

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2014-2015
Lirica e Balletto

Leoš Janáček

ZÁPISNÍK
ZMIZELÉHO
Il diario di uno scomparso

Francis Poulenc

LA VOIX HUMAINE
La voce umana



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

**Musica
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

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

www.festfenice.com



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

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



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

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



Parcheeggiare a **Venezia?**

...nulla di più **semplice!**

PARK 280

2€/ora



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

 **nethun**
hi-tech port services

Per informazioni: parcheggi@nethun.it



TRIESTE 1845

HAUSBRANDT



PASSION IN A COFFEE CUP.



hausbrandt.com



LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



DITTICO

PRONTO!
MI SUICIDO
PER AMORE.

PRONTO!
È SCOMPARSO
PER AMORE.

PRONTO!
UCCIDO
PER AMORE.

PRONTO!
CERCO UNA TARIFFA
CHIAMATE + SMS
UNLIMITED
PER AMORI
A LIETO FINE.



pat

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

informazioni: www.fenicevенеzia.com
Tel. 041 7866236 - 041 041 78627



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2014-2015



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 $fa^1 - fa^3$,

trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,

dimensioni 247 × 93 × 28 cm.

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

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

Incontro con l'opera

martedì 18 novembre 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Simon Boccanegra

lunedì 12 gennaio 2015 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

I Capuleti e i Montecchi

mercoledì 21 gennaio 2015 ore 18.00

ALBERTO MATTIOLI

Il signor Bruschino

martedì 27 gennaio 2015 ore 18.00

LUCA MOSCA

L'elisir d'amore

giovedì 5 febbraio 2015 ore 18.00

LUCA MOSCA

Don Pasquale

lunedì 16 marzo 2015 ore 18.00

PIER LUIGI PIZZI

Alceste

lunedì 11 maggio 2015 ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Norma

lunedì 22 giugno 2015 ore 17.30

GIANNI GARRERA

Juditha triumphans

lunedì 7 settembre 2015 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTO

La cambiale di matrimonio

giovedì 1 ottobre 2015 ore 17.00

DANIELE SPINI

Il diario di uno scomparso

La voix humaine

venerdì 16 ottobre 2015 ore 18.00

CARLA MORENI e PAOLO BARATTA

Die Zauberflöte

Incontro con il balletto

lunedì 13 luglio 2015 ore 18.00

SILVIA POLETTI e FRANCO BOLLETTA

Terza sinfonia di Gustav Mahler

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



V°73 - IL GIARDINO SEGRETO DI VENEZIA
WWW.V73.IT

V°73



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2015-2016

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 20 novembre 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

Idomeneo

venerdì 22 gennaio 2016 ore 19.00

diretta Euroradio

Stiffelio

sabato 23 gennaio 2016 ore 19.00

differita

Agenzia matrimoniale – Il segreto di Susanna

domenica 7 febbraio 2016 ore 19.00

differita

Les Chevaliers de la Table ronde

venerdì 18 marzo 2016 ore 19.00

differita

Madama Butterfly

venerdì 6 maggio 2016 ore 19.00

diretta Euroradio

La Favorite

venerdì 14 ottobre 2016 ore 19.00

differita

Il medico dei pazzi

Concerti della Stagione sinfonica 2015-2016

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Jeffrey Tate (venerdì 4 dicembre 2015)

Myung-Whun Chung (venerdì 25 marzo 2016)

Jonathan Webb (venerdì 10 giugno 2016)

John Axelrod (venerdì 17 giugno 2016)

Juraj Valčuha (venerdì 8 luglio 2016)



 tripadvisor.it

 Expedia.it

 trivago



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

SOCI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Banca
Popolare di Vicenza



GENERALI



Camera di Commercio
Venezia



CONFINDUSTRIA
Venezia



Assicurazioni Generali



RUBELLI

coin



APV INVESTIMENTI



Fondazione Amici della Fenice



ALILAGUNA

ALBO DEI SOCI



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SALVEGARDE
DE VENISE

PRICEWATERHOUSECOOPERS



HAUSBRANDT

Marsilio


MAVIVE
VENETIA

superjet
INTERNATIONAL
LA VOIE DU MONDE EST L'ART DE PARTIR

STUDIO DE POLI
VENEZIA


BANCO
SAN MARCO
A DISTRETTO DELLA CULTURA

 vignavalle 



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Giorgio Brunetti
vicepresidente

Teresa Cremisi
Franco Gallo
*

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

* in attesa di nomina regionale

ZÁPISNÍK ZMIZELÉHO

(Il diario di uno scomparso)

*per tenore, contralto e tre voci femminili
con accompagnamento di pianoforte
testo di Ozef Kalda*

musica di Leoš Janáček

LA VOIX HUMAINE

(La voce umana)

*tragédie lyrique in un atto
libretto di Jean Cocteau*

musica di Francis Poulenc

Teatro Malibran

martedì 6 ottobre 2015 ore 19.00 turno A
giovedì 8 ottobre 2015 ore 19.00 turno E
sabato 10 ottobre 2015 ore 15.30 turno C
domenica 11 ottobre 2015 ore 15.30 turno B
martedì 13 ottobre 2015 ore 19.00 turno D

La Fenice prima dell'Opera 2014-2015 6





Janáček «ascolta le voci». Disegno di Eduard Milén. A Milén (1891-1976) si devono le scene e i figurini per la prima rappresentazione della *Volpe astuta*.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Donne e uomini
di Michele Girardi
- 11 Veniero Rizzardi
Il diario del desiderio
- 29 Leoš Janáček
Basta! (1925)
- 37 Davide Daolmi
«Uno strumento di tortura in più»
- 65 Gianmaria Aliverta
Da dittico a intenso dramma *noir*
- 67 *Zápisník zmizelého*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 89 *Zápisník zmizelého* in breve - *a cura di* Tarcisio Balbo
- 91 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 95 Emanuele Bonomi - Bibliografia
- 111 *La voix humaine*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 141 *La voix humaine* in breve - *a cura di* Tarcisio Balbo
- 143 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 147 Emanuele Bonomi - Bibliografia
- 155 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Dal 1925 ai nostri giorni: fortune e contrattempi veneziani per Janáček
e Poulenc - *a cura di* Franco Rossi
- 171 Biografie



Francis Poulenc nel 1959.

ZÁPISNÍK ZMIZELÉHO

(Il diario di uno scomparso)

per tenore, contralto e tre voci femminili con accompagnamento di pianoforte

testo di Ozeř Kalda

pubblicato in forma anonima nella rivista «Lidové noviny»

musica di Leoř Janáček

prima esecuzione assoluta: Brno, Divadlo Reduta, 18 aprile 1921

Editore proprietario Editio Supraphon, Praga

personaggi e interpreti

Jan Leonardo Cortellazzi

Zefka Angela Nicoli

Tre donne

Loriana Marin, Gabriella Pellos, Alessandra Vavasori (6, 10, 13)

Emanuela Conti, Marta Codognola, Paola Rossi (8,11)

mimo Francesco Bortolozzo

pianoforte Claudio Marino Moretti

LA VOIX HUMAINE

(La voce umana)

tragédie lyrique in un atto FP 171

libretto di Jean Cocteau

dall'omonima *pièce* teatrale

musica di Francis Poulenc

prima rappresentazione assoluta: Parigi, Salle Favart, 6 febbraio 1959

Editore proprietario Ricordi, Parigi

Rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

Lei Ángeles Blancas Gulín

mimo Francesco Bortolozzo

maestro concertatore e direttore Francesco Lanzillotta

Orchestra del Teatro La Fenice

regia Gianmaria Aliverta

scene Massimo Checchetto - *costumi* Carlos Tieppo

light designer Fabio Baretin

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Jakub Tchorzewski
<i>altro maestro di sala</i>	Maria Parmina Giallombardo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alle scene</i>	Laura Venturini
<i>maestro alle luci</i>	Claudio Micconi
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene, attrezzeria, costumi e calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Donne e uomini

Il pubblico del Teatro La Fenice del Duemila ha pratica di serate dove vengono proposti lavori riuniti in un dittico: si va da due opere brevi del medesimo autore, come *Morte dell'aria* e *Il cordovano* di Petrassi (2004), fino a spettacoli formati dall'accostamento di titoli distanti fra loro nel tempo e nel genere, come *Le rire* di Maderna e *Dido and Æneas* di Purcell (2010) – un nastro magnetico del 1962 e un capolavoro dell'opera barocca scritto più di tre secoli prima (1689), ma che trovavano una prospettiva comune nello spettacolo ideato e diretto dal regista Saburo Teshigawara.

A Venezia s'era già vista un'opera di Janáček incastonata in un dittico: la giovanile *Šárka* (1888-1889) accoppiata al titolo più paradigmatico del verismo, *Cavalleria rusticana* (2009), mentre ora va in scena *Il diario di uno scomparso*, ciclo di canzoni composto dal 1917 al 1919, che è opera solo in potenza, per la carica drammatica che promana dalla vicenda di un amore fra un giovane contadino timorato di Dio e una zingarella che l'ammalia. La loro storia si chiude positivamente, perché l'attrazione che getta l'uno nelle braccia dell'altra viene coronata dalla nascita di un figlio: la gioia della paternità sradica il protagonista dal microcosmo conservatore degli affetti familiari e lo spinge sul sentiero dell'amore consapevole, felice con la sua compagna.

La serata prosegue con una sorta di monodramma agito da «una donna giovane ed elegante», scrive Francis Poulenc nelle indicazioni preliminari riportate nel libretto e nella partitura, precisando che «non si tratta di una donna matura abbandonata dall'amante». Sola in scena per quaranta minuti almeno, la protagonista non ha neppure un'identità precisa (si chiama Elle, cioè Lei), e dialoga al telefono con l'amico che l'ha lasciata per sposare un'altra. Ma noi udiamo solamente la sua voce, in una sorta di monologo appeso a un filo che richiede all'interprete pari bravura come cantante e come attrice. *La voix humaine*, appunto, che Poulenc non volle affidare alla Callas, come gli avevano suggerito, ma a Denise Duval, la quale ne diede un'interpretazione magistrale, all'Opéra-Comique e alla Scala nel 1959.

Un amore nasce, un altro amore muore: è già un bel *trait d'union* fra i due lavori, come nota il regista Aliverta, ma qualche legame più forte emerge a ben guardare trame e partiture. Il nome del protagonista del *Diario* è Jan, a cui Zefka si rivolge col vezzeggiativo Janíček: nel saggio iniziale Veniero Rizzardi mette finemente in luce un denso reticolo che allaccia strettamente l'io dell'autore alle donne che furono le sue muse e amanti, e che hanno avuto un ruolo importante nei suoi impulsi creativi. Il

nodo tanto stretto spinge quasi il musicista a entrare nelle proprie composizioni, come fa nel *Diario*, appunto, scritto sulla base dell'eccitazione che gli aveva suscitato Kamila Stösslová sin dal primo incontro (una sua fotografia si vede a p. 21). È lei la Zefka che fa innamorare Janíček-Janáček, appunto, inducendolo ad allentare i legami con l'amante immediatamente precedente, Gabriela Horváthová, focosa Kostelníčka nella trionfale ripresa praghese di *Jenůfa* nel 1916 (la si veda in abito di scena a p. 14). La rete di richiami intertestuali generati dagli amori di questo meraviglioso ultrasessantenne si rivela davvero spessa, e si estende ai suoi capolavori teatrali di quegli anni (si legga il saggio di Rizzardi fino alla fine per rendersene conto meglio).

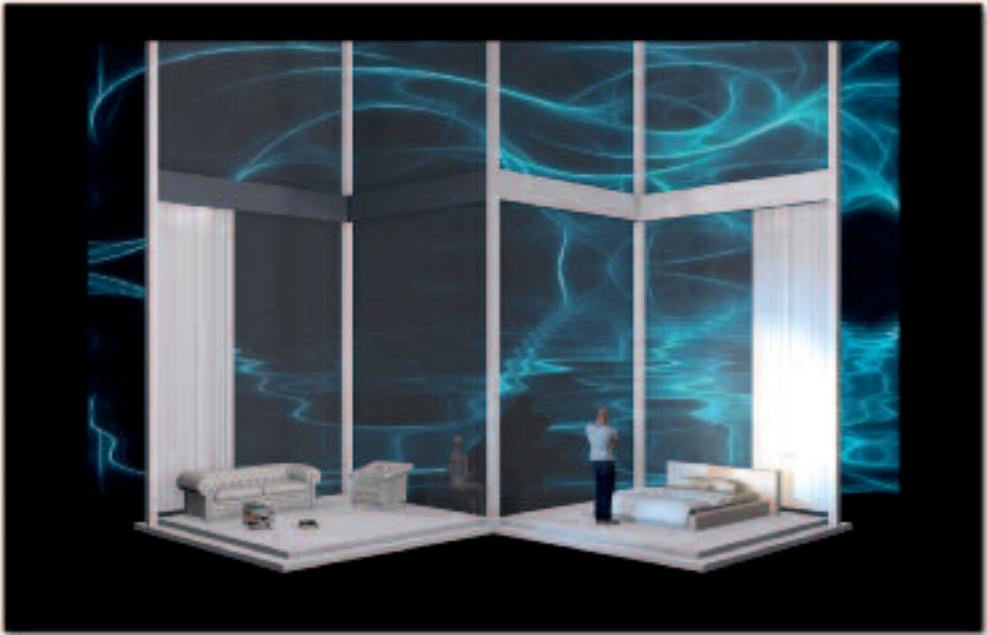
Anche Poulenc entra in campo nella sua opera, poiché ebbe a scrivere il 20 aprile 1958 senza reticenze all'amica Rose Dercourt-Plaut, anticipandole la trama della *Voix humaine* alla quale stava allora lavorando: «conoscete il soggetto: una donna (sono io, come Flaubert diceva "Bovary c'est moi") telefona per l'ultima volta al suo amante che si deve sposare il giorno dopo». Un'identificazione che, in questo caso, è più sostanziale rispetto a quanto citato, anche se il compositore temeva sovente di trovarsi nella stessa condizione della sua protagonista, la meravigliosa Denise Duval, la sua *femme idéale* che ride in maniera contagiosa insieme al suo mentore qui, a p. 64.

Un ruolo difficile quello di Elle, a cavallo fra teatro di parola e musicale, come può far capire la posizione assunta dalla Duval distesa in poltrona, che sembra mutuata da quella di Berthe Bovy, stella della Comédie-Française e prima interprete della *Voix humaine* di Cocteau nel 1930 (qui confrontate alle pp. 48-49). Davide Daolmi analizza con acume il soggetto, tra teatro e cinema, mette la partitura in relazione al suo contesto, animato da personaggi della vita culturale del tempo – da Jean Cocteau a Édith Piaf a Rossellini e Anna Magnani –, e affida a una serie di schede di approfondimento una preziosa miniera d'informazioni sugli argomenti che l'opera di Poulenc chiama in causa, primo fra tutti il disumano telefono.

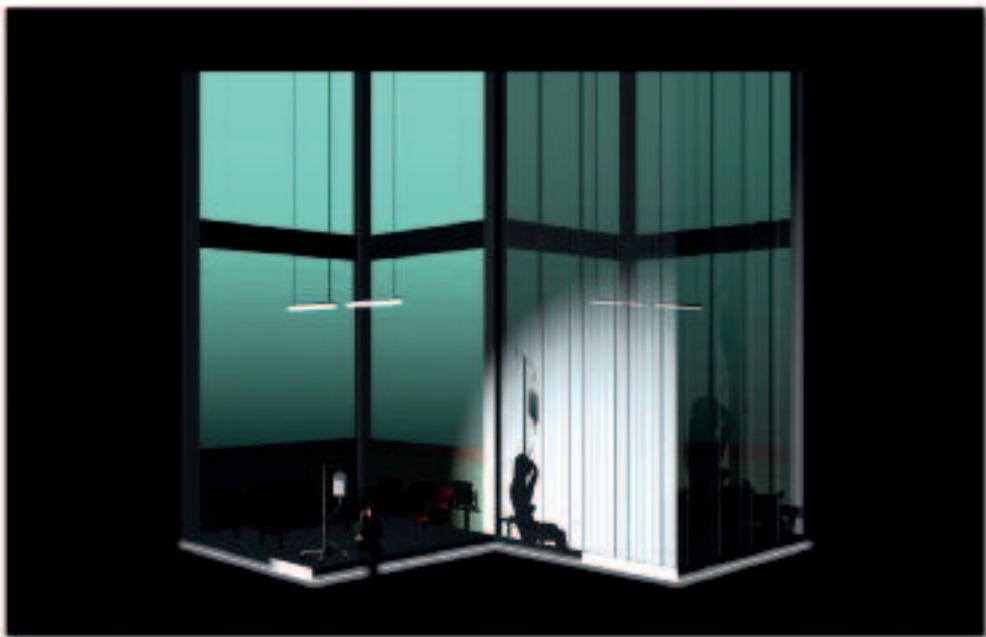
Completa il volume uno scritto di Janáček dedicato al terzo Festival della Società internazionale per la musica contemporanea e a Venezia che lo ospita, compresa una regata in onore del Duca d'Aosta, fra i primi atti pubblici del regime da poco insediato con il suo carico di boria retorica. Le consuete edizioni dei libretti con guida all'opera curate con finezza da Emanuele Bonomi sono entrambe arricchite da nuove traduzioni italiane. In quello della *Voix humaine* abbiamo rispettato i puntini di sospensione che lo costellano, distribuiti con cura per fornire all'interprete e al direttore una linea interpretativa. E se Elle di Cocteau piange più volte ma intona un francese limpido, Elle di Poulenc, più dignitosa, non piange mai, e quando si rivolge a interlocutori diversi dall'amante che interrompono la loro angosciante conversazione, impiega una parlata molto in voga nella Parigi degli anni Cinquanta.

Un dittico dominato dall'amore e dai due autori che entrano in scena, l'uno tenore, l'altro soprano.

Michele Girardi



Massimo Checchetto, bozzetto scenico per *Il diario di uno scomparso* al Teatro Malibran, ottobre 2015. Regia di Gianmaria Aliverta, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.



Massimo Checchetto, bozzetto scenico per *La voix humaine* al Teatro Malibran, ottobre 2015. Regia di Gianmaria Aliverta, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

Veniero Rizzardi

Il diario del desiderio

È un caso appartato nella storia della musica, Leoš Janáček. Forse non lo si dovrebbe più dire ormai, ma è una di quelle figure che, una volta oggetto di tardiva scoperta, ha potuto mettere in questione comodi e assestati schemi evolutivi del linguaggio musicale novecentesco. Al punto che, cinquant'anni fa, era di moda parlare di lui come 'anticipatore' – come era successo a Charles Ives, anch'egli nato a metà Ottocento (anzi, nello stesso anno, 1854) alla periferia dell'Europa musicale di riferimento. Una periferia tutta culturale s'intende, dal momento che la natia Hukvaldy, in Moravia, è piantata proprio nel cuore dell'Europa centrale. Questo genere di apprezzamento è largamente legato a un punto di vista critico che è stato a lungo dominante – senza peraltro essere poi sostituito da alcunché di alternativo e soddisfacente – e si origina nello schema dialettico di Adorno, per cui una produzione artistica proveniente da una zona lontana dai punti alti dello sviluppo socioeconomico avrebbe avuto di necessità un fondamentale *handicap* nel rispondere ai caratteri della modernità a cui pure tendeva. Proprio su Janáček c'è una nota, estesa, al saggio su Schönberg nella *Filosofia della nuova musica*, assai rivelatrice – già solo per il fatto di relegarlo, appunto, ai piedi di una pagina. E per accomunarlo poi a quel Bartók che, «con tutta [leggi: malgrado] l'inclinazione per il folklore, faceva contemporaneamente parte della musica d'arte europea più progredita». L'arte del moravo, nel giudizio di Adorno, è «di carattere etnico ma grandiosa nella sua coerenza», rimanendo comunque «“marginale”» (si noti la contraddittoria prudenza delle virgolette), benché «legittimata [...] in ciò, che essa dà forma a un canone tecnico in sé esatto e selettivo». Il suo limite, in definitiva, avrebbe a che vedere con un dato oggettivo, ossia il linguaggio tonale, che si era «potuto impiegare senza dissonore fino al più recente passato» soltanto dove, appunto, «la tendenza evolutiva della musica occidentale non si [era] imposta del tutto, come in alcuni territori agrari dell'Europa del sud-est».¹

Che questo tipo di apprezzamento fosse destinato a generalizzarsi lo si legge nelle espressioni di punti di vista certamente meno radicali come quello di Massimo Mila che nel 1958, in occasione della prima italiana della *Volpe astuta*, sentiva la necessità di

¹ THEODOR W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna* [Philosophie der neuen Musik, 1949], Einaudi, Torino, 1959, p. 43



Janáček dinnanzi alla sua casa; alla finestra la moglie Zdenka. Brno, Moravské Muzeum.

puntualizzarne, pur rivendicandola, l'anacronistica modernità, rimuginando su «come il linguaggio di trent'anni prima, per un compositore di settant'anni [...] [possa] essere precisamente quel linguaggio ch'egli ha contribuito a inventare, in tutto o in parte, e a imporre nel corso dell'evoluzione musicale contemporanea».² Anche se per la verità Janáček non aveva «imposto» proprio nulla.

Il riconoscimento di Janáček come artista di primo piano è stato certamente tardivo; ebbe infatti esecuzioni importanti a partire dalla seconda metà degli anni Dieci del Novecento, quando ormai aveva varcato i sessant'anni. Ma la sua fortuna di compositore 'moderno' fu sostanzialmente postuma. Fu soltanto molto tempo dopo che erano divenuti popolari lavori scritti all'inizio del secolo come *Jenůfa*, di fattura relativamente tradizionale e dal carattere più riconoscibilmente locale, che ebbe luogo la vera e propria scoperta, che riguardò soprattutto la produzione tarda, ossia quella del decennio successivo al 1917, l'ultimo della sua vita. In quegli anni nascono più o meno tutte le composizioni obiettivamente più personali, quelle che si considerano moderne dal punto di vista del rapporto con il linguaggio tonale, dell'elaborazione ritmica, dell'articolazione formale, e in qualche caso dell'eccentricità degli organici. I più importanti lavori per il teatro, innanzitutto: *Kát'a Kabanová*, *Příhody lišky Bystroušky* (La piccola volpe astuta), *Věc Makropulos* (Il caso Makropulos), *Z mrtvého domu* (Da una casa di morti) da Dostoevskij, la *Glagolská mše* (Messa glagolitica), la *Sinfonietta*, i due quartetti per archi, il *Potulný šílenec* (Il folle errante) per soli e coro, da Tagore.

Questa fioritura tardiva, se rapportata alla pur ragguardevole produzione precedente (le prime composizioni risalgono agli anni Settanta dell'Ottocento), è davvero esplosiva per quantità e qualità e nella ricezione critica è ormai consolidata la connessione con un dato biografico accertato e ben documentato, ossia la presenza di una giovane musa, che l'anziano compositore aveva incontrato nel 1917 e che frequentò fino alla morte. Per la verità altri avvenimenti determinano una svolta nella vita e nella carriera di Janáček attorno a quegli anni. Nel 1916 cade un ostinato veto alla sua presenza nei cartelloni del Teatro Nazionale di Praga, dove viene finalmente messa in scena *Jenůfa*, composta dodici anni prima e rappresentata nel silenzio generale a Brno nel 1904; il successo è clamoroso, e il compositore riesce finalmente a guadagnare il prestigio sociale a cui aveva a lungo aspirato. Probabilmente non è casuale che, in quel momento, anche il mondo delle relazioni personali di Janáček si arricchisca e si trasformi: nasce un'importante amicizia intellettuale con Max Brod, lo scrittore legato alla diffusione postuma dell'opera di Kafka, e all'indomani della prima di *Jenůfa*, Janáček avvia una relazione con la cantante Gabriela Horváthová; la moglie Zdenka tenterà il suicidio, e da quel momento la coppia vivrà una separazione di fatto. I dettagli privati di questa fase della vita di Janáček sono emersi in epoca relativamente recente; in sostanza, come sempre succede, una volta estinte le memorie personali che avrebbero rischiato di rimanerne offese – in particolare quelle della cerchia vicina a Zdenka.

² MASSIMO MILA, *Due recensioni per «Bystrouška»*, in *La volpe astuta*, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 1999, pp. 58-63: 61 (programma di sala).



Gabriela Horváthová, mezzosoprano ceco di origine croata (1877-1967) nella parte di Kostelnička. Divenne amante di Janáček dopo la trionfale ripresa praghese di *Jenůfa* nel 1916, dove la sua interpretazione della sagrestana fu tra i motivi del grande successo che arrivò all'autore.



La felicità di due giovani promessi sposi: Leoš Janáček e Zdenka Schulzová in una foto del giugno 1881, di poco anteriore al loro matrimonio, celebrato il 13 luglio dello stesso anno.



Il «vortice acustico» del traffico urbano trascritto da Janáček: campanello del tram, clacson di auto, carri da trasporto al traino di cavalli.

Se in generale spesso è sufficiente menzionare i contorni di vicende del genere per evitare il sovraccarico di biografismi nella lettura dell'opera, Janáček chiede in questo caso un'attenzione diversa. Vi sono diverse opere dell'ultimo decennio che per ammissione esplicita dell'autore hanno un diretto fondamento biografico, come *Kát'a Kabanová*, e del resto il Secondo quartetto porta il titolo «Lettere intime». Ma è proprio il *Diario di uno scomparso*, per la sua genesi e la sua struttura, che va compreso nel contesto della relazione dell'anziano compositore con la giovane donna, e anzi, ponendosi all'inizio di questa nuova fase, ne rappresenta, per così dire il 'manifesto'.

Nel 1917 Kamila Stösslová aveva venticinque anni, era sposata con due figli piccoli e viveva nella cittadina termale di Luhačovice, dove il compositore la incontrò per la prima volta. Questo episodio è registrato in un breve messaggio che accompagna un omaggio floreale di Janáček, le cui parole di circostanza lasciano comunque trasparire un interesse tutt'altro che occasionale. Il biglietto è del 24 luglio, ma nei taccuini di Janáček, alla data dell'8, si trova una traccia molto significativa: il nome «Kamila» accanto a un pentagramma con la trascrizione di un frammento della sua voce. E a questo proposito corre l'obbligo di una digressione.

Etnografia del quotidiano

È noto che Janáček si occupava in modo costante, compulsivo, della trascrizione musicale del linguaggio parlato: si trattava del tentativo di catturare su pentagramma quanti più avvenimenti fugaci prendevano corpo nelle voci – ancora meglio: di scattare istantanee del paesaggio acustico, con una particolare attenzione a quanto di esso esprimesse una soggettività parlante, dalla 'voce' della zanzara ronzante attorno all'orecchio fino al traffico urbano: e affascinante risulta l'esito di un momento di intensificazione polifonica di automobili e tram e carri e voci, che Janáček in questo caso non 'butta giù' in un appunto fugace, ma che ricompone anche graficamente, servendosi di un sistema di pentagrammi concentrici (vedi immagine nella p. 16), a rendere l'eccitazione del vortice acustico in cui si era trovato.

Quella di Janáček è un'etnografia spontanea, istintiva, che in realtà prosegue ed estende a tutto il campo dell'udibile quell'attitudine, culturalmente motivata, che lo accompagnava dagli anni della sua formazione di artista romantico e nazionale, disposto alla lettura e all'indagine delle 'voci del popolo'. È rimasta una grande quantità di queste trascrizioni: frammenti di musiche o di canti afferrati al volo, annotati in modo pronto e (si suppone) esatto, ma soprattutto estrazioni estemporanee di discorsi, di espressioni verbali di cui l'orecchio di Janáček era in grado di isolare istantaneamente il carattere di melodia. Quello stesso carattere che non molti anni più tardi, ma nella posteriore 'epoca della riproducibilità tecnica', il frammento parlato acquisirà, una volta congelato nella registrazione e ripetuto a piacere – il 'solco chiuso' dei dischi di Pierre Schaeffer, e poi il *tape loop* – divenendo esperienza accessibile a chiunque. Mentre Janáček poteva intuirlo e 'sceglierlo' all'istante e catturarlo sulla carta: esperienza concettualmente assai differente da quella resa possibile, di necessità *post festum*, dalla neutralità tecnologica dell'apparato di registrazione.

Sono diverse, e notevoli, le implicazioni di questa attività di trascrizione. I frammenti trascritti non erano soltanto la fissazione di schegge di un mondo percepito musicalmente, ma anche un repertorio in formazione di idee potenziali, in vista di futuri impieghi compositivi. Con un atteggiamento ben più radicale di quello che si limita a contaminare un linguaggio moderno con quello di provenienza etnofonica, Janáček intende il processo di composizione come risoluzione di quello che una volta aveva chiamato il «mistero» della creazione musicale e del suo «impulso centrale»: ciò che

sarebbe possibile individuare «nel suono, *sinché è inconscio*, e il suono nello stadio inconscio è *nel linguaggio parlato*».³

La *verità* – concetto centrale e ricorrente nei suoi scritti – è dunque per Janáček raggiungibile attraverso questo passaggio, questa esplorazione dei caratteri ‘inconsci’ del suono nei parlanti. La raccolta di queste melodie ha rappresentato per lui un repertorio di tracce psicologiche in attesa di essere svelate nella loro definitiva trasformazione in materiale musicale. Quelle che in un momento di esaltazione giunse a definire «la porta della musica delle sfere» sono state la risorsa che gli ha permesso di riformulare per sé la nozione di melodia e di rimodellarne l’impiego. E come il suo teatro è essenzialmente un teatro di prosa, la stessa musica strumentale è riconcepita come musica parlante.

«Dalla penna di un autodidatta»

Assiduo lettore e occasionale collaboratore del quotidiano (di Brno) «Lidové Noviny», Janáček fu attratto dalla pubblicazione sul giornale, nel maggio 1916, di un ciclo di brevi poesie di un autore sconosciuto, intitolate semplicemente *Dalla penna di un autodidatta*, che narrano dell’amore di un giovane contadino per una zingara. L’autore sarà identificato solo molto più tardi, nel 1998, nel poeta valacco Ozeň Kalda. L’espressione dialettale valacca era consonante con le origini dello stesso Janáček, cresciuto nelle zone della frontiera moravo-slesiana, dove aveva avuto tra l’altro modo di familiarizzare con un repertorio di musiche popolari che ritorneranno nella sua produzione – *Troják lašský* (Danze di Lachi) per orchestra del 1889-1891. Il testo ‘anonimo’ era dunque l’imitazione studiata di una poesia popolare – imitazione tutta romantica, analoga a quelle «poesie postume di un suonatore di corno itinerante» di Wilhelm Müller che avevano ispirato la *Winterreise*.

Quello della ‘seduzione gitana’ è un luogo letterario che, almeno a partire dalla *Carmen* di Mérimée, prolifera in una quantità di varianti. Il motivo centrale è sempre la femminilità portatrice di un eros incoercibile che l’uomo non può ‘civilizzare’ né ricondurre in alcun modo all’ordine sociale da cui proviene, e che anzi gli impone di trasgredirlo: e la trasgressione non può essere temporanea, ma determina sempre una rottura definitiva, che il più delle volte si consuma in tragedia. Non è questo il caso delle ‘anonime’ poesie rurali valacche, dove si narra di un uomo che la passione si limita, pur dolorosamente, a eradicare dalla sua comunità: un contadino ‘per bene’, che inizialmente resiste all’idea di essere stato in qualche modo contaminato – è senz’altro molto pio, la prima reazione attiva al turbamento è la preghiera – ma che in definitiva deve rassegnarsi alle pulsioni che lo dominano e al nuovo stato che lo costringe, per potersi legare alla donna che ama, a ‘scomparire’: dovrà consegnarsi alla vita nomade di una gente che conduce un’esistenza sommersa, e a cui toccherà assimilarsi.

³ LEOŠ JANÁČEK, *Inizio di un romanzo* [Počátek románu, 1922], cit. da FRANCO PULCINI, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Passigli, Firenze, 1993, p. 294-296: 295.



Pola Negri (1897-1987) era forse l'immagine di gitana più famosa ai tempi del *Diario di uno scomparso*. L'attrice e ballerina polacca, naturalizzata statunitense, viene qui ritratta nella parte della protagonista del film di Lubitsch *Carmen* (1918), liberamente tratto dal romanzo breve di Mérimée e dall'opera di Bizet. Negli Stati Uniti la pellicola uscì col titolo di *Gypsy Blood*.

È questo un tema che avrà uno sviluppo nella poetica di Janáček, in particolare con la *Volpe astuta* a cui metterà mano pochi anni più tardi, a partire dal 1921: un'opera che sarà una celebrazione della natura e dell'eros che ne permette la rigenerazione. Gli animali commentano le azioni, spesso insensate, di uomini e donne, con cui talora dialogano, mettendo in scena la fondamentale contraddizione tra desiderio e convenzione sociale: la volpe protagonista è un animale che non può essere addomesticato, può essere solo cacciato, perduto, ripreso, ed è la personificazione di pulsioni in continua riemersione, che occorre disciplinare. L'omologo umano della volpe, nell'opera, è un personaggio assente, un'altra figura di zingara, Terynka, che esiste solo nelle parole di tutti i personaggi che l'hanno desiderata.

Sul «Lidové Noviny», il commento redazionale spiegava la vicenda del giovane poeta contadino e di come erano stati ritrovati questi fogli scarabocchiati nella sua stanza, dopo la sua scomparsa. Il *feuilleton*, così presentato come autentica testimonianza autobiografica – interessante analogia, peraltro, con il modello di Mérimée – suscitò l'interesse immediato del compositore: pubblicato nel maggio del 1916, Janáček ne conservò il ritaglio, e vi ritornò l'anno dopo per le risonanze che deve avervi sentito con il suo nuovo stato di entusiasmo amoroso per Kamila – ragazza di una bellezza scura ed esotica, diversa dal modello somatico predominante in quelle regioni. Anni più tardi le scriverà: «Sempre, in tutto il pezzo, ho pensato a te! Tu eri la mia Žofka. Žofka con il bambino tra le sue braccia, con il bambino che la rincorre!...».⁴

L'ispirazione è qui del tutto evidente, ma la dichiarazione è anche frutto dell'evoluzione di un rapporto che, nel corso degli anni, aveva raggiunto confidenza e familiarità, benché forse non l'intimità che l'anziano compositore sperava. La tensione e il desiderio furono continui nel corso di un decennio, come si ricava dalla corposa documentazione rappresentata dalle circa settecento lettere rimaste – pochissime quelle di lei – e oltre a queste, negli ultimi anni, un diario che Janáček dedicò esclusivamente a Kamila, redigendolo in perfetta continuità di espressione verbale e musicale – l'una a commentare l'altra – come se la sua mente non potesse distinguere le due dimensioni.⁵ E questa tensione fu, in definitiva, soprattutto tensione creativa. La biografia di Janáček rivela infatti, ben prima dell'ultima fase dominata dalla presenza della giovane musa, un artista alla continua ricerca di una provocazione creativa in qualche modo esterna al suo fare. Appena un mese dopo il loro primo incontro, Janáček le aveva scritto:

Regolarmente, nel pomeriggio, diversi motivi mi sovengono per quelle bellissime piccole poesie sull'amore zingaro. [...] Benché stia diventando vecchio, ho la sensazione che una nuova vena stia nascendo nel mio lavoro.⁶

⁴ LEOŠ JANÁČEK, *Intimate letters, Leoš Janáček to Kamila Stösslova*, a cura di John Tyrrell, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 171.

⁵ Si tratta della corrispondenza menzionata alla nota 4. Le parti musicali del diario 'Kamila' sono state pubblicate come raccolta di brevi brani pianistici con il titolo di *Klavírní miniatury, Sešit 1: Intimní skici*, a cura di Jaromír Dlouhý e Reinhold Kubik, Brno-Mainz, Editio Morava-Universal Edition, 1994.

⁶ JANÁČEK, *Intimate letters* cit., p. 8.



Kamila Stösslová (nata Neumannová; 1891-1935) in una foto del 1917, l'anno in cui Janáček la conobbe alla stazione termale di Luhačovice.



La copertina dell'*Intermezzo erotico* (il titolo fu deciso dall'editore), pubblicato da Pazdírek a Brno nel 1943. Si tratta del solo per pianoforte, tredicesimo numero del *Diario di uno scomparso*: il testo tace lasciando spazio all'immaginazione, peraltro orientata da languidi cromatismi, armonie sfuggenti e mirabile descrittivismo.

Vi era dunque, insieme a quella del peso emotivo del recente incontro, una piena coscienza che questo aveva attivato una vera e propria svolta creativa.

A partire dal quel momento il lavoro di composizione si protrasse per un periodo apparentemente lungo. Dopo averne composto una buona metà nel giro di pochi mesi, vi fu un'importante interruzione. Secondo i biografi di Janáček, la causa va ricercata nelle conseguenze di un incontro con Gabriela Horváthová, con cui evidentemente sussisteva ancora un forte legame, e a cui il compositore avrebbe tra l'altro parlato della sua nuova passione.⁷ In realtà Janáček nel frattempo non smise di comporre, ma non toccò il *Diario* per diciotto mesi: circostanza che conferma il significato speciale di quest'opera per il suo autore. L'opera fu infine terminata nel giugno 1919, ed eseguita per la prima volta due anni dopo a Brno.

Liederzyklus sceneggiato o cripto-opera?

Il *Diario* potrebbe essere considerato alla stregua di un ciclo di *Lieder* per tenore e pianoforte, ma è senz'altro ben più di questo, ed è in definitiva una composizione che fa genere a sé. Oltre alla coerenza dei materiali musicali e del loro trattamento, l'opera segue un piano narrativo preciso e, soprattutto nella sezione centrale, si apre a una vera e propria drammaturgia, nel momento in cui vengono introdotte le voci femminili. Se il monologo del tenore che occupa i primi otto numeri corrisponde al carattere proprio del diario, nei duetti centrali le emozioni, le fantasie e i pensieri dell'io narrante aprono la composizione verso i caratteri di un melodramma *in nuce*, dove ha luogo l'incontro tra l'uomo e la donna, commentato dall'intervento di un trio formato da due soprani e un contralto. Che si tratti di un lavoro cripto-teatrale lo dicono chiaramente alcune scarse ma significative indicazioni in partitura che suggeriscono una messa in scena: l'inizio deve svolgersi nella penombra, avvolta di una luce rossastra, inoltre il contralto deve farsi avanti «discretamente» nel numero precedente a quello del suo ingresso vocale e simmetricamente lasciare la scena mentre il tenore sta cantando; il trio vocale invece non deve essere visibile a chi ascolta. Inoltre alcuni numeri sono saldati tra loro, mentre al termine di altri sono prescritte attese prolungate fino al successivo attacco. Insomma si tratta di una piccola opera da camera che possiede, si può dire, caratteri di deliberata incompiutezza, il che, di nuovo, risponde al carattere 'privato' che per Janáček dovette avere la composizione. Fu infatti eseguita solo circa due anni più tardi e a opera dell'insistenza di amici e allievi. Janáček scriverà meravigliato a Kamila, nel 1921, dell'inatteso (per lui) successo di pubblico del *Diario*. E saranno due musicisti della sua cerchia, Otakar Zítek e Václav Sedláček, a curarne più tardi un'orchestrazione e una versione scenica.

La composizione è articolata in ventidue numeri, di cui i primi otto dedicati alla sofferenza del giovane contadino Jan (o Janíček), e ai suoi tentativi sempre più deboli

⁷ JOHN TYRRELL, *Leoš Janáček – Years of a life*. 2 voll., London, Faber & Faber, 2006-2007, II (1915-1928) *Tsar of the forests*, London, Faber & Faber, 2007, pp. 174-175.

di resistere alla seduzione di Zefka. Vi è una progressione drammatica che procede dall'apparizione fugace, «come una cerbiatta», della zingara dagli occhi scuri che lancia uno sguardo e scompare con un salto nel bosco (I) alla pene d'amore da cui invano il giovane cerca di liberarsi nella preghiera (II), alla presenza forse reale forse sognata che lo perseguita e che gli toglie il sonno (III), allo sconvolgimento delle sue abitudini (IV), al turbamento che pervade ogni momento della sua giornata di lavoro nei campi (V, VI), fino alla risoluzione di cercarla (VII), all'avvistamento (VIII) e infine all'incontro (IX), allorché Zefka intona un lamento sulla triste condizione e le persecuzioni degli zingari, ma a cui fa seguire il gesto di scoprirsi il seno per mostrare che «non tutto il suo corpo è scuro», mentre il trio commenterà lo sbigottimento e l'eccezione muta di Jan (X).⁸ A questo punto culminante segue un dialogo (XI) in cui Zefka illustra e offre a Jan la vita selvatica degli zingari, e la contemplazione solitaria di lui (XII) della di lei bellezza, paragonata a quella della natura. Qui la tensione si innalza di nuovo, e si scioglie, in un interludio affidato al solo pianoforte che, alla luce di quanto segue è il racconto, senza parole, dell'amplesso. Nella partitura porta il solo numero XIII, e nel 1943 verrà pubblicato separatamente come foglio d'album con il titolo di *Intermezzo erotico*. Nei numeri successivi, XIV, XV, XVI, Jan, angosciato, passa in rassegna tutto ciò che sa ormai di avere perduto, la casa, la famiglia; si chiede se dovrà vivere come gli zingari (XVI) ma sa che godrà della vita selvatica che gli è stata destinata (XVII). Nulla gli importerà se non essere sempre accanto a Zefka (XVIII). Per lei una gazza ladra ruberà una camicia alla sorella (XIX), del che Jan si adonta (ma era destino...) e a Zefka, incinta, la camicia salirà scoprendo le sue candide cosce (XX). Jan da lontano deve ormai disapprovare il padre che gli aveva destinato una sposa che non avrebbe amato (XXI), e pronuncia infine un convinto addio a tutto ciò che si lascia dietro per sempre, in obbedienza al fato, poiché Zefka lo attende, con in braccio suo figlio.

Si è detto del formato insolito della composizione, e della semplicità dell'impianto narrativo. Il materiale musicale vi corrisponde con asciutta economia. Intanto, il richiamo popolaresco del *Diario* è anche nella relativa semplicità delle armonie e nella prevalenza di intervalli come seconda maggiore, quarta e quinta. Le melodie vocali sono semplici, e si distendono sopra ostinati strumentali piuttosto iterativi, derivati con tutta probabilità entrambi dalla comune matrice della trascrizione delle melodie parlate: e a questo proposito sarebbe interessante verificare un'ipotesi suggestiva, ossia che questi motivi possano rappresentare, nelle parole omesse, una dimensione semantica occulta in 'dialogo' con il testo effettivamente intonato. Comunque sia, l'impiego del pianoforte svolge spesso una funzione diversa, rispetto al canto, da quella convenzionale di sostegno strumentale e fondale armonico, comportandosi piuttosto come 'altro personaggio' sonoro, con frequenti movenze imitative (anche anticipazioni) delle melodie vocali. E co-

⁸ L'analisi si basa su LEOS JANÁČEK, *Zápisník zmizelého. Pro tenor, alt a tři ženské hlasy s průvodem piana* (Diario di uno scomparso. Per tenore, contralto e tre voci femminili con accompagnamento di pianoforte), Brno, Pzdírek, 1921 (n. ed. 301); numero d'appartenenza e di battuta identificano gli esempi musicali citati poco oltre.

me sempre in Janáček queste figure si sviluppano attraverso continue varianti che però non generano all’ascolto l’impressione di un vero e proprio sviluppo discorsivo.

L’esempio migliore di questa tecnica è riconoscibile in un motivo di tre note che percorre tutta l’opera, di cui si potrebbe considerare la figura unificante (piuttosto che generativa, date le caratteristiche dei ‘non-sviluppi’ di Janáček). Più spesso, ma non sempre, formato da un intervallo di seconda e uno di quarta, lo possiamo ascoltare fin dall’inizio al pianoforte, isolato (b. 5: X), ad anticipare (e subito dopo a riecheggiare, b. 8: X’) la chiusa della prima frase della melodia del tenore (b. 7: X’).

ESEMPIO 1 (I, 1-8)

Andante ♩ = 76

Jan *mf* *accel.*

Pot - kal jsem mla - dou — ci - gán - ku,

pp *accel.*

sf

nes - la se ja - ko - laň,

sf

(«Scorsi una bella gitana, | che di cerbiatta ha il passo,»)

L'agitazione del protagonista, dai turbamenti iniziali fino alla risoluzione che ne fa uno 'scomparso' – il nostro Jan è eccitato e combattuto, mai veramente dubitoso – è resa con varianti di questa figura di corto respiro, che ritorna ovunque, a intervalli variati e/o invertiti ma sempre riconoscibile, come nel quinto episodio (seconda e quarta rivoltata, dunque quinta discendente: X", che del resto sviluppa un'idea presente nel quarto):

ESEMPIO 2 (V, 1-4)

Adagio $\text{♩} = 88$
Jan *f*

Tez - ko sa mi o - re

X'' X'''

X'' X'''

(«È dura arare | dormendo poco»)

con un ritorno a distanza, a ciclo ben più inoltrato:

ESEMPIO 3 (XVII, 1-4)

Recit. $\text{♩} = 56$
Jan *mf*

Co ko - mu sú - ze - no to - mu ne - u - te - cè.

X'''' X''''

X'''' X''''

motivo del non-ritorno

(«Al fato crudele | nessun può sfuggire»)

che s'intreccia, peraltro, a b. 4 con il motivo secondario del 'non-ritorno', scandito sulle quattro sillabe della parola «neuteče» (fuga) ed era già comparso, lungamente e a più riprese, preparato dal pianoforte, nel settimo episodio:

ESEMPIO 4 (VII, 26-32)

Jan *ff*

Co _____ ko-mu sú-ze-no, to-mu _____ ne - u - te - cč. Pf

motivo del non-ritorno

motivo del non-ritorno

Una corrispondenza retorica perfetta tra i due versanti della composizione, tra il timore e la risoluzione di assecondare il destino.⁹ È con questi espedienti che anche nei momenti più distesi si avverte la concitazione che percorre tutto il *Diario*.

Una concitazione che – almeno nelle sue fasi iniziali – deve avere guidato la penna di Janáček il quale, con *Il Diario di uno scomparso* ha certamente messo mano al più (esplicitamente) autobiografico dei suoi lavori: che è in definitiva una celebrazione della resa alle potenze dell'eros e il racconto di una passione in cui avrà sognato di 'scompare'.

⁹ Da un amico sagace giunge la seguente osservazione: Káťa ode nel delirio la stessa frase pronunciata dal coro dei bassi da fuori scena, «Co komu súzeno, tomu neutče» al termine del primo quadro dell'atto terzo di *Káťa Kabanová* (cfr. partitura, Wien, Universal, © 1992, III.1, 117), prima di confessare la sua colpa all'aguzzina Kabanicha additando il suo seduttore. Janáček inserì un riferimento intertestuale nel suo capolavoro teatrale, derivandolo dal *Diario*: al destino non si può davvero sfuggire.



Lo studio di Leoš Janáček a Brno intorno al 1924 (da DANIEL MULLER, *Leoš Janáček*, Paris, Rieder, 1930).

Leoš Janáček

«Basta!» (1925)¹

La città e il luogo

del Terzo Festival di Musica contemporanea da Camera (dal 3 all'8 ottobre² 1925)

Una città in cui i re dovrebbero dimorare; anche i re dello spirito. E dimoravano a Venezia. Il vasto mare si stringe qui nel Canal Grande. Prima di abbandonarlo, le sue bianche spume si induriscono nel marmo degli ornamenti delle finestre, di gracili colonne, di immagini sorridenti e di statue simboliche sui palazzi allineati lungo le sponde.

Con innumerevoli ramificazioni il mare avvinghia come una piovra le costruzioni superbe della città. Dappertutto il moto ondosso. Il ritmo cullante non si ferma nemmeno in cima alle cupole delle chiese, né negli spigoli più alti del palazzo dei dogi, né sull'orologio; si tranquillizza solo sulla volta celeste del chiaro firmamento.

Dappertutto silenzio. La città sta come trasognata. Come se nel sacro momento del lavoro creativo, dell'oblio di se stesso, tutta la vita si fosse fermata dalle epoche remote.

Entri nella chiesa dei Frari e sorpreso dalla vastità non ti riesce di percepire fino in fondo il suo spazio. Il quadro dell'Assunzione di Maria, e pensi che la Madre di Dio si sollevi da qui verso le nuvole. Nella chiesa di S. Marco si direbbe che la sua volta si unisca con il firmamento squarciato. Nel corridoio del palazzo dei dogi senti i quadri discorrere di avvenimenti storici. Ho la sensazione che il quadro non debba aver fine nella cornice!

¹ Questo testo è stato tratto da LEOŠ JANÁČEK, *Musik des lebens. Skizzen, Feuilletons, Studien*, a cura di Theodora Straková, Leipzig, Reclam, 1979, pp. 167-171; è già apparso in italiano in FRANCO PULCINI, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Firenze, Passigli, 1993, pp. 308-313 (nuova edizione: Bologna, Albisani, 2014, pp. 351-355); le note sono di Michele Girardi. Gli errori del compositore, segnalati in questa fonte, sono stati in prevalenza corretti tacitamente.

² Il terzo Festival internazionale della Società internazionale per la musica contemporanea ebbe luogo, in realtà, dal 1° all'8 settembre del 1925; cfr. MICHELE GIRARDI-FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Marsilio-Albrizzi, 1989, p. 363. Il programma si avvaleva di interpreti e autori di assoluto prestigio, fra i quali Hermann Scherchen, Arnold Schönberg, Alfredo Casella, Igor Stravinskij, Rudolf Kollisch, Gaspar Cassadó, Vittorio Rieti. Il 4 settembre 1925 venne eseguito il Quartetto per archi n. 1 di Janáček, insieme alla Sonata per pianoforte e violoncello di Cassadó, a tre preludi per pianoforte di Feinberg, alla Sonata per violino di Székely, ai Cinque pezzi per quartetto d'archi di Butting e a tre *Lieder* di Vycpálek.

È pulito, qui. La pietra non viene sbriciolata in polvere da vetture rumorose. Non vi è bestiame cornuto per le strade. Soltanto quattro destrieri d'oro, ed essi stanno sul cornicione di S. Marco. Anche la scintillante superficie della laguna è limpida.

Torno dal mio giro in città nella mia abitazione Pensione Garbizza, San Gregorio, Fondamenta Soranzo 335. Dalla gondola del traghettatore scendi nella piccola viuzza, dove aprendo le braccia tocchi la casa di rimpetto. La chiesa della Salute domina questa parte della città. Oltrepassi alcuni ponticelli, tesi come in un salto e finalmente sei nella tua camera. Il pavimento, il letto ondeggiano con te. Per il caldo estivo apri la finestra. Una canzone dal testo incomprensibile arriva da qualche angolo del piccolo cortile,



anche la zanzara è entrata furtivamente – una zingara. Nell'orecchio ti canta il suo notturno assetato.



Ascolti con rabbia eppure ti addormenti.

Per un festival di musica moderna poteva essere scelta solo questa città. Già per ammonimento!

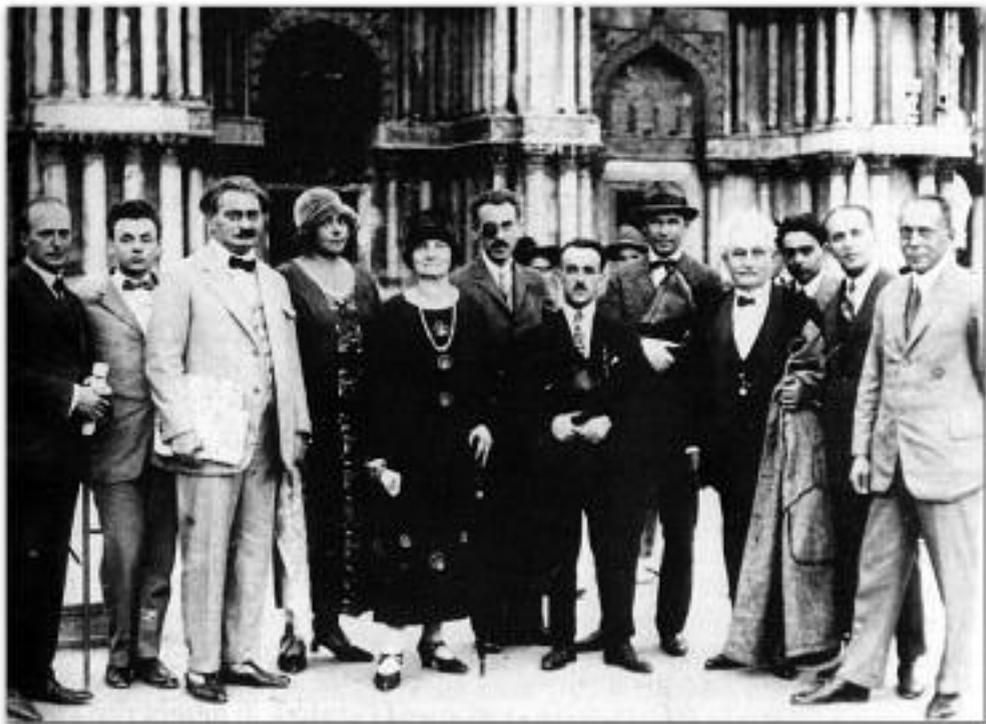
La storia della musica ha iscritto nel libro di Venezia i nomi di Willaert (1490), Zarlino, Andrea e Giovanni Gabrieli, Giovanni dalla Croce, Ben. Marcello, e dal nostro tempo G. Verdi e R. Wagner. Da qui si srotola il filo d'oro dell'evoluzione compositiva fino al praghese H.L. Hassler, e a J. Gallus di Olomouc. Seguono Scarlatti, Ph. Bach, J. Haydn, W.A. Mozart. Sui gradini di oggi troviamo i nomi di ben ventotto compositori. Nel paragonarli con l'opera dei geni morti sono soltanto modeste pochezze che furono sentite in cinque serate nel meraviglioso Teatro La Fenice.

I programmi

Amo i festival di musica moderna. Di ventotto compositori altrettante composizioni, che pur non si assomigliavano. Vi era più volontà di comporre che non idee esplosive; e queste erano in numero maggiore del lavoro artistico. Molta energia sprecata per l'allegria in musica.



Nella quarta e ultima parte del suo scritto Janáček evoca una regata in onore del Duca d'Aosta. Siamo alle 'avvisaglie' del fascismo, perché la dittatura era iniziata il 3 gennaio. Qui possiamo vedere cosa mangiarono gli ospiti illustri del Comune di Venezia la sera del 6 settembre 1925: oltre alla «Salasa Mayonnaise» [sic] venne servito un «Roastbeef nazionale» sicuramente più gustoso di carne importata. Venezia, Archivio storico della Celestia.



Janáček (il quarto da destra) a Venezia in una foto di gruppo scattata in occasione del terzo Festival della Società internazionale per la musica contemporanea (1925), nel corso del quale si eseguì il suo primo Quartetto per archi.

In vita mia non ho mai sentito composizione più volgare e teoricamente sprovveduta che il *Daniel Jazz* di Louis Gruenberg.³

Credetemi, se non lo sapete, che la musica di per se stessa non esprime né l'amore né l'odio, né la tristezza né l'allegria. Essa sa ridere, ma con quel riso non strappa il riso. In essa non c'è né scherzo né ironia, né satira, né umore, né giovialità, né burla, né parodia, né travestimento né maschera. E oggi si desidera una musica talmente allegra!

Ridete se qualcuno vi solletica, piangete se sullo stesso punto vi si percuote. Dovete cercare la condizione dell'allegria nella forza del sentire. In primo luogo si tratta del fatto che nella coscienza non deve mettere profonde radici nessuna delle sue particelle: né un sentimento né un suono! Il fruscio rapido dei suoni, il balenamento delle tonalità, lo zampillare dei motivi e la complessa fusione ora con lo splendore del colore, ora col tremolio delle forme, increspano la mente in piccole onde superficiali. Sono buoni mezzi per risvegliare l'allegria.

Ma non si esauriscono qui i moti dell'allegria. Un particolare scoppio di riso viene prodotto dall'apparizione di doppie immagini. Una volta ridi della maschera, un'altra della caricatura, ancora della parodia, ecc. ecc., secondo il quadro che all'improvviso sottoponi al primo.

Per esempio: se spingi sotto il quadro del piccolo toro che muggisce il quadro dello zietto (con gli occhi che volentieri salterebbero via dalla testa, col capo irsuto, con la voce nasale). O sul quadro della capretta poni il quadro della zietta (con la cuffia in testa, con la linguetta che calunnia ogni cosa).⁴

In quel momento, mentre i due quadri si sovrappongono, solo in quel momento nasce il sorriso sulle labbra.

Può la musica partecipare a questo processo? È possibile sottoporre nello stesso tempo un motivo a un altro motivo? È possibile «renderlo scompigliato», «fargli saltare via gli occhi dalla testa», è possibile «farlo muggire»? È possibile sottoporre al motivo «toro» il motivo «zietto»? Sul motivo «capretta» il motivo «zietta»? Già da secoli è noto questo procedimento compositivo (di ordine temporale) e questo rapporto oggettivo tra i motivi sta sotto il nome di imitazione. Già da molto tempo si sa che nell'esecuzione delle cosiddette fughe, di esposizioni, ricercari, nell'aumentazione e nella diminuzione v'è qualche elemento di comicità. Ma nella musica moderna non bastano questi piccoli vecchiumi. Qui c'è bisogno di forme nuove di imitazioni, perché siano corrispondenti alla scena complicata della nostra coscienza. Nelle note dovrebbero esservi anche immagini: muggente toretto-zietto, capretta-zietta; non per volerli dipingere, ma sono necessari il tempo e il luogo per poterli immaginare. L'imitazione sonora s'intreccerà con forme nuove ed inconsuete, e se organicamente unita con l'intera coscienza, farà anche valere quel poco della sua allegria.

³ *Daniel Jazz*, per voce e otto strumenti, fu composta dal musicista russo, ma naturalizzato statunitense, Louis Gruenberg (1884-1964) fra il 1923 e il 1924 ed eseguita nel concerto conclusivo del Festival, l'8 settembre 1925, insieme al Quartetto d'archi di Szymanowski, alle *Stagioni italiane* di Malipiero, ad *Angels* dell'americano Carl Ruggles (1876-1971), citata in seguito da Janáček, e alla Sonata per pianoforte di Stravinskij.

⁴ Riferimento a un proverbio popolare, *ndt*.



Disposizioni per «La grande regata fascista a Venezia alla presenza del Duca d'Aosta» del 6 settembre 1925, accanto a una fotografia panoramica in cui campeggia il ponte di Rialto, pubblicata nel «Gazzettino illustrato», già megafono di regime. Venezia, Archivio storico della Celestia.

A. Schönberg nella *Serenata* op. 24⁵ si attenne solamente al viennese strimpellamento di chitarra e mandolino, Louis Gruenberg nel *Daniel Jazz* a tromba e «batteria», e perciò le loro opere sapevano di taverna e la loro allegria stava morendo.

I pregi e i difetti di altre composizioni dipendono dal fatto di sapere o non sapere (Igor Stravinskij, *Sonata*) che le leggi della composizione non sono esclusive, ma coincidono con le leggi del pensiero umano in generale. Vi era del romanticismo (A. Schnabel, *Sonata*, A. Roussel, *Joueurs de flûte*, G. Malipiero, *La stagione [sic] italiane*), residui di classicismo (E. Korngold, *Quartetto*, K. Szymanowski, *Quartetto*), e ancora qualcos'altro: delle sane birbonate (M. Labròca, V. Rieti).

Solo in cèco

Hotel de la Ville, e nessuna camera libera! Tra poco sarà mezzanotte, e invano cerchiamo una camera libera negli alberghi di Trieste. In un albergo sovraffollato nella

⁵ La composizione di Schönberg venne eseguita il 7 settembre 1925, insieme al Quartetto per archi di Mario Labròca, alla Sonata per pianoforte di Schnabel e a *Merciless Beauty* per tenore, violino e violoncello di Ralph Vaughan Williams.

lontana periferia della città esaminiamo sgomenti cosa si possa fare. Una cameriera dell'albergo ci offre il suo appartamento. In macchina in via Enrico Toti; salire quattro piani, ed essere accolti in una camera in lingua ceca dalla signora Milic fu una piacevole sorpresa.

Il giorno seguente vediamo al molo due superbe navi da guerra francesi; seguiamo il vivace traffico commerciale. Manca poco alla partenza per Venezia.

A pranzo. «Avete un cameriere ceco?». Il cameriere mi risponde in tedesco: «Proprio ieri è stato licenziato il cameriere ceco. Non ce n'era bisogno? I cecchi parlano sempre tedesco». Sanno tali cecchi a quale mulino spingono l'acqua?

Il popolo italiano

Il Canal Grande è lungo e largo, ma oggi sarebbe possibile attraversarlo a piede asciutto da una riva all'altra; una gondola accanto all'altra. Regata e gare in onore del Duca d'Aosta.⁶ Il rosso vince! Lo porta solo l'acqua? L'urlo rimbomba come una cascata, grida appassionate si intersecano come fulmini. Con questo effluvio si gonfia la velatura della gondola [sic]. Ed ha vinto!

Con tale anima da circo ascoltavano anche al Teatro La Fenice. Basta! Basta! Dosti! Dosti! (=Basta!) gridavano durante la *Sonata* di Schnabel, ridevano e fischiavano alle trombe angeliche di Carl Ruggles. Ma anche un noto critico tedesco si è sfogato durante la *Serenata* di Schönberg: «Berliner Lumpen!» («Mascalzoni berlinesi»).

Eppure li amo questi festival di musica moderna!

Grida in primavera alla natura di non germogliare!

Basta! Basta! Invano s'inveisce contro questi festival. Anche se in essi si rizzano spine, cardi e rovi, sento che qui nell'evoluzione della musica qualcosa germoglia inarrestabilmente.

In piazza S. Marco qualcuno ci grida dietro:



(traduzione dal tedesco di Franco Pulcini)

⁶ La «Regata storica fascista», organizzata dal Comitato veneziano festeggiamenti e vinta da Luigi Scarpa Pannetti in coppia con Luigi Scarpa Saran, ebbe luogo domenica 6 settembre 1925 (cfr. i manifesti conservati nell'Archivio della Celestia a Venezia).



Leoš Janáček a Venezia in posa davanti al Palazzo Ducale, nel 1925.

Daide Daolmi

«Uno strumento di tortura in più»

Il cellulare è ormai una inevitabile protesi, e non sembra più così strano chiudere una storia d'amore con una telefonata. Scritta oggi *La voix humaine* non sarebbe altro che questo: una chiamata di benservito, dove lo spettatore, diversamente da un'intercettazione telefonica, ascolta (e vede) un solo capo della conversazione: quello di lei, abbandonata.

Ancora fino a qualche anno fa il telefono, incapace di gestire alcuni elementi non verbali (l'immagine, la presenza, il contesto...), preservava l'intimità dei suoi interlocutori. *Piange il telefono* di Modugno (1975) serviva a nascondere le lacrime di un padre, e *Se telefonando* di Mina (1966) offriva un'ipotesi (evitata) all'imbarazzo delle emozioni. Oggi per conoscere veramente qualcuno devi clonargli la SIM. Il distacco dall'intermediazione tecnologica è così basso che l'inconfessabile, ciò che persino le amiche del cuore ignorano, ha una cartella nell'iPhone. E questo spiega perché la recente riproposta di Nek del successo di Mina si affianchi a un video simpaticamente *gay-friendly* ma disinteressato al senso delle parole.

Il ruolo sociale del telefono è cambiato nel corso della sua storia e se il dolore dell'abbandono è senza tempo, il *medium* attraverso cui viene comunicato rimane invece legato alla sua epoca, restituendo di volta in volta significati diversi. Di fronte a un allestimento che forse può ammiccare alla realtà di oggi, non possiamo dimenticare che Poulenc ha realizzato la sua opera quasi sessant'anni fa, quando ancora si poteva interagire con un centralinista. E sappiamo che il compositore ha lavorato su un testo di Cocteau, scritto trent'anni prima, quando il telefono era soprattutto, come ricorda Walter Benjamin, uno strumento misterioso e inquietante [vedi scheda 1].

La voix humaine nasce di fatto come testo sperimentale, dove il telefono, prima ancora di essere strategia teatrale per dar credibilità a un monologo, esprime una modernità pericolosa e diventa emblema di una comunicazione impossibile.

1930

Dopo un periodo di esuberanza creativa, le *années folles* parigine cominciano a presagire la nuova imminente tragedia. Il 1929 non aveva visto solo il crollo di Wall Street, ma anche la morte di Djalilev e la fine della ventennale esperienza dei *Ballets russes*. L'autore del testo, Jean Cocteau, ha quarant'anni e il suo recente romanzo *Les enfants*

terribles lo ha reso insieme famoso e incarnazione di quel dandismo decadente che gli ambienti artistici amavano esibire come una filosofia (più che per indipendenza intellettuale per distinguersi da un pubblico sempre meno aristocratico). Francis Poulenc, suo coetaneo, frequenta gli stessi salotti dell'avanguardia parigina che ama le provocazioni, ma è meno abile a trasformare il suo privato in strategia pubblicitaria.

Cocteau al contrario è ovunque, conosce tutti, e sembra incarnare tutte le tensioni artistiche che si alimentavano in quegli anni. Se l'anticonformismo e la provocazione, senza essere dadaista, sono nello stile e nei temi dei suoi testi (il *Libro bianco* in cui si confessa omosessuale è del 1927) la contrapposizione fra scienza e misticismo, tipica del surrealismo, la incarna nel suo modo di essere. L'uso di oppio e le crisi religiose lo rendono contiguo, seppur in apparenza, a metafisici, nichilisti e mistici d'ogni sorta. Ma il suo attivismo, il polso del mercato, le strategie promozionali, il favore verso le innovazioni tecnologiche – fra cui il cinema – gli permettono di essere apprezzato anche da futuristi, astrattisti, informali.

La sua invenzione più straordinaria è il Gruppo dei sei, di cui Poulenc e Milhaud sono la punta di diamante [scheda 2], un 'cerchio magico' di nuova musica che più che ai suoi componenti serve alla fama di Cocteau. Poulenc, il più vicino del gruppo all'estetica dello scrittore, sul piano dell'arte mostra ancora pudore a lasciarsi coinvolgere nelle provocazioni anticonformiste dell'amico, ma non disdegna, in privato, di seguirlo ovunque: «Quando Poulenc e Cocteau visitavano il sottobosco popolare sembravano Marcel Proust fra i garzoni di macelleria». ¹ Eppure, a parte la musica per *Les biches* (1923) – il cui soggetto 'al femminile' aveva stupito il pubblico in realtà per la coreografia di Bronislava Nijinska (sorella di Vaclav) e i costumi di Marie Laurencin – pochi altri testi di Cocteau, almeno in quegli anni, suscitano l'attenzione di Poulenc.

Ma non basta: la *Voix humaine* (1930) è un testo scritto alla fine di un decennio di illusioni – lo possiamo considerare la prima opera della crisi che precede la seconda guerra mondiale. E soprattutto viene recepito da molti come una confessione privata della quale non ci si poteva appropriare con leggerezza. Inoltre in quegli anni, ancora da venire l'esperienza dei *Dialogues des carmélites*, a Poulenc mancavano forse gli strumenti per portare sulla scena un testo insieme realistico e senza azione.

Aver sovrapposto le rivendicazioni identitarie con quelle artistiche, strategia su cui Cocteau aveva costruito il suo personaggio, non era senza conseguenze. Alla prova generale della *Voix humaine* (Théâtre de la Comédie-Française) era stato invitato tutto il bel mondo. La sempre affascinante Berthe Bovy, che aveva goduto di un successo sflogorante nel cinema prima della guerra, ha da poco cominciato la sua conversazione telefonica in vestaglia, quando dal buio della sala s'alza una voce: «È un'oscenità! Basta,

¹ BENJAMIN IVRY, *Francis Poulenc*, London, Phaidon Press Ltd, 1996, p. 41. La passione di Proust per i garzoni di macelleria, evocata nell'ultimo volume della *Recherche* (*Le temps retrouvé*, 1927), è raccontata in uno scritto privato di Walter Benjamin del 1930 inviato a Gershom Scholem e tradotto come *Serata con Monsieur Albert*. La versione 'pubblica' di quel testo, apparsa su «Die literarische Welt» VI/21 (23 maggio 1930), omette il passo. Cfr. WALTER BENJAMIN, *Abend mit Monsieur Albert* in Id., *Gesammelte Schriften* (Frankfurt, Suhrkamp, 1980), IV/1, pp. 587-592; trad. it. in *Scritti* (Torino, Einaudi, 2002), IV, p. 20-23: 22.

basta! È a Desbordes che state telefonando!»). Gli amici di Cocteau tentano di far tacere il contestatore, ne segue una colluttazione, volano cappelli, finché l'uomo non viene allontanato. Si lamenterà poi che qualcuno gli ha spento un sigaro sul collo.

Jean Desbordes è uno scrittore ventiquattrenne, da qualche anno amante di Cocteau, in sospetto all'ambiente letterario perché la pubblicazione del suo primo lavoro, *J'adore* (1928), sembra più legata alla nuova amicizia che al valore dell'opera. Ma Desbordes proseguirà la sua attività di scrittore anche senza Cocteau e nel '37 sposerà Madeleine Peltier. Entrato nella Resistenza, nel 1944 sarà torturato e ucciso dai tedeschi.

Desbordes è solo un pretesto per far polemica, persino scelto male, dal momento che la *liaison* con Cocteau in quei mesi era ancora in ottima salute. Il contestatore è Paul Éluard, ex dadaista, ora surrealista. Non era stato invitato, ma ebbe modo di entrare accompagnato da Sergej Eizenštejn in quei giorni a Parigi. Dalla pubblicazione degli *Enfantes terribles* Éluard ce l'ha a morte con Cocteau per il troppo successo, inopportuno a un vero avanguardista. Militante nella sinistra radicale non tollera né il dandismo, né il qualunquismo politico di Cocteau. La diffidenza è reciproca, almeno da quando Éluard è diventato il nuovo amante di Valentine Hugo, musa ispiratrice di Cocteau e madrina di uno dei suoi salotti più apprezzati. La Hugo comunque non ha difficoltà a cogliere il lato positivo dell'episodio: «Jean est enchanté. Il a eu son scandale!».²

Malgrado le polemiche, non è però una chiave di lettura utile immaginare che nella *Voix humaine* la protagonista sia Cocteau o comunque un uomo. Certo l'accondiscendenza con cui lei accetta di esser messa da parte, non avendo mai avuto realmente speranza di vivere a fianco di lui, così come l'insistenza nel voler bruciare le loro lettere, custodi di chissà quale segreto, suggerisce una relazione socialmente inaccettabile. E tuttavia, al di là delle letture trasversali, il testo di Cocteau appare rivoluzionario per come è formalmente concepito, non per le eventuali potenzialità eversive del soggetto.

L'espedito di porre l'interprete al ricevitore, pur figlio del realismo cinematografico, prende le mosse dall'ambivalenza inquieta dell'apparecchio telefonico. Se sul piano formale obbliga l'attrice a recitare la parte dell'altro assente attraverso dosati silenzi, dal punto di vista simbolico eleva il telefono al ruolo di un terzo personaggio, intermediario fra lei *presente* e lui *assente*. L'alone di progresso scientifico che ammantava il meccanismo del dialogo, invece di assecondare gli entusiasmi vitalistici, si trasforma nel nichilismo di una comunicazione velleitaria, fallimentare, di più: interamente autoreferenziale.

Se anche l'incomunicabilità delle relazioni umane resa da Cocteau ha origine dalla sua esperienza personale, certo è che l'elemento di menzogna introdotto dal telefono (lui finge di essere a casa, quando invece è al ristorante con la futura moglie), così come le false scorciatoie che la tecnologia sembra offrire (è possibile comunicare quando si vuole, ma lo si fa davvero?), sono interamente sintetizzate dalla presenza del nuovo elettrodomestico.

² JEAN HUGO, *Le regard de la mémoire (1914-1945)*, Paris, Actes Sud, 1983, p. 56.

Il disagio per l'interferenza del progresso con il quotidiano non è un'eccentricità snob di Cocteau – quasi fosse la Dowager Countess di *Downton Abbey* che usa il ventaglio per ripararsi dalle folgori della lampadina elettrica. Nel 1929 Sigmund Freud ammetteva che i vantaggi offerti dal telefono erano un tentativo di usare la tecnologia per rimediare agli sconvolgimenti prodotti dalla tecnologia stessa:

Se non ci fossero ferrovie che superano le distanze, il bambino non avrebbe mai lasciato la città natale e non avrei bisogno del telefono per udire la sua voce. Se non fossero divenuti normali i viaggi per mare nell'Ottocento, l'amico non si sarebbe mai accinto alla traversata e non avrei bisogno del telefono per calmare le apprensioni che nutro per lui.³

Ma v'è un ulteriore motivo di diffidenza. Alla fine degli anni Venti, il telefono era percepito dal pubblico come prerogativa dell'utenza femminile: espansione dell'intimità (il filtro del microfono sostituisce la grata asfittica del confessore) e insieme oggetto di emancipazione (la libertà di parlare con chi vuoi).⁴ Non è casuale l'uso strutturale che ne fa Cukor pochi anni dopo nel film *Donne* (*The Women*, 1939): qui il telefono è l'unico protagonista maschile.

Cocteau riconosce nella connotazione sessuale del telefono un ulteriore motivo di ambivalenza, e non è facile stabilire a cosa sia riferito l'*humaine* del titolo: se alla voce di lei, l'unica che sentiamo; a quella di lui, che non sentiamo mai, o se è l'appellativo ironico rivolto all'apparecchio che ne svela l'artificiosità.

1940

Cocteau conosce Édith Piaf quando lei, già una star, ha solo venticinque anni. In quei mesi si accompagna a Paul Meurisse, un attore-*chansonnier* che avrebbe avuto un discreto successo in seguito sul grande schermo. Per la coppia Piaf-Meurisse Cocteau scrive *Le bel indifférent*, una *pièce* in cui lei non canta e lui non recita: di fatto un nuovo monologo per attrice dove però la controparte, pur presente, non dice una parola. Più che una provocazione, il testo vuole mostrare la straordinaria fiducia che Cocteau riversava nel potenziale della piccola Édith. Fu allestito al Théâtre des Bouffes-Parisiens nella primavera del 1940, nei giorni in cui il Belgio veniva occupato dai nazisti.

Capita di leggere che *Le bel indifférent* sia un adattamento della *Voix humaine*. In realtà i due testi sono assai diversi. Hanno in comune un sentimento non corrisposto (lui è un *gigolo* che non l'ama) e la voglia di sfidare le difficoltà di un monologo al femminile. Ora però il silenzio di lui si trasforma in disprezzo e l'ostinazione di lei a parlargli diventa umiliazione, sentimenti che nella stesura di dieci anni prima erano solo in potenza. La relazione sadomasochistica che ne scaturisce, privata delle difficoltà

³ SIGMUND FREUD, *Il disagio della civiltà* [*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930] e altri saggi, Torino, Boringhieri, 1971, p. 209.

⁴ ELLIS HANSON, *The telephone and its queerness*, in *Cruising the performative. Interventions into the representation of ethnicity, nationality, and sexuality*, a cura di Sue-Ellen Case, Philip Brett e Susan Leigh Foster, Bloomington, Indiana University Press, 1995, pp. 34-58.



Jean Cocteau studia il copione del *Bel indifférent* con Édith Piaf.

esterne della *Voix humaine*, si trasforma così in un rituale perverso e disturbante. Cocteau vent'anni dopo realizzerà un disegno erotico intitolato di nuovo *Le bel indifférent* dove su una spiaggia assolata due giovanotti si masturbano mentre la ragazza guarda il mare alle loro spalle – non una chiave interpretativa ma almeno una spia sul disequilibrio dei ruoli.

Anche nella *pièce* per la Piaf il telefono è un elemento chiave, non un vero personaggio, ma movimenta il dialogo e scandisce le scene. Tuttavia Cocteau, con le parole di lei, è più esplicito nel dirci cosa pensa del marchingegno:

Il telefono è diventato uno strumento di tortura in più. Avevamo l'ascensore, avevamo il citofono, la chiave del portone, l'orologio... Ora c'è il telefono. Questo telefono che guardo, che divoro con gli occhi e... e il silenzio.⁵

Oggi sappiamo bene come il proliferare dei canali di comunicazione – mail, chat, whatsapp, messenger – non serva ad altro che ad amplificare il vuoto: se manca l'interlocutore le mille possibilità di contatto diventano conferme, l'una che si somma all'altra, della propria solitudine.

Dopo aver sposato il compositore Jacques Pills nel 1952, Édith Piaf riproporrà *Le bel indifférent* con il neomarito. Dello spettacolo sopravvive un video di cinque minuti la cui scenografia ha suggerito la copertina dell'LP del monologo realizzato dalla Columbia nel 1962.⁶

Nel 1957 il regista Jacques Demy ne fa un film di mezz'ora con Jeanne Allard e Angelo Bellini;⁷ una seconda versione cinematografica è quella del 1978 con Annie Cordy e nientemeno che Alain Delon nei panni del bello muto (regia di Marion Serraut). Nel 2005 Marco Tutino, sempre conservando il testo di Cocteau, ne ha realizzato un'opera andata in scena allo Sferisterio di Macerata con la regia di Pier Luigi Pizzi.

1948

La prima versione italiana della *Voix humaine* fu interpretata con successo già nel 1931 a Firenze da Emma Gramatica quasi sessantenne. Dodici anni dopo, negli anni della guerra, vi si confrontava anche la trentaquattrenne Anna Magnani a Roma, in occasione di una serata in suo onore che voleva celebrare i successi di *Volumineide* (1942), spettacolo con Mario Castellani e Totò.⁸

⁵ «Le téléphone est devenu un instrument de supplice en plus. Il y avait l'ascenseur. Il y avait la sonnette d'en bas. Il y avait les clefs dans les portes. Il y avait la pendule. Maintenant il y a le téléphone. Ce téléphone que je regarde, que je dévore des yeux, et... et le silence»; testo in *Œuvres complètes*, VIII, Lausanne, Marguerat, 1949, p. 392; e *Théâtre de poche*, Paris, P. Morihien, 1949.

⁶ Il video è disponibile anche su YouTube, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=MLjYPfjkmk> (verificato l'11 settembre 2015).

⁷ Anche questa pellicola è disponibile su YouTube, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=Pc9p-WQzPeo> (verificato l'11 settembre 2015).

⁸ GIANNI RONDOLINO, *Roberto Rossellini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974; rist. Torino, UTET, 1989, p. 123.

Se la partecipazione della Magnani a *Roma città aperta* (1945) di Rossellini mostrò un'attrice fuori dal comune, ordinario invece fu il decorso del rapporto fra regista e protagonista, al punto che Rossellini nel 1946 interromperà la sua precedente storia con l'attrice Roswitha Schmidt. Molto sensibile al mercato francese che gli stava tributando grandi onori, Rossellini acquisisce l'anno dopo i diritti della *Voix humaine*, forse dietro suggerimento della Magnani, per farne un film con la compagna che girerà a Parigi. I trentacinque minuti di pellicola verranno affiancati a un altro mediometraggio di Rossellini scritto e interpretato da Fellini, *Il miracolo*. I due episodi usciranno nel 1948 con il titolo *L'amore*.⁹

Se la stima di Cocteau per il regista italiano è sincera, quella di Rossellini per il collega francese appare più di circostanza, e i tentativi di ritrovare un'influenza fra loro sembrano oggi un po' forzati. Cocteau segue da vicino la realizzazione del film e propone il nome dello scenografo Christian Bérard [scheda 3]. Sempre insoddisfatto di chi metteva mano ai suoi testi, è al contrario entusiasta di Rossellini e della Magnani. Del resto le alterazioni non sono significative: vengono omesse le interferenze con altri abbonati telefonici, ma il testo è in gran parte conservato. Lo slittamento dell'articolo, da «La» a «Una», mostra un'idea di realismo quotidiano che si oppone al portato universale che sembra voler suggerire il testo teatrale. Cocteau anni dopo ricorderà l'uso persino impudico dei primi piani che Rossellini ha fatto alla Magnani e, recuperando il suo adagio, suggerirà, ancora una volta, che il titolo avrebbe potuto essere *Del telefono considerato come strumento di tortura*.¹⁰ Il film fu giudicato severamente in Italia: fra le altre cose non venne perdonato l'uso di un testo teatrale. Solo quando uscì in Francia nel 1956 (in italiano sottotitolato) ebbe straordinario successo e grandi estimatori, fra cui Truffaut e Rohmer.

Nel 1966 anche Ingrid Bergman realizzerà un film per la televisione inglese (regia di Ted Kotcheff).¹¹ La Bergman, nell'interpretare una donna distrutta, non perde la sua inclinazione *posh* – che forse sarebbe piaciuta molto a Cocteau se fosse stato ancora in vita –, ma la disperazione di lei non smette mai di essere convincente e a tratti appare persino più quotidiana di quella della Magnani.

Il testo di Cocteau ha mostrato tutta la sua modernità nel sopravvivere ai tempi. Il telefono come accessorio della crisi sentimentale è diventato un *topos* utilizzato anche in ambiti culturali molto diversi. La citazione della *Voix humaine* che Madonna fa nel video *I want you* (2006) convince anche chi non vi riconoscesse Cocteau: una donna sola con un telefono in mano è ormai l'emblema dell'abbandono [scheda 4].

La più recente realizzazione cinematografica del testo di Cocteau è quella dell'ottantenne Sophia Loren che, sotto l'occhio amorevole del figlio Edoardo Ponti, sembra

⁹ Il monologo, *Una voce umana – versione integrale – Anna Magnani* è disponibile su YouTube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=p5njhY-9Z3E> (verificato l'11 settembre 2015).

¹⁰ MARIO VERDONE, *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers, 1963, p. 191.

¹¹ *The human voice TV 1966 Ingrid Bergman* è disponibile su YouTube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=vgeC02jaKVw> (verificato l'11 settembre 2015).

avere vent'anni di meno. Erri De Luca ha adattato il testo recitato dalla Loren con accento napoletano. Presentato al Tribeca Film Festival del 2013 – dove l'attrice non ha mancato di commuoversi per la gioia dei giornalisti – è approdato l'anno successivo a Cannes. Il film è passato inosservato, seppur una menzione a luci e trucco sarebbe stata doverosa.

1958

L'idea di fare un'opera dalla *Voix humaine* nasce a fini commerciali. La proposta fu di Hervé Dugardin, amico di Poulenc e rappresentante francese di Casa Ricordi [scheda 5]. Si voleva duplicare il successo inaspettato dei *Dialogues des carmélites* (1956): Poulenc stava godendo il plauso di tutta la critica, la Callas furoreggiava soprattutto quando sola in scena, perché non mettere insieme due cavalli di razza adattando un monologo fortunato?

Sono quelle operazioni che non funzionano mai. E infatti Poulenc era entrato nella classica crisi post-parto e la Callas molto difficilmente avrebbe cantato in una lingua diversa dall'italiano. Le insicurezze di Poulenc, puntellate da crisi sentimentali, erano ben note a chi lo conosceva, ma questa volta la situazione sembrava più difficile.

I mesi in cui stava lavorando ai *Dialoghi* – nervosi, dubbiosi, convulsi, come ogni fase preparatoria – furono segnati dalla storia tempestosa con Lucien Roubert. Lucien era diverso dagli altri, solo otto anni più giovane, né un intellettuale, né una marchetta, c'era il rischio potesse sembrare davvero una relazione, di quelle in cui la noia diventa complicità. Certo Lucien era geloso, ma quel suo lato possessivo era anche commovente: non tollerava che gli ex amanti degli anni Trenta continuassero a frequentare Poulenc, in particolare Raymond Destouches (che nel frattempo aveva avuto un figlio) e Richard Chanlaire, con la cui cugina Poulenc aveva concepito Marie-Ange che ora aveva otto anni (figlia non riconosciuta, ma di cui sarà amorevole padrino).

Lucien morì all'improvviso nel 1955 di un tumore pleurico, quando i *Dialogues* erano appena terminati. Poulenc visse in apnea durante tutto il carrozzone delle rappresentazioni che seguirono il debutto dell'opera: il successo, le interviste, i contratti furono un'alternativa agli psicofarmaci. Poi, man mano che il trambusto scemava, il dolore cominciò a farsi strada, e crebbe il senso di disperazione, la solitudine, il disinteresse al lavoro, la certezza di non avere altre opportunità. Vivere era diventato intollerabile, ma il gesto estremo era da escludere: «Non le eseguono le opere dei suicidi». ¹²

La svolta fu un sergentino d'infermeria con la metà dei suoi anni. L'episodio sarebbe potuto apparire una delle tante infatuazioni occasionali e dopo un paio d'anni Poulenc sembrava essersene convinto: «mi sono buttato in un'avventura sentimentale che mi ha reso euforico sei mesi, felice un anno, e che ahimè da quattro mesi mi ha ridot-

¹² «On ne joue pas les opéras des suicidés»; lettera di questi mesi (non datata) a Hervé Dugardin, in FRANCIS POULENC, *Correspondance, 1910-1963*, a cura di Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, p. 910 nota 2 (d'ora in poi: *Correspondance*).



Léon Bakst, Jean Cocteau, disegno a carboncino, 1920 ca. Collezione privata.

to uno straccio». ¹³ Ma gli sbalzi d'umore erano sistematici nella vita di Poulenc, al contrario il giovane Louis Gautier gli rimarrà al fianco devotamente, fino alla fine dei suoi giorni. Poulenc riconoscerà a Louis di essere stato l'occasione, dopo i *Dialogues*, per rimettersi a scrivere: «In ogni caso gli devo *La voix humaine* (non è poco)». ¹⁴

Poulenc partecipò alla vicenda della *Voix humaine* in prima persona: «Conoscete il soggetto: una donna (sono io, come Flaubert diceva "Bovary c'est moi") telefona per l'ultima volta al suo amante che si deve sposare il giorno dopo». ¹⁵ La teatralità dell'apocalittico non lasciava mai la natura ipocondriaca di Poulenc. E se prima l'immedesimazione era con Blanche, la protagonista decapitata dei *Dialoghi*, ora la presenza di Louis diventa l'angoscia latente di una separazione ineluttabile che gli permetteva di identificarsi con Elle, la donna senza nome della *Voix humaine*: «Blanche sono io, ed

¹³ Lettera a Milhaud del 10 marzo 1959, *ibidem*, p. 909.

¹⁴ Lettera a Rose Dercourt-Plaut del 30 gennaio 1959, *ibidem*, p. 906.

¹⁵ Lettera a Rose Dercourt-Plaut del 20 aprile 1958, *ibidem*, p. 894.

Elle sono sempre io con... Louis, in prospettiva, perché certo, in un modo o nell'altro, la vita mi porterà via quest'angelo».¹⁶

La contiguità fra Blanche ed Elle è inoltre sorretta dall'interpretazione di Denise Duval, un soprano con straordinarie abilità d'attrice molto apprezzata da Poulenc. Con lei il compositore aveva collaborato per *Les mamelles de Tirésias* (1947) e l'aveva voluta per la versione francese dei *Dialoghi*. Il suo ruolo si rivelò chiave nella stesura della *Voix* [scheda 6]: la Duval ebbe modo di contribuire in tempo reale alla composizione suggerendo il modo migliore di rendere la frammentazione di un declamato che nella testa di Poulenc doveva essere il più possibile aderente al parlato. L'esperienza dello *Sprechgesang* di Schönberg gli appariva del tutto inefficace¹⁷ e la sfida di modellare un canto che seguisse le inflessioni della recitazione trovava modelli più fruttuosi nel recitar-cantando monteverdiano, tecnica già studiata per la stesura dei *Dialoghi*. Ora la sfida appariva persino più ardua, ma Poulenc fu soddisfatto del risultato: «penso di non aver scritto niente di più singolare, di più acuto. E credo di non poter andare più lontano in questa via».¹⁸

Poulenc gestisce un declamato di quasi quaranta minuti, privo di arie, giustapprendo episodi diversi. La soluzione era già nel testo di Cocteau («fase del cane, fase della menzogna, fase dell'abbonata etc.»), ma si trattava di momenti ricorrenti. Poulenc, nello sfolire qui e là il testo isola le prerogative di ogni fase in singoli episodi. Un esempio: il riferimento al cane che si sente solo e che lei vuole restituirgli, in Cocteau ricompare tre volte, mentre in Poulenc lo ritroviamo solo in un unico momento:¹⁹

La sequenza del cane è incredibile, con un improvviso momento di tenerezza che spezza il cuore su: «Povera bestia. Ti ama. Forse pensa che ti ho fatto del male».²⁰

Anche nell'immedesimazione con il cane Poulenc ritrova spunti biografici, ma quella scena alla Duval non piaceva, anche perché appariva poco comprensibile a chi non conoscesse il testo di Cocteau.²¹ Poulenc non volle tagliarla ma le permise di non cantarla (soluzione adottata anche da altre interpreti).

¹⁶ Lettera a Hervé Dugardin del 30 marzo 1958, *ibidem*, p. 889

¹⁷ Cfr. l'intervista radiofonica del 12 agosto 1958, ora in FRANCIS POULENC, *J'ecris ce qui me chante*, a cura di Nicolas Southon, Paris, Fayard, 2001, p. 643.

¹⁸ *Ibidem*, adotto la traduzione di Stefania Franceschini, *Francis Poulenc. Una biografia*, Varese, Zecchini, 2014, p. 170.

¹⁹ Alle cifre 81-83 della partitura; nel prosieguo si farà riferimento a FRANCIS POULENC, *La voix humaine*, tragédie lyrique en un acte, texte de Jean Cocteau, partition d'orchestre, Paris, Ricordi, ©1959 anche per gli esempi musicali nn. 1-7, identificati mediante la cifra di chiamata e il numero delle battute che la precedono in esponente a destra, e a sinistra se la seguono.

²⁰ Lettera a Hervé Dugardin cit. a nota 16.

²¹ Riferito in un'intervista alla Duval ormai ottantacinquenne in cui vien fuori anche la proverbiale tirchieria di Poulenc: «A Rome, un 22 octobre, jour de mon anniversaire, il m'a dit: "Je vais te faire un cadeau." Je lui ai répondu: "Enlève-moi le chien de la *Voix humaine*, ça dérouté tout le monde, les gens n'arrètent pas de tousser. En plus, ça ne va pas te coûter cher." Quand il m'invitait au restaurant, il avait toujours une crise de foie, et quand c'est moi qui invitais, il avait retrouvé un sacré coup de fourchette.»; intervista rilasciata a Eric Dahan apparsa su «Liberation» del 6 novembre 2004.

Poulenc invece, per conservare l'unità del lavoro, adotta alcuni temi che, trasformati, ritornano a evocare connessioni fra gli episodi. In particolare il «tema della menzogna»,²² niente di più che un'oscillazione cromatica su armonie a distanza di terza, rende bene la falsa disinvoltura che si esibisce nella finzione. Lo incontriamo per la prima volta sulle prime parole che Elle rivolge al suo compagno («Je rentre il y a dix minutes...»), quando ancora non sappiamo che gli sta mentendo:

ESEMPIO 1 – 10⁴

Très naturel

Je rentre il y a dix mi-nu-tes. Tu n'avais pas encore appe-lé?

VI, Vla
Cr, Fg
Vlc, Cb

Un secondo tema sembra scaturire per metamorfosi dal precedente. Quando, di nuovo mentendo, riferisce di aver preso una sola compressa invece del mezzo barattolo allo scopo di suicidarsi, compare quella che sembra una variante ornata:

ESEMPIO 2 – 13

En pressant un peu

Non, un seul, à neuf heures.

Ob, Fag
VI, Vle
Cl B
Fl, Ob
Vlc, Cb

²² «Le thème du mensonge (Si tu me mentais par bonté d'âme) est horrible (cela pèse une tonne)»: lettera del 30 marzo (*Correspondance*, p. 890).



«Mais oui, mon chéri Allô ... et comme ça?»: Denise ripresa dal regista Dominique Delouche nel 1970, in una *mise en scène* della *Voix humaine* dove la protagonista mimava se stessa nell'interpretazione registrata con Georges Prêtre nel 1962.



Berthe Bovy, prima Elle nella *Voix humaine* di Jean Cocteau nel 1930: si confronti la posizione con quella della Duval nella pagina precedente.

Ma poi, da questo elemento embrionale si disegna una nuova melodia, che invece verrà utilizzata in momenti di sincerità. Qui Elle parla dell'amica Marthe:

ESEMPIO 3 – 17

Sans presser

f

Elle a é - té par - fai - te. Elle a cet

Ob, Fag
mf
 VI, Vle
 pizz.
 Fl
 Cl
 Cl B
 Vlc *mf*
 Vlc, Cb

Più avanti, dopo aver confessato di aver mentito e di aver tentato il suicidio, nel promettere di essere saggia, il tema riappare in una soluzione ampiamente fiorita:

ESEMPIO 4 – 60

Bien plus calme (tendre)

mp

Tu as rai - son St, je t'é - cou - te...

Ob *Très expressif*
p

VI *Div.*
Sourd

Vle *p*

Très expressif

E infine lo incontriamo nella sua forma più essenziale, quando ormai rassegnata, Elle dichiara che non bisogna preoccuparsi di quello che dice la gente:

ESEMPIO 5 – 872

mf *bien chanté*

Pour les gens, on s'ai - me ou on se dé - tes - te. Les rup - tu - res sont des ruptu - res.

Très tendre

Fl I *p*

VII *pp*

Fl II *p*

VI II, Vle *pp*

Vlc, Arpa

Ma Poulenc sembra molto orgoglioso degli altri due temi – fra i quattro principali che si rincorrono nella *Voix humaine* – forse perché spera possano scandalizzare critici reazionari come Antoine Goléa o Pierre Souvtchinsky:

Ho usato poi tutti i miei temi, ecco il segreto. Due sono d'un erotismo potente (Goléa, Goldbeck e Souvtch [sic] tappatevi le orecchie!). Si sente fottere, odore di sesso.²³

²³ «J'ai trouvé et, c'est le secret, tous mes thèmes. 2 sont d'un erotisme insensé (Goléa, Goldbeck et Souvtch buchez-vous les oreilles!). Cela sent le foudre, l'entreuisse» (30 marzo, *Correspondance*, p. 889).

La verità è che le suggestioni a luci rosse sono assai più nella testa di Poulenc che udibili da alcun mortale, ma forse l'iperbole serviva a convincere Hervé Dugardin (più che l'amico il rappresentante editoriale). Il primo di questi due temi, come quello della menzogna, è in realtà un inciso tematico che nella sua forma embrionale compare le prime volte quando si fa riferimento alle lettere da bruciare:

ESEMPIO 6 - 20

p Un peu dur... *f subito* *Très intense* Je comprends. Oh mon ché-ri, ne t'excuse pas,

C I, Fag, Vle
VI, Cl
Fag, Cl B
Vlc, Cb
FI, Ob, Cl, VI
Cr, Arpa
Fag, Arpa

In seguito è usato un po' ovunque nei momenti di più intensa partecipazione.

L'altro tema, dalle suggestioni sentimentali, non subisce significative alterazioni e riaffiora solo due volte. Una prima quando si evoca il loro incontro a Versailles:

ESEMPIO 7 - 26

mf Sou-viens - toi du di-manche de Ver - sail - les et du pneuma- [t-ique]

pp Cl, VI I
VI II
Cr, FI II
Arpa
Vlc, Cb
Arpa Cl B, BT

Doucement voluptueux, très calme

La seconda quando lei chiede perdono per non riuscire a esser forte (n. 73) e ammette che ormai c'è solo il filo del telefono cui può aggrapparsi per avere un contatto con lui.

Il momento più drammatico è quello in cui Elle confessa di aver tentato il suicidio. Qui Poulenc usa un ritmo ternario che ricorda un valzer. Per questa scelta ebbe all'inizio qualche perplessità, come confessa a Pierre Bernac, l'amico tenore per il quale scrisse gran parte delle sue liriche:

Ho avuto l'idea, per quando Elle racconta del suo avvelenamento, di un valzer triste in do minore. Avevo paura che sembrasse [una canzone della] Piaf. Richard [Chanlaire] dice di no. In ogni caso è inaspettato, devi ammetterlo.²⁴

Cocteau seguì da vicino la creazione dell'opera e contribuì personalmente alla messa in scena [scheda 7]. L'opera fu rappresentata il 6 febbraio all'Opéra-Comique sotto la direzione di Georges Prêtre. Il successo fu clamoroso e l'intensità della recitazione della Duval tale da registrare l'ovazione della stessa orchestra. Più che opera di Poulenc tutti ricordarono il debutto parigino come *La voix humaine* della Duval. L'editore Ricordi non se la sentì di fare a meno della sua carica emotiva e decise, contrariamente agli accordi, di fare la prima a Milano sempre in francese pur di non perdere la recitazione della Duval. Poulenc scrive a Bernac:

Vogliono *La voix* in francese sostenendo che sarà molto più *chic*, che il pubblico della Piccola Scala non è quello della 'grande' etc. Dal momento che andrà in scena con un'opera in un atto di Petrassi, libretto *molto scritto* di Montale, dopo qualche incertezza (non dirlo a Denise) penso che sia la soluzione migliore. Dopo tutto dovrò privarmi della traduzione italiana in cambio del puro Cocteau: meglio così. I critici (è l'opinione di Pizzetti) avrebbero potuto rimproverarmi qualche incongruenza prosodica.²⁵

Malgrado la lingua, l'opera trionferà anche in Italia – lo stesso Montale ne scriverà un'entusiastica recensione – e solo dieci anni dopo, nel 1969, il libretto godrà della traduzione di Flavio Testi per la voce di Magda Olivero al Comunale di Firenze sotto la direzione di Bruno Bartoletti.

²⁴ «J'ai l'idée lorsqu'Elle raconte son empoisonnement d'une valse lente en ut mineur. J'avais peur que cela fasse Piaf. Richard dit que non. En tout cas c'est imprévu avouez-le» (marzo 1958, *Correspondance*, p. 887). In una lettera successiva, sempre a Bernac, Poulenc ha ormai eticattato il suo valzer come «un rythme de valse triste genre Sibelius» (*Correspondance*, p. 892).

²⁵ «Ils veulent la *Voix* en français prétendant que cela sera beaucoup plus chic, que le public de la Piccola n'est pas celui ete la grande etc ... etc ... Comme je passe avec un opéra en 1 acte de Petrassi livret très écrit de Montale je pense aussi, après avoir un peu rechigné (ne pas dire cela à Denise) que c'est la solution sage. Après tout je n'aurais que de l'italien de traduction et du pur Cocteau vaut mieux. Les critiques (c'est l'avis de Pizzetti) auraient pu me reprocher certaines gaucheries de prosodie» (lettera a Pierre Bernac dell'4 ottobre 1958, *Correspondance*, p. 892).

Scheda 1 | Benjamin



Trasferito a Parigi nel 1933, quando Hitler divenne cancelliere del Reich, Walter Benjamin pubblicherà qui, in francese, il libro che lo rese famoso, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). In questi anni Benjamin redigerà inoltre una serie di scritti sulla sua giovinezza che non riuscirà a pubblicare se non per brevi stralci su qualche giornale, spesso sotto pseudonimo. Verranno tutti raccolti e pubblicati nel 1950 da Theodor W. Adorno con il titolo *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Una versione integrata di nuovi testi apparve nella prima edizione della sua opera (*Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1972) e altre aggiunte nella seconda (*ibidem*, 1991). Il passo sul telefono, qui riproposto nella traduzione di Marisa Bertoli Peruzzi, rievoca gli anni appena precedenti la prima guerra mondiale:¹

Il telefono

Sarà il tipo dell'apparecchio o un effetto del ricordo, certo è che nella memoria i suoni che si udivano durante le prime conversazioni telefoniche mi tornano all'orecchio come qualcosa di ben diverso da quelli di oggi. Erano suoni notturni. Nessuna Musa vi presiede. La notte da cui provenivano era la stessa che precede ogni verace nascita del nuovo. Ed una voce neonata era quella che sonnecchiava negli apparecchi. Fratello gemello fin nel giorno e nell'ora mi fu il telefono. Sicché io potei essere testimone di come esso nella sua superba carriera riscattò l'umiltà del suo noviziato. Quando lampadari a corona, parafuochi e palme da salotto, mensole, tavolinetti e parapetti di bovindo, che allora si pavoneggiavano nelle stanze di riguardo, erano già da tempo sbaragliati e defunti, l'apparecchio telefonico, simile ad un eroe leggendario rimasto abbandonato in una forra, lasciandosi alle spalle il tetro corridoio fece il suo regale ingresso nelle stanze chiare e luminose, che ora ospitavano una generazione più giovane. Per que-

¹ WALTER BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* [*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1950], Torino, Einaudi, 1973, pp. 19-21.

sta egli rappresentò la consolazione della solitudine. Ai disperati che volevano evadere da questo mondo cattivo egli ammiccò con la scintilla dell'estrema speranza. Con i derelitti egli divise il giaciglio. Ed arrivò anche ad ammorbidire in un caldo sussurro la voce stridula che aveva conservato dai tempi dell'esilio. Cosa poteva pretendere di più, dal momento che ovunque si anelava alla sua chiamata o la si aspettava colla trepidazione dei peccatori?

Non molti di quelli che oggi se ne servono sanno quale scompiglio abbia a suo tempo provocato la sua apparizione in seno alle famiglie. Lo squillo con cui esso si annunciava fra le quattro e le cinque, se un compagno doveva ancora dirmi qualcosa, era un segnale d'allarme che turbava non solo la siesta pomeridiana dei miei genitori, ma l'intero ordine naturale nel cui grembo le si potevano abbandonare. I malintesi con gli uffici erano la norma, per non parlare delle minacce e delle imprecazioni con cui mio padre strapazzava gli addetti ai reclami. Ma la sua ebbrezza suprema era la manovella, cui ci si consacrava per interi minuti e fino all'alienazione. E la sua mano era come un derviscio che si abbandona alla voluttà del suo delirio. Io invece trepidavo, ero certo che in questi casi una sciagura minacciasse l'impiegata a punizione della sua negligenza.

A quell'epoca il telefono se ne stava, vilipeso ed esiliato, fra la cesta della biancheria da lavare e il contatore del gas, in un angolo del corridoio più interno, da dove il suo squillo non faceva che esasperare le angustie dell'appartamento di Berlino. Quando poi io, quasi del tutto stordito, dopo lungo brancolare per il cupo cunicolo, arrivavo a bloccare quel tumulto, staccavo la cuffia pesante come un manubrio e ci forzavo dentro la testa, allora ero consegnato senza remissione alla voce che ne usciva. E niente c'era che mitigasse la inquietante violenza con cui essa mi soggiogava. Impotente, soffrivo che essa mi fugasse la coscienza del tempo, degli impegni, delle decisioni, che essa mi paralizzasse ogni capacità di riflessione; e come il medium obbedisce alla voce che lo domina dal di fuori, così io mi arrendevo a quella qualsiasi prima intimazione, che il telefono mi recapitava.

Scheda 2 | Le Six

Il Gruppo dei sei è probabilmente l'opera più riuscita di Cocteau. Il suo capolavoro. I sei compositori che lo costituiscono – Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc e Tailleferre – sono oggi l'emblema della nuova musica francese, lontana dalla tradizione accademica del Conservatoire, e dagli intellettualismi tedeschi, da Wagner all'espressionismo. In realtà i sei non hanno nulla in comune, tranne che frequentare gli stessi salotti di Cocteau.

Consapevole che la Francia avrebbe dovuto partecipare al rinnovamento musicale seguendo la strada di Stravinskij e Satie, Cocteau scrive nel 1918 una specie di manifesto – *Le Coq et l'Arlequin* – che pubblica con la sua casa editrice La Sirène. A parte la dedica all'amico Georges Auric «evaso dalla Germania», non v'è qui alcun riferimento ai «sei». Per dar corpo alle sue idee Cocteau pianifica un album di brani che commissiona a sei amici, gli stessi cui comincia a riferirsi come a «les Six» sulle pagine di «Paris-Midi». ² Ne-

² Cocteau tenne su «Paris-Midi» la rubrica *Carte blanche* per l'intera primavera del 1919. Gli articoli, una ventina, saranno poi ripubblicati in *Carte blanche: Recueil d'articles parus dans Paris-Midi du 31 mars au 11 août 1919* (Paris, La Sirène, 1920).



gli ultimi mesi del 1919 fa uscire, sempre per *La Sirène*, la raccolta con il titolo *L'album des Six*. Dopo aver organizzato un concerto parigino con l'intero gruppo (8 gennaio 1920) sollecita su «*Comœdia*» le due celebri recensioni di Henri Collet (16 e 23 gennaio) – gli articoli non mancheranno di ricordare le due pubblicazioni de *La Sirène*, ovvero *Le Coq* e *l'Album des Six*. La promozione del gruppo è già nel primo dei due titoli: *Un ouvrage de Rimsky et un ouvrage de Cocteau: les Cinq russes, les Six français et Erik Satie*. Di più, vi si confessa che «les Six» sono, prima di tutto, un'opera di Cocteau.

Felice che il merito del nome sia creduto invenzione di Collet, Cocteau non smette di modellare il suo capolavoro. I Ballets suédois, la compagnia di Rolf de Maré che cercava di far concorrenza a Djagilev, aveva chiesto un nuovo soggetto allo scrittore pensando di assegnare la musica ad Auric. Cocteau ritenne quella l'occasione buona per produrre la prima opera collettiva dei Sei, sancendo definitivamente la nascita della sua piccola innovativa *troupe* di compositori. Ma gli ideali estetici erano troppo eterogenei. Louis Durey si tirò subito fuori e, se i Sei-meno-uno riuscirono a mettere in scena *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), il balletto fu un fallimento. Cocteau non si diede per vinto e continuò a sostenere, almeno fino al 1924, l'ideale del gruppo che tuttavia non produsse null'altro collettivamente. Anche la serie di foto scattate nel 1922, con Cocteau sempre al centro quale musa ispiratrice, dovette patire l'assenza di Auric, sostituito da un suo ritratto realizzato dallo stesso Cocteau.³

Il secondo dopoguerra, un po' la nostalgia, un po' la memoria sfocata, mosse il desiderio di ritornare alla Parigi degli 'anni ruggenti' esaltando l'attività del tutto effime-

³ Il dipinto di Jacques-Émile Blanche, con tutti i componenti e Cocteau sullo sfondo, fu realizzato questo stesso anno. La presenza al centro della pianista Marcelle-Meyer Bertin, la più apprezzata interprete di Satie, rivela l'intento programmatico del quadro suggerito dallo stesso Cocteau – in *Le Coq e l'Arlequin* il 'vecchio' Satie è il faro della nuova musica francese.

ra e inconcludente dei Sei. L'importante *Neue Musik* di Stuckenschmidt (Berlino 1951) dedicò molte pagine al gruppo, identificandolo per eccesso di entusiasmo con l'avanguardia parigina dei primi anni Venti.⁴ Ma fu Cocteau stesso a far resuscitare la sua opera più amata, riunendo i sei amici a trent'anni di distanza in un clamoroso concerto al Théâtre des Champs-Élysées (4 novembre 1953), registrato e riversato su un doppio vinile Columbia. Cocteau per l'occasione realizzò il famoso disegno dei Sei (con lui sempre immancabilmente al centro) e introdusse il concerto con un discorso, anch'esso inciso sul doppio album, in cui addirittura pretendeva che l'attività fosse cominciata nel 1916. L'unica foto con Cocteau e i Sei, tutti presenti – seppur un po' attempati – sarà scattata solo in questa occasione. Pochi mesi dopo Poulenc, parlando del fantomatico gruppo con Claude Rostand, confesserà:

Lo slogan era facile ma, essendo la giovinezza avida di pubblicità, accettammo un'etichetta che, in fondo, non significava nulla. La diversità della nostra musica, dei nostri favori e disfavori contrastava con un'estetica comune. V'è qualcosa di più agli antipodi che la musica di Honneger e quella di Auric? Milhaud ammirava [Albéric] Magnard, io no; nessuno di noi due amava Florent Schmitt, che Honneger rispettava; Arthur, al contrario, disprezzava nel suo intimo Satie che Auric, Milhaud e io adoravamo.⁵

E di nuovo, anni dopo, anche Milhaud, apparentemente ignaro delle macchinazioni di Cocteau, affermava le stesse cose:

Per motivi del tutto arbitrari [Henri Collet] scelse i sei nomi di Auric, Durey, Honneger, Poulenc, Tailleferre e il mio: semplicemente perché noi ci conoscevamo, eravamo buoni amici e figuravamo negli stessi programmi. Senza preoccuparsi della nostra natura inconciliabile! Auric e Poulenc si rifacevano alle idee di Cocteau, Honneger al romanticismo tedesco e io al lirismo mediterraneo. Disapprovavo profondamente le teorie estetiche collettive, considerandole una limitazione, un freno irragionevole all'immaginazione dell'artista che deve trovare per ogni nuova opera mezzi diversi d'espressione ...⁶

Scheda 3 | Bérard

La scena per *Una voce umana* di Rossellini fu realizzata da Christian Bérard. Lo scenografo aveva avuto fortuna, ancora ventenne, in quanto compagno di Boris Kochno, braccio destro di Djagilev (e occasionalmente amante). Ora, pur apprezzato per il suo lavoro, era diventato un trasandato barbuto obeso, che si lavava poco e che dormiva col suo cane. Poulenc lo adorava e quando morì prematuramente nel 1949, il compositore scrisse per lui il suo celebre *Stabat Mater*.

⁴ HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *La musica moderna* [*Neue Musik*, 1951], Torino, Einaudi, 1960, pp. 112-116.

⁵ FRANCIS POULENC, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, René Julliard, 1954, p. 45.

⁶ DARIUS MILHAUD, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1973, p. 83.



Cocteau propose Bérard a Rossellini – la cui macchina da presa è sembrata del tutto disinteressata alla scenografia. Eppure una descrizione dell'epoca ne rivela la cura del particolare. Sul grammofono (nell'immagine), mai utilizzato in tutto il film, Bérard si preoccupa di collocare *Seule ce soir*, il più celebre successo di Léo Marjane, apprezzata cantante negli anni della guerra e in seguito boicottata per aver calcato anche le scene tedesche. La canzone del compositore Paul Durand, che racconta di una donna che sa di non rivedere più il suo uomo (non sappiamo se per la guerra o per un'altra), ebbe infiniti rifacimenti, da Django Reinhardt a Mireille Mathieu. Di seguito la descrizione della scena di Bérard per Rossellini come apparve in un articolo del 1947:⁷

Una *chambre à coucher* tutta tappezzata di damasco rosso e oro, con un letto addossato alla parete centrale, un piccolo tavolino sul quale poggia il telefono (nero!) e tutto quello che può esserci nella stanza più intima di una donna elegante: grandi specchi, toilette ricchissima di profumi e argenteria, alcune valigie di cuoio grasso abbondantemente etichettate e pronte per una partenza, delle bottiglie di liquore di gran marca e su una consolle un piccolo grammofono sul quale è posato il disco *Seule ce soir*; e poi, nella parete di sinistra, una porticina che socchiusa lascia scorgere il bagno, piccolo modello della più squisita raffinatezza: tutto nel più tragico disordine, per quella atmosfera carica di elettricità che scaturisce dal dramma angoscioso di questa donna, unica protagonista del film.

⁷ BRUNO MATARAZZO, *Cocteau mi ha detto: Anna Magnani era tranquilla*, «Film» (17 maggio 1947), passo riportato in ADRIANO APRÀ, *Per un cinema microscopico: 'Una voce umana'*, «La scena e lo schermo», n.s. 3 (dicembre 1994), poi ripubbl. in ID., *In viaggio con Rossellini*, Alessandria, Falsopiano, 2006.

Scheda 4 | Madonna

Proprio nell'anno in cui andava in scena a Parigi la prima della *Voix humaine* di Poulenc, a Detroit, all'epoca capitale mondiale dell'automobile, Berry Gordy jr. fondava l'etichetta Motown, contrazione di 'motor town', casa discografica poi diventata leader per il soul e il rhythm and blues. Nel 1995 la Motown pubblica l'album *Inner city blues* in memoria di Marvin Gaye (†1984) uno dei suoi cantautori di punta. Madonna, in collaborazione con il gruppo britannico Massive Attack, partecipò alla raccolta riproponendo un successo di Gaye del 1976: *I want you*. Quello stesso anno il brano sarà riproposto nell'album di Madonna *Something to remember* e soprattutto si gioverà di un video in bianco e nero (nell'immagine) diretto da Earle Sebastian che entrerà nei *Top 100 videos* della rivista «Slant Magazine» (gennaio 2003).

Il testo di *I want you* non ha nulla a che vedere con *La voix humaine* e il senso della canzone si riassume nel *refrain* «I want you to want me, baby, just like I want you» [Voglio che mi vuoi come ti voglio]. Tuttavia l'ambientazione di Sebastian è esplicitamente riferita al set descritto da Cocteau per la sua *pièce*, e le azioni di Madonna ricalcano le atmosfere suggerite dal monologo. Nel video però alla fine lui la richiama, e lei, ritrovando un'improvvisa forza di donna ferita – in perfetto Madonna-style – evita di rispondere e stacca il telefono.

Di seguito la didascalia scenica di Cocteau per *La voix humaine* nella traduzione di Marisa Zini:⁸

La scena, ridotta, incorniciata di rossi drappaggi dipinti, rappresenta l'angolo irregolare d'una camera di donna; camera scura, bluastra, con un letto mezzo disfatto a sinistra, e, a destra, una porta semiaperta su di una stanza da bagno illuminatissima. Al centro, sulla parete,



⁸ JEAN COCTEAU, *La voce umana – La macchina infernale*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1989, pp. 5-6.

dimento fotografico di qualche capolavoro messo storto oppure un ritratto di famiglia; insomma una figura dall'aspetto malefico.

Davanti alla buca del suggeritore, una sedia bassa e un tavolino; telefono, libri, una lampada che manda una luce cruda.

Il sipario rivela una camera da delitto. Davanti al letto, per terra, è sdraiata una donna con una lunga camicia, come assassinata. Silenzio. La donna si solleva, cambia posizione e rimane ancora immobile. Finalmente si decide, si alza, prende un cappotto sul letto, si dirige alla porta dopo essersi fermata di faccia al telefono, che squilla proprio mentre lei tocca la porta. La donna butta via il mantello e si precipita; il mantello la intralcia e lei lo scarta con una pedata. Stacca il ricevitore.

Da quell'istante l'attrice parlerà in piedi, seduta, di schiena, di faccia, di profilo, inginocchiata dietro lo schienale della poltrona, la testa come tagliata, appoggiata sullo schienale, andrà su e giù per la stanza tirandosi dietro il filo, fino alla fine quando si lascerà cadere bocconi sul letto. Allora il capo sarà penzoloni e lei lascerà cadere il ricevitore come un sasso.

Ogni atteggiamento deve servire per una fase del monologo-dialogo (fase del cane, fase della menzogna, fase dell'abbonata, ecc.). Il nervosismo non si rivela con la precipitazione, ma con quella serie di atteggiamenti ciascuno dei quali deve modellare il colmo del disagio.

Camicia, vestaglia, soffitto, porta, poltrona, fodere, paralume bianchi.

Trovare un'illuminazione dalla buca del suggeritore che dia un'alta ombra dietro la donna seduta e sottolinei l'illuminazione del paralume.

Poiché lo stile di questo atto esclude ogni più lontana parvenza del brio, l'autore raccomanda all'attrice che lo reciterà senza la sua direzione di non mettere nessuna ironia di donna ferita, nessun'asprezza. Il personaggio è una vittima mediocre, totalmente innamorata, che tenta un solo inganno: tendere un appiglio all'uomo perché confessi la sua menzogna e non le lasci quel meschino ricordo. L'autore vorrebbe che l'attrice desse l'impressione di sanguinare, di perdere il sangue come una bestia ferita, di terminare l'atto in una camera piena di sangue.

Rispettare il testo in cui gli errori di lingua, le ripetizioni, le espressioni letterarie, le banalità sono frutto di un dosaggio meditato.

Scheda 5 | Callas

Con agile colpo d'anca il sessantenne Francis Poulenc mostra al pubblico della Salle Gaveau di Parigi come la Callas, in una serata alla Scala, avesse cacciato nell'angolo Del Monaco per raccogliere gli applausi del pubblico. Alle spalle del compositore, nel fotogramma, è la cantante Denise Duval, prima straordinaria interprete della *Voix humaine*.

Il concerto della Duval e di Poulenc del 14 maggio 1959 – a tre mesi dal debutto dell'opera alla Salle Favart – è presentato dal critico musicale Bernard Gavoty che, per introdurre l'esecuzione di un estratto della *Voix humaine*, chiede quale sia stata l'occasione che ha dato origine al lavoro. La risposta di Poulenc è diventata un aneddoto gustoso.⁹

⁹ La traduzione del dialogo è tratta dal video *on line* presente sul sito dell'Institut Nationale de l'Audiovisuel (fresques.ina.fr/en-scenes). Questa e altre *performance* televisive di Poulenc sono state pubblicate nel DVD *Poulenc and friends* (EMI 2005).



GAVOTY Ebbene, con *La voix humaine* del vostro amico Cocteau tutto cambia: l'epoca, il genere il soggetto. Cocteau era vivo quando avete messo in musica il suo lavoro: è stato lui a suggerirvi l'idea?

POULENC No. *La voix humaine* nacque da una battuta. Ero a Milano per le repliche dei *Dialoghi delle carmelitane* e una sera [ero andato a sentire] la Callas [che] cantava con Del Monaco. Si discusse molto per un piccolo scandalo: alla fine del primo atto la Callas aveva spinto Del Monaco in quinta per ringraziare il pubblico da sola. A quel punto il mio editore ed amico Hervé Dugardin, direttore delle edizioni Ricordi a Parigi, mi disse: «Dovresti scrivere qualcosa per la sola Callas, così almeno potrà prendersi gli applausi senza impicci. Perché non fai *La voix humaine?*». Ho fatto *La voix humaine* ma non l'ho proposta alla Callas.

Scheda 6 | Duval

Denise Duval, oggi novantacinquenne, ha legato il suo nome alla *Voix humaine* di Poulenc. Della sua straordinaria interpretazione fu realizzato un video solo nel 1970 (Doriane Films), poi riversato in DVD.¹⁰ In un'intervista del 1983, raccolta dal critico Alain Duault, direttore dell'«Avant-scène Opéra», la Duval ricorda i giorni che hanno preceduto la prima (nella foto una prova del 1959 con Cocteau):¹¹

¹⁰ Le doti straordinarie di attrice della Duval si apprezzano nel filmato girato nel 1970, che il *metteur en scène* Dominique Delouche ha realizzato facendo doppiare alla protagonista la sua stessa voce, tratta dall'incisione in studio diretta da Georges Prêtre, che aveva condotto anche la *première* del 1959. Su YouTube si possono vedere le prime tre parti delle quattro in cui il filmato è diviso, all'indirizzo <https://www.youtube.com/playlist?list=PL4F0BC11826B657F1>. Nel 1998 Delouche convinse la Duval a tornare davanti alla telecamera nella sala dell'Opéra-Comique, per registrare una lezione d'interpretazione sull'opera impartita a Sophie Fournier, e anche questo evento è documentato da un video disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=0rVLnQvF6FA> (indirizzi verificati il 14 settembre 2015).

¹¹ «L'Avant-scène Opéra», 52, 1983, p. 134.

La voix humaine è stata un'esperienza straordinaria per me: ho visto Francis Poulenc scrivere, pagina per pagina, battuta per battuta, per me, attraverso la sua carne, ma anche attraverso le mie ferite del cuore. Eravamo all'epoca entrambi in pieno dramma sentimentale, piangevamo insieme, e *La voix humaine* è stato come un diario delle nostre lacerazioni.

Lavoravo in quei giorni con la mia amica Janine Reiss,¹² che è la più meravigliosa degli insegnanti e che è una balia non solo della voce ma anche dell'anima. Ogni giorno Francis Poulenc portava una o due nuove pagine della partitura, l'inchiostro appena asciutto, e subito, Janine ed io, ci buttavamo sulla musica. Lavoravamo, dettaglio su dettaglio, davanti a Poulenc che restava ad ascoltarci. A volte gli chiedevo di cambiare una nota o un passaggio, per trovare una più perfetta conformità alla mia voce. È stata un'esperienza unica quella di partecipare alla gestazione e insieme alla nascita di un'opera.

A lavoro finito abbiamo tutti passato qualche giorno con Cocteau sulla Costa Azzurra. Cosa che, d'altronde, m'intimoriva: per me Cocteau era stato fino a quel momento un tipo arcimondano, le cui scappatelle riempivano i rotocalchi. Appena arrivati a Cannes, Poulenc ha voluto far sentire subito il lavoro a Cocteau. Ci siamo ritrovati in uno studio, Francis al piano e io cantando... e abbiamo visto l'emozione salire sul suo viso. Era felicissimo del la-



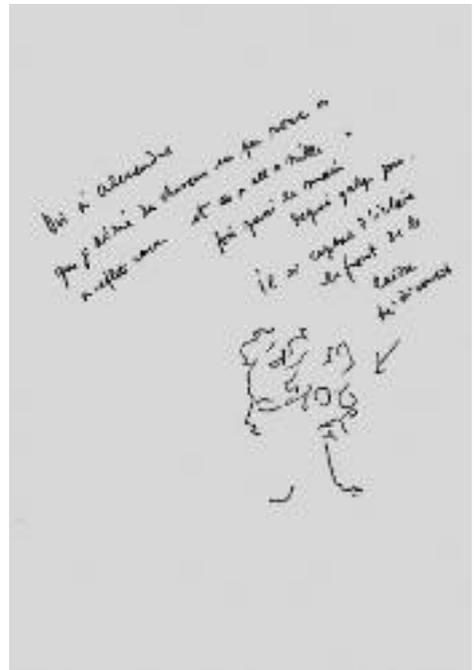
voro e su due piedi ha inventato una *mise en scène* che accentuava la tensione nervosa, il fremito bruciante, la sua lenta lacerazione. E ogni volta, dopo il debutto del 6 gennaio 1959, sento questa stessa necessità di dover agire sui nervi del pubblico attraverso la musica, il testo, la scenografia. Ma sempre ritrovo all'inizio la stessa difficoltà a catturare il pubblico – lo percepisco dai colpi di tosse, dal movimento della gente sulla sedia – ma superato il quarto d'ora, ecco il silenzio, il peso del silenzio oppressivo e, alla fine, i corpi sospesi che non respirano più. È un'esperienza che si rinnova ogni volta, sempre sconvolgente, sia per l'interprete, sia per gli spettatori.

¹² Celebre pianista accompagnatrice specializzata nei recitativi; negli anni Settanta fu stabile all'Opéra di Parigi.

Allo stesso tempo è però un'opera tremenda, in ragione della sua intensità: si rischia di soffocare, vincolati al dramma e alle necessità vocali insieme. Devi saperti donare completamente, come ci si dona alla vita. Una donna che non ha mai sofferto non può assolutamente mostrare tutta la passione, il patimento in senso letterale, di quest'opera, il dolore intriso nelle sue stesse fibre. Si deve passare per l'intera gamma delle sofferenze per far propria *La voix humaine*, e aver fatto quel cammino che Édith Piaf esprime così bene nelle sue canzoni. Se non hai mai aspettato una telefonata, se non sei mai stato abbandonato, se non hai mai sofferto per un'attesa vana, non puoi apprezzare quest'opera di angoscia vissuta.

Si continuerà ad amarsi, a soffrire, a piangere, a suicidarsi: è questo che dà alla *Voix humaine* una sorta d'eternità. La puoi fare in jeans o in camicia da notte, in una camera d'hotel o in una cabina telefonica: il dolore è ovunque.

Scheda 7 | Cocteau



In occasione della preparazione delle scene per *La voix humaine* del 1937, Cocteau fece avere a Poulenc il disegno qui riprodotto (con i testi trascritti e tradotti) accompagnato dalle righe che seguono.¹³

¹³ *Correspondance*, pp. 902-905.

«Santo-Sospir», St Jean Cap-Ferrat 6 dicembre 1958

Mio carissimo Francis,
 consegna questo foglio alle signore Karinska¹⁴ che mi capiscono anche meglio di quanto io non sappia spiegarmi. Ecco:

La protagonista non dev'esser di aspetto tragico. Né deve apparire frivola.

Nessuna ricerca d'eleganza.

La ragazza ha indossato quello che aveva sotto mano e, aspettando la telefonata, *crede di esser vista*.

Malgrado la bugia dell'abito rosa conserva comunque la sua eleganza, quella di una giovane abituata ad essere elegante.

La nota tragica sarà uno scialle o un trench o un loden che si getterà sulle spalle senza la minima civetteria, perché ha freddo, «freddo dentro». Per questo la farei riscaldare al fuoco della lampada.

Ti abbraccio. Jean

Al recto

[1] Pettinatura. Quella della Duval, ma non è stata dal parrucchiere da parecchio.

[2] Se la Duval vuole, può mettere un nastro fra i capelli. Ma non credo.

[3] Nessun gioiello. La tunica è di stoffa cerata.

[4] Volendo evitare il nero bisognerà farla dello stesso rosso sangue (ma non troppo scuro) del sipario (telefonate a Lavardet). Maniche lunghe a sbuffo strette ai polsi.

[5] (Niente nudo)

[6] Le Karinska conoscono bene queste camicie vietnamite da casa, il colletto abbastanza alto e le maniche tagliate.

[7] Ha indossato la tunica su una camicia bianca assai sciupata e molto lunga, fino ai piedi, calzati da ciabattine rosse.

[8] Per i capelli prega la Duval di andare a mio nome da Alexandre, rue Faubourg St.-Honoré, con te e spiegagli la situazione. La cosa migliore a teatro è una piccola parrucca spettinata apposta e una volta per tutte. Non c'è che Alexandre che sa fare questi posticci.

[9] Di' alla Duval che tutte le donne si oppongono alla parrucca ma poi vi ricorrono disperate troppo tardi, all'ultimo minuto. È così che si sono salvate Marie Belle e le attrici di Offenbach.

[10] Non c'è niente di più brutto che una donna pettinata male! Ma tutto cambia se vengono ornate da una delle piccole parrucche d'Alexandre.

Al verso

Di' ad Alexandre che vorrei ciabatte un po' rosse o con riflessi rossi su cui Elle ha ripetutamente passato le mani da giorni. È indispensabile liberarle la fronte e lasciargliela molto scoperta.

¹⁴ La Maison Karinska era la sartoria che realizzava i costumi.



Francis Poulenc felice accanto alla sua *femme idéale*, Denise Duval, che si mostra sorridente nel suo lato più solare in una foto del 1958, l'anno precedente la prima assoluta della *Voix humaine*.

Gianmaria Aliverta

Da dittico a intenso dramma *noir*

note di regia

È l'amore il sentimento che fa da *trait d'union* fra *Il diario di uno scomparso* di Janáček e *La voix humaine* di Poulenc. I due titoli, in apparenza molto lontani, nel mio allestimento non saranno semplicemente affiancati ma diventeranno un dramma musicale unitario, grazie alla lente dell'amore e della passione attraverso la quale li ho voluti leggere.

Zápismík zmizelého di Janáček non è un'opera, ma si configura come un ciclo di *Lieder* per tenore, contralto e tre voci femminili con accompagnamento di pianoforte. Le liriche che ispirarono il compositore comparvero in forma anonima su un quotidiano di Brno, il «*Lidové noviny*». Tramite un *escamotage* letterario, si presentavano come il diario di un contadino misteriosamente scomparso. Ed è proprio il ritrovamento di queste pagine a spiegare il motivo della sua sparizione: il giovane Jan, autodidatta, cattolico e timorato di Dio, non è riuscito a resistere al fascino della zingara Zefka, una donna misteriosa e attraente, proveniente da un mondo molto diverso dal suo. La gitana lo ha sedotto e per lei Jan ha deciso di abbandonare il villaggio e la famiglia, liberandosi di quella gabbia di moralismi e ottusità nella quale era cresciuto e che gli aveva impedito, fino a quel momento, di essere se stesso. Il loro primo amplesso è una caduta nel peccato, un «intermezzo erotico» – per citare il titolo con il quale questa pagina verrà pubblicata successivamente in forma autonoma – affidata al pianoforte solo.

La voix humaine vede in scena una donna sola, devastata dall'amore per l'uomo che l'ha abbandonata. Lei – la protagonista – non ha neppure un nome, quasi a voler sottolineare il suo annullamento in favore dell'uomo che ama, ma che l'ha lasciata per un'altra. Per lui tenterà il suicidio e solo l'intervento della sua amica Marta la salverà.

Come collegare dunque due titoli così diversi? Attraverso la chiave di lettura dell'amore. L'amore e la passione sono il *fil rouge* che mi ha permesso di trasfigurare questi due capolavori musicali in un intenso dramma *noir*.

Il protagonista del *Diario* è il compagno della *Voce umana*. I due vivono la loro storia d'amore nella quotidianità fatta di piccole cose, finché non appare nella vita di lui una zingara che lo ammalia e lo seduce. Irritato dalla passione, Jan abbandona la sua amante per seguire l'attraente gitana. La donna, abbandonata e ferita, farà di tutto per tenere il suo uomo accanto a sé, ma non ci riuscirà. Nelle sue divagazioni, la *Voce umana* – la voce della sofferenza – ricorda i momenti felici della loro storia d'amore, che



Tre opere di Leos Janáček al Teatro Malibrán di Venezia, 1981. Locandina, Archivio storico del Teatro La Fenice.

ormai appartengono solo al passato. Sono pochi gli elementi in scena: le poche cose reali che ancora legano questo cuore sofferente al mondo.

L'intera vicenda prende vita sulla scena attraverso l'espedito del 'manoscritto ritrovato': un ispettore di polizia rinviene le memorie di Jan, in seguito alla sua scomparsa, quando effettua una perquisizione della sua abitazione. Nel momento in cui ne inizia la lettura, si materializzeranno in scena i protagonisti della vicenda.

ZÁPISNÍK ZMIZELÉHO

Versi di Josef Kalda

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

Na oba listy
přidávají se
v Brně v administraci
na měsíc . . . K 3.—
na čtvrt roku . . . K 9.—
V Brně s domácností
do domu dvakrát denně
a postnou s jednou
zášilkou
na měsíc . . . K 3.30
na čtvrt roku . . . K 9.90
S dvojitou zášilkou
na měsíc . . . K 3.30
Do ciziny
na měsíc . . . K 4.25

LIDOVÉ NOVINY

V drobném prodeji:
Velký list . . . 8 hal.
Malý list . . . 6 hal.
In vylučováním s 12
Jeden z obou listů zvlášť
nejsi předplatit.
Předplatit možno také
48 dní, sčítáno s 12
a postnou den v měsíci.
Redakce, administrace,
tiskárna a expedice:
Fudolova ulice č. 6.
Telefon: Redakce č. 12,
administrace č. 11.
Cislo účtu u poštovní
společnosti 60.739.

Ročník XXIV. V Brně v neděli dne 14. května 1916. Číslo 132.

FEUILLETON.

Z pára samoukova.

I.
Pořád jsem mládou cigánku,
nejsa sa jako já,
přes prsa černá letky*)
a oči bez dna zhlá?)
Pohlédla po mně zblouha,
pak vznesla sa přes pět,
a tih mi v hlavě ostala
už přes celých děn.

II.
Ta černá cigánka
křem sa posazdí?),
před sa tady díží,
před nejše do světa?

Pozn. redakce. V pohorské vesnici
Východní Moravy zmizel před časem z domova
báječným mládencem J. D. společený a příte-
livý mladík, jedině naděje roulič. Soudilo se
zprva na nešťastného zločin: fantazie lidské
bylo ponecháno volné noze. Teprve za několik
dnů nálezen byl v komorce zápisník, jenž od-
bílal tajemství zmizelého. Obsahoval několik
dřevěných básniček, o nichž nikdo zprva ne-
věděl, že podívaly klič k tajemné záhadě. Do-
má se domníval, že jsou to pouhé noty ná-
rodních a volenských písniček, jak si je mladí
česští zamilují, a nevěnovali jim tudíž pozor-
obeah na povrch. Pro dojemný a uplňný tón
zřetelně, by byly urvány prachu soudních
akt.

*) plieznce, vrkoče.
) roulička.
) povaha.

Byl bych snad veselší,
gdýby odlit chýla;
šel bych sa pomodlit
hnedka do kostela.

III.
Svatojanské mušky tančila po hrát,
gdosi sa v podvečer podne si prochát.
Nečekal, sevyšila, nečim já sa díkat,
mosela by po téj má maměnka plakát.
Městeček zachol, nic už vláti není,
stojí gdosi stol v našem záhnaně.
Dvoje světlíka zřítla do noci —
Pane Bože, neďať! Stoj mi ka pomoci!

IV.
Už mladé vltětky ve hntězd vnoží,
ležal sem celá noc jako sa trnoží.
Už sa svítání na nebi natráh,
ležal sem celá noc jako naký v trn.

V.
Teško sa mi oče, vyspal sem sa májo,
a gdýž sem odespal: o si sa mi zdájo.

VI.
Hněl, vy stvej volci,
bedlivě orajte,
nic vy sa k oltě
nic neobháte!
Ode tvrděj země
pluh mi odskače,
strákyť frtřotek
lutřim polekaje.

Gdo tam sa mne čeká
moch rači zámení —
mola chorá hlava
v jednom je plamení.

VII.
Zrall sem kočička,
zrall sem z nárvy,

postojte, volečci,
nový to vyspraví,
přijdu si pro něho
romějí š do seče —
co komu sřezno,
tomu neuteče.

VIII.
Nehleďte, volečci,
teskivo k ovratim,
nehojte sa o mne,
tak sa vám neztratim!
Světěť řemě Zetfa
v oltěně na kraju,
temně lež oči
jiskra lučtatim.
Nehojte sa o mne,
aj gdýž k mi přikročim,
gdosiť zřozovat
uhraňčlivým očim.

IX.
»Vital, Janičku,
vítaj tady v lese!
Jaká štěstíť trifa
fa sem cestú nese?

Vital, Janičku!
Co tak tady stojít,
bez krve, bez hmatí,
či smáť sa mne bojíš?
»Nemám já sa vřta,
nemám sa koho bát,
přel sem si cnom
nákolníkč ráť.«
»Nečež, Janičku,
neřež nákolníkč!
Rač si postechim
cigánčků pětničků.«
Ruky sepjala,
smutno zřivala.

ta truchlá pětnička
srdecim mi lýbala.

X.
»Oj, Bože! jaký život těžký
jest pro cigána bez viny
jen vylučováním sa pláť světčim
a nemit nikde oltřim!
Oj, Bože dálný, neaurtejm,
před cigána hť život dalt?
By bez člie vdy bludí světčim
a stvám byl jenom dlt a dlt?
Oj, Bože mocný, milosrdný!
Než v pustěm světě zahynu,
oh daj mi pomat, daj mi člit,
že tč mna svou oltřim.«

XI.
»Rozmíř! Janičku,
čujš — i skřivánky?
Přisědní si přeca
poděvč cigánky!
Pořád tady enom
jak sněh stp stojí,
víceko mi připadá
ty že sa mne bojíš.
Přisědní si bítel
ne jak zřovzalečka,
či fa moja harva
přeca enom lakt?
Nejsi já tak černá
jak sa ti urdává,
gdie nemože šince,
jišli je postava.«
Košulku na prsoch
křazčeka štrnala,
a mi sa všecka k. ev
do hlavy vřnala.

Ročník XXIV. V Brně v neděli dne 21. května 1916. Číslo 133.

FEUILLETON.

Z pára samoukova.

XII.
Táhne vřha k lezu
z rozkvetě polnanky —
»Chcěš, lanko, vidět,
jak spja cigánky?«
Malážku zlomila,
kaměť odholila:
»Tud už mám ustlaně«
v smičku probodila.
»Zem je mi za poltít,
neboť sa přikřívám,
rouč scháňš ruce
v klitě si zahřívám.«

V jedné sukence
na zem ležala
a mola roctvout
pláčem sesedala.

XIII.
Tmavá oltěňka,
chladná stvůčka,
černá cigánka,
hřěť kočička:
na to števno, co živ bude,
nikdy já už nezabudu.

XIV.

XV.
Slečtčko sa zdvihá,
ha sa kvapem brát.

Oh! Čeho sem posbýl,
gdó mi to navřít?

XVI.
Moji sívi volci,
co sa mne hltičte?
Esi vy to na mne,
esli vy povíte!

Nebudu já hltá,
nabudu kanovat,
budete to potom
budete banovat).
Nejhorší však bude,
vršta sa k polečnu,
jak já jen maměnce
do oči pohlednu!

XVII.
Co sem to sdtáť?
Jakoť to vzpomínkať!
Gdyž bych já mól pravít
cigánce: maměnka,
Cigánce maměnka,
cigánka tatčička,
rači bych si nřal
oči ráky matčička.

Vyletěl skřiváček,
vyletěl očeš,
mole truchlé srđce
niso nepočít.

XVIII.
Co komu sřezno,
tomu neuteče.
Spěchám já vřit žasto
na večer do seče.

XIX.
*) litovat.

Co tam chodim dltat?...
Šbrám tam lahody,
lístěček odhrá,
užiček lahody.

XIX.
Neřidim si včli o nic,
než aby večer byl,
abych já si z Želčá
po celú noc pobýl.
Povteččim kořitěm
hlavy bych zřutal,
aby žádný z nich
svitání nevolal.
Gdyby tak chýla noc
na věky trvatí,
abych já na věky
mohl mlivatí.

XX.
Leť straha leť,
křídla chomolá,
ztratil sa sestře
kořalanka z plota.
Gdo hť ja ukradl,
o, gdýby vědřta,
včkrát by už se mně
řechovet nechtřta.

Oh, Bože, rozboře,
jak sem sa proměňil,
jak sem své myšlenky
ve svěn srdci změňil.
Co sem sa modřoval,
už sa hlava zřvla,
jak gdýby sa pláček
zřybčel zařvla.

XXI.
Mám já namenu
ale po kořenka,
už sa jí zdvihá
režná kořalanka.

XXII.
Má drabč tatčičku,
jak vy sa rozřitč,
že sa jí ozěnim
křem mi zvočte.
Každš, kdo pochýbál,
nech třpi za vynu:
Svotěmu osudu
romějí nevymít!

XXIII.
S Bohem, roděť kraju,
s Bohem, má dtdno!
Na vdy sa rozřitč,
zřvč mi jedno.

S Bohem, mól tatčičku,
a i Vy, maměnko,
s Bohem, mi sestřičko,
mých oči poměňko!
Ruce Vám obtěňám),
žádám odpěňat,
pro mne už návratu
řádnoú cestou neal.

Chci všechno podnikněť,
co osud poraděť —
Zetka na mne tč se
slymem v nářutěť.

*) ubřm.

Dalla penna di un autodidatta, «Lidové noviny» (14 e 21 maggio 1916), fonte di Zápisknik zmizelého.

Zápisník zmizelého, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Precise circostanze biografiche condizionarono la sofferta trasposizione musicale del ciclo poetico in dialetto valacco di Josef Kalda, pubblicato nel 1916 in forma anonima e con il titolo *Dalla penna di un autodidatta* all'interno del quotidiano di Brno «Lidové noviny» (in due uscite consecutive, 14 e 21 maggio). Spontaneità linguistica e vivace freschezza descrittiva dovettero con ogni probabilità attirare l'interesse di Janáček che, quale collaboratore e attento lettore del periodico, ne conservò gli articoli. Soltanto l'incontro fortuito nella località termale morava di Luhačovice nel luglio dell'anno successivo con Kamila Stösslová, giovane donna sposata dai seducenti tratti zingareschi, infiammò però la fantasia creativa dell'autore, che negli sconvolgenti turbamenti erotici dell'umile contadino Jan intravide chiare affinità con la propria tormentata relazione sentimentale – all'epoca il musicista aveva già oltrepassato i sessant'anni – con la futura musa ispiratrice della sua età matura. Dopo la stesura delle otto liriche iniziali nell'agosto del 1917 la composizione si interruppe significativamente alla tumultuosa pas-sacaglia per pianoforte solo, snodo narrativo cruciale e *climax* espressivo dell'intero lavoro, per riprendere quasi due anni dopo nel giugno del 1919. Gli ultimi ritocchi furono apportati nel dicembre del 1920, alcuni mesi prima della felice *première*, avvenuta il 18 aprile 1921 al teatro Reduta di Brno. Da allora il *Diario di uno scomparso* si è imposto come uno dei titoli più apprezzati del catalogo di Janáček, beneficiando sin dall'allestimento a Lubiana il 27 ottobre 1926 di numerose riprese sceniche – in particolare in terra tedesca nella classica traduzione curata da Max Brod – e di una fortunata trascrizione orchestrale realizzata nel 1943 da Otakar Zitek e Václav Sedláček.

Cadenzata in ventidue liriche riunite dall'unicità della trama narrativa – l'incandescente passione di un umile contadino per una giovane zingara che lo costringe ad abbandonare il focolare domestico e seguirla nella sua esistenza vagabonda –, la partitura di Janáček mostra un'architettura formale simmetrica. Due *corpus* di otto e nove brani, consacrati rispettivamente al prorompente desiderio della donna e al conseguente sconvolgimento emotivo di fronte alla fatale risoluzione, incorniciano infatti un blocco centrale costruito quale torrida scena di seduzione in 'presa diretta' e culminante in un irruente intermezzo per pianoforte solo che illustra l'amplesso degli amanti. Malgrado la singolare condensazione drammatica d'impronta aforistica – la maggior parte dei 'numeri' oscilla tra le trenta e le quaranta battute – straordinaria è la profondità espressiva del linguaggio musicale, i cui iridescenti ricorsi tematici in un crepitante pul-

viscolo di brevissime figure melodico-ritmiche danno all'opera il carattere esplicito di confessione intima. Con un idioma asciutto e denso, che amplifica la pregnanza semantica del testo con una fitta trama di richiami motivici al dettato vocale, è la parte pianistica a svelare significati, risonanze e moti psicologici, modulando al contempo con improvvisi mutamenti agogici il procedere dell'azione (e dell'esperienza interiore) attraverso tensioni o sospensioni del flusso sonoro. Assai innovativo è infine l'ordito stilistico, che mescola sfumature modali, tonali e cromatiche in un'intelaiatura armonica di sorprendente concentrazione strutturale che si adatta con mirabile corrispondenza al fulmineo mutare di ambienti, situazioni e sentimenti evocati dai versi poetici.

Contestualmente alla pubblicazione della partitura in versione bilingue (cèca e tedesca),¹ l'editore Pazdírek di Brno si premurò di allegarvi per l'esecuzione inaugurale dell'opera alcuni fogli separati contenenti il testo musicato da Janáček assieme alle traduzioni tedesca e francese. In assenza però di un libretto in quanto tale, avendo il compositore impostato il *Diario* direttamente sui versi originali di Kalda con soltanto lievissimi interventi per svilupparne il potenziale drammatico – in particolare nei numeri X e XI, dove l'autore interpone al duetto dei protagonisti un affascinoso coro femminile da fuori scena –, il testo adottato nelle pagine seguenti è desunto dalla prima edizione della partitura a stampa, di cui sono state integrate anche le preziose didascalie sceniche e le scrupolose prescrizioni esecutive richieste dal musicista.² Si è inoltre deciso di conservare, nella regolare suddivisione in quartine di versi e nei rientri, la disposizione metrica dell'originale di Kalda così come edito sulle colonne del quotidiano «Lidové noviny». Tale rifinito intarsio formale è stato infine riportato nella traduzione che, ove possibile, cerca di mantenere il cesellato gioco di rime e l'incantevole ricchezza di suggestioni visive dell'originale.

[ATTO UNICO] p. 73

APPENDICE: *Voci e strumento* p. 87

¹ LEOŠ JANÁČEK, *Zápisník zmizelého. Pro tenor, alt a tři ženské hlasy s průvodem piana* (Diario di uno scomparso. Per tenore, contralto e tre voci femminili con accompagnamento di pianoforte), Brno, Pazdírek, 1921 (n. ed. 301).

² Pur definendo il numero ogni singola unità musicale del lavoro, le indicazioni agogiche hanno un ruolo essenziale nel sottolineare ogni mutamento di atteggiamento emotivo. Su di esse è stata quindi impostata la guida musicale, le cui note corrispondenti sono segnalate con numeri arabi posti in apice. Numero d'appartenenza e di battuta identificano gli esempi musicali, mentre le tonalità maggiori vengono contraddistinte dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori o nessuna segnalazione nel caso assai frequente di sezioni irriducibili a una situazione tonale ben definita). Nostra la scelta di attribuire un nome proprio ai registri vocali, per mettere in rilievo le potenzialità rappresentative del lavoro (più volte riconosciute dai maggiori esperti, del resto): il diminutivo Janíček rende così ancor più l'immedesimazione dell'autore nel ruolo del protagonista.

ZÁPISNÍK ZMIZELÉHO

*Pro tenor, alt a tři ženské hlasy tři ženské hlasy s průvodem piana
na text básně Ozefa Kaldy*

[Osoby

JAN (JANÍČEK)	Tenor
ZEFKA	Alt
	Sopran I
TŘI ŽENY	Sopran II
	Alt]

V pohorské vesnici východní Moravy zmizel před časem z domova tajemným způsobem J. D., spořádaný a přičinlivý mladík, jediná naděje rodičů. Soudilo se zprvu na neštěstí nebo zločin. Teprve za několik dní nalezen byl v komůrce zápisník, jenž odhalil tajemství zmizelého. Obsahoval drobné básničky, o nichž nikdo zprvu netušil, že podávají klíč k tajemné záhadě. Teprve soudní pátrání vyneslo pravý obsah a pozadí jejich na povrch. Pro dojemný a upřímný ton i pro cenu básnickou zasluhují, by byly urvány prachu soudních aktů.

IL DIARIO DI UNO SCOMPARSO

per tenore, contralto e tre voci femminili con accompagnamento di pianoforte

su versi di Josef (Ozef) Kalda

Nuova traduzione italiana di
Emanuele Bonomi (© 2015)

[Personaggi

JAN (JANÍČEK)	Tenore
ZEFKA	Contralto
TRE DONNE	Soprano I
	Soprano II
	Contralto]

Un po' di tempo fa in un villaggio sui monti della Moravia orientale scomparve di casa in circostanze misteriose J. D., giovane assennato e grande lavoratore, unica speranza dei suoi genitori. In un primo momento si pensò a una disgrazia oppure a un delitto. Ma il segreto dello scomparso fu scoperto dopo qualche giorno, quando venne trovato il suo diario in un ripostiglio. All'interno erano annotate alcune poesie, che nessuno sospettava contenessero la chiave del mistero. Soltanto un'indagine ne svelò il reale contenuto e le motivazioni. Non fosse stato per il tono commovente e sincero e per il loro valore poetico, sarebbero rimaste nella polvere degli atti giudiziari.

[JEDNÁNÍ]

[ATTO UNICO]

(Na jevišti přítmi)

(Semi oscurità sul palco)

JAN

Potkal jsem mladou cigánku,¹
nesla se jako laň,
přes prsa černé lelíky
a oči bez dna zhlau.

Pohledla po mně zhlboka,
pak vznesla sa přes peň,
a tak mi v hlavě ostala²
už přes celučký deň.

JAN

Scorsi una bella gitana,
che di cerbiatta ha il passo,
nere le trecce sul petto
scuri gli occhi d'abisso.

Tanto era intenso il suo sguardo,
mentre balzava dal bosco,
che imprigionato rimase
quale rovello assai fosco.

¹ I. Tenore. *Andante* ♩ = 76 – $\frac{6}{16}$, Mi lidio-Mi→.

Come pare indicare la didascalia di regia, l'immagine dell'affascinante zingara affiora dai più intimi recessi della mente quale ricordo 'in penombra', prendendo corpo in una singola nota prolungata a dismisura – metafora illuminante dell'ossessione latente di cui soffre l'Io narrante – e sovrapposta a un irrequieto disegno ostinato di duine discendenti assegnato alla mano destra del pianoforte, connesso invece alla misteriosa figura femminile – si noti in particolare l'insistente seconda eccedente che ne caratterizza con profilo 'zingaresco' la struttura intervallare. L'attrito che ne deriva sfocia quindi in un motivo di tre note, affidato a strumento e voce in un'interazione costante e mutevole, che nei suoi contorni melodici ruvidi e spigolosi incarna una sensazione di affanno emotivo destinato a innervare l'intera partitura:

ESEMPIO 1 (I, bb. 1-7)

Andante ♩ = 76

mf accel. sf

Jan

Pot-kal jsem mla-dou — ci-gán-ku, nes-la se ja-ko laň,

Pf.

pp accel. sf

Pia.

² *Adagio* – lab.

Soltanto dopo un bruciante movimento scalare discendente del pianoforte (b. 26) al culmine di una nervosa progressione semitonale rinforzata dalla concomitante accelerazione agogico-dinamica (da b. 23) il modello tematico s'acquieta in un sommesso e distensivo andamento cullante (da b. 29) che coincide con il *dolce* martirio di un assillo totalizzante.

Ta černá cigánka³
kolem sa posmětá,
proč sa tady drží,
proč nejde do světa?

Byl bych snad veselší,⁴
gdyby odjít chtěla;
šel bych sa pomodlit
hnedkaj do kostela.

Svatojanské mušky tančija po hrázi,⁵
gdosi sa v podvečer podle ní prochází.
Nečekaj, nevyjdu, nedám já sa zlákat,⁶
mosela by po téj má maměnka plakat.

Misteriosa la gitana
sempre intorno qui s'aggira,
né da me mai s'allontana:
ma che cosa qui l'attira?

Ben sarei io più sereno
se volesse da qui andare;
presto in chiesa io potrei
correre lieto a pregare.

Le lucciole già danzano sul fiume
e s'odon passi lenti al fioco lume.
Sedotto e dannato, uscire io non posso,
mi stringo alla madre e son già commosso.

³ II. Tenore. *Con moto* ♩ = 83 – $\frac{2}{8}$ - $\frac{6}{16}$, la♭→.

L'angoscante ansietà interiore che paralizza la ragione del giovane è infatti tradita da una vorticoso pulsazione di semicrome (da b. 4) – chiara allusione alle movenze ondegianti con cui la gitana dà inizio al suo richiamo seduttivo –, contrastata con marcato sfasamento ritmico da un feroce inciso cromatico assegnato a voce e mano destra dello strumento (da b. 6), che prorompe in una sgraziata discesa di accordi dissonanti basata su una scala per toni interi (da b. 10) quando l'uomo confessa la propria incapacità nel ricacciare la tentazione.

⁴ *Meno mosso* – $\frac{6}{16}$ - $\frac{9}{16}$ - $\frac{2}{8}$, Re♭→.

Un soffice approdo tonale esprime fugacemente il sospirato vagheggiamento di un allontanamento spontaneo della donna, ma l'inesorabile condizione di realtà si riaffaccia repentina nella tetra fissità del tessuto armonico (da b. 18) – nuova icastica traduzione sonora della monomania che attanaglia l'uomo –, appena turbata dal delicato 'scampanio' in dissolvenza (*Adagio*, da b. 24), richiamo sospeso di un mondo rurale e atavico percepito come da lontano.

⁵ III. Tenore. *Andante* ♩ = 52 – $\frac{3}{8}$, Fa♯→.

Persino la natura, immersa nella tacita quiete notturna, assume agli occhi del contadino inebriato un aspetto sconosciuto, impregnato di un'atmosfera incantata e sensuale che il pianoforte si incarica di delineare attraverso un fluido arabesco di evidente connotazione folclorica. A scandirne il sinuoso ondeggiare sono oltretutto sgranati arpeggi 'chitarristici' su cui l'intarsio melodico dello strumento a tastiera (e ancora di più della voce) enfatizza una ricorrente seconda aumentata:

ESEMPIO 2 (III, bb. 3-9)

⁶ *Meno mosso* ♩ = 58 – $\frac{2}{8}$, Si→.

Una duplice fugevole ricomparsa dell'es. 1 (bb. 17, 21), intonato ora dal tenore in una variante più dilatata nel-

Měsíček zachodí už nic vidět není,
stojí gdosi stojí v našem záhumení.
Dvoje světélka záříja do noci –
Pane Bože, nedaj! Stoj mi ku pomoci!

Už mladé vlašťůvky ve hnízdě vrnoži,⁷
ležal sem celú noc jako na trnoži.
Už sa aj svitání na nebi patrní,
ležal sem celú noc jako nahý v trní.

Těžko sa mi oře, vyspal sem sa málo,⁸
a gdyž sem odespal: o ní sa mi zdálo.

Hajsi, vy sivi volci,⁹
bedlivo orajte,
nic vy sa k olšíně
nic neohledajte!

Ode tvrděj země
pluh mi odskakuje,
strakatý fěrtúšek
listím pobleskuje.

Gdo tam na mne čeká¹⁰
nech rači zkamení –
moja chorá hlava
v jednom je plameni.

Sotto la luna niuno più avverto,
pure il fenile perché vedo aperto?
Nel buio due occhi mi stan scintillanti.
Soccorso, Signore: li ho proprio davanti!

Le rondini garriscono già nel nido,
e a me di notte s'alza la libido.
Già albeggia in ciel e s'apre un gran chiarore,
mentr'io la notte palpito d'amore.

È dura arare dormendo poco
ed assopirsi col suo fuoco!

Voi, grigi buoi,
vigili arate,
verso quel bosco
non vi gettate!

Su terra dura
l'aratro fatica,
un fazzoletto
colora l'ortica.

Se lei mi fugge
pietra diventi,
mente malata,
che fiamma strugge.

segue nota 6

l'ambito intervallare, ne accompagna quindi il doloroso ripiegamento introspettivo che, dopo un'ulteriore rasserenante contemplazione paesaggistica (*Tempo 1* – $\frac{3}{8}$, Fa \sharp →; da b. 23), sfocia in una allucinazione inquietante, scortata dall'opprimente riapparizione al pianoforte dell'*idée fixe* (*Moderato-Adagio* $\text{♩} = 84 - \frac{3}{8} - \frac{2}{8}$, →sib; da b. 35), contro cui il giovane invoca invano la protezione divina.

⁷ IV. Tenore. *Andante* $\text{♩} = 58 - \frac{6}{16} - \frac{3}{8}$, Si → Solb. «Attacca».

Tenere fioriture distese su placidi arpeggi e ondeggianti intorno a lunghi pedali di assorto rapimento tratteggiano anche la palpitante rievocazione delle roventi fantasie erotiche, diluite gradatamente in un sordo ostinato nel registro grave dell'accompagnamento. Modulato da carezzevoli arpeggi della mano destra del pianoforte, il reiterato inciso discendente terzinato funge dapprima da appassionato intermezzo strumentale (da b. 17),

⁸ V. Tenore. *Adagio* $\text{♩} = 88 - \frac{4}{16}$, Solb.

per percorrere poi l'intero numero seguente, avvolgendosi a un isterico disegno cromatico per seste parallele che connota nella sua marcata energia ritmica la tormentosa agnizione del peccato e della colpa.

⁹ VI. Tenore. *Allegro* $\text{♩} = 63 - \frac{3}{8}$, do → Reb.

Di fronte all'allettante scoperta della sessualità femminile la dura fatica del lavoro quotidiano diventa allora insopportabile e la furente cellula melodico-ritmica derivata dall'es. 1 che denota con espressiva plasticità il dissidio interiore del giovane

¹⁰ *Meno mosso-Con fuoco-Adagio-Con fuoco* $\text{♩} = 69 - \text{Reb} \rightarrow \text{do}$. «Pausa lunga».

si sfibra presto in un'oasi d'inatteso lirismo a sublimarne l'irresistibile attrazione per la bellezza e la sensualità. E il brusco rallentamento agogico – mentre la voce si libra morbida verso l'acuto sopra smorzate cadenze perfette della mano sinistra del pianoforte – dà all'inciso un'ammaliante movenza danzante:

Ztratil sem kolíček,¹¹
ztratil sem od nápravy,
postojte, volečci,
nový to vyspraví.

Půjdu si pro něho
rovnú ja do seče –
co komu súzeno,
tomu neuteče.

Ho perso il puntello,
l'aratro non muovo,
fermatevi, buoi,
ne faccio uno nuovo.

Là nella radura
andrò a provvedere.
Nessun può sfuggire
al fato crudele.

segue nota 10

ESEMPIO 3 (VI, bb. 27-30)

Meno mosso $\text{♩} = 69$

mf espressivo

Jan

Gdo tam na mne če - ká nech ra - či zka-me-ni,

Pf.

pp

sf pp

¹¹ VII. Tenore. *Con moto-Accelerando e crescendo-Tempo 1* $\text{♩} = 63 - \frac{3}{8}$, lab.

Nel teso preambolo all'incontro fatale il motivo 3 viene nuovamente rielaborato cristallizzandosi in un arioso balzo d'ottava bilanciato da una straziante appoggiatura nel rinforzo accordate e alternato ruvidamente (da b. 11) a una ricorrente figurazione di quattro note dai contorni lineamenti cromatici. Dopo essersi addensato in gruppi di convulse biscreme (da b. 23) culminanti in un trillo sforzato di veemenza spasmodica (da b. 25), il lacerato tematico è quindi combinato all'inciso iniziale e intonato infine dal tenore che, sostenuto da una trama strumentale ormai incandescente, lamenta l'incocere di un destino bieco e ineludibile cui è impossibile sfuggire:

ESEMPIO 4 (VII, bb. 26-32)

ff

Jan

Co _____ ko-mu sú-ze-no, to-mu _____ ne-u - te - če.

Pf.

f

sf

Nehledte, volečci,¹²
teskливо k úvratím,
nebojte sa o mne,
šak sa vám neztratím!

(*Během čísla nenápadn vystoupí pěvkyně – Altsolo*)

Di là non osservate,
buoi, verso la radura,
tenete l'andatura,
non vi abbandonerò!

(*Nel frattempo, con discrezione, fa il suo ingresso una cantante – contralto solista*)

Stojí černá Zefka
v olšině na kraju,
temné její oči
jiskrú ligotajú.

Nebojte sa o mne,
aj když k ní přikročím,
dokažu zdorovat
uhraňlivým očím.

ZEFKA

Vítaj, Janičku,¹³
vítaj tady v lese!
Jaká šťastná trefa
ťá sem cestú nese?

Vítaj, Janičku!
Co tak tady stojíš,¹⁴
bez krve, bez hnutí,
či snad sa mne bojíš?

JAN

Nemám já sa věru,
nemám sa koho bát,
přišel sem si enom
nákolníček utát!

La scura Zefka è là,
al margine del bosco,
con quel suo occhio fosco
a favillar scintille.

Per me nulla temete,
seppure a lei m'appresso,
il torvo sguardo io stesso
or sostener saprò.

ZEFKA

Janíček, forza,
arar perché?
Qual buona sorte
ti porta a me?

Janíček, forza!
A che indugiare,
pallido e muto,
senza parlare?

JAN

In fede mia,
tema non ho,
son qui da te
sol per un po'!

¹² VIII. Tenore. *Andante-Accelerando-Tempo* 1 ♩ = 50 – $\frac{3}{8}$ – $\frac{2}{8}$, Lab.

Ampie volute melodiche percorse da un cangiante cromatismo scortano l'entrata in scena di Zefka, i cui occhi fiammeggianti bastano a minare i propositi orgogliosi del protagonista, che al colmo di penosi tentennamenti rivela in un'infervorata cadenza vocale plasmata sull'es. 4 (da b. 29) la sua ineluttabile sudditanza nei confronti della donna.

¹³ IX. Contralto, tenore, tre voci femminili. ♩ = 66 – $\frac{6}{8}$, lab →.

Con il focoso *rendez-vous* ai margini del bosco ha quindi inizio un singolare interludio 'operistico', che introduce drammaticamente le voci femminili – al contralto solista, che interpreta la parte della zingara s'affianca un terzetto di fanciulle in funzione di coro di commento fuori scena – rendendo la narrazione una trasposizione scenica degli eventi. Serpeggianti intarsi vocali della donna tessono le spire di una seduzione ostentata con spavalderia,

¹⁴ *Un poco meno mosso* – Solb.

che però sulle prime incontra la ritrosia di Jan, apparentemente insensibile alle dolci lusinghe dell'ammaliatrice – e tocca al pianoforte illustrarne l'algido contegno mediante una concatenazione accordale saldamente ancorata alla tonica che i mellifluidi sussurri del contralto faticano a scalfire –, e risoluto nel resistere alle *avance* nonostante la crescente inquietudine sia tradita dall'instabilità tonale che anima la parte pianistica (Tenore. *Un poco più mosso* – Mi, da b. 26).

ZEFKA

Neřež můj Janíčku,¹⁵
neřež nákolníčku!
Rači si poslechni
cigánskou pěsničku!

TŘI ŽENY (*zpívají za scénou sotva slyšitelně*)

Ruky sepjala,
smutno zpívala,
ta truchlá pěsnička
srdcem mi hýbala.

ZEFKA

Bože dálný, nesmrtelný,¹⁶
proč s' cigánu jsi život dal?
By bez cíle vždy blúdil světem,
a štván byl jenom dál a dál?

Rozmilý Janíčku,
čuješ i skřivánky?
Přisedni si přeca
podleva cigánky!

ZEFKA

Janíček, lascia
la ritrosia!
Odi piuttosto
la melodia!

TRE DONNE (*cantando dietro la scena, quasi impercettibilmente*)

Unì le mani,
tutta si scosse
e il triste canto
il cor commosse.

ZEFKA

Dio lontano e immortale,
che ti fece l'errabondo
che, cacciato qui da tutti,
esul gira per il mondo?

Janíček caro,
odi l'allodola?
A me d'accanto
siediti intanto!

¹⁵ Contralto. *Meno mosso* – $\frac{3}{16}$ - $\frac{2}{8}$, Mib. «Attacca».

Ignorando le scuse accampate dal contadino, chiuso ancora in suo ingannevole riserbo riverberato nel tenue fondatale strumentale dalla stessa fissità armonica della sezione precedente, Zefka rinnova risoluta le sue profferte decidendo di intonare una canzone gitana, mentre un coro appena sussurrato (soprani I e II, contralto. $\text{♩} = 59 - \frac{6}{16}$, lab, da b. 47) preannuncia su refoli lievissimi del pianoforte la conturbante malinconia della melodia.

¹⁶ X. Contralto, tre voci femminili. *Un poco più mosso-Presto-Tempo 1* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{1}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{6}{16}$, lab→.

Cadenzata da tali cellule di biscrome, racchiuse nell'ambito di una terza e fluttuanti di continuo dal registro medio-grave a quello sovracuto dello strumento a tastiera, la preghiera della zingara si leva con la forza del lamento disperato – se ne osservi anzitutto l'irregolare profilo melodico – quale dolente invocazione alla divinità:

ESEMPIO 5 (X, bb. 1-6)

Un poco più mosso

dolce

Zefka

Bo - že dál - ný, ne smr tel __ ný.

Pf.

dolcissimo

♩ = 59

TŘI ŽENY

Truchlá pěsnička
srdcem hýbala.

ZEFKA

Bože mocný, milosrdný!
Než v pustém světě zahynu,
daj mi poznat, dai mi cítit.

TŘI ŽENY (*jako zdaleka*)

Smutná pěsnička
srdcem hýbala.

ZEFKA (*důrazně*)

Pořád tady enom
jak solný slp stojíš,
všecko mi připadá,
že sa ty mne bojíš?

Přisedni si blíže,
ne tak zpovzdaleka,
či ťa moja barva
preca enom leká?

Nejsu já tak černá
jak sa ti uzdává,
gde nemože slnce,
jinší je postava!

TŘI ŽENY

Košulku na prsoch¹⁷
krapečku shrnula,

TRE DONNE

Il triste canto
il cor commosse.

ZEFKA

Dio possente e generoso!
Sola al mondo per soffrire,
fammi amare e compatire!

TRE DONNE (*come da lontano*)

Il mesto canto
il cor commosse.

ZEFKA (*con enfasi*)

Qual statua di sale
immobil ten stai,
dovresti pur dirmi
perché tema hai.

Qua accanto rimani,
non allontanarti,
è forse il colore
a tanto turbarti?

Non son così nera,
se meglio mi guardi,
le parti coperte
s'abbronzano tardi!

TRE DONNE

Scostò il fazzoletto
scoprendo il suo seno,

segue nota 16

proč s' ci - gá - nu ži - vot dal?

fino a sfociare in un atroce grido di sofferenza (da b. 35), intervallato dalle sommesse intrusioni del terzetto femminile durante le quali il contralto interrompe l'orazione rivolgendosi spavalda allo spasimante. Dodici battute di recitativo (da b. 50), punteggiate da assillanti inversioni del motivo 1, le bastano per vincere la reticenza di Jan e,
¹⁷ *Adagio* ♩ = 44 - $\frac{2}{4}$, Lab.

mentre pianoforte e le tre voci femminili suggellano con enfasi il gesto risolutivo integrando i rispettivi materia-

	jemu sa všecka krev do hlavy vhrnula.		e lui, interdetto, non tenne più freno.
JAN	Tahne vůňa k lesu ¹⁸ z rozkvetlé pohanky.	JAN	Arriva sino al bosco l'odor del gran maturo.
ZEFKA	Chceš-li Janku vidět, ¹⁹ jak spija cigánky?	ZEFKA	Vuoi forse, Janek caro, vedere il mio abituro?
JAN	Halúzku zlomila, kámeň odhodila; Tož už mám ustlané, v smíchu prohodila.	JAN	Spezzando un ramoscello, un sasso allontanò; un letto si rifece e in riso poi scoppiò.
ZEFKA	Zem je mi za polštář, nebem sa prikřívám, a rosú schladlé ruce v klíně si zahřívám.	ZEFKA	La terra è il mio cuscino, e una coperta il nembo, dal freddo intirizzite le mani scaldo in grembo.
	(Pévkyně – altsolo – nenápadně odejde z jeviště)		(La cantante – contralto solista – lascia con calma il palco)
JAN	V jednéj sukénce ²⁰ na zemi ležala a moja poctivost pláčem usedala. Tmavá olšinka, ²¹ chladná studénka, černá cigánka, bílé kolénka:	JAN	Con solo la sottana sull'erba si sedette e la mia castità più non le resistette. Fronde imponenti, fresca sorgente, nera gitana, cosce bollenti:

segue nota 17

li tematici, la donna soggioga la resistenza dell'uomo con fare spregiudicato, slacciandosi la camicia e mostrandogli il seno candido.

¹⁸ XI. Tenore, contralto. *Con moto-Meno mosso* ♩ = 96 – ²⁴, Re^b dorico →.

Una trepidante filigrana di semicrome ascendenti di evidente carattere modale del pianoforte, cui poco dopo si alterna una variante espansa del motivo 1 – la testa del tema prevede ora un più ampio ambito intervallare ed è provvista di un tenue disegno cadenzale affidato alla mano sinistra – palesa il subitaneo spaesamento del contadino,

¹⁹ *Un poco più mosso- Un poco più mosso-Tempo 1* ♩ = 116 – Re →.

prontamente invitato da Zekfa su un'insinuante melodia dai lineamenti ondulanti presto raddoppiata dalla voce del contralto (da b. 45) a godere delle allettanti libertà della vita dei gitani.

²⁰ *Adagio* ♩ = 60 – →. «Pausa più lunga».

Scortato da un opprimente lacerto derivato dal motivo precedente e disteso sopra un diafano fondale armonico, il protagonista annuncia infine la propria capitolazione, mentre la donna si ritira discreta dal palco come al suo ingresso.

²¹ XII. Tenore. ♩ = 59 – ²/₄, lab.

Alla lucida ammissione della colpa segue la sofferta constatazione dell'inevitabile perdizione, che il pianoforte si incarica di tradurre in uno scabro inciso di drammatico vigore distribuito a distanza di terza tra le due mani e

na to štvoro, co živ budu,
nikdy já už nezabudu.

*Intermezzo erotico*²²

JAN

Slnéčko sa zdvihá,²³
stín sa krátí.
Oh! Čeho sem pozbyl,
gdo mi to navráti?
Moji siví volci,²⁴
co na mne hledíte?
Eslí vy to na mne,
eslí vy povíte!

tutte voi, finché vivrò,
no, mai più vi scorderò.

Intermezzo erotico

JAN

S'alza ora il sole,
l'ombra è corta.
Quel c'ho perduto,
chi mi riporta?
Miei grigi buoi,
cosa guardate?
Il mio segreto
così svelate!

segue nota 21

ritmato ipnoticamente da un trillo brutale che s'interrompe quando il tenore, in un simbolico abbraccio con la procacità femminile, riprende a canone l'idea tematica:

ESEMPIO 6 (XII, bb. 22-27)

The musical score for Example 6 consists of two staves. The top staff is for the voice (Jan) and the bottom staff is for the piano (Pf.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'nik - dy já už' with a long horizontal line indicating a sustained note, and then 'ne - za - bu - du.' The piano accompaniment features a trill in the right hand that is interrupted by the vocal line. The score includes dynamic markings such as *mf* and *rit.* (ritardando).

²² XIII. Pianoforte solo. *Andante* $\text{♩} = 60 - \frac{2}{4} \cdot 16$; *Meno mosso* $-\frac{2}{4} \cdot 4$, \rightarrow . «Attacca».

L'amplesso vero e proprio è invece consumato in un terso interludio strumentale svolto in forma di passacaglia – il tema precedente, e in particolare la coda con il suo caratteristico inciso ritmico (due bisrome in levare, semiminima con duplice punto di valore più semicroma, cfr. es. 6), è sottoposto a una serie di quattro variazioni – in una cornice sonora impregnata di languidi cromatismi, armonie sfuggenti e mirabile descrittivismo. Tali pregi furono poi sfruttati pure dall'editore Pazdírek di Brno che nel 1943 curò la pubblicazione autonoma del brano come pagina pianistica dal titolo *Intermezzo erotico*.

²³ XIV. Tenore. *Adagio* $\text{♩} = 92 - \text{c}$, $\text{si}_b \rightarrow \text{Re}_b$.

Al brusco risveglio dalla notte di passione emerge la commossa consapevolezza dei doveri violati e spetta a un incisivo gesto *sforzato* di terza discendente del pianoforte, che con spietata perentorietà vanifica i generosi slanci vocali del tenore, trasmettere la sensazione di un uomo smarrito.

²⁴ XV. Tenore. *Allegro* $\text{♩} = 76 - \frac{3}{4}$, $\text{la}_b - \text{Re}_b \rightarrow$.

Supplizio straziante sono dapprima gli occhi accusatori dei due buoi legati all'aratro, il cui sguardo fisso e indagatore è suggerito da un esteso pedale realizzato come trillo mugugnante e sovrapposto con intromissioni sempre più ravvicinate al dettato vocale assai increspato del tenore. Jan smarrisce presto la convinzione iniziale, paralizzandosi all'idea di dover affrontare il duro biasimo familiare – e la figura ornamentale si trasforma allora in sordo brontolio di sgomento (*Meno mosso* $\rightarrow \text{la}_b$, da b. 23).

Nebudu já biča
na vás šanovat,
budete to potem,
budete banovat.

Nejhorší však bude,
vráťa sa k polednu,
jak já jen maměnce
do očí pohlednu!

Co sem to udělal?²⁵
Jaká to vzpomněnka!

(*Důrazně*)

Gdyž bych já měl pravit
cigánce: maměnka.

Cigánce maměnka,²⁶
cigánu tatíček,
rači bych si uťal
od ruky malíček!

Vyletěl skřivánek,
vyletěl z ořeší,
moje truchlé srdce
nigdo nepotěší.

Co komu súzeno,²⁷
tomu neutěče.
Spěchám já včil často
na večer do seče.

Co tam chodím dělat?...
Sbíráám tam jahody,

La frusta con voi
non risparmierei,
così che per bene
sfogarmi potrei!

Ma il peggio sarà,
a casa rientrare,
lo sguardo materno
dover affrontare!

Che cos'ho fatto?
Qual ansia strana!

(*Con enfasi*)

Poter chiamare
mamma gitana.

Mamma gitana,
gitano il papà,
piuttosto la man
troncata ho di già!

L'alodola va,
s'alza dal nocte,
niuno consola
l'anima in croce.

Al fato crudele
nessun può sfuggire.
Nel bosco sovente
io vo' all'imbrunire.

A fare che cosa?...
A coglier germogli.

²⁵ XVI. Tenore. *Adagio* ♩ = 112 – $\frac{7}{4}$, →Reb.

Alla ferita ancora aperta del peccato carnale commesso si sovrappone quindi un istintivo sentimento di attrazione verso la condizione apolide degli zingari, riflesso dalla serena linea vocale del tenore che, dopo l'attimo iniziale di sconcerto rilevato dalle quinte eccedenti negli accordi del pianoforte, si abbandona a lusinganti fantasie sull'avvenire – e voce e strumento intonano insieme una cullante variante 'retrograda' del motivo 6 (cfr. nota 21).

²⁶ *Allegro-Tempo* 1 – reb → Solb.

L'inattesa ricomparsa di un trillo assillante, che evolve poco dopo (da b. 10) in volatine di biscrome ascendenti a mani alternate, tronca però violentemente l'estatico rapimento dell'uomo per introdurre l'amaro sfogo di un cuore afflitto, evidenziato dalla mesta discesa cromatica del basso (da b. 13).

²⁷ XVII. Tenore. *Recit.* ♩ = 56 – $\frac{2}{4}$, lab →.

L'accorato recitativo che segue la ripresa testuale del verso «Al fato crudele nessun può sfuggire» (cfr. nota 11) comporta, con perfetta simmetria semantica, il ritorno del motivo corrispondente (es. 4), ora rin vigorito dal tema 6 – ulteriore allusione al destino segnato – e sviluppato quale pervasivo ostinato di biscrome sopra cui Jan, oramai inchiodato alle sue responsabilità, ammette, non senza qualche imbarazzo, i continui incontri notturni con Zefka.

lísteček odhrňa,²⁸
užiješ lahody.

Nedbám já včil o nic,²⁹
než aby večer byl,
abych já si s Zefkú
po celú noc pobyl.

Spostando le foglie,
delizie raccogli.

Nulla più m'importa,
tranne che di sera
andarmene da Zefka
a passar la notte intera.

²⁸ *Meno mosso-Vivo-Adagio* ♩ = 56 – Reb→. «Attacca».

La confessione, espressa con scoperta metafora alimentare che svela il vorace desiderio sessuale del contadino – la fragola colta di nascosto tra i cespugli –, arresta momentaneamente il moto perpetuo per schiudere un fugace episodio dominato da un lirismo pianistico di esplicita sensualità armonica e accesa passionalità:

ESEMPIO 7 (XVII, bb. 24-33)

Meno mosso

Jan

p

Li-ste-ček od-hr-ňa, u-zi-ješ

Pf.

dolcissimo *pp*

Vivo *Adagio (♩ = 56)*

la-ho-dy.

ff

²⁹ XVIII. Tenore. ♩ = 56 – *Meno mosso* – $\frac{2}{4}$, reb→. «Pausa più lunga».

Senza soluzione di continuità l'ostinato derivato dal motivo 4 funge quindi da turbolento basamento sonoro sul quale il protagonista, in un idioma screziato di lacerti scalari a toni interi che coinvolge voce e mano destra del pianoforte fino a farli convergere in una torrida invocazione d'amore – apice espressivo è, non a caso, il vigoroso unisono sulla parola «adorare» –, rigetta gli obblighi morali pur di non separarsi dall'amante bramata.

Povšeckým kohútom
hlavy bych zutínal,
to aby žádný z nich
svítání nevolal.

Gdyby tak chtěla noc
na věky trvati,
abych já na věky
mohl milovati.

Letí straka letí,³⁰
křídla chlopotá,
ztratila sa sestře
košulenska z plotá.

Gdo jí ju ukradl,
oj, gdyby věděla,
věckrát by se mnú
řečňovat nechtěla.

Oh, Bože, rozbože,³¹
jak sem sa proměnil,
jak sem své myšlenky
ve svém srdci změnil.

Co sem sa modlíval,
už sa hlava zbyla,
jak gdyby sa pískem
zhlybeň zařútila!

Mám já panenku,³²
ale po kolenka
už sa jí zdvihá
režná košulenska.

A tutti i galli là
il col dovrò mozzar,
così che all'alba più
non possano cantar.

La notte in eterno
potesse durare,
così da poterla
per sempre adorare.

Vola alta in ciel la gazza
con fare da rapace,
nel becco ha la camicia
che alla sorella piace.

Se lei poi si accorgesse
di chi gliel'ha rubata,
mai più perdonerebbe
chi or l'ha ripudiata.

Oh, giusto e eterno Dio,
oh, come son cambiato,
che tutti i miei pensieri
nel cuore mio ho mutato.

Ciò per cui io pregavo,
la mente ha scordato,
come di sabbia un mucchio
nel fosso accumulato!

Qui sulle mie ginocchia
or tengo una bimbeta,
che dalla vita alza
la rozza camicetta.

³⁰ XIX. Tenore. *Andante* ♩ = 69 – $\frac{2}{4}$, Reb→.

Scoperte analogie tematico-tonali legano inoltre i numeri XVIII-XIX in un dittico musicale omogeneo che coincide con la definitiva rinuncia dell'uomo alle restrizioni etico-sociali, tangibili impedimenti al pieno appagamento della sua urgente impazienza di possessione amorosa. Ritratto con pregnante simbologia poetica quale gazza rapace che ruba alla sorella l'oggetto-feticcio di seduzione, il tenore esterna dapprima la ritrovata forza d'animo tramite larghe frasi cantabili con venature pentatoniche proiettate verso il registro acuto e sorrette da un incessante fluire di terzine di semicrome alla mano destra del pianoforte,

³¹ *Poco più mosso* – Reb→. «Pausa più lunga».

prima di ripiegarsi nell'introspezione, mentre fanno capolino nel tessuto vocale-strumentale le sigle sonore di una prorompente eccitabilità affettiva: successioni scalari per toni interi, trilli compulsivi, ossessive figurazioni di semicrome basate sull'es. 4.

³² XX. Tenore. *Con moto* ♩ = 100 – *Un poco più mosso* ♩ = 120 – $\frac{2}{4}$, Lab. «Attacca».

Proprio l'abbellimento, sintomo musicale precipuo di uno struggimento emotivo ancora inappagato (cfr. note 11, 21 e 24), subisce un imprevisto 'slittamento' semantico, divenendo sorprendentemente motore propulsivo di una danza sfrenata in forma strofica, impiantata in un limpido diatonismo che trasmette la gioiosa fiducia con cui il novello fuggiasco abbraccia la nuova vita:

(Obhrouble)

Můj drahý tatičku,³³
jak vy sa mýlíte,
že sa já ožením,
kterú mi zvolíte.

Každý, kdo pochybil,
nech trpí za vinu:
svojemu osudu
rovněž nevyminu!

S Bohem, rodný kraju,³⁴
s Bohem, má dědino!
Na vždy sa rozlúčit,
zbývá mi jedino.

(Ruvido)

Oh, caro mio papà,
di quanto vi sbagliate
pensando ch'io sposi
chi voi volevate.

Chiunque ha peccato,
sopporti la sua pena;
troppo il mio destino
la vita m'avvelena!

Addio, mia terra,
addio, mio villaggio!
Restar qui per sempre
è solo un miraggio.

segue nota 32

ESEMPIO 8 (XX, bb. 1-6)

Con moto $\text{♩} = 100$ (*f*)

Jan

Mám já pa - nen - ku

Pf.

³³ XXI. Tenore. *Meno mosso* $\text{♩} = 84 - \frac{2}{2}$, $\text{lab} \rightarrow$. «Pausa più lunga».

Solo il riconoscimento di aver volontariamente disubbidito al volere paterno comporta un transitorio raffreddamento d'umore, richiamato dalla triplice intrusione nell'effervescente fondale ballabile del severo inciso 6 (da bb. 1, 8 e 14), che però è ben presto riscaldato al fuoco di un turbinio incalzante sempre più selvaggio e parossistico (*Tempo I* $\text{♩} = 100$ -*Presto* $\text{♩} = 120 - \frac{6}{16} - \frac{2}{4}$, Lab).

³⁴ XXII. Tenore. *Andante* $\text{♩} = 66 - \frac{6}{16}$, $\text{Reb} \rightarrow$.

Il commiato conclusivo dagli affetti domestici è infine pronunciato dal tenore lungo una frase afflitta che ricorda ancora una volta nel suo profilo intervallare il motivo 6 – e anche la cellula germinativa dell'intero lavoro (cfr. es. 1) nel suo assetto ritmico – ed è avviluppata in un denso ordito pianistico, modellato su un'assillante figurazione di tre semicrome ascendenti trattata in graduale diminuzione.

S Bohem, můj tatičku,
a i Vy, maměnko,
s Bohem, má sěstričko,
mých očí poměnko!

Ruce Vám obtúlám,
žádám odpuštění,
už pro mne návratu
žádnou cestou není.

Chei všechno podniknúť,
co osud poručí –

(V největším zanícení)

Zefka na mne čeká,³⁵
se synem v náručí!

Addio, padre e madre,
a voi il mio saluto.
Addio, sorellina,
diletto perduto!

Vi bacio le mani
chiedendo perdono,
ormai non c'è scampo
e io v'abbandono!

Se il fato comanda,
io devo ubbidire!

(Con la più grande passione)

Raggiungo ora Zefka
col figlio a gioire!

³⁵ Adagio – Mib.

Quando però la normale (comprensibile) angoscia della separazione è scavalcata dalle liete aspettative della prossima esistenza nomade insieme alla novella famiglia, una repentina modulazione conduce alla tripudante riesposizione dell'inciso tematico principale in un festoso avvicendamento tra strumento e voce, che nella massima esaltazione – l'ultima nota del protagonista tocca un elettrizzante Do₄ – lo arricchisce di un idiomatice lacerto 'zingaresco', simbolo trionfale di una vitalistica affermazione di sé:

ESEMPIO 9 (XXII, bb. 37-44)

Adagio

(v největším zanícení)

Jan

Zef - ka na mne če - ká,

Pf.

(*f*) *espressivo*

se sy - nem v ná - ru - či!

Voci e strumento

The image displays a musical score for three vocal parts: Jan, Zefka, and Tři ženy. Each part is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a common time signature 'C' and a '8' below the first staff. The vocal lines are sparse, featuring a few notes and rests, with a diagonal line indicating a melodic contour or a specific interval.

Forse nessun'altra delle opere della maturità artistica di Janáček esemplifica meglio i presupposti estetici professati dal musicista moravo durante la dinamica attività come teorico e critico intrapresa fin dagli anni giovanili. Due sono, anzitutto, i concetti cardine della concezione melodica e ritmico-armonica: da un lato le *nápěvky mluvy* (melodie parlate), intonazioni vocali intimamente legate alle cadenze prosodiche e accentuative della lingua madre, dall'altro le *časovky*, unità metrico-ritmiche minime provviste di specifiche implicazioni psicologico-affettive che presiedono all'organizzazione temporale del suono. Ne consegue un processo compositivo che, allo scopo di dischiudere contenuti emotivi complessi, muove primariamente da variegata tecnica di stratificazione e compenetrazione di modelli melodici, ritmici e armonici, sovrapposti di continuo in un intreccio tematico iridescente di richiami e allusioni. Impregnato della stringatezza drammatica caratteristica del ciclo liederistico, il *Diario di uno scomparso* espone tali principi con ammirevole economia di mezzi, investendo voci e accompagnamento strumentale di un'inedita tavolozza di sfumature espressive da rendere vivido e palpitante il raffinato lirismo della

materia narrativa. Poetiche allucinazioni e ispirazioni improvvise percorrono la partitura in un tumulto di stati d'animo e situazioni affettive, che l'enigmatica brevità dell'ordito musicale cala nei più nascosti recessi dell'animo umano.

La deliberata concisione dell'architettura fraseologica – quali materiali motivici l'autore si serve di frammenti, cellule intervallari o incisi di breve respiro – si sposa, in particolare, a una dimensione sonora tesa e assillante, ottenuta attraverso tonalità corrusche e ritmi ansimanti d'innegabile fascino ipnotico. Pur nel soverchiante predominio

del ruolo maschile, al contempo narratore e protagonista della vicenda, evidente è inoltre la cura nel diversificare quanto possibile la coppia di registri vocali impiegati allo scopo di delimitare funzioni e ambiti drammatici di pertinenza. Se la parte tenorile, il cui duttile declamato melodico si apre non di rado a convulsi slanci passionali di scoperta impronta operistica, è infatti proiettato sovente nel registro acuto – simbolica sublimazione del suo prepotente afflato sentimentale –, quella contraltile, che Janáček in un primo momento aveva concepito per una tessitura di soprano, privilegia al contrario conturbanti volute verso il grave, metafore calzanti delle spire incantatrici di una seduzione che trascina verso la colpa e la perdizione. Di icastica plasticità è infine la condensata trama pianistica, pervasa in una costante ‘simbiosi’ tematica con la linea vocale da un caleidoscopico rincorrersi di emozioni furtive che combina fremiti repentini e bisbigli appena sussurrati a brucianti accensioni liriche, come quando nel silenzio delle voci traduce il furore focoso dell’atto sessuale in un ‘monologo’ di straordinaria efficacia descrittiva.

Zápisník zmizelého in breve

a cura di Tarcisio Balbo

La combinazione di un paio di eventi, in apparenza lontani tra loro, è causa della nascita di una delle più fortunate e importanti composizioni di Leoš Janáček. Nel 1917, mentre infuria la prima guerra mondiale, il compositore conosce alle terme di Luhačovice, in Moravia, Kamila Stösslová, all'epoca una bella ragazza dalla carnagione olivastra, moglie di un militare del quale Janáček era conoscente. Per il compositore, vedere la giovane Kamila sarà stato come dare volto a un'immagine letteraria in cui si era imbattuto l'anno precedente, quando sulle colonne del quotidiano praghese «Lidové noviny» era apparso, in due articoli domenicali, un ciclo di poesie in dialetto valacco intitolate *Dalla penna di un autoditatta*, attribuite a un «semplice e laborioso giovane, unica speranza dei genitori».

Non è dato sapere se Janáček credesse sul serio all'origine popolare e ingenua delle poesie, o se intuisse che esse erano un più raffinato prodotto artistico (il filologo František Trávníček ha attribuito i testi al giornalista Jan Misarek, il quale avrebbe scritto su sollecitazione del proprio redattore Jiří Mahen, tra i librettisti del *Viaggio del signor Brou ek sulla luna*; ancora nel 1998, Jan Mikeska ha individuato l'autore delle poesie nello scrittore valacco Ozeň Kalda). Di certo, la figura della giovane zingara che seduce un onesto, pio e ingenuo contadino fino a fargli abbandonare casa, patria e affetti, si sovrappone, nell'immaginario di Janáček, a quello della giovane Kamila Stösslová, che sarebbe divenuta l'amore – più immaginato che consumato – e la musa ispiratrice del compositore. È la Stösslová a sapere per prima dallo stesso Janáček della volontà di mettere in musica «quelle meravigliose piccole poesie su quell'amore zingaro» (lettera del 10 agosto 1917; è chiaro che del futuro *Diario di uno scomparso* i due avevano già parlato). I tormenti del giovane contadino si sovrappongono a quelli del compositore, che si arrovella attorno ai silenzi epistolari della Stösslová, e che si lamenta di come «la mia ragazza zingara non si possa chiamare, che so, Kamila» (lettera del 10 agosto 1918). E addirittura, dopo la prima esecuzione a Brno nel 1921 (il *Diario di uno scomparso* era compiuto dal 1919, ed era stato tenuto nel cassetto forse per un intimo pudore del compositore) e in vista della pubblicazione, Janáček scrive alla Stösslová: «Mi sarebbe piaciuto avere il tuo volto coi capelli sciolti come ritratto [di copertina] per questo *Diario*» (lettera del 30 aprile 1921). Ancora negli anni successivi, il compositore avrebbe insistito nell'identificare la giovane zingara e la donna amata: «nelle mie composizioni in cui il puro sentimento, la sincerità, la verità e l'amore ardente escludono il calore, tu sei la sola attraverso cui arrivano le melodie più toccanti; tu sei la zingara col bambino nel *Diario di uno scomparso*» (lettera dell'8 giugno 1927).

C'è da chiedersi se l'associazione in apparenza paradossale tra «amore ardente» e assenza di «calore» evocata nella lettera di Janáček sia alla base delle scelte compositive del compositore. Non tanto nella strettissima coerenza del discorso musicale: un gigantesco tema e variazioni, secondo la definizione di Franco Pulcini, basato su pochi basilari intervalli musicali; con le caratteristiche «melodie di parole» tipiche dello stile di Janáček sostenute dal solo pianoforte. Quanto

nel ruolo dello stesso pianoforte, che si fa carico da solo di sostituirsi all'orchestra e di esprimere il clima emotivo della composizione: è il caso del cosiddetto *Intermezzo erotico*, nel quale Janáček affida allo strumento, escludendo qualsiasi presenza vocale, il compito di simboleggiare l'atto amoroso tra il contadino e la zingara. Oppure, più semplicemente, l'accostamento tra voce e pianoforte era quello più logico per chi volesse comporre un ciclo liederistico alla vecchia maniera, ovvero volesse raccontare una storia attraverso una serie di canzoni (si pensi all'esempio più celebre: la *Schöne Müllerin* di Schubert, nata come *Liederspiel* – ovvero come rappresentazione scenica basata su *Lieder* – dalla penna del poeta Wilhelm Müller, e trasformata in *Liederzyklus* dal compositore).

È probabile che Janáček possa aver previsto una destinazione scenica per il *Diario di uno scomparso*, o che almeno lo abbia immaginato come un pezzo di teatro da camera. Lo si evince in partitura laddove il compositore prescrive che il coro di tre voci femminili che commenta l'atto seduttivo della zingara debba essere posto «dietro la scena». È forse da particolari come questo che nel 1943 due collaboratori di Janáček, Otakar Zitek e Václav Sedláček, hanno curato una versione scenica del *Diario di uno scomparso*, orchestrando la parte del pianoforte: è la versione dell'opera che ha conosciuto il successo discografico nel 1989, con Brigitte Balleys, Philip Langridge e i Berliner Philharmoniker diretti da Claudio Abbado.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

Jan s'imbatte per caso in una zingara come lui giovane, snella, dai capelli e dagli occhi neri. Zefka, la cui immagine ossessiona da subito il contadino, prende ad aggirarsi attorno alla casa del giovane il quale, di onesti costumi e timorato di Dio, preferirebbe piuttosto vederla andare via. Cosciente di essere attratto dalla gitana, Jan evita di uscire di casa dopo il crepuscolo per timore di dispiacere alla madre, ma al calare della luna avverte dei passi, scorge aperta la porta del fienile e vede nel buio il balenio degli occhi della ragazza. Questa lo attrae a tal punto da fargli perdere il sonno: il lavoro dei campi diventa sempre più faticoso. Durante l'aratura il giovane, distratto e invaghito di Zefka, si volge sempre più spesso verso il vicino bosco dove intravede sventolare il fazzoletto della zingara, e dopo aver perso il puntello del proprio aratro è costretto a recarvisi per intagliarne uno nuovo, sicuro di resistere al fascino della ragazza. Sul margine del bosco lampeggiano gli occhi della nomade che apostrofa il contadino, di cui conosce il nome, e canta per lui una malinconica canzone che lo turba profondamente. Ormai ammaliato, Jan è sul punto di cedere alle profferte della gitana, che lo convince a sedersi accanto a lei per poi scoprirsi il seno. Il giovane finisce per giacerle accanto e trascorrere con lei l'intera notte.

All'alba, il contadino si rende conto di avere perduto la propria virtù e tradito i principi di famiglia. Timoroso di rincasare e incrociare lo sguardo della madre, immagina di unirsi ai nomadi per entrare in un'altra cerchia familiare. Il canto di un'allodola – la stessa che Zefka aveva evocato nella propria canzone – gli fa imboccare la propria strada: ogni sera il contadino lascia la casa paterna per giacere con la giovane, per la quale arriva persino a sottrarre la camiciola della sorella di Jan. Questi ha oramai mutato i propri costumi e perso il timor di Dio; ha anche avuto una figlia dalla zingara, e decide infine di abbandonare la propria terra, il villaggio, la famiglia. Dopo aver chiesto perdono al padre, alla madre e alla sorella, il contadino va incontro a un destino di felicità con passione e senza remore e timori: Zefka lo attende con la loro figlioletta tra le braccia.

Argument

Jan, un paysan de bonnes mœurs, craignant Dieu, a rencontré par hasard une jeune et mince tzigane aux yeux et aux cheveux noirs, Zefka, dont l'image le hante dès qu'il l'a vue. Elle rôde autour de la maison du jeune homme, lequel préférerait qu'elle s'en aille. Puisqu'il a conscience d'être attiré par la tzigane, Jan ne sort plus de la maison à la tombée de la nuit, pour ne pas faire de la peine à sa mère, mais au coucher de la lune il entend des pas, voit que la porte de la grange est entrouverte et aperçoit les yeux de la jeune fille qui brillent dans l'obscurité. Il en est si fasciné qu'il perd le sommeil, et le travail des champs lui devient de plus en plus pénible. Pendant les labours



Veduta di Hukvaldy (in tedesco Hochwald), il paese natale di Janáček. Litografia di August C. Haun (1815-1894).

le jeune homme, distrait et épris de Zefka, se retourne de plus en plus souvent vers le bois voisin où il entrevoit le foulard de la tzigane. Ayant perdu l'âge de sa charrue, il doit entrer dans le bois pour s'en tailler un autre. Sur la lisière de la forêt l'attend la tzigane: elle l'appelle par son nom et lui chante une chanson mélancolique, qui le trouble profondément. Jan en est ensorcelé et se laisse convaincre de s'asseoir à côté de la femme, qui lui découvre sa poitrine. Il finit par se coucher à ses côtés et passe toute la nuit avec elle.

À l'aube, le paysan réalise qu'il a perdu sa vertu et trahi les principes de sa famille. Par crainte de rentrer chez soi et de creuser le regard de sa mère, il envisage de se joindre aux nomades et d'entrer dans un autre cercle familial. Le chant de l'alouette, que Zefka avait évoqué dans sa chanson, le pousse à choisir son propre chemin: dorénavant il va quitter tous les soirs la maison de son père pour coucher avec la tzigane, pour laquelle il arrive à soustraire la chemisette de la sœur de Jan. Celui-ci a désormais perdu la crainte de Dieu et a même eu un enfant de la tzigane; il décide enfin de quitter son pays, son village, sa famille. Après avoir demandé le pardon de son père, de sa mère et de sa sœur, le paysan va à la rencontre d'un destin de bonheur avec enthousiasme, sans crainte ni remous. Zefka l'attend avec leur petite fille dans ses bras.

Synopsis

Jan comes across a gypsy woman who is just like him: young, slim and with black hair and eyes. Zefka, whose image immediately becomes an obsession with the peasant, starts roaming around the young man's house but he, the god-fearing and honest man that he is, would rather she went away. Well aware that he is attracted to the gypsy, Jan stops leaving the house after dark, fearing his mother's disapproval, but as the moon rises he hears footsteps; he can see the door to the barn is open and in the darkness the girl's eyes are flashing. He is so attracted by this that he is immediately wide awake: working the fields becomes more and more tiring. Distracted by his attraction to Zefka, whilst plowing the young man turns more and more frequently towards the woods where he can glimpse the gypsy's scarf; after having lost the handle of his own plough/hoe, he has to go there to have a new one cut, but is sure he will be able to resist his fascination to the young girl. At the edge of the woods, the gypsy's eyes are flashing; she reproaches the peasant, calling him by name, and sings a melancholic song for him that disturbs him deeply. By now bewitched, Janíček is about to give into the gypsy's amorous advances as she convinces him to sit down at her side, revealing her breasts. The young man ends up lying down next to her, where he spends the whole night.

When dawn breaks, the peasant realises he has lost his virtue and betrayed his family's principles. Afraid to go back home and look his mother in the eyes, he imagines joining the gypsies and becoming part of another family circle. A lark's song, the same one that Zefka evoked in her song, makes his mind up: every evening the peasant leaves his family home to lie with the young woman, for whom even manages to steal Jan's sister's vest. By now he has lost any sense of what is right and his fear of God; the gypsy has even borne him a little girl so in the end he decides to leave his home, the village and family. After having his father, mother and sister for forgiveness, the peasant sets out on a future filled with happiness and passion, without any regrets or fears: Zefka is waiting for him with their little girl in her arms.

Handlung

Der Bauernbursche Jan trifft zufällig eine gleichaltrige Zigeunerin mit schwarzen Haaren und schwarzen Augen. Zefka, von deren Erscheinung er sogleich betört ist, beginnt, um das Haus des Jungen zu streunen, obwohl es dem anständigen und gottesfürchtigen Janíček eigentlich lieber wäre, wenn sie wieder fortginge. Weil ihm die enorme Anziehungskraft der Zigeunerin bewusst wird, geht er – auch aus Rücksicht auf seine Mutter – nach Einbruch der Dämmerung nicht mehr hinaus. Doch als der Mond untergegangen ist, hört er Schritte. Er bemerkt, dass die Tür der Scheune offen steht, und sieht die Augen des Mädchens in der Dunkelheit blitzen. Die Zigeunerin bringt ihn um seinen Schlaf, so dass die Feldarbeit immer anstrengender für ihn wird. Beim Pflügen schaut sich der verliebte Bursche immer öfter nach dem nahegelegenen Wald um, wo er Zefkas Tuch flattern sieht. Als die Stütze am Pflug bricht, ist er gezwungen, in den Wald zu gehen, um eine neue zu schnitzen. Den Reizen des Mädchens glaubt er widerstehen zu können. Am Waldrand leuchten die Augen der Zigeunerin, die den Bauernburschen mit Namen anspricht und ihm ein melancholisches Ständchen bringt, das ihn stark anrührt. Ganz betört, ist Jan drauf und dran, dem Werben der Zigeunerin nachzugeben. Sie bittet ihn, sich neben sie zu setzen, und entblößt ihren Busen. Er sinkt neben ihr nieder und verbringt die ganze Nacht mit ihr.

Im Morgengrauen wird dem Jungen klar, dass er seine Unschuld verloren und gegen den Anstand der Familie verstoßen hat. Er fürchtet sich davor, heimzugehen und der Mutter unter die Au-



Il funerale di Janáček. Nello sfondo, il Teatro Nazionale di Brno, che ospitò le prime rappresentazioni di tutte le opere di Janáček, tranne *Výlety páně Broučkovy* (*Osud* sarebbe stata eseguita alla Radio di Brno nel 1934, prima di essere messa in scena – sempre a Brno – nel 1958, in una versione adattata da Václav Nosek).

gen zu treten. Stattdessen stellt er sich vor, wie es wäre, mit den Zigeunern zu ziehen und sich einer neuen Familie anzuschließen. Der Gesang der Lerche, die Zefka in ihrem Lied besungen hat, holt ihn wieder auf den Boden der Tatsachen zurück. Doch jeden Abend schleicht er sich nun aus dem Elternhaus, um bei dem Mädchen zu liegen, das sogar das Hemdchen von Jan kleiner Schwester an sich bringt. Im Laufe der Zeit ändert sich der Lebenswandel des Burschen von Grund auf: Er hat längst seine Gottesfurcht verloren und sogar ein Kind mit der Zigeunerin gezeugt. Er beschließt daher, seine Heimat, sein Dorf und seine Angehörigen zu verlassen. Er bittet Vater, Mutter und Schwester um Vergebung und geht einem neuen Schicksal entgegen, voller Glück und Leidenschaft, ohne Bedenken und Ängste: Zefka erwartet ihn bereits mit der gemeinsamen Tochter im Arm.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Figura tanto eccentrica quanto degna di attrattiva, Janáček raggiunse notorietà internazionale solo dopo il 1916, quando a sessantadue anni d'età il suo primo capolavoro, *Její pastorkyňa* (*La sua figliastra*; conosciuta fuori dai confini nazionali con il titolo più immediato di *Jenůfa*), debuttò trionfalmente al Teatro Nazionale di Praga – sebbene in una versione largamente rivista nella parte orchestrale dal direttore Karel Kovařovic –, prima d'imporsi negli anni successivi anche sui palcoscenici esteri. Lo stile dell'opera, dove elementi melodici, ritmici e armonici sono intimamente legati all'ambiente popolare da cui provengono, differiva in modo sostanziale dal linguaggio d'importazione tedesca trapiantato in Boemia dai ben più illustri connazionali Smetana e Dvořák ed era stato fino ad allora considerato troppo provinciale per le platee di Praga, metropoli culturale assai vivace dell'impero asburgico. A seguito della confortante *première* nel 1904 sulle scene del Teatro Nazionale di Brno, città d'adozione dell'artista moravo, il lavoro dovette così attendere più di un decennio per essere accettato nel più importante tempio musicale ceco e le sue tormentate vicende esemplificano al meglio la diffusa ostilità che critica e pubblico opposero da principio all'originalità rivoluzionaria di Janáček. In parallelo con la lenta e difficoltosa comprensione delle inaudite innovazioni tecnico-stilistiche della produzione teatrale, incardinata a partire da *Jenůfa* intorno alla teoria dei *nápěvky mluvy* (melodie parlate) – intesi quali modelli di intonazione del discorso legati a precise condizioni emotive-psicologiche e risolti musicalmente in un'affascinante irregolarità fraseologica delle linee vocali che sfruttano le più insolite combinazioni ritmiche –, anche la fortuna critica dell'autore ha stentato a decollare almeno fino agli anni Trenta, bruciando comunque le tappe nel breve volgere di un trentennio fino a imporre all'attenzione generale la genialità e l'importanza del musicista.

Prima tappa nel graduale e inarrestabile crescendo del processo di rivalutazione di Janáček è stata la pubblicazione nel periodo immediatamente successivo alla morte del compositore (1928) di una messe consistente di materiale documentario, epistolare, biografico e analitico. A fungere da motore trainante dell'intero fenomeno fu innanzitutto l'opera veramente ciclopica di Artuš Rektorys e Jan Racek,¹ curatori in una ventina d'anni di un'amplessima selezione del corposo epistolario

¹ *Janáčkův archiv*, 9 voll., I-VI a cura di Artuš Rektorys, VII-IX a cura di Jan Racek e Artuš Rektorys, Praha, Hudební matice, 1934-1953: I. *Korespondence Leoše Janáčka s Artušem Rektorysem*, 1934; rist. ampl. 1949 = IV; II. *Korespondence Leoše Janáčka s Otakarem Ostrčilem*, 1948; III. *Korespondence Leoše Janáčka s F. S. Procházkou*, 1949; V. *Korespondence Leoše Janáčka s libretisty Václavem Broučkovým*, 1950; VI. *Korespondence Leoše Janáčka s Gabrielou Horvátovou*, 1950; VII. *Korespondence Leoše Janáčka s Karlem Kovařovicem a ředitelstvím Národního divadla* (Corrispondenza di J. con K. K. e la Direzione del Teatro Nazionale), 1950; VIII. *Korespondence Leoše Janáčka s Marií Calmou a MUDr Františkem Veselým*, Praha, Orbis, 1951; IX. *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem*, Praha, Snkluh, 1953.

del musicista, cui si affiancò la pionieristica biografia del compositore firmata, su incarico dello stesso Janáček, dall'amico Max Brod,² giornalista e narratore che contribuì in modo determinante, con la traduzione tedesca del libretto di *Jenůfa*, alla definitiva diffusione europea dell'opera. A completare il panorama bibliografico di quegli anni spiccano le preziose monografie edita da Adolf Emil Vašek e Vladimír Helfert,³ scortate da una nutrita serie di raccolte memorialistiche, nel cui novero occorre citare il basilare volume compilato da Leoš Firkušný,⁴ che raccoglie tutte le recensioni del giovane Janáček per la rivista «Hudební listy» («Fogli musicali») nel periodo 1884-1888.

La disperata situazione politica che vide la Boemia divenire protettorato tedesco dalla metà degli anni Trenta, per poi entrare a far parte durante la seconda guerra mondiale del *Reich* nazista, agì da ostacolo insormontabile per la neonata ricerca su Janáček, che si fermò quasi del tutto fino ai primi anni Cinquanta. Ciononostante, nei due decenni successivi la definitiva affermazione in patria delle opere dell'autore moravo, cui furono tributati ben tre numeri commemorativi per il centenario della nascita,⁵ e la loro contemporanea diffusione sui palcoscenici internazionali –

² MAX BROD, *Leoš Janáček. Život a dílo* (L. J. Vita e opere), Praha, Hudební matice, Umělecké besedy, 1924; orig. ted.: *L. J. Leben und Werk*, Wien, Wiener Philharmonischer Verlag, 1925; rist. ampl. Wien, Universal Edition, 1956. Sui rapporti tra il musicista e lo scrittore si consulti CHARLES SUSSKIND, *Janáček and Brod*, pref. di Charles Mackerras, New Haven-London, Yale University Press, 1985, che include un'antologia della loro corrispondenza. Di recente è stata pubblicata inoltre una ponderosa silloge delle recensioni dedicate al musicista, MAX BROD, *Janáček und andere. Essais 1924-1938*, a cura di Robert Schmitt Scheubel, Berlin, Conassiss, 2013.

³ ADOLF EMIL VAŠEK, *Po stopách Dra Leoše Janáčka. Kapitoly a dokumenty k jeho životu a dílu* (Sulle tracce del Dottor Leoš Janáček. Capitoli e documenti della sua vita e della sua opera), Brno, Brněnské knižní nakladatelství, 1930; VLADIMÍR HELFERT, *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje. I. V poutech tradice* (L. J. Quadro di una lotta umana e artistica. I. Sui sentieri della tradizione), Brno, Oldřich Pazdírek, 1939. Due anni dopo la morte del compositore comparve anche la prima biografia in francese curata da DANIEL MULLER, *Leoš Janáček*, Paris, Rieder, 1930 («Maîtres de la musique ancienne et moderne», 6); rist. Paris, Editions d'aujourd'hui, 1975.

⁴ LEOŠ FIRKUŠNÝ, *Leoš Janáček kritikem brněnské opery* (L. J. come critico dell'opera di Brno), Brno, Oldřich Pazdírek, 1935 – utile integrazione è inoltre BOHUMÍR ŠTĚDRŮN, *Leoš Janáček kritikem brněnské opery v letech 1890-1892* (L. J. come critico dell'opera di Brno negli anni 1890-1892), «Otázky divadla a filmu», I, 1970, pp. 207-248. In anni successivi l'autore ha curato inoltre una monografia dedicata all'intera produzione lirica del musicista, ID., *Odkaz Leoše Janáčka české operě* (Il lascito di J. all'opera ceca), Brno, Luda Čermanková, 1939. Tra le testimonianze dirette relative alla persona e all'attività artistica di Janáček citiamo invece: JAN KUNČ, *Leoš Janáček*, «Hudební rozhledy», IV, 1911, pp. 121-134, 185-189; *Leoš Janáček. Pohled do života a díla* (L. J. Uno sguardo sulla sua vita e la sua opera), a cura di Adolf Veselý, Praha, František Borový, 1924; rist. «Olomouc matice», XX, 1988, pp. 225-240; OSVALD CHLUBNA, *Vzpomínky na Leoše Janáčka* (Ricordi di L. J.), «Divadelní list Zemského Divadla v Brně» VII, 1931-1932, pp. 101-104, 125-127, 169, 172, 289-290; e VÁCLAV JIŘIKOVSKÝ, *Vzpomínky na Leoše Janáčka*, ivi, pp. 248-250.

⁵ «Muzikologie», III, 1955 (*K stému výročí narození Leoše Janáčka – Per il centenario della nascita di L. J.*) – contiene: JAN RACEK, *Janáček a Praha*, pp. 11-50; OSVALD CHLUBNA, *Janáček-učitel* (J. insegnante), pp. 51-60; FRANTIŠEK PALA, *Jeviští dílo Leoše Janáčka* (Le opere teatrali di L. J.), pp. 61-210; JARMIL BURGHAEUSER, *Janáčková tvorba komorní a symfonická* (La produzione cameristica e sinfonica di J.), pp. 211-305; LUDVÍK KUNDERA, *Janáčková tvorba klavírní* (La produzione pianistica di J.), pp. 306-329; ČENEK GARDAVSKÝ, *Chrámové a varhanní skladby L. Janáčka* (Le composizioni sacre e per organo di J.), pp. 330-342; JOSEF BURJANEK, *Janáčková «Káta Kabanová» a Ostrovského «Bouře»* («Káta Kabanová» di J. e «La tempesta» di Ostrovskij), pp. 345-416; THEODORA STRAKOVÁ, *Janáčkovy operní náměty a torsa* (Progetti e frammenti operistici di J.), pp. 417-449; OTAKAR ŠOUREK, *O některých janáčkovských problémech edičních* (Su alcuni problemi editoriali riguardo J.), pp. 450-461; JIŘÍ VYSOŽIL, *Ž korespondence Leoše Janáčka s Otakarem Hostinským* (Dalla corrispondenza tra L. J. e O. H.), pp. 465-472; «Hudební rozhledy», VIII, 1955; e *Rok české hudby. O životě a díle skladatelů, jejichž jubilea slavíme v roce 1954* (L'anno della musica ceca. Vita e opere di un compositore del quale festeggiamo l'anniversario nel 1954), a cura di Mírko Očadlík, Praha, Kniha, 1955.

opera lodevolissima di promozione della musica di Janáček al di fuori dei confini nazionali svolse con instancabile zelo il direttore d'orchestra Charles Mackerras⁶ – favorì il rifiorire dell'interesse musicologico. Accanto a nuove e più aggiornate biografie – tra i titoli meritori è doveroso indicare gli studi di Jaroslav Vogel e Hans Hollander⁷ –, videro la luce i primi, pur carenti e lacunosi, cataloghi tematici e bibliografici,⁸ mentre la risonanza europea del musicista stimolò finalmente l'attenzione degli studiosi all'estero. Inaugurati dalla comparsa in traduzione inglese di una densa, per quanto assai limitata, selezione del lascito epistolare di Janáček⁹ e dall'organizzazione nella cittadina di Brno di un primo ricchissimo convegno internazionale dedicato alla spiccata modernità dell'artista,¹⁰ gli anni Sessanta assistettero quindi al consolidarsi 'istituzionalizzato' di col-

⁶ Per un'attenta ricostruzione degli enormi servizi resi alla comprensione e diffusione della produzione di Janáček si consultino gli affettuosi ritratti redatti da JOHN TYRRELL, *Mackerras and Janáček*, in *Charles Mackerras*, a cura di John Tyrrell e Nigel Simeone, Woodbrige, Boydell & Brewell, 2015, pp. 45-60; e JIŘÍ ZAHŘÁDKA, *The last great 'Czech' conductor*, ivi, pp. 149-159.

⁷ JAROSLAV VOGEL, *Leoš Janáček*, Praha, Státní hudební vydavatelství, 1963 – il volume è una versione aggiornata del precedente *Leoš Janáček. Dramatik*, Praha, Hudební matice, Umělecké besedy, 1948 –; trad. ted. di Pavel Eisner: *L. J. Leben und Werk*, Kassel, Alkor, 1958; trad. ingl. di Geraldine Thomsen-Muchová, London, Paul Hamlyn, 1962; rist. London, Orbis Publishing, 1981; HANS HOLLANDER, *Leoš Janáček. Leben und Werk*, Zürich, Atlantis Verlag, 1964; trad. ingl. di Paul Hamburger: *L. J. His life and work*, London, Calder, 1963. Degni di menzione sono inoltre: JAN RACEK, *Leoš Janáček. Člověk a umělec (L. J. L'uomo e l'artista)*, Brno, Krajské nakladatelství, 1963; trad. ted. di Zdenka Kolářová: *L. J. Mensch und Künstler*, Leipzig, Reclam, 1962, 1971²; MILENA ČERNOHORSKÁ, *Leoš Janáček*, Praha, Státní hudební nakladatelství, 1966 – il testo fu tradotto nello stesso anno in inglese, francese, tedesco e russo.

⁸ *Leoš Janáček. Obraz života a díla (Un ritratto della vita e delle opere di L. J.)*, a cura di Jan Racek, Brno, Výbor pro pořádání oslav Leoše Janáčka, 1948 – corredano il volume un catalogo delle opere (pp. 31-54), un elenco degli scritti (pp. 55-61), una bibliografia sistematica (pp. 62-88) e una sezione iconografica (pp. 89-104) –; *Leoš Janáček na světových jevištích (L. J. sui palcoscenici mondiali)*, a cura di Theodora Straková, Brno, Leoš Janáček Museum, 1958 – presenta il catalogo della mostra tenutosi nella città natale del compositore in occasione del centenario della nascita –; VLADIMÍR TELEČEK, *Leoš Janáček 1854-1928. Výběrová bibliografie (Bibliografia scelta)*, Brno, Universitní knihovna v Brně, 1958 («Výběrové seznamy Universitní knihovny v Brně», 26); BOHUMÍR ŠTĚDRŮN, *Dílo Leoše Janáčka. Abecední seznam Janáčkových skladeb a úprav (Le opere di L. J. catalogo alfabetico delle composizioni e degli arrangiamenti di J.)*, Praha, Hudební rozhledy, 1959; trad. ingl. di Zikmund Konečný: *The Work of Leoš Janáček*, Czechoslovak Composers' Association, 1959. Dello stesso autore è un'interessante rassegna iconografica, dedicata alle fotografie del musicista, BOHUMÍR ŠTĚDRŮN, *Leoš Janáček v obrazech (L. J. in fotografia)*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1958; rist. ampl. 1980.

⁹ *Janáček ve vzpomínkách a dopisech (J. nei ricordi e nelle lettere)*, a cura di Bohumír Štědroň, Praha, Topičova edice, 1946; trad. ingl. ampl. di Geraldine Thomsen-Muchová: *Leoš Janáček. Letters and reminiscences*, Praha, Artia, 1955. Di poco posteriore è inoltre una stimolante miscellanea di studi, *Leoš Janáček. Sborník statí a studií*, «Knížnice Hudebních rozhledů», v/5-6, 1959 – contiene: JOSEF STANISLAV, *Příspěvek k diskusi o Janáčkově cestě k slovanskosti hudby (Contributo alla discussione sul percorso di J. verso la slavizzazione della musica)*, pp. 5-26; FRANTIŠEK PALA, *Postavy a prostředí v «Její pastorkyni» (Figure e ambiente in «Jenůfa»)*, pp. 27-70; JAN ŠMOLÍK, *Sbory Leoše Janáčka na texty Petra Bezruče (I cori di L. J. su testi di Petr Bezruče)* pp. 71-112; JOSEF VESELKA, *Slohové základy Janáčkovské sborové reprodukce (Peculiarità stilistiche nelle trasposizioni corali di J.)*, pp. 113-134; MIRKO HANÁK, *Z přednášek Leoše Janáčka o časování a skladbě (Dalle lezioni di J. sul ritmo e la composizione)*, pp. 135-174.

¹⁰ *Leoš Janáček a soudobá hudba (L. J. e la musica contemporanea). Mezinárodní hudebně vědecký kongres (Brno, 19-26.10.1958)*, a cura di Jaroslav Jiránek e Bohumil Karásek, Praha, Hudební rozhledy, 1963 («Knížnice Hudebních rozhledů», 7) – contiene: JAN RACEK, *Leoš Janáček a jeho postavení o české a světové hudební kultuře (L. J. e il suo ruolo nella cultura musicale ceca e mondiale)*, pp. 37-74; ANDREJ ANDREJEV, *Janáček a Bulharsko (J. e la Bulgaria)*, pp. 75-76; MILENA ČERNOHORSKÁ, *Význam nápevků pro Janáčkovu operní tvorbu (Il significato della melodia parlata nella produzione lirica di J.)*, pp. 77-80; PAVEL ECKSTEIN e WALTER FELSENSTEIN, *O režijní koncepci a inscenačnam slohu v Janáčkových operach (Sulla concezione della regia e della messinscena)*

loqui e tavole rotonde a cadenza regolare nell'ambito del Festival internazionale di musica di

delle opere di J.), pp. 81-93; MARIUS FLOTHUIS, *Der Widerhall von Janáčeks Musik in Holland und die Möglichkeiten das Interesse für sein Werk zu fordern*, pp. 94-97; ČENĚK GARDAVSKÝ, *Janáček a psychologie hudební tvorby (J. e la psicologia della composizione)*, pp. 98-110; HARRY GOLDSCHMIDT, *Nochmals: Janacek und Stravinski – Diskussionsbeitrag*, pp. 111-116; ALOIS HÁBA, *Hudební sloh Janáčkův a jeho současníků (Lo stile musicale di J. e dei suoi contemporanei)*, pp. 117-119; ID., *Janáčkovy pojaty harmonie (La concezione dell'armonia in J.)*, pp. 119-122; EVERETT HELM, *Janáčkovy postavení ve vývoji novodobé hudby (Il ruolo di J. nell'evoluzione della musica moderna)*, p. 123; JELENA HOLEČKOVÁ-DOLANSKÁ, *K pěveckým problémům Janáčkových oper (Problemi nell'esecuzione vocale delle opere di J.)*, pp. 124-128; HANS HOLLANDER, *Das monothematische Prinzip der «Glagolitischen Messe»*, pp. 129-131; FRANTIŠEK HRABAL, *K otázce hudební tektoniky «Výletu pana Broučka do XV. století» (Sulla struttura musicale delle «Escursioni del sig. Brouček nel XV secolo»)*, pp. 132-139; OSVALD CHLUBNA, *Janáčkovy názory na operu a jeho úsilí o nový operní sloh (Le opinion di Janáček sull'opera e i suoi sforzi per un nuovo stile operistico)*, pp. 140-149; KAREL JANEČEK, *Stavba Janáčkových skladeb (La struttura delle composizioni di J.)*, pp. 150-154; JAROSLAV JIRÁNEK, *K některým otázkám vztahů Leoše Janáčka k česko a světové hudbě (Alcune considerazioni sui rapporti di L. J. con la musica ceca e mondiale)*, pp. 155-161; BOHUMIL KARÁSEK, *Svět Janáčka dramatika. Rysy kritického realismu v jeho operním díle (Il mondo di J. drammaturgo. Trattati di realismo critico nella sua produzione teatrale)*, pp. 162-168; SIEGFRIED KÖHLER, *Leoš Janáček Progressivität und der musikalische Modernismus in der westlichen Welt*, pp. 169-175; ERNST KRAUSE, *Über Versäumnisse der internationalen Musikkritik*, pp. 176-181; JOZEF KRESÁNEK, *Tonalita v primitivnej a ľudovej hudbe (La tonalità nella musica antica e popolare)*, pp. 182-188; LUDVÍK KUNDERA, *K otázce interpretace Janáčkových děl (Sull'interpretazione delle opere di Janáček)*, pp. 189-197; VLADIMÍR LÉBL, *Postavení osobnosti Leoše Janáčka v české hudební kultuře (Il ruolo centrale di L. J. nella cultura musicale ceca)*, pp. 198-204; JOSEF LOEWENBACH, *Dramatický princip Leoše Janáčka a M. P. Musorgského (Il principio drammatico di L. J. e M. P. M.)*, pp. 205-216; JAROSLAV MARKL, *Janáčková nápěvková teorie a český písňový typ instrumentální (La teoria della melodia parlata di J. e il carattere strumentale della melodia ceca)*, pp. 217-219; PAUL MIES, *Skizzen, Fassungen und Ausgaben-Typen*, pp. 220-225; JERZY MŁODZIEJOWSKI, *Janáčková hudba v Polsku (La musica di J. in Polonia)*, pp. 226-235; ZDENKO NOVÁČEK, *Niektore podmienky osobnosti u Janáčka, Orffa a Schönberga (Alcune peculiarità nelle personalità di J., O. e S.)*, pp. 236-239; MIRKO OČADLÍK, *Janáček, a Stravinskij*, pp. 240-243; FRANTIŠEK PALA, *Mladý Janáček a divadlo (Il giovane J. e il teatro)*, pp. 244-249; RUDOLF PEČMAN, *Symphonické dílo Leoše Janáčka v pojetí Bratislava Bakaly (La produzione sinfonica di J. nell'interpretazione di B. B.)*, pp. 250-253; JOSEF PLAVEC, *Janáčková sborová tvorba (Le opere corali di J.)*, pp. 254-260; KAREL RISINGER, *Problém konsonance a disonance v soudobé hudbě (Consonanza e dissonanza nella musica contemporanea)*, pp. 261-264; CVJETKO RIHTMAN, *O otázce nečasnosti přízvuku slova a přízvuku nápevu v lidové hudbě (Sull'asimmetria tra accento tonico e melodico nella musica popolare)*, pp. 265-266; WALTER SERAUKY, *Vorläufer der europäischen Musikgeschichte und Musikästhetik zu Janáčeks Sprachmelodie*, pp. 267-271; JAROSLAV SMOLKA, *Príspevek k poznání užitního řádu Janáčkovy melodiky a tematické práce (Contributo al riconoscimento delle leggi interne dello sviluppo melodico-tematico di J.)*, pp. 272-278; BOHUMIL SOBĚSKÝ, *Několik poznámek k referátům o pěveckých problémech Janáčkových oper (Osservazioni sui problemi esecutivi delle opere di J.)*, pp. 279-280; LEO SPIES, *Janáčeks Theorie der Sprachmelodie. Ein Instrument des Naturstudiums, nicht eine Kompositionsmethode*, pp. 281-288; THEODORA STRAKOVÁ, *K problematic Janáčkovy opery «Osud» (Problematicità dell'opera «Fato» di J.)*, pp. 289-293; VĚRA STŘELCOVÁ, *Několik poznámek k pěvecké interpretaci Janáčkovy dramatického slohu (Osservazioni sull'interpretazione canora dello stile drammatico di J.)*, pp. 294-297; ANTONÍN SYCHRA, *Vztah hudby a slova jako jeden z nejzávažnějších problémů Janáčkovy slohu (Il rapporto tra musica e parola quale uno dei problemi più spinosi dello stile di J.)*, pp. 298-314; BOHUMÍR ŠTĚDRŮN, *K inspiraci Janáčkových «Listů důvěrných» (Sulla fonte d'ispirazione di «Lettere intime» di J.)*, pp. 315-316; ID., *Lidové kořeny «Její pastorkyně» (Le radici popolari di «Jenufa»)*, pp. 317-322; JIŘÍ VÁLEK, *Konkrétnost zobrazení – základ Janáčkovy symfonismu posledního období (La concreta descrizione quale fondamento del tardo sinfonismo di J.)*, pp. 323-329; ZENO VANCEA, *Janáček und die führenden Komponisten der südosteuropaischen Schulen. Bartók, Enescu, Kodály*, pp. 330-344; KAREL VETTERL, *Otázky tvůrčího a reprodukčního stylu v lidové písni (Interrogativi sulla natura creativa e imitativa del canto popolare)*, pp. 345-351; JAROSLAV VOLEK, *Živelná dialektika a její klady i nedostatky v teoretických názorech Leoše Janáčka (La dialettica elementare con i suoi pregi e inadeguatezze nelle opinioni teoriche di L. J.)*, pp. 352-360; JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Janáčková tvorba ve světle jeho hudebně folkloristické teorie (L'opera di J. alla luce della sua teoria musicale folclorica)*, pp. 361-376; ID., *Janáček jako kritik (J. come critico)*, pp. 377-380; MILOŠ WASSERBAUER,

Brno,¹¹ alla continuazione dell'audace impresa editoriale – avviatasi nel 1955 con una imprescin-

K režijnímu pojetí Janáčkových oper (La concezione registica delle opere di J.), pp. 381-386; ALBERT WELLEK, *Fortschritte in der Theorie der Konsonanz und Dissonanz (Nuove scoperte nella teoria della consonanza e della dissonanza)*, pp. 387-391; KARL HEINRICH WÖRNER, *Katjas Tod. Die Schlußszene der Oper «Katja Kabanowa» von Leoš Janáček*, pp. 392-398.

¹¹ Intitolati alla figura di Janáček sono stati i convegni: *Colloquium Leoš Janáček et musica europæa. Brno 1968*, a cura di Rudolf Pečman, Brno, International Musical Festival, 1970 («Colloquia on the history and theory of music at the international musical Festival in Brno», 3) – dedicati al compositore moravo sono: JAN RACEK, *Zur Frage von Leoš Janáček Stellung in der tschechischen Musik und in der Weltmusik*, pp. 23-30; JAROSLAV JIRÁNEK, *Das Werk Leoš Janáček als Stilmikrokosmos der tschechischen Musik des xx. Jahrhunderts*, pp. 31-56; JIŘÍ FUKAČ, *The continuity of Janáček's style and Czech music*, pp. 57-66; THEODORA STRAKOVÁ, *Janáček und die Veristen*, pp. 67-80; HANS HOLLANDER, *Der Natur-Impressionismus in Janáčeks Musik*, pp. 81-84; HARALD VON GOERTZ, *Der historische Zeitgenosse*, pp. 85-98; GHEORGHE FIRCA, *Leoš Janáček, promoteur de la pensée modale contemporaine*, pp. 99-118; MILOŠ ŠTĚDRŮN, *The tectonic montage of Janáček*, pp. 119-127; RUDOLF PEČMAN, *Leoš Janáček und einige Strömungen des modernen Theaters (Eine Handvoll Bemerkungen und Glossen)*, pp. 131-140; JOHN TYRRELL, *Janáček's Three Types of Prose-opera*, pp. 141-144; BOHUMÍR ŠTĚDRŮN, *Zu Janáček's Oper «Jenůfa» in den Jahren 1916-1918*, pp. 145-152; TIBOR KNEIF, *Apologie des Fahnenflüchtigen (Kritische Bemerkungen zu «Brouček»)*, pp. 153-158; KARL H. WERNER, *Natur, Liebe und Tod bei Janáček*, pp. 159-170; MARTIN WEHNERT, *Zur Ästhetik der motivisch-thematischen Gestaltung der «Sinfonietta» von Leoš Janáček*, pp. 171-180; REINHARD GERLACH, *Les quatuors à cordes de Leoš Janáček (Leurs rapports avec la tradition européenne et la musique nouvelle de leur époque)*, pp. 181-197; ZOFIA HELMAN, *Zur Modalität im Schaffen Szymanowskis und Janáčeks*, pp. 201-212; WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE, *Janáček und Berg*, pp. 213-218; MICHAEL DRUSIK, *Leoš Janáčeks und Sergej Prokofjeus Operschaffen (Thesen eines Vortrages)*, pp. 219-220; OTAKAR NOVÁČEK, *Leoš Janáček et Olivier Messiaen* pp. 221-226; LOVRO ŽUPANOVIĆ, *Leoš Janáček et la musique croate*, pp. 227-234; KAREL VETTERL, *Janáček's Creative Relationship to Folk Music*, pp. 235-242; JAN TROJAN, *Leoš Janáček. Entdecker und Theoretiker der harmonischen Struktur im mährischen Volkslied*, pp. 243-250; JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Janáček's Marginalia in «Moravian National Songs» of 1835 (A contribution to our knowledge of the Master's relationships to «the idea of slavonic music»)*, pp. 251-260; KURT HONOLKA, *Leoš Janáček auf der deutschen Bühne*, pp. 263-270; EMIL FRELJH, *Janáčeks Opern in Jugoslawien*, pp. 271-276; ROKSANDA PEJOVIĆ, *The works of Leoš Janáček in the light of Czech music performed in Belgrade between the two wars*, pp. 277-286 –; *Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra/Leoš Janáček a dnešek (Brno, 2-5.10.1978)*, a cura di Rudolf Pečman, Brno, Janáčková společnost, 1983 («Colloquia on the History and Theory of Music at the International Musical Festival in Brno», 13) – contiene: JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Janáček – Ein unbekannter Komponist?*, pp. 9-18; LUIGI PESTALOZZA, *Janáček e il nazionalismo musicale in Europa*, pp. 19-34; JAROSLAV JIRÁNEK, *Janáčková estetika*, pp. 35-40; JAROSLAV VOLEK, *Leoš Janáček und die neue Art der Auswertung spontaner Elemente der musikalischen Kreativität im xx. Jahrhundert*, pp. 41-75; LJUDMILA POLJAKOVA, *Leoš Janáček i realističeskoe isskustvo (L. J. e l'arte realistica)*, pp. 76-84; IVAN POLEDNÁK, *Logik und Sinn der schöpferischen Persönlichkeit Janáčeks*, pp. 87-98; VLADIMÍR HUDEC, *Sociální a kulturní fenomény Moravského regionu a Janáčkovo dílo (Peculiarità sociali e culturali della regione morava legate all'attività di J.)*, pp. 99-104; DUŠAN HOLÝ, *Janáčkovo pojetí lidové písně a hudby (La concezione di J. del canto e della musica popolare)*, pp. 105-112; ARTUR ZAVODSKÝ, *Literární inspirace janáčkovy hudby (Suggerimenti letterarie nella musica di J.)*, pp. 113-122; RUDOLF PEČMAN, *Janáčeks Beziehung zu der Wissenschaft und Ästhetik*, pp. 123-128; ID., *Námětova geneze «Věci Makropulos». Cesta od Shawa k Čapkoví a Janáčkoví (La genesi del soggetto del «Caso Makropulos»). Itinerario da Shaw a Čapek e Janáček*, pp. 245-265; BOHUMÍR ŠTĚDRŮN, *Leoš Janáček a Ruský kroužek v Brno (L. J. e il Circolo russo di Brno)*, pp. 129-134; ABRAM GOZENPUD, *Janáček a Musorgskij*, pp. 135-144; ID., *K óe myšlenkových shod «Tarase Bulby» a «Výletu pana Broučka do xv. století (Sulle analogie nella concezione di «Taras Bul'ba» e delle «Escursioni del sig. Brouček nel xv secolo»)*, pp. 235-244; THEODORA STRACHOVÁ, *Heuristika Janáčkovských pramenů. Stav a připravenost k edici (Euristica delle fonti di J. Stato e preparativi per l'edizione)*, pp. 145-148; SVATAVA PŘIBANOVÁ, *K problematice centrální evidence a dokumentace janáčkovských pramenů v ČR (Sulla problematica dei registri e della documentazione delle fonti di J. in Cecoslovacchia)*, pp. 149-154; JARMIL BURGHAEUSER, *Die Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček*, pp. 155-162; MILAN ŠKAMPA, *Die Schlüsselquelle zur kritischen Ausgabe des Zweiten Streichquartettes «Intime Briefe» von Leoš Janáček*, pp. 163-168; MILOŠ ŠTĚDRŮN, *Chlubnova verze Janáčková «Dunaje» (La versione di Chlubna di «Danubio» di J.)*, pp. 169-175; MARTIN WEHNERT, *Imagination und thematisches Verständnis*

bei Janáček, dargestellt am «Taras Bulba», pp. 179-194; KAREL STEIMETZ e MILOŠ NAVRÁTIL, *Janáčkovy «Názory o sčasovaní» a jejicu uplatnění ve skladatelové kompoziční praxi (Le «Opinioni sul ritmo» di J. e le sue applicazioni nella prassi compositiva)*, pp. 195-202; OTAKAR NOVÁČEK, *Leoš Janáček o smíchu a pláči (L. J. sul riso e il pianto)*, pp. 203-208; ELIŠKA HOLUBOVÁ, *Kompositionstechnische und musik-dramatische Aspekte der Schlußszenen in den Opern Janáčeks*, pp. 209-214; TOMÁŠ HANČL, *Několik glos k problematice exponovaných partů i dílo Leoše Janáčka (Alcune annotazioni sulla questione delle sezioni espositive nell'opera di L. J.)*, pp. 215-220; PETER ANDRASCHKE, *Analytische Beobachtungen am ersten Satz der Violinsonate von Leoš Janáček*, pp. 221-234; WOLFGANG RUF, *Zur dramaturgischen Konzeption von Janáčeks «Die Sache Makropulos»*, pp. 266-272; THEO HIRSBRUNNER, *Absolut-musikalische und musikdramatische Aspekte in Janáčeks erstem Streichquartett*, pp. 273-278; FRANTIŠEK ŘEHÁNEK, *Janáček a tonalita*, pp. 279-288; BOŽENA KÜFHABEROVÁ, *K otázce složitosti Janáčkovy hudební terminologie (Sulla difficoltà della terminologia musicale di J.)*, pp. 289-294; ANTONI POSZOWSKI, *Leoš Janáčeks Anteil an der Harmonikentwicklung um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts*, pp. 295-302; JOHN TYRRELL, *Janáček a viola d'amour*, pp. 303-308; JIŘÍ FUKAČ, *Der Prozeß der Janáček-Rezeption und seine allgemeinen und spezifischen Züge*, pp. 311-320; MIROSLAV K. ČERNÝ, *Nejedlý a Janáček*, pp. 321-328; JULIUS HÜLEK, *Leoš Janáček in den Ansichten von Vladimír Helfert und Max Brod*, pp. 329-332; JAKOB KNAUS, *Beobachtungen bei der Verbreitung von Janáčeks Opern außerhalb der Tschechoslowakei*, pp. 333-336; JIŘÍ PILKA, *Apercepcje Janáčkovy díla v jižních Čechách ve dvacátých letech (Percezione dell'opera di J. nella Boemia meridionale degli anni Venti)*, pp. 337-342; JAN RAWP, *Vztah Leoše Janáčka k lužicko-srbské hudební kultuře (I rapporti di L. J. con la cultura musicale sorbo-lusaziana)*, pp. 343-348; JIŘÍ MAJER, *Poslání pojanáčkovské generace (La missione della generazione successiva a J.)*, pp. 349-354; ALENA NĚMCOVÁ, *Janáčkovy dílo v Anglii (L'opera di J. in Inghilterra)*, pp. 355-360; WERNER WOLF, *Die Pflege der Opern Leoš Janáčeks in der DDR*, pp. 361-366; BARBARA HAMPTON RENTON, *Janáčkovy opery v Americe*, pp. 367-380; EMIL FRELJH, *Marginalien zur Interpretationsprobleme der musikdramatischen Werke von Janáček*, pp. 381-386; ZDENKO NOVÁČEK, *Fraňo Dostálík – Janáčkov slovenský žiak (F. D. – L'apprendista slovacco di J.)*, pp. 387-394 –; *Colloquium Dvořák Janáček and their Time! Dvořák Janáček a jejich doba (Brno, 1984)*, a cura di Rudolf Pečman, Brno, Česká hudební společnost, 1985 («Colloquia on the History and theory of music at the international musical Festival in Brno», 19) – dedicati al compositore moravo sono: JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Dvořák and Janáček. Their time and work*, pp. 9-16; JARMIL BURGHÄUSER, *Some aspects of the phylogeny of Czech music*, pp. 17-22; JIŘÍ FUKAČ, *Komponistenpersönlichkeit – institutionelle Strukturen – regionale Bindungen*, pp. 33-42; MICHAEL BECKERMAN, *Smetana, Dvořák Janáček and 'Czechness'*, pp. 43-50; JAKOB KNAUS, *Janáčeks Lehrzeit in Leipzig und Wien 1879/80*, pp. 57-62; HARTMUT KRONES, *Leoš Janáček Studienaufenthalt in Wien*, pp. 63-68; MARTIN WEHNERT, *Zum Disengagement Janáčeks am Opernleben während seiner Leipziger Studienzeit*, pp. 69-76; JITKA BRABCOVÁ, *Zum Konzertleben in Brno um 1900 und Leoš Janáček*, pp. 81-86; SIGRID WIESMANN, *Wien und das Fin de Siècle*, pp. 87-90; JITKA SNÍZKOVÁ, *Kruh hudebních přátel závěru 19. Století (Il Circolo degli amici della musica alla fine del XIX secolo)*, pp. 91-96; JAROSLAV JIRÁNEK, *Die Zeit Zdeněk Fibichs*, pp. 97-104; INGBORG SISKOVÁ, *Stratigraphie und soziale Verhältnisse der Bevölkerung am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in den spezifischen Bedingungen der Slowakei*, pp. 105-110; JAN RAWP, *Der Einfluss der tschechischen Musikfolkloristik, Hymnologie und Musikästhetik auf die Sorbische Musikkultur (1860-1910)*, pp. 111-114; GUY ERISMANN, *Smetana, Dvořák, Janáček et leur temps*, pp. 145-154; RUDOLF PEČMAN, *Zur Genesis der schöpferischen Ästhetik Janáčeks*, pp. 161-166; JOACHIM NOLLER, *Wirklichkeiten und ihre ästhetische Bedeutung. Zur Musikdramaturgie JANÁČEKS*, pp. 167-172; JIŘÍ KULKA, *Estetika a hudební psychologie Leoše Janáčka*, pp. 173-176; THEODORA STRAKOVÁ, *Leoš Janáček a Antonín Dvořák ve světle korespondence a dokumentů (L. J. e A. D. alla luce della loro corrispondenza e dei materiali documentari)*, pp. 177-181; RADOSLAV KVAPIL, *Das Klavierwerk von Antonín Dvořák und Leoš Janáček vom Gesichtspunkt des Instrumentalisten*, pp. 211-222; VĚRA VYSLOUŽILOVÁ, *Zum Problem der Verdeutschung der Janáčekschen Operntexte*, pp. 251-156; PETER ANDRASCHKE, *Tagore-Vertonungen*, pp. 257-262; JAROSLAV VOLEK, *Strídání paradigmatického pozadí hudby jako sémantické gesto v monologu Kostelníčky «Co chvíla» z opery «Její pastorkyňa» Leoše Janáčka (L'alternanza di musica paradigmatica di sottofondo come gesto semantico nel monologo «Co chvíla» di Kostelníčka in «Jenůfa» di L. J.)*, pp. 263-272; ALENA NĚMCOVÁ, *Janáčková idea národní opery (L'idea di J. dell'opera nazionale)*, pp. 273-278; MILOŠ ŠTĚDRŮN, *Janáčkův «Amarus»*, pp. 279-282; REINER ZIMMERMANN, *Zur Neuausgabe der Oper «Das schlaue Füchslein» von Leoš Janáček durch Dřila, Prag und Edition Peters Leipzig/Dresden*, pp. 283-288; LOUIS-MARC SUTER, *Synthèse melodico-harmonique et concept de liberté dans l'opéra «De la maison des morts» de Leoš Janáček*, pp. 289-294; MARINA MELNIKOVÁ, *Vztah Janáček-Dostojevskij ve struktuře libreta opery «Z mrtvého domu» (Il rapporto J.-D. nella struttura del libretto di «Da una casa di morti»)*, pp. 295-301 –; *Probleme der Modalität. Leoš Janáček heute und morgen (Brno, 3-4.10.1988)*, a cura di Petr Macek, Brno, Mazarykova Univerzita. Filozofická Fakulta, 1994 («Colloquia on the history and

divibile silloge curata da Jiří Vysloužil¹² e consacrata all'attività etnografica del compositore – di licenziare integralmente i contributi teorico-critici di Janáček¹³ e al proficuo allargarsi degli orizzonti di ricerca grazie agli studi analitici di eminenti esperti europei di musica slava.¹⁴

Agevolato dalla fresca disponibilità di nuovo materiale documentario del musicista – accanto al significativo ampliamento del *corpus* epistolare di Janáček,¹⁵ il lascito poté beneficiare al

theory of music at the international musical Festival in Brno», 23) – la seconda sezione è interamente dedicata all'autore moravo: JAROSLAV VOLEK, *Nové formy modalit ve skladbě Leoše Janáčka «Zápisník zmizelého»*, pp. 23-38; JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Leoš Janáček und das Jahr 1918*, pp. 131-134; GUY ERISMANN, *Le mouvement Janáček*, pp. 135-138; MICHAEL BECKERMAN, *Smetana's 'Naive Country Girl' and Janáček's Czechness*, pp. 139-144; JIŘÍ FUKAČ, *Janáček in the dance of 'categories'*, pp. 145-158; VĚRA VYSLOUŽILÁ, *Janáček's Ewiges Evangelium – falsch verstanden, falsch übersetzt*, pp. 159-164; THEODORA STRAKOVÁ, *Janáček's «Fate» and the Opera of the Twentieth Century*, pp. 165-170; OLGA SETTARI, *Modality in folk sacril and folk songs (with regards to the works of Leoš Janáček)*, pp. 171-178; FRANTIŠEK ŘEHÁNEK, *Modality in Janacek's music theory*, pp. 179-186; SVETLANA SARKISJAN, *Some remarks on Janáček's String Quartets*, pp. 187-192; JARMILÁ DOUBRAVOVÁ, *Mr. Brouček and Don Quijote*, pp. 193-196; MARINA MELNIKOVA, *Janacek's Russian operatic fragments*, pp. 197-202; LEOŠ FALTUS e MILOŠ ŠTĚDRŮN, *Janacek's hitherto unknown violin Concerto «Putování dušičky» («Pilgrimage of the Soul»)*, pp. 203-206; ALENA NĚMCOVÁ, *Documents to Janacek's «Dunaj» Symphony*, pp. 207-220; SVATAVA PŘIBÁŇOVÁ, *Unknown Festival Chorus by Leoš Janáček From 1878*, pp. 221-228; JARMILÁ PROCHÁZKOVÁ, *On the genesis of Janáček's First String Quartet*, pp. 229-232. Da menzionare, inoltre, almeno: JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Zur Vers- und Prosaavertnung in der tschechischen Musik, in Colloquium Music and word/Musik und Wort (Brno, 1969)*, a cura di Rudolf Pečman, Brno, Mezinárodní hudební festival, 1973, pp. 67-76 («Colloquia on the history and theory of music at the international musical Festival in Brno», 4); JOHN TYRELL, *Janáček's speech-melody theory. Claims and conclusions*, ivi, pp. 175-182; RUDOLF PEČMAN, *Musik und Wort in der Auffassung Herders und Janáčeks*, in *Colloquia musicologica (Brno, 1976 & 1977)*, a cura di Jiří Vysloužil e Rudolf Pečman, Brno, Mezinárodní hudební festival, 1978, pp. 288-294 («Colloquia on the history and theory of music at the international musical Festival in Brno», 11-12); KAREL STEINMETZ, *Zu literarischen Inspirationen der Programmwerke L. Janáčeks*, in *Colloquium Stadt und Region als Schauplatze des Musikgeschichte (Brno, 4.6.10.1993) / Komponist und Literatur im Kulturambiente der Neuzeit. Zum Andenken an Leoš Janáček (Brno, 3.5.10.1994)*, a cura di Petr Macek, Brno, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 1998 («Mezinárodní Hudební Festival/Colloquia on the history and theory of music at the international music Festival in Brno», 28-29), pp. 149-156; MILOŠ ŠTĚDRŮN, *Janáček, Dostojewski, Chlubna, Bakala. Er-rata in der letzten Oper «Aus einem Totenhaus»*, ivi, pp. 157-162.

¹² JIŘÍ VYSLOUŽIL *Janáček o lidové písni a lidové hudbě (J. sui canti e la musica popolare)*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

¹³ LEOŠ JANÁČEK, *Hudebně teoretické dílo (Opere di teorica musicale)*, 2 voll., a cura di Zdeněk Blažek, Praha, Supraphon, 1968-1974: I. *Spisy, studie a dokumenty (Scritti, studi e documenti)*; II. *Studie, úplná nauka o harmonii (Studi e manuale completo di armonia)*.

¹⁴ LUIGI PESTALOZZA, *Leoš Janáček, «L'Approdo musicale»*, x, 1960, pp. 3-74 – il saggio contiene in appendice un *Prospetto cronologico della vita e delle opere* curato da Vittorio Fellegara –; GERALD ABRAHAM, *Realism in Janáček's Operas*, in Id., *Slavonic and Romantic music. Essays and studies*, London-New York, Faber & Faber-St. Martin's Press, 1968, pp. 83-98; LJUDMILA POLJAKOVA, *Opernoe tvorčestvo Leoša Janáčka (Le opere di L. J.)*, Moska, Muzyka, 1968. Sulla ricezione in patria e all'estero della produzione lirica di Janáček citiamo: *Opere Leoše Janáčka na brněnské scéně (Le opere di L. J. sul palco di Brno)*, a cura di Václav Nosek, Brno, Státní divadlo v Brně, 1958; e SVATAVA PŘIBÁŇOVÁ, *Janáčkovy opery ve světle zahraničních kritik (Le opere di J. alla luce della critica straniera)*, «Časopis moravského muzea», I, 1965, pp. 231-242; incentrato invece sulla storia del principale teatro di Praga nel primo Novecento, periodo nel quale furono per la prima volta allestiti i capolavori realistici di Janáček, è JAN NĚMEČEK, *Opera Národního divadla v období Karla Kovařovice 1900-1920 (L'opera al Teatro Nazionale di Praga durante la direzione di Karel Kovařovic, 1900-1920)*, 2 voll., Praha, Divadelní ústav, 1968-1969.

¹⁵ *Leoš Janáček. Vzpomínky, dokumenty, korespondence a studie (L. J. Reminiscenze, documenti, corrispondenza e studi)*, a cura di Bohumír Štědrň, Praha, Supraphon, 1986 («Hudba v zrcadle doby», 10); nell'edizione completa della corrispondenza di Dvořák è inoltre possibile reperire una gran quantità di lettere indirizzate a Janáček, Antonín Dvořák. *Korespondence a dokumenty. Kritické vydání (Epistolario e documenti. Edizione criti-*

contempo (pur in minima parte) di una paziente opera di traduzione¹⁶ che lo ha reso più accessibile al grande pubblico –, il fervore critico raggiunse l'acme tra gli anni Settanta e Ottanta, quando la composita ricchezza del panorama bibliografico coevo permise di ridefinire in modo ben più preciso i contorni esistenziali e artistici del compositore. L'imponente lavoro di catalogazione completato da Jaroslav Procházka,¹⁷ primo tentativo scientifico di registrare sistematicamente l'intera produzione musicale di Janáček, delimitò i confini della curiosa parabola creativa del maestro moravo – la maggior parte dei capolavori venne composta solo dopo i sessant'anni d'età –, che i titoli monografici compilati da Bohumír Štědroň¹⁸ e Kurt Honolka,¹⁹ si peritarono di indagare con notevole acume critico, assistiti in terra anglosassone, da accurate disamine del catalogo operistico.²⁰ Dal 1980 l'infaticabile attività editoriale della *Společnost Leoš Janáčka* (*Società L. J.*), in proficua collaborazione con l'Istituto di musicologia dell'Università Masaryk di Brno – maggior organo organizzativo dal 1966 dei *Colloqui* in coda al Festival internazionale di musica della città morava –, si arricchì con la pubblicazione di una *Newletters* bilingue,²¹ accompagnata dall'edizione di due pregevoli miscellanee dal titolo «Acta Janáčkiana»,²² il cui primo numero, contenente gli atti di un simposio dedicato al teatro di Janáček, era

ca), a cura di Milan Kuna e altri, 10 voll., Praha, Supraphon-Bärenreiter, 1987-2004, II. *Korespondence odeslaná, 1885-1889* (*Lettere, 1885-1889*).

¹⁶ *Leoš Janáček. Leaves from his life*, a cura di Vilem Tausky e Margarer Tausky, London, Kahn & Averill, 1982; *Leoš Janáček. Briefe an die Universal Edition*, a cura di Ernst Hilmar, Tutzing, Hans Schneider, 1988; *Janáček's Uncollected essays on music*, a cura di Mirka Zemanová, London, Marion Boyars, 1989.

¹⁷ JAROSLAV PROCHÁZKA, *Hudební dílo Leoše Janáčka. Chronologický soupis dokončených i neúplných skladeb, úprav i skladeb zamýšlených s vyznačeným dodatečným opusovým číslem a doplněný soupisem tiskových edic* (*Le opere musicali di L. J. Catalogo cronologico degli abbozzi e delle opere incompiute, degli arrangiamenti e delle composizioni pensate con altro numero d'opera e completato con l'elenco delle edizioni a stampa*), Frýdek-Místek, Okresní vlastivědné muzeum ve Frýdku-Místku, 1979 («Materialy», 4). Cataloghi bibliografici sono poi contenuti in: JAROMIRA KRATOCHVÍLOVÁ, *Dílo Leoše Janáčka. Výběrová bibliografie* (*Le opere di L. J. Bibliografia scelta*), Brno, Státní vědecká knihovna, 1978; THEODORA STRAKOVÁ, *Janáčkovy opery «Šárka», «Počátek románu», «Osud» a hudebně-dramatická torza. Ke genezi děl, stavu pramenů and jejich kritické intepretaci* (*Le opere di J. «Šárka», «L'inizio di un romanzo», «Destino» e i frammenti musicali e drammatici. Sulla genesi delle opere, lo stato delle fonti e la loro interpretazione critica*), «Časopis moravského musea», LXV, 1980, pp. 149-158. Una dettagliata raccolta di materiale iconografico è, per contro, reperibile in *Iconographia janáčkiana. K 120. výročí narození Leoše Janáčka* (*Iconografia janáčkiana. Per il 120° anniversario della nascita di L. J.*), a cura di Theodora Straková, Brno, Moravské Zemské Muzeum, 1975.

¹⁸ BOHUMÍR ŠTĚDROŇ, *Leoš Janáček. K jeho lidskému a uměleckému profilu* (*L'immagine di L. J. come uomo e artista*), Praha, Panton, 1976.

¹⁹ KURT HONOLKA, *Leoš Janáček. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Stuttgart, Belsler, 1982. Tra gli altri volumi comparsi in quegli anni che presentano vita e opere del compositore citiamo: GUY ERISMANN, *Janáček ou La passion de la vérité*, Paris, Éditions du Seuil 1980, 1990²; IAN HORSBRUGH, *Leoš Janáček. The field that prospered*, New York-Newton Abbot, David & Charles, Scribner's, 1981; SVATAVA PŘIBÁŇOVÁ, *Leoš Janáček*, Praha, Horizont, 1984.

²⁰ ERIK CHISHOLM, *The Operas of Leoš Janáček*, Oxford, Pergamon Press, 1971; MICHAEL EWANS, *Janáček's tragic Operas*, London, Faber & Faber, 1977. Incentrato sulla produzione lirica di Janáček è anche TIBOR KNEIF, *Die Bühnenerwerke von Leoš Janáček*, Wien, Universal, 1974.

²¹ Il quinto numero, licenziato nel 1988, include una preziosa retrospettiva musicologica che ripropone, insieme a una corposa bibliografia generale, alcuni saggi pubblicati tra il 1948 e il 1958 dalle personalità di spicco della ricerca su Janáček (Ludvík Kundera, Jan Racek, Antonín Sychra e Jiří Vysloužil).

²² *Acta Janáčkiana II*, a cura di Jiří Vysloužil et al., Brno, Česká hudební společnost-Společnost Leoše Janáčka, 1985 – contiene: JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Leoš Janáček. 1854-1928*, pp. 7-27; JAROSLAV JIRÁNEK, *On the dialectics of personality and work of Art*, pp. 28-44; JAN RACEK, *L'impressionisme de Janáček*, pp. 45-50; STEVEN CARL BIRD, *Folk Material and its Relationship to Structure and Form in Janáček's «Sinfonietta»*, pp. 64-75; MARTIN WEH-



Un ritratto giovanile di Leoš Janáček.

stato edito più di un decennio prima.²³ Spinto da un ardore divulgativo che non tardò a investi-

NERT, *Imagination und thematisches Verständnis bei Janáček – dargestellt an «Taras Bulba»*, pp. 76-90; *Acta Janáčkiana III*, a cura di Jiří Vysloužil et al., Brno, Česká hudební společnost-Společnost Leoše Janáčka, 1988 – contiene: JIŘÍ VYSLOUŽIL, *The style and musical poetics of Leoš Janáček*, pp. 5-10; JAROSLAV VOLEK, *Die volkstümlichen Wurzeln der melorhythmischen Strukturen im reifen Werk von Leoš Janáček*, pp. 11-28; MARINA MELNIKOVÁ, *An interpretation of the Dostoevskij text in the Libretto of Janáček's last Opera*, pp. 29-41; ALWIN WALDHOF, *Filmische Dramatik und motivische Einheit in Janáček's Oper «Aus einem Totenhaus»*, pp. 42-47; JARMILA PROCHÁZKOVÁ, *Notes on the genesis of Janáček's «Capriccio»*, p. 48-53; ZDENĚK PEŠAT, *Leoš Janáček s Feuilletons and Czech Literature*, pp. 54-60.

²³ *Operní dílo Leoše Janáčka. Sborník příspěvků z mezinárodního symposia (Brno 1965)*, a cura di Jan Jelínek et al., Brno, Moravské muzeum, 1968 («Acta Janáčkiana», 1) – contiene: JAN RACEK, *Das Musikdrama Leoš Janáček's und seine Stellung im Opernschaffen des 20. Jahrhunderts*, 16-22; ID., *Zur Problematik von Janáček's Theorie der Sprachmelodie und seiner Kompositionspraxis*, pp. 43-45; BOHUMÍR ŠTĚDRŮN, *Die Urfassung von Janáček's «Jenufa»*, pp. 23-27; ID., *Zu Janáček's Sprachmelodien*, pp. 46-48; ANTONÍN SYCHRA, *Zum semantischen Charakter von Janáček's thematischen Arbeit*, pp. 28-31; JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Über die Bedeutung der sogenannten modalen Strukturen bei der Entstehung von Janáček's musikdramatischem Stil*, pp. 32-36; SIEGFRIED KÖHLER, *Funktionswert musikalischer Strukturen im Opernschaffen Leoš Janáček's*, pp. 37-42; JIŘÍ FUKAČ, *Zur Frage der Stil-Bedeutung der Sprachmotive Leoš Janáček's*, pp. 49-54; MILOŠ ŠTĚDRŮN, *Leoš Janáček und die zweite Wiener Schule*, pp. 55-59; JINDŘIŠKA BARTOVÁ, *Die Volkstümlichkeit im Opernwerk Leoš Janáček's und Bobuslav Martinič*, pp. 60-64; RUDOLF PEČMAN, *Janáček und Martinů als dramatische Typen (Versuch eines Vergleich)*, pp. 65-67;

re di riflesso l'ambiente tedesco²⁴ e quello americano,²⁵ il dinamico Dipartimento intraprese in-

IGOR VAJDA, *Janáček und die Slowakische Oper*, pp. 68-71; LJUDMILA POLJAKOVA, *Janáček und die russische Kultur*, pp. 72-79; DRAGOTIN CVETKO, *Janackove opere v ljubljanskem gledališču (Le opere di J. sul palcoscenico di Lubiana)*, pp. 80-85; ANDREA DELLA CORTE, *L'interessamento culturale italiano all'arte di Leoš Janáček*, pp. 86-87; SALVATORE ORLANDO, *Sguardo di insieme allo stile operistico di Janáček di un compositore italiano*, pp. 88-93; JOHANNES MARTIN DURR, *Editionsprobleme von Janáčeks Opern*, pp. 94-96; FRANTIŠEK JÍLEK, *Zur Instrumentation von Janáčeks Opern*, pp. 97-101; CHARLES MACKERRAS, *On the Problems of interpretation of Janáček's orchestration*, pp. 102-104; BEDŘICH JIČÍNSKÝ, *Das Brodsche Paradox*, pp. 105-108; JAROSLAV PROCHÁZKA, *Brods Übersetzung des Libretts der «Jenůfa» und die Korrekturen Franz Kafkas*, pp. 109-113 (rist. in *Leoš Janáček-Materialien cit.*, pp. 30-38); HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Betrachtungen zu Leoš Janáček*, pp. 114-116; EVA HOROVÁ, *Zu der deutschen Bearbeitung der «Ausflüge des Herrn Brouček»*, pp. 117-122; SVATAVA PŘÍBAŇOVÁ, *Zum Libretto der «Ausflüge des Herrn Brouček»*, pp. 123-124; THEODORA STRAKOVÁ, *Die Zwischenspiele in «Káta Kabanová»*, pp. 125-130 (rist. in *Leoš Janáček-Materialien cit.*, pp. 39-49); JOACHIM DIETRICH LINK, *Janáčeks Ouvertüre «Zárliivost» und ihre Beziehungen zur Oper «Jenůfa»*, pp. 131-138; LUDVÍK KUNDERA, *Zu den Fragen der Interpretation von Janáčeks Werk*, pp. 141-144; JAROSLAV VOGEL, *Zur Interpretation der Opern Janáčeks*, pp. 145-147; JIŘINA TELCOVÁ, *Zur Szenographie von Janáčeks Opern*, pp. 148-151; MILOŠ WASSERBAUM, *Regie Probleme der Oper Janáčeks «Das schlaue Füchslin»*, pp. 152-154.

²⁴ Leoš Janáček, a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, München, Text+Kritik, 1979 («Musik-Konzepte», 7) – contiene: PETER GÜLKE, *Versuch zur Ästhetik der Musik Leoš Janáčeks*, pp. 4-40; MAX BROD, «Sprache wird Musik». *Drei Notate*, p. 41; LEOS JANÁČEK, *Sprechmelodien*, pp. 42-66; DIETMAR HOLLAND, *Kompositionsbegriff und Motivechnik in Janáčeks Streichquartetten*, pp. 67-74; DIETER SCHNEBEL, *Das späte Neue. Versuch über Janáčeks Werke von 1918-1928*, pp. 75-90; nella ristampa del 2014 sono stati inseriti i contributi di KERSTIN LÜCKER e MICHAEL REUDENBACH, *Impuls und Korrektur. Beobachtungen zu «Im Nebel IV» von Leoš Janáček*; e MICHAEL BECKERMAN, *Die Burg in der Mitte. Janáček, Fanfaren und die «Sinfonietta» –; Leoš Janáček-Materialien. Aufsätze zu Leben und Werk*, a cura di Jakob Knaus, Zürich, Leoš Janáček-Gesellschaft, 1982 – contiene, oltre alla ristampa di saggi già pubblicati (cfr. nota 21): ALENA NĚMCOVÁ, *Die Brünnner Premiere von Janáčeks «Její pastorkyňa»*, pp. 7-22; JULIUS KORNGOLD, *Leoš Janáček – «Jenůfa» 1918*, pp. 23-29; WALTER FELSENSTEIN, *Vier Briefe zum «Schlaue Füchslin»*, pp. 50-60; ERNST KRĚNEK, *Theater und Musik in Janáčeks «Aus einem Totenhaus»*, pp. 61-64; RUDOLF KVASNIC, *Erinnerungen an den Lehrer Leoš Janáček*, pp. 65-67; OSVALD CHLUBNA, *Erinnerungen an Janáčeks Fall*, pp. 68-73; ALOIS HÁBA, *Aus dem Vorwort zur Neuen Harmonielehre*, pp. 74-80; JÜRGEN UHDE, *Ein musikalisches Monument (zu Leoš Janáčeks Klaviersonaten-Fragment «1.x.1905»)*, pp. 81-89; MILOŠ ŠTĚDROŇ, *Janáček und der Expressionismus*, pp. 90-113; JAKOB KNAUS, *Die «intimen Briefe» aus Leipzig und Wien*, pp. 114-117.

²⁵ *Janáček and Czech music. Proceedings of the international conference (Saint Louis, 1988)*, Stuyvesant, Pen-dragon Press, 1995 («Studies in Czech music», 1) – relativi al compositore moravo sono i contributi di: JOHN TYRRELL, *Janáček's Recitatives*, pp. 2-19; JIŘÍ BAJER, *A new hypothesis on the theme of Janáček's «Russian» Operas*, pp. 21-31; JAN SMACZNY, *Czech composers and Verismo*, pp. 33-43; MICHAEL BECKERMAN, «Pleasures and Woes». *The vixen's wedding celebration*, pp. 45-53; JAROSLAV VOLEK, *The 'old' and 'new' modality in Janáček's «The diary of one who vanished» and «Nursery Rhymes»*, pp. 57-81; NORS S. JOSEPHSON, *Musical and dramatic organization in Janáček's «The cunning little vixen»*, pp. 83-91; ZDENEK SKOUMAL, *Janáček's First String Quartet. Motive and structure of the first movement*, pp. 93-105; FRED EVERETT MAUS, *Structure and meaning in the first movement of Janáček's «Concertino»*, pp. 107-114; JARMIL BURGHAEUSER, *The principles of the Janáček critical edition*, pp. 217-220; *Editorial guidelines for the complete edition of Janáček's works by the Bärenreiter and Supraphon Publishers*, pp. 221-241; PAUL WINGFIELD, *The performer as co-editor. Proposals for a new complete edition of Janáček's Works*, pp. 243-252; ALAN HOUTCHENS; *Dvořák and Janáček. New Insights Into an Old Friendship*, pp. 255-261; DAVID BEVERIDGE, *Romantic and Twentieth-Century styles in the 1870s. Music for String Orchestra by Dvořák and Janáček*, pp. 263-271; HUGH MACDONALD, *The program of the «Balada blanická»*, pp. 273-282; MARYLYN S. CLARK, *A reappraisal of Janáček as realist*, pp. 283-288; JOHN H. YOELL, *Czechoslovak Presence at Schoenberg's Verein*, pp. 289-294; EVA DRLÍKOVÁ, *Henry Cowell, Leoš Janáček and who were the others?*, pp. 295-299; MILAN ADAMČIAK, *Leoš Janáček and his influence on Slovak music*, pp. 301-307; ALENA NĚMCOVÁ, *Was Janáček satisfied with his Symphony «The Danube»?*, pp. 311-320; MILOŠ ŠTĚDROŇ, *Janáček's «Danube». Some notes on the montage of the Symphony by the composer and on its reconstruction from an autographic draft*, pp. 321-334; JAKOB KNAUS, *Leoš Janáček's «Danube» Symphony. Original and Chlubna versions*, pp. 335-340; PETER

fine nel 1978 l'edizione critica delle opere, operata congiuntamente dalle case editrici Bärenreiter di Kassel e Supraphon di Praga.²⁶

Negli ultimi trent'anni la poliedrica e sfuggente figura di Janáček è assurta ormai stabilmente nel Pantheon della musicologia corrente: se quasi l'intera sua produzione lirica è entrata a far parte del repertorio teatrale corrente, il genio artistico ha infatti ottenuto pieno riconoscimento anche a livello critico, fin dall'affettuoso capitolo a lui tributato da Carl Dahlhaus nella sua analisi sui fondamenti del realismo operistico.²⁷ Un ruolo basilare nella definitiva opera di 'riappropriazione' del musicista è stato svolto da John Tyrrell, la cui ininterrotta attività di ricerca e divulgazione ha prodotto in anni recenti autentici capisaldi degli studi moderni su Janáček: un monumentale profilo biografico in due volumi,²⁸ culmine di quasi quarant'anni di indagine e impreziosito dall'enorme mole di materiale inedito offerto al lettore, un catalogo completo e aggiornato delle opere,²⁹ composto insieme a Nigel Simeone e Alena Němcová – unico tuttora a contenere l'elenco dei numerosi scritti del compositore –, una doviziosa monografia documentaria consacrata al *corpus* operistico³⁰ e condotta attraverso le numerose fonti testamentarie (lettere, memorie e documenti) relative alla creazione, pubblicazione e allestimento di ciascuno dei nove titoli, per concludere con una coppia di tomi³¹ che raccolgono una messe abbondante di materia-

SUSSKIND, *The vocalise in «Danube» Symphony*, pp. 341-344; JAROSLAV MRÁČEK, *The reception of Leoš Janáček as seen through a study of the bibliography. A preliminary report*, pp. 347-355; JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Leoš Janáček Today*, pp. 357-364; JAROSLAV JIRÁNEK, *The controversy between reality and its living in the work of Leoš Janáček*, pp. 365-370; JIŘÍ FUKAČ, *Janáček and the dance of 'categories'*, pp. 371-388.

²⁶ *Souborné Kritické vydání děl Leoše Janáčka – Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček*, a cura di Jiří Vysloužil, Leoš Faltus, Rudolf Pečman, Theodora Straková e Miloš Štědroň, Kassel-Praha, Bärenreiter-Supraphon, 1978-.

²⁷ CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982; trad. it. di Susanna Gozzi: *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 131-146.

²⁸ JOHN TYRRELL, *Janáček. Years of a life. I. (1854-1914) The lonely Blackbird. II. (1914-1928) Tsar of the forests*, 2 voll., London, Faber & Faber, 2006-2007.

²⁹ NIGEL SIMEONE, JOHN TYRRELL e ALENA NĚMCOVÁ, *Janáček's works. A catalogue of the music and works of Leoš Janáček*, Oxford, Clarendon Press, 1997; una raccolta cospicua di scritti del compositore tradotta dal ceco al tedesco da Jan Gruina, si legge in: *Leoš Janáček, Musik des lebens. Skizzen, Feuilletons, Studien*, a cura di Theodora Straková, Leipzig, Reclam, 1979. Di utile lettura è anche il volume di NIGEL SIMEONE, *The first editions of Leoš Janáček. A bibliographical catalogue with reproductions of title pages*, Tutzing, Hans Schneider, 1991 («Musikbibliographische Arbeiten», 11).

³⁰ JOHN TYRRELL, *Janáček Operas. A documentary account*, London-Boston-Princeton, Faber & Faber-Princeton University Press, 1992. Da una prospettiva drammaturgica assai simile muove anche DEREN KATZ, *Janáček beyond the borders*, Rochester, University of Rochester Press, 2009.

³¹ LEOŠ JANÁČEK, *Intimate Letters. Leoš Janáček to Kamila Stösslová*, trad. ingl. di John Tyrrell, London-Boston-Princeton, Faber & Faber-Princeton University Press, 1994; rist. London, Faber & Faber, 2005 – in lingua originale il corposo epistolario è contenuto in *Hádanka života. Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové (L'enigma dell'esistenza. Lettere di L. J. a K. S.)*, a cura di Svatava Přibáňová, Brno, Opus musicum, 1990 –; ZDENKA JANÁČKOVÁ, *My life with Janáček. The memoirs of Zdenka Janáčková*, trad. ingl. di John Tyrrell, London, Faber & Faber, 1998. Tra gli altri lavori di John Tyrrell ricordiamo: *Janáček and the speech-melody myth*, «Musical Times», CXI, 1970, pp. 793-796; *Leoš Janáček. «Káta Kabanová»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982 («Cambridge Opera Handbooks»); *The cathartic slow Waltz, and other finale conventions in Janáček's Operas*, in *Music and theatre. essays on drama and music in honour of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 333-352; *Czech Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 («National Traditions of Opera») – il volume costituisce a tutt'oggi l'unico studio di vasto respiro sul teatro d'opera in lingua ceca.

le epistolare, il primo dedicato alla fitta corrispondenza tra il musicista e la musa dell'ultimo periodo creativo, Kamila Stösslová, il secondo ai ricordi della moglie Zdenka, fedele compagna di un'intera esistenza. L'esplorazione del variegato contesto storico e culturale che ha fatto da sfondo al singolarissimo percorso creativo dell'autore moravo – tematiche affrontate con acribia certosina in un'ampia serie di convegni che hanno interessato i bacini europei e americani³² – ha ul-

³² *Leoš Janáček. Konzeption und Rezeption seines musikdramatischen Schaffens*, a cura di Walter Bernhart, Anif-Salzburg Müller-Speiser, 1997 («Wort und Musik», 34) – contiene: JAROSLAV JIRÁNEK, *Janáčeks Opernstil*, pp. 1-18; VLADIMÍR KARBUSICKÝ, *Die mißverstandene Eigenart der Operndramatik Janáčeks*, pp. 19-54; TIBOR KNEIF, *Ein Plädoyer für Broučeks Freispruch*, pp. 55-64; JÜRGEN MAEHDER, *Klangfarbe und Orchestertechnik im Spätwerk Leoš Janáčeks*, pp. 65-86; JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Zur Frage der Rezeption von Janáčeks Opern in seiner Heimat*, pp. 87-94; JAKOB KNAUS, *Die Rezeption von Janáčeks Opern außerhalb seiner Heimat, mit besonderer Berücksichtigung des «Herrn Brouček»*, pp. 95-106; VĚRA VYSLOUŽILOVÁ, *Verdeutschung der Janáčekschen Operntexte und Robert Brock als Übersetzer der «Ausflüge des Herrn Brouček»*, pp. 107-118; JOST HERMAND, *Die Ostberliner Felsenstein-Inszenierung des «Schlaunen Füchslens» von 1965*, pp. 119-132; HANS-JOCHEN IRMER, *Opern kleiner Leute – «Jenůfa», «Káťa», «Brouček»*, pp. 133-144; CHRISTIAN PÖPPELREITER, *Der Grazer Janáček-Zyklus. Bemerkungen zur Inszenierung der Opern «Jenůfa», «Die Ausflüge des Herrn Brouček» und «Káťa Kabanová» am Grazer Opernhaus*, pp. 145-152 –; *Leoš Janáček, jeho žáci, spolupracovníci a přátelé* (L. J., i suoi allievi, i suoi collaboratori e i suoi amici). *Sborník z 22. ročníku muzikologické konference Janáčkůana* (Ostrava, 4-5.10.1998), Ostrava, Ostravská univerzita, 2000 – contiene: MILOSLAV BUČEK, *Pěstitelé odkazu Leoše Janáčka* (I cultori di riferimento di L. J.), pp. 3-9; RUDOLF PEČMAN, *Bakala a Janáček*, pp. 10-25; ZDENĚK ZOUHAR, *Jan Kunc, žák Leoše Janáčka* (J. K., allievo di L. J.), pp. 26-29; JINDŘIŠKA BĀRTOVÁ, *Janáčkův žák Otakar Rulička, správce školy v Popově* (L'allievo di J. O. R., direttore della scuola di P.), pp. 30-34; JAN MAZUREK, *Eduard Váculík (1858-1944)*, pp. 35-38; PAVEL BLATNÝ, *Josef Blatný. Janáčkův žák a následník* (J. B., allievo ed erede di J.), pp. 39-40; IVAN PETRŽELKA, *Vilém Petrželka a jeho žáci. Hrst momentek ze skladatelova působení* (V. P. e i suoi allievi. Alcune istantanee dell'attività compositiva), pp. 41-48; MONIKA HOLÁ-BARTOVÁ, *Otakar Zítek. Janáčkovský režisér* (O. Z., regista di J.), pp. 49-54; VERONIKA MAREŠOVÁ, *F. M. Hradil a jeho symfonická skladba «Za Ostravicí»* (F. M. H. e il suo poema sinfonico «Oltre l'Ostravica»), pp. 55-60; PAVEL SMUTNÝ, *Janáčkoví pokračovatelé na starobrněnském kůru. Max Koblížek, Miroslav Příhoda – kontinuita nebo diskontinuita? (I successori di J. nella Scuola d'organo della città vecchia di Brno. M. K. e M. P. – continuita o discontinuita?)*, pp. 61-66; EVA JENČKOVÁ, *Janáčkoví žáci a jejich klavírní tvorba pro děti* (Gli allievi di J. e le loro opere pianistiche per l'infanzia), pp. 67-72; KAREL STEINMETZ, *Role některých bývalých žáků z varhanické školy v tzv. «Janáčkově případu»* (Il ruolo di alcuni ex-allievi della Scuola d'organo nel cosiddetto «caso J.»), pp. 73-78; MILOŠ NAVRÁTIL, *Leoš Janáček – náš současník? (È attuale L. J.?)*, pp. 79-84; ERZSÉBET KEMÉNY DOMBI, *Leoš Janáček und seine Zeitgenossen*, pp. 85-95; JAROMÍR HAVLÍK, *Jaroslav Doubrava – Janáčkův nepřímý žák* (J. D., allievo indiretto di J.), pp. 96-102; MIROSLAV MALURA, *Lašský paradox Leoše Janáčka* (Il paradosso valacco-morava di L. J.), pp. 103-108; LUDĚK ZENKL, *Miroslav Barvík a jeho zásluhy o pochopení a šíření Janáčkovy díla. K nedožitým osmdesátinám Miroslava Barvíka (1919-1998)* (M. B. e il suo contributo alla conoscenza e alla diffusione dell'opera di J.). *Per l'ottantesimo compleanno di M. B.*, pp. 109-113; GRACIAN ČERNUŠÁK, *Jak jsem znal Janáčka* (Come ho conosciuto J.), pp. 114-117 –; *Janáček and His World*, a cura di Michael Beckerman, Princeton, Princeton University Press, 2003 – contiene, oltre a una seconda sezione che presenta una preziosa miscellanea di scritti del compositore, tradotti da Véronique-Callegari e Tatiana Firkušný e commentati dal curatore: LEON BOJSTEIN, *The cultural Politics of Language and Music. Max Brod and Leoš Janáček*, pp. 13-54; JOHN TYRRELL, *How Janáček composed Operas*, pp. 55-78; DIANE M. PAGE, *Janáček and the captured Muse*, pp. 79-98; GEOFFREY CHEW, *Reinterpreting Janáček and Kamila. Dangerous liaisons in Czech fin-de-siècle Music and Literature*, pp. 99-144; DEREK KATZ, *A Turk and a Moravian in Prague. Janáček's «Brouček» and the perils of musical patriotism*, pp. 145-164; PAUL WINGFIELD, *Zdenka Janáčková's memoirs and the fallacy of music as autobiography*, pp. 165-196; MICHAEL BECKERMAN, *Janáček's Vizítka*, pp. 197-215 –; *Fenomén Janáček včera a dnes* (Il fenomeno J. ieri e oggi). *Sborník z mezinárodní hudebněvědné konference* (Brno, 2-3.12.2004), a cura di Jiří Halíř, Lucie Pelíšková e Pavel Sýkora. Praha, Togga, 2006 («Edition Conservatorium Brunense», 1) – contiene: JARMILA PROCHÁZKOVÁ, *Janáčkovy «Národní tance na Moravě» a ostatní klavírní úpravy lidových tanců. Informace o novém kritickém vydání* (Le «Danze popolari morave» di J. e altri arrangiamenti pianistici di danze popolari. Informazioni su una nuova edizione critica), pp. 19-25; MILAN ŠKAMPA, *Janáčkův 1. smyčcový kvartet z podnětu L. N. Tolstého* («Kreutzerovy so-

teriormente permesso di delineare i rapporti articolati intrattenuti con il *milieu* artistico coevo e di soffermarsi su problematiche rimaste sinora piuttosto ai margini del dibattito, come la faticosa ricezione dell'opera – freschissimo è a tal proposito il ponderoso tomo redatto da Joseph Co-

náty». *Od vydání k interpretacím (Il Quartetto n. 1 di J. ispirato alla «Sonata a Kreutzer» di L. N. Tol'stoj. Dall'edizione all'interpretazione)*, pp. 27-54; MILOŠ ŠTĚDROŇ, *Leoš Janáček. II. smyčcový kvartet «Listy důvěrné». Úvaby před kritickým vydáním (Il Quartetto n. 2 di J. «Lettere intime». Considerazioni per un'edizione critica)*, pp. 55-61; JIŘÍ ZAHŘÁDKA, *Několik slov k problému kritické edice «Glagolské mše» (Appunti sul problema di un'edizione critica della «Messa glagolica»)*, pp. 63-68; ALENA NĚMCOVÁ, *Mýty kolem «Zápisníku zmizelého». Na okraj kritické edice (Miti intorno al «Diario di uno scomparso». A margine dell'edizione critica)*, pp. 69-73; MARKĚTA ŠTEFKOVÁ, *Charakteristické znaky Janáčkovy poetiky a stylu v jeho «Zápisníku zmizelého» (Segni distintivi di poetica e stile j. nel suo «Diario di uno scomparso»)*, pp. 75-87; MARK AUDUS, *A moving target. «Její Pastorkyňa» and the problems in editing an evolving text*, pp. 89-92; EVA DRLÍKOVÁ, *Príspevek k ediční práci při kritickém vydání Janáčkovy literárního díla (Sui criteri editoriali per una edizione critica degli scritti letterari di J.)*, pp. 93-99; MILOSLAV BLAHYNKA, *Podněty Janáčkovy literárního díla pro hudební analýzu (Gli scritti letterari di J. come ispirazione per un'analisi musicale)*, pp. 101-104; JANA PERUTKOVÁ, *Problém programnosti první řady Janáčkovy klavírního cyklu «Po zarostlém chodníčku» (Incertezze programmatiche nella prima serie del ciclo pianistico J. «Su un sentiero di rovi»)*, pp. 105-111; LENKA KRŮPKOVÁ, *Leoš Janáček, klavírní sonáta «1. x. 1905». Vítězslav Novák, «Sonáta Eroica». Srovnání dvou klavírních děl jedné doby (La Sonata per pianoforte «1. x. 1905» di L. J. e la «Sonata eroica» di V. N., analisi simultanea di due opere pianistiche)*, pp. 113-121; JIŘÍ DOLEŽEL, *Janáček a klavír. Několik poznámek k interpretaci (J. e il pianoforte. Note interpretative)*, pp. 123-130; JAN JIRSKÝ, *O putování jednoho motivu a jiných zajímavostech v Janáčkově klavírním díle (Sul migrare di un unico motivo e altre curiosità nell'opera pianistica di J.)*, pp. 131-145; IVAN PETRŽELKA, *Janáčkův přínos kultuře v Brně a na Moravě (L'apporto culturale di J. a Brno e in Moravia)*, pp. 147-149; ID., *Vilém Petrželka a výroční rok české hudby 2004. K 115. výročí narození skladatele (V. P. e le celebrazioni della musica ceca nel 2004. Per il 115° anniversario della nascita del compositore)*, pp. 171-175; JIŤKA BAJGAROVÁ, *K hudebnímu školství v Brně v době působení varhanické školy (Sull'educazione musicale a Brno nel periodo d'attività della Scuola d'organo)*, pp. 151-159; JINDŘIŠKA BARTOVÁ, *Janáček učitel, jeho žáci a jeho dědicové (J. insegnante, i suoi allievi e i suoi eredi)*, pp. 161-166; LUBOMÍR PEDUZZI, *Vzpomínka na Janáčkovy žáky (Ricordi degli allievi di J.)*, pp. 167-169; MILOSLAV BUČEK, *Janáčkovy žáci – nositelé hudební kultury na Moravě (Gli allievi di J. quali ambasciatori musicali in Moravia)*, pp. 177-183; ALENA BORKOVÁ, *Pohled na Janáčkovu nápěvkovou teorii očima české muzikologické literatury do šedesátých let 20. století se zmínkou o okolnostech jejího vzniku (Osservazioni sulla teoria j. della melodia parlata nell'interpretazione della musicologia ceca fino agli anni Sessanta del secolo scorso con una menzione sulle circostanze della sua creazione)*, pp. 185-192; PAVEL BLATNÝ, *Janáčkovy škola a její odlesk v současnosti (La Scuola di J. e i suoi riflessi nel presente)*, pp. 193-196; ILJA HURNÍK, *Janáček a Slezsko (J. e la Slesia)*, pp. 197-199; JAN MAZUREK, *Leoš Janáček a počátky moderního hudebního života na Ostravsku (L. J. e il fiorire di un'attività musicale moderna nella regione di Ostrava)*, pp. 201-204; KAREL STEINMETZ, *Vliv Janáčkovy hudby na tvorbu Milana Báčorka (Le influenze della musica di J. sull'opera di M. B.)*, pp. 205-212; PETR MACEK, *Leoš Janáček a jeho odkaz Filozofické fakultě Masarykovy univerzity (I rapporti di L. J. con la Facoltà di filosofia dell'Università Masaryk)*, pp. 213-218; VLADIMÍR PEČMAN, *Vladimír Helfert odkrývá význam Leoše Janáčka a jeho školy (V. H. svela il significato di L. J. e della sua Scuola)*, pp. 219-229 –; *Janáček and the Literaturoper «Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity», XLII-XLIII, 2007-2008 – contiene: GEOFFREY CHEW, «Literaturoper». A term still in search of a definition*, pp. 5-13; ID., «Jenůfa» as a social document, pp. 39-46; OSWALD PANAGI, *Literaturoper. Terminologische und semantische Überlegungen eines Linguisten*, pp. 15-25; MARK AUDUS, *Reconstructing the 1904 «Její pastorkyňa». An introduction to the sources, methods and results*, pp. 27-38; VĚRA VYSLOUŽILÁ, *Zum Problem des Librettos zu Leoš Janáčeks Oper «Osud»*, pp. 47-52; JIŘÍ ZAHŘÁDKA, *Výlety páně Broučkovy - vývoj dramaturgické koncepce opery (Evoluzione della concezione drammaturgica dell'opera «Le escursioni del sig. Brouček»)*, pp. 53-58; SVĚTAVA PŘÍBAŇOVÁ, *K libretu «Lišky Bystroušky» (Sul libretto della «Volpe astuta»)*, pp. 59-62; LENKA KRŮPKOVÁ, *Zur Dramaturgie von Janáčeks Libretto zu der Oper «Die Sache Makropulos»*, pp. 63-67; ERIK LEVI, *Janáček and the Third Reich*, pp. 69-80; HELENA SPURNÁ, *Janáčkovské reminiscence v opeře «Maryša» E. F. Buriana (Reminiscenze j. nell'opera «Maryša» di E. F. Burian)*, pp. 81-88; MIROSLAV BLAHYNKA, *Slovenská literární opera a její janáčkovské inspirace (J. quale ispirazione della Literaturoper slovacca)*, pp. 89-95; JARMILA PROCHÁZKOVÁ, *Aktuální pohled na folkloristickou činnost Leoše Janáčka (Sguardo sull'attività*

lomb³³ sulla ‘fortuna’ francese di Janáček – e le influenze sulle generazioni più giovani. Autorevole *summa* dell’accuratezza analitica cui oramai sono giunti gli studi sull’autore è rappresentata dalla compatta antologia saggistica curata da Paul Wingfield,³⁴ che in anni recenti è stata contornata da una nutrita sequela di aggiornati titoli biografici³⁵ e da importanti volumi di taglio teoretico-documentario.³⁶

folcloristica di L. J.), pp. 97-104; EVA DRLÍKOVÁ, «... ale vnucovat se nechci». *Literární universum dramatika Leoše Janáčka* («... ma non voglio impormi». *L'universo letterario del drammaturgo L. J.*), pp. 105-110; JONATHAN G. SECORA PEARL, *A musical journey through language*, pp. 111-115; PAUL CHRISTIANSEN, *Was Janáček obsessed?*, pp. 117-121; ALENA NĚMCOVÁ, *Zrození dramatika* (Nascita di un drammaturgo), pp. 123-130; JIŘÍ VYSLOUŽIL, *Zur Frage der Literaturoper im Musiktheater von Leoš Janáček*, pp. 131-137 –; *Leoš Janáček. Création et culture européenne. Actes du colloque international (Paris, Sorbonne, 3-5 avril 2008)*, a cura di Bernard Banoun, Lenka Stránská e Jean-Jacques Velly, Paris, Harmattan, 2011 – contiene: MIKULÁŠ BEK, *Das Motiv der Extraterritorialität in der Rezeptionsgeschichte des Werkes von Leoš Janáček*, pp. 19-28; JAKOB KNAUS, *Die außerordentliche Situation Janáčeks in Prag in der Zeit von 1903 bis 1924*, pp. 29-36; JARMILA PROCHÁZKOVÁ, *Janáček's Regionalism in the Light of New Findings and Current Knowledge*, pp. 37-48; MEINHARD SAREMBA, *Die Janáček-Rezeption in Deutschland*, pp. 49-54; JOACHIM HERZ, *Der nicht authentische Janáček und der Einbruch von Wirklichkeit-extreme Positionen im Werk*, pp. 55-62; BERNARD BANOUN, *Deux traductions françaises de «Její Pastorkička» («Jenífa») pour la scène, entre la politique culturelle et poétique de la traduction du livret. André Georges Block et Daniel Muller (1926-1939)*, pp. 63-84; KERSTIN LÜCKER, «Der Weg ins Bewusstsein» – *Zur Lektüre und Übersetzung musiktheoretischer Texte von Janáček*, pp. 85-96; TIINA VAINIOMÄKI, *Reviewing Janáček's musical realism in the light of his theoretical writings*, pp. 97-110; EVA DRLÍKOVÁ, *Ein Akkord aus kleiner Gefühlswolke versus Exactes Denken widerspiegelt sich in der Sprachrichtigkeit*, pp. 111-120; JOHN TYRRELL, *What went wrong with «Makropulos»?*, pp. 121-134; LENKA STRÁNSKÁ, *Interactions entre son, image, texte et geste dans le processus de création de Leoš Janáček*, pp. 135-144; LUKAS HASELBÖCK, *Janáčeks Modernität*, pp. 145-156; LEOŠ FALTUS, *Les compositions pour orchestre de Janáček. L'exemple de «Dunaj» («Danube»)*, pp. 157-164; JEAN-JACQUES VELLY, *Quelques aspects du orchestral dans la «Sinfonietta»*, pp. 165-186; THEO HIRSBRUNNER, *Autour des quatuors des années 1920 (Janáček, Bartók, Berg)*, pp. 187-192; HERMANN JUNG, *Leoš Janáčeks «Zápisník zmizelého» («Tagebuch eines Verschollenen»)*. *Ein Werk zwischen intemem Liederzyklus, lyrischer Kammerkantate und grossem Musiktheater*, pp. 193-206; FRANÇOIS-GILDA TUAL, *Le motif au service du désir dans «Zápisník zmizelého» («Le journal d'un disparu»)*, pp. 207-216; MARION RECKNAGEL, *Janáčeks motivische und thematische Arbeit in «Věc Makropulos»*, pp. 217-240; JEAN-FRANÇOIS TRUBERT, *Paradigmes d'intervalles dans «De la maison des mortes» («Z mrtvého domu») de Leoš Janáček. Marquage, marqueurs et fonctions dramatiques*, pp. 241-260.

³³ JOSEPH COLOMB, *Janáček en France. De l'indifférence à la reconnaissance. La réception française de la musique de Janáček*, pref. di Eric Baude e Alain Choptil-Fani, Clichy, Île bleu, 2014 – all'interno è un saggio firmato da JOHN TYRELL, *Janáček au Royaume-Uni*, pp. 478-486.

³⁴ *Janáček studies*, a cura di Paul Wingfield, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 2006² – contiene: ROBIN HOLLOWAY, *Expressive sources and resources in Janáček's musical language*, pp. 1-17; THOMAS ADÈS, «Nothing but Pranks and Puns». *Janáček's solo piano music*, pp. 18-35; HUGH MACDONALD, *Narrative in Janáček's Symphonic Poems*, pp. 36-55; GEOFFREY CHEW e ROBERT VILAIN, *Evasive Realism. Narrative construction in Dostoevskij's and Janáček's «From the house of the Dead»*, pp. 56-78; MILOŠ ŠTĚDRŮN, *Direct discourse and speech melody in Janáček's Operas*, pp. 79-108; MICHAEL BECKERMAN, *Kundera's Eternal Present and Janáček's Ancient gypsy*, pp. 109-126; ZDENĚK SKOUMAL, *Janáček's folk settings and the «Vixen»*, pp. 127-147; ADRIENNE SIMPSON, *Janáček's Operas in Australia and New Zealand. A performance history*, pp. 148-169; NIGEL SIMEONE, *Janáček's Moravian publishers*, pp. 170-182; PAUL WINGFIELD, *Janáček's musical analysis, and Debussy's «Jeux de vagues»*, pp. 183-280.

³⁵ MEINHARD SAREMBA, *Leoš Janáček. Zeit – Leben – Werk – Wirkung*, Kassel, Bärenreiter, 2001; MIRKA ZEMANOVÁ, *Janáček. A Composers's Life*, London, John Murray, 2002; EVA DRLÍKOVÁ, *Leoš Janáček, Život a dílo v datech a obrazech* (L. J. Cronologia della vita e delle opere), Brno, Opus Musicum, 2004; CHRISTOPH SCHWANDT, *Leoš Janáček. Eine Biographie*, Mainz, Schott, 2009; MICHAEL FÜTING, *Leoš Janáček. Das Operngenie. Eine kleine Biographie*, Berlin, Transit, 2013.

³⁶ MICHAEL BECKERMAN, *Janáček as theorist*, Stuyvesant, Pendragon, 1994 («Studies in Czech music», 3); ID., *Leoš Janáčeks, une pensée harmonique et rythmique*, in *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, a

Se si eccettua la ricca monografia di Franco Pulcini³⁷ – unica consacrata a Janáček disponibile in lingua italiana –, la musicologia nostrana esita ancora parecchio a occuparsi seriamente di uno fra i drammaturghi per musica più straordinari di ogni tempo. Soltanto sulle scene dei teatri, sia pure con colpevole ritardo rispetto a quelli internazionali, i principali capolavori di Janáček hanno goduto di attenzione sempre maggiore, stimolando la pubblicazione di una corposa serie di volumi saggistici, talvolta di tutto rispetto. Meritoria a tal proposito è innanzitutto l'attività di Bruno Bartoletti, che in veste di direttore stabile del Maggio Musicale Fiorentino e dell'Opera di Chicago ha promosso con vigore la ripresa delle opere del musicista moravo – basti citare le esecuzioni di capolavori in tempi in cui la fortuna moderna del maestro di Hukvaldy non aveva ancora ingranato la quinta marcia, da *Věc Makropulos* (*Il caso Makropulos*, Firenze, 1983; Chicago, 1995) a *Káta Kabanová* (Chicago, 1986) ma anche di lavori giovanili, come *Šárka* (Venezia, 2009) – e il parallelo contributo dato dalle traduzioni ritmiche di Sergio Sablich e Franco Pulcini approntate per gli allestimenti fiorentini e milanesi. In anni recenti l'opera di diffusione della produzione teatrale di Janáček è stata quindi portata avanti da due teatri lirici in particolare: la Fenice di Venezia e la Scala di Milano. Dopo una significativa ripresa nel 1985 di *Z mrtvého domu* (*Da una casa di morti*) in versione ritmica italiana approntata da Giovanni Morelli³⁸ e nel 1999 di *Příhody lišky Bystroušky* (*La volpe astuta*) in lingua originale, il primo ha presentato *Káta Kabanová*³⁹ nel 2003, cui è seguita sei anni dopo la *première* italiana di *Šárka* e un'importante ripresa di *Věc Makropulos* (2013).⁴⁰ Quasi a voler recuperare il tempo perduto, il secondo ha per contro inaugurato, con l'allestimento di *Příhody lišky Bystroušky* nel 2003, una meritevole rassegna che in meno di un decennio ha portato in scena in rapidissima successione tutti e cinque i titoli più lodati del catalogo lirico di Janáček – *Káta Kabanová* (2006, con la direzione di John Eliot Gardiner e la regia di Robert Carsen), *Jenůfa* (2007), *Věc Makropulos* (2009) e *Z mrtvého domu* (2010).

Nel catalogo del maestro moravo i *Diari di uno scomparso* occupano una posizione assai atipica: se l'organico è infatti quello consueto del ciclo liederistico per voce (o voci) con accompagnamento di pianoforte, innegabili sono però i risvolti scopertamente drammaturgici – le molte-

cura di Nicolas Donin e Laurent Feneyrou, 2 voll., Lyon, Symétrie, 2013, I, pp. 319-346; MILOŠ ŠTĚDRŮN, *Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty* (L. J. e la musica del XX secolo. Paralleli, sonde e documenti), Brno, Nadace Universita Masarykiana. Edice Scientia, 1998.

³⁷ FRANCO PULCINI, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Firenze, Passigli, 1993 – il volume è corredato di un'appendice che presenta un'interessante scelta di scritti –; rist. riveduta: Bologna, Albisani, 2014 («Saggi», 1). Sempre in lingua italiana citiamo soltanto MARIO BORTOLOTTI, *Janáček come cattivo lettore*, in *Id.*, *Consacrazione della casa*, Milano, Adelphi, 1982, pp. 45-63.

³⁸ La traduzione, pubblicata nel programma di sala dopo il libretto in lingua originale – *Leoš Janáček. «Da una casa di morti»*, Venezia, Teatro La Fenice, 1985, pp. 1143-1169 –, è seguita da un saggio di particolare interesse sul metodo seguito dallo studioso nei panni di traduttore – *Per una traduzione italiana di «Da una casa di morti»*. *Indicazioni di metodo*, pp. 1171-1179 –. Meno importante, seppur utile, è la traduzione italiana di *Příhody lišky Bystroušky* dovuta a Olimpio Cescatti (Venezia, 1999), in un programma di sala che ha l'incomparabile pregio di pubblicare contestualmente (pp. 7-26) le vignette di Stanislav Lolek cui era ispirato il racconto a puntate di Rudolf Tešnohlídek.

³⁹ Da segnalare all'interno del volume edito in occasione dello spettacolo la ristampa in traduzione italiana del prezioso saggio di PAUL WINGFIELD, *Unlocking a Janáček. Enigma. The harmonic origins of Kudrjáš's 'Waiting' Song*, «Music & Letters», LXXV/4, 1994, pp. 561-575; trad. it. di Cecilia Palandri: *Alla scoperta di un enigma di Janáček. Le origini armoniche della canzone 'dell'attesa' di Kudrjáš*, in *Leoš Janáček. «Káta Kabanová»*, «La Fenice prima dell'Opera», 3, 2002-2003, pp. 93-112.

⁴⁰ *Leoš Janáček. «Šárka» – Pietro Mascagni «Cavalleria rusticana»*, «La Fenice prima dell'Opera», 7, 2009 (saggi di Franco Pulcini, Leoš Janáček, Aldo Salvagno, Emanuele Bonomi, Agostino Ruscillo).

plici didascalie registiche che regolano gli effetti di luce e il susseguirsi dei singoli pannelli, l'evento cruciale della seduzione svolto quale duetto operistico in presa diretta, la collocazione infine di un coro femminile «dietro la scena» – che paiono avvalorarne la concezione ossia la lettura quale 'dramma da camera' improntato a una concisione narrativa che il ricorso a un idioma strumentale epigrammatico, secco e allusivo rende ancora più pregnante. Linee guida dell'attenzione critica fin dai primi anni Quaranta, quando la composizione era sovente eseguita (anzitutto in Germania) in forma scenica e nella veste orchestrale che Otakar Zítek e Václav Sedláček curarono dopo la morte di Janáček, sono state l'analisi delle peculiarità linguistico-musicali dell'opera⁴¹ – valore compendiario ha in particolare la coppia di raccolte monografiche pubblicate a Brno in prossimità del centenario della nascita⁴² – e solo sul finire degli anni Novanta si è giunti dopo ardua indagine all'identificazione dell'anonimo autore dei versi con il poeta valacco Josef Kalda.⁴³ Sulla scia del legame evidente, di sangue e di carattere, con il prototipo operistico della *femme fatale* quale creato da Bizet con la protagonista eponima del suo capolavoro, l'affascinante Zefka è stata ricondotta nei suoi tratti drammatici alla pletora di 'zingare' che popolano le scene del teatro lirico ottocentesco,⁴⁴ mentre la più esaustiva sintesi tecnico-formale è stata redatta da Jan Vičar.⁴⁵

⁴¹ In aggiunta ai contributi indicati nelle note 11 e 32 occorre citare KARL HOLL, *Janáček und sein «Tagebuch eines Verschollenen»*, «Neue Zeitschrift für Musik», CXXIII, 1972, pp. 6-8; e MILAN MÁŠA, *O klavírním partu Janáčkova «Zápisník zmizelého»* (Sulla parte pianistica del «Diario di uno scomparso»), «Opus musicum», IX, 1986, pp. 280-286.

⁴² «Zápisník zmizelého» (*Z pera samoukova*). *Sborník se statěmi*, a cura di Václav Tomsa, Brno, Rovnost, 1948 – contiene: FRANTIŠEK TRÁVNÍČEK, *Literární a jazykové zhodnocení* (Considerazioni letterarie e linguistiche), pp. 21-29; BOHUMÍR ŠTĚDRŮN, *Janáčkův «Zápisník zmizelého»*, pp. 35-49 –; «Zápisník zmizelého». *Sborník s textem «Z pera samoukova»*, a cura di Adolf Kroupa, Brno, Krajské nakladatelství, 1956 – contiene: FRANTIŠEK TRÁVNÍČEK, «Zápisník zmizelého» jako slovesné dílo («Il diario di uno scomparso» come opera letteraria), pp. 21-28; BOHUMÍR ŠTĚDRŮN, *Janáčkův «Zápisník zmizelého»*, pp. 29-56; LUDVÍK KUNDERA, 'Záhady' kolem Janáčkova «Zápisník zmizelého». *Príspevek k Janáčkově realistické metodě* (Gli enigmi del «Diario di uno scomparso» di J. Contributo al metodo realistico di J.), pp. 57-68.

⁴³ Merito della scoperta spetta a JAN MIKESKA, *Tajemství P.S. aneb odhalení autora textu Janáčkova «Zápisníku zmizelého»*, Vizovice, Lípa, 1998. Sull'argomento si sono espressi anche JIŘÍ DEMEL, *Kdo je autorem «Zápisníku zmizelého»?* (Chi è l'autore dei «Diari di uno scomparso»?), «Opus musicum», XCIII/3, 1997, pp. 93-96 – con risposta di JAN MIKESKA, *Jak jsem přispěl k odhalení?* (Come l'abbiamo scoperto?), *ivi*, pp. 97-100 –; e JAN VIČAR, *Autor veršů Janáčkova «Zápisníku zmizelého»*, «Hudební věda», XXXIV/4, 1997, pp. 418-422.

⁴⁴ MICHAEL BECKERMAN, *Kundera's eternal present and Janáček's ancient gypsy*, in *Janáček studies* cit. pp. 109-126; DAVID MALVINI, *Gypsy Pleroma. Janáček's «Diary of one who disappeared»*, in *Id.*, *The Gypsy Caravan. From real Roma to imaginary gypsies in Western Music and Film*, New York-London, Routledge, 2004, pp. 123-138; ROLF URS RINGGER, *Ausserhalb der Normen. Leoš Janáček's «Tagebuch eines Verschollenen»*, in *Id.*, *Von Leningrad bis Hollywood. 35 Essays zur Musik im 20. Jahrhundert*, Zürich, Neue Zürcher Zeitung, 2006, pp. 63-65.

⁴⁵ JAN VIČAR, *Janáček's «Diary of One Who Disappeared»*, «Musicologica Olomucensia», II, 1995, pp. 51-84; rist. in *Id.*, *Imprints. Essays on Czech Music and Aesthetics*, Olomouc-Praha, Vydavatelství Univerzity Palackého-Togga, 2005, pp. 51-98.

LA VOIX HUMAINE

Libretto di Jean Cocteau

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



Francis Poulenc e Jean Cocteau

La voix humaine, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Inteso dall'autore alla stregua di un «esperimento» teatrale volto a sondare nella «rievo- cazione di un colloquio telefonico intercettato la grave singolarità dei registri e l'eter- nità dei silenzi», la *pièce* di Cocteau prende spunto da una situazione scenica scevra di ridondanti «macchinazioni» narrative: l'ultima desolante conversazione di una coppia di amanti già separatisi. Per evitare ogni tentazione di rappresentazione realistica o di analisi psicologica il dramma è svolto nella più scarna semplicità attraverso un'architettura drammaturgica che circonda tempo e spazio scenico a una sola dimensione – «un atto, una camera» –, e procede registrando con gelida impassibilità gli atti performativi dell'unico personaggio, una donna «anonima» cui non viene attribuita un'identità. Una caleidoscopica varietà di toni ne informa l'estenuante monologo, scandito dall'opprimente successione di due 'fasi' – «una quando l'attrice parla, l'altra quando ascolta e de- finisce il carattere dell'interlocutore invisibile che non s'esprime che per silenzi» –, e in- terrotto a più riprese dall'inadeguatezza del mezzo telefonico, «consueto accessorio delle *pièces* moderne», che lo distorce in balbettio indecifrabile o in fastidiosa interferenza di voci esterne. Ne consegue un dialogare nevrotico e frantumato che palesa la fragilità emotiva dell'interprete, trattata quale vittima sacrificale di una squallida tragedia d'amo- re basata su bugie meschine e patetici ricatti. Quale strumento capace di materializzare presenze, pensieri, discorsi e sentimenti (ma al contempo di consumare vite umane con i suoi spossanti silenzi e le inopportune imperfezioni tecniche), il telefono assurge in tal modo al rango di vero protagonista dell'opera fino a divenire, con pregnante funzione simbolica, feticcio di un amante oramai perduto e potenziale arma omicida con cui tron- care definitivamente il filo di un'esistenza senza più speranze.

Reduce dal freschissimo successo scaligero dei *Dialogues des carmélites*, (26 genna- io 1957), Poulenc affrontò la problematica trasposizione operistica del monologo di Jean Cocteau su invito di Hervé Dugardin, direttore della filiale parigina dell'editore Ri- cordi.¹ La stesura della *tragédie lyrique*, cui l'autore lavorò a partire dalla primavera dell'anno successivo in stretta collaborazione con il drammaturgo e il soprano Denise Duval, già creatrice del ruolo di Blanche de la Force nel capolavoro precedente e inter-

¹ Una prima fortunata traduzione cinematografica, a cui aveva partecipato attivamente pure lo scrittore fran- cese, era già stata completata nel 1947 dal regista Roberto Rossellini nel cortometraggio *Una voce umana*, primo episodio di un dittico intitolato *Amore* e interpretato da un'Anna Magnani in stato di grazia.

prete designata fin da subito per la parte della protagonista, procedette rapida e il 7 agosto 1958 terminò con l'orchestrazione. La *première*, diretta da Georges Prêtre e curata nel suo allestimento e regia dallo stesso Cocteau, ebbe luogo il 6 febbraio 1959 sulle scene dell'Opéra-Comique di Parigi, riscuotendo unanimi ovazioni tanto da beneficiare l'anno seguente di prestigiose riprese internazionali – tutte affidate alla straordinaria resa drammatica della celebrata *comédienne* parigina (dopo la coproduzione alla Piccola Scala di Milano, 18 febbraio, in francese: New York, Carnegie Hall, 23 febbraio; Edimburgo, King's Theatre, 30 agosto) – che ne hanno agevolato un posto abbastanza stabile nel repertorio.

Nell'adattare il dramma di Cocteau secondo le proprie esigenze, Poulenc si attenne fedelmente alla grande ricchezza di sfumature emotive del testo originale, privilegiando però una maggior linearità narrativa che ne neutralizza la deliberata struttura ellittica e ne esalta le sezioni di più spiccata connotazione sentimentale. Fuggevoli parentesi liriche 'lacerano' infatti la ruvida sobrietà di un declamato che aderisce da vicino ai silenzi, ai gesti e alle inflessioni vocali della protagonista e alterna ininterrottamente, quale riverbero musicale dei repentini sbalzi di umore della donna, canto libero e canto accompagnato dall'orchestra. Gli interventi di quest'ultima, impregnati per volere dell'autore della più ampia «sensualità» timbrica, fungono invece da ambiguo contrappunto sonoro alla vicenda drammatica, traducendo il senso di incomunicabilità e solitudine umana che emerge gradatamente dalle pieghe della *tragédie lyrique* attraverso una rete capillare di motivi – in totale se ne contano una quindicina, assai brevi e di nitida evidenza plastica – privi però di chiari referenti semantici e sintomi di una frattura tra sviluppo psicologico e commento musicale.

La nostra edizione si basa sul libretto pubblicato da Ricordi in occasione della prima assoluta.² Parole e versi non intonati sono segnalati in grassetto e color grigio nel testo, mentre le discrepanze tra libretto e partitura d'orchestra³ sono state indicate con numeri romani posti in apice; per le note corrispondenti alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.

ATTO UNICO		p. 119
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 137
	<i>La voce</i>	p. 139

² FRANCIS POULENC, *La voix humaine*, tragédie lyrique en un acte, texte de Jean Cocteau, Paris, Ricordi, ©1959 by Société Anonyme des Editions Ricordi, Paris; ringraziamo Simone Solinas per averci trasmesso la copia custodita nel fondo A. Testa dell'Archivio storico del Teatro Regio di Torino.

³ FRANCIS POULENC, *La voix humaine*, tragédie lyrique en un acte, texte de Jean Cocteau, partition d'orchestre, Parigi, Ricordi, ©1959; gli esempi musicali vengono identificati mediante la cifra di chiamata e il numero delle battute che la precedono in esponente a destra, e a sinistra se la seguono. I puntini di sospensione che nel libretto indicano all'interprete momenti da gestire di volta in volta in accordo col direttore sono ovviamente gestiti musicalmente mediante pause, e sostituiti da normali segni d'interpunzione.

LA VOIX HUMAINE

Texte de
Jean Cocteau

Musique de
Francis Poulenc

Personnage
ELLE Soprano Denise Duval

S.A. Ricordi, 3 rue Roquépine, Paris (VII)
Copyright 1959 by Société Anonyme des Éditions Ricordi, Paris

La scène, réduite, représente l'angle d'une chambre de femme; chambre sombre, bleuâtre, avec, à gauche, un lit en désordre, et, à droite, une porte entr'ouverte sur une salle de bains blanche très éclairée.

Devant le trou du souffleur, une chaise basse et une petite table: téléphone, lampe envoyant une lumière cruelle.

Le rideau découvre une chambre de meurtre. Devant le lit, par terre, une femme, en longue chemise, étendue, comme assassinée. Silence. La femme se redresse, change de pose et reste encore immobile. Enfin, elle se décide, se lève, prend un manteau sur le lit, se dirige vers la porte après une halte en face du téléphone. Lorsqu'elle touche la porte, la sonnerie se fait entendre. Elle s'élançe. Le manteau la gêne, elle l'écarte d'un coup de pied. Elle décroche l'appareil.

De cette minute, elle parlera debout, assise, de dos, de face, de profil, à genoux derrière le dossier de la chaise-fauteuil, la tête coupée, appuyée sur le dossier, arpentera la chambre en traînant le fil, jusqu'à la fin où elle tombe sur le lit à plat ventre. Alors sa tête pendra et elle lâchera le récepteur comme une pierre.

JEAN COCTEAU

Notes pour l'interprétation musicale

- 1.- Le rôle unique de *La voix humaine* doit être tenu par une femme jeune et élégante. Il ne s'agit pas d'une femme âgée que son amant abandonne.
- 2.- C'est du jeu de l'interprète que dépendra la longueur des points d'orgue, si importants dans cette partition. Le chef voudra bien en décider minutieusement, à l'avance, avec la chanteuse.
- 3.- Tous les passages de chant sans accompagnement, sont d'un tempo très libre, en fonction de la mise en scène. On doit passer subitement de l'angoisse au calme et *vice versa*.
- 4.- L'œuvre entière doit baigner dans la plus grande sensualité orchestrale.

FRANCIS POULENC

LA VOCE UMANA

Testo di
Jean Cocteau

Nuova traduzione italiana di
Michele Girardi (© 2015)*

Musica di
Francis Poulenc

LEI Soprano Denise Duval

* Mentre Cocteau impiega sempre la lingua francese a un livello alto, Poulenc fa intonare a Elle, a dialogo con gli altri interlocutori, una sorta di parlata popolare molto in voga a Parigi negli anni Cinquanta, un procedimento che mette in rilievo sia l'attenzione vigile per l'amato, sia la lucidità che la porta a distinguere il livello di conversazione da tenere. Trascrivo dalla partitura il periodo iniziale come esempio:

Allô, allô. Mais non, Madame, nous sommes plusieurs sur la ligne! Raccrochez. Vous êt' es avec une abonnée. Mais, Madame, raccrochez vous-mêm'. Allô, Mad'moiseil'! Mais non, ce n'est pas le docteur Schmit. Zéro huit, pas zéro sept. Allô, c'est ridicul'. On me demande; je ne sais pas.

Ho scelto in questi casi di seguire il libretto, e ringrazio l'amico e collega Jean-Christophe Branger per l'utile scambio sulla questione (*ndt*).

La scena, uno spazio ridotto, inquadra l'angolo della stanza d'una donna; una camera cupa, azzurrognola, a sinistra un letto disfatto, a destra una porta socchiusa su un bagno bianco molto illuminato.

Davanti alla buca del suggeritore, una sedia bassa e un tavolino: telefono, lampada che manda una luce cruda.

Lo schiudersi del sipario fa vedere la stanza di un omicidio. Stesa per terra, davanti al letto, una donna, in una lunga camicia da notte, sembra assassinata. Silenzio. La donna si solleva, cambia posizione e resta ancora immobile. Alla fine si decide, si alza, prende dal letto un mantello, si dirige verso la porta dopo una sosta davanti al telefono. Quando tocca la porta il telefono squilla. La donna si precipita a rispondere. Il soprabito la impaccia, lei lo scosta con un piede. Stacca il ricevitore.

Da questo momento la donna parlerà stando in piedi, seduta, di schiena, di faccia, di profilo, in ginocchio dietro la spalliera della sedia, con la testa abbassata, appoggiata alla spalliera, misurerà la stanza trascinando il filo del telefono, sino a quando alla fine cadrà bocconi sul letto. Allora, la testa a ciondolini, lascerà cadere il ricevitore come un sasso.

JEAN COCTEAU

Note per l'interpretazione musicale

- 1.- La parte, unica, della *Voce umana* deve essere interpretata da una donna giovane ed elegante. Non si tratta di una donna matura abbandonata dall'amante.
- 2.- Spetta all'interprete stabilire le lunghezze effettive delle pause, assai importanti in questa partitura. Il direttore d'orchestra dovrà prendere le sue decisioni in merito, anticipatamente, assieme alla cantante.
- 3.- Tutti i passaggi senza accompagnamento sono in un tempo assai libero, in funzione della messa in scena. Bisogna passare repentinamente dall'angoscia alla calma e viceversa.
- 4.- L'intera composizione deve sprofondare nella più grande sensualità orchestrale.

FRANCIS POULENC

ACTE UNIQUE

ATTO UNICO

[ELLE] (*on sonne*)¹
Allô, allô²

[LEI] (*si sente suonare il telefono*)
Pronto, pronto

¹ *Lent mais angoissé-Très calme-Tempo 1-Più mosso - 3/4-2/4.*

Un inquietante preludio orchestrale percorso da clangori d'inusitata violenza sonora immette con effetto stridente nell'ambiente spoglio e angusto di una camera da letto in disordine dove una donna giace a terra, riversa sul pavimento, con indosso una camicia da notte. La scena pare quasi l'istantanea di un delitto appena consumato, ma bastano pochi istanti e la protagonista s'alza di scatto pronta a uscire dopo aver squadrato il telefono sul comodino e abbrancato risoluta un cappotto, mentre in orchestra la minuziosa pantomima è scortata da una coppia di spunti tematici strettamente imparentati tra loro - se ne osservi in particolare il profilo cromatico e l'incedere puntato - che paiono esternare fin dal principio il carattere del soprano, una donna resa isterica dalla situazione; il primo, costituito da striduli arabeschi di clarinetti, oboi e viole su un aspro pedale di archi e corni, trasmette una sensazione di allucinazione onirica:

ESEMPIO 1a (⁸1)

Lent mais angoissé

Cl.
Piatto
Vl. I
Tr.
Arpa
Vl. II
Cor.

il secondo invece, un ruvido motivo ascendente eseguito dai corni poi ripreso da tromboni, clarinetti e ottavino, si distingue per la rabbiosa vigoria icastica:

ESEMPIO 1b (1)

Sans presser Presser

Ott.
Cl.
Vl. I
Fl.
Ob.
Tr.
Fag.
Cl. b.
Cor.
Cor. ingl.
Trbn.
Tuba
Timp.
Vlc.
Arpa
Cb.

² *Très agité-Très calme (con tristezza)-Più mosso (très librement) - 3/4-2/4 (da 5).*

Un tintinnio dello xilofono, unica 'sigla' sonora univocamente connotata per riprodurre dal vero lo squillo del-

Mais non, Madame, nous sommes plusieurs sur la ligne, raccrochez vous êtes avec une abon-
née Mais, Madame, raccrochez vous-
même! Allô, Mademoiselle! 'Mais non, ce
n'est pas le docteur Schmit Zéro huit, pas zéro
sept. Allô! C'est ridicule On me demande; je
ne sais pas.
(Elle raccroche, la main sur le récepteur. On sonne)

Allô! Mais, Madame, que voulez-vous que j'y
fasse? Comment, ma faute? Pas de tout
Allô, Mademoiselle! ... Dites à cette dame de se reti-
rer.
(Elle raccroche. On sonne)

Allô, c'est toi?³

Ma no, signora, siamo tanti in linea, riattacchi
..... sta parlando con un'abbonata
Riattacchi lei Pronto, signorina! Ma no,
non sta parlando col dottor Schmit zero otto e
non zero sette. Pronto! Ma qui siamo al ridicolo
..... Se mi hanno chiamata come faccio a saperlo?
(Riattacca tenendo la mano sul ricevitore. Un altro
squillo)

Pronto!Ma signora, che ci posso fare?
Come, sto sbagliando io? Ma neanche per sogno
..... Pronto, signorina! ... Dica a quella signora di
sparire.
(Riattacca. Trilla ancora il telefono)

Pronto, sei tu?

segue nota 2

l'apparecchio elettrico, segnala però l'arrivo dell'attesa telefonata. Frenetica il soprano si lancia per afferrare il ricevitore e dà inizio a una sfiibrante conversazione di cui s'odono solo le sue parole – domande, richieste e reazioni dell'interlocutore misterioso devono dunque essere dedotte, con un inevitabile margine di discrezionalità, dalle repliche della protagonista. Interferenze seccanti disturbano dapprima il colloquio – è una donna che sta cercando di mettersi in contatto con un certo dottor Schmit – e tocca alla centralinista ristabilire la linea dopo ripetuti tentativi durante i quali la crescente agitazione della protagonista trapela dal ripetersi ossessivo di una brusca cellula dei legni derivata dall'es. 1a.

¹ Aggiunta: «(Au comble de la violence)» – «(Al colmo dell'esasperazione)».

³ *Très lent* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$ (da 8).

Un terzo trillo del telefono, preceduto da un malcelato moto d'impazienza sull'es. 1b (8), fa finalmente riprendere – o meglio, cominciare – il colloquio, dal quale si intuisce presto che la voce al di là del filo è quella dell'ex compagno di lei. Dopo alcune sfuggenti rassicurazioni svolte su un disegno cromatico strisciante presentato da violini e viole (da 10) la donna esordisce raccontando di esser da poco rientrata e di aver pranzato fuori dall'amica Marta. Gli insistenti scarti semitonalmente nella linea vocale, corroborati dalle cadenzate sfasature ritmiche che animano il tessuto orchestrale (da ²11), ne lasciano trapelare contraddizioni e titubanze – la donna sta infatti mentendo spudoratamente –,

ESEMPIO 2 (10⁴)

(très naturel)

Elle
Je rentre il y a dix mi-nu-tes. Tu n'a-vais pas en-core ap-pe-lé?

VI. I
VI. II
Cor.
Fag.
pp
Vle
Vlc.
Cb.
pizz.
p

.... Oui très bien C'était un vrai supplice de t'entendre à travers tout ce monde ... oui oui non c'est une chance "Je rentre il y a dix minutes. Tu n'avais pas encore appelé? Ah! Non, non. J'ai diné dehors, chez Marthe Il doit être onze heure un quart. Tu es chez toi? Alors regarde la pendule électrique c'est ce que je pensais oui, oui, mon chéri Hier soir? Hier soir je me suis couchée tout de suite et comme je ne pouvais pas m'endormir, j'ai pris un comprimé ... Non un seul à neuf heures J'avais un peu mal à la tête, mais je me suis secouée. Marthe est venue. Elle a déjeuné avec moi. J'ai fait des courses. Je suis rentrée à la maison. J'ai ⁱⁱQuoi? Très forte J'ai beaucoup, beaucoup de courage Après? Après je me suis habillée, Marthe est venue me prendre Je rentre de chez elle. Elle a été parfaite Elle a cet air, mais elle ne l'est pas. Tu avais raison, comme toujours Ma robe rose⁴ Mon chapeau noir Oui, j'ai encore mon chapeau sur la tête Et toi, tu rentres? Tu es resté à la maison?.... Quel procès?.... Ah, oui ^{iv}Allô! Chéri Si on coupe redemande-moi tout de suite Allô! Non je suis là le sac? Tes lettres et les miennes. Tu peux le faire prendre quand tu veux Un peu dur Je comprends Oh! mon chéri, ne t'excuse pas, c'est très naturel

.... Sì... benissimo... Era proprio una tortura ascoltare la tua voce in mezzo a tutte quelle altre ... sì sì no è una possibilità Sono tornata da dieci minuti appena Non avevi ancora chiamato? Ah! No, no. Ho cenato fuori da Marta Saranno le undici e un quarto Sei a casa? Allora dai un'occhiata alla pendola elettrica è che pensavo sì, sì, amore mio Ieri sera? Ieri sera mi sono buttata sul letto e siccome non potevo dormire ho preso una pastiglia ... No una sola alle nove Avevo un po' di mal di testa, ma mi sono ripresa. Marta è venuta e ha mangiato con me. Avevo fatto spesa ed ero rientrata a casa. Ho Cosa? fortissima Ho tanto, proprio tanto coraggio Dopo? Dopo mi sono vestita e Marta è venuta a prendermi Torno da casa sua. È stata bravissima Anche se può sembrare così, non lo è. Avevi ragione, come sempre Il mio vestito rosa Il mio cappello nero Ebbene sì, ho ancora il cappello in testa.... E tu, rientri? Sei rimasto a casa?.... Quale processo?.... Ah, sì Pronto! tesoro Se ci chiudono la linea richiamami subito.... Pronto! No sono là la busta? Le tue lettere e le mie. Puoi far venire qualcuno a ritirarle quando vuoi Un po' dura Capisco Oh! Mio caro, non scusarti, è del tutto naturale, sono io la stupida Tu

segue nota 3

che toccano il culmine quando la protagonista, desiderosa di farsi compatire dall'amato, gli rivela di aver preso del sonnifero per potersi addormentare la sera prima. Una nuova variante dell'es. 1a (*En pressant en peu-Plus calme (librement)-Più mosso-Sans presser* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{2}{4}$, da 13), esposta dai legni sui secchi pizzicati degli archi, s'insinua allora nell'ordito strumentale e, intercalata all'es. 2 per ribadire all'uomo l'uscita pomeridiana con la confidente, delimita i contorni di un resoconto immaginario.

ⁱⁱ Aggiunta: «(Très naturelle)» – «(Con naturalezza)».

ⁱⁱⁱ Aggiunta: «(Comme un cri)» – «(Come un grido)».

^{iv} Aggiunta: «(Angoissé)» – «(Angosciata)».

⁴ *Très calme-En animant beaucoup-Plus calme* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ (da 18).

Su un timido inciso accordale che procede incerto lungo armonie non risolte, il soprano prosegue la sua sceneggiata sostenendo di avere ancora indosso gli abiti da passeggio per poi pregare l'amante, confortata dal sapere che questi le sta telefonando da casa, di richiamarla qualora la conversazione dovesse inopinatamente interrompersi – e il terrore angoscioso di perdere ogni contatto con la realtà esterna trova riscontro in alcune dissonanti concrezioni accordali (da ³19) già udite in precedenza (*Très calme*, da 6). Quando poi l'uomo le chiede di restituirgli le lettere scambiate durante la loro relazione, la donna finge sicurezza – contraddetta tuttavia dalla remissiva discesa cromatica di arpa e violoncello solo che l'accompagnano dolenti (*Très calme et morne*, da 19) –, esibendo persino un insospettato temperamento che l'orchestra si incarica di evidenziare attraverso una tenerissima frase dall'intensa accensione lirica che s'incarica ariosa verso l'acuto con un balzo di quinta:

et c'est moi qui suis stupide^vTu es gentil sei gentile Io di più, non credevo di essere tanto
^{vi}Moi non plus, je ne me croyais pas si forte ... forte ...

segue nota 4

ESEMPIO 3a (20)

Elle

Un peu dur... Je com-prends.

Vle I
Cor. ingl.
VI. I-II

Cl. b.
Fag.

Vle II
Vlc.
Cb.

Per convincerlo infine, di fronte alla sua palese diffidenza, della sincerità della messinscena, la protagonista riafferma con forza le proprie ragioni (*Très agité, mai pas trop vit* - $\frac{3}{4}$, da 21), nonostante un veemente motivo dai contorni melodico-ritmici alquanto spigolosi (lieve variante del precedente, es. 3a),

ESEMPIO 3b (22)

Presser
Fièvreux, très violent

Elle

Pas du tout...

VI. I
Ob.
C. ingl.

VI. II
Tr. I
Cor.

Trbn.

Vle
Fag.

Vlc.
Tuba
Cb.

sembri denotare l'autoritario ascendente dell'uomo sull'eroina, che invano cerca con ostinazione di professare tranquillità (*Très calme et tendre* - $\frac{3}{4}$, da 23¹) fino ad addossare interamente su di sé la colpa del fallimento della relazione (*Energique et surtout sans presser-Tout à coup lent et morne* - $\frac{4}{4}$, da 24).

^v Aggiunta: «(Dans un souffle)» - «(Come in un soffio)».

^{vi} Aggiunta: «(Pathétique)» - «(Pateticamente)».

..... Quelle comédie? Allô! Qui?
 Que je te joue la comédie, moi! Tu me connais, je
 suis incapable de prendre sur moi Pas du tout
 Pas du tout Très calme Tu l'entendrais
 Je dis: tu l'entendrais. Je n'ai pas la voix d'une per-
 sonne qui cache quelque chose Non. J'ai décidé
 d'avoir du courage et j'en aurai J'ai ce que je mé-
 rite. J'ai voulu être folle et avoir un bonheur fou
 chéri, écoute allô! chéri ^{vii}laisse
 allô! Laisse-moi parler... Ne t'accuse pas.
 Tout est ma faute. Si, si Souviens toi du di-
 manche de Versailles et du pneumatique⁵ Ah!
 Alors! C'est moi qui ai voulu venir, c'est moi
 qui t'ai fermé la bouche, c'est moi qui t'ai dit que

..... Ma che commedia! Pronto! Chi?
 Pensi davvero che stia recitando? Tu mi co-
 nosci, sarei incapace di prendermi una colpa Per
 nulla niente affatto Calmissima Lo ca-
 pirai Ripeto: lo capirai. Non ho la voce di chi
 nasconde qualcosa No. Ho deciso di farmi co-
 raggio, e ce la farò Ricevo quel che merito. Ho
 voluto essere folle e vivere una folle felicità
 ascolta, caro pronto! caro lascia
 pronto! Lasciami parlare ... E non accu-
 sarti, è tutta colpa mia. Sì, certo Ricordati di
 quella domenica a Versailles e del pneumatico Ah!
 Dunque! Sono io che ho insistito per venire, io
 che ho chiusa la bocca, io che ho detto che tutto mi

^{vii} Aggiunta: «(Crié)» – «(Urlato)».

⁵ *Doucement voluptueux, très calme-En animant (très librement) – $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$, fa# (da 26).*

L'ardente passionalità che ancora la tiene legata all'amante fa però capolino in una splendida frase cantabile enunciata da clarinetti, violini e viole che si distende sensuale sopra un fondale orchestrale iridescente:

ESEMPIO 4a (26)

Doucement voluptueux, très calme

Elle
 Souviens toi du di-man-che de Ver-sail-les et du pneu-ma-ti-que. Ah! a-lors!

VI. I
 Cl.
 Vle
 pp

VI. II
 Cor.
 div
 pp

Cl. b.
 Arpa
 pp

Tuba
 pp

Fag.
 pp

Vlc.
 Cb.
 arco

e ammantata di struggente nostalgia i ricordi del passato – il pensiero della donna ritorna a una loro gita a Versailles. Alle caparbie rivendicazioni del soprano l'uomo contrappone da par suo ben altre argomentazioni e in una sezione assai tesa (*Très violent et agité-Très calme-Più mosso – $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, da 27*), dove la strisciante linea cromatica di viola e clarinetto solisti contorce in oscure volute la luminosa direzionalità della melodia precedente, le rinfaccia ripicche e incomprensioni. Passato energicamente al contrattacco, le svela infine cinico che ha fissato

tout m'était égal ... Non non là tu es injuste J'ai téléphoné la première un mardi L'en suis sûre. Un mardi 27. Tu penses bien que je connais ces dates par cœur ^{viii}ta mère? Pourquoi? Ce n'est vraiment pas la peine

.... Je ne sais pas encore Oui peut-être Oh! non, sûrement pas tout de suite, et toi? ^{ix}Demain? Je ne savais pas que c'était si rapide Alors, attends c'est très simple ^xdemain matin le sac sera chez le concierge. Joseph n'aura qu'à passer le prendre ^{xi}Oh! moi, tu sais, il est possible que je reste, comme il est possible que j'aie passer quelques jours à la campagne, chez Marthe

Oui, mon chéri mais oui, mon chéri Allô et comme ça?⁶ Pourtant je parle très fort

era indifferente ... No no ora sei ingiusto Ho telefonato per prima un martedì Ne sono certa. Un martedì 27. Hai ragione se pensi che conosca queste date a memoria tua madre? Perché? Non ne vale proprio la pena

.... Non ho ancora deciso Sì forse Oh! no, di sicuro non subito, e tu? Domani? Non avevo idea che avessi tanta fretta Allora, aspetta è semplicissimo domattina la busta sarà in portineria. Giuseppe non dovrà fare altro che passare a prenderla Oh! Io? può darsi che resti, magari, come che vada a trascorrere qualche giorno in campagna da Marta

Sì, amore mio ma sì, tesoro Pronto e come mai?..... E sì che parlo a voce alta Mi

segue nota 5

la data del matrimonio per l'indomani, chiedendole la riconsegna immediata delle lettere mentre la protagonista, disorientata, tenta invano di cambiar discorso su una variante più quieta e distesa dell'es. 3b che ne manifesta la morbosa dipendenza:

ESEMPIO 4b (294)

per fingere un'indifferenza che in realtà non prova (*Très calme*, da 31).

^{viii} Aggiunta: «(Indifferente)» – «(Con indifferenza)».

^{ix} Aggiunta: «(Chuchoté, angoissé)» – «(Bisbigliato, con angoscia)».

^x Aggiunta: «(Le souffle coupé)» – «(Col fiato mozzo)».

^{xi} Aggiunta: «(Très tendre et doux)» – «(Teneramente, con dolcezza)».

⁶ Più mosso-Un peu moins vite-Très agité – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ (da 32).

Problemi sulla linea riprendono nel frattempo a rovinare la conversazione, sentori di una lontananza fisica divenuta in realtà incolmabile distanza affettiva. Sul duplice registro semantico dei repentini cambi nell'inflessione della voce e dei confusi lacerti verbali proferiti l'eroina, pur incominciando a sospettare che l'amante sia fuori di casa, allontana il rovello dell'imminente separazione cullandosi al pensiero che lui la stia immortalando in un disegno, noncurante dell'appassire della sua bellezza. Intrecciata ai malinconici vagheggiamenti della donna, l'orchestra risponde gran parte del materiale tematico già presentato – pervasivi sono innanzitutto i motivi degli ess.

..... Et là, tu m'entends? Je dis: et là, tu m'entends? C'est drôle parce que moi je t'entends comme si tu étais dans la chambre Allô! allô! Allons, bon! maintenant c'est moi qui ne t'entends plus Si, mais très loin, très loin Toi, tu m'entends? C'est chacun son tour Non, très bien J'entends même mieux que tout à l'heure, mais ton appareil résonne. On dirait que ce n'est pas ton appareil.

.....^{xii} Je te vois, tu sais.
(*Il lui faut deviner*)

.... Quel foulard? Le foulard rouge Tu as tes manches retroussées Ta main gauche? le récepteur. Ta main droite? ton stylographe. Tu dessines sur le buvard, des profils, des cœurs, des étoiles. Ah!

^{xiii} Tu ris! J'ai des yeux à la place des oreilles
.....
(*Avec un geste machinal de se cacher la figure*)

Oh!^{xiv} Mon chéri, surtout ne me regarde pas Peur? Non, je n'aurai pas peur..... c'est pire
^{xv} Enfin je n'ai plus l'habitude de dormir seule
^{xvi} Oui oui oui^{vj} je te promets tu es gentil Je ne sais pas. J'évite de me regarder. Je n'ose plus allumer dans le cabinet de toilette. ^{xvii} Hier, je me suis trouvée nez à nez avec une vieille dame Non, non! une vieille dame avec des cheveux blancs et une foule de petites rides
^{xviii} Tu es bien bon! mais, mon chéri, une figure admirable, c'est pire que

senti? Ripeto: mi senti? è buffo perché io ti sento come se fossi qui in questa stanza Pronto! pronto! Andiamo! E adesso sono io che non sento più Sì ma come da lontano, da tanto lontano E tu? Mi senti? Un po' a testa No, benissimo Sento anche meglio che mai, ma il tuo apparecchio squilla. Non si direbbe che sia il tuo apparecchio.

..... Ti vedo, sai?
(*Tira a indovinare*)

.... Quel foulard? quello rosso e ti sei rimboccato le maniche Cos'hai nella mano sinistra? Il ricevitore. Nella destra? La tua penna stilografica. Disegni sulla carta assorbente: profili, cuori, stelle. Ah! Ridi! Ho gli occhi al posto delle orecchie

.....
(*Meccanicamente fa il gesto di nascondersi*)

Oh! amore mio, soprattutto non guardarmi..... Paura? No, non avrò paura sarebbe peggio E poi non sono più abituata a dormire da sola..... Sì sì sì te lo prometto sei buono Non lo so. Cerco di non guardarmi. Non oso più accendere la luce nella toilette. Ieri mi sono trovata faccia a faccia con una vecchia signora No, no! Proprio una vecchia coi capelli bianchi con migliaia di piccole rughe che si accalcavano nel suo volto Sei davvero troppo buono! amore mio, ma

segue nota 6

2 (*Moins vite. Très détendu*, da 35, da 36⁵, e da 42²) e 3a (*Très calme et doux*, da 33; *Très calme*, da 38, e da 49²), cui si unisce il mesto declinare cromatico (cfr. nota 4; *Lent-Très calme* – $\frac{3}{4}$, da 37³) quando la protagonista cade in preda al commovente rimpianto del tempo trascorso insieme –, avvolgendolo in un'atmosfera di falsa serenità che già lascia presagire la tendenza autodistruttiva del soprano, soprattutto quando critica con insistenza lo sfiorire della sua avvenenza in uno scorcio di vibrante intensità a voce sola in dialogo con l'orchestra (*Très violent* – $\frac{5}{4}$ – $\frac{3}{4}$ – $\frac{2}{4}$ – $\frac{4}{4}$, da 39), che lascia spazio all'ironia dolorosa sul proprio corpo (*Plus calme-Più mosso* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{4}$, da 40).

^{xii} Aggiunta: «(*Tendre et câlin*)» – «(*Tenera e carezzevole*)».

^{xiii} Aggiunta: «(*Coquette*)» – «(*Con civetteria*)».

^{xiv} «Oh! Non, l (*Hagarde*)» – «Oh! no, l (*Sconvolta*)».

^{xv} Aggiunta: «(*Très tendre et lasse*)» – «(*Molto tenera, con stanchezza*)».

^{xvi} Aggiunta: «(*Morne*)» – «(*Triste*)».

^{xvii} Aggiunta: «(*Esasperée*)» – «(*Con esasperazione*)».

^{xviii} Aggiunta: «(*Tendrement ironique*)» – «(*Con tenera ironia*)».

tout, c'est pour les artistes^{xxix} J'aimais mieux quand tu disais: Regardez-moi cette vilaine petite gueule!^{xxx} Oui, cher Monsieur!^{xxxi} Je plaisantais Tu es bête^{xxxii} Heureusement que tu es maladroit et que tu m'aimes. Si tu ne m'aimes pas et si tu étais adroit, le téléphone deviendrait une arme effrayante. Une arme qui ne laisse pas de traces, qui ne fait pas de bruit

Moi, méchante?^{xxxiii} Allô!^{xxxiv} allô, chéri
Où es-tu? Allô, allô, Mademoiselle...⁷
(*Elle somme*)
Allô, Mademoiselle, on coupe.
(*Elle raccroche. Silence. Elle décroche*)

Allô, c'est toi?.....^{xxxv} Mais non, Mademoiselle. On m'a coupée^{xxxvi} Je ne sais pas ... c'est à dire si attendez^v Auteil zéro quatre virgule sept. Allô! Pas libre? Allô, Mademoiselle. Il me redemande ... Bien.
(*Elle raccroche. On somme*)

Allô! Auteil zéro quatre virgule sept? Allô! C'est vous, Joseph?^{xxxvii} C'est madame On nous avait coupés avec Monsieur Pas là? oui oui il ne rentre pas ce soir
^{xxxviii} c'est vrai, je suis stupide! Monsieur me télépho-

avere una bellissima figura è peggio ancora, è roba che va bene per gli artisti Mi piaceva di più quando dicevi: ma guardate quella faccetta da screanzata! Sì, caro signore! Scherzavo Sei uno scemo Meno male che sei maldestro e mi ami. Se non mi amassi e fossi abile, il telefono diverrebbe un'arma spaventosa. Un'arma che non lascia traccia e non fa rumore

Sarei io la cattiva? pronto! pronto, amore dove sei? Pronto, pronto, signorina ...
(*Chiama*)
Pronto, signorina, ci hanno interrotto.
(*Riattacca. Silenzio. Stacca la cornetta*)

Pronto, sei tu?..... Ma no, signorina. Sono stata interrotta Non so ... cioè sì..... aspetti Auteil zero quattro virgola sette. Pronto! Occupato? Pronto, signorina. Mi sta richiamando ... Bene.
(*Riappende. Squilla*)

Pronto! Auteil zero quattro virgola sette? Ponto! È lei, Giuseppe? Parla la signora..... Ci hanno interrotto mentre parlavo col signore..... Non è lì? sì sì non rientra stasera Vero, sono proprio una stupida! Il signore mi chiamava da

^{xix} Aggiunta: «(Tendre et calme)» – «(Con tenerezza e calma)».

^{xx} Aggiunta: «(En s'efforçant de sourire)» – «(Sforzandosi di sorridere)».

^{xxi} Aggiunta: «(Coquette)» – «(Con civetteria)».

^{xxii} Aggiunta: «(Angoissé tout à coup)» – «(Improvvisamente, con angoscia)».

^{xxiii} Aggiunta: «(Rude)» – «(Bruscamente)».

^{xxiv} Aggiunta: «(Au comble de l'angoissé)» – «(Al culmine dell' angoscia)».

⁷ *Calme-Sans presser-Plus calme-Très calme-Calme* – $\frac{3}{4}-\frac{4}{4}-\frac{3}{4}-\frac{2}{4}-\frac{4}{4}-\frac{3}{4}-\frac{5}{4}-\frac{3}{4}$ (da 43)

L'intromissione di un'altra utente tronca i suoi propositi suicidi e precede una chiamata al numero di casa dell'amante, lo 04,7 di Auteuil (distretto sulla Senna ai confini di Parigi), e l'intrusione di un nuovo 'estraneo' Joseph, il domestico. Dall'altra parte del filo il cameriere conferma alla protagonista che il padrone pernoverà fuori, dopo che il premuroso centralinista è riuscito con fatica a ripristinare il contatto telefonico in un turbinio di fremiti orchestrali – il collerico inciso alternato tra archi e legni si incarica ancora una volta di dipingere l'attesa ansiogena dell'eroina (cfr. nota 2). Ripresosi dallo *shock* iniziale, il soprano balbetta allora una serie di scuse palesate dalla ricomparsa su sonorità quasi pudiche dell'es. 2 (*Lentement-Presser un peu* – $\frac{3}{4}$, 47³), prima di posare la cornetta con furibondo scatto d'ira cui fanno eco tonitruanti scariche dell'es. 1b (*Molto agitato*, da 49).

^{xxv} Aggiunta: «(En colère)» – «(In collera)».

^{xxvi} Aggiunta: «(Hagarde)» – «(Sconvolta)».

^{xxvii} Aggiunta: «(Essoufflé)» – «(Senza fiato)».

^{xxviii} Aggiunta: «(En s'efforçant de paraître calme)» – «(Sforzandosi di sembrare calma)»

nait d'un restaurant, on a coupé et je redemande son numéro^{xxxix} Excusez-moi, Joseph Merci merci Bonsoir, Joseph
(*Elle raccroche et se trouve presque mal. On sonne*)

Allô! ah! chéri! c'est toi?^{8 xxx} On avait coupé Non, non. J'attendais... On sonnait, je décrochais et il n'y avait personne Sans doute Bien sûr^{xxxix} Tu as sommeil? Tu es bon d'avoir téléphoné, très bon

(*Elle pleure*) (*Silence*)

Non, je suis là Quoi? Pardonne c'est absurde^{xxxii} Rien, rien je n'ai rien Je te jure que je n'ai rien C'est pareil Rien du tout. Tu te trompes^{xxiv} Seulement, tu comprends, on parle, on parle...

(*Elle pleure*)^{xxxiii}

Ecoute, mon amour. Je ne t'ai jamais menti^{xxxiv} Oui, je sais, je sais, je te crois, j'en suis convaincue non, ce n'est pas ça, c'est parce que je viens de te mentir là au téléphone, depuis un quart d'heure, je te mens. Je sais bien que je n'ai plus aucune chance à attendre, mais mentir ne porte pas la chance et puis je n'aime pas te mentir, je ne peux pas, je ne veux pas te mentir, même pour ton bien Oh! rien de grave, mon chéri Seulement je mentais en te décrivant ma robe et en te disant que j'avais

un ristorante, hanno interrotto e allora ho composto il suo numero di casa Mi scusi, Giuseppe Grazie grazie Buonasera, Giuseppe
(*Riattacca e si sente quasi male. Squillo*)

Pronto! ah! Sei tu, amore? Ci avevano interrotto No, no. Aspettavo ... Squillava, ho staccato e non c'era nessuno Senza dubbio Sicuramente Hai sonno? Sei buono ad avermi chiamato, tanto buono

(*Piange*) (*Silenzio*)

Non, sono ancora qui Che? Perdona è assurdo Niente, niente non ho niente Ti giuro che non ho niente fa lo stesso Proprio niente. Ti sbagli Solamente, capisci, si parla, si parla ...

(*Piange*)

Senti, amore mio. Non ti ho mai mentito Sì, lo so, ti credo, ne sono convinta no, non è così, perché ti ho appena mentito qui al telefono, è da un quarto d'ora che ti sto mentendo. So bene che non ho più alcuna speranza, ma mentire non porta speranza, e poi non mi piace mentirti, non posso farlo, e non voglio mentire, anche per il tuo bene. Oh! Nulla di grave, tesoro mio Solo che mentivo descrivendoti il mio vestito e dicendoti che avevo cenato da Marta Non ho affatto cenato,

^{xxxix} Aggiunta: «(Très doux)» – «(Molto dolcemente)»

⁸ Très calme-Più mosso-En animant-Subito molto lento-En animant progressivement-Lento et pesant – $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$ (da 50)

L'assente richiama subito dopo accorgendosi del turbamento di lei, mal dissimulato dall'ossessivo ripetersi in orchestra della convulsa cellula di biscrome del motivo 1a (da 50²). Senza mostrargli di averne smascherato le menzogne, la donna non smette di rassicurarlo sul suo stato d'animo e, nella speranza di indurlo ad ammetterle, confessa di averlo ingannato per tutta la telefonata (*Plus calme-Animer beaucoup-Plus calme-Plus Lent* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$, da 57) e di non essersi mai mossa dal letto pur di attendere fremente una sua chiamata. La crescente tensione della dichiarazione è cadenzata da infuocate spire cromatiche che avvolgono la voce fino al parossistico Do₃ con cui la donna urla furiosa la propria ardente passione sorretta in orchestra da una tonante esplosione dall'es. 4b (358). La determinazione volitiva della protagonista prende da qui nuovo vigore, ma retrocede ben presto nel compiacimento incondizionato delle volontà del partner dopo aver meditato sull'inutilità di ogni sua pretesa – allusiva è in particolare la morbida fioritura degli oboi che affiora timidamente dall'ordito accordate degli archi con sordina, mirabile metafora di una voglia di tenerezza destinata a rimanere insoddisfatta (*Bien plus calme (tendre)* – $\frac{3}{4}$, 60).

^{xxx} Aggiunta: «(Morne)» – «(Triste)»

^{xxxii} Aggiunta: «(Tendre)» – «(Tenera)»

^{xxxiii} Aggiunta: «(Come un être blessé)» – «(Come un essere ferito)»

^{xxxiii} «(Très sensuel et lyrique)» – «(Con molta sensualità e lirismo)»

^{xxxiv} Aggiunta: «(Affolée)» – «(Sgomenta)».

diné chez Marthe Je n'ai pas diné, je n'ai pas ma robe rose. J'ai un manteau sur ma chemise, parce qu'à force d'attendre^{xxxvi} ton téléphone, à force de regarder l'appareil, de m'asseoir, de me lever, de marcher de long en large, je devenais folle! Alors j'ai mis un manteau et j'allais sortir, prendre un taxi, me faire mener sous tes fenêtres, pour attendre^{xxxvi} eh bien! attendre,^{xxxv} je ne sais quoi Tu as raison Si, je t'écoute^{xxxvi} Je serai sage je répondrai à tout, je te jure Ici Je n'ai rien mangé Je ne pouvais pas J'ai été très malade

^{xxxvii} Hier soir, j'ai voulu prendre un comprimé pour dormir;⁹ je me suis dit que si j'en prenais plus, je dormirais mieux et que si je les prenais tous, je dormirais sans rêve, sans réveil, je serais morte...

(Elle pleure)

J'en ai avalé douze dans de l'eau chaude Comme une masse. Et j'ai eu un rêve. J'ai rêvé ce qui

né indosso il mio vestito rosa. Porto un cappotto sopra la camicia perché a forza di aspettare la tua telefonata, a forza di guardare l'apparecchio, di sedermi, di alzarmi, di camminare su e giù per la stanza, stavo per dare i numeri! Allora mi sono buttata addosso un cappotto e stavo per uscire, prendere un taxi che mi portasse sotto le tue finestre, per aspettare E già, aspettare non si sa che cosa Hai ragione Sì, ti darò retta Sarò ragionevole risponderò a tutto, te lo giuro Qui Non ho mangiato nulla Non potevo Sono stata molto male

Ieri sera ho preso una pasticca per dormire; e mi sono detta che se ne avessi prese ancora avrei dormito meglio, e se le avessi ingerite tutte avrei dormito senza sognare, senza risvegliarmi, e sarei morta ...

(Piange)

E ne ho prese dodici nell'acqua calda Come un sasso. E ho sognato. Ho sognato quel ch'è

^{xxxv} Aggiunta: «attendre,».

^{xxxvi} Aggiunta: «(Tendrement enfantin)» – «(Teneramente infantile)».

^{xxxvii} Aggiunta: «(Dououreux mais très simple)» – «(Dolorosamente, ma con semplicità)».

⁹ Moderato – $\frac{9}{8}$ - $\frac{12}{8}$ - $\frac{6}{8}$, do (da 61).

Proseguendo nel racconto, l'eroina gli confida tra le lagrime il suo stato di prostrazione e sulle note di un livido valzer d'impronta popolare – ma in un insolito tempo composto – rivela apertamente di aver ingerito una dose micidiale di sonniferi prima di addormentarsi per sprofondare in un sonno letale («senza sognare, senza risvegliarmi»):

ESEMPIO 5 (61)

Moderato

p (*dououreux mais très simple*)

Elle
Hi-er soir, j'ai vou-lu prendre un com-pri-mé pour dor-mir;

VI. I-II
Vle
Vlc.
Cl.
Arpa
Cb. div. arco

Quale tassello essenziale nel problematico processo psicologico con cui il soprano prende coscienza dell'ineluttabilità del proprio destino, l'episodio ha una valenza simbolica preminente all'interno del contesto drammaturgico complessivo – e non a caso è posto dal compositore esattamente al centro dell'asse narrativo. Per il suo carattere di arioso espansivo dove la voce si libera temporaneamente dalle strettissime maglie del dettato prosa-

est. Je me suis réveillée toute contente parce que c'était un rêve, ^{xxxviii} et quand j'ai su que c'était vrai, que j'étais seule, que je n'avais pas la tête sur ton cou, j'ai senti que je ne pouvais pas vivre
^{xxxix} Légère, légère et froide¹⁰ et je ne sentais plus mon cœur battre et la mort était longue à venir et comme j'avais une angoisse épouvantable, au bout d'une heure j'ai téléphoné à Marthe ... ^{xi} Je n'avais pas le courage de mourir seule ^v Chéri chéri ^{xlii} il était quatre heure du matin. Elle est arrivée avec le docteur qui habite son immeuble. J'avais plus de quarante. Le docteur a fait une ordonnance et Marthe est restée jusqu'à ce soir. Je l'ai suppliée de partir parce que tu m'avais dit que tu téléphonerais et j'avais peur qu'on m'empêche de te parler ^{xliii} Très très bien¹¹ Ne t'inquiète pas

(Elle pleure)

già successo. Mi sono svegliata tutta contenta perché era un sogno, ma quando mi sono resa conto che era vero, e che ero sola, che non appoggiavo la testa sul tuo collo, ho sentito che non potevo più continuare a vivere Leggera, leggera e fredda, e non sentivo più battere il cuore, ma la morte era di là da venire e siccome provavo un'angoscia spaventosa, nel giro di un'ora ho telefonato a Marta ... Non avevo il coraggio di morire da sola Amore amore erano le quattro del mattino. Lei è arrivata col medico che abita nel suo stesso stabile. Avevo la febbre a quaranta. Il medico ha prescritto qualcosa e Marta è rimasta fino a stasera. L'ho supplicata di andarsene perché mi avevi detto che avresti telefonato e temevo che m'impedissero di parlare..... Bene, bene davvero Non inquietarti

(Piange)

segue nota 9

dico-recitativo il brano si configura quale sorta di numero chiuso che isola dalla cornice circostante d'ipocrisie e falsità il momento drammatico cruciale della confessione sincera. D'altro canto la vena di nostalgico sentimentalismo che sembra emergere dalle pieghe di una danza tipica dei *cafés-chantants* parigini d'inizio secolo proietta l'affannato resoconto della protagonista in un passato irreali da rimpiangere con fatale rassegnazione.

^{xxxviii} Aggiunta: «(Au comble de la passion)» – «(Al culmine della passione)».

^{xxxix} Aggiunta: «(Douce)» – «(Con dolcezza)».

¹⁰ À *peine plus vite-Très librement-Très calme* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{12}{8}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$ - $\frac{12}{8}$ (da 63)

Mentre la donna descrive quindi quanto successo dopo il maldestro tentativo di suicidio – terrificata dalle conseguenze del folle gesto ha implorato soccorso all'amica Marta che, accorsa a notte fonda con il medico, è rimasta al suo capezzale per tenerle compagnia – le figurazioni del valzer emigrano nel registro grave dell'orchestra a punteggiare, salvo saltuarie interruzioni, la conclusione della nervosa testimonianza.

^{xi} Aggiunta: «(À bout de force)» – «(Al limite delle forze)».

^{xli} Aggiunta: «(Sans emphase)» – «(Senza enfasi)».

^{xlii} Aggiunta: «(Très faible)» – «(Molto debolmente)».

¹¹ *Très calme-En pressant beaucoup (angoissé)-Subitement plus calme* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ (da 66).

Alle rassicurazioni sul suo stato di salute (da 66) seguono suppliche dai toni sempre più disperati per tentare almeno di spingere l'interlocutore a una condivisione emotiva del proprio tormento interiore; ed è il motivo 4b, cui la lussureggiante caratterizzazione timbrica aggiunge una nota di scoperta sensualità, a incaricarsi di tradurre musicalmente la patologica soggezione psicologica dell'eroina, che dà segni evidenti di graduale perdita di contatto con la realtà. Dapprima, con sconfinata tristezza, rievoca il soave tono di voce dell'amante prima d'addormentarsi insieme stretti in un morbido abbraccio (*Très calme et voluptueux* – $\frac{4}{4}$, da 68); poi, nell'intendere uno spigliato motivetto jazzistico in sottofondo (*Presto-Très calme-En pressant* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, da 69) preferisce rinnovare la sceneggiata raccomandandogli di ammonire i vicini di casa per il volume troppo alto del grammofono; infine, pur ammettendo di sentirsi ridicola nel considerare ormai il telefono quale feticcio di un desiderio sessuale non appagato – annunciato da una fragorosa esposizione dell'es. 1a affidata a corno inglese e violoncello, lo sfogo viene svolto sul motivo es. 4a (*Plus vite mais pas trop-Très calme-Più mosso* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$, si, da 73) –, non può (né vuole) sottrarsi all'insano attaccamento fisico-sentimentale nei confronti del compagno distante (*Très calme et détendu-Très nerveux-Plus calme*, da 77; *Excessivement calme* – $\frac{4}{4}$, da 379).

..... Allô! Je croyais qu'on avait coupé
^{XLIII}Tu es bon, mon chéri. Mon pauvre chéri à qui j'ai
 fait du mal Oui, parle, parle, dis n'importe
 quoi Je souffrais à me rouler par terre ^{XLIV}et il
 suffit que tu parles pour que je me sente bien, que je
 ferme les yeux. Tu sais, quelque fois quand nous
 étions couchés et que j'avais ma tête à sa petite place
 contre ta poitrine, j'entendais ta voix, exactement la
 même que ce soir dans l'appareil

Allô! J'entends de la musique Je dis:
 J'entends de la musique Eh bien, tu devrais cog-
 nner au mur ^{XLV}et empêcher ces voisins de jouer du
 gramophone à des heures pareilles ^{XI}C'est inutile.
 Du reste le docteur de Marthe reviendra demain
 Ne t'inquiète pas Mais oui Elle te donnera
 des nouvelles ^{XXVI}Quoi? Oh! si, mille fois
 mieux. Si tu n'avais pas appelé, je serais morte
*(Elle marche de long en large et sa souffrance lui tire
 des plaintes)*

..... Pardonne-moi. Je sais que cette scène est in-
 tolérable et que tu as bien de la patience, mais com-
 prends-moi, je souffre, je souffre. Ce fil, c'est le
 dernier qui me rattache encore à nous Avant-hier
 soir? J'ai dormi. Je m'étais couchée avec le téléphone
 Non, non. Dans mon lit Oui. ^{XLVI}Je sais. Je
 suis très ridicule, mais j'avais le téléphone dans mon
 lit et malgré tout, on est relié par le téléphone
^{XLVII}Parce que tu me parles. Voilà cinq ans que je vis
 de toi, que tu es mon seul air respirable, que je passe
 mon temps à t'attendre, à te croire mort si tu es en
 retard, à mourir de te croire mort, à revivre quand tu
 entres et quand tu es là, en fin, à mourir de peur que
 tu partes. ^VMaintenant, j'ai de l'air parce que tu me
 parles C'est entendu, mon amour, j'ai dormi.¹²

..... Pronto! Credevo che ci avessero inter-
 rotto Sei buono, tesoro mio. Povero amore, ma
 quanto male ti ho fatto Sì, parla, parla, di' quel
 che ti pare Soffrivo tanto da rotolarmi per terra,
 ma basta che mi parli perché mi senta bene, e possa
 chiudere gli occhi. Sai, qualche volta quando erava-
 mo distesi e la mia testa aveva il suo posticino con-
 tro il tuo petto, ascoltavo la tua voce, esattamente la
 stessa di stasera nell'apparecchio

Pronto! Sento della musica Ripeto: sento
 della musica D'accordo, dovresti picchiare sulla
 parete per impedire a questi tuoi vicini di usare il
 giradischi a quest'ora È inutile. Del resto il
 medico di Marta tornerà domani Non inquietarti
 Ma sì Ti darà mie notizie Cosa?
 Oh! sì, mille volte meglio. Se tu non avessi telefonato
 sarei morta.....
*(Cammina avanti e indietro, e la sua sofferenza le
 strappa le lacrime)*

..... Perdonami. So che questa scenata è insop-
 portabile e che hai proprio tanta pazienza, ma cerca
 di capirmi perché soffro, soffro tanto. Questo è l'ul-
 timo filo che mi lega a te Due sere fa? Ho dor-
 mito. Mi ero coricata col telefono in mano No,
 no. Nel mio letto Sì, lo so. Sono molto ridicola,
 ma avevo il telefono qui a letto, e malgrado tutto
 questo apparecchio ci lega Perché mi parli.
 Sono cinque anni che vivo di te, che sei la sola aria
 che respiro, che passo il mio tempo ad aspettarti, cre-
 dendoti morto se sei in ritardo e morendo credendo-
 ti morto, per risorgere quando entri e quando sei qui,
 e infine a morire di paura che tu te ne vada. Ora re-
 spiro perché mi stai parlando..... Siamo d'accordo,
 amore mio. Sono riuscita a dormire perché era la pri-

^{XLIII} Aggiunta: «(Très calme)» – «(Con molta calma)».

^{XLIV} Aggiunta: «(Subitement détendu)» – «(Subito distesa)».

^{XLV} Aggiunta: «(Crie comme pour couvrir un bruit)» – «(Urlato, come per coprire un rumore)».

^{XLVI} Aggiunta: «(En s'ennervant)» – «(Innervosendosi)».

^{XLVII} Aggiunta: «(Tendrement chuchoté)» – «(Sussurrando con tenerezza)».

¹² *Toujours calme (librement)-Calme-Très Lent* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$ (da 79)

Quale estremo atto d'implorazione la donna informa l'interlocutore della lancinante apatia delle giornate vissute insonni nel cupo terrore di un futuro pronto a dissolversi nel nulla esistenziale e con dettato vocale distorto da un cromatismo tortuoso ed esasperante, che l'orchestra subito amplifica interponendosi con schizofreniche ri-

J'ai dormi parce que c'était la première fois Le premier soir on dort Ce qu'on ne supporte pas^{xlviii} c'est la seconde nuit, hier, et la troisième, demain et des jours et des jours à faire quoi, mon Dieu? Et^{xlix} et en admettant que je dorme, après le sommeil il y a les rêves et le réveil et manger et se lever,^{xxvi} et se laver et sortir et aller où? Mais, mon pauvre chéri, je n'ai jamais eu rien d'autre à faire que toi Marthe a sa vie organisée Seule

..... Voilà deux jours qu'il ne quitte pas l'antichambre J'ai voulu l'appeler, le caresser. Il refuse qu'on le touche. Un peu plus, il me mordrait Oui, moi! Je te jure qu'il m'effraye. Il ne mange plus. Il ne bouge plus. Et quand il me regarde il me donne la chair de poul Comment veux-tu que je sache? Il croit même que je t'ai fait du mal Pauvre bête! Je n'ai aucune raison de lui en vouloir. Je ne le comprends que trop bien.^{xxxi} Il t'aime. Il ne te voit plus rentrer. Il croit que c'est ma faute Oui, mon chéri. C'est entendu; mais c'est un chien. Malgré son intelligence, il ne peut pas le deviner¹ Mais, je ne sais pas, mon chéri! Comment veux-tu que je sache? On n'est plus soi-même. Songe que j'ai déchiré tout le paquet de mes photographies d'un seul coup, sans m'en apercevoir. Même pour un homme ce serait un tour de force.

..... Allô, allô Madame, retirez-vous.¹³ Vous êtes avec des abonnés. Allô! mais non, Madame

ma volta La prima sera si dorme è la notte successiva quella che non si riesce a sopportare, e poi la terza, domani, e di giorno in giorno a fare che cosa, dio mio? E e pur ammettendo ch'io riesca a dormire, dopo il sonno vengono i sogni e la sveglia, e mangiare e alzarsi, e lavarsi e uscire, ma per andare dove? Ma, mio povero tesoro, non ho mai avuto nient'altro da fare che occuparmi di te Marta ha la sua vita bene organizzata Sola

..... Da due giorni non lascia l'anticamera Avrei voluto chiamarlo, accarezzarlo, ma lui non si fa toccare. Un altro po' e mi mordeva Sì, a me! Ti giuro che mi spaventa. Non mangia, non si muove più. E quando mi guarda mi viene la pelle d'oca E come vuoi che lo sappia? Crede che ti abbia fatto del male Povera bestia! Non ho ragione di prendermela con lui. Lo capisco fin troppo bene. Ti ama. Non ti vede più rincasare e crede che sia per colpa mia Sì, amore mio. Siamo d'accordo, ma è un cane. Nonostante la sua intelligenza non può mica indovinarlo Ma, non lo so amore mio! Come vuoi che lo sappia? Non si è più se stessi. Pensa che ho stracciato l'intero pacchetto delle mie fotografie in un colpo solo, senza nemmeno accorgermene. Sarebbe una prova di forza anche per un uomo.

..... Pronto, pronto signora, si tolga di mezzo. Sta parlando con degli abbonati. Pronto! ma no, si-

segue nota 12

proposizioni dell'es. 2 (*Toujours calme*, da 79⁴, e *Pressez* – $\frac{4}{4}$; da 80⁵), sembra avviciniargli come un felino giustificandogli l'insostituibilità della sua presenza. Al culmine del vaneggiamento giunge persino a trasferire il proprio straziante sgomento sul cane da appartamento, illustrato da latrati irosi degli ottoni (*Un peu plus animé-Plus lent-Plus calme-Très librement* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$, da 81), rinfacciandogli che l'animale le si è rivoltato contro mal tollerando il distacco dal 'padrone'. Il taglio facoltativo di questo scorcio (da 81) è il dono che Poulenc ha fatto alla Duval (si veda il saggio di Davide Daolmi in questo volume, alla nota 21).

^{xlviii} Aggiunta: «(*Dans une angoisse horrible*)» – «(*Con angoscia tremenda*)».

^{xlix} Aggiunta: «(*Epuisée*)» – «(*Spossata*)».

¹ Aggiunta: «(*Presque crié*)» – «(*Quasi urlato*)».

¹³ *Presser-En animant beaucoup-Très calme-Très calme et tendre-De plus en plus agité* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ (da 84)

A troncarsi repentinamente è ancora una volta la conversazione telefonica, importunata da una differente voce femminile che, innervosita dal loro colloquio, offende la coppia di ex-amanti con insolenza prima di riagganciare. Ferito dall'insulto appena ricevuto – o invece provato dall'interminabile protrarsi della chiamata? –, l'uomo fatica a contenere la propria insofferenza, ma è premurosamente confortato da lei che, dopo avergli rammenta-

Mais, Madame, nous ne cherchons pas à être intéressants Si vous nous trouvez ridicules, pourquoi perdez-vous votre temps au lieu de raccrocher? Oh! Ne te fâche pas Enfin!
^{xl}Non, non. Elle a raccroché après avoir dit cette chose ignoble Tu as l'air frappé Si, tu es frappé, je connais ta voix Mais, mon chéri, cette femme doit être très mal et elle ne te connaît pas. Elle croit que tu es comme les autres hommes Mais non, mon chéri, ce n'est pas du tout pareil. Pour les gens, on s'aime ou se déteste. Les ruptures sont des ruptures. Ils regardent vite. Tu ne leur feras jamais comprendre Tu ne leur feras jamais comprendre certaines choses Le mieux est de faire comme moi et de s'en moquer complètement

(Elle pousse un cri sourd de douleur)

Oh! Rien. Je crois que nous parlons comme d'habitude et puis tout à coup la vérité me revient

(Larmes)

..... Dans le temps, on se voyait. On pouvait perdre la tête, oublier ses promesses, risquer l'impossible, convaincre ceux qu'on adorait en les embrassant, en

ignora Ma, signora, non cerchiamo affatto di renderci interessanti Se ci trova ridicoli, perché perde il suo tempo ad ascoltarci, invece di riattaccare? Oh! non te la prendere dopo tutto! No, no. Ha riattaccato dopo aver detto quella cosa ignobile Mi sembri colpito Sì, sei colpito, lo sento dalla tua voce Ma, tesoro mio, quella donna dev'essere una cretina e non ti conosce. Crede che tu sia come gli altri uomini Ma no, tesoro, non è che sia sempre la stessa cosa. Per la gente o ci si ama o ci si detesta. Le rotture sono rotture. Ti guardano di sfuggita. Non glielo farai mai capire Non gli farai mai capire certe cose Meglio fare come me e fregarsene completamente

(Caccia un grido sordo di dolore)

Oh! Nulla. Mi pare che parlassimo come facciamo di solito e poi tutto d'un botto la realtà torna a galla

(Lacrime)

..... Una volta ci si incontrava, si poteva perdere la testa, scordare le promesse, rischiare l'impossibile, convincere l'amato abbracciandolo, attaccandosi a lui.

segue nota 13

to l'eterea eccezionalità del loro amore sopra una delicatissima ripresa dell'es. 3a cullata dalle vellutate increspature di flauto e violini primi in raddoppio alla voce (*Très tendre*):

ESEMPIO 6 (87²)

Très tendre

lo riporta alle trascorse tenerezze da innamorati, lamentando la desolante separazione cui li obbliga l'apparecchio e richiamando, rinvigorita dall'assordante irruzione del motivo 4b (da 90), la magica capacità persuasiva di un solo sguardo appassionato.

Bien sûr Tu es fou! Mon amour
 Mon cher amour
 (Elle enroule le fil autour de son cou)

..... Ma sei matto! amore mio mio
 caro amore
 (Si arrotola il filo attorno al collo)

..... Je sais bien qu'il le faut, mais c'est atroce
¹⁶ Jamais je n'aurai ce courage Oui, on a
 l'illusion d'être l'un contre l'autre et brusquement on
 met des caves, des égouts, toute une ville entre soi
¹⁵ J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta voix au-
 tour de mon cou Ta voix autour de mon cou
 Il faudrait que le bureau nous coupe par hasard
 Oh! mon chéri! comment peux-tu imaginer que je
 pense une chose si laide? Je sais bien que cette opé-
 ration est encore plus cruelle à faire de ton côté que
 du mien¹⁶ non À Marseille? Ecoute,
 chéri, puisque vous serez à Marseille après-demain
 soir, je voudrais en fin j'aimerais j'aimerais
¹⁵ que tu ne descendes pas à l'hôtel où nous descen-
 dons d'habitude ...¹⁷ Tu n'es pas fâché?¹⁶ Parce
 que les choses que je n'imagine pas n'existent pas, ou
 bien elles existent dans une espèce de lieu très vague

..... Lo so che è necessario, ma è atroce
 Non ne avrò mai la forza Sì, ci si illude di esse-
 re l'uno vicino all'altro e bruscamente cantine, fo-
 gne, tutta una città si mette di mezzo Ho il filo
 attorno al collo. La tua voce attorno al collo La
 tua voce attorno al collo Sarebbe meglio che il
 centralino c'interrompesse per caso Oh! amore
 mio! Come puoi immaginare che io pensi a una co-
 sa talmente laida? So bene che questo affare è ancor
 più crudele da sbrigare da parte tua che dalla mia
 no A Marsiglia? Ascolta, caro, sic-
 come sarete a Marsiglia dopodomani sera, vorrei
 o piuttosto mi piacerebbe mi piacerebbe che
 non alloggiassi nell'albergo dove stavamo di solito
 ... Non te la sei mica presa? Perché quello che
 s'immagina non esiste, oppure esiste in una specie di
 luogo molto indeterminato e che fa meno male

¹⁶ *Très calme et morne-Plus vite-Très lent* - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$ (da 100).

A sostituire il partner perduto provvede allora l'anonomo dispositivo, che è ora un vero e proprio feticcio sul quale la protagonista inizia a concentrare, invasa dal delirio, le proprie pulsioni erotiche. Una monotona e contorta figurazione di crome presentata dai fagotti accompagna l'operazione meccanica con cui la donna si attorciglia il filo della cornetta intorno al collo per sentirsi abbracciata illusoriamente dalla voce dell'uomo:

ESEMPIO 7 (100)

Très calme et morne
 (Elle enroule le fil
 autour de son cou)

p bien timbré

Elle

Je sais bien qu'il le faut, mais c'est a - tro - ce.

Vlc. *pizz.* *Fl. soli*
 2 soli
p

Fag. I

Senza trovare il coraggio di riagganciare, apprende infine da lui della sua imminente luna di miele a Marsiglia e chiede l'assicurazione che la coppia non pernoverà nell'albergo dove erano soliti prenotare anche loro.

¹⁵ Aggiunta: «(Au comble de la tendresse)» - «(Al culmine della tenerezza)».

¹⁶ Aggiunta: «(Sans nuances)» - «(Senza sfumature)».

¹⁷ *En peu plus vite (mais très peu) extraordinairement doux et sensuel-Très librement* - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$, la (da 104)

Il fuggevole ricordo di una città e di un albergo evidentemente importantissimo nella loro storia d'amore trova adeguata sottolineatura nella reminiscenza orchestrale dell'es. 4a, mentre lei onora l'ottenuto gesto di conciliazione abbandonandosi, con un estremo moto di lucidità, a una calda espressione d'amore subito trattenuta.

¹⁵ Aggiunta: «(DouceMENT hagarde)» - «(Dolcemente sconvolta)».

et qui fait moins de mal tu comprends?
 Merci merci. Tu es bon. Je t'aime.

(Elle se lève et se dirige vers le lit avec l'appareil à la main)^{LVIII}

..... Alors, voilà¹⁸ J'allais dire machinalement:
 à tout de suite J'en doute Oh!
 C'est mieux Beaucoup mieux

(Elle se couche sur le lit et serre l'appareil dans ses bras)

..... Mon chéri mon beau chéri Je suis
 forte. ^{LIX}Dépêche-toi. Vas-y. Coupe! Coupe vite! ^{III}Je
 t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime t'aime.

(Le récepteur tombe par terre)

RIDEAU

capisci? Grazie grazie. Sei buono. Ti
 amo.

(Si alza e si dirige verso il letto con l'apparechio in mano)

..... Dunque, ecco Stavo per dire macchinal-
 mente: a presto..... Ma ne dubito Oh!
 È meglio Molto meglio

(Si sdraia sul letto e stringe il telefono fra le sue braccia)

..... Amore mio mio caro amore Sono
 forte. Vai. Taglia! Taglia alla svelta! Ti amo, ti amo,
 ti amo, ti amo t'amo.

(Il ricevitore cade a terra)

SIPARIO

^{LVIII} «(Morne et resignée)» – «(Triste e rassegnata)».

¹⁸ [Très librement] – $\frac{4}{4}$ (da 106).

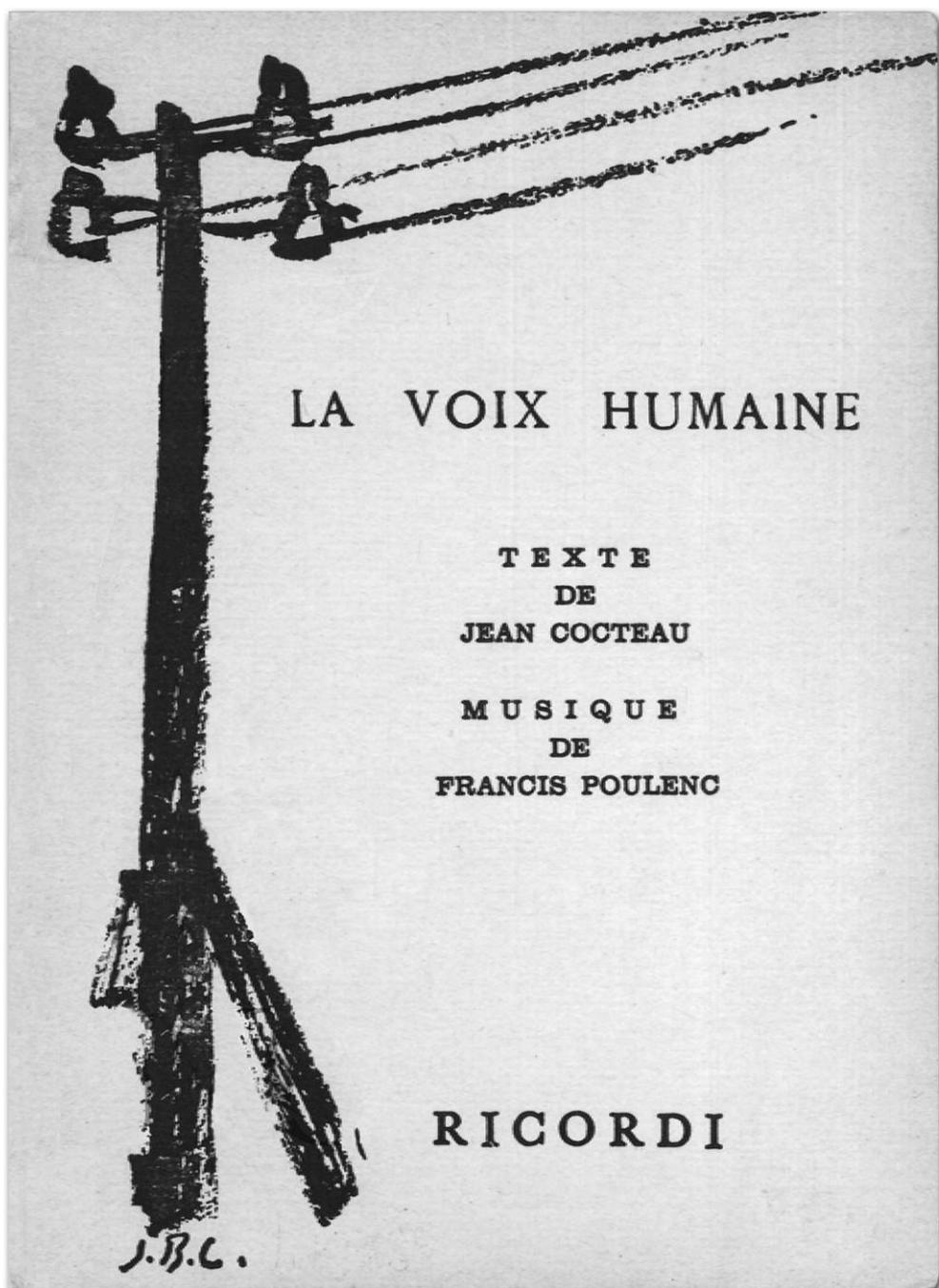
Il momento del commiato doloroso si apre con un'allucinata messinscena d'una testimonianza d'affetto connotata sensualmente – con passo esausto il soprano si corica a letto stringendo a sé l'apparecchio – scortata dall'es. 7, ora introdotto dagli archi e punteggiato da frammenti vocali sempre più sconnessi. Su una variante assai più espansa nella sua forza espressiva del motivo 1a (da 107) – Poulenc ne riutilizzerà poi il profilo melodico nel movimento iniziale della sonata per clarinetto e pianoforte (1962) –:

ESEMPIO 8 (¹¹⁰⁷)

The musical score for Example 8 consists of several staves. The top staff is the vocal line for 'Elle', written in treble clef with a common time signature. It features two phrases: 'Mon chéri...' and 'mon beau chéri.' The dynamics are marked 'p' for the first phrase and 'mf' (marquer le B) for the second. Below the vocal line are the instrumental parts: VI. I (très doux, Fl. I et lié), VI. II, Vle (Fl. II), Fag. (douxement en dehors), Arpa (pizz.), Vlc., Cl. b., and Cb. (arco). The dynamics for the instruments are marked 'ppp' and 'pp'.

la protagonista cerca dapprima di nascondere la sconfortata impotenza che le impedisce di troncane la chiamata, poi con disumana aggressività si congela definitivamente dall'interlocutore mentre alla cellula tematica precedente si sovrappone l'ultima commossa ricorrenza dell'es. 4b (da 108), infine crolla esanime prima gridando poi subito biascicando in un rantolo affranto una serie di «Je t'aime» dentro un ricevitore ormai muto. Le due ultime didascalie della partitura riprendono due delle iniziali, segno che Poulenc percepiva l'azione come una sorta di forma gestuale ciclica.

^{LIX} Aggiunta: «(Très violente)» – «(Molto violentemente)».



Copertina della prima edizione del libretto della *Voix humaine* (1959). Archivio storico del Teatro Regio di Torino.

L'orchestra

2 flauti (II anche ottavino)	2 corni
oboe	2 trombe
corno inglese	trombone
2 clarinetti	tuba
clarinetto basso	
2 fagotti	arpa
4 violini I	timpani
4 violini II	piatti
4 viole	tamburello basco
4 violoncelli	xilofono
2 contrabbassi	

Non meno sperimentale dell'indagine su una vocalità 'gestuale' intesa quale mezzo privilegiato per scandagliare le pieghe più riposte della psicologia femminile, l'orchestrazione della *Voix humaine* è caratterizzata da notevole inventiva e ricchezza espressiva. Nonostante le dimensioni 'cameristiche' dell'impianto drammaturgico, le proporzioni complessive rimangono quelle dell'orchestra sinfonica – con una sostanziosa riduzione, però, del numero di strumenti previsti in organico rispetto alle due opere precedenti (*Les mamelles de Tirésias* e *Les dialogues des carmélites*) –, cui è demandata una duplice funzione. In primo luogo risponde all'ovvia urgenza di amplificare l'intensità drammatica del monologo della protagonista, intervenendo tuttavia con notevole discrezione e limpidezza senza mai coprire la piena intellegibilità del testo. D'altro canto agisce quale fattore essenziale di coesione formale, garantendo al lavoro una mirabile unità emotiva attraverso una trama capillare di motivi ricorrenti e assicurandogli al contempo quella continuità drammatica programmaticamente assente nella *pièce* di Cocteau. Nel materializzare ambienti – l'atmosfera soffocante di una camera da letto spoglia o il caotico brulicare di un cabaret –, situazioni psicologiche – la sofferta frustrazione o i fugaci rimpianti dell'eroina – e voci – il trillare impersonale dell'apparecchio telefonico, l'amante scontroso e distaccato, lo stuolo indistinto di abbonati che si intromettono nella conversazione –, la compagine strumentale diventa così essa stessa vero e proprio personaggio, arricchendo di inedite risonanze semantiche un

«esperimento» teatrale del quale giunge a umanizzarne la protagonista con struggente patetismo.

Pur improntata, come invocato da Poulenc nelle «note per l'interpretazione musicale» dell'opera, alla più «grande sensualità», l'orchestra limita il suo apporto a un volume sonoro piuttosto modesto, che rifugge dai 'pieni' se non nei momenti di maggior lirismo emotivo – nel finale in particolare – o quando il soprano non canta – ma ne rispetta sistematicamente i toccanti silenzi. Cifra predominante è la duttile trasparenza della scrittura, che privilegia impasti timbrici raffinati e discreti parcellizzati in un pululare di effetti coloristici assai preziosi – fiati e archi gravi sono sovente divisi in più parti reali, e nel caso del greve valzer sul quale l'eroina rivela le proprie manie suicide l'inusuale unisono melodico affidato ad arpa, clarinetto, violoncelli e contrabbassi divisi (il primo pizzicato, il secondo *con arco*) tocca esiti espressivi di raggelante squallore. Pregevole è, infine, l'incessante dinamicità del tessuto strumentale, la cui cangiante ricchezza permette all'autore di aderire con grande fedeltà alla molteplicità di sfumature drammatiche di un'originalissima *tragédie lyrique* interamente vissuta nell'interiorità insondabile della psiche umana – unica sigla sonora realistica dell'intera partitura è, non a caso, l'asettico tintinnio dello xilofono, traduzione onomatopeica dell'invariabile squillare del telefono.

La voce



Pur discendendo dal settecentesco monodramma in forma di melologo – tipologia drammatica mista di declamazione e accompagnamento strumentale –, il modello sotteso alla cupa *tragédie lyrique* di Poulenc è il *Monodram* espressionista *Erwartung* di Schönberg (1909, ma rappresentato solo nel 1924). Formalmente sono entrambi monologhi per voce femminile basati su una situazione drammatica simile – un rapporto ‘impossibile’ che termina definitivamente nel finale dopo aver generato una tensione notevole nello spettatore è al centro di entrambi i lavori –, su un’alta qualità letteraria del libretto – nel caso dell’esordio teatrale del compositore viennese l’autrice del testo fu la giovane poetessa e medico Marie Pappenheim, mentre *La voix humaine* è, *de facto*, una *Literaturoper* – e il trattamento musicale che prevede un’interprete non recitante, ma cantante, dotata peraltro di una recitazione degna di un’attrice del teatro di parola. Se però in Schönberg la delirante interiorizzazione dell’esile ‘vicenda’ si traduce in una pionieristica simbiosi di musica e drammaturgia dove la rivoluzionaria modernità del linguaggio vuole proiettare l’allucinata irrazionalità della psiche alterata della protagonista, Poulenc opera un’ambigua dissociazione tra ‘azione’ drammatica e ‘commento’ orchestrale così da dilatare sottintesi e allusioni di una comunicazione polidirezionale.

Significativamente aliena dal tenero e squisito lirismo così peculiare della precedente produzione, la parte dell’eroina, da affidarsi a un soprano lirico-drammatico, è impostata in uno scabro recitativo quanto più vicino alle inflessioni del parlato. Pause, incertezze e silenzi della linea vocale – ben 186 delle 780 battute di cui si compone la partitura non prevedono alcun accompagnamento strumentale – non solo riflettono le consuete interruzioni di un normale colloquio telefonico, ma risolvono nella frammentarietà del declamato interrogativi e angosce di una donna tormentata. Se accenti e strutture ritmiche rispondono alla deliberata volontà di aderire alle cadenze naturali del discorso, la tessitura si mantiene costantemente nel registro centrale – rari sono gli intervalli più ampi della quinta in un dettato vocale che si muove in prevalenza per note ripetute o gradi congiunti –, per lievitare nel registro acuto negli episodi di più accesa temperie emotiva. Il ruolo, giova la pena ricordarlo, venne scritto su misura per le straordinarie doti mimetico-attoriali di Denise Duval, la cui interpretazione eminentemente gestuale impostata su repentini cambiamenti di tono, postura e registro resta tutto-



Un comune sentire tra Denise Duval e Francis Poulenc.

ra insuperata. Duval incarna al meglio e con estrema naturalezza la figura di una donna borghese moderna, avendo bandito ogni atteggiamento divistico dalle posizioni che assume in scena (un'attitudine che viene sovente assunta dai soprani che interpretano questo ruolo).

La voix humaine in breve

a cura di Tarcisio Balbo

È lo stesso Francis Poulenc a raccontare come nel 1958 sia stato Hervé Dugardin, direttore delle Edizioni Ricordi a Parigi, a suggerirgli di mettere in musica *La voix humaine*, la fortunata *pièce* di Jean Cocteau scritta nel 1930 per l'attrice Berthe Bovy, la quale ne aveva persino realizzato un'incisione discografica su un 78 giri Columbia lo stesso anno della creazione, e ne aveva riproposto una nuova versione nel 1957, giusto un anno prima che Dugardin suggerisse a Poulenc d'intraprendere il nuovo lavoro:

ho creduto di scorgere un bagliore d'incredulità negli occhi degli spettatori a cui raccontavo la genesi della *Voix humaine*. È colpa mia se la signora Callas – che d'altronde ammiro molto – tollera volentieri che i propri partner [artistici] la lascino sola in scena al momento di salutare? Hervé Dugardin, testimone di questa curiosa pulizia radicale, mi sussurra un giorno all'orecchio: «falle dunque un'opera con un solo personaggio; così, non ci sarà alcuna rivalità possibile!»

Ma nel 1958 la Callas era già sull'orlo del declino vocale, e non è da escludersi che sia stata questa la ragione per cui Poulenc modella la propria *Voix humaine* su un'altra interprete d'eccezione: Denise Duval, una 'scoperta', in un certo senso, dello stesso Poulenc, interprete di Thérèse nelle *Mamelles de Tirésias* nel 1947 e ancora di Blanche de la Force nei *Dialogues des carmélites* (benché la Duval non abbia cantato alla prima assoluta dell'opera, alla Scala nel 1957), legata da un sodalizio lungo una vita intera col compositore, col quale si è esibita a lungo in duo. Un'interprete particolare, la Duval: voce non potente ma estremamente intonata, priva di vibrato e con un'originale maniera di fraseggiare che la faceva sembrare quasi in ritardo sulla scansione del tempo. A pensarci bene, era l'interprete perfetta per l'amante sull'orlo della separazione immortalata da Cocteau prima, e da Poulenc poi.

Né l'idea di ricavare l'opera da una *pièce* letteraria (la cosiddetta *Literaturoper*), né l'idea del monodramma musicale erano nuove, all'epoca di Poulenc: la *Salome* di Richard Strauss, che riutilizzava la *Salomé* di Oscar Wilde nella traduzione tedesca di Hedwig Lachmann, era del 1905; e al 1909 (ma rappresentata nel 1924) datava *Erwartung* di Arnold Schönberg, in cui la tragicità di un amore spezzato, trattato però coi colori dell'espressionismo, aveva non pochi punti di contatto col monodramma di Poulenc, sebbene con una differenza: se in Schönberg la donna che di notte cerca in un bosco il proprio amante perduto, per poi ritrovarlo cadavere, si esprime attraverso un lungo monologo, la donna della *Voix humaine* è parte di un dialogo frammentato e difficile da condurre (all'epoca della *pièce* di Cocteau le linee telefoniche parigine non erano efficientissime), del quale lo spettatore in sala sente solo una parte, visto che l'uomo cui si rivolge la donna in scena è all'altro capo di un telefono. Ne consegue una struttura in apparenza 'slegata', per non dire frammentaria dell'opera, in cui la linea vocale cede di continuo il passo all'orchestra, in un gioco nel quale lo spettatore diventa parte attiva della vicenda allorché deve idealmente riempire i silenzi della voce in scena con le immaginarie battute dell'amante al telefono. Struttura

‘slegata’ solo in superficie, si è detto, perché Poulenc ha in realtà saputo segmentare con rigore il testo originale, e ha saputo dare senso alla sostanza musicale della propria opera, come si legge in una lettera al baritono Pierre Bernac, databile alla primavera del 1958:

Cocteau approva del tutto il mio progetto che struttura in ‘fasi’ il testo (fase del cane, della menzogna, dell’avvelenamento). Ho trovato molte cose. Due temi, tra gli altri, scandalosi per ‘quei signori’: uno amoroso e l’altro erotico. Per le risposte ho trovato, d’istinto, il ritmo.

Dopo una gestazione di circa cinque mesi, «scritta in un vero stato di *trance*» nelle parole di Poulenc, *La voix humaine* è finita e si avvia a essere orchestrata in vista della messa in scena. Le due prime rappresentazioni, all’Opéra-Comique di Parigi il 6 febbraio 1959, e alla Piccola Scala di Milano il 18 febbraio successivo, suscitano in Francia un consenso immediato, grazie anche alla notorietà della *pièce* di Cocteau. Più variegate le reazioni in Italia, dove *La voix humaine* va in scena assieme al *Cordovano* di Goffredo Petrassi e al *Retablo de maese Pedro* di Manuel de Falla. Se Massimo Mila, nella propria lunga recensione, accosta l’atto unico di Poulenc al *Telefono* di Gian Carlo Menotti (dove però gli interlocutori sono tutti e due in scena), e persino alla *Lettera amorosa* nel settimo libro dei madrigali di Monteverdi, c’è chi da un lato, come Eugenio Montale, si profonde nelle lodi di Denise Duval ed esalta la musica di Poulenc «che avvolge le parole senza distruggerle, è un vero modello di sobria, stringente acutezza». Dall’altro lato, un recensore in genere acuto come Fedele D’Amico osserva:

Il guaio è che Poulenc sembra aver sposato la disposizione sentimentale della sua creatura in modo un po’ troppo passivo, fino a trasferirla, per così dire, dai contenuti alla forma. [...] Ora, che in una certa misura un frammentismo fosse necessario, è chiaro [...] ma un’opera è poi un’opera, e deve prender forma e progressione drammatica da una dialettica di strutture musicali, che qui invece non s’avverte se non a tratti: e tanto più necessaria era con un testo come questo, così rozzo e informe. [*sic!*]

Se, insomma, Poulenc avesse tirato fuori qualche bella aria vecchio stile, e se magari non avesse scelto il testo di Cocteau, magari, secondo D’Amico, ne sarebbe venuto fuori qualcosa di buono. A smentirlo, per fortuna, ci avrebbero pensato le rappresentazioni interpretate sempre dalla Duval in mezza Europa, in *tournee* negli Stati Uniti nel 1960, e ancora in tutti i maggiori enti lirici italiani due anni dopo. Segno che il monodramma di Poulenc così brutto non era.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

Una donna intrattiene, tra molte interferenze, una dolorosa conversazione telefonica col proprio amante. La donna racconta all'uomo (di cui non si odono le risposte) gli eventi delle ore precedenti: un pranzo con l'amica Marta e, la notte prima, un sonno turbato da un'emicrania, conciliato solo grazie a un *cachet*. In realtà la conversazione prelude alla fine di una relazione durata cinque anni, rievocata da gesti simbolici e sul filo dei ricordi – la restituzione delle lettere tra i due; il ricordo dell'inizio della relazione, durante una gita a Versailles. La conversazione sembra proseguire grazie ai luoghi comuni: i due amanti che immaginano di vedersi nel momento stesso della telefonata, la donna che rimpiange la giovinezza perduta... Dopo un'interruzione e una chiamata a vuoto, la donna confessa di avere finora mentito all'amante: non indossa il vestito sgargiante descritto poco prima, e non ha affatto pranzato con Marta. Soprattutto, non ha assunto il sonnifero per conciliare il sonno bensì per suicidarsi, e solo l'intervento dell'amica e di un medico l'ha salvata dalla morte. La donna, stizzita dai rumori di fondo della telefonata (il sospetto è che l'uomo non sia dove dice di essere) e dalle interferenze sempre più moleste, cerca di rassicurare l'amante. Ancora, la donna rievoca con amara nostalgia la leggerezza di un amore ormai giunto alla fine, e paradossalmente si augura che anche l'amante possa a sua volta mentirle, per renderle meno duro il distacco, e perché lui possa apparirle in un'aura di tenerezza ormai perduta. Ancora un'interruzione: la donna è ormai cosciente che la conversazione in corso è l'ultimo filo che la tiene unita all'uomo, e in uno slancio a metà tra il desiderio di morte e la volontà di troncare con un unico gesto sia la chiamata sia la relazione («Ho il filo [del telefono] attorno al collo. [...] Bisognerebbe che il centralino ci tagliasse di colpo») si prepara a separarsi per sempre dall'amante. L'ultimo desiderio della donna è che l'indomani a Marsiglia l'uomo (con una nuova amante?) non prenda alloggio nello stesso albergo in cui la coppia si recava di solito. Infine, un incosciente «a presto» della donna si trasforma subito in un addio: nel chiedere all'uomo di porre finalmente fine alla conversazione, la donna non riesce che a balbettare più e più volte le parole «ti amo», prima di far cadere per terra il ricevitore.

Argument

Une femme entretient une pénible conversation téléphonique, pleine d'interférences, avec son amant. Elle raconte à l'homme (dont on n'entend pas les réponses) ce qui s'est passé dans les heures précédentes: elle a dîné avec son amie Marthe et, la veille, elle a dormi mal, puisqu'elle avait mal à la tête, et elle a dû prendre un comprimé. En réalité cette conversation est le prélude à la fin d'une relation qui a duré cinq ans, évoquée par des gestes symboliques et sur le fil des souvenirs – la restitution des lettres que les deux amants ont échangées; le souvenir du moment où leur rela-



Un ritratto di Berthe Bovy, prima interprete della *Voix humaine* di Jean Cocteau nel 1930, firmato dallo stesso Cocteau.

tion a commencé, pendant une balade à Versailles. La conversation se poursuit à travers des lieux communs: les deux amants s'imaginent de se voir pendant qu'ils se parlent au téléphone, la femme regrette sa jeunesse perdue... Après une interruption et un appel échoué, elle avoue avoir menti jusque là: elle ne porte pas la belle robe dont elle vient de lui parler et n'a pas diné avec Marthe. Surtout elle n'a pas pris le somnifère pour s'endormir mais pour se suicider, et a été sauvée grâce à l'intervention de son amie, qui est arrivée avec un docteur. Irritée par les bruits de fond qu'elle entend (elle suspecte que son interlocuteur ne soit pas où il dit être) et par les interférences, toujours plus ennuyeuses, la femme tente de rassurer son amant. Ensuite elle évoque avec une nostalgie amère la légèreté d'un amour qui désormais touche à sa fin, e souhaite paradoxalement que l'amant lui mente à son tour, pour lui rendre la rupture moins douloureuse: elle n'aurait que plus

de tendresse pour lui. Encore une interruption survient: la femme a désormais compris que la conversation en cours est le seul lien qui la rattache encore à l'homme, et dans un élan entre le désir de mort et la volonté de couper en un seul geste l'appel et la relation («J'ai le fil [du téléphone] autour de mon cou [...] Il faudrait que le bureau nous coupe par hasard»), elle se prépare à se séparer pour de bon de son amant. Elle exprime un dernier souhait: puisque le lendemain l'homme sera à Marseille (avec une nouvelle maîtresse?), elle voudrait qu'il ne descende pas à l'hôtel où le couple descendait d'habitude. Enfin, un insoucieux «à tout de suite» de la part de la femme se transforme aussitôt en adieu: en demandant à l'homme de terminer enfin la conversation, la femme ne parvient qu'à répéter plusieurs fois les mots «Je t'aime», avant de laisser tomber par terre le récepteur.

Synopsis

A woman is having a very painful conversation with her lover on the phone but there is a lot of interference on the line. The woman is telling the man (but we can't hear his replies) about what happened in the past hours: lunch with her friend Marta and, the night before, a headache that kept her awake until she took a tablet. In actual fact, the conversation is a prelude to the end of a five-year relationship, evoked by symbolic gestures and memories – returning each other's letters; the memory of how their relationship started on a trip to Versailles. The conversation seems to continue thanks to the shared situations: the two lovers imagining they can see each other whilst telephoning, the woman regretting her lost youth ... After an interruption and an unanswered call, the woman admits she has been lying to her lover: she isn't wearing the flashy dress she had just described, and she didn't even have lunch with Marta. Above all, she didn't take a sleeping pill so she could sleep but because she wanted to commit suicide, and it was only thanks to a friend and doctor that she didn't die. Irritated by the background noise on the phone (suspecting the man of not being where he says he is), and the increasingly annoying interference, the woman tries to reassure her lover. Once again the woman remembers nostalgically the superficiality of a love that has come to an end, and paradoxically hopes that the lover can also lie to her, to make their separation easier and so that she can remember him with a tenderness she no longer feels. Another interruption: the woman has now realised that this conversation is her last contact with the man, and in a combination of a desire to die and the wish to put an end to both the phone call and relationship with a single gesture («I've got the cord [of the telephone] around my neck. [...] The switchboard should cut us off straight away»), she gets ready to leave her lover once and for all. The woman's last wish is that tomorrow, when he is in Marseilles (with a new lover?) he doesn't stay in the hotel where they used to stay together. Finally, an unconscious «see you soon» spoken by the woman is transformed into a goodbye: asking the man to finally bring the conversation to an end, all the woman manages to mumble are the words «I love you», before dropping the receiver on the ground.

Handlung

Eine Frau führt ein trauriges Telefongespräch mit ihrem Geliebten, das immer wieder unterbrochen wird. Sie schildert ihm die Ereignisse der letzten Stunden, (wobei seine Antworten nicht zu hören sind): Sie hat mit ihrer Freundin Marta zu Mittag gegessen und ist in der vergangenen Nacht mit Migräne wachgelegen, bis sie endlich durch die Einnahme eines Schlafmittels zur Ruhe gekommen ist. Eigentlich zeichnet sich in dem Gespräch das Ende einer fünfjährigen Beziehung ab,

die in symbolischen Gesten und Erinnerungen wachgerufen wird – in der Wiedergabe ihrer Liebesbriefe und der Erinnerung an den Anfang ihrer Beziehung während eines Ausflugs nach Versailles. Das Gespräch scheint sich bald nur noch in Floskeln fortzusetzen: Die Geliebten stellen sich vor, wie es wäre, wenn sie sich während des Gesprächs sehen könnten, und die Frau trauert ihrer verlorenen Jugend nach. Nach einer erneuten Unterbrechung und einem erfolglosen Rückruf gesteht die Frau ihrem Geliebten, dass sie ihn zuvor belogen hat: Sie trägt gar nicht das auffallende Kleid, das sie ihm vorher beschrieben hat, und sie hat auch nicht mit Marta gegessen. Vor allem aber hat sie die Schlaftabletten nicht wegen ihrer Migräne genommen, sondern um sich das Leben zu nehmen. Nur durch das Eingreifen ihrer Freundin und eines Arztes ist sie gerettet worden. Irritiert von den Hintergrundgeräuschen (die den Verdacht nähren, dass der Mann gar nicht dort ist, wo er zu sein vorgibt) und von den immer aufdringlicheren Störungen, versucht die Frau den Geliebten zu beschwichtigen. Noch einmal erinnert sie sich mit bitterer Sehnsucht an die einstige Leichtigkeit ihrer längst erloschenen Liebe und wünscht sich paradoxerweise, dass er sie ebenfalls anlügt, um ihr den Abschied zu erleichtern und sich mit der Aura einer längst vergangenen Zärtlichkeit zu umgeben. Wieder bricht das Gespräch ab: Der Frau ist längst klar, dass der Anruf ihre letzte Bindung zu dem Mann darstellt. In einem Anflug von Todessehnsucht, gepaart mit dem Willen, das Gespräch und die ganze Beziehung mit einer einzigen Geste zu beenden («Die Schnur hängt mir um den Hals. [...] Die Vermittlung sollte uns am besten trennen»), bereitet sie sich auf die endgültige Trennung vor. Ihr letzter Wunsch ist, dass der Mann am folgenden Tag nicht (mit einer anderen Frau?) in demselben Hotel in Marseille absteigen soll, in dem sich das Liebespaar normalerweise getroffen hat. Am Ende schlägt ihr leichtfertiges «bis bald» rasch in ein «Ade» um: Nach der Bitte, er möge das Gespräch endlich beenden, bringt die Frau nur noch die mehrfach gestammelten Worte «ich liebe dich» heraus, ehe der Hörer zu Boden sinkt.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Incarnazione più tipica agli occhi dei contemporanei dell'irriverente e smaliziata vitalità parigina, la personalità artistica di Poulenc si sviluppò in realtà lungo due direttrici culturali contrapposte eppur complementari ereditate dal variegato retroterra familiare. Del padre, affermato industriale chimico-farmaceutico originario della remota regione agricola dell'Alvernia, conservò il fervente sentimento cattolico, dissimulato nel primo ventennio di carriera ma poi riscoperto prepotentemente in seguito a una violenta crisi spirituale nel 1936 e sfociato in un avvicinamento alla dimensione mistica della religione cristiana che informa la sua tarda produzione sacra. Madre e zio materno erano per contro rappresentanti di una modesta borghesia parigina dedita alla frequentazione di salotti intellettuali e imbevuta di interessi letterari e musicali, che trasmisero con gli interessi al compositore insieme al gusto per una frenetica socialità conviviale. Riflesso stilistico di un apprendistato artistico svolto in maniera irregolare e al di fuori delle istituzioni accademiche – dopo tre anni di lezioni private con il pianista Ricardo Viñes, i suoi tentativi di iscriversi al Conservatorio andarono delusi e solo dal 1921 poté studiare composizione con Charles Koechlin – fu un eclettismo vorace che però s'incanalò in una cifra compositiva personalissima dove a un sottofondo energeticamente umoristico e scherzoso si sovrappone un'intermittente vena di delicata malinconia. Cultore di un idioma chiaro e semplice, lontano dalle aridità tecnico-teoriche delle avanguardie, trovò in particolare nel genere raffinato della *mélodie* per voce e accompagnamento pianistico lo sbocco naturale di una spiccata predisposizione melodica irrobustita da un pungente lessico armonico di fattura squisitamente francese.

La coesistenza in Poulenc di una rigorosa gravità di stampo devozionale abbinata a un'esuberante fantasia creativa spinta sovente alla temerarietà – «vivono in lui un monaco e un bullo»,¹ secondo la definizione coniata dal critico e musicologo Claude Rostand per evidenziarne la latente ambiguità –, ha nuociuto non poco alla reputazione dell'autore, specie nella parte iniziale della carriera, quando i recensori parigini interpretavano l'impetuosa facilità di scrittura quale sintomo d'imperizia tecnica e carenza di sentimento. In realtà la spontanea libertà della sua musa non dipendeva affatto dal passivo abbandonarsi a un istinto senz'argini, bensì dalla totale indipendenza rispetto a qualsiasi dettame estetico-filosofico, che il compositore s'impegnò a suffragare nell'intensa e regolare attività letteraria che ne accompagnò la parabola compositiva. Al connazionale Chabrier, di cui ammirava e condivideva il brio umoristico e l'eleganza generale della forma, dedi-

¹ Cfr. FRANCIS POULENC, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1954, p. 132. Il volume raccoglie i testi di una serie di conversazioni trasmesse dalla Radiodiffusione francese dal 13 ottobre 1953 al 16 febbraio 1954 e riedite in anni recenti nell'originale formato sonoro: *Francis Poulenc ou l'Invité de Touraine. Entretiens avec Claude Rostand*, Radio France/Harmonia Mundi, 211734 (2 CD), 1995.

cò negli ultimi anni di vita una penetrante monografia,² che tradiva nella tendenziosa ricostruzione, a partire dall'illustre collega, di una genealogia di maestri genuinamente 'francesi' un'ansia risoluta d'appartenenza a una tradizione nazionale percepita come fiorente e aliena da influenze esterne. Tale pretestuosa interpretazione, su cui nondimeno Poulenc costruì efficacemente la propria immagine di musicista «senza etichetta», si affaccia a più riprese nella corposa mole di materiali documentari – colloqui, confidenze, memorie e corrispondenza –³ licenziati in concomitanza con la scomparsa del compositore, e percorre in modo sintomatico anche le prime biografie coeve del musicista – soprattutto la coppia di volumi redatti da Henri Hell e Jean Roy –,⁴ desiderose di rintracciare modelli e correnti di riferimento di un autore propostosi all'attenzione generale come 'indipendente'.

A dispetto dell'ampia diffusione delle opere – in occasione del cinquantenario della morte (2013) il capolavoro teatrale di Poulenc *Les dialogues des carmélites* ha calcato le scene a Bordeaux, New York, Toronto, Lione, Nantes, Parigi, Philadelphia, Londra e Roma, mentre la casa discografica EMI ha immesso nel contempo sul mercato una superba raccolta dell'intero *corpus* compositivo eseguito da interpreti legati all'autore per vincoli artistico-personali –,⁵ la fortuna critica del maestro parigino ha dovuto curiosamente attendere alcuni decenni prima d'entrare nella sua fase più matura. Accanto a una prima seppur parziale silloge del lascito epistolare, curata da Hélène de Wendel e impreziosita dall'affettuoso ritratto intessuto dal sodale Darius Milhaud,⁶ gli unici contributi musicologici volti a indagare il fenomeno Poulenc furono sino ai primi anni Novanta di carattere squisitamente tecnico-analitico: dalle disamine redatte da Warren Kent Werner⁷ e (soprattutto) Keith W. Daniel,⁸ autore di un pionieristico compendio che nel ripercorrere l'eterogeneo *corpus* del compositore francese vuole rintracciare le evidenze di un inarrestabile sviluppo stilistico, agli studi 'per generi' sulla produzione pianistica⁹ e sull'eredità lirico-cameristica, tra cui

² FRANCIS POULENC, *Emmanuel Chabrier*, Paris, Palatine, 1961; trad. ingl. di Cynthia Jolly, London, Dobson, 1981.

³ FRANCIS POULENC, *Mes maîtres et mes amis*, «Conferencia», XXI, 15 ottobre 1935, pp. 521-527; ID., *Mes mélodies et leurs poètes*, ivi, XXXVI, 15 dicembre 1947, pp. 507-513; ID., *Moi et mes amis. Confidences recueillies par Stéphane Audel*, Paris-Genève, Palatine, 1963; trad. russa di Galina Filenk: *Ja i moi druzja*, Leningrad, Muzyka, 1977; trad. ingl. di James Harding: *My friends and myself. Conversations with Francis Poulenc*, London, Dobson, 1978 – al suo interno è reperibile l'intero ciclo di colloqui trasmessi dalla Radio della Svizzera Romanda tra il 1953 e il 1962; ID., *Journal de mes mélodies*, pref. di Henri Sauguet, s.l., La Société des amis de Francis Poulenc chez Grasset, 1964; rist. a cura di Renaud Machard, pref. di Denise Duval, Paris, Cicero, 1993.

⁴ HENRI HELL, *Francis Poulenc. Musicien français*, Paris, Plon, 1958; rist. ampl. ivi, Fayard, 1978; trad. ingl. di Edward Lockspeiser, London, Calder, 1959; JEAN ROY, *Francis Poulenc. L'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1964 («Musiciens de tous les temps», 7); ID., *Le groupe de Six*, Paris, Seuil, 1994. Da segnalare per il notevole acume critico è inoltre il contributo di IRINA MEDVEDEVA, *Francis Poulenc*, Moskva, Sovetskij kompozitor, 1969; ID., *Francis Poulenc i ego opernoe tvorčestvo (F. P. e la sua produzione operistica)*, dissertazione dottorale, Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija, 1972.

⁵ FRANCIS POULENC, *Œuvres complètes*, EMI Classics, 9721652 (20 CD), 2013.

⁶ FRANCIS POULENC, *Correspondance, 1915-1963*, a cura di Hélène de Wendel, pref. di Darius Milhaud, Paris, Seuil, 1967.

⁷ WARREN KENT WERNER, *The harmonic style of Francis Poulenc*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1966.

⁸ KEITH W. DANIEL, *Francis Poulenc. His artistic development and musical style*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982 («Studies in Musicology», 52).

⁹ HANNO EHRLER, *Untersuchungen zur Klaviermusik von Francis Poulenc, Arthur Honegger und Darius Milhaud*, Tutzing, Schneider, 1990 («Mainzer Studien zur Musikwissenschaft», 26).

spicca il saggio di Pierre Bernac,¹⁰ intimo amico del musicista e apprezzato interprete nelle vesti di baritono delle sue *mélodie*.

L'ultimo decennio del secolo scorso si è inaugurato con una nutrita sequela di titoli bibliografici – fondamentale è a tal proposito il ricchissimo catalogo compilato da Carl B. Schmidt¹¹ –, preludio quanto mai opportuno a un sorprendente *boom* editoriale che ha coinvolto gli ambiti principali della ricerca. La ristampa moderna del *Journal de mes mélodies*, corredato da una pregnante introduzione firmata da Denise Duval, acclamato soprano cui Poulenc affidò molti ruoli da protagonista nel suo esile repertorio operistico, è servita da un lato quale succulenta anteprima per la pubblicazione quasi immediata di nuove fonti testamentarie imprescindibili: anzitutto la vasta corrispondenza,¹² cronaca assai stimolante di un *milieu* artistico tra i più fervidi del primo Novecento, e gli scritti radiofonici¹³ risalenti per lo più alla metà degli anni Cinquanta. Dall'altro la straordinaria ricchezza del materiale documentario reso disponibile ha stimolato la stesura di nuove e più aggiornate biografie¹⁴ – vertice indiscusso in termini di opulenza narrativa e precisione analitica è la colossale monografia di Hervé Lacombe¹⁵ –, contornate da indagini finalmente di ampio respiro su una gran parte della produzione musicale di Poulenc,¹⁶ che ne han dischiuso, pur in mancanza tuttora di analisi esaurienti del lascito teatrale e sacro, lo stretto rapporto tra princi-

¹⁰ PIERRE BERNAC, *Francis Poulenc et ses mélodies*, Parigi, Buchet-Chastel, 1978; rist., ivi, 2014; trad. ingl. di Winifred Radford: *Francis Poulenc. The man and his songs*, New York, Norton, 1977. Di poco precedente è GUY ARNOLD HARGROVE, *Francis Poulenc's settings of poems of Guillaume Apollinaire and Paul Éluard*, PhD, University of Iowa, 1971.

¹¹ CARL B. SCHMIDT, *The music of Francis Poulenc. A catalogue*, Oxford, Clarendon, 1995; rist. 2002. Ulteriori inventari sono inclusi in: FRANCINE BLOCH, *Francis Poulenc, 1928-1982*, Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Phonothèque et de l'Audiovisuel, 1984 («Phonographies», 2); GEORGE RUSSELL KECK, *Francis Poulenc. A Bio-Bibliography*, New York, Greenwood, 1990 («Bio-Bibliographies in Music», 28); *Francis Poulenc, 1899-1963*, Paris, Salabert, 1995 – presenta, oltre al catalogo delle opere, una corposa appendice discografica.

¹² *Francis Poulenc. Correspondance 1910-1963*, a cura di Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994 – contiene ben 767 lettere inviate dal compositore; di tre anni prima è invece una più contenuta antologia in traduzione inglese: *Francis Poulenc. Echo and source. Selected correspondence 1915-1963*, a cura di Sidney Buckland, London, Gollancz, 1991.

¹³ FRANCIS POULENC, *À bâtons rompus. Écrits radiophoniques, précédé de «Journal de vacances» et suivi de «Feuilles américaines»*, a cura di Lucie Kayas, Arles, Actes Sud, 1999. Nuove porzioni dell'epistolario sono state poi edite anche in anni recenti: SIMEON NIGEL, *Poulenc in London and Dreamland. His letters to Felix Aprahamian, commentaries on songs and London concerts*, Cambridge, Mirage, 2000; MYRIAM CHIMÈNES, *Geneviève Sienkiewicz et Francis Poulenc. Correspondance inédite*, in *Centenaire Georges Auric-Francis Poulenc. Actes du colloque (Montpellier, 6-7 mai 1999)*, a cura di Josiane Mas, Montpellier, Centre d'étude du XXe siècle, Université Paul Valéry Montpellier III, 2001, pp. 239-285; CARL B. SCHMIDT, *Francis Poulenc and Robert Shaw. A remarkable symbiotic relationship*, «The Musical Quarterly», XCIII/2, 2010, pp. 329-359; FRANCIS POULENC, *J'écris ce qui me chante. Écrits et entretiens*, a cura di Nicholas Southon, Paris, Fayard, 2011; *Francis Poulenc. Articles and interviews. Notes from the heart*, a cura di Nicolas Southon, trad. ingl. di Roger Nichols, Burlington, Ashgate, 2014.

¹⁴ RENAUD MACHART, *Poulenc*, Paris, Seuil, 1995; WILFRID MELLERS, *Francis Poulenc*, New York, Oxford University Press, 1995; BENJAMIN IVRY, *Francis Poulenc*, London, Phaidon, 1996; CARL B. SCHMIDT, *Entrancing Muse. A documented biography of Francis Poulenc*, Hillsdale, Pendragon, 2001 («Lives in Music», 3); RICHARD D. E. BURTON, *Francis Poulenc*, Bath, Absolute, 2002. In lingua italiana soltanto l'anno scorso è uscito alle stampe un primo contributo biografico, STEFANIA FRANCESCHINI, *Francis Poulenc. Una biografia*, Varese, Zecchini, 2014 («Personaggi della musica», 13).

¹⁵ HERVÉ LACOMBE, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013.

¹⁶ CATHERINE MILLER, *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le groupe des Six. Rencontres poético-musicales autour des mélodies et des chansons*, Sprimont, Mardaga, 2003, pp. 41-61, 142-148, 169-176; FRANCK FERRATY, *La musique pour piano de Francis Poulenc, ou Le temps de l'ambivalence*, Paris, Harmattan, 2009; ID., *Francis Poulenc à son piano. Un clavier bien fantasmé*, ivi, 2011; DOMINIQUE ARBEY, *Francis Poulenc*

pi tecnico-espressivi e contesto storico-culturale – larga risonanza ha avuto in particolare nel decennio appena passato l'esplorazione del ribollente ambiente musicale parigino da Compiègne a Vichy percorso da schizofrenie avanguardistiche e 'patriottismo estetico'.¹⁷ Incoraggiata dalla vicina concomitanza di una doppia ricorrenza celebrativa – centenario della nascita (1999) e cinquantenario della scomparsa –, è infine la proficua messe di miscellanee commemorative,¹⁸ che ha iniziato a sondare le pieghe più riposte del poliedrico catalogo dell'autore – gran parte degli atti

et la musique populaire, ivi, 2012; CHRISTOPHER MOORE, *Camp in Francis Poulenc's Early Ballets*, «The Musical Quarterly», xcvi/2-3, 2012, pp. 299-342.

¹⁷ *La vie musicale sous Vichy*, a cura di Myriam Chimènes, Brussels, Complexe, 2001; ROGER NICHOLS, *The Harlequin Years. Music in Paris, 1917-1929*, Berkeley, University of California Press, 2002; YANNICK SIMON, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009; BARBARA L. KELLY, *Music and Ultra-Modernism in France. A fragile consensus, 1913-1939*, Woodbridge, Boydell, 2013; NICOLAS SOUTHON, *Francis Poulenc ou la ligne fragile du «civisme esthétique»*, in *La musique à Paris sous l'Occupation*, pref. di Henry Rouso, a cura di Myriam Chimènes e Yannick Simon, Paris, Fayard-Cité de la musique, 2013, pp. 131-147 (atti di un convegno tenutosi alla Cité de la musique di Parigi il 12-13 maggio 2013) – l'espressione fu coniata da André Schaeffner nel suo articolo *Francis Poulenc, musicien français*, «Contrepoints», 1/1, 1946, pp. 56-58; rist. in ID., *Variations sur la musique*, Paris, Fayard, 1998, p. 217; LESLIE A. SPROUT, *Poulenc's wartime secrets*, in ID., *The musical legacy of wartime France*, Berkeley, University of California Press, 2013, pp. 1-37.

¹⁸ *Poulenc et ses amis*, «Revue internationale de musique française», xxxi, 1994 – contiene, oltre a una ricca appendice bibliografica, discografica e documentaria: DANIELE PISTONE, *Suzanne Peignot et son époque*, pp. 9-48; BRUNO BERENQUER, *Denise Duval - Francis Poulenc. Une amitié intime à la base d'une étroite collaboration artistique*, pp. 49-71 (rist.: *Poulenc-Duval. Une amitié intime*, «Cahiers de Francis Poulenc», 1, 2008, pp. 73-106); JACQUES DEPAULIS, *Ida Rubinstein et Arthur Honegger*, pp. 72-89; *Souvenirs d'un centenaire. Honegger - 1992*, pp. 90-99; MADELEINE MILHAUD e JEREMY DRAKE, *Darius Milhaud en 1992. Calendrier*, pp. 100-114; DAVID PEY-CÉRÉ, *Un fonds d'archives retrouvées. La documentation de Paul-Marie Masson (1910-1952)*, pp. 115-120 –; rist. a cura di Danièle Pistone, Paris, Champion, 1994 –; *Francis Poulenc. Music, Art and Literature*, a cura di Sidney Buckland e Myriam Chimènes, Aldershot, Ashgate, 1999 – contiene: ROBERT ORLEDGE, *Poulenc and Koechlin. 58 lessons and a friendship*, pp. 9-47; KEITH W. DANIEL, *Poulenc's choral works with orchestra*, pp. 48-86; SOPHIE ROBERT, *Raymonde Limosier. «Lovely soul who was my flame»*, pp. 87-139; FRANCIS POULENC, «My ideal library», pp. 140-144; SIDNEY BUCKLAND, *The coherence of opposites. Eluard, Poulenc and the poems of «Tel jour telle nuit»*, pp. 145-177; MARJORIE RUNNING WHARTON, *Nogent Mmusic. Poulenc and Dufy*, pp. 178-195; FRANCIS POULENC, «All my pleasure is in making new discoveries». *Francis Poulenc visits american museums of art. From «Feuilles américaines. Extraits de journals»*, pp. 196-198; CARL B. SCHMIDT, *Distilling essences. Poulenc and Matisse*, pp. 199-209; MYRIAM CHIMÈNES, *Poulenc and his patrons. Social convergences*, pp. 210-251; DENIS WALECKX, *In search of a Libretto*, pp. 252-273; ID., «A musical confession». *Poulenc, Cocteau and «La voix humaine»*, pp. 320-347; CLAUDE GENDRE, «Dialogues des carmélites». *The historical background, literary destiny and genesis of the opera*, pp. 274-319; PHILIP REED, *Poulenc, Britten, Aldeburgh. A Chronicle*, pp. 348-362; LUCIE KAYAS, *Francis Poulenc - disc-jockey*, pp. 363-382 –; *Centenaire Georges Auric-Francis Poulenc* cit. – accanto alla preziosa selezione di lettere curata da Myriam Chimènes (cfr. nota 13) include: PIERRE CAIZERGUES, *Jean Cocteau, la musique et les musiciens*, pp. 7-21; PETER JOST, *Les mélodies de Georges Auric et de Francis Poulenc d'après Paul Eluard*, pp. 115-141; ELYSABETH HUE-GAY, *Pour une lecture de l'imaginaire des mélodies de Francis Poulenc. Au risque de la fêlure, une poétique de la brèche*, pp. 143-155; DENIS WALECKX, «Les mamelles de Tirésias», *pierre angulaire de la production dramatique de Francis Poulenc*, pp. 157-173; CLAUDE GENDRE, «Dialogues des carmélites». *Rencontre spirituelle entre Bernanos et Poulenc ou l'esprit de Bernanos et la musique de Poulenc à l'unisson*, in *Centenaire Georges Auric-Francis Poulenc*, pp. 175-195; SERGE GUT, *Les «Litanyes à la Vierge Noire» de Francis Poulenc*, pp. 197-215; CLAUDE COSTE, «Un ton familier», *ou la musicologie de Francis Poulenc*, pp. 217-237 –; *Francis Poulenc et la voix. Texte et contexte*, a cura di Alban Ramaut, Saint-Etienne-Lyon, Publications de l'Université de Saint-Etienne-Symétrie, 2002 («Travaux. Université de Saint-Etienne. Centre interdisciplinaire d'études et des recherches sur l'expression contemporaine», 106) – contiene: DENIS WALECKX, *Francis Poulenc et ses interprètes. Le cas particulier de la mélodie et du théâtre lyrique*, pp. 1-10; ID., «La voix humaine» *filmée par Dominique Delouche. Transmission, interprétation, mise en abyme*, pp. 257-265; RICHARD LANGHAM

di convegno celebratisi due anni fa resta però ancora da stampare¹⁹ –, mentre i «Cahiers de Francis Poulenc», ideati e curati da Simon Basinger, si sono ritagliati nell'ultimo lustro un ruolo di assoluto rilievo quale dinamico organo di divulgazione.²⁰

Ultimo titolo della sua scarna produzione lirica, *La voix humaine* sancisce in realtà un felicissimo ritorno alla collaborazione con Jean Cocteau, artista tra i più estrosi e versatili d'inizio Novecento di cui il compositore aveva già musicato in anni giovanili il ciclo di *Chansons cocardes* (1919). Nuova e ben più seria è però l'impostazione complessiva dell'operazione, che al sarcasmo provocatorio dei tre brani per voce e pianoforte – reso ancora più derisorio nella successiva trasposizione orchestrale per *ensemble* di violino, cornetta, trombone e percussioni – sostituisce un'angosciosa indagine della psicologia femminile proiettata in una tragica dimensione di sospensione e mistero che la musica si incarica di contrappuntare con precisa aderenza drammatica pur senza svelarne le latenti ambiguità. Delle numerose recensioni licenziate all'indomani della fortunata *première* – il più corposo *Recueil de Presse sur «La voix humaine»* è conservato presso la Bibliothèque nationale di France a Parigi e propone una gran quantità di documenti d'archivio rife-

SMITH, Francis Poulenc outre-Manche. *Séjours, concerts, réception*, pp. 11-22; NIGEL SIMEONE, «Les dialogues des carmélites» dans la presse anglaise en 1957-1958. *Petite histoire d'une œuvre incomprise*, pp. 23-34; AUDE CAILLET, *La mélodie selon Charles Koechlin. Protée et l'anti-sublime*, pp. 35-48; JOHAN FARJOT, *L'expérience vocale du jeune Poulenc. Premier laboratoire instrumental?*, pp. 49-74; VINCENT VIVÈS, *Les voix d'Apollinaire. Le miracle de l'obus, du phonographe et du piano dans la prosodie poétique*, pp. 75-92; MARJORIE WHARTON, *Francis Poulenc et la page imprimée*, pp. 93-116; ISABELLE BRETAUDEAU, *Les mélodies avec piano de Francis Poulenc et Henri Sauguet. Différences, parentés et idiomatismes*, pp. 117-138; BERNADETTE LESPINARD, *L'œuvre chorale de Poulenc. L'âge d'or du chant français 'a cappella'?*, pp. 139-152; ALEXANDRA LAEDERICH, *La première audition à Londres des «Litanyes à la Vierge Noire» par Nadia Boulanger (novembre 1936)*, pp. 153-168; ALBAN RAMAUT, *Francis Poulenc et les Lатарjet, la place de Lyon dans l'œuvre vocale, les «Sept chansons» et les Chanteurs de Lyon*, pp. 169-188; STÉPHAN ETCHARRY, *Le figurisme dans la musique profane 'a cappella' de Francis Poulenc*, pp. 189-213; HERVÉ LACOMBE, *Puissance expressive et «plastique chorale» dans «Figure humaine»*, pp. 214-228; EMMA NUELLE KAËS, «Parler une pensée musicale». *Poulenc lecteur d'Éluard, l'exemple du «Travail du peintre»*, pp. 229-246; PHILIP WHARTON, *La structure compositionnelle du «Travail du peintre»*, pp. 247-256.

¹⁹ Segnaliamo in particolare la grandiosa conferenza parigina, ripartita secondo le tematiche affrontate in due diverse tavole rotonde, *Francis Poulenc. Analyse et diffusion de l'œuvre. 1e partie. Style et écriture* (Paris, Conservatoire national supérieur de musique, 23-24 janvier 2013); *2e partie. Programmation et réception* (Paris, Opéra de Paris, Studio Bastille, 15-16 novembre 2013); e il convegno inglese *Rethinking Poulenc. 50 Years On / Repenser Poulenc. 50 ans plus tard*. (Newcastle-under-Lyme, Keele University, 21-23 juin 2013).

²⁰ «Les Cahiers de Francis Poulenc», a cura di Simon Basinger e dell'Association Francis Poulenc, Paris, de Maule, 2008-; I, 2008 (pref. di Georges Prêtre) – contiene: BENOÎT SERINGE, *Qui est Francis Poulenc ?*, pp. 13-20; JEAN ROY, *Portrait du compositeur*, pp. 21-22; PASCAL ROGÉ, *Ma passion pour Poulenc*, pp. 23-28; SIMON BASINGER, *Poulenc et la Touraine*, pp. 29-36; FRANCIS POULENC, *Ma bibliothèque idéale*, pp. 37-44; DAVID RAVET, *Poulenc et Apollinaire*, pp. 45-56; JOËLLE BRUN-COSME, *La Messe en sol majeur*, pp. 57-72 –; II, 2009 (pref. di Jean-Claude Casadesu) – contiene: JEAN-PIERRE MARTY, *Souvenirs d'un interprète*, pp. 16-21; GÉRARD CONDÉ, *La bibliothèque de Poulenc*, pp. 22-28; FRANÇOIS LE ROUX, *Rencontre avec...*, pp. 28-35; YVONNE GOUVERNÉ, *Conférence a Rocamadour*, pp. 36-53; CLAUDE GENDRE, *Genèse d'un opéra sacré*, pp. 54-69; JEAN-BERNARD CAHOURS D'ASPRY, *Les ballets russes*, pp. 70-89; DAVID RAVET, *Les «Calligrammes»*, pp. 90-101; CATHERINE STEINEGGER, *Musique de scène*, pp. 102-115; CLAUDE SARÉ, *Le Concerto pour orgue*, pp. 116-139; ID. e BENOÎT SERINGE, *Le chef que j'attendais...*, pp. 140-145 – III, 2013 (pref. di Felicity Lott) – include saggi di DANIEL MARTY, *Wanda Landowska et Poulenc*; GABRIEL TACCHINO, *Qui était Poulenc?*; DOMINIQUE DELOUCHE, «Denise Duval, ou la Voix» *retrovée*; JACQUES BODY, *Giraudoux et Poulenc*; JOËLLE BRUN-COSME, «La Courte Paille»; BÉRÉNGÈRE MAUDUIT, *Poulenc et la voix nue*; FLORENCE POU DRU, «Les Animaux Modèles». *Accueil et critique*; ELODIE NEL, *Louise de Vilmorin et Poulenc*; SIMON BASINGER, *Ma rencontre avec Dutilleux*; PASCAL RIOU, *Portrait de Raymond Limossier*; FRANCK FERRATY, *Figures de la mort à travers sept mélodies de Poulenc*; e DOMINIQUE ARBEY, *Poulenc et le jazz* –. Di un quarto numero, promesso per il 2014, non vi è ancora traccia.



TEATRO LA FENICE
1832 - 1970

VENERDI 24 APRILE 1970 - ore 21
Messa alle 19.30 e 21.30 - Concerto alle 21.30

LA VOCE UMANA
Opera in tre atti di FRANCIS POULENC
Musica di FRANCIS POULENC
Libretto di Francis Poulenc
Traduzione di G. G. G. G.

ANGELO CURRINO
Intendente e Regista
ROSA BERTOLINI

LE CREATURE DI PROMETEO
Opera in tre atti di LEONARD BERNSTEIN
Musica di LEONARD BERNSTEIN
Libretto di Leonard Bernstein
Traduzione di G. G. G. G.

<p>Cast</p> <p>Titolo - ANGELO CURRINO Scenari - ANGELO CURRINO Regia - ANGELO CURRINO</p> <p>Personaggi</p> <p>Titolo - ANGELO CURRINO Scenari - ANGELO CURRINO Regia - ANGELO CURRINO</p> <p>Cast</p> <p>Titolo - ANGELO CURRINO Scenari - ANGELO CURRINO Regia - ANGELO CURRINO</p>	<p>Cast</p> <p>Titolo - ANGELO CURRINO Scenari - ANGELO CURRINO Regia - ANGELO CURRINO</p> <p>Personaggi</p> <p>Titolo - ANGELO CURRINO Scenari - ANGELO CURRINO Regia - ANGELO CURRINO</p> <p>Cast</p> <p>Titolo - ANGELO CURRINO Scenari - ANGELO CURRINO Regia - ANGELO CURRINO</p>
--	--

NICOLA RESCIGNO
Intendente e Regista
ROSA BERTOLINI

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Capella Musicale di Venezia

<p>Pubblicazione - L. 1.000</p> <p>Regolazione - 0.500</p> <p>Spedizione - 1.000</p>	<p>Spedizione - L. 1.000</p> <p>Regolazione - 0.500</p> <p>Spedizione - 1.000</p>
---	--

La voce umana di Francis Poulenc, al Teatro La Fenice di Venezia, 24 aprile 1970. Locandina, Archivio storico del Teatro La Fenice.

riti a diversi allestimenti succedutisi dal 1968 al 1977 – evidenziamo anzitutto i commenti di Hélène Jourdan-Morhange e Edward Lockspeiser,²¹ tra i primi ad analizzare con notevole acume le peculiarità linguistiche di un monodramma alquanto anticonvenzionale. Ai principi formali e stilistici dell'opera, fatta eccezione per l'ottimo contributo scritto da Hervé Lacombe,²² la ricerca musicologica ha tuttavia accordato finora scarsa attenzione,²³ concentrandosi con maggior impegno sulle esplicite problematiche filosofiche-letterarie di un'opera tra le più enigmatiche del secolo scorso.²⁴

²¹ HÉLÈNE JOURDAN-MORHANGE, «*La voix humaine*» à l'Opéra-Comique, «*Lettres françaises*», DCCLX-DCCLXI, 12 e 18 febbraio 1959; EDWARD LOCKSPEISER, *An introduction to Poulenc's «La voix humaine»*, «*Opera*», XI, 1960, pp. 527-534.

²² HERVÉ LACOMBE, «*La voix humaine*». *Une tragédie lyrique en un acte*, «*Revue des Lettres modernes. Série Cocteau*», VII, 2013, p. 173-206.

²³ SYBILLE DEMMER, *Cocteau, «Die schöne Teilnahmslose» – «Die geliebte Stimme»*, in EAD., *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, Köln-Wien, Böhlau, 1982, pp. 136-143; CAROL KIMBALL, *Reach out and touch someone. Poulenc's one-act phone call*, «*Opera Journal*», XXII, 1989, pp. 2-12; LYNETTE MILLER-GOTTLIEB, *Phone-Crossed Lovers. Dehumanizing Technology in Cocteau's and Poulenc's «La voix humaine»*, «*Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*», XXII/1, 2001, pp. 86-104.

²⁴ CHERYL ANN MICHEL, «*La voix humaine*» of Francis Poulenc as a problem in operatic translation, PhD, University of Wyoming, 1974; MICHÈLE LORGNET, *Du texte littéraire à la compréhension d'une situation de discours. Une lecture de «La voix humaine» de Cocteau*, «*Francofonie*», IV, 1983, pp. 115-119; HELMUT SIEPMANN, *Poetik und Poesie des Theaters bei Cocteau*, in Jean Cocteau. *Gemälde, Zeichnungen, Keramik, Tapisserien, Literatur, Theater, Film, Ballett. Ausstellungs-Katalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1989*, a cura di Jochen Poetter e Dirk Teuber, Köln, DuMont, 1989, pp. 121-128 – nello stesso volume occorre citare inoltre: MARIANNE KESTING, *Der Klassizist als Taschenspieler*, pp. 118-120; CÉCILE GITEAU, *Das Theater von Jean Cocteau*, pp. 146-157.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Dal 1925 ai nostri giorni: fortune e contrattempi veneziani per Janáček e Poulenc

Siamo nel settembre del 1932: sono passate solo poche settimane dal tentativo di golpe a Siviglia, paurosa avvisaglia di quale strada seguirà la Spagna di lì a poco allineandosi ai regimi fascisti e nazisti di Italia e Germania. Nel nostro paese, non ancora avviato sulla strada dell'autarchia e quindi della avversione e del fastidio nei confronti di quanto proviene da paesi stranieri, l'attenzione per la musica europea è ancora assai viva, anche per mettere riparo alle inevitabili debolezze della nostra musica strumentale in alcuni momenti certamente succube della pur straordinaria opera lirica.

Il secondo Festival internazionale di musica si affanna a proporre tutte le più significative novità europee (ma anche americane), nel tentativo di mantenere quell'aura di internazionalità che la città vantava anche grazie alla presenza della Biennale d'Arte. Il 5 settembre venticinque professori d'orchestra del Teatro alla Scala propongono a Venezia un programma interamente francese, dove figurano brani di Albert Roussel, Henri Tomasi, Marcel Delannoy, Jacques Ibert, Joseph Jongen e il Concerto per due pianoforti e piccola orchestra di Francis Poulenc, la cui musica si ascolta così per la prima volta sulle scene del Teatro La Fenice.

Una sorte migliore aveva avuto Janáček, ospitato in teatro ben sette anni prima: il suo primo quartetto per archi concludeva una serata aperta dalla sonata di Gaspar Cassadó per violoncello e pianoforte. Ma chi entra papa spesso esce cardinale, e Janáček dovrà attendere un bel po' di anni prima di tornare alla Fenice, questa volta alle Apollinee, dove nel pieno del conflitto mondiale la sera del 6 aprile del 1943 Luigi Dallapiccola al pianoforte accompagna Sandro Materassi nella sonata per violino e pianoforte del compositore moravo, completando il programma con musiche di Debussy, Hindemith e dello stesso Dallapiccola. La composizione verrà poi ripresa dal magico archetto di David Oistrakh, accompagnato da Frida Bauer nella splendida cornice della sala dello scrutinio a Palazzo Ducale (23 settembre 1966).

Va meglio a Poulenc, con la ripresa delle nove liriche *Tel jour telle nuit* nel 1938. Sono anni concitati, delicati: la Nobile Società Proprietaria ha ceduto da poco il teatro al Comune di Venezia, preoccupata dal costo dei restauri oramai necessari alla sala e forse ancor più dalla gestione complessa, impegnativa sotto ogni punto di vista delle stagioni teatrali. Giovanni Marcello, podestà di Venezia, guida un consiglio di amministrazione nel quale spicca il sovrintendente, sia come ruolo (è la prima volta che appare alla Fenice) sia come nome, dal momento che si tratta di Goffredo Petrassi, talmente giovane da essere ancor lontano dalla quarantina d'anni. E spicca anche il nome del meno giovane (a sua volta) Gian Francesco Malipiero, membro del consiglio di amministrazione in attesa di essere nominato (ma dovrà attendere ancora una decina d'anni) alla guida del prestigioso liceo musicale Benedetto Marcello.

È Poulenc, comunque, il prediletto tra i due dal pubblico veneziano: subito dopo il conflitto, il duo pianistico formato da Gino Gorini e Sergio Lorenzi esegue il Concerto per due pianoforti e

orchestra (diretto da Ettore Gracis, da allora una presenza assidua nei cartelloni della Fenice), mentre nel 1951 – a Ca' Giustinian – il Quintetto di fiati Marcel Couraud, con Jean Françaix al pianoforte eseguirà il sestetto e i *Quatre motets pour un temps de pénitence* di Poulenc, inquadrandone la figura tra altri brani per piccoli complessi di Milhaud, Françaix, Messiaen e Dallapiccola. Il successo del concerto, forse forte anche della splendida esecuzione del duo Gorini-Lorenzi, impone un nuovo ascolto del brano a distanza di poche settimane, questa volta sulle scene del teatro. E il pubblico lo reclama nuovamente, tanto che un'ulteriore ripresa si ascolta tre anni dopo, questa volta da Arthur Gold e Robert Fizdale. Ma non è chiaramente solo il brano pianistico ad affascinare direttori artistici ed esecutori: nel 1958 Gloria Davy e Piero Ferraris eseguono *Calligrammes* mentre nel 1961, è la volta di *Aubade*, proposto nel 1961 con la affascinante coreografia di Serge Lifar e ripreso due anni più tardi in forma di concerto diretto da Bruno Maderna, che unirà al programma *Abracadabra* di Gian Francesco Malipiero, il suo Concerto per oboe e *Stratégie* di Iannis Xenakis.

Finalmente *La voce umana* va in scena la sera del 24 aprile 1970. Prezioso intermezzo tra le *première* della *pièce* di Cocteau (1930) e dell'opera (1959) è l'episodio cinematografico girato da Rossellini, protagonista la sublime Anna Magnani, girato nel 1947 (che uscirà nelle sale solo l'anno dopo, quando a questo primo episodio verrà aggiunto *Il miracolo*, sempre affidato alla medesima attrice). È evidente la complessità di questo testo, che racconta della interminabile telefonata solitaria della protagonista abbandonata dall'amante. E se intricata è la trasformazione cinematografica curata da Rossellini, altrettanto lo deve essere quella musicale: è difficile immaginare una composizione più ardua da portare in scena, soprattutto là ove teatro significa anche partecipazione quasi fisica del pubblico. Agli occhi di Mario Messinis, straordinario recensore della serata, il lavoro risente inevitabilmente proprio di questi difetti, ma contaminazioni si aggiungono a contaminazioni, passando da Cocteau a Poulenc, ma anche da Magda Olivero al fantasma di un melodramma italiano adornianamente receipto:

Passare dalle provocazioni eversive ai più tranquilli e disarmanti compromessi melodrammatici è meno infrequente di quanto si possa pensare. Questo è il caso per esempio di Jean Cocteau, che con la *Voce umana* – una sorta di monodramma in cui una donna abbandonata si vota al suicidio, dopo una interminabile telefonata con l'ex amante sempre amato – ricorre agli artifici di un teatro che specula sul ricatto sentimentale. Dare voce musicale a un simile testo non era certo agevole: o se ne faceva un'altra cosa, utilizzandolo come mera provocazione al libero gesto inventivo, o ci si atteneva ad esso in senso stretto, ricorrendo a quelle leggi di un recitativo continuo, appena qua e là animato da qualche impercettibile increspatura melodica – quel recitativo che non a caso Adorno considera extraterritoriale alla musica – che è quanto a dire abdicare alla stessa tensione compositiva.¹

Il brano appare difficile, impegnativo, un po' ostico al recensore, che non a caso stigmatizza fino in fondo la necessità di una interpretazione superlativa, pena un sostanziale insuccesso; ed è curioso osservare come (a tanti anni oramai di distanza dalla interpretazione cinematografica della Magnani) tutt'ora ci si trovi in difficoltà di fronte a questa *performance*: l'interpretazione ricchissima di esperienza della Olivero (che avrebbe chiuso la sua lunga carriera proprio con *La voix humaine* nel 1981), secondo Messinis,

ha bagnato i suoi panni nella *Fanciulla del West*, e alla *nonchalance* parigina ha sostituito la tensione e la temperatura passionale care alla provincia italica, un calore e un colore intensamente meridionali.

¹ MARIO MESSINIS, *La «Voce umana» di Magda Olivero. La cantante ha bene interpretato alla Fenice l'opera di Poulenc. In scena anche «Le creature di Prometeo», di Beethoven, «Il gazzettino»*, 25 aprile 1970.

Non grideremo per questo allo scandalo o al sopruso. Un testo musicale tanto mediocre tollera anche interpretazioni infedeli: o più esattamente così felicemente infedeli, come questa della Olivero, la quale, con i suoi quarant'anni di carriera, è uno dei più sbalorditivi casi di longevità vocale delle scene liriche di tutti i tempi: poiché la Olivero non è soltanto una artista di rara intensità, ma anche una cantante che sa piegare i suoi mezzi all'irrompere della fantasia interpretativa.²

E che ci fosse bisogno di una interprete straordinaria è facile capirlo quando si consideri che il lavoro era stato pensato per Maria Callas, poi sostituita dalla celebre cantatrice francese Denise Duval ('meridionale' e appassionata anch'essa).

Con l'eccezione di una recente ripresa del 2006, e l'allestimento della tenera storia dell'elefantino Babar, non a caso destinata prioritariamente al pubblico più giovane, l'interesse della Fenice nei confronti di Poulenc sembra smorzarsi, per ridestarsi poi proprio con *La voix humaine*. E intanto riprende quota il dioscuo della serata, Janáček: la sua presenza nei programmi concertistici della Fenice va via via intensificandosi, tra una *Messa glagolitica* (due esecuzioni) e un sestetto, tra *Taras Bulba* e un concertino...

Dopo *Jenůfa* del 1941,³ devono passare trent'anni perché si giunga a mettere in scena un altro suo lavoro teatrale, *Da una casa di morti*; siamo nel gennaio del 1973 e l'esordio alla Fenice non è del tutto facile a causa di una sorta di inspiegabile diffidenza nei confronti di un autore poco frequentato. In tono minore la prima serata, il pubblico cresce paradossalmente nelle recite successive, forse più affidate ai giovani, forse meno legate a un'idea dell'opera esageratamente retorica. Che si tratti di un lavoro di grande spessore non ci sono dubbi: nella conferenza introduttiva affidata alla prorompente e paradossale voce di Mario Bortolotto, egli rimprovera al compositore una dimensione ben ridotta drammaturgicamente e letterariamente rispetto a Dostoevskij, mentre la musica risulta subito interessante, profonda.⁴ Certo, non propriamente piacevole come sarà per *La volpe astuta*, ma veramente di grande spessore:

La forza di Janáček, infatti, è quasi inutile ripeterlo, è nella definizione vocale, e, in particolare, negli episodi in cui con maggior intransigenza è definita drammaticamente la tematica della oppressione della vita carceraria [...]. Allora il discorso diviene duro, solidamente autoctono senza alcuna concessione alle nostalgie ottocentesche. Le voci dei singoli – veicolo di ricordi o di risse – non sono che voci allegoriche di una umanità indifesa e disperata: proprio là dove il discorso sembra non procedere di un passo, estinguersi in procedimenti iterativi, che puntano sulle aspre divaricazioni timbriche, Janáček si impone con maggior perentorietà.⁵

Anche «La stampa» (l'allestimento di un lavoro di Janáček è ancora una novità e si avvalora e impreziosisce nel territorio non solo nazionale) segnala alcune durezza nella scrittura (profetica, per certi aspetti), contribuendo a una sua collocazione più adeguata:

Il linguaggio di Janáček muove in chiave espressionista, in una successione di stratificazioni politonali innestate sulla matrice feconda del canto slavo, e temperate a tratti in aperture melodiche e in distensive effusioni di raccolta poesia (nelle sue opere precedenti Janáček non aveva disdegnato qualche compiacenza per le morbide arcate pucciniane).⁶

² Ivi.

³ Cfr. FRANCO ROSSI, *Grazie a Mario Corti Janáček giunge in Italia*, in Leoš Janáček, «Věc Makropulos», «La Fenice prima dell'Opera», 4, 2013, pp. 133-144.

⁴ L'opinione del critico si può leggere in MARIO BORTOLOTTI, *Janáček come cattivo lettore*, in ID., *Consacrazione della casa*, Milano, Adelphi, 1982, pp. 45-63.

⁵ MARIO MESSINIS, *Dramma di detenuti*, «Il gazzettino», 21 gennaio 1973.

⁶ G. P., *Dostoevskij chiuso nel Lager*, «La stampa», 21 gennaio 1973.

Ma forse spetta a *Kát'a Kabanová* la palma dell'interesse, dal momento che il repertorio di questo grande musicista viene indagato eccome alla Fenice, addirittura a ridosso del trasferimento degli spettacoli teatrali alla sala del Selva, nuovamente ricostruita dopo l'incendio del 1996:

Un drammatico, sconvolto ritratto femminile giganteggia al centro di *Kát'a Kabanová*, l'opera di Leoš Janáček che ha aperto l'altra sera al teatro-tenda del Tronchetto il 2003 della Fenice (l'anno della rinascita annunciata!) colmando un grande vuoto. [...] Nello spettacolo al PalaFenice, la resa musicale è risultata esemplarmente incisiva grazie alla bacchetta di Lothar Koenigs, che ha scandagliato ogni particolare della partitura con notevole risalto timbrico, esaltando la violenza anche fonica dei passaggi più drammatici sempre al di fuori della retorica romantica [...]. Spettacolo di esemplare intensità, capace di accompagnare il crescere della tensione nel gioco delle luci, nella recitazione lineare eppure avvincente dei cantanti-attori, nella dimensione scenografica che gioca moltissimo sugli effetti di specularità.⁷

E dopo la splendida messinscena di Carsen nel 2013, che ha interpretato in maniera struggente un capolavoro di grande tensione etica, oltre che *thriller* in piena regola, come *Il caso Makropulos*, ecco riapparire oggi il *Diario di uno scomparso*, una sorta di 'cantata scenica' con notevoli potenzialità drammaturgiche, già al Malibran nel 1981 e a Palazzo Grassi due anni più tardi: delle dieci opere di Janáček, ben sei sono già state proposte e riproposte dal massimo teatro veneziano, segno indiscutibile di attenzione al grande compositore moravo e ulteriore testimonianza dell'interesse nei confronti di lavori rari e di valore da associare al repertorio più tradizionale.

⁷ CESARE GALLA, *Quando la passione è un'aspirazione fatale* «Il giornale di Vicenza», 19 gennaio 2003.

Il teatro musicale di Leoš Janáček a Venezia e al Teatro La Fenice⁸

1941 – *Manifestazioni musicali dell'anno XIX*

Jenůfa, opera in tre atti di Gabriela Preissová (prima rappresentazione italiana; in trad. italiana) – 11 marzo 1941 (2 recite).

1. La vecchia Buryja: Maria Luisa Cova 2. Laka Klemeň: Piero Pauli 3. Števa Buryja: Enrico Lombardi 4. La campanara Buryja: Gina Cigna 5. Jenůfa: Germana Di Giulio 6. Il giudice: Mattia Sassanelli 7. La moglie del giudice: Fedora Solveni 8. Karolka: Suzanne Danco 9. Barena: Maria Predite 10. Jano: Luciana Bernardi 11. La zia: Elvira Guadagnin – M° conc.: Franco Capuana; m° coro: Sante Zanon; reg.: Enrico Fulchignoni; scen.: Fabio Pieragnoli; cost.: Titina Rota; cor.: Britta Schellander.

1973 – *Stagione lirica*

Z mrtvého domu (Da una casa di morti), opera o třech jednáních (in tre atti; prima rappresentazione veneziana; in lingua originale) – 19 gennaio 1973 (6 recite).

1. Alexandr Petrovič Gorjančikov: Dalibor Jedlicka 2. Aljeja: Helena Tattermuschova (Jana Jonasova) 3. Filka Morozov: Beno Blachut 4. Un grande prigioniero: Jaroslav Striska 5. Un piccolo prigioniero: Karen Bermann 6. Il comandante della prigione: Antonin Svorec 7. Un vecchio prigioniero: Rudolf Vonasek 8. Skuratov: Ivi Zidek 9. Čekunov: Josef Heriban 10. Un prigioniero ubriaco: Miroslav Mach 11. Un cuoco: Miroslav Sindelar 12. Il fabbro: Rene Tuček 13. Il sacerdote: Jaromir Belor 14. Čerevin: Victor Koci 15. Una prostituta: Marie Vesela 16. Šapkin: Milan Karpisek 17. Šiškov: Přemysl Koci 18. Una guardia: Vaclav Pokorný; persone della pantomima 19. Don Giovanni e il bramino: Rene Tuček 20. Kedril: Milan Karpisek 21. Elvira: Jaroslav Cejka 22. Un cavaliere: Oldrich Kaplan 23. Il mugnaio: Zdenek Duda 24. Un vicino: Stanislav Michler 25. Uno scrivano: Norbert Stallich 26-28. Diavoli: Ladislav Glaser, Karel Kmoch, Karen Vitistka – M° conc.: Bohumil Gregor; m° coro: Milan Maly; reg.: Ladislav Stros; scen.: Vladimír Nyvlt; cost.: Marcel Pokorný; complessi artistici e allestimento del Teatro Nazionale di Praga.

1981 – *Stagione d'opera e teatro musicale*

3 opere di Leoš Janáček. Teatro musicale da camera. Teatro Malibran – 18 marzo 1981 (5 recite).

M° conc.: Aldo Danieli; pf: Jan Latham König; scen. e cost.: Lauro Crisman; nuovo all. del Teatro La Fenice.

Zápisník zmizelého (Il diario di uno scomparso), per voci e pianoforte

1. Jan: Philip Langridge (Fred Silla) 2 Zefka: Huberta Haider 3-5. Tre donne: Rosanna Didonè, Joy Angeli Marisa Salimbeni – reg.: Sheila Gruson.

Nella strada: 1.X.1905, per pianoforte

Rídakla, pezzi per voci, strumenti e pianoforte*

Corpo di ballo, coro e strumentisti del Teatro La Fenice – voce rec.: Gianni Guidetti; cor.: Gianni Notari.

* L'opera fu inoltre replicata come secondo pannello in dittico con *La storia di Babar* di Poulenc (vedi oltre).

1983 – *Opere liriche e teatro musicale. La Fenice per il carnevale 1983*

Zápisník zmizelého – Palazzo Grassi, 10 febbraio 1983 (3 recite).

1. Jan: Fred Silla 2. Zefka: Huberta Haider – M° conc.: Ferruccio Lozer; reg.: Marina Spreafico; scen.: Francesco Zito.

* L'opera fu data come secondo pannello in dittico con *Savitrì* di Gustav Holst.

⁸ Titoli, indicazioni di genere e *cast* sono desunti dalle locandine, si sono uniformati all'originale ceco solo i segni diacritici; da qui le difformità nel testo delle due edizioni di *Z mrtvého domu*, la seconda delle quali presentata in una traduzione italiana d'autore; dove non sia diversamente indicato, anche il libretto è del compositore.



Jenůfa al Teatro La Fenice di Venezia, 1941 (in italiano); regia di Enrico Fulchignoni, scene di Fabio Pieragnolo (da bozzetti del Teatro Nazionale di Praga, di cui si riprende l'allestimento), coreografia di Britta Schellander. Prima rappresentazione italiana; nella parte di Kostelnička, Gina Cigna (1900-2001; una celebre Gioconda, Norma e specialmente Turandot). Foto Giacomelli. Archivio storico del Teatro La Fenice.

1985 – Opere liriche, teatro musicale, balletto

Da una casa di morti (versione ritmica italiana di Giovanni Morelli) – 14 novembre 1985 (5 recite).

1. Alexandr Petrovič Gorjančiko: Gastone Sarti 2. Aljeja: Silvana Manga 3. Filka Morozov, in prigione sotto il nome di Luka Kuzmič: Aldo Bottion 4. Il deportato grasso: Antonio Balbo 5. Il deportato violento: Renzo Stevanato 6. Il comandante del reclusorio: Nicola Pigliucci 7. Il deportato vecchio: Renato Cazzaniga 8. Skuratov: Carlo Gaifa 9. Čekunov: Franco Boscolo 10. Il deportato ubriaco: Pio Bonfanti 11. Il cuoco: Giovanni Antonini 12. Il fabbro: Bruno Tessari 13. Il Pope: Ledo Freschi 14. Il deportato giovane: Bruno Bulgarelli 15. La prostituta: Jolanda Michieli 16. Šapkin: Giuseppe Botta 17. Šiškov: Armando Ariostini 18. Čerevin: Ferrero Poggi 19. L'attendente: Ivan Del Manto 20. Il deputato Kedril: Maurizio Scardovi 21. Il deportato Don Giovanni: Maurizio Volo 22-29. Interpreti della pantomima: Mario Aguerre, Aldo Baglio, Giovanni Calò, Rosario Candamano, Ruggero Cara, Olivier Corretger, Riccardo Magherini, Marcello Valli – M° conc.: Jan Latham König; m° coro: Giuliano Fracasso; reg.: Franco Però; scen. e cost.: Antonio Fiorentino; ideaz. pantomima: Marina Spreafico; nuovo all. del Teatro La Fenice

1999 – Stagione di lirica e balletto. PalaFenice al Tronchetto

Příboby Lišky Bystroušky (La volpe astuta), opera o třech jednáních (in tre atti; prima rappresentazione veneziana; in lingua originale) – 12 novembre 1999 (5 recite).

1. Bystrouška, la volpe: Livia Ágh 2. Guardacaccia: Ivan Kusnjer 3. Zlatohřbitek, volpe maschio: Annette Jahns 4. Maestro: Ludovít Ludha 5. Parroco: Richard Novák 6. Moglie del guardacaccia: Sonia De Amicis 7-8. Lapač il cane - Harašta, un ambulante: Nikola Mijailovic 9-10. Gallo, Pásek, il locandiere: Gianluca Sorrentino 11. Pá-

sková, la moglie del locandiere: Olga Scalone 12. Tasso: Franco Boscolo 13. Zanzara: Riccardo Botta 14. Civetta: Tea Demurishvili 15. Picchio: Matteo Lee Yeong Hwa 16. Ghiandaia: Beatrice Louw Hanlee 17. Chocholka, la chiocciola: Carla Centi Pizzutilli 18. Libellula: James Huxtable 19. Sogno di Bystrouška (danzatrice): Jane Anders – M° conc.: Zoltan Pesko; m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: David Pountney; scen. e cost.: Maria Björnson; Piccoli cantori veneziani, m° coro Mara Bortolato; allestimento della Welsh National Opera.

2002-2003 – *Stagione di lirica e balletto*. PalaFenice al Tronchetto

Kát'a Kabanová, opera o trech jednáních (in tre atti; prima rappresentazione veneziana; in lingua originale; nuova ed. a cura di Sir Charles Mackerras) – 17 gennaio 2003 (5 recite).

1. Marfa Ignatěvna Kabanová (Kabanicha): Karan Armstrong 2. Tichon Ivanyč Kabanov: Christoph Homberger 3. Katěrina (Kát'a): Gwynne Geyer 4. Varvara: Julia Gertseva 5. Savjol Prokofjevič Dikoj: Feodor Kuznetsov 6. Boris Grigorjevič: Clifton Forbis 7. Váňa Kudrjáš: Peter Straka 8. Glaša: Larissa Demidova 9. Fekluš: Silvia Mazzoni 10. Kuligin: Davide Pelissero 11. Una donna tra la folla: Misuzu Ozawa 12. Un passante: Roberto Menegazzo – M° conc.: Lothar Koenigs; m° coro: Piero Monti; reg.: David Pountney; scen.: Ralph Koltai; cost.: Sue Willmington.

2009 – *Stagione di lirica e balletto*

Šárka, opera o trech jednáních (in tre atti; prima rappresentazione italiana; in lingua originale; edizione critica a cura di Jiří Zahrádka) – 17 gennaio 2003 (5 repliche).*

1. Přemysl: Mark Steven Doss 2. Ctirad: Andrea Carè 3. Šárka: Christina Dietzsch 4. Lumír: Shi Yijie – M° conc.: Bruno Bartoletti; m° coro: Claudio Marino Moretti; reg.: Ermanno Olmi; scen.: Arnaldo Pomodoro; cost.: Maurizio Millenotti; nuovo all. del Teatro La Fenice

* L'opera fu data come primo pannello in dittico con *Cavalleria rusticana* di Mascagni.

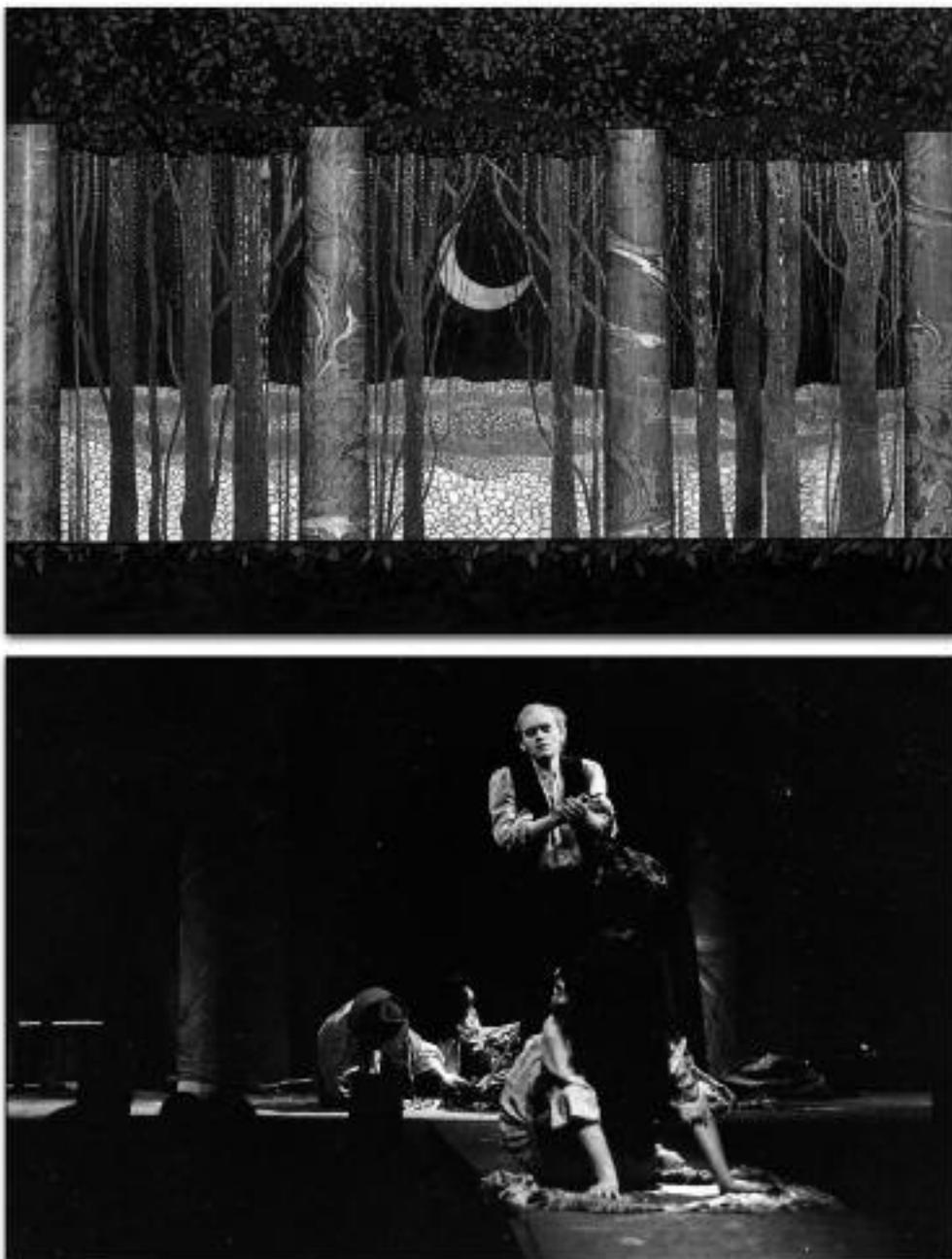
2012-2013 – *Stagione di lirica e balletto*

Věc Makropulos, opera o trech jednáních (in tre atti; prima rappresentazione veneziana; in lingua originale) – 15 marzo 2013 (5 recite).

1. Emilia Marty: Ángeles Blancas Gulín 2. Jaroslav Prus: Martin Bárta 3. Janek: Enrico Casari 4. Albert Gregor: Ladislav Elgr 5. Hauk-Šendorf: Andreas Jäggi 6. L'avvocato dr. Kolenatý: Enric Martínez-Castignani 7. L'archivista Vitek: Leonardo Cortellazzi 8. Krista: Judita Nagyová 9-10. Una cameriera, una donna delle pulizie: Leona Pelešková 11. Un macchinista: William Corò – M° conc.: Gabriele Ferro; m° coro: Claudio Marino Moretti; reg.: Robert Carsen; scen.: Radu Boruzescu; cost.: Miruna Boruzescu; nuovo all. del Teatro La Fenice in coproduzione con Opéra national du Rhin di Strasburgo e Staatstheater di Norimberga.



Da una casa di morti al Teatro La Fenice di Venezia, 1973; regia di Ladislav Stros, scene di Vladimír Nyvlt, costumi di Marcel Pokorný (allestimento del Teatro Nazionale di Praga). Foto AFI. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Francesco Zitto, bozzetto per *Il diario di uno scomparso* al Teatrino di Palazzo Grassi di Venezia, 1983.
Diario di uno scomparso al Teatrino di Palazzo Grassi di Venezia, 1983; regia di Marina Spreafico, scene di Francesco Zitto. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Il diario di uno scomparso al Teatrino di Palazzo Grassi di Venezia, 1983; regia di Marina Spreafico, scene di Francesco Zitto. Archivio storico del Teatro La Fenice

Da una casa di morti al Teatro Malibran di Venezia, 1985 (in italiano, traduzione ritmica di Giovanni Morelli); regia di Franco Però, ideazione pantomima: Marina Spreafico, scene e costumi Antonio Fiorentino. Archivio storico del Teatro La Fenice.



La volpe astuta a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 1999; regia di David Pountney, scene e costumi di Maria Bjørnson. Foto Graziano Arici & Mark E. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Káťa Kabanová a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 2003; regia di David Pountney, scene di Ralph Koltai, costumi di Sue Willmington. Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Šárka al Teatro La Fenice di Venezia, 2009; regia di Ermanno Olmi, scene di Arnaldo Pomodoro, costumi di Maurizio Millenotti, coreografia di Barbara Pessina. Foto di Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.
Věc Makropulos (Il caso Makropulos) al Teatro La Fenice di Venezia, 2013; regia di Robert Carsen, scene di Radu Boruzescu, costumi di Miruna Boruzescu, regista assistente Laurie Feldman. Foto di Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il teatro musicale di Francis Poulenc a Venezia e al Teatro La Fenice

1969-1970 – *Stagione lirica*

La voce umana, tragedia lirica in un atto di Jean Cocteau (prima rappresentazione veneziana; in traduzione italiana) – 24 aprile 1970 (5 recite).*

Lei: Magda Olivero – M° conc.: Nicola Rescigno; reg. e scen.: Vera Bertinetti.

* L'opera fu data come primo pannello, in dittico con *Le creature di Prometeo* di Beethoven.

1981 – *Stagione d'opera e teatro musicale*

Dittico. Teatro Malibran-Sale Apollinee del Teatro La Fenice – 28 marzo 1981 (11 recite).

La storia di Babar, piccolo elefante, da un racconto di Jean De Brunhoff (in traduzione italiana).

M° conc.: Aldo Danieli; voce rec.: Antonio Cremonese; pf: Gabriele Di Toma; real.: Sergio Sutto, su disegni dei bambini delle scuole elementari di Venezia.

Rídakla, di Leoš Janáček – 1 marzo 1981 (11 recite).

Corpo di ballo, coro e strumentisti del Teatro La Fenice – M° conc.: Aldo Danieli; pf: Jan Latham König; voce rec.: Gianni Guidetti; cor.: Gianni Notari.

2006 – *Altri eventi*. Venezia, Teatro Malibran.

La voix humaine (in lingua originale) – 18 novembre 2006.

Elle: Elizabeth Garnier – M° conc.: Diego Dini Ciacci; reg.: Alessio Pizzech; scen.: Massimo Checchetto; Orchestra nazionale giovanile J. Futura.

* L'opera era preceduta dalla proiezione di *Una voce umana*, primo episodio del film *L'amore* (Roma 1948), con Anna Magnani; sceneggiatura (da Jean Cocteau) e regia di Roberto Rossellini.



La voce umana al Teatro La Fenice di Venezia, 1970; tragedia lirica in un atto di Jean Cocteau, musica di Francis Poulenc, interprete Magda Oliviero, maestro direttore Nicola Rescigno, realizzazione scenica e regia di Vera Bertinetti, scene e costumi del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.



La voce umana al Teatro la Fenice di Venezia, 1970; tragedia lirica in un atto di Jean Cocteau, musica di Francis Poulenc, interprete Magda Oliviero, maestro direttore Nicola Rescigno, realizzazione scenica e regia di Vera Bertinetti, scene e costumi del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.



La storia di Babar, il piccolo elefante al Teatro La Fenice e al Teatro Malibran di Venezia, 1981; musica di Francis Poulenc da un racconto di Jean De Brunhoff, voce recitante Antonio Cremonese, pianoforte Gabriele di Toma. Realizzazione curata da Sergio Sutto con disegni degli alunni delle scuole elementari di Venezia. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Biografie

CLAUDIO MARINO MORETTI

Pianista. Inizia gli studi musicali al Conservatorio di Brescia. Si diploma in pianoforte al Conservatorio di Milano con Antonio Ballista. Collabora per alcuni anni con Mino Bordignon ai Civici Cori e successivamente con Bruno Casoni al Teatro Regio di Torino. Fonda il Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino con il quale svolge un'intensa attività didattica e concertistica. Dal 2001 al 2008 è maestro del coro al Teatro Regio di Torino. Dal 2008 è maestro del coro al Teatro La Fenice di Venezia. Svolge attività di accompagnatore liederistico con cantanti tra i quali: Markus Werba, Veronica Simeoni, Monica Bacelli, Mirko Guadagnini, Oksana Lazareva, Gloria Banditelli.

FRANCESCO LANZILLOTTA

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. È regolarmente ospite di importanti compagini orchestrali: Orchestra Nazionale della Rai di Torino, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestra I Pomeriggi Musicali di Milano, Filarmonica Toscanini di Parma, Orchestra Regionale Toscana, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, Sofia Philharmonic Orchestra e Canadian Opera Company Orchestra, solo per nominarne alcune. Dal 2010 è direttore principale ospite del Teatro dell'Opera di Varna in Bulgaria. Dirige inoltre numerose produzioni in alcuni fra i maggiori teatri italiani, fra i quali Fenice di Venezia, San Carlo di Napoli, Verdi di Trieste, Filarmonico di Verona, Lirico di Cagliari e Macerata Opera Festival. Inaugura la stagione 2013-2014 dirigendo *La bohème* al Comunale di Treviso. Sul versante operistico dirige *La traviata* al Teatro Verdi di Sassari, *L'italiana in Algeri* al Teatro Filarmonico di Verona, *La bohème* al Teatro Comunale di Ferrara e la prima rappresentazione assoluta della nuova opera di Giorgio Battistelli, *Il medico dei pazzi*, all'Opéra de Nancy. Inaugura la stagione 2014-2015 dirigendo *Don Checco* al Teatrino di Corte di Napoli. In seguito dirige *L'elisir d'amore* al Teatro della Fortuna di Fano, *Madama Butterfly* al Teatro Regio di Parma e *Rigoletto* allo Sferisterio di Macerata. Esegue inoltre numerose composizioni di musica contemporanea di autori quali Matteo D'Amico, Marcello Panni, Ennio Morricone, Ada Gentile, Luciano Pelosi, Carlo Galante, Michele Dall'Ongaro, Francesco Pennisi, Luis Bacalov, Luca Mosca e altri. Dalla stagione 2014-2015 è direttore principale della Filarmonica Toscanini di Parma.

GIANMARIA ALIVERTA

Regista. Nato a Borgomanero (Novara) nel 1984, inizia la sua formazione musicale a diciassette anni, studiando come baritono all'Accademia internazionale della musica di Milano. In seguito frequenta il corso di interpretazione operistica al Conservatorio di Trapani e studia come tenore al Conservatorio Donizetti di Bergamo. Si esibisce in diversi ruoli di comprimari in teatri italiani

ed esteri, lavorando inoltre come artista del coro in importanti teatri quali Arena di Verona, Sferisterio di Macerata, Teatro degli Arcimbaldi di Milano, Teatro della Città Proibita di Pechino, teatri Coccia di Novara, Donizetti di Bergamo, Fraschini di Pavia, Ponchielli di Cremona, Grande di Brescia, Sociale di Como, Chiabrera di Savona. Sin dall'inizio affianca all'attività canora quella organizzativa e di regista di spettacoli lirici. Nel 2011 fonda l'associazione VoceAllOpera, che ha come finalità la divulgazione dell'opera lirica in contesti inusuali e con budget ridotti, tanto che la stampa parla di «opera low cost». Firma la regia di diversi allestimenti, tra i quali *L'elisir d'amore* di Donizetti, *Rigoletto*, *La traviata* e *Il trovatore* di Verdi, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *La bohème* di Puccini, *La voix humaine* di Poulenc e *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Tra il 2013 e il 2014 affianca lo studio all'attività lavorativa, frequentando il corso propedeutico di regia all'Accademia Paolo Grassi di Milano. Dal dicembre 2012 al 2014 è direttore artistico e regista per VoceAllOpera al Teatro Rosetum di Milano, mentre dal 2014 al 2016 le produzioni di VoceAllOpera hanno come sede il Teatro Filodrammatici e il Teatro Nuovo di Milano. Nel luglio 2015 è scritturato dal Festival della Valle d'Itria a Martina Franca, per il quale realizza una riduzione drammaturgica e cura regia e scene dell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi.

MASSIMO CHECCHETTO

Scenografo. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è direttore degli allestimenti scenici al Teatro La Fenice.

CARLOS TIEPPO

Costumista. Argentino, nel 1980 si trasferisce a Parigi per realizzare costumi. Nel 2005 riceve l'incarico di responsabile del reparto sartoria del Teatro La Fenice, attività affiancata a quella di *costume designer* per numerosi spettacoli.

LEONARDO CORTELLAZZI

Tenore, interprete del ruolo di Jan. Nato a Mantova, è laureato in Economia e commercio e diplomato in canto con Lelio Capilupi al Conservatorio di Parma. Nel 2006 vince il Concorso internazionale Giuseppe Di Stefano per il ruolo di Ferrando nel *Così fan tutte* e debutta al Luglio Musicale Trapanese. Nel 2007 inizia il suo impegno con l'Accademia d'arti e mestieri della Scala partecipando tra l'altro al concerto pucciniano diretto da Chailly, ai *Vesperae solennes de confessorum* di Mozart diretti da Chung e al *Così fan tutte* diretto da Ottavio Dantone. Successivamente canta al Comunale di Bologna (*Don Giovanni*, *Pagliacci* e *Risorgimento* di Lorenzo Ferrero), alla Fenice (*Lucia di Lammermoor*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*), alla Scala (*Le nozze di Figaro*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *L'occasione fa il ladro* e *Don Pasquale*), al Rossini Festival di Wildbad (*Don Giovanni* di Giovanni Pacini) e nel circuito lirico lombardo (*Il cappello di paglia di Firenze* di Rota e *Die Zauberflöte*). Attivo in campo concertistico è stato apprezzato interprete del *Requiem*, della *Messa dell'incoronazione* e della *Missa brevis* KV 192 di Mozart, della *Messa in do maggiore* di Beethoven, della Cantata *Erschallet, ihr Lieder* di Bach, del *Gloria* RV 588 di Vivaldi e del *Nisi Dominus* di Händel. Tra gli impegni recenti *L'elisir d'amore* all'Opéra de Massy e al Teatro Filarmonico di Verona, *Il caso Makropulos* alla Fenice, *Don Giovanni* di Mozart all'Engadin Festival a St. Moritz, *Falstaff* (nel ruolo di Fenton) al Teatro Verdi di Busseto per il Teatro Regio di Parma e al Teatro Petruzzelli di Bari, *Pagliacci* ad Avignone, il *Requiem* di Mozart e *L'elisir d'amore* al San Carlo a Napoli, *Armida* di Traetta al Festival della Valle d'Itria, *La traviata* alla Fenice, *L'incoronazione di Poppea* alla Scala e *Dido and Aeneas* a Firenze.

ANGELA NICOLI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Zefka. Nata a Isola del Liri (Fr), inizia giovanissima lo studio del pianoforte dedicandosi contemporaneamente al canto. Dopo il diploma al Conservatorio Licinio Refice di Frosinone prosegue gli studi vocali al Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Frequenta i corsi di alto perfezionamento e avviamento al teatro lirico a Cortina d'Ampezzo e le masterclass di Mirella Parutto e Antonio Boyer. Vince il primo premio al Concorso lirico internazionale Giacomo Lauri Volpi di Latina e alla prima edizione del Concorso vocale internazionale di musica sacra di Roma. Il suo debutto avviene nel 2000 in due ruoli da protagonista nella prima assoluta dell'oratorio *Trittico dantesco* di Bernardino Rizzi con l'Orchestra Sinfonica del Teatro del Giglio di Lucca. Interpreta poi il personaggio di Paride in *Paride ed Elena* di Gluck al Teatro Verdi di Pisa, al Comitato Estate Livornese e al Teatro del Giglio di Lucca. Veste i panni di Romeo nei *Capuleti e i Montecchi* al Bellini di Catania e al Carlo Felice di Genova. È il mezzosoprano solista nell'opera di Poulenc *Les bisches* all'Opera di Roma e il secondo elfo in *Sogno di una notte di mezza estate*, sempre a Roma; è inoltre Maddalena in *Rigoletto* al Verdi di Busseto. Felice il suo debutto nel ruolo di Abigail in *Nabucco* al Seoul Arts Center. Interpreta la parte della protagonista nell'*Arlesiana* di Cilea per la regia di Vittorio Sgarbi al Sassuolo Musica Festival e al Teatro delle Celebrazioni di Bologna. Sostiene la parte della seconda dama in *Die Zauberflöte* e di Enrichetta nei *Puritani* nei teatri del circuito lombardo. Interpreta il ruolo della contessa di Ceprano in *Rigoletto* all'Opera di Roma, dove ritorna come Solvejg nel *Peer Gynt* di Grieg. Alle Terme di Caracalla è la sacerdotessa in *Aida*.

ÁNGELES BLANCAS GULÍN

Soprano, interprete del ruolo di Lei. Nata a Monaco di Baviera, figlia di cantanti spagnoli, completa i suoi studi vocali con i genitori e alla Escuela Superior de Canto di Madrid. Da allora è regolarmente invitata in alcuni dei più prestigiosi teatri lirici, tra i quali Royal Opera House Covent Garden di Londra, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Opernhaus di Zurigo, Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, Opera di Roma, Regio di Torino, San Carlo di Napoli, Opera di Amsterdam, Opera di Washington, Carnegie Hall di New York, Teatro Colón di Buenos Aires. Inizia la sua carriera come soprano lirico e lirico-leggero in ruoli come la Regina della notte in *Die Zauberflöte*, Fiorilla nel *Turco in Italia*, Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, Adina nell'*Elisir d'amore*, Marie in *La Fille du régiment*, Gilda nel *Rigoletto*. Negli ultimi anni, lo sviluppo della voce e le sue capacità drammatiche le consentono di ampliare il repertorio, che oggi comprende *Don Giovanni*, *Semiramide*, *Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda*, *Marin Faliero*, *Luisa Miller*, *I pagliacci*, *La bohème*, *Rusalka*, *Turandot*, *The turn of the screw*. Canta quindi *La voix humaine* al Liceu di Barcellona, *Il pirata* a Marsiglia, *La cabeza del Bautista* a Barcellona, *Nabucco* a Zurigo, *La juive* ad Amsterdam, *Me llaman la primorosa* a Valencia, *Elettra* in *Idomeneo* al Comunale di Bologna. Seguono *La primorosa* in concerto a Bilbao, *Aida* a Basilea, *Adriana Lecouvreur* alla Royal Opera House di Londra, *Nabucco* all'Opernhaus di Zurigo, *Maddalena* in *Andrea Chénier* al Bregenz Festspiele, *Lou Salomé* di Sinopoli alla Fenice. Altre importanti interpretazioni sono *Les dialogues des armérites* a Tolone, *Il caso Makropulos* alla Fenice e a Strasburgo, *Florentinische Tragödie* a Torino, *Cavalleria rusticana* a San Paolo in Brasile.

FRANCESCO BORTOLOZZO

Mimo. Nato a Mirano nel 1982, consegue nel 2008 il diploma d'arte drammatica con Alberto Terrani all'Accademia del Teatro stabile del Veneto diretta da Luca De Fusco e nello stesso anno si laurea in storia del cinema al DAMS di Padova. Dopo aver seguito le masterclass di recitazio-

ne di Rossella Falk e Annamaria Guarnieri, nel 2010 frequenta il corso di regia, sceneggiatura e recitazione cinematografica alla London Film School, sotto la guida di Josh Appignanesi, Paul Cronin e Harvey Frost. Lavora come mimo e figurante al Teatro La Fenice di Venezia e al Teatro stabile di Palermo, collaborando con registi quali Carsen, Miller, Bieito, Morassi, Ripa di Meana, Muscato e Lavia. Interpreta il ruolo di Bertich nel film *In memoria di me* di Saverio Costanzo. Nel 2014 è Josef Mauer in *Elegy for young lovers* di Britten alla Fenice, con la regia di Pier Luigi Pizzi.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin
direttore musicale di palcoscenico

Jakub Tchorzewski ◊
maestro di sala

Maria Parmina Giallombardo ◊
altro maestro di sala

Claudio Micconi ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

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

Violini secondi

Alessandro Cappelletto •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Federica Barbali
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Livio Salvatore Troiano
Johanna Verheijen
Davide Gibellato ◊
Marco Giglione ◊

Viole

Alfredo Zamarra •
Leonardo Li Vecchi • ◊
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Margherita Fanton
Valentina Giovannoli
Anna Mencarelli
Stefano Pio

Violoncelli

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

Contrabbassi

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

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Marco Del Cittadino ◊

Clarinetti

Vincenzo Paci •
Simone Simonelli •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Paolo De Gaspari ◊

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

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

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Basso tuba

Alessandro Ballarin
Antonio Bellucco ◊

Timpani

Dimitri Fiorin •
Giovanni Franco ◊

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganini

Arpa

Nabila Chajai • ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

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

Alti

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

Tenori

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

Bassi

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

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

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

BIGLIETTERIA

Nadia Buoso
responsabile
Lorenza Bortoluzzi
Alessia Libettoni

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore
Lucio Gaiani
responsabile ufficio gestione del personale
Alessandro Fantini
controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fabrizio Penzo
Lorenza Vianello

MARKETING E COMUNICAZIONE

Cristiano Chiarot
direttore ad interim
Laura Coppola
Jacopo Longato ◊
UFFICIO STAMPA
Barbara Montagner
responsabile
Elisabetta Gardin ◊
Andrea Pitteri ◊
Pietro Tessarin ◊

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliccioli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore
Anna Trabuio
Nicolò De Fanti ◊
Dino Calzavara
responsabile ufficio contabilità e controllo

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

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

◊ a termine

* nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

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

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING

Anna Migliavacca

Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Tiziana Paggiaro

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanon
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin
altro direttore di scena e palcoscenico

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini

Fabio Volpe

Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani ◇

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

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

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

DOPPIA INAUGURAZIONE

Teatro La Fenice

22 / 25 / 30 novembre
2 / 4 / 6 dicembre 2014

Simon Boccanegra

musica di **Giuseppe Verdi**
versione definitiva 1881

personaggi e interpreti principali

Simon Boccanegra Simone Piazzola

Maria Boccanegra Maria Agresta

Jacopo Fiesco Giacomo Prestia

Gabriele Adorno Francesco Meli

Paolo Albiani Julian Kim

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia e scene **Andrea De Rosa**

costumi **Alessandro Lai**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 27 / 29 novembre
5 / 7 dicembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**
versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Francesca Dotto

Alfredo Germont Leonardo Cortellazzi

Giorgio Germont Marco Caria

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

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

100ª replica dell'allestimento che il 12 novembre 2004 inaugurò la Fenice ricostruita

Teatro La Fenice

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

I Capuleti e i Montecchi

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Giulietta Jessica Pratt / Mihaela
Marcu

Romeo Sonia Ganassi / Paola Gardina

Tebaldo Shalva Mukeria / Francesco
Marsiglia

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice
in coproduzione con Fondazione Arena di
Verona e Opera Nazionale Ellenica

Teatro Malibran

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2015

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Gaudenzio Omar Montanari

Sofia Irina Dubrovskaya

Bruschino padre Filippo Fontana

Florville Francisco Brito

maestro concertatore e direttore

Francesco Ommassini

regia **Bepi Morassi**

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

Orchestra del Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice

30 gennaio

1 / 7 / 12 / 19 febbraio 2015

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina **Mihaela Marcu**

Nemorino **Giorgio Misseri**

Belcore **Alessandro Luongo**

Il dottor Dulcamara **Carlo Lepore**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8 / 14 / 18 / 20 / 22 febbraio 2015

Don Pasquale

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Don Pasquale **Roberto Scandiuizzi**

Il dottor Malatesta **Davide Luciano**

Ernesto **Alessandro Scotto di Luzio**

Norina **Barbara Bargnesi**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Italo Nunziata**

scene e costumi **Pasquale Grossi**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

PROGETTO EXPO TRAVIATA

13 febbraio - 4 ottobre 2015

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry **Francesca Dotto / Ekaterina Bakanova / Jessica Nuccio / Elena Monti**

Alfredo Germont **Leonardo Cortellazzi / Francesco Demuro / Matteo Lippi / Piero Pretti / Shalva Mukeria**

Giorgio Germont **Marco Caria / Luca Salsi / Simone Piazzola / Dimitri Plataniias / Giuseppe Altomare**

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 17 / 21 febbraio

21 / 25 / 27 / 29 marzo 2015

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber / Stefano Rabaglia

Teatro La Fenice

24 / 26 aprile

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

4 / 7 / 9 / 13 giugno 2015

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa / Francesco Ivan Ciampa

Teatro La Fenice

25 / 28 / 30 agosto

1 / 3 / 10 / 15 / 18 / 23 / 27 / 29 settembre - 1 / 4 ottobre 2015

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

LIRICA E BALLETO 2014-2015

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 marzo 2015

Alceste

musica di **Christoph Willibald**

Gluck

versione originale in italiano, Vienna 1767

personaggi e interpreti principali

Alceste Carmela Remigio

Admeto Marlin Miller

Evandro Giorgio Misseri

Ismene Zuzana Marková

maestro concertatore e direttore

Guillaume Tourniaire

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

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino nel tricentenario della nascita di Christoph Willibald Gluck (1714)

Teatro La Fenice

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

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1907

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Svetlana Kasyan

Suzuki Manuela Custer

Pinkerton Vincenzo Costanzo

Sharpless Marcello Rosiello / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro La Fenice

20 / 24 / 27 / 30 maggio

3 / 6 giugno 2015

Norma

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Pollione Gregory Kunde

Oroveso Dmitry Beloselskiy

Norma Carmela Remigio / Maria Billeri

Adalgisa Veronica Simeoni / Roxana Constantinescu

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa

regia, scene e costumi **Kara Walker**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale Biennale Arte 2015

Teatro Malibrán

24 / 26 / 28 giugno 2015

2 / 4 luglio 2015

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Giulia Irina Dubrovskaya

Dorvil Giorgio Misseri

Germano Omar Montanari

maestro concertatore e direttore

Francesco Pasqualetti

regia **Bepi Morassi**

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

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto «Atelier della Fenice al Teatro Malibrán»

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

Teatro La Fenice

25 / 27 / 30 giugno 2015

3 / 5 luglio 2015

Juditha triumphans

musica di **Antonio Vivaldi**

personaggi e interpreti principali

Juditha Manuela Custer

Abra Giulia Semenzato

Holofernes Teresa Iervolino

Vagaus Paola Gardina

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia **Elena Barbalich**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Tommaso Lagattolla**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice

15 / 16 / 17 luglio 2015

Hamburg Ballett - John Neumeier

Terza sinfonia di Gustav Mahler

coreografia di **John Neumeier**

musica di **Gustav Mahler**

interpreti primi ballerini, solisti e

corpo di ballo dell'Hamburg Ballett - John Neumeier

allestimento Hamburg Ballett nei quarant'anni della prima assoluta amburghese e della prima italiana in Piazza San Marco nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2014-2015

Teatro La Fenice

22 / 23 luglio 2015

Gala internazionale di danza

Giovani talenti diplomati presso le migliori accademie internazionali

quarta edizione

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

Teatro La Fenice

29 agosto

2 / 4 / 13 / 16 / 20 / 22 / 25 settembre
2 ottobre 2015

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Tosca Fiorenza Cedolins / Svetlana Kasyan

Cavaradossi Stefano Secco / Mario Malagnini

Scarpia Marco Vratogna / Angelo Veccia

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 / 17 / 19 / 24 / 26 settembre 2015

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Tobia Mill Omar Montanari

Fanni Marina Bucciarelli

Edoardo Milfort Francisco Brito

maestro concertatore e direttore

Lorenzo Viotti

regia **Enzo Dara**

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

Orchestra del Teatro La Fenice

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

Teatro Malibrán

6 / 8 / 10 / 11 / 13 ottobre 2015

Dittico

Il diario di uno scomparso
(Zápisník zmizelého)

musica di **Leoš Janáček**

personaggi e interpreti principali

Jan Leonardo Cortellazzi

Zefka Angela Nicoli

pianoforte **Claudio Marino Moretti**

La voix humaine

(La voce umana)

musica di **Francis Poulenc**

personaggi e interpreti

Lei Ángeles Blancas Gulín

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

Orchestra del Teatro La Fenice

regia **Gianmaria Aliverta**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

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

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali

Sarastro Goran Jurić

Tamino Antonio Poli / Anicio Zorzi Giustiniani

Pamina Ekaterina Sadovnikova / Anna Maria Sarra

Papageno Alex Esposito / Thomas Tatzl / Markus Werba

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 novembre 2015

Idomeneo

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali

Idomeneo Brenden Gunnell

Idamante Monica Bacelli

Ilia Ekaterina Sadovnikova

Elettra Michaela Kaune

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Alessandro Talevi**

scene **Justin Arienti**

costumi **Manuel Pedretti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro

La Fenice

con il sostegno del Freundeskreis des Teatro

La Fenice

Teatro La Fenice

11 / 12 / 13 / 15 / 16 dicembre 2015

La Bayadère

coreografia e regia di **Thomas Edur da**

Marius Petipa

musica di **Ludwig Minkus**

interpreti

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

direttore **Risto Joost**

assistente alla regia **Jevgeni Neff**

scene e costumi **Peter Docherty**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Estonian National Ballet

Teatro La Fenice

22 / 24 / 28 / 30 gennaio

3 febbraio 2016

Stiffelio

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Stiffelio Stefano Secco

Lina Julianna Di Giacomo

Stankar Dimitri Platanius

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Johannes Weigand**

scene **Guido Petzold**

costumi **Judith Fischer**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

23 / 26 / 31 gennaio

2 / 4 febbraio 2016

Dittico

Agenzia matrimoniale

musica di **Roberto Hazon**

Il segreto di Susanna

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Il conte Gil Bruno de Simone

La contessa Susanna Arianna Vendittelli

maestro concertatore e direttore

Enrico Calesso

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Accademia di Belle**

Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La

Fenice

nel 10° anniversario della morte di Roberto

Hazon

progetto «Atelier della Fenice al Teatro

Malibrán»

Teatro La Fenice

29 gennaio

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

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Francesca Dotto / Zuzana

Marková

Alfredo Matteo Lippi / Fabrizio

Paesano

Germon Elia Fabbian / Marcello

Rosiello

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

7 / 9 / 11 / 12 / 13 febbraio 2016

Les Chevaliers de la Table ronde

(I cavalieri della tavola rotonda)

musica di **Hervé**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Merlin Arnaud Marzorati

Médor Mathias Vidal

Totoche Ingrid Perruche

Mélusine Chantal Santon Jeffery

Angélique Lara Neumann

maestro concertatore e direttore

Christophe Grapperon

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

Weitz

**Strumentisti della Compagnie
Les Brigands**

nuovo allestimento Palazzetto Bru Zane

(produzione delegata), Les Brigands

(produzione esecutiva)

LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro Malibran

2 / 3 / 4 marzo 2016

Le cinesi

musica di **Christoph Willibald**

Gluck

con gli allievi delle classi di canto del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

**Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia**

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

Teatro La Fenice

18 / 20 / 22 / 24 / 26 marzo 2016

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1907

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Vittoria Yeo

Suzuki Manuela Custer

F.B. Pinkerton Vincenzo Costanzo

Sharpless Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro Malibran

20 / 22 / 23 marzo 2016

Il ritorno dei chironomidi

musica di **Giovanni Mancuso**

prima rappresentazione assoluta

con gli allievi delle classi di canto del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

**Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
progetto «Malibran dei piccoli»

Teatro La Fenice

8 / 9 / 10 / 12 / 17 / 22 / 24 aprile
2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Francesca Dotto / Jessica Nuccio

Alfredo Ismael Jordi / Leonardo Cortellazzi

Germont Luca Grassi / Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Nello Santi

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 / 10 / 15 / 18 / 21 maggio 2016

La Favorite

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Léonor de Guzman Veronica Simeoni

Fernand John Osborn

Alphonse XI Vito Priante

Inès Pauline Rouillard

maestro concertatore e direttore

Donato Renzetti

regia **Rosetta Cucchi**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Claudia Pernigotti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro La Fenice

7 / 11 / 13 / 19 / 22 / 26 maggio
1 giugno 2016

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Almaviva **Pietro Adaini**

Rosina **Chiara Amarù**

Figaro **Davide Luciano / Julian Kim**

Don Basilio **Renato Scandiuizzi**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari / Marco

Paladin

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27 / 29 / 31 maggio
3 / 4 giugno 2016

L'amico Fritz

musica di **Pietro Mascagni**

personaggi e interpreti principali

Suzel **Carmela Remigio**

Fritz Kobus **Alessandro Scotto di Luzio**

David **Elia Fabbian**

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia **Simona Marchini**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

1 / 3 / 9 / 12 / 14 luglio 2016

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

(Ascesa e caduta della città
di Mahagonny)

musica di **Kurt Weill**

direttore **John Axelrod**

regia **Graham Vick**

scene e costumi **Stuart Nunn**

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

Teatro La Fenice

8 / 12 / 14 / 20 / 28 maggio
5 giugno 2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta **Jessica Nuccio**

Alfredo **Ismael Jordi / Leonardo**

Cortellazzi

Germont **Elia Fabbian / Luca Grassi**

maestro concertatore e direttore

Francesco Ivan Ciampa

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Sede da definire

luglio 2016

Eliogabalo

musica di **Francesco Cavalli**

Orchestra Barocca del Festival

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro La Fenice

26 / 28 / 30 agosto
7 / 16 / 24 / 28 settembre
1 / 9 ottobre 2016

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Irina Dubrovskaya

Nemorino Giorgio Misseri

Il dottor Dulcamara Omar Montanari

Belcore Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27 agosto
4 / 14 / 18 settembre 2016

Norma

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Pollione Roberto Aronica

Norma Mariella Devia

Adalgisa Roxana Constantinescu

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia, scene e costumi **Kara Walker**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2015

Teatro La Fenice

6 / 8 / 11 / 13 / 15 / 17 / 23 / 25 / 29
settembre
2 / 8 ottobre 2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Jessica Pratt (6, 8, 11, 13, 15/9)

Alfredo Ismael Jordi / Airam

Hernández

Germon Dimitri Platanias / Marcello
Rosiello

maestro concertatore e direttore

Nello Santi (6, 8, 11, 13, 15/9) /

Francesco Ivan Ciampa

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 / 27 / 30 settembre 2016

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

maestro concertatore e direttore

Alvise Casellati

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Accademia di Belle**

Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

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

Teatro Malibran

14 / 16 / 18 / 20 / 22 ottobre 2016

Il medico dei pazzi

musica di **Giorgio Battistelli**

prima rappresentazione italiana

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2015-2016

Teatro La Fenice

4 dicembre 2015 ore 20.00 turno S
5 dicembre 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Franz Schubert

Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589

Anton Bruckner

Sinfonia n. 2 in do minore WAB 102

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

17 dicembre 2015 ore 20.00 solo per invito

18 dicembre 2015 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

Programma da definire

I Solisti della Cappella

Marciana

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice

26 febbraio 2016 ore 20.00 turno S
27 febbraio 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Anton Bruckner

Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

4 marzo 2016 ore 20.00 turno S
5 marzo 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Omer Meir Wellber

Zeno Baldi

*Nuova commissione
progetto «Nuova musica alla Fenice»*

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per pianoforte e orchestra in la maggiore KV 488

pianoforte **Alessandro Marchetti**

vincitore del Premio Venezia 2015

Anton Bruckner

Sinfonia n. 6 in la maggiore WAB 106

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 marzo 2016 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Gioachino Rossini

Stabat Mater per soli, coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino**

Moretti

Teatro Malibran

1 aprile 2016 ore 20.00 turno S

2 aprile 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Michel Tabachnik

Richard Wagner

Götterdämmerung: Siegfrieds Trauermarsch

Michel Tabachnik

Suite dall'opera *La dernière nuit de Walter Benjamin*

prima esecuzione italiana

Anton Bruckner

Sinfonia n. 7 in mi maggiore WAB 107

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2015-2016

Teatro La Fenice

15 aprile 2016 ore 20.00 turno S
16 aprile 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Anton Bruckner

Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore
WAB 104 *Romantica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

21 aprile 2016 ore 20.00 turno S
23 aprile 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Anton Bruckner

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore
WAB 105

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

28 aprile 2016 ore 20.00 turno S

direttore

Daniel Harding

Johannes Brahms

Concerto per violino e orchestra in re
maggiore op. 77

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Swedish Radio Symphony
Orchestra

Teatro Malibran

10 giugno 2016 ore 20.00 turno S
11 giugno 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Jonathan Webb

Federico Gon

*Nuova commissione
progetto «Nuova musica alla Fenice»*

Carl Maria von Weber

Concerto per fagotto e orchestra in fa
maggiore op. 75

fagotto Marco Giani

Anton Bruckner

Sinfonia n. 1 in do minore WAB 101

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

17 giugno 2016 ore 20.00 turno S
18 giugno 2016 ore 20.00 f.a.

direttore

John Axelrod

Daniela Terranova

*Nuova commissione
progetto «Nuova musica alla Fenice»*

Hans Werner Henze

Quattro poemi per orchestra

Johann Strauss

An der schönen blauen Donau op. 314

Anton Bruckner

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8 luglio 2016 ore 20.00 turno S
10 luglio 2016 ore 20.00 f.a.

direttore

Juraj Valčuha

Anton Webern

Passacaglia op. 1 per orchestra

Anton Bruckner

Sinfonia n. 9 in re minore WAB 109

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

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

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

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

Quote associative

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

I versamenti vanno effettuati su

Iban: 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 ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

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

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

Restauro

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

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

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

Make yourself a living part of our Theatre!

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

Membership fee

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

To make a payment:

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

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

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

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

The main initiatives of the Foundation

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

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

Restorations

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

Donations

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

Purchases

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

PUBLICATIONS

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



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014

a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

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

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

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

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

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

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

«La Fenice prima dell'Opera», 2014-2015

a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*, 1, 178 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Harold S. Powers, Andrea De Rosa, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, 2, 150 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Alceste*, 3, 164 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Carlo Vitali, Giovanni Morelli, Elena Tonolo, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *Norma*, 4, 180 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Emanuele d'Angelo, Kara Walker, Emanuele Bonomi

ANTONIO VIVALDI, *Juditha triumphans*, 5, 148 pp. ess. mus.: saggi di Carlo Vitali, Carlo Fiore, Elena Barbalich, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Zápisník zmizelého* – FRANCIS POULENC, *La voix humaine*, 6, 196 pp. ess. mus.: saggi di Veniero Rizzardi, Leoš Janáček, Davide Daolmi, Gianmaria Aliverta, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Maria Rosaria Corchia

Ricerche iconografiche

**Marina Dorigo, Michele Girardi,
Barbara Montagner**

Progetto e realizzazione grafica

Marco Ricucci

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

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

a cura dell'Ufficio stampa

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

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

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di settembre 2015

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

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

€ 15,00



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Mario Rigo

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



**TEATRO
LA FENICE**

Fondazione Teatro La Fenice

San Marco 1965
30124 Venezia

www.teatrolafenice.it

Photo © Michele Crosera

PONTE

UOMINI E VIGNE DAL 1948

Viticoltori Ponte srl

Ponte di Piave - I

www.viticoltoriponte.it

FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Fest Srl

San Marco 4387
30124 Venezia

www.festfenice.com



VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto © Michele Crosera

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



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia