarità tutta italiana, infatti, sta nel fatto che le opere d'arte sono estremamente diffuse nel territorio: questa è di certo una ricchezza, ma i problemi legati alla protezione sono naturalmente maggiori. Questo per quanto riguarda gli interventi diretti, che sono però soltanto una delle attività della Fondazione, cui vorrei aggiungere quella editoriale: con i Carabinieri del TPC (Tutela del patrimonio culturale) abbiamo pubblicato un libro che analizza il rapporto tra uomini e tecnologia per ciò che concerne la sicurezza dei beni culturali. Un secondo volume, intitolato *Un capolavoro chiamato Italia*, racconta le connessioni tra protezione e valorizzazione di questi beni così preziosi, attraverso la viva voce dei protagonisti: per realizzarlo abbiamo dunque interpellato molti tra i principali responsabili di istituzioni culturali nazionali. Terzo e conclusivo filone della nostra attività è il dialogo con gli studenti delle ultime classi delle superiori: insieme ai citati Carabinieri del TPC e ad altri esponenti delle istituzioni che contribuiamo a mettere in sicurezza ci rechiamo nelle scuole per cercare di far capire ai ragazzi quanto sia importante riconoscere l'infinita bellezza in cui viviamo immersi. Una volta riconosciuta questa enor-



Carlo Hruby.

me bellezza, diviene automatico amarla e volerla proteggere. A ogni studente che partecipa a questi incontri – ne è previsto uno proprio il 7 marzo al Teatro Malibran, in collaborazione con il Teatro La Fenice – doniamo copia di *Un capolavoro chiamato Italia*.

La Fondazione ha sviluppato un progetto di intervento proprio dedicato alla Fenice...

Sì, e per noi rappresenta un'opportunità estremamente interessante. Si tratta di un progetto che necessariamente va diviso in più *step*, perché è molto ampio e di una certa complessità. Riguarda soprattutto il sistema di videosorveglianza, campo in cui negli ultimi tempi si sono fatti dei progressi enormi. Con i vertici del Teatro stiamo lavorando per implementare il sistema in alcuni punti dove ancora non è presente e migliorare la qualità delle strutture esistenti. Questo è un settore in rapida evoluzione, perciò il sistema va aggiornato

in base alle tecnologie disponibili e alle esigenze di sicurezza, che sfortunatamente oggi sono aumentate, soprattutto per i luoghi in cui ci sono flussi di persone da gestire. Oggi la tecnologia ci permette di passare dalla videosorveglianza, che ha un ruolo importante ma sempre 'a posteriori', alla 'videosicurezza', grazie a un sistema dotato di una propria intelligenza che interviene in tempo reale se nota qualcosa di anormale, come per esempio un oggetto lasciato incustodito, oppure qualcuno che accede a un'area riservata, o ancora una serie di persone che si mettono a correre... Con i mezzi odierni è possibile riscontrare queste anomalie e avvisare immediatamente gli addetti alla sicurezza. Alla Fenice abbiamo trovato grande attenzione e sensibilità rispetto a questi temi, talvolta poco considerati dalle istituzioni culturali che incontriamo. (l.m.)

I Premi Ubu festeggiano quarant'anni

Quella del 2017 è stata, per i Premi Ubu, da molti considerati gli Oscar del teatro italiano, un'edizione speciale. Il 16 dicembre, al Teatro Studio Melato di Milano, si sono infatti celebrati i quarant'anni di vita di questa manifestazione, ideata nel 1977 da Franco Quadri, il critico più autorevole, in ambito scenico, del secondo Novecento italiano. In quel crepuscolo dei Settanta, questo lungimirante e visionario intellettuale milanese aveva sentito il bisogno di creare un riconoscimento indipendente dalle istituzioni teatrali e politiche, che cercasse di indagare le tendenze in corso (erano anni di grande fermento per le scene nostrane e internazionali) e facesse il punto sullo stato del teatro italiano attraverso uno strumento 'trasparente' come il referendum: sin dal primo anno, infatti, furono invitati a votare tutti i critici teatrali attivi sulla carta stampata, sia generalista che di settore, raccogliendo in questo modo orientamenti e opinioni anche radicalmente diversi tra loro. Il 'contenitore' che accoglieva e pubblicava queste votazioni – pensate in una prima tornata cui seguiva un successivo ballottaggio – era *il Patalogo*, l'annuario che proprio agli inizi del 1978 prendeva vita in seno alle neonate edizioni Ubulibri, interamente dedicate allo spettacolo nelle sue molte declinazioni.

La formula, da allora, è rimasta immutata, e *il Patalogo* ha prodotto, con regolarità annuale, altri trentun numeri, fermandosi purtroppo al 2009. Fonte inesauribile di dati e informazioni, questo volume in realtà non si limitava a 'registrare' i mutamenti delle scene, sempre in bilico tra 'tradizione' e 'ricerca', ma li interpretava utilizzando le migliori risorse critiche e analitiche in circolazione.

Con la scomparsa di Franco Quadri, nel marzo del 2011, i Premi Ubu hanno continuato a esistere grazie all'Associazione che al critico si riferisce, presieduta dal figlio Jacopo. È questo organismo che prosegue l'impostazione originaria, occupandosi di coinvolgere giornalisti e studiosi nell'analisi delle molte categorie in cui gli Ubu sono suddivisi, in un lavoro svolto spesso in modo 'volontaristico' dal direttivo dell'Associazione – composto, oltre che dal presidente, da Cristina Ventrucci (vicepresidente), Piersandra Di Matteo e Luigi De Angelis – che si trova a fronteggiare la scarsità di mezzi economici con l'entusiasmo e la passione appresi dal fondatore.

In un teatro gremito di pubblico, i Premi Ubu sono stati dunque presentati da Oliviero Ponte di Pino, uno dei principali protagonisti del dibattito teatrale contemporaneo che proprio alla Ubulibri ha mosso i primi passi ancora giovanissimo. Alla presenza reale si è aggiunta quella virtuale degli spettatori radiofonici, grazie alla diretta su Rai Radio3 nell'ambito del programma «Piazza Verdi», curato da Elio Sabella.

In occasione del quarantennale sono state inserite alcune novità, per rendere il Premio sempre più un 'sismografo' sensibile delle tendenze in atto. In primo luogo è stato ampliato il bacino dei votanti, che raggiunge il numero record di sessantasei, dando spazio alla critica sul *web*, che ormai è diventata punto di riferimento irrinunciabile per chi voglia tenersi aggiornato. In secondo luogo, si sono aggiunte nuove categorie (come il Miglior spettacolo di danza o il Miglior progetto curatoriale, per fare solo due esempi), per rispondere alla sempre maggiore mescolanza di codici e linguaggi che attraversa il teatro attuale.

Quanto ai premiati, si nota come di consueto un *mix* tra spettacoli di impronta ‘sperimentale’, come il bellissimo *Macbettu* di Alessandro Serra, che si aggiudica il riconoscimento più ambito, cioè lo Spettacolo dell’anno, e produzioni di Teatri nazionali come il pasoliniano *Ragazzi di vita*, per cui Massimo Popolizio vince il premio alla Miglior regia (nel *box* il dettaglio dei premiati). Ma ci sono anche grandi interpreti come Giulia Lazzarini e Roberto Latini, e un’altra *new entry*, il Premio Ubu alla carriera, che quasi in forma plebiscitaria per circa quaranta voti va ad Antonio Tarantino, probabilmente il più radicale e rivoluzionario drammaturgo di questi ultimi trent’anni.

Da segnalare, infine, il censimento di tutti gli spettacoli che hanno debuttato dal 1 settembre 2016 al 31 agosto 2017, retaggio del glorioso *Patologo* e consultabile al sito <http://www.ateatro.org> oppure in quello dell’Associazione Ubu: <http://www.ubuperfq.it>.

I premiati

Spettacolo dell’anno: *Macbettu*, regia di Alessandro Serra; Miglior spettacolo di danza: *Sylphidarium. Maria Taglioni On The Ground*, regia e coreografia di Francesca Pennini; Miglior progetto curatoriale: *Inferno. Chiamata Pubblica per la «Divina Commedia» di Dante Alighieri* di Marco Martinelli e Ermanna Montanari; Miglior regia *ex aequo*: Massimiliano Civica (*Un quaderno per l’inverno* di Armando Pirozzi) e Massimo Popolizio (*Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini); Miglior allestimento scenico: Gianni Staropoli (*Il cielo non è un fondale*); Miglior progetto sonoro o musiche originali: Gianluca Misiti (*Cantico dei Cantici*); Miglior attore o performer: Roberto Latini; Miglior attrice o performer: Giulia Lazzarini; Nuovo attore o performer (under 35): Christian La Rosa; Nuova attrice o performer (under 35) *ex aequo*: Serena Balivo e Claudia Marsicano; Miglior nuovo testo italiano o scrittura drammaturgica: *Un quaderno per l’inverno* di Armando Pirozzi;

Miglior nuovo testo straniero o scrittura drammaturgica: *Emilia* di Claudio Tolcachir; Premio Ubu alla carriera: Antonio Tarantino; Migliore spettacolo straniero presentato in Italia: *Five Easy Pieces*, testo e regia di Milo Rau; Premi Speciali Ubu 2017: 1. *Fabulamundi. Playwriting Europe Europe* – progetto ideato e realizzato da PAV (per il pluriennale contributo di accompagnamento e conoscenza della drammaturgia italiana in Europa e di quella straniera in Italia, attraverso azioni di traduzione, *mise-en-espace* e confronto critico. Percorso che ha ottenuto il sostegno di Europa Creativa e che svolge, di fatto, un’attività di supplenza a iniziative solitamente appannaggio di ministeri e istituzioni culturali internazionali, arrivando oggi a disegnare un circuito che tocca dieci nazioni europee – dalla vicina Francia alla più remota Romania – e coinvolge altri tredici partner tra cui, per l’Italia, Area06/Short Theatre e Teatro i); 2. *Fuori Luogo di La Spezia* (un chiaro esempio di collaborazione tra artisti e operatori che riunisce CasArsA Teatro, Gli Scarti e Balletto Civile – per l’impegno nella produzione di giovani gruppi indipendenti, ospitati anche in lunghi periodi di residenza, unito alla capacità di portare su un territorio ‘impermeabile’ al nuovo alcune importanti voci del contemporaneo, stimolando su un altro versante il giovane pubblico attraverso numerose attività di laboratorio); 3. *C.Re.Sco.* – Cordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea (per la sua funzione di osservatorio critico sulle politiche teatrali del nostro Paese e di ‘pensatoio’ intorno alle questioni teoriche suscitate dalla scena contemporanea, oltre che di propulsore di iniziative finalizzate a una più viva presenza delle differenti realtà artistiche nel contesto socio-politico-culturale italiano); 4. L’attività editoriale AkropolisLibri di Teatro Akropolis (per la pregevole opera di storicizzazione del presente nel presente in nutriti volumi annuali che documentano l’attività svolta nel corso del festival «Testimonianze ricerca azioni», rilanciando anche la lezione del passato, come nel caso della pubblicazione delle opere inedite di Alessandro Fersen).



In alto: Macbetto di Alessandro Serra (produzione Teatropersona e Sardegna Teatri). In basso: Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini, regia di Massimo Popolizio (produzione Teatro di Roma, foto © Achille Lepera).

La seconda edizione di *Jazz&* alle Sale Apollinee della Fenice

Dopo i diversi appuntamenti del 2017, tra cui l'affollato concerto di Yann Tiersen in Sala grande, la collaborazione tra Teatro La Fenice e Veneto Jazz continua anche quest'anno, con quattro concerti del progetto *Jazz&*, nato proprio l'anno scorso e riproposto ora tra gennaio e aprile. «*Jazz&* – spiega il direttore artistico di Veneto Jazz Giuseppe Mormile – sta a significare tutte le congiunzioni del *jazz* contemporaneo con le varie sonorità del mondo: si tratta di una rassegna che esplora generi ed esiti differenti, in un luogo, il Teatro La Fenice, che nel tempo ha dato spazio ai grandi nomi che hanno scritto la storia della musica, ma anche alle espressioni più all'avanguardia. Con questo progetto vogliamo, ancora una volta, sondare gli esiti più originali della ricerca odierna, offrendo al pubblico uno sguardo sulle nuove sensibilità musicali in circolazione, alcune inedite, altre già affermate». In questo contesto si alternano alle Sale Apollinee talenti giovani e già 'emersi', con un occhio di riguardo al poliedrico universo musicale latinoamericano.

A gennaio (il 27) protagonisti alle Sale Apollinee sono stati il clarinetto di Anat Cohen, che mescola lirismo e virtuosismo espressivo, e la chitarra a sette corde di Marcello Gonçalves, uno dei componenti del Trio Madeira Brasil (il più importante gruppo di *choro* cameristico carioca), che, in *Ou-tra Coisa*, hanno interpretato, tra libertà espressiva e fedeltà al dettato del compositore, la musica di Moacir Santos, tra i più innovatori e influenti autori brasiliani: nella sua pur non enorme discografia, a partire dal celebrato album *Coisas* del 1965, Santos ha impresso il proprio originalissimo stile

mescolando sonorità afrobrasiliane e ritmi sincopati tipici del *jazz*.

Una combinazione di musica tradizionale cubana, ritmi afrocubani e *jazz* contemporaneo caratterizza la *performance* della pianista Marialy Pacheco, nata all'Avana, e del trombettista tedesco Joo Kraus, programmata il 17 marzo prossimo. La prima presenta una musica dall'ascendenza certamente caraibica, ma – lontana dal 'gusto salsa' che impazza attualmente – ha uno stile percussivo e nel contempo capace di profondi risvolti melodici che richiama da una parte Oscar Peterson e dall'altra Keith Jarrett. *Jazz-funk* e musica da *club* sono invece l'universo di Joo Kraus, che ha alle spalle un album ispirato ai ritmi cubani e prodotto proprio all'Avana e una serie di indovinati arrangiamenti in chiave *jazz* dei brani di Michael Jackson. Tromba celebrata in tutta Europa, Kraus nel 2013 riceve il suo sesto German Jazz Award per l'album solistico *Public Jazz Lounge*.

Atmosfere mediterranee e africane, in dialogo con molta altra 'musica dal mondo' contraddistinguono il secondo concerto di marzo (il 24): a proporne sono il pianista Giovanni Guidi, anche raffinato compositore e versatile improvvisatore, oltre che musicista prediletto da Enrico Rava, e il bandoneonista Daniele Di Bonaventura, che vanta una lunghissima serie di collaborazioni, tra cui quelle, frequenti, con il citato Rava, Paolo Fresu e Stefano Bollani. L'incontro tra Guidi e Di Bonaventura è all'insegna di esperienze diverse, anche dal punto di vista generazionale, che però confluiscono in uno *show* dove l'elemento poetico si fonde con l'inquietudine e la sfida alle regole, che si ripercuotono anche negli arrangiamenti inediti e originali.



Il duo pianoforte e bandoneon composto da Giovanni Guidi e Daniele Di Bonaventura si esibirà nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice sabato 24 marzo 2018.

In primavera, infine, l'ultimo appuntamento (il 14 aprile), dedicato al nuovo *sound* argentino, rappresentato egregiamente dall'Acá Seca Trio. La formazione, nata nel 1999 grazie all'incontro di tre studenti dell'Università della Plata – Juan Quintero, Andrés Beeuwsaert e Mariano Cantero – sin dagli esordi colpisce pubblico e critica per l'innovazione che incarna nel solco della tradizione. Trasferitisi a Buenos Aires, i tre musicisti nel 2003 registrano il disco d'esordio, che si intitola al nome del gruppo e suscita l'ammirazione di artisti affermati come Luis Alberto Spinetta, Pedro Aznar, Egberto Gismonti, León Gieco ed el Mono Fontana, tutti attivi nel circuito musicale della capitale. A questa opera prima seguirà, tre anni dopo, il secondo album, *Avenida*, anch'esso osannato dai recensori. Segue, certificando in maniera definitiva la loro notorietà, il disco *La música y la palabra* (2009). La peculiarità di questo trio – chitarra, piano, percussioni – è di essere costituito da

tre strumentisti allo stesso tempo cantanti, che offrono una caleidoscopica immagine musicale del Sud America, non sempre identificabile secondo canoni rigidi e codificati: Argentina, Brasile, Uruguay, jazz, bossanova, musica di tradizione popolare e del folklore si mescolano in un *mix* esplosivo composto di singole tessere che compongono però un quadro definito e unitario.

Ogni serata sarà aperta dall'esibizione di «Giovani talenti del jazz italiano», un'iniziativa promossa da Veneto Jazz che punta a proporre artisti emergenti in ambito jazzistico, permettendo loro di misurarsi con una platea esigente e preparata come quella della Fenice. Per informazioni e prenotazioni: www.venetोजazz.com.



L'Orchestra e Coro del Teatro La Fenice diretti da Myung-Wbun Chung nel Concerto di Capodanno 2018. Foto Michele Crosera.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

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

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

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

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri, Enrico Ferri ◇, Raffaele Ottonello ◇

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

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

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

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

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •

Controfagotto Fabio Grandesso

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

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Cesare Maffioletti • ◇, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini, Gottardo Paganin, Giovanni Franco ◇, Massimo Malaguti ◇, Claudio Tomaselli ◇, Cristiano Torresan ◇

Arpa Alessia Luise • ◇

Mandolini Valdimiro Buzi ◇, Dorina Frati ◇

Chitarra Diego Vio ◇

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, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Michiko Hayashi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Loriania Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino, Carlotta Gomiero ◇

Alti Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Furni, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Eleonora Ardigò ◇, Maria Teresa Bonera ◇, Alessia Franco ◇, Maria Elena Fincato ◇, Alessandra Vavasori ◇

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

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

- ♦ primo violino di spalla
- prime parti
- ◇ a termine

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina

sovrintendente e direttore artistico

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

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

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ ◊ *assistente musicale della direzione artistica*

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

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti ◊

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

Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

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

Andrea Baldresca ◊, Marco Giacometti ◊

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

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

Anna Trabucchi, Nicolò De Fanti ◊

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

DIREZIONE MARKETING

Andrea Erri *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni, Nadia Buoso ◊, Elena Florio ◊

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL 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,

Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◊

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi *direttore*

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 ◊

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto *direttore*, Carmen Attisani ◊

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, *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 ◊, Franco Contini ◊, Marco Rosada ◊, Cristiano Gasparini ◊, Riccardo Talamo ◊

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

Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno,

Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomedè ◊, Michele Voltan ◊, Lazzaro

Alessio ◊

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

Travisanello Daniele ◊

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 Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊ *responsabile*

dell'atelier costumi, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Morena Dalla Vera ◊, Marina Liberalato ◊, Paola Masè ◊, Stefania

Mercanzin ◊, Alice Nicolai ◊, Francesca Semenzato ◊, Emanuela Stefanello ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

24, 26, 29 novembre, 1, 3 dicembre 2017

opera inaugurale

Un ballo in maschera

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Gianmaria Aliverta
scene Massimo Checchetto
costumi Carlos Tieppo

personaggi e interpreti principali

Riccardo Francesco Meli
Amelia Kristin Lewis
Renato Vladimir Stoyanov

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6, 7, 9, 19, 21 dicembre 2017
3, 4, 5, 7, 9, 10 gennaio 2018

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Enrico Calesso/Marco Paladin
(9, 10/1)
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali

Violetta Claudia Pavone/Mihaela Marcu
Alfredo Ivan Ayon Rivas/Leonardo Cortellazzi
Germont Giuseppe Altomare/Armando Gabba

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13, 14, 15, 16, 17 dicembre 2017

**Reale Balletto
delle Fiandre**

coreografe di Sidi Larbi Cherkaoui
e Jeroen Verbruggen

musiche di Modest Musorgskij,
Maurice Ravel e Claude Debussy

Teatro Malibrán

19, 21, 23, 25, 27 gennaio 2018

**Le metamorfosi
di Pasquale**

o sia Tutto è illusione nel mondo
musica di Gaspare Spontini

direttore Gianluca Capuano
regia Bepi Morassi
scene e costumi Accademia di Belle Arti
di Venezia

personaggi e interpreti principali

Costanza Irina Dubrovskaya
Il marchese Giorgio Misseri

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Pergolesi Spontini
di Jesi
prima esecuzione in tempi moderni

Teatro La Fenice

2, 4, 8, 10, 13 febbraio 2018

Die lustige Witwe

La vedova allegra
musica di Franz Lehár

direttore Stefano Montanari
regia Damiano Michieletto
scene Paolo Fantin
costumi Carla Teti

personaggi e interpreti principali
Hanna Glawari Nadja Mchantaf
Danilo Danilowitsch Christoph Pohl

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro dell'Opera di Roma

Teatro La Fenice

3, 6, 7, 9, 11, 14, 15, 16, 18 febbraio 2018
Progetto Rossini nel centocinquantésimo
anniversario della morte

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Stefano Montanari
regia Bepi Morassi
scene e costumi Lauro Crisman

personaggi e interpreti principali
Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri/
Francisco Brito
Bartolo Omar Montanari
Rosina Laura Verrecchia/Chiara Amaru
Figaro Bruno Taddia/Vincenzo Taormina

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25 marzo 2018

La bohème

musica di Giacomo Puccini

direttore Myung-Whun Chung
regia Francesco Micheli
scene Edoardo Sanchi
costumi Silvia Aymonino

personaggi e interpreti principali
Rodolfo Ivan Ayon Rivas/Azer Zada
Mimi Selene Zanetti/Vittoria Yeo
Marcello Julian Kim
Musetta Irina Dubrovskaya

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6, 8, 10, 12, 14, 22, 24 aprile 2018

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Manlio Benzi
regia Alex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Vittoria Yeo
F.B. Pinkerton Azer Zada
Suzuki Manuela Custer

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro Malibran

13, 15, 17, 19, 21 aprile 2018

Orlando furioso

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa
scene Massimo Checchetto
costumi Giuseppe Palella

personaggi e interpreti principali
Orlando Sonia Prina
Angelica Francesca Aspromonte
Alcina Lucia Cirillo
Ruggiero Carlo Vistoli
Astolfo Riccardo Novaro

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con il Festival della Valle d'Itria di
Martina Franca

Teatro La Fenice

20, 28 aprile, 6, 12, 18, 23, 25, 27, 29,
31 maggio, 3, 5 giugno 2018

L'elisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Riccardo Frizza
regia Bepi Morassi
scene e costumi Gianmaurizio Fercioni

personaggi e interpreti principali
Adina Irina Dubrovskaya
Dulcamara Carlo Lepore
Belcore Marco Filippo Romano

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27, 29 aprile, 4 maggio 2018

Progetto Rossini nel centocinquantenario
anniversario della morte

Il signor Bruschino

musica di Gioachino Rossini

direttore Alvis Casellati
regia Bepi Morassi
scene e costumi Accademia di Belle Arti
di Venezia

personaggi e interpreti principali
Sofia Giulia Bolcato
Florville Francisco Brito
Gaudenzio Omar Montanari

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5, 11, 15, 17, 20, 22, 24, 26, 30 maggio,
1 giugno 2018

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa/Marco
Paladin (22, 24, 26/5)
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Violetta Francesca Dotto
Alfredo Matteo Lippi
Germont Julian Kim

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



Teatro La Fenice
13, 16, 19 maggio 2018

Norma

musica di Vincenzo Bellini

direttore Riccardo Frizza
regia, scene e costumi Kara Walker

personaggi e interpreti principali

Norma Mariella Devia
Adalgisa Carmela Remigio
Pollione Stefan Pop
Oroveso Luca Tittoto

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
29 giugno, 1, 3, 5, 7 luglio 2018

Richard III

musica di Giorgio Battistelli

direttore Tito Ceccherini
regia Robert Carsen
scene e costumi Radu Boruzescu

personaggi e interpreti principali

Richard III Gidon Saks
Duchess of York Sara Fulgoni
Clarence e Tyrrel Christopher Lemmings

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Vlaamse Opera di Anversa
prima rappresentazione italiana

Teatro La Fenice
13, 14, 15 luglio 2018

Brodsky/Baryshnikov

con Mikhail Baryshnikov

Teatro La Fenice
21, 22 luglio 2018

Les Étoiles

Gala internazionale di danza

Teatro La Fenice
19, 24, 26, 29 agosto, 7, 19, 23, 27
settembre, 4, 6, 20, 24, 26, 28, 30
ottobre 2018

Progetto Rossini nel centocinquantésimo
anniversario della morte

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Gregory Kunde
regia Bepi Morassi
scene e costumi Lauro Crisman

personaggi e interpreti principali

Rosina Chiara Amaru
Il conte di Almaviva Francisco Brito
Figaro Julian Kim
Bartolo Omar Montanari

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25, 28 agosto, 5, 8, 13, 16, 18, 21, 28,
30 settembre, 5, 7, 9 ottobre 2018

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Giacomo Sagripanti
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali

Alfredo Stefan Pop
Germont Markus Werba

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
6, 9, 11, 20, 22, 29 settembre 2018

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Renato Balsadonna
regia Alex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

personaggi e interpreti principali
F.B. Pinkerton Vincenzo Costanzo
Suzuki Manuela Custer

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro La Fenice
19, 21, 23, 25, 27 ottobre 2018
Progetto Rossini nel centocinquantésimo
anniversario della morte

Semiramide

musica di Gioachino Rossini

direttore Riccardo Frizza
regia Cecilia Ligorio

personaggi e interpreti principali

Semiramide Jessica Pratt
Arsace Teresa Iervolino
Arsur Alex Esposito
Idreno Edgardo Rocha

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 novembre 2017 ore 20.00 inaugurazione
4 novembre 2017 ore 20.00 turno S
5 novembre 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Donato Renzetti

Fabio Vacchi

Canti di fabbrica per voce e orchestra
su testi dei 'poeti di fabbrica'
Attilio Zanichelli, Fabio Franzin
e Ferruccio Brugnaro
commissione Fondazione Teatro La Fenice
tenore Paolo Antognetti

Pino Donaggio

Io che non vivo per coro e orchestra

Giuseppe Verdi

Attila: «Qual notte!... Ella in poter del
barbaro»
tenore Stefan Pop

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal nuovo mondo

Teatro La Fenice

10 novembre 2017 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler

Sinfonia n. 5
corno obbligato Konstantin Becker

Basilica di San Marco

18 dicembre 2017 ore 20.00 per invito
19 dicembre 2017 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

musiche di **Claudio Monteverdi**

Solisti della Cappella Marciana

per il 450° anniversario della nascita
del suo maestro Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

13 gennaio 2018 ore 20.00 turno S
14 gennaio 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Daniele Rustioni

Ermanno Wolf-Ferrari

Concerto in re maggiore per violino
e orchestra op. 26
violino Francesca Deگو

Franz Schubert

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944
La grande

Teatro La Fenice

17 febbraio 2018 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Gabriele Cosmi

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

Benjamin Britten

Rejoice in the Lamb op. 30
cantata per 4 solisti, coro e organo

Maurice Duruflé

Requiem op. 9
versione per soli, organo e coro

organo Ulisse Trabacchin

Teatro La Fenice

23 febbraio 2018 ore 20.00 turno S
25 febbraio 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Elio Boncompagni

Franz Schubert

Die Zauberharfe D 644: Ouverture
Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Ottorino Respighi

Impressioni brasiliane P. 153

Nino Rota

Suite dal balletto *Le Moliere imaginaire*

Teatro La Fenice

2 marzo 2018 ore 20.00 turno S
4 marzo 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759 *Incompiuta*

Sergej Prokof'ev

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore op. 100

Teatro La Fenice

30 marzo 2018 ore 20.00 turno S

direttore

Andrea Marcon

Domenico Turi

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

Franz Schubert

Sinfonia n. 4 in do minore D 417 *Tragica*

Giovanni Battista Pergolesi

Stabat Mater per soprano, contralto
e orchestra P. 77

Teatro La Fenice

16 aprile 2018 ore 20.00 turno S

Programma da definire

Teatro La Fenice

9 giugno 2018 ore 20.00 turno S

10 giugno 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Antonello Manacorda

Richard Wagner

Siegfried-Idyll WWV 103 per piccola orchestra

Franz Schubert

Sinfonia n. 2 in si bemolle maggiore D 125

Edward Elgar

Enigma Variations op. 36

Teatro Malibran

16 giugno 2018 ore 20.00 turno S

17 giugno 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Francesco Lanzillotta

Daniele Ghisi

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

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto n. 6 in si bemolle maggiore per
pianoforte e orchestra KV 238

pianoforte **Elena Nefedova**

Giovanni Salviucci

Introduzione per orchestra

Franz Schubert

Sinfonia n. 1 in re maggiore D 82

Teatro La Fenice

6 luglio 2018 ore 20.00 turno S

7 luglio 2018 ore 20.00 turno U

direttore

Henrik Nánási

Franz Schubert

Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589

Béla Bartók

Concerto n. 1 per violino e orchestra SZ 36
violino **Giovanni Andrea Zanon**

Concerto per orchestra SZ 116

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice





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.

SOCI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



Fondazione di Venezia



Camera di Commercio Venezia



pierre cardin



Autorità portuale



Noventa Di Piave



APV INVESTIMENTI

TIFFANY & CO.

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company



Fondazione Amici della Fenice



Marsilio



STUDIO DE POLI
VENEZIA



Allegrini



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grosso

consiglieri

sovrintendente e 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.



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andreetta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali

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

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 74 - febbraio 2018

Die lustige Witwe

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
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Marina Dorigo, Alberto Massarotto,
Quirino Principe, Roberto Pugliese, Franco Rossi, Petra Schaefer

grafica e impaginazione
Dali Studio S.r.l.

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

Supplemento a

La Fenice

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

finito di stampare nel mese di febbraio 2018
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

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