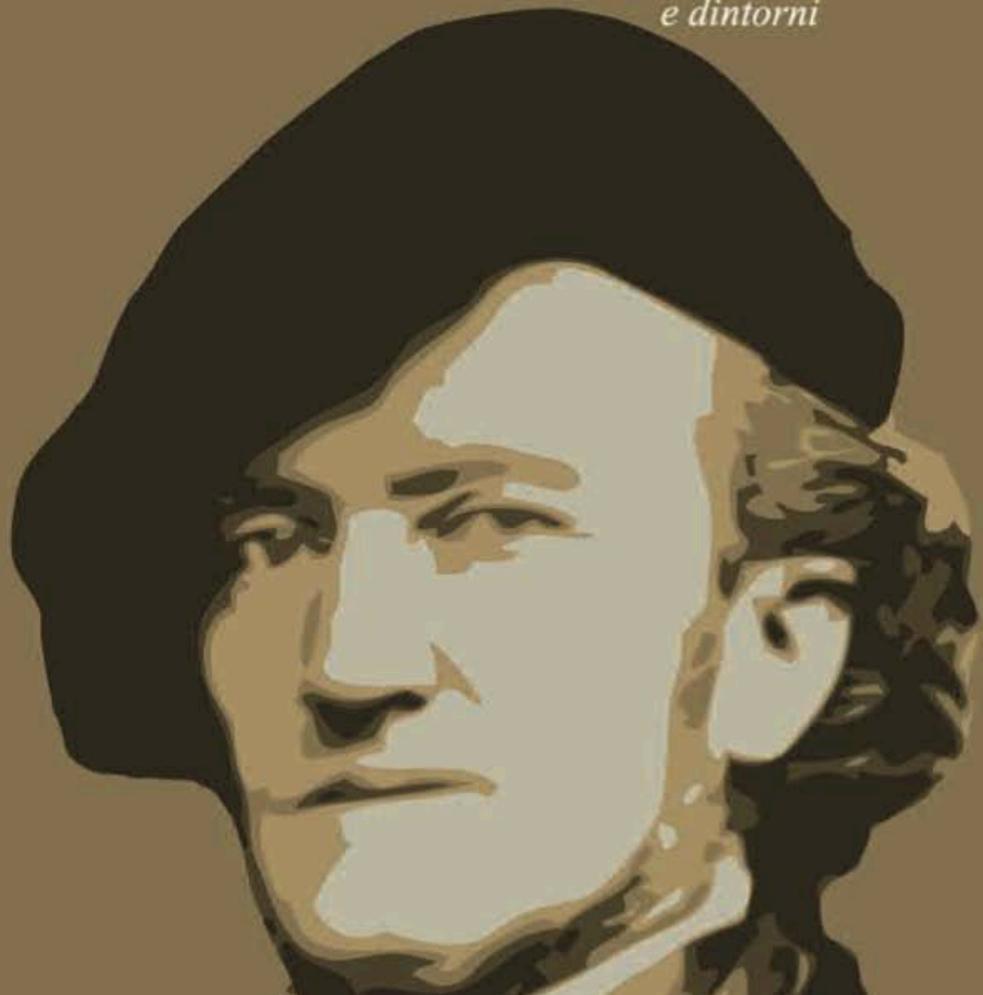


TANNHÄUSER

ENEZIAMUSICA
e dintorni



TANNHÄUSER

STAGIONE LIRICA E BALLETTTO 2016-2017

STAGIONE LIRICA E BALLETTTO 2016-2017



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2016-2017

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 4 novembre 2016 ore 20.00

differita

Aquagranda

venerdì 10 febbraio 2017 ore 19.00

differita

Gina

venerdì 24 marzo 2017 ore 19.00

diretta

Carmen

venerdì 30 giugno 2017 ore 19.00

diretta

La sonnambula

sabato 2 settembre 2017 ore 19.00

diretta

L'occasione fa il ladro

venerdì 29 settembre 2017 ore 19.00

differita

Cefalo e Procri

venerdì 13 ottobre 2017 ore 19.00

diretta

Don Giovanni

Concerti della Stagione Sinfonica 2016-2017

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Yuri Temirkanov (venerdì 14 ottobre 2016)

Jader Bignamini (venerdì 18 novembre 2016)

Marek Janowski (venerdì 27 gennaio 2017)

Omer Meir Wellber (venerdì 3 febbraio 2017)

Marco Angius (sabato 4 marzo 2017)

John Axelrod (sabato 10 giugno 2017)

Giuseppe Grazioli (sabato 17 giugno 2017)

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



VENEZIAMUSICA
e dintorni

TANNHÄUSER

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2016-2017

Teatro La Fenice

venerdì 20 gennaio 2017 ore 18.00 turno A
martedì 24 gennaio 2017 ore 18.00 turno D
sabato 28 gennaio 2017 ore 15.30 turno C
mercoledì 1 febbraio 2017 ore 18.00 turno E
domenica 5 febbraio 2017 ore 15.30 turno B

*La recita di sabato 28 gennaio 2017
sarà trasmessa in diretta su www.culturebox.fr
e in differita su France 2 e Mezzo*

CULTUREBOX
francetélévisions

Oxymore
PRODUCTIONS



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Julius Ernst Benedikt Kietz (1815-1892), ritratto di Richard Wagner, Parigi, 1842.

Sommario

5 La locandina

7 *Tannhäuser in breve*

- 7 *Tannhäuser* in breve
- 9 *Tannhäuser* in brief

11 *Argomento di Tannhäuser*

- 11 Argomento
- 13 Synopsis
- 15 Argument
- 17 Handlung

19 *Intorno a Tannhäuser*

- 19 Un debito di Richard Wagner
di Quirino Principe

27 *Note di regia*

- 27 Calixto Bieito: «Tannhäuser, un'opera
che parla del desiderio»
a cura di Leonardo Mello
- 29 Calixto Bieito: "Tannhäuser, an opera
about desire"
edited by Leonardo Mello

31 *La musica*

- 31 Omer Meir Wellber: «Una partitura di grande respiro,
anche emozionale»
a cura di Ilaria Pellanda
- 33 Omer Meir Wellber: "A score
of great breadth, also emotionally"
edited by Ilaria Pellanda

35 *Leggendo il libretto*

- 35 Leggendo il libretto

39 *Nel web*

- 39 Il libretto e l'opera nel web

41 *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice*

- 41 *Tannhäuser* al Teatro La Fenice
a cura di Franco Rossi

47 *Materiali*

- 47 Tannhäuser, un poeta tra storia e leggenda
- 51 *Tannhäuser*: verso una nuova unità
tra lingua e musica
di Mauro Masiero

55 *Curiosità*

- 55 Wagner e la Schröder-Devrient: un incontro faticoso

57 *Biografie*

- 57 Biografie

61 *Impresa e cultura*

- 61 Elisabetta Armellini: «I miei punti
di riferimento? Italianità e cultura»
a cura di Ilaria Pellanda

65 *Dintorni*

- 65 Diciottenni e insegnanti alla Fenice
con il Bonus Cultura e la Carta del Docente
- 67 Un libro «Pour Bruno»
- 69 Le recensioni
di Giuseppina La Face Bianconi

TANNHÄUSER

opera romantica in tre atti

musica e libretto di Richard Wagner

prima rappresentazione assoluta: Dresda, Königliches Hoftheater, 19 ottobre 1845

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg

atto primo: versione di Parigi 1861 - atto secondo e terzo: versione di Dresda 1845-1860

editore proprietario: Furstner Musikverlag - distribuito da Schott - rappresentante per l'Italia Sugarmusic

personaggi e interpreti

<i>Hermann, langravio di Turingia</i>	Pavlo Balakin
<i>Tannhäuser</i>	Stefan Vinke
<i>Wolfram von Eschenbach</i>	Christoph Pohl
<i>Walter von der Vogelweide</i>	Cameron Becker
<i>Biterolf</i>	Alessio Cacciamani
<i>Heinrich der Schreiber</i>	Paolo Antognetti
<i>Reinmar von Zweter</i>	Mattia Denti
<i>Elisabetta, nipote del langravio</i>	Liene Kinča
<i>Venere</i>	Ausrine Stundyte
<i>Un giovane pastore</i>	Chiara Cattelan / Martina Pelizzaro / Alice Cognolato *
<i>Quattro nobilgiovani</i>	Anastasia Bregantin / Laila D'Ascenzio / Emma Formenti / Veronica Mielli / Gianluca Nordio / Francesca Pelizzaro / Matilde Pregarra / Sebastiano Roson / Edoardo Trevisan *

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia

Calixto Bieito

scene Rebecca Ringst *costumi* Ingo Krügler

light designer Michael Bauer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

*solisti del Kolbe Children's Choir

del Centro Culturale p.M.Kolbe di Mestre-Venezia

maestro del Coro Alessandro Toffolo

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con

Vlaamse Opera Antwerpen, Teatro Carlo Felice di Genova e Konzert Theater Bern

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Alberto Boischio; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; assistenti alla regia Barbora Horakova, Marcos Darbyshire; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Paroletti; maestro alle luci Laura Colonnello; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; trucco e parucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Tannhäuser in breve

Tannhäuser è fra le opere di Wagner quella che pone più problemi dal punto di vista testuale. Ne esistono essenzialmente due versioni: quella presentata con non molta fortuna a Dresda il 19 ottobre 1845 e quella della celeberrima rappresentazione di Parigi (teatro, il 13 marzo 1861, di uno dei più clamorosi fiaschi della storia del melodramma, ma anche della consacrazione definitiva del genio artistico di Wagner ad opera dell'élite intellettuale parigina). Diversi altri furono tuttavia gli interventi sull'opera, che non raggiunse mai la versione definitiva: a una settimana dalla morte Wagner confidò a Cosima di essere ancora debitore al suo pubblico del *Tannhäuser*.

Il problema cui l'autore si trovò di fronte avrebbe comportato probabilmente una totale riscrittura del lavoro; stilisticamente, infatti, le aggiunte apportate risentivano dell'evoluzione frattanto maturata dal punto di vista dello stile compositivo, risultando marcatamente eterogenee agli elementi della prima versione: in particolare le immagini sonore del baccanale, giudicate da Liszt «dolci e ripugnanti come profumi in decomposizione», designavano climi torbidi da paradiso artificiale in forte contrasto con i modelli prevalenti (toni da Lied, marce, lirismi belliniani) della versione originaria.

Per la scelta del soggetto Wagner si rifecce a due leggende completamente indipendenti: quella della tenzone dei cantori a Wartburg (che giungeva a Wagner anche tramite la versione di E. T. A. Hoffmann) e, naturalmente, quella di Tannhäuser. Entro tale cornice egli inserì, inventandola, la vicenda (enigmaticamente silenziosa) che coinvolge

Tannhäuser ed Elisabetta. Per quanto riguarda il Venusberg (la montagna di Venere), le fonti sono quelle della leggenda popolare di derivazione medievale, ma anche *Der Tannhäuser* di Heine, che contiene un elemento essenziale: l'aspirazione del protagonista al dolore (aspirazione che in Wagner si rivolge alla morte *tout court*).

L'innesto della tenzone nella leggenda di *Tannhäuser* fu occasione per manifestare il desiderio interiore di espiazione del protagonista: la gara canora servì soprattutto per dar voce al dramma silenzioso che ha origine in un ipotizzabile (per quanto ignoto) antefatto intercorso fra Tannhäuser ed Elisabetta; l'inno a Venere di Tannhäuser e la fioritura del bastone è metafora della redenzione compiuta dal sacrificio di Elisabetta. La tematica d'amore, fulcro dell'opera, è presentata sotto il segno del dissidio: a differenza del *Der fliegende Holländer*, Tannhäuser non è spinto solo dal desiderio di morte; il suo impulso amoroso è ambivalente, e in ciò estremamente umano: nutrito da un lato dalla rimembranza dell'amore carnale condiviso con Venere e d'altro canto dalla nostalgia per la purezza perduta e dall'anelito a essa, ovvero dal desiderio di redenzione (che si incarna in Elisabetta). Venere tuttavia non è solo puro e semplice simbolo di carnalità, ma lo è anche di quella bellezza cui l'animo sensibile del migliore fra i poeti e degli amanti non può che essere irresistibilmente attratto, e tanto più lo sarà quanto più la sua arte sia raffinata e profonda, ovvero autenticamente realizzata; inutile sottolineare quanto di personale, forse addirittura di autobiografico si racchiuda in simile parabola.

C. Bürger.

Tannhäuser
und
der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper

in drei Akten

von

Richard Wagner.

Dresden,
G. F. Meser.
1845.

Frontespizio del libretto della prima esecuzione assoluta di Tannhäuser di Richard Wagner, Dresden, C.F. Meser, 1845. Foto Antiquariat Dr. Haack Leipzig.

Tannhäuser in brief

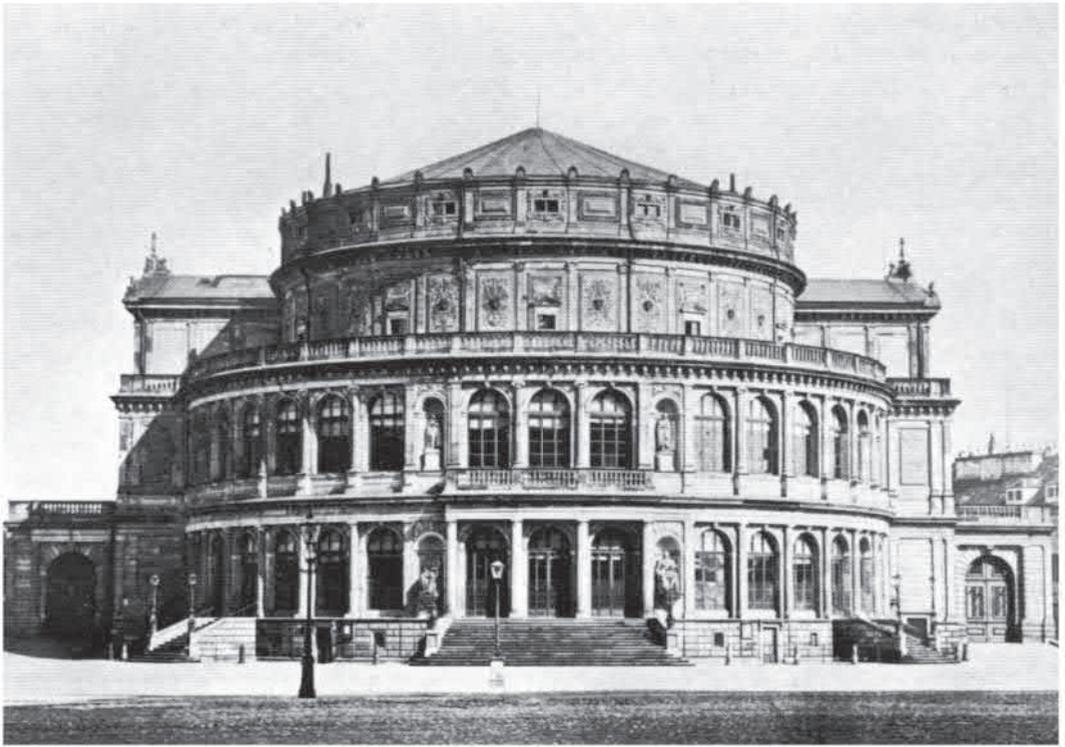
f all Wagner's operas, *Tannhäuser* is the one that creates the most problems from a textual point of view. Basically, there are two versions: the one that was presented in Dresden on 19 October 1845 with little success, and the famous performance in Paris (Opéra, on 13 March, 1861, one of the most spectacular fiascos in the history of opera, but also the final consecration of Wagner's artistic genius in opera by the Parisian intellectual élite). A considerable number of changes were made to the work but a final version was never actually completed: one week before Wagner's death, he confided in Cosima that he was still indebted to the *Tannhäuser* audience.

The problem the composer was facing would have probably meant rewriting the entire opera; in fact, stylistically the additions made reflect the development in his composition style, and are therefore not at all homogeneous with the elements in the first version: in particular, the sound images of the bacchanale, which Liszt considered to be "as sweet and repulsive as decomposing perfumes", represented the turbid climates of an artificial paradise that was in strong contrast with the prevalent models (Lied tunes, marches, Bellini-style lyricism) in the original version.

The subject Wagner chose was based on two totally independent legends: that of the Wartburg Song Contest (E. T. A. Hoffmann's version), and obviously Tannhäuser. He then added the imaginary tale (enigmatically silent) between Tannhäuser and Elisabeth. The Venusberg (the Venus mountain), on the other hand, is based on both the popular medieval legend and Heine's *Der*

Tannhäuser, which contains an essential element: the protagonist's aspiration to pain (an aspiration in Wagner that is simply directed at death).

The addition of the contest in the *Tannhäuser* legend was an opportunity to express the protagonist's interior desire for atonement: the main purpose of the song contest is to express the silent drama whose origins lie in a hypothetical (since it is unknown) event that took place between Tannhäuser and Elisabeth; the Tannhäuser hymn to Venus and the flowering stick are a metaphor of the redemption accomplished thanks to Elisabeth's sacrifice. The heart of the opera, theme of love is presented under the sign of conflict: unlike the *Der fliegende Holländer*, Tannhäuser is not only driven by his desire for death; his amorous impulse is ambivalent, and thus extremely human: fuelled on the one hand by the memory of the carnal love with Venus, and nostalgia for the loss of purity and the yearning for the latter on the other, or rather for the desire for redemption (embodied in Elisabeth). However, Venus is not just a pure, simple symbol of sensuality, but also of that kind of beauty that is irresistible to the sensitive soul of the greatest poet and lover, even more so when this refined, profound art finds its authentic expression; there is no need to point out just how personal, or even autobiographical such a parable is.



Il Königlich Hoftheater di Dresda, progettato da Gottfried Semper.

Argomento

ATTO PRIMO

SIl Minnesänger Heinrich von Ofterdingen, chiamato Tannhäuser, nonostante l'amore nascente per Elisabetta, ha rotto con la società della Wartburg, che ruota attorno al langravio, ed è fuggito nel monte Hürselberg, regno di Venere, dea dell'amore. Le visioni nel monte di Venere imprigionano i suoi sensi, ma non riescono a far scomparire il passato. Vani sono i moniti di Venere, quando gli predice che, al suo ritorno nel mondo dei mortali, il consorzio umano lo scaccerà: egli però non vede la sua salvezza in Venere, bensì nella Vergine Maria. Per questo Venere deve lasciarlo andare.

Cambio di scena: Tannhäuser ritorna al mondo dei mortali. Un giovane pastore suona la cornamusa e canta in onore di «Frau Holda» (Venere). Intanto, pellegrini in cammino verso Roma passano di lì. Nello stesso luogo la brigata del langravio, tra cui Wolfram von Eschenbach, si ritrova di fronte a Tannhäuser, ormai da lungo tempo dato per disperso. Nonostante la sua prima avversione nei confronti della cerchia della Wartburg, Tannhäuser accetta di rientrarvi grazie all'opera di convincimento di Wolfram. Il nome della nipote del langravio, Elisabetta, è la parola magica, che dà una nuova svolta al suo agire.

ATTO SECONDO

La notizia del ritorno di Tannhäuser spinge Elisabetta per la prima volta, dopo lunga assenza, a rientrare nella sala dei cantori sulla Wartburg.

Wolfram accompagna Tannhäuser nella sala. Appare evidente l'affetto reciproco tra Elisabetta e Tannhäuser, quindi Wolfram capisce che il suo amore per lei è senza speranza. Il ritorno di Tannhäuser deve venire celebrato con una grande festa, coronata dalla contesa dei cantori. Il langravio propone l'argomento: spiegare in una canzone l'essenza dell'amore. Il premio, qualunque esso sia, verrà consegnato da Elisabetta. Wolfram, il primo a cantare e il favorito del langravio, esalta l'amore quale stella irraggiungibile e intangibile. Allora Tannhäuser si sente provocato a sostenere una controtesi: è solo nel piacere che egli, infatti, riconosce la vera essenza dell'amore. I contrasti tra Tannhäuser e gli altri Minnesänger Walter, Reinmar, Heinrich, Biterolf si acuiscono fino a provocare un pubblico scandalo. Tannhäuser si lascia andare fino a esaltare Venere in presenza di Elisabetta e a esortare i cavalieri a entrare nel monte di Venere. Benché tradita nel suo amore, Elisabetta difende Tannhäuser, quando i cavalieri a spada tratta pretendono la sua morte per oltraggio. Colpito dalla preghiera di Elisabetta, il langravio indica a Tannhäuser l'unica possibilità di espiazione: il pellegrinaggio a Roma.

ATTO TERZO

Elisabetta cerca invano Tannhäuser fra i pellegrini di ritorno da Roma. Con una fervida preghiera alla Vergine Maria supplica di farla morire per espiazione le colpe di Tannhäuser, e rifiuta l'aiuto di Wolfram: quest'ultimo, oppresso dai presagi, intona un malinconico canto alla stella della sera. Solo dopo il passaggio degli altri pellegrini ricompare



Foto di scena di *Tannhäuser* di Richard Wagner, Vlaamse Opera Antwerpen, ottobre 2015. Regia di Calixto Bieito, scene di Rebecca Ringst, costumi di Ingo Krügler. Allestimento coprodotto da Vlaamse Opera Antwerpen, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Konzert Theater Bern. Foto Vlaamse Opera © Annemie Augustijns.

Tannhäuser, completamente distrutto. Al colmo della disperazione confessa, dopo le insistenze di Wolfram, che il Papa solo a lui ha negato l'assoluzione: come il pastorale nella sua mano non sarebbe mai rinverdito, così Tannhäuser non avrebbe mai ottenuto il perdono. Perciò Tannhäuser decide di ritornare a Venere. Il fascino della dea sembra nuovamente avvincerlo, quando Wolfram gli ricorda Elisabetta, rompendo così l'incantesimo. Musica funebre annuncia la morte di Elisabetta e Tannhäuser a sua volta muore: egli così non potrà mai conoscere il miracolo del pastorale rinverdito.

Synopsis

ACT ONE

The Minnesänger Heinrich von Ofterdingen, called Tannhäuser, despite his budding love for Elizabeth, has broken all ties with the society of Wartburg around the Landgrave, and has fled to mount Horselberg, where Venus the goddess of love reigns. The visions in the mount of Venus imprison his senses, but are not able to erase the past. And to no avail are the warnings of Venus, who predicts that upon his return to the world of mortals, the society of men will drive him away: he does not however see his salvation in Venus, but in the Virgin Mary. Thus Venus must let him go.

Change of Scene. The credo proclaimed by Tannhäuser brings him from the mount of Venus back to nature. A young shepherd plays his cornamuse and sings «Frau Holda» (Venus), who appears out of the mountain. Pilgrims en route to Rome pass by. There the Landgrave's brigade, among which is also Wolfram von Eschenbach, finds Tannhäuser, who has been missing for a long time. Despite his initial aversion to the Wartburg circle, Tannhäuser agrees to join them thanks to Wolfram who is able to convince him. The name of the Landgrave's niece, Elizabeth, is the magic word, which changes his course of action.

ACT TWO

The news of Tannhäuser's return causes Elizabeth for the first time to enter the hall of the cantors on the Wartburg, from which she has long

been absent. Wolfram accompanies Tannhäuser into the hall. From Elizabeth's attitude towards Tannhäuser, Wolfram must experience the bitter truth that there is no place for his love in Elizabeth's heart. Tannhäuser's return must be celebrated with a great feast, crowned by the competition between cantors. The Landgrave proposes the theme: to explain in a song the essence of love. The prize, as high as will be requested, will be presented by Elizabeth. Wolfram, the first to sing and the Landgrave's favorite, exalts love as an unreachable and intangible star. Thus Tannhäuser feels provoked to offer a counter-argument: only in pleasure does he, in fact, recognize the true essence of love. The conflict between Tannhäuser and the other Minnesängers Walter, Reinmar, Heinrich, Biterolf worsens to the point of provoking a public scandal. Tannhäuser lets himself go to the point of exalting Venus in the presence of Elizabeth and exhorting the knights to enter the mount of Venus. Though she is betrayed in her love, Elizabeth defends Tannhäuser, when the knights unsheath their swords and demand that Tannhäuser be put to death for the affront. Stricken by Elizabeth's plea, the Landgrave indicates to Tannhäuser his only possible expiation: the pilgrimage to Rome.

ACT THREE

Elizabeth searches in vain for Tannhäuser among the pilgrims returning from Rome. She fervently prays the Virgin Mary to let her die to atone for Tannhäuser's guilt. Elizabeth refuses Wolfram's help. Filled with premonitions, Wolfram leaves his



Foto di scena di *Tannhäuser* di Richard Wagner, Vlaamse Opera Antwerpen, ottobre 2015. Regia di Calixto Bieito, scene di Rebecca Ringst, costumi di Ingo Krügler. Allestimento coprodotto da Vlaamse Opera Antwerpen, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Konzert Theater Bern. Foto Vlaamse Opera © Annemie Augustijns.

great love. Only after the other pilgrims have gone does Tannhäuser reappear, totally destroyed. At the height of his despair, he confesses to Wolfram that only to him did the Pope deny absolution. Just as the pastoral staff in his hand would never blossom, so could Tannhäuser never be redeemed. Thus Tannhäuser again looks to the mount of Venus. Venus seems to exercise her attraction again over the exile, when Wolfram reminds him of Elizabeth, thus breaking the spell of the goddess of love. But Elizabeth's death kills Tannhäuser.

And so he will never know about the miracle of the blossoming pastoral staff.

Argument

PREMIER ACTE

Le Minnesänger Henrich von Ofterdingen, appelé Tannhäuser, qui a rompu avec toute la société de la Wartburg, organisée autour du landgrave, s'est enfui sur le Mont Hürselberg, royaume de la déesse de l'amour - malgré les sentiments qu'il commençait à éprouver pour Elisabeth. Les visions du Venusberg ensorcellent ses sens, mais ne parviennent pas à lui faire oublier son passé. Vénus lui prédit qu'à son retour dans le monde des mortels, il sera chassé par la gent humaine, mais les avertissements de la déesse restent vains: en effet, ce n'est pas en elle qu'il place son salut, mais en la Vierge Marie. C'est pourquoi Vénus doit se résoudre à le laisser partir.

Changement de scène. Le credo de Tannhäuser le conduit du Venusberg à la nature. Un jeune pâtre joue de la cornemuse en chantant «Frau Holda» (Vénus), qui sort de la montagne. Des pèlerins qui se rendent à Rome viennent à passer en cet endroit. La troupe du landgrave, dont fait partie Wolfram von Eschenbach, se retrouve face à Tannhäuser, que l'on disait disparu depuis longtemps. Malgré son premier mouvement de rejet envers le cercle de la Wartburg, Tannhäuser accepte d'y entrer à nouveau grâce à Wolfram qui s'efforce de l'en convaincre. Le nom de la nièce du landgrave, Elisabeth, est le mot magique qui influence son nouveau mode d'agir.

DEUXIEME ACTE

La nouvelle du retour de Tannhäuser pousse

Elisabeth pour la première fois, après une longue absence, à retourner dans la salle des chanteurs de la Wartburg. Wolfram accompagne Tannhäuser dans cette salle. L'attitude d'Elisabeth envers Tannhäuser fait amèrement comprendre à Wolfram qu'il n'y a pas de place pour lui dans le cœur de la jeune femme. Le retour de Tannhäuser doit être célébré par une grande fête, couronnée par le tournoi des chanteurs. Le landgrave en propose l'argument: expliquer en une chanson l'essence de l'amour. Le prix, quelle qu'en soit la valeur, sera remis par Elisabeth. Wolfram, favori du landgrave, chante le premier et décrit l'amour comme une étoile impossible à atteindre et à toucher. Tannhäuser se sent obligé de contrecarrer cette thèse: il place la véritable essence de l'amour dans le seul plaisir. Le conflit entre Tannhäuser et les autres Minnesänger Walter, Reinmar, Heinrich et Biterolf s'aggrave au point de provoquer un scandale public. Tannhäuser va jusqu'à exhorter les chevaliers à se rendre sur le Venusberg. Bien que trahie dans son amour, Elisabeth défend Tannhäuser lorsque les chevaliers réclament sa mort pour outrage. Emu par la prière d'Elisabeth, le landgrave indique à Tannhäuser l'unique possibilité de rédemption: un pèlerinage à Rome.

TROISIEME ACTE

Elisabeth cherche en vain Tannhäuser parmi les pèlerins de retour de Rome. Elle adresse une fervente prière à la Vierge Marie, la suppliant de la faire mourir pour expier les fautes de Tannhäuser. Elisabeth refuse l'aide de Wolfram, qui prend



Foto di scena di *Tannhäuser* di Richard Wagner, Vlaamse Opera Antwerpen, ottobre 2015. Regia di Calixto Bieito, scene di Rebecca Ringst, costumi di Ingo Krüglger. Allestimento coprodotto da Vlaamse Opera Antwerpen, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Konzert Theater Bern. Foto Vlaamse Opera © Annemie Augustijns.

congé de la femme qu'il aime, tout empreint de sombres présages. Ce n'est qu'après le passage des autres pèlerins que Tannhäuser reparaît sur le sol natal, effondré. Il avoue à Wolfram, au comble du désespoir, qu'à lui seul le pape a refusé l'absolution. Comme le bâton de pèlerin n'aurait jamais pu reverdir dans sa main, Tannhäuser n'aurait jamais pu se racheter. C'est pourquoi il se remet en chemin pour le Venusberg. Vénus semble exercer à nouveau son pouvoir sur le pécheur lorsque Wolfram lui évoque le souvenir d'Elisabeth, ce qui rompt l'enchantement opéré par la déesse de l'amour. Mais la mort d'Elisabeth engendre celle de Tannhäuser. Ainsi ne connaîtra-t-il jamais le miracle de la crosse reverdie.

Handlung

ERSTER AUFZUG

Der Minnesänger Heinrich von Ofterdingen, genannt Tannhäuser, hat sich trotz aufkeimender Liebe zu Elisabeth mit dem Kreis um den Landgrafen zerstritten und ist in den Hörselberg, das Reich der Liebesgöttin Venus, geflüchtet. Die Erscheinungen im Venusberg nehmen seine Sinne gefangen, können aber die Vergangenheit nicht auslöschen. Vergeblich sind die Warnungen der Venus, die Welt werde ihn bei seiner Rückkehr in den Kreis der Menschen zurückstoßen: Er sieht sein Heil nicht bei ihr, sondern in Maria. So muß sie ihn ziehen lassen.

Verwandlung Tannhäusers Bekenntnis hat ihn aus dem Venusberg in die Natur zurückversetzt. Ein junger Hirt spielt auf der Schalmei und singt Voll «Frau Holda», die aus dem Berg komme. Pilger auf dem Weg nach Rom ziehen vorbei. Da trifft die Gesellschaft des Landgrafen, unter ihr auch Wolfram von Eschenbach, auf den lange Vermissten. Gegen Tannhäusers ursprüngliche Absicht, den Wartburgkreis zu meiden, gelingt es Wolfram ihn umzustimmen: Der Name der Nichte des Landglafen, Elisabeth, ist das Zauberwort, das seinem Handeln die neue Richtung gibt.

ZWEITER AUFZUG

Die Nachricht von Tannhäusers Rückkehr läßt Elisabeth zum ersten Male wieder die Sängerkreis betreten. Wolfram führt Tannhäuser herein. Aus der Haltung Elisabeth zu Tannhäuser, muß

Wolfram die bittere Erkenntnis mitnehmen, daß für seine eigene Liebe kein Platz ist. Tannhäusers Rückkehr soll mit einem großen Fest gefeiert und einem Sängerkreis gekrönt werden. Der Landgraf stellt das Thema: Der Liebe Wesen ist zu ergründen. Den Preis, so hoch er auch gefordert werde, soll Elisabeth überreichen. Wolfram als erster und vom Landgrafen favorisiert preist die Liebe als unerreichbaren und unberührbaren Stern. Da sieht sich Tannhäuser zur Antithese herausgefordert: Erst im Genuß erkennt er der Liebe wahres Wesen. Die Gegensätze zwischen Tannhäuser und den Minnesängern Walter, Reinmar, Heinrich und Biterolf eskalieren bis zum offenen Skandal. Tannhäuser läßt sich dazu hinreißen, in Gegenwart Elisabeths Venus zu preisen und die Ritter aufzufordern, in den Venusberg zu ziehen. Obwohl in ihrer Liebe verraten, tritt Elisabeth für Tannhäuser ein, als die Ritter mit dem blanken Schwert seinen Tod für die Lästerung fordern. Beeindruckt von Elisabeths Bitte weist der Landgraf Tannhäuser den einzig möglichen Weg zur Sühne: die Pilgerreise nach Rom.

DRITTER AUFZUG

Unter den aus Rom heimwärts ziehenden Pilgern sucht Elisabeth Tannhäuser vergebens. Im inbrünstigen Gebet zur Heiligen Jungfrau fleht sie um ihren Tod als Sühne für Tannhäusers Schuld. Wolframs Hilfe lehnt sie ab. Ahnungsvoll nimmt er endgültig Abschied von seiner großen Liebe. Erst lange nach den Pilgern nähert sich Tannhäuser der heimatlichen Gegend völlig gebrochen. In tiefer



Foto di scena di *Tannhäuser* di Richard Wagner, Vlaamse Opera Antwerpen, ottobre 2015. Regia di Calixto Bieito, scene di Rebecca Ringst, costumi di Ingo Krügler. Allestimento coprodotto da Vlaamse Opera Antwerpen, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Konzert Theater Bern. Foto Vlaamse Opera © Annemie Augustijns.

Verzweiflung gesteht er auf Wolframs Drängen, daß der Papst ihm als Einzigem die Absolution verweigert hat. So wie der Stab in seiner Hand nie wieder grünen werde, könne Tannhäuser keine Erlösung zuteil werden. Nun sucht Tannhäuser den Weg in den Venusberg. Schon scheint Venus wieder Macht über den Verstoßenen zu gewinnen, da bannt Wolframs Erinnerung an Elisabeth den Zauber. Doch Elisabeths Tod läßt auch Tannhäuser zusammenbrechen. Das Wunder des ergrünenden Stabes erreicht ihn nicht mehr.

Un debito di Richard Wagner

di Quirino Principe

Si è detto molto di vari compositori (soprattutto, e non a caso, di musicisti attivi dopo l'era dello stile classico e dell'egemonia dei suoi modelli unici) in cui sarebbero rintracciabili tre maniere. La prima, in cui l'artista cerca la propria personalità e originalità. La seconda, in cui l'autore è riuscito a conquistarsi un pubblico e, attento sia alle ragioni della propria arte sia ai gusti del pubblico, tende ad appagare quest'ultimo sempre più per consolidare la reciproca intesa. La terza, in cui l'artefice è attratto soltanto dai propri progetti, non pensa più al giudizio del pubblico e compone, potremmo dire, *soltanto* per sé. Correggendo continuamente le semplificazioni e gli schematismi ripetitivi, non respingiamo questa embrionale linea di sequenza, con la riserva che essa si smentisce nei dettagli, continuamente. L'interpretazione "trifasica" è stata avanzata per esempio, con qualche legittimità, per Beethoven o per Liszt o per Verdi. Naturalmente, essa può valere anche per Richard Wagner, e tentiamo di descriverla come segue.

Nel teatro musicale wagneriano (e, con coincidenze e paralleli quasi esatti, anche nei Lieder di Wagner), la prima fase ci mostra il compositore (nato a Lipsia sabato 22 maggio 1813) tra i suoi 13 e i 27 anni d'età. Wagner aspira a costruirsi una poetica e uno stile tali da sfidare, alla maturazione di questo primo periodo, i musicisti francesi, italiani e tedeschi "francesizzanti" o "italianizzanti". È animato da una forte rivalità nei confronti di Hérold, Rossini, Meyerbeer, ma ammira, in particolarissimi aspetti come la vocalità e la melodia del "canto spianato", Spontini, e, a proposito di *Norma*, persino Bellini. *Leubald*, dramma a ruota libera, del

quale si è perduta la parte di musica annotata, e di per sé incompiuto, egli lo scrisse nel 1826-1828, tra i 13 e i 15 anni di età. *Die Hochzeit*, in origine un esercizio scolastico del 1830-1832, rimase un frammento. *Die Feen* (1833-1834), da una fiaba di Carlo Gozzi, *La donna serpente* (superfluo dire che Wagner scrisse sempre di propria mano il testo poetico di ogni sua musica destinata al teatro; non sempre così per i Lieder), non fu mai rappresentata durante la vita dell'autore, e apparve in pubblico soltanto nel 1888. *Das Liebesverbot* (1836), una commedia di mezzo carattere con elementi fortemente drammatici e venature comiche e persino farsesche, fu tratta da *Measure for Measure* di Shakespeare, che a sua volta aveva avuto come modello la storia di Epitia ossia la novella VIII, 5 dagli *Hecatommithi* di Giambattista Giraldis Cinzio. Qui si sconfinava musicalmente nel dominio dell'ammirato Spontini, talora in quello del detestato Rossini. Il tramite del passaggio da Giraldis a Shakespeare fu il dramma *Promos and Cassandra* (1578) di George Whetstone. *Rienzi* (1842), su soggetto tratto da *Rienzi, the Last of the Roman Tribunes* di Edward Bulwer-Lytton, guarda senza reticenze a un modello: il "grand-opéra" francese. Ne è esempio la grandiosa scena del Laterano. Elementi di tradizione operistica italiana non mancano nelle arie "amorose" di Adriano (ruolo "en travesti"). Una premonizione di teatro wagneriano più di pensiero che d'azione è invece nell'aria di Rienzi che apre il V atto, «Allmächt'ger Vater»: un'aria in stile tedesco che potrebbe essere cantata dall'Olandese sulla tolda della nave spettrale, e formalmente "durchkomponiert". E le ambientazioni? *Leubald* e *Die Hochzeit* si svolgono in un mondo indefini-

to, pre-nibelungico, vagamente scandinavo-artico, con aromi di “Sturm und Drang”. *Die Feen* è una fiaba già narrata da un italiano, dall’aroma orientale e con luccichìo un po’ baltico un po’ celtico. *Das Liebesverbot* è una trama teatrale ideata da un italiano, adattata da un letterato inglese e ripresa da un inglese di genio. *Rienzi* è una storia italiana ambientata a Roma, modellata sul romanzo di un inglese. L’ambientazione italiana, la simpatia per un’Italia ghibellina e lo spirito fieramente anticlericale accomunano *Rienzi* a un’opera concepita da Wagner per musica, *Die Sarazenin*, di cui resta soltanto il libretto (1841-1843), scritto tra Parigi e Dresda. A questo punto, considerando anche gli elementi eterogenei della drammaturgia e dell’invenzione musicale, ci domandiamo: nella fase wagneriana approssimativamente definita “prima maniera”, che cosa c’è di tedesco?

Poco, certamente. Ne risulta ancor più deciso e sottolineato l’allontanarsi di Wagner, dopo *Rienzi*, dagli orientamenti della sua concezione di drammaturgia musicale. La “seconda maniera” del suo lavoro di poeta, musicista e filosofo della musica fu il percorso tracciato attraverso *Der fliegende Holländer* (1841 in prima versione, poi 1843), *Tannhäuser* (1845) e *Lohengrin* (1849, prima esecuzione 1850). Ciò che avvenne è dichiarato nelle pagine di autobiografia filosofica e poetica che costituiscono uno fra gli scritti più importanti del secolo XIX in Occidente: *Eine Mitteilung an meine Freunde* (“Una comunicazione ai miei amici”, 1851). Dopo l’ingombrante *Rienzi*, diventa irrevocabile la decisione di non porre più al centro del teatro per musica la trama, l’intrigo, l’intreccio, la spettacolarità, le convenzioni teatrali da rispettare sia pure con scetticismo. Nella nota conclusiva n. 22 della *Mitteilung*, Wagner dichiara: «Io non scrivo più “Opere”. Dal momento che non voglio designare i miei lavori con un nome arbitrario, io li chiamo “Drammi”. [...] Con *Tannhäuser* avevo desiderato ardentemente di uscire da una sensualità frivola che mi aveva disgustato e che è il solo tipo di sensualità conosciuto dal mondo contemporaneo». Nel 1843, con *Der fliegende Holländer*, la drammaturgia musicale deve fondarsi sul mito anziché sulla storia o, peggio, sulle storie. Il riferimento sommo è la tragedia ellenica, ateniese, profonda-

mente conosciuta da Wagner grazie ai libri che egli prendeva a prestito dalla Königliche öffentliche Bibliothek di Dresda, ancora oggi riconoscibili dal nome “Herr Wagner” annotato nei vecchi registri, e indicati da Maurizio Gianì, che ha svolto l’ammirevole ricerca, nel suo libro *Un tessuto di motivi* (1999). Risulta che Wagner si portasse a casa i testi dei tragici in traduzione tedesca ma anche, sempre, in lingua originale nelle costosissime edizioni filologiche. Dunque, la sfera mitica invade la scena: non più “caratteri femminili”, bensì l’archetipo che del mito è l’essenza. Semplicemente, la donna: «la donna verso cui levava lo sguardo l’Olandese volante dal fondo del suo oceano di miseria; la donna che come una stella nel cielo indicava a Tannhäuser la via che conduceva dall’antro voluttuoso del monte di Venere verso l’alto e che ora riportava Lohengrin dalla vetta solatia verso il basso, verso il caldo seno della terra».

Non rientra nel nostro discorso il sottilissimo passaggio da *Lohengrin* a *Tristan und Isolde*, dalla seconda alla terza maniera caratterizzata, sempre più attraverso *Die Meistersinger*, *Der Ring des Nibelungen* e *Parsifal*, dall’inaudita trasformazione dell’armonia e dall’uso sistematico di quei “Leitfaden” che Paul von Wolzogen preferì chiamare “Leitmotive”. Ma, qui soltanto una volta, possiamo considerare anche quell’ultima fase del “Musikdrama” wagneriano per domandarci, nell’insieme, se il teatro musicale di Wagner sia davvero un teatro tedesco. Certo, nella seconda fase della drammaturgia wagneriana, da *Der fliegende Holländer* a *Lohengrin* attraverso *Tannhäuser*, è proprio con l’opera tedesca a lui precedente che Wagner si confronta: con Weber da lui venerato, con Spohr da lui considerato con spirito critico ma non malevolo, con Lortzing e Nicolai da lui fatti segno di giudizi variabili, con Marschner velatamente disprezzato, con lo Schumann di *Genoveva* da lui maltrattato. Negli anni di Dresda, dopo *Rienzi*, ossia dal 1843 al 1849, anno di *Lohengrin*, della rivoluzione, della condanna a morte di Wagner e della sua fuga dalla capitale sassone e dalla Germania, il “Kunstwollen” wagneriano si orientò verso la cultura nazionale con un fine nobile, avverso alle trivialità e alle bassezze affaristiche o esibizionistiche dei teatri d’opera, allora come sempre e



Jobanna Wagner (1828-1894) e Joseph Tichatschek (1807-1886), rispettivamente Elisabetta e Tannhäuser alla prima rappresentazione assoluta di *Tannhäuser* di Richard Wagner a Dresda, nel 1845.

ovunque luoghi in cui coesistono il paradiso terrestre e il manicomio. Il fine era rinnovare, purificare e innalzare dal “deutsche Oper”. Il celebre discorso pronunciato da Wagner per la traslazione della salma di Carl Maria von Weber da Londra a Dresda domenica 15 dicembre 1844 ne fu la dichiarazione d'intenti, anzi, il manifesto. Ma qual è il paesaggio culturale di ciascuna delle “Opern” e dei “Musikdramen” wagneriani? *Die Feen* è una fiaba, il suo spazio-tempo è il paese che non c'è e vi si accede attraverso l'anello di Möbius. *Der Ring* e il frammento *Die Hochzeit* sono miti e leggende germanici, “alt-germanisch”, non tedeschi. *Lobengrin*, *Tristan und Isolde* e *Parsifal* sono materia del ciclo bretone. *Das Liebesverbot* e *Rienzi* sono trame d'opera ambientate l'una a Palermo e l'altra a Roma. *Der fliegende Holländer* ha fonti britanniche, solo in minima parte tedesche, ed è un “ghost tale” ambientato originariamente in Scozia, poi in

Norvegia. In conclusione, le uniche opere “tedesche” di Richard Wagner, tedesche come mondo culturale rappresentato e come caratteristiche drammaturgiche e musicali, sono *Die Meistersinger von Nürnberg* e la “große romantische Oper” di cui parliamo, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, catalogata, nel *Wagner Werke Verzeichnis* (1986) di John Deathridge, Martin Geck ed Egon Voss, come WWV 70.

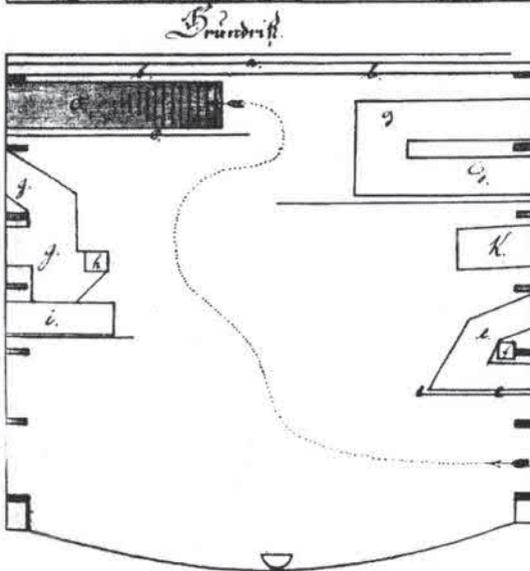
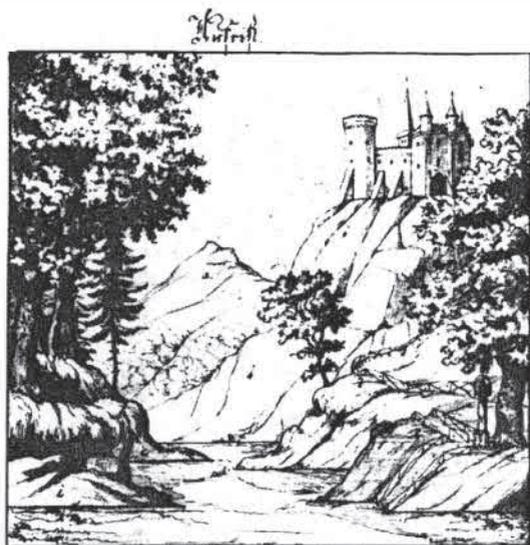
Il titolo completo di quest'opera wagneriana indica la fonte storica del libretto, ma soltanto in parte. Come ogni altro tedesco (osserva Ernest Newman nel capitolo su *Tannhäuser in Wagner Nights*, 1949), Richard Wagner conosceva certamente i *Serapionsbrüder* di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, sulfurea silloge di racconti e forziere inesauribile per i musicisti d'opera romantici in cerca di soggetti. In uno di quei racconti, *Der Sängerkrieg* (“La tenzone dei cantori”), appare il personaggio

di Heinrich von Ofterdingen, un borghese di Eisenach, elegante e affascinante come un cavaliere. Nel secolo XIII era nata una tradizione narrativa, diffusa in ballate spesso anonime e in brevi poemi, e rinfrescata in Germania nel secolo XVI. In uno di quei poemi trecenteschi, di cui Hoffmann ebbe notizia grazie a un testo storiografico di Johann Christoph Wagenseil (1633-1705), prende forma un episodio tra storico e leggendario. Il langravio Hermann I di Turingia, al potere tra il 1190 e il 1217, avrebbe indetto una gara di talento poetico fra i cavalieri della sua corte arroccata nella Wartburg, che dei langravii turingi fu castello e fortezza per cinque secoli. Quasi tutti i nomi dei prescelti per la tenzone sono di personaggi storici, alcuni molto illustri, come Walther von der Vogelweide (il sommo lirico in lingua "mittelhochdeutsch"), Wolfram von Eschenbach (autore del poema *Parzival*, fonte di primo rango per il *Parsifal* wagneriano) e altri meno famosi ma bene quotati: Reinhart von Zweckstein, Heinrich der Schreiber, Johannes Biterolf, tutti di stirpe cavalleresca, e il borghese Heinrich von Ofterdingen, il quale è irrequieto e aspro. Egli è frustrato e umiliato, a causa sia del suo rango inferiore che gli viene fatto pesare, sia della sua colpevole passione amorosa per la bella contessa Matilda, vedova del conte Kuno von Falkenstein. Nella tradizione appare anche un sinistro negromante ungherese, Klingsor, che inizia Ofterdingen a riti satanici e peccaminosi.

Wagner, nel suo libretto, introdusse mutamenti radicali. Alla tenzone partecipano sempre in sei, ma il nome di Zweckstein è sostituito da Reinmar von Zweter, Klingsor scompare ed è "tenuto di riserva" da Wagner come tenebroso artefice d'inganni diabolici in *Parsifal*. Infine, Ofterdingen, che gli amanti della poesia ritrovano all'alba del secolo XIX come protagonista ed eponimo di un romanzo di Novalis, è sostituito da Wagner con la figura di Tannhäuser. Rimossa la figura di Matilda, l'Eros del "Minnesänger" Tannhäuser si sdoppia. Come? È d'obbligo indicare due altre tradizioni. La prima è la leggenda di santa Elisabeth regina d'Ungheria, celeste figura femminile, protagonista del seducente oratorio di Liszt *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (1857-1862),

che coincide, se non per l'identità storica e le vicende umane, almeno per l'indole angelica con la Elisabeth wagneriana, nipote del langravio Hermann e innamorata castamente di Tannhäuser. La seconda tradizione serpeggiante in Germania è quella del monte Großer Hörselberg (482,2 metri sul livello del mare), sul quale, dopo la vittoria del cristianesimo nel IV secolo, si sarebbe rifugiata la dea Venere divenuta il demone della lussuria, insieme con altri spiriti del vizio e fantasmi del peccato. Una leggenda nella leggenda: il poeta e cavaliere Tannhäuser avrebbe trovato la via segreta per salire al Hörselberg, divenuto, per la fantasia popolare, il Venusberg. Per inciso, osserviamo che l'espressione è equivoca. Wagner avrebbe voluto intitolare l'opera proprio *Venusberg*, ma, scrive egli stesso in *Mein Leben*, «il mio editore C.F. Meser m'indusse a cambiare il titolo *Venusberg* (monte di Venere) in quello di Tannhäuser, citandomi un osceno gioco di parole che su quel titolo era stato messo in giro – così egli sosteneva – da studenti e professori della clinica medica».

Il doppio Eros di Tannhäuser, così come Wagner ridisegnò il sistema e i sintagmi del coacervo di narrazioni per farne una propria azione scenica, è quindi *Minne* e *Wonne*, amore nobile e severo per Elisabeth, insaziabile *libido* tra le braccia di Venere. Un'aspra schizofrenia. Ma com'era, e soprattutto *chi* era questo "Minnesänger"? In origine, il suo nome lo indica come il Tannhäuser, ossia l'uomo di Tannhausen (con la seconda "a" senza "Umlaut", secondo la solita regola del nome di luogo e del toponimo di persona, *Rom-Römer, Mailand-Mailänder, Graz-Gräzer*). Dunque, Tannhäuser non era un nome proprio, ma un "Ortsname" in forma di aggettivo sostantivato. Tannhausen (Tanhusen nei documenti più antichi) è un piccolo borgo, allora un villaggio, sul confine tra la Baviera e il Baden-Württemberg. Il poeta doveva chiamarsi Sigiboto, o, in forma apocoristica, Siboto, del tipo *Durante-Dante*. Dimenticando questi nomi, la tradizione ha trasformato Tannhäuser in cognome, ha aggiunto il prenome "Heinrich" (così anche Wagner, forse prendendolo da Heinrich von Ofterdingen, cui Tannhäuser si sostituisce nella tenzone alla Wartburg), e ha eliminato gradualmente l'articolo determinativo.



Disegni di Ferdinand Heine (copia di H. Plock) per la messinscena della prima assoluta di *Tannhäuser* a Dresda, 1845. Questo schizzo rappresenta la valle della Wartburg nell'atto I, scena 3. I disegni di Heine seguono fedelmente le indicazioni della partitura di Wagner.

Probabilmente, (il) *Tannhäuser* nacque verso il 1205, e se così fosse, alla morte del langravio Hermann I (1217) avrebbe avuto dodici anni, con palese anacronismo. Fu al servizio di Federico II il Bellicoso duca d'Austria e poi di Ottone II di

Baviera. Morì povero e reietto tra il 1266 e il 1270. Fra i poeti "mittelhochdeutsch" volle apparire una pecora nera. Le sue poesie d'amore (tutto il suo lascito, manoscritto nel famoso Codice Manesse ora a Heidelberg, è pubblicato in edizione critica da Maria Grazia Cammarota, ed. Sestante, Bergamo 2006) sono sfrontate e sessualmente esplicite. In una di esse esprime in sintesi la propria filosofia dell'Eros: «mi piacciono le belle forme e un accomodante e ben disposto amore» («vil schoeniu forme und herzelibiu minne»).

Molte e varie sono le tradizioni su aspetti particolari, apparentemente marginali, in realtà decisivi nel "Musikdrama": per esempio, il tema del pastorale di papa Urbano IV, che fiorisce nel momento in cui al peccatore di lussuria sono rimessi i peccati. Consiglio di leggere il vecchio e bellissimo libro di Arturo Graf, *Natura, condizioni e meraviglie del paradiso terrestre* (1892-93). Non marginale, palesemente dominante sin dall'inizio dell'opera, è un nodo archetipico che popola da sempre la letteratura e il teatro: il tabù dell'accoppiamento sessuale tra un essere umano e naturale, in carne ed ossa e sangue, e un elfo, una fata, un mostro, un nemico di famiglia, un nemico in guerra, uno spettro, un alieno, un essere soprannaturale e divino. Chi voglia osservare da vicino questo e tutti gli altri temi che ho toccato, legga, se ne ha piacere, il mio libro: *Tannhäuser, l'umano atterrito dal soprannaturale*, Jaca Book, Milano 2014.

Wagner lavorò al libretto a Teplitz-Schönau in Boemia (Teplice), poi ad Aussig (Ústí nad Labem) e infine a Dresda tra il giugno 1842 e l'aprile 1843, e compose la musica a Dresda tra luglio-agosto e ottobre 1843. La prima assoluta di *Tannhäuser*, ebbe luogo al Königliches Hoftheater di Dresda domenica 19 ottobre 1845, diretta dall'autore. Interpreti principali: Joseph Aloys Tichatschek (*Tannhäuser*), Wilhelmine Schröder-Devrient (*Venus*), Johanna Wagner, nipote "legale" di Richard (*Elisabeth*), Anton Mitterwurzer (*Wolfram von Eschenbach*, l'innamorato infelice di *Elisabeth*). Fu questa la "versione di Dresda" ("Desdner Fassung").

Seguirono varie revisioni del testo e della musica. Nel 1861, Wagner presentò una seconda versione, in cui poneva a frutto le meditazioni di quegli anni di fuga, di esilio, di contumacia e di

peregrinazioni e le sue esperienze d'arte e di pensiero: la scoperta di Schopenhauer (ottobre 1854), la composizione di *Tristan und Isolde* (1857-1859), il "Tristan-Akkord", le amicizie con Liszt e con Berlioz, il legame con Mathilde Wesendonck, il fascino dell'India stimolato anche da suo cognato Hermann Brockhaus... Così egli intendeva riconquistare Parigi, la città dove aveva sofferto umiliazioni e stenti nel 1839-1841, proponendo il dramma dell'*agape* vittoriosa sulla *libido*, ma immerso nell'esperienza armonica tristaniana: un *Tannhäuser* "tristanizzato", che tra la *libido* e l'*agapé* del dramma datato 1845, tra Venus ed Elisabeth, collocava l'*Eros*, ossia Isolde, lo spirito che domina interamente la triste fiaba celtica di mare, di notte e di morte.

Il libretto fu tradotto in francese con la collaborazione di Charles-Louis-Étienne Nuitter (anagramma di Truinet), e diede dell'atto I una versione più fortemente drammatica. Furono trasformate le scene prima e seconda, l'atmosfera magica e sensuale. Minori modifiche furono apportate al "Sängerkrieg" dell'atto II e al Finale nell'atto III. I mutamenti nella musica furono vistosi. Oltre all'accentuazione dei contrasti (in ritmo e armonia) tra Venus e Tannhäuser, nel grido delle Sirene, «Naht euch dem Strande», il ritmo ternario in luogo dell'originale 4/4 ha un fascino sensuale in più, e si avvicina al canto delle fanciulle-fiori in *Parsifal*. Al culmine del baccanale si ode, nella versione parigina, un rivolta del "Tristan-Akkord". Nuova musica fu concessa a Venus, che con questa nuova versione riappare brevemente alla fine del III atto, tentando di riaccendere in Tannhäuser la *libido*. La sorpresa è sinistra: la didascalia vuole che un'improvvisa luce rosea avvolga la dea al suo apparire, mentre la linea di canto, in Si maggiore ma con soli quattro diesis in chiave, è gelida e minacciosa. Il lavoro di rielaborazione fu svolto a Parigi tra l'agosto-settembre 1860 e il marzo 1861. Fu questa la "versione di Parigi" ("Pariser Fassung").

Il nuovo *Tannhäuser* andò in scena all'Opéra di Parigi mercoledì 13 marzo 1861. L'esito fu disastroso. Wagner non diresse. All'Opéra, oltre all'infame obbligo del balletto, vigeva l'idiota divieto di dirigere le proprie opere imposto agli autori. Direttore fu dunque lo sciagurato incompetente e losco

VOCI

HERMANN, LANGRAVIO DI TURINGIA *basso*

TANNHÄUSER *tenore*

WOLFRAM VON ESCHENBACH *baritono*

WALTER VON DER VOGELWEIDE *tenore*

BITEROLF *basso*

HEINRICH DER SCHREIBER *tenore*

REINMAR VON ZWETER *basso*

ELISABETTA, NIPOTE DEL LANGRAVIO *soprano*

VENERE *soprano*

UN GIOVANE PASTORE *soprano*

QUATTRO NOBILGIOVANI *soprano/contralto*

Cavalieri, conti e nobili turingi, nobili, dame, vecchi e giovani pellegrini, le tre Grazie, giovinetti, sirene, naiadi, ninfe, amorini, baccanti, satiri e fauni.

plagiatore e falsario Pierre-Louis-Philippe Dietsch (1808-1865), colui che nel 1842 aveva messo in musica un delinquenziale libretto di Paul Foucher e Bénédic-Henri Révoil, *Le vaisseau fantôme*. Uno sfacelo, a teatro. Ma quel libretto era una manipolazione del testo drammatico originale di *Der fliegende Holländer*, venduto da Richard Wagner, per fame e per qualche obolo, a Léon Pillet, sovrintendente dell'Opéra nel 1842, e che Pillet aveva "passato" ai due figuri, Révoil e Foucher. Crebbe la folta fazione anti-wagneriana, ma aumentò anche l'esigua schiera dei simpatizzanti wagneriani, alla cui testa era Charles Baudelaire, e della quale faceva parte la giovane Judith Gautier, figlia del grande Théophile, che ci ha lasciato in merito gustose memorie.

Wagner ritornò subito sulla linea del fronte. Durante un soggiorno a Vienna, nell'agosto e settembre 1861, ritradusse in tedesco il testo parigino. La nuova redazione testuale fu conclusa a Monaco di Baviera nel giugno 1865, proprio nei giorni in

cui il mondo riceveva nel grande teatro monacense la rivelazione di *Tristan und Isolde*. Poche modifiche subì la musica. Fu questa la “versione di Vienna” (“Wiener Fassung”). La prima esecuzione di quella nuova “endgültige Fassung” (davvero “definitiva”?) ebbe luogo nel Königliches Hof- und Nationaltheater di Monaco giovedì 1 agosto 1867. Il direttore d’orchestra era lo stesso che in quel teatro aveva diretto la “première” tristaniana due anni prima: Hans von Bülow. Ammirabile fermezza, malgrado la situazione imbarazzante che coinvolgeva da tempo lui, Bülow, Cosima Liszt ancora formalmente sua moglie, e Wagner. Un’ulteriore revisione dell’ouverture fu portata a termine in vista della rappresentazione a Vienna (Hofoper, lunedì 22 novembre 1875). Questa notizia ci offre il destro di rammentare che con *Tannhäuser* finiscono, nel lavoro di Wagner compositore, alcune caratteristiche d’ispirazione e d’invenzione musicale: i grandi temi dai contorni netti, come quelli che accompagnano i cavalieri e le dame alla gara nella Wartburg (atto II), o come il canto di lode che Tannhäuser indirizza a Venus (atto I), nel quale coesistono, con energia e tensione, linea ascendente e “volante” e ritmo pesante e quasi militare. Continueranno, invece, i corali lenti, com’è al principio dell’ouverture, il coro di pellegrini. Ne ascolteremo il battito cardiaco, su una linea semplificata e discendente in profondità, nei *Meistersinger* e in *Parsifal*. E ancora qualcosa che finisce: con *Tannhäuser*, Wagner si congeda dalla forma dell’ouverture, che non adotterà mai più per i suoi lavori successivi.

Nei diari di Cosima, un’annotazione segnala che, una settimana prima di morire, Richard Wagner aveva detto alla moglie di sentirsi in debito con il suo pubblico, e che quel debito era l’incompletezza e l’insanabile provvisorietà di *Tannhäuser*. Noi, almeno, diamo al pubblico una notizia compiuta e sicura: l’esecuzione che ascoltate e vedete oggi, adotta la versione di Parigi per l’atto I, e la versione di Dresda per gli altri due atti.

ORCHESTRA

3 FLAUTI (III ANCHE OTTAVINO)

2 OBOI

2 CLARINETTI

CLARINETTO BASSO

2 FAGOTTI

4 CORNI

3 TROMBE

3 TROMBONI

BASSO TUBA

TIMPANI

GRANCASSA E PIATTI

TRIANGOLO

TAMBURELLO

NACCHERE

ARPA

ARCHI



Foto di scena di Tannhäuser di Richard Wagner, Vlaamse Opera Antwerpen, ottobre 2015. Regia di Calixto Bieito, scene di Rebecca Ringst, costumi di Ingo Krüglger. Allestimento coprodotto da Vlaamse Opera Antwerpen, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Konzert Theater Bern. Foto Vlaamse Opera © Annemie Augustijns.

Calixto Bieito: «*Tannhäuser*, un'opera che parla del desiderio»

a cura di Leonardo Mello

Calixto Bieito, nel 2012 protagonista con Carmen della stagione della Fenice, torna ora a Venezia con *Tannhäuser*. Gli chiediamo qual è, secondo lui, il senso più profondo di quest'opera wagneriana, e quale direzione ha scelto per la sua regia.

Tannhäuser mi ha accompagnato per tutta la mia vita, è stata la prima opera che ho ascoltato. Questo però non vuol certo dire che abbia scoperto la sua vera essenza... In ogni caso penso sia incentrata sul desiderio e sulla continua repressione che esso subisce. Sul conflitto che nasce dal controllare i nostri istinti e adattarsi alla società, un tema che in fondo è presente in tutta l'opera di Wagner.

Ritiene che vi siano elementi religiosi nella contrapposizione tra amore 'sensuale' e 'spirituale', come a volte è stato detto?

Ho affrontato questo spettacolo dopo *Parsifal*, dove ho sentito molto forte la ricerca della religiosità e l'inquietudine del dubbio relativo all'esistenza di Dio. In *Tannhäuser* invece i temi principali, come ho detto, penso siano – più che la religione – l'istinto e il desiderio, anche se l'elemento religioso è sempre presente nella musica di Wagner, qualsiasi cosa lui scriva.

Nel lavoro registico ha voluto evidenziare tratti tipici del nostro tempo?

Pur in un contesto che visivamente richiama la contemporaneità, c'è un certo 'classicismo' di fondo, perché ho cercato di sottolineare alcuni temi

che investono da sempre l'umanità, come il citato desiderio, la morte, l'inconscio, la voce, il corpo, la musica... È dunque uno spettacolo che, anche se apparentemente può sembrare molto contemporaneo, è davvero affollato di idee 'classiche', intendendo con questo termine questioni che appartengono intrinsecamente al genere umano.

Più in generale, entrando per un istante nel dibattito che oppone i fautori della contemporaneità a chi difende un approccio 'filologico' al teatro musicale, penso sia un errore il credere che leggere l'opera in termini attuali possa danneggiarne l'importanza. Tutto è interpretazione, dalla direzione d'orchestra ai cantanti allo scenografo al regista... Quando si pensa a una versione 'classica' generalmente ci si riferisce ai costumi, che dovrebbero essere quelli dell'epoca in cui la storia è ambientata e non quelli di quando essa viene rappresentata. Ma questo spesso non è avvenuto nemmeno in passato: *Tannhäuser*, per fare un esempio, è una vicenda complessa, composta nel XIX secolo riprendendo e modificando una leggenda medievale. Quello dell'esigenza 'filologica' mi sembra un pregiudizio creato nell'Ottocento, quando la borghesia si è impadronita dell'opera. Ma proprio l'Italia ha dimostrato invece che può essere un'arte popolare. Basta pensare a Verdi, che forse più di chiunque altro ci ha mostrato quanto l'opera possa rappresentare un grandioso elemento di attualità, un'arte totalmente contemporanea. A me peraltro piacciono gli allestimenti ambientati in periodi diversi dal nostro, non sono pregiudizialmente contrario, anzi ne ho pure diretti alcuni. Quello che è fondamentale è l'autenticità, cioè – in sostanza – se si ha qualcosa da dire, se dietro questa musica esiste qualcosa. È un pec-



Calixto Bieito. Foto © Monika Rittersbaus.

cato che parte del pubblico si senta esclusa da un certo tipo di interpretazione, perché normalmente l'arte ci deve portare in luoghi dove non sapevamo di poter andare, mostrarci cose che non sapevamo quanto ci sarebbero poi piaciute. Questo è ciò che hanno realizzato i grandi compositori: Verdi riflette il proprio tempo come nessun altro è riuscito a fare.

Dal punto di vista scenografico, come si presenta il suo Tannhäuser?

La scena è composta di forme molto semplici, proprie della natura, la quale si impossessa dell'architettura mentale. Dietro tutta l'operazione c'è un po' l'idea di mettere la musica in rapporto con l'inconscio, quasi jungghianamente. Ma senza creare nessuna paura negli spettatori...

Tornando alla caratterizzazione dei personaggi, a

suo parere qual è, oltre al protagonista, il più importante dal punto di vista drammaturgico?

Le due donne, senza alcun dubbio. La descrizione che ci viene offerta di ognuna di loro è perfetta. Una è vittima di una società chiusa, dominata dagli uomini, molto arcaica e primitiva. Una società che frustra e impedisce le emozioni. L'altra è una figura dei boschi, l'ho sempre immaginata proprio come un'abitatrice dei boschi della mia infanzia. Nel nostro allestimento non abbiamo voluto parteggiare per nessuna delle due, né decidere quale fosse la buona e quale la cattiva. Abbiamo cercato invece di mettere a confronto due donne molto concrete, che non sono il simbolo di nulla. Anche se Venere porta nel nome un evidente richiamo mitologico, l'abbiamo intesa appunto come una figura concreta, libera ma allo stesso tempo schiava della natura. Insieme a Tannhäuser stanno al centro di tutto.

Calixto Bieito: “*Tannhäuser*, an opera about desire”

edited by Leonardo Mello

Calixto Bieito, who was protagonist with *Carmen* in 2012 in the *Fenice* season, is now returning to Venice with *Tannhäuser*. We have asked him what he believes is the deepest meaning of Wagner's opera, and how he decided to direct it.

Tannhäuser has accompanied me my whole life – it was the first opera I ever listened to. Although this does not mean I have discovered its real essence... In any case, I believe it revolves around desire and the continuous repression the latter is subject to, and around the conflict that arises from controlling our instincts and adapting to society, a theme that is actually present in all of Wagner's works.

Do you believe there are religious elements in the contrast between 'sensual' and 'spiritual' love, as some people have claimed?

I worked on this opera after *Parsifal*, which contained a significant element of religiosity and the disquietude of doubt regarding the existence of God. In *Tannhäuser*, on the other hand, as I said earlier, I think the main themes are instinct and desire, rather than religion, even if the religious element is always present in Wagner's work, no matter what he writes.

Have you emphasised any typical present-day characteristics in your direction?

Although it is in a context that evokes the modern day visually, there is a certain 'classicism' in

the background because I tried to emphasise some of the themes that have always affected humanity, such as the aforementioned desire, death, the unconscious, voice, body and music ... It is therefore a production that whilst appearing to be highly contemporary, is actually full of 'classic' ideas, meaning all the issues that are an intrinsic part of human nature.

More generally speaking, as regards the debate between the supporters of contemporaneity and those who defend a 'philological' approach to opera, I think it is wrong to believe that an interpretation of an opera in modern day terms can damage its importance. It is all a question of interpretation, going from conducting the orchestra, the singers, stage design and direction... When one thinks of a 'classic' version, one usually thinks of the costumes, which should belong to the period in which the story is set, and not those of the modern-day performance. But this was not the case in the past either: *Tannhäuser*, for example, is a complex story that was composed in the eighteenth century but based on a medieval legend that was then modified. I think that the 'philological' need is a prejudice that was created in the nineteenth century when the bourgeois took over opera. However, it was Italy that showed it can be a popular art. Just think of Verdi, who probably showed us better than anyone else that opera can represent an impressive element of contemporaneity, a totally contemporary art. Furthermore, I like productions that are set in different periods to ours, I am not prejudiced against them and I have even directed a few. What is fundamental is authenticity, in other words, basically whether you have something to say, whether



John Collier (1850-1934), *Tannhäuser nel Venusberg*, 1901.

anything exists behind the music. It is a shame that a part of the public feels excluded from a certain kind of interpretation, because art should usually take us to places that we do not know we can go to, showing us things that we did not know we would like. This is what the great composers have done: Verdi reflects on his own period in a manner that nobody else was able to.

From a scenographic point of view, what is your Tannhäuser like?

The set is made up of very simple forms, characteristic of nature, appropriating the mental architecture. Behind the entire operation is the idea of relating the music to the unconscious, a little like Jung. But without frightening the audience...

Going back to the characterisation of the figures,

the protagonist aside, who do you think is the most important from a dramatic point of view?

The two women, without a doubt. The description we are given of them both is perfect. One is the victim of a closed society, dominated by men, very archaic and primitive. A society that scourges and blocks emotions. The other is a figure in the woods; as a child I always imagined her as someone living in the woods. In our production we decided not to side with either of them, neither to say who is good and who is bad. What we tried to do was to contrast two very concrete women, who are not the symbol of anything. Even though Venus bears the name of an obvious mythological reference, we interpreted her as a concrete figure, one who is free whilst also a slave of nature. Together with Tannhäuser they are at the centre of everything.

Omer Meir Wellber: «Una partitura di grande respiro, anche emozionale»

a cura di Ilaria Pellanda

Regolarmente direttore ospite della Fenice dal 2009, Omer Meir Wellber racconta il suo approccio al *Tannhäuser*.

Quando ci si confronta con Wagner ci siimenta con opere meno popolari rispetto a quelle che solitamente si eseguono, soprattutto nei teatri italiani. Nel caso specifico del *Tannhäuser* si tratta di una partitura di respiro musicale molto ampio, come lo sono anche i processi emozionali che la caratterizzano. In Wagner non sono presenti le strutture classiche di introduzione, aria, cabaletta, ecc., di conseguenza si deve mantenere uno sguardo d'insieme molto esteso. Nelle partiture wagneriane ogni battuta è ricca di fascino, ma se ci si soffermasse sui dettagli non si riuscirebbe ad arrivare all'ultima pagina dell'opera. È dunque necessario trovare il giusto equilibrio tra ogni piccolo dettaglio e uno sguardo complessivo. Ogni battuta e ogni nota hanno un collegamento diretto con le parole intonate dagli interpreti: non ci sono elementi che predominano e ciascuno strumento ha la medesima importanza delle singole voci. Wagner scriveva sia il testo che la musica, elementi quindi strettamente collegati e connessi tra loro.

Quali sono i colori che definiscono quest'opera?

Non vi sono tanto dei colori che definiscono *Tannhäuser*, quanto piuttosto colori che da quest'opera in poi caratterizzano il mondo creativo di Wagner. Prima di questa partitura il compositore tedesco si muoveva tra altre sonorità; ma a partire da qui è possibile sentire e riconoscere il Wagner di *Tristano*, del *Ring*, ecc. I colori che da un punto

di vista storico sono senz'altro importanti in *Tannhäuser* in quanto novità nel mondo wagneriano, sono anche quelli che vi rimarranno poi sempre radicati. Ad esempio il solo del corno inglese, diventato successivamente noto in *Tristano* o in *Parsifal*, inizia proprio in *Tannhäuser*; l'uso della profondità del suono degli archi, l'utilizzo dell'oboe, dei corni, nascono tutti con quest'opera che vede già ben definite alcune particolarità del mondo armonico del compositore. Si ravvisa già l'«accordo Tristano», anche se non ancora definito come tale, e poi ancora la ricerca dell'armonia indefinita... Forse la parola più appropriata non è dunque «colore» ma «armonia».

Come si stanno svolgendo le prove?

Mi confronto con *Tannhäuser* per la prima volta e lo sto facendo con uno sguardo molto critico. Non abbiamo a che fare con un'opera di repertorio, che viene eseguita spesso. Inoltre è in lingua tedesca e ci sono dunque alcuni ostacoli da superare. Ma le prove stanno andando bene. Dal punto di vista della concezione del suono, quella della Fenice è la più tedesca fra le orchestre italiane e questo è stato un ottimo punto di partenza. Wagner inoltre è un compositore che la compagine del Teatro veneziano ha già affrontato più volte. Per quanto concerne gli interpreti, poi, molti di loro hanno già eseguito quest'opera e si tratta inoltre di cantanti tedeschi.

Il suo lavoro spazia da Mozart fino a tutto l'Ottocento e il primo Novecento: c'è un repertorio che ama maggiormente dirigere?



Omer Meir Wellber. Foto © Tato Baeza.

Negli ultimi anni, lavorando stabilmente a Dresda, Mozart e Strauss sono diventati il mio mondo. Per quel che riguarda Wagner, non sono un suo grande ammiratore e non condivido il pensiero religioso e tutta la spiritualità che vi si muovono attorno: esiste una vera e propria setta dietro Wagner, soprattutto in Germania ma anche in America, e vi è tutto un mondo nazionalistico che non condivido. Come dicevo poco fa, affronto questa produzione con sguardo critico e curioso, un approccio che mi consente di mettere in luce aspetti inediti e interessanti di quest'opera. Quando ero assistente di Barenboim abbiamo eseguito molto Wagner ma mai *Tannhäuser*, di cui non avevo mai ascoltato registrazioni. Questa mia 'estraneità' mi ha permesso di non realizzare qualcosa di già sentito, evitando il rischio di cadere in quelle trappole in cui molti cascano perché hanno timore di proporre esecuzioni diverse da quelle tradizionali.

Ha citato Barenboim, con il quale ha collaborato dopo essersi diplomato: che ruolo gioca nella formazione di un giovane direttore d'orchestra la vicinanza ai grandi maestri?

È stata senz'altro una fortuna aver avuto al mio fianco maestri d'eccezione. Ma si è trattato anche di una mia scelta: quella di non essermi gettato, giovanissimo, a capofitto nella carriera di direttore ma di aver avuto il desiderio di apprendere dai più grandi. E questo è ciò che consiglieri a chi oggi si appresta a intraprendere la mia stessa carriera. I ritmi velocissimi del mondo d'oggi e le nuove tecnologie fanno sembrare tutto alla portata di tutti e si vorrebbe cominciare una carriera già da giovanissimi, prima di aver studiato veramente a fondo. I giovani devono invece essere in grado di rallentare i tempi per crearsi solide fondamenta. La mia fortuna sono stati proprio i grandi maestri.

Omer Meir Wellber: “A score of great breadth, also emotionally”

edited by Ilaria Pellanda

A frequent guest conductor at La Fenice since 2009, Omer Meir Wellber talks about his approach to *Tannhäuser*.

When you work with Wagner, you are taking on operas that are less popular than the ones that are usually performed, in Italian opera houses in particular. In the specific case of *Tannhäuser*, the score is of great breadth, as are the emotional processes involved. In Wagner's works there are no classical structures such as introduction, aria, cabaletta, etc. and as a result you have to maintain an extensive overview of the whole. In Wagner's scores each beat is full of fascination, but if you stopped and dwelled on the details, you would never reach the last page of the opera. You therefore have to find the right balance between each tiny detail and a general overview. Each beat and each note is directly linked to the singers' words: none of the elements predominates and each instrument is as important as the individual voices. Wagner wrote both the text and the music so the elements are therefore very closely linked with one another.

Which colours would you say define this opera?

I wouldn't say there are colours that define *Tannhäuser* but rather colours that, from this opera on, characterise Wagner's creative world. Prior to this score the German composer moved amidst different kinds of sounds; but it is in this opera that we can hear and recognise the Wagner of *Tristano*, the *Ring*, etc. From a historical point of view, the colours that are without a doubt important in *Tannhäuser* in as much as they are a

novelty in Wagner's world, are also the ones that will remain the most deeply rooted. For example, the solo of the English horn, which later became famous in *Tristano* or *Parsifal*, actually began in *Tannhäuser*; the use of the depth of the sound of the strings, the use of the oboe, and the horns all had their origins in this opera and it is here that some of the composer's characteristics regarding harmony can already be seen clearly. We can already identify the “Tristan chord”, even if it is not yet defined as such, and then there is also the search for indefinite harmony ... Perhaps the most appropriate word is therefore ‘harmony’, not ‘colour’.

How are the rehearsals going?

This is the first time I am working with *Tannhäuser* and I am doing so with an extremely critical eye. It is a repertory opera that is performed often. Furthermore, it is in German and so there are certain obstacles that have to be overcome. But the rehearsals are going well. From the point of view of the conception of the sound, the Fenice is the most German of all the Italian orchestras and that is a great starting point. In addition, Wagner has been performed at the Fenice more than once. As far as the interpreters are concerned, most of them have already performed this opera and in addition, they are German singers.

Your work ranges from Mozart through the entire nineteenth and beginning of the twentieth century: do you have a favourite repertoire that you like to conduct?



Omer Meir Wellber dirige l'Orchestra del Teatro La Fenice in occasione del concerto per i 500 anni del Ghetto di Venezia, Teatro La Fenice, 29 marzo 2016. Foto © Michele Crosera.

In the last few years, since I have been based in Dresden, Mozart and Strauss have become my world. As far as Wagner is concerned, I am not a great admirer of his and I do not share his religious views and all the spirituality around them: there is a real sect behind Wagner, above all in Germany but also in America, and it is surrounded by a nationalistic world that I do not share. As I said earlier, my approach to this production is critical and curious, allowing me to highlight innovative and interesting aspects of this opera. When I was assistant to Barenboim, we performed a lot of Wagner but never *Tannhäuser* and I had never listened to any recordings of it. This 'extraneousness' allowed me to create something that had not already been heard, thus avoiding the risk of falling into the traps that many fall into because they are afraid they will create performances that are different to the traditional ones.

You mentioned Barenboim, who you worked with once you had completed your studies: what role does being close to great masters play in the education of a young orchestra conductor?

There is no doubt that I was lucky to have such an outstanding conductor at my side. But it was also my choice: I didn't throw myself headlong into a conducting career but wanted to learn from the best. That is what I would recommend to anyone today wanting to undertake the same career. The swift pace of life today and the new technologies make everything seem possible for everyone and people want to start a career when they are still very young, before having studied extensively. But young people need to be able to slow down so they can create a sound grounding. I was lucky to have the great maestros.

Leggendo il libretto

Sil *Tannhäuser* di Wagner presenta elementi di interesse sin dal titolo, che per esteso è *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (**Tannhäuser e la gara dei cantori della Wartburg** come riportato nel frontespizio del libretto predisposto per il debutto a Dresda nel 1845). Oltre alla figura del celebre trovatore, Tannhäuser appunto, viene infatti evocata un'altra impresa leggendaria, la sfida poetica tra cantori che si narra abbia avuto luogo nei primi anni del XIII secolo – su impulso del langravio di Turingia – presso la **rocca della Wartburg**. Come è noto, Wagner mescola, nella sua composizione, il mito del poeta amante di Venere e quello della famosa gara canora, ricavando entrambi da fonti diverse poi fuse e rimodellate in un'unica creazione personale. L'unico dato storico su cui poggiano queste vicende è rappresentato proprio dal castello di Wartburg: fatta edificare nel 1073 dal langravio Ludwig der Springer (Reinhardsbrunn, 1042-1123), questa splendida costruzione, uno dei migliori esempi di romanico tedesco, si trova nei pressi della cittadina di Eisenach. Dichiarato nel 1999 Patrimonio dell'Umanità dall'Unesco, il castello ricopre una notevole importanza tre secoli dopo i fatti narrati nel *Tannhäuser*. Dopo essere stata dimora di Santa Elisabetta d'Ungheria (1207-1231), la rocca infatti ha avuto tra i suoi ospiti più illustri nientemeno che **Martin Lutero**. Il principe Federico III di Sassonia, detto il Saggio (Torgau, 1463 – Lochau, 1525), pur non condividendo le tesi dottrinali della riforma protestante, ritiene tuttavia che il monaco sassone sia vittima dei pregiudizi della Santa Sede: per questo, dopo aver ottenuto un salvacondotto imperiale per Lutero, che

impedisce il suo immediato arresto a Worms a seguito dell'editto emanato contro di lui, lo accoglie (anche a causa delle pressioni del fratello, il Duca Giovanni, fervente luterano), a Wartburg, dove il teologo soggiorna per dieci mesi. In quel periodo prende vita la sua opera più cruciale e contestata, cioè la traduzione del Nuovo Testamento in lingua tedesca.

Nelle righe precedenti è comparsa due volte la parola **langravio**: questo termine ricorre anche nell'elenco dei personaggi del *Tannhäuser* (e nell'intera opera) e indica Hermann, cioè **Ermano I di Turingia** (Gotha, 1155-1217). Il langravio è un titolo nobiliare utilizzato all'interno del vasto territorio del Sacro Romano Impero, ed è assimilabile a quello più diffuso di conte. Come quest'ultimo, il langravio gode dei diritti feudali facendo direttamente riferimento all'imperatore, senza il bisogno di accedere a figure intermedie come quella del duca o del vescovo. La carica è attestata con questa denominazione per la prima volta nel 1086, a indicare il langravio della Bassa Lorena. Considerando la vastità dei confini imperiali, queste figure nobiliari assumevano a tutti gli effetti poteri 'monarchici' quasi assoluti. Curiosamente, nonostante le modificazioni della politica europea nel corso del tempo, questo antico titolo sopravvive fino al XX secolo, quando viene utilizzato per l'ultima volta – sia pur con connotazioni sussidiarie rispetto alla propria posizione nobiliare – dal granduca di Sassonia-Weimar, e decade definitivamente soltanto dopo la fine della prima guerra mondiale.

Tra i personaggi principali dell'opera wagneriana-

na si trovano alcuni fra i poeti-trovatori tedeschi più famosi del XIII secolo. Tra questi, tre in particolare hanno grande rinomanza. Il primo, anche per l'importanza che ricopre in *Tannhäuser*, è **Wolfram von Eschenbach** (1170-1220 circa): nato con ogni probabilità nella Franconia centrale, e di origini modeste, Wolfram lascia alcuni dei poemi epici più significativi della letteratura germanica, composti in uno stile eclettico e scorrevole, che non disdegna di tanto in tanto il ricorso a modi e stili popolari e dialettali. Il primo è *Parzival* (fondamentale e primaria fonte del celebre percorso iniziatico che rappresenta l'ultima opera di Wagner, andata in scena nel 1882), composto nell'arco di un decennio tra il 1200 e il 1210. Il secondo, più omogeneo nella composizione e più maturo nella struttura, è il *Willehalm* (1217-1220), che si riallaccia alle *chansons de geste* francesi. Terzo e incompiuto, infine, è il *Titirel*, le cui vicende si riannodano a quelle di *Parzival*. Dopo Wolfram è il turno di **Walther von der Vogelweide** (1170-1230 circa), la cui fama è pari se non maggiore a quella del primo. Considerato il più grande dei *Minnesänger*, cioè dei poeti lirici tedeschi, i due terzi delle sue composizioni sono di natura amorosa, ma notissimi sono anche i versi di carattere didascalico e politico, oltre che, in misura minore, religioso, per un totale di circa cinquecento strofe a cui si accompagnano più di centodieci melodie (i componimenti del *Minnesang* erano sempre cantati). A loro si aggiunge infine **Reinmar von Zweter** (1200-1260 circa). Fortemente influenzato da Walther, Reinmar traslaccia la poesia amorosa per indirizzarsi invece verso quella satirica e a sfondo politico. Oltre a un testo di ispirazione religiosa, sono conservati diversi suoi *Sprüche* (parola traducibile più o meno con 'sentenza'), dove viene ribadito con toni realistici che raggiungono talvolta il grottesco il primato dell'impero rispetto a quello papale.

Nella didascalia che precede la terza scena del primo atto Wagner, come di consueto, fornisce indicazioni precise:

Tannhäuser, che non ha abbandonato la propria positura, si trova improvvisamente trasportato in una bella valle. Cielo azzurro, limpida luce del sole. A

destra, sullo sfondo, la Wartburg; a sinistra, in lontananza, il Hørselberg.

Questo è il primo cambio di scena dell'opera, quando il trovatore è uscito dalla grotta di Venere, dove ha soggiornato sette lunghi anni. Il **Hørselberg** citato alla fine è una catena montuosa della Turingia, vicina a Eisenach e al castello di Wartburg. Il suo nome trae origine dalla dea dell'amore del *pantheon* germanico, Hørsel, e ancora oggi è qui possibile visitare il Hørselloch, o grotta di Venere, luogo suggestivo che evoca miti antichi collegati alla storia raccontata da Wagner. Secondo le dicerie popolari, sorte probabilmente a causa del forte rumore causato dal corso d'acqua scrosciante che si trova nei pressi della caverna, da lì giungevano grida, lamenti e risate demoniache. Tra le curiosità legate a questo luogo si inserisce anche la Venusgrotte di **Ludovico II di Baviera** (1845-1886): il folle monarca appassionato di saghe e miti germanici – nel 1886, poco prima di morire, la sua pazzia esplose ed è dichiarato incapace di intendere e di volere venendo esautorato di ogni potere – decide di farsi costruire una propria, esclusiva grotta di Venere presso uno dei suoi tre castelli, quello di Linderhof, nel sud della Baviera. Eccentrico e bislacco quanto si vuole, Ludovico è stato comunque un fondamentale protettore delle arti, come testimonia Wagner stesso, di cui è stato il principale mecenate, finanziando quasi interamente da solo il **Festspielhaus di Bayreuth**.

Nella quarta scena del secondo atto ha luogo la **gara dei cantori della Wartburg**, tema che – come si accennava – è unito a quello del mito di Tannhäuser per la prima volta nell'opera di Wagner. La materia per questa tenzone poetica proviene al compositore soprattutto dallo scrittore tedesco **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann** (Königsberg, 1776 – Berlino, 1822). Accusato ai suoi tempi di esasperare l'aspetto fantastico e inverosimile della narrazione, oltre che di rappresentare il lato esteriore e meno nobile del Romanticismo, in realtà questo autore si rivela, a uno sguardo approfondito e posteriore, uno dei precursori più illuminati del romanzo moderno. La disfida canora in questione – che Hoffmann ha certamente ricavato da fonti

molto più antiche – è raccontata nella raccolta di racconti *Die Serapions-Brüder (I confratelli di san Serapione)*, composti tra il 1819 e il 1821.

Nella terza scena del terzo atto Tannhäuser, raccontando a Wolfram il suo **pellegrinaggio a Roma** e l'infuato esito che segue questo suo percorso d'espiazione, afferma:

E vidi lui, nel quale Iddio si manifesta;
la folla innanzi a lui si prostrò nella polvere.
A mille, egli la grazia concesse; a quei mille, assolti,
disse che ormai potevano alzarsi in gran letizia.
Anch'io mi avvicinai: il capo a terra chino,
mi accusai, e gran dolore i miei gesti esprimevano.
Narrai il piacer malvagio che miei sensi provarono,
la brama non ancora calmata da penitenza;
e affinché mi sciogliessi da quei torridi lacci
io lo implorai, sconvolto da selvaggio dolore.
E colui, che così io pregavo, cominciò:
«Se hai fatto tuo così empio piacere,
se ti sei acceso alla fiamma d'inferno,
se soggiornasti sul monte di Venere,
oramai in eterno sei dannato.
Come in mia mano questo pastorale
mai più di fresco verde si ornerà,
così dal caldo incendio dell'inferno
non fiorirà mai per te redenzione!»

Questo racconto varia il suo significato a seconda delle interpretazioni che ne vengono date. Il fatto che «lui, nel quale Iddio si manifesta», cioè il Papa, neghi il perdono al poeta implorante, viene spesso stigmatizzato dal primo **Romanticismo tedesco**, che attinge alle versioni della leggenda circolate tra Cinque e Seicento, quando infuriava lo scontro tra cattolicesimo e protestantesimo: il rifiuto del pontefice, messo a confronto con la misericordia divina, che si esplicita attraverso il miracolo del rinverdimento del bastone, forniva abbondante materia alla polemica antipapista. Il **contesto medievale d'origine**, ovviamente, offre una lettura opposta della leggenda, lettura che prevede l'esortazione ai fedeli di riporre tutta la propria fiducia esclusivamente nella volontà divina, l'unica a non conoscere alcun confine o limitazione.

Quanto al citato riferimento al Papa, la mitologia legata alla figura di Tannhäuser identifica

questo vescovo di Roma in **Urbano IV** (1185 circa – 1264). Nativo di Troyes, in Francia, dove il padre faceva il ciabattino, inizia giovanissimo la carriera ecclesiastica, distinguendosi per l'abilità diplomatica, che lo porta, dopo molte missioni per conto dello Stato pontificio, a essere proclamato patriarca di Gerusalemme per volere di Alessandro IV. Alla morte di quest'ultimo, nel 1261, dopo tre mesi di conclave turbati dalle radicali controverse del sacro Collegio, il 29 agosto viene eletto pontefice. Pur ricoprendo il ruolo papale per soli tre anni, Urbano svolge un importante ruolo nella storia pontificia. A differenza del suo debole predecessore, infatti, interviene direttamente nella politica internazionale, opponendosi al potente re di Sicilia Manfredi (1232-1266) e al suo tentativo di indebolire l'influenza della Chiesa nel complicato scacchiere europeo. Contro il figlio di Federico II, Manfredi appunto, Urbano tesse una ragnatela di alleanze che culmineranno con l'intervento del francese Carlo d'Angiò, fratello di re Luigi IX, che nel 1263 accetta l'offerta papale di divenire re di Sicilia e tre anni dopo uccide Manfredi a Benevento.

546

570

Riccardo Wagner

TEATRO "LA FENICE"

Tannhäuser

Grande Opera Romantica in tre Atti

TEATRO LA FENICE
Dramm.
954
ARCHIVIO STORICO



	G. RICORDI & C.	
MILANO		
NAPOLI - PALERMO - ROMA		

BERLINO-ADOLFO FÜRSTNER

Copertina del libretto di Tannhäuser, Teatro La Fenice, 1900. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il libretto e l'opera nel web

Per consultare l'originale digitalizzato del libretto nella versione di Dresda (1845):
<http://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/start/static.html>

La riduzione per pianoforte e voci della partitura originaria, andata in scena a Dresda, si può consultare digitando: <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhq2011/large/index.html>
oppure:
[https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:8685141\\$7i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:8685141$7i)

Per quanto riguarda la partitura integrale della cosiddetta 'versione parigina': <http://imslp.nl/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP66165-PMLP21243-Wagner-WWV070.FS.pdf>

Per visualizzare il libretto nella traduzione italiana di Salvatore Marchesi (Ricordi, 1894):
<http://musicologia.unipv.it/collezionidigitali/ghisi/pdf/ghisi229.pdf>

Per materiali vari sull'opera (recensioni, bozzetti, bibliografia e altro): <http://gallica.bnf.fr/>

Per una capillare bibliografia (digitando la parola 'Tannhäuser'): <http://www.internetculturale.it/>

Un sito divulgativo ma molto utile, dedicato a Wagner, dove è possibile trovare anche i libretti *on line* in tedesco e italiano (oltre a immagini, l'intera opera in formato mp3 e la bibliografia degli scritti tradotti in italiano) è: www.rwagner.net/

Solo in tedesco, ma molto completa per quanto riguarda informazioni e libretti è la pagina:
<http://www.richard-wagner-web.de/>

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





Per la sera di Giovedì 17 Febbrajo 1887 alle ore **8** precise

Si rappresenta la romantica opera-ballo

TANNHÄUSER

del maestro **Riccardo Wagner**

Maestro Concertatore e Direttore d'orchestra

Cav. ALESSANDRO POME

Indi il grandioso ballo del Cav. C. MARZAGORA

LA STELLA DI GRANATA

col NUOVO PASSO A NOVE

eseguito dalla prima ballerina signora **Müller Catterina**, in unione alle otto ballerine distinte.

Oltre al **PASSO A DUE** la sig. **G. Limido** eseguirà il passo caratteristico scozzese, intitolato

HORNPIPE

Prezzi per detta sera

Ingresso alla platea L. **3** - Per signori Ufficiali in uniforme L. **2** - Militari bassa forza e fanciulli L. **150**

Una Poltrona L. **10** - Una sedia riservata di 1^a fila L. **6** - Una sedia delle altre file L. **4**

Ingresso al Loggione L. **UNA** - Posto riservato (compreso l'ingresso) L. **DUE**

Al Camerino del Teatro sono vendibili a L. **15**

Buoni valevoli per l'entrata di 3 persone compreso un Palco di 3.^o ordine

N. B. - I viglietti d'ingresso sono valevoli soltanto per la sera in cui vengono acquistati.

Sabato 19 corrente avrà luogo la Prima Rappresentazione dell'opera **NUOVA** del maestro **Catalani**

EDMEA

Esecutori: **A. Busi - E. Fagotti - G. Vaselli - V. Arimondi - M. Petrovich - B. Galeazzi**

Tannhäuser al Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

L'avventura di Richard Wagner alla Fenice inizia proprio nel segno di *Tannhäuser*: la sera del 27 marzo del 1869 l'*Overture* dell'opera viene eseguita sulle scene del Gran Teatro assieme allo *Stabat Mater* di Gioachino Rossini e al brano dedicato da Saverio Mercadante al grande pesarese scomparso da solo un pugno di mesi. E la ricca *ouverture* wagneriana costituisce anche l'ossatura del concerto della sera successiva, dove accanto ad alcuni estratti dalla *Favorita* e dal *Don Sebastiano* di Donizetti trovano posto anche un brano di Halévy, un paio di composizioni strumentali dei maestri dell'orchestra e persino alcuni pezzi tratti da uno dei balli in programma in quella stagione. Ma in realtà la prima opera a essere eseguita (ovviamente in italiano) fu il *Rienzi*, nella stagione di Quaresima del 1874; sicuramente si trattò di un successo, e buono anche, a voler giudicare dalle tredici serate concentrate tra il 15 marzo e il primo aprile successivo. Quattro anni più tardi è ancora una volta la musica di Wagner a risuonare in un concerto in sala grande: alla marcia (sempre dal *Tannhäuser*) si associa il preludio all'atto terzo del *Lohengrin*, prezioso anticipo dell'allestimento dell'intero lavoro che si avrà nella stagione dell'1881-1882, anche qui con un filotto di ben diciannove serate, quasi la metà dell'intera stagione di allora. È un momento nel quale la musica di Wagner è davvero presente con frequenza: alla vigilia del Natale dello stesso anno alle Sale Apollinee il compositore dedicherà alla moglie Cosima l'esecuzione della sua sinfonia giovanile, dirigendo docenti e studenti del Benedetto Marcello, nato da solo un lustro, e alla presenza del suocero Franz Liszt. È però anche un periodo

triste per la storia della musica, dal momento che poche settimane più tardi sarà proprio nella città lagunare che si concluderà la parabola terrena del grande compositore. Come spesso accade peraltro la sua scomparsa fu assai feconda, dal momento che anche per questo motivo nello stesso 1883 la compagnia di Angelo Neumann includerà la Fenice tra i teatri che potranno calendarizzare la realizzazione della *Tetralogia*, questa volta con solisti, masse, tecnici tutti provenienti dalla Germania e ovviamente in lingua originale.

Non deve quindi stupire che nemmeno quattro anni più tardi si pensi nuovamente a Wagner e si riprenda proprio il lavoro che, ovviamente in forma parziale, era stato maggiormente presente nella calendarizzazione del massimo teatro veneziano. È una stagione assai equilibrata quella del 1886-1887, con spettacoli allestiti dall'impresa Pionelli basandosi su testi rodati e prevedibilmente graditi al pubblico veneziano: l'apertura della stagione è riservata al *Mefistofele* di Arrigo Boito, un lavoro di quasi vent'anni precedente ma sempre ben accetto (dodici recite); il lavoro successivo sarà una *Lucia di Lammermoor* poco gradita, con sole quattro recite. *Re Nala* di Vincenzo Valle per la musica di Antonio Smareglia è la 'prima assoluta' della stagione, ma non sembra convincere più di tanto, se solo quattro serate sono dedicate al nuovo e non pienamente riuscito lavoro; a supplire a questa manchevolezza l'*Edmea* di Alfredo Catalani su libretto di Antonio Ghislanzoni, il poeta dell'*Aida* sul cui libretto tante volte mise le mani il buon Verdi, accorciandolo spietatamente. E naturalmente il *Tannhäuser*, annunciato più volte dalla «Gazzetta di Venezia» nei giorni precedenti, vero e proprio

oggetto di curiosità per un pubblico che aveva apprezzato *Lohengrin* e *Rienzi*, che era rimasto sorpreso dalla *Tetralogia* e che sembrava davvero curioso di assistere al racconto di questo medioevo affascinante e da sonorità in realtà inedite. La sera successiva alla prima veneziana (nessun altro teatro aveva osato tanto in città) appare tempestiva la recensione, in bella evidenza e assolutamente più ampia delle altre della stagione e di quel periodo, segno indiscutibile di un interesse sincero:

Constatiamo subito che il dotto lavoro del grande maestro alemanno ebbe iersera alla Fenice bel successo. Però le cause di questo successo sono varie e meritano di essere studiate. La prima causa è quella che taluni pezzi dello spartito si impongono per lo splendore della fattura, e taluni – ma pochi – anco per la limpidezza dei pensieri. Tra i primi va posta la sinfonia, i vari preludi e qualche altro; tra i secondi la marcia, il corale dei pellegrini, la romanza del baritono nell'atto terzo, la pastorale e tanti altri, che spuntano qua e là e che il maestro non volle o non poté sviluppare. La seconda è che negli effetti di sonorità, i quali scattano spesso dal sapiente e robusto strumentale, il maestro cav. Pomè – credendo di indovinare forse il gusto del nostro pubblico – esagerò alquanto. Per esempio nella perorazione della sinfonia, mirando appunto ad uno di questi effetti, e confondendo sonorità con frastuono, il maestro Pomè fa che gli ottoni vengano suonati in piedi e ne è così potente l'esplosione che per ristabilire l'equilibrio in orchestra ci vorrebbero ancora almeno trenta strumenti d'arco e anche dell'altro. La terza causa e forse la prevalente – consiste nella voga che c'è oggidì di chiamar bello, sublime, stupendo un lavoro quanto meno lo si capisce, a guisa di quelle donnicciuole che vanno alla predica e ne ritornano tutte scalmanate e confuse proclamando un grand'uomo l'oratore, ma guai però se le interrogate sull'argomento da lui svolto: esse non vi diranno sillaba. Oggi se non si esce da uno spettacolo musicale con la testa intronata e colle orecchie quasi sanguinanti non si è contenti.

La critica si dimostra in linea con il parere comune di allora, che tendeva a privilegiare la musica italiana, però dimostra più equilibrio e più saggezza di altre volte, cercando anche di spiegare il perché spesso questi lavori risultino ostici ai pubblici italiani:

TEATRO VENEZIA LA FENICE

Mercoledì 26 Dicembre 1900, alle ore 20.30 precise

PRIMA RAPPRESENTAZIONE
DELL'OPERA - BALLO IN TRE ATTI

TANNHÄUSER

ovvero la lotta dei Bardi al Castello di Warteburgo

Parole e musica di **Richard Wagner**

PERSONAGGI

Il Re di Danimarca SILVIO BERGHESE	Il Principe di Svezia GIUSEPPE VIGARI	Il Principe di Prussia RICCARDO VAGO	Il Principe di Polonia FRANCESCO VAGO
Il Principe di Danimarca ANTINORE GALLANO	Il Principe di Svezia GIUSEPPE VIGARI	Il Principe di Prussia RICCARDO VAGO	Il Principe di Polonia FRANCESCO VAGO
Il Principe di Danimarca ANTINORE GALLANO	Il Principe di Svezia GIUSEPPE VIGARI	Il Principe di Prussia RICCARDO VAGO	Il Principe di Polonia FRANCESCO VAGO

VITTORIO MARIA VANZO
Direttore d'Orchestra

ANTINORE GALLANO
Baritono

DAVIDE FRANCHI
Tenore

N. 24 Galleries - N. 16 Galleries - Comparsa - Banda sul palco

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO PER 30 RAPPRESENTAZIONI
INGRESSO ALLA PLATEA L. 50 - SCANNI L. 50 - POLTRONE L. 100

PREZZI PER QUESTA SERA
Ingresso alla platea e palchi L. 5 - Miliari (due ore e Rappari) due ore L. 2.50 - Scanni (includendo L. 5 - Poltrone L. 10

Posto numerato in galleria (compreso l'ingresso) - I. fila L. 7; II. fila L. 6
Ingresso al loggione Lire 1.50 - Posto numerato in loggione Lire 1

Giovedì 27 corr. SECONDA RAPPRESENTAZIONE.

Locandina di *Tannhäuser*, Teatro La Fenice, 1900. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il *Tannhäuser* ha bellezze peregrine, ma ha pur del pesante e di molto, specie per noi italiani, anche se provveduti di coltura musicale. Poesia vi è un altro inconveniente per noi. Per esempio Wagner provava le sue opere mesi e mesi e non le licenziava per la rappresentazione se non allora ch'egli credeva lummeggiato a dovere ogni pezzo, ogni squarcio, ogni frase, ogni nota, per così dire, del suo lavoro: l'indole tedesca si presta a questo studio paziente e penosissimo. Lui, il Wagner, apostolo, aveva nella sua orchestra degli adoratori, ma altresì degli uomini pazientissimi, dei fidi seguaci, meglio ancora degli anacoreti i quali provavano e riprovavano senza posa e riuscivano bene. [...] La lotta dei Bardi nell'atto secondo (tema bellissimo che avremmo desiderato di udire svolto da qualche grande maestro italiano) è riuscita iersera talmente confusa che se Wagner fosse stato ancora fra noi crede il lettore che l'avrebbe licenziata per l'esecuzione?

Al di là delle ragionevoli critiche, la sinfonia viene bissata, la prima parte del primo atto è accolta senza entusiasmi, mentre riscuote più interesse la fine della seconda parte del primo atto (peraltro con una sola chiamata); piace molto la marcia che introduce la lotta dei Bardi e comunque tutti gli artisti vengono chiamati alla fine del secondo atto. Spicca il favore riservato ad Elisabetta, interpretata dalla signora Cerne, ma viene bissata anche l'aria di Vaselli accompagnata con il violoncello, mentre non piace proprio il declamato di Tannhäuser che, anche se ben cantato, risulta prolisso alle orecchie e al cuore di un pubblico abituato a ben altre tipologie operistiche. Sono riservati elogi all'orchestra e al suo direttore, mentre viene impietosamente lamentato l'assetto del coro, soprattutto nella sua componente femminile, giudicata poco promettente e assai pretenziosa. È comunque un successo sincero che si rivelerà di lì a poco forte di ben undici serate complessive; evidentemente il recensore aveva ben interpretato il sentimento del pubblico:

È però sempre di decoro per qualunque teatro l'udire uno spartito di questa natura, e godiamo che anche Venezia possa dire di aver udito abbastanza bene eseguito e decorosamente messo in scena il *Tannhäuser*, opera sulla quale tante dispute, e spesso poco misurate, si fecero.



GRAN TEATRO LA FENICE

VENEZIA

STAGIONE LIRICA DI CARNOVALE 1925-26
(Gestione A. L. I. M. - sotto gli auspici del Comitato Veneziano "pro Fenice...")

VENERDÌ 1° GENNAIO 1926

ORE 15

Unica Mattinata

della grandiosa opera romantica in 3 atti

Tannhäuser

Parole e musica di R. WAGNER

PERSONAGGI

Germano, Langravio di Turingia	LUIGI MANFRONI	Ezio, lo scrittore	Cavalieri	ENRICO GIUNTA
Turdosio	JULIEN BRUNET	Reinardo di Zander	Reali	ANGELO ZIONI
Vulfredo di Eszlanbach	Cavalieri	CELESTINO SAROGGI	Elisabetta, nipote del Langravio	FRIDA SAMER
Vilner di Teplowitz	Bardi	ALFREDO WATYHOL	Tenore	ANALLA SCENTOLA
Ulmer		ALDO MARTELLATO	Di giovane padre	ERIO TOZZI

Maestro Concertatore e Direttore PIERO FABBRONI
Maestro del Coro **FERRUCCIO CUSINATI**

PREZZI NORMALI

Ingresso alla platea e palchi L. 10 - Ingresso alla galleria L. 6 - Ingresso al loggione L. 4

Palcoscenico di platea L. 80 - Poltroncina di platea L. 20 - Polchi pagano e prima ordine L. 150 - Seconda ordine L. 10

Posti di parquette in galleria L. 10; Posti di seconda fila L. 6 - Posti di parquette in loggione L. 5

100 - Se tutti i posti suddetti si aggruppano il 10 per cento per altro servizio.

NON SONO VALIDI I TAGLIANDI

ORE 21

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

della commedia musicale in 3 atti (dalla commedia di CARLO GOLDONI) versi di GIUSEPPE PIZZOLATO

I QUATRO RUSTEGHI

Musica di **ERMANNO WOLFF-FERRARI**

PERSONAGGI

Lorenza, artigiana	CARLO SCATTOLA	Sacco	DEO CANNETI
Margherita, sua seconda moglie	GIUSEPINA FABRONI	Caricchio	ANGELO ZIONI
Luisa, figlia di Lorenza	GIULIA BRAGNO	Polina, moglie di Caricchio	MARIA GARRA
Mazzoni	CARLO ROSSI	Costo Riccardi, cavaliere palatino	ALFREDO WATYHOL
Filippo, suo figlio	ENRICO MONTANARI	La servetta di Maria	MARIA BLANCHI
Marta, sua figlia	ERIO TOZZI		

— A Venezia, verso 1800 —

Maestro Concertatore e Direttore PIERO FABBRONI
Maestri sostituti: ALFREDO SIMONETTO - CARLO E. POLACCO
Maestro rimpiazzatore: ARNALDO CATTANEO

PREZZI PER QUESTA SERA

Ingresso alla platea e palchi L. 15 - Ingresso alla galleria L. 10 - Ingresso al loggione L. 5

Palcoscenico di platea L. 80 - Poltroncina di platea L. 30 - Polchi di pagano e primo ordine L. 200 - Secondo ordine L. 100

Posti di parquette in galleria L. 8; Posti di seconda fila L. 6 - Posti di parquette in loggione L. 4

100 - Se tutti i posti suddetti si aggruppano il 10 per cento per altro servizio.

NON SONO VALIDI I TAGLIANDI

L'inzio degli atti sarà preannunciato da un brevissimo oscuramento della sala.
Incominciato l'atto non sarà permesso l'accesso alla platea.

Sabato 2 Gennaio 1926 (ore 21) Seconda Rappresentazione

I QUATRO RUSTEGHI

(II. de abbonamento - II. della serie A)

Locandina di *Tannhäuser*, Teatro La Fenice, 1926. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Tannhäuser al Teatro La Fenice

1. Hermann, langravio di Turingia; 2. Tannhäuser; 3. Wolfram von Eschenbach; 4. Walter von der Vogelweide; 5. Biterolf; 6. Heinrich der Schreiber; 7. Reinmar von Zweter; 8. Elisabetta, nipote del langravio; 9. Venere; 10. Un giovane pastore; 11. Quattro paggi

1886-1887 – Stagione di Carnevale-Quaresima
22 gennaio 1887 (11 recite).

1. Aristodemo Sillich; 2. Stefano Caylus; 3. Giovanni Vaselli; 4. Marcello Petrovich; 5. Vittorio Arimondi; 6. Giacomo Colonna; 7. Bernardo Galeazzi; 8. Lina Cerne; 9. Adriana Busi; 10. Elisa Mattiuzzi; M° conc. e dir. orch.: Alessandro Pomè; M° del coro: Raffaele Carcano; cost.: Davide Ascoli; scen.: Cesare Recanatini. Versione in lingua italiana.

1900-1901 – Stagione di Carnevale
26 dicembre 1900 (12 recite).

1. Ruggero Galli; 2. Orazio Cosentino; 3. Giuseppe Kaschmann (Nestore Della Torre); 4. Giovanni Ghisalberti; 5. Giovanni Bellucci; 6. Ferdinando D'Adami; 7. Giuseppe Sorgi; 8. Oliva Petrella; 9. Mara Fiori; 10. Emma Mazzi; M° conc. e dir. orch.: Vittorio Maria Vanzo; M° del coro: Antenore Carcano. Versione in lingua italiana di Salvatore de Caro Marchesi.

1925-1926 – Stagione Lirica di Carnevale
26 dicembre 1925 (5 recite).

1. Luigi Manfrini; 2. Juliet Brunet; 3. Celestino Sarobe; 4. Alfredo Mattioli; 5. Alessandro Martellato; 6. Enrico Giunta; 7. Angelo Zoni; 8. Frida Sanger; 9. Amalia Bertola; 10. Ebe Ticozzi; M° conc. e dir. orch.: Piero Fabbroni; M° del coro: Ferruccio Cusinati. Versione in lingua italiana.

1968-1969 – Stagione Lirica
13 febbraio 1969 (5 recite).

1. Arnold Van Mill; 2. Ernst Kozub; 3. Kari Nurmela; 4. René Kollo; 5. Alfons Herwig; 6. Heinz Gunther Zimmermann; 7. Walter Hagner; 8. Hildegard Hillebrecht; 9. Sigrid Kehl; 10. Carol Malone; 11. Anna Maria Bixio, Rina Pallini, Laura Mazzoni e Annalia Bazzani; M° conc.: Heinz



TEATRO LA FENICE

ENTE AUTONOMO CITTÀ DI VENEZIA

STAGIONE LIRICA **GIOVEDÌ 13 FEBBRAIO 1969 - ore 20**
(MANIFESTAZIONE N. 21 IN ABBONAMENTO TURNO A PRIME)

TANNHÄUSER

Opera in tre atti
Musica di **RICHARD WAGNER**

EDIZIONE ORIGINALE

Personaggi e Interpreti

HERMANN , Langravio di Turingia	ARNOLD VAN MILL
TANNHÄUSER	ERNST KOZUB
WOLFRAM VON ESCHENBACH	KARI NURMELA
WALTER VON DER VOGELWEIDE	RENÉ KOLLO
BITEROLF	ALFONS HERWIG
HEINRICH DER SCHREIBER	HEINZ GÜNTHER ZIMMERMANN
REINMAR VON ZWETER	WALTER HAGNER
ELISABETTA , nipote del Langravio	HILDEGARD HILLEBRECHT
VENERE	SIGRID KEHL
UN GIOVANE PASTORE	CAROL MALONE
Quattro paggi	ANNA MARIA BIXIO - RINA PALLINI
	LAURA MAZZONI - ANNALIA BAZZANI

HEINZ WALLBERG

Regia di **FRANK DE QUELL**
 Scenari e costumi di **PETER BISSEGER**
 Coreografia di **JOSEPH LAZZINI**
 Maestro del coro **CORRADO MIRANDOLA**
 Maestro collaboratore **JOSEF ZOSEL**
 Direttore musicale di palcoscenico **ROBERTO CECIONI**
 Maestro riammentatore **SITTA MÜLLER-WISCHIN**
 Direttore di scena **MARIO BOSCHINI**
 Maestri assistenti **GIUSEPPE DE DONA**
FRANCESCO LOZZI
GIANNI FAVUZZI
PELLEGRINO CASO
ANTONIO ORLANDINI - MAURO RONCHESE
 Realizzazione delle luci **PIERANTONIO FABRIS**
 Capo macchinista e costruttore **GIORGIO GARDANI**
 Ingegnere delle masse **CLAUDIO DONA**
 Attracista **OTTAVIO MANGIACCO**

Musica G. Ricordi & C., Milano e Savini Zerbelli, Milano - Scene Teatro La Fenice, Venezia - Costumi Casa d'Arte Fiore, Milano - Calzature Pedrocchi, Milano - Farmacie Fogagnoli, Venezia - Altezzi Teatro La Fenice, Venezia

CORPO DI BALLO DEL TEATRO DELL'OPERA DI MARSIGLIA
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

ABITO DA SERA DURANTE L'ESCUSSIONE È VIETATO L'ACCESSO IN SALA

Petrolino e Felpici	Scanni in abbonamento	Prima Galleria	L. 2.000
Ingresso ai palchi	- 2.000	Ingresso	- 1.000
Ingresso Balconio	- 1.000	Seconda Galleria	- 1.400
		Ingresso	- 700


 Teatrul Național de Operă și Balet din Cluj Napoca, Cluj Napoca, România - 1968-1969

Locandina di Tannhäuser, Teatro La Fenice, 1969. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Wallberg; M° del coro: Corrado Mirandola; Reg.: Frank De Quelli; Scen. e cost.: Peter Bissegger.

1996-1997 – Stagione di Lirica e Balletto
PalaFenice al Tronchetto
30 novembre 1996 (3 recite).

1. Thomas Mähger; 2. Richard Berkeley-Steele (Günter Neumann); 3. Boris Statsenko (Dietrich Greve); 4. Edward Randall; 5. Egon Schulz; 6. Jürgen Mutze; 7. Steffen Rössler; 8. Nancy Gibson; 9. Ruthild Engert; 10. Jana Büchner; 11. Marion Riedel, Ines Theileis, Ulrike Woitsch e Claudia Müller; M° conc. e dir. orch: Oleg Caetani; M° del coro: Dieter Wefing; Reg.: Michael Heinicke; Scen.: Wolfgang Bellach; Cost.: Stefan Wiel. Versione della prima assoluta di Dresda.



MINISTERO DEGLI ESTERI DELLA GERMANIA
MINISTERO PER LA SCIENZA E PER L'ARTE DELLA Sassonia
AMBASCIATA DI GERMANIA IN ITALIA
CITTÀ DI CHEMNITZ
ASSOCIAZIONE BEHARD WAGNER DI VENEZIA

PRE-INAUGURAZIONE STAGIONE LIRICA 1996-97

PALAFENICE AL TRONCHETTO
Sabato 30 novembre 1996, ore 19.30 • Domenica 1 dicembre 1996, ore 15.30
Martedì 3 dicembre 1996, ore 19.30

TANNHÄUSER

opera in tre atti di
RICHARD WAGNER
libretto di:
RICHARD WAGNER
Versione della prima assoluta di Dresda (19 ottobre 1845)
Versione di:
Egon Schulz

Personaggi ed interpreti
Wotan, l'Adempito di Juchanan: **THOMAS MÄHGER**
"Ziandotto": **BERHARD BERKELEY-STEELE**
Lohener Nienmännlein: **EGON SCHULZ**
"Madame von Eckstein": **BORIS STATSENKO**
"Liedchen": **ULRIKE WOITSCH**
"Madre con il fucile": **EDWARD RANDALL**
"Madre": **EGON SCHULZ**
"Madre con il fucile": **JÜRGEN MUTZE**
"Madre con il fucile": **STEFFEN RÖSSLER**
"Madre con il fucile": **NANCY GIBSON**
"Madre con il fucile": **RUTHILD ENGERT**
"Madre con il fucile": **JANA BÜCHNER**
"Madre con il fucile": **MARION RIEDEL**
"Madre con il fucile": **INES THEILEIS**
"Madre con il fucile": **CLAUDIA MÜLLER**

Conduzione musicale e direzione:
OLEG CAETANI
regia:
MICHAEL HEINICKE
scenografia:
WOLFGANG BELLACH
costumi:
STEFAN WIEL
responsabile della realizzazione artistica:
VOLMAR LEHMERT

ROBERT-SCHUMANN-PHILHARMONIE
CORO DELL'OPERA DI CHEMNITZ
M° del coro: **DIETER WEFING**
M° del coro: **CORRADO MIRANDOLA**

PREZZI		
Setole	Parabrezza	Parabrezza
Orchestra	25.000,-	15.000,-
Superiorità	10.000,-	5.000,-
Letto	5.000,-	2.500,-

AL PALAFENICE DA VIAGGIO
Il Palafenice da Viaggio è un'opera in tre atti di Richard Wagner, basata sul libretto di Richard Wagner, con musiche di Richard Wagner. La prima assoluta di questa opera fu data al Teatro di Dresda il 19 ottobre 1845. L'opera è basata sul libretto di Richard Wagner, con musiche di Richard Wagner. La prima assoluta di questa opera fu data al Teatro di Dresda il 19 ottobre 1845.

AL PALAFENICE DA METTE
Il Palafenice da Mette è un'opera in tre atti di Richard Wagner, basata sul libretto di Richard Wagner, con musiche di Richard Wagner. La prima assoluta di questa opera fu data al Teatro di Dresda il 19 ottobre 1845. L'opera è basata sul libretto di Richard Wagner, con musiche di Richard Wagner. La prima assoluta di questa opera fu data al Teatro di Dresda il 19 ottobre 1845.

AL PALAFENICE DI MADRID
Il Palafenice di Madrid è un'opera in tre atti di Richard Wagner, basata sul libretto di Richard Wagner, con musiche di Richard Wagner. La prima assoluta di questa opera fu data al Teatro di Dresda il 19 ottobre 1845. L'opera è basata sul libretto di Richard Wagner, con musiche di Richard Wagner. La prima assoluta di questa opera fu data al Teatro di Dresda il 19 ottobre 1845.

IL GRAN TEATRO LA FENICE RINGRAZIA
TELECOM ITALIA
a STET Company

VENDETA BIGLIETTI
Biglietteria del Teatro La Fenice presso la sede centrale della Cassa di Risparmio di Venezia, Campo San Luca 4
dal lunedì al venerdì 9.00-17.00 e giorni di mercato 9.00-13.00. Tel. 041 2799111. Sabato e domenica 10.00-17.00.
Servizio di vendita presso il PalaFenice: Tel. 041 2799111. Sabato e domenica 10.00-17.00.
Informazioni e biglietti anche presso: Banca di Venezia SPA, Casella di Venezia (TV) Tel. 0423 40791-40792-40793.
Fax: 0423 40791-40792-40793. Libreria Alinari (L) Tel. 051 260001-051 260002-051 260003-051 260004-051 260005-051 260006-051 260007-051 260008-051 260009-051 260010-051 260011-051 260012-051 260013-051 260014-051 260015-051 260016-051 260017-051 260018-051 260019-051 260020-051 260021-051 260022-051 260023-051 260024-051 260025-051 260026-051 260027-051 260028-051 260029-051 260030-051 260031-051 260032-051 260033-051 260034-051 260035-051 260036-051 260037-051 260038-051 260039-051 260040-051 260041-051 260042-051 260043-051 260044-051 260045-051 260046-051 260047-051 260048-051 260049-051 260050-051 260051-051 260052-051 260053-051 260054-051 260055-051 260056-051 260057-051 260058-051 260059-051 260060-051 260061-051 260062-051 260063-051 260064-051 260065-051 260066-051 260067-051 260068-051 260069-051 260070-051 260071-051 260072-051 260073-051 260074-051 260075-051 260076-051 260077-051 260078-051 260079-051 260080-051 260081-051 260082-051 260083-051 260084-051 260085-051 260086-051 260087-051 260088-051 260089-051 260090-051 260091-051 260092-051 260093-051 260094-051 260095-051 260096-051 260097-051 260098-051 260099-051 260100-051 260101-051 260102-051 260103-051 260104-051 260105-051 260106-051 260107-051 260108-051 260109-051 260110-051 260111-051 260112-051 260113-051 260114-051 260115-051 260116-051 260117-051 260118-051 260119-051 260120-051 260121-051 260122-051 260123-051 260124-051 260125-051 260126-051 260127-051 260128-051 260129-051 260130-051 260131-051 260132-051 260133-051 260134-051 260135-051 260136-051 260137-051 260138-051 260139-051 260140-051 260141-051 260142-051 260143-051 260144-051 260145-051 260146-051 260147-051 260148-051 260149-051 260150-051 260151-051 260152-051 260153-051 260154-051 260155-051 260156-051 260157-051 260158-051 260159-051 260160-051 260161-051 260162-051 260163-051 260164-051 260165-051 260166-051 260167-051 260168-051 260169-051 260170-051 260171-051 260172-051 260173-051 260174-051 260175-051 260176-051 260177-051 260178-051 260179-051 260180-051 260181-051 260182-051 260183-051 260184-051 260185-051 260186-051 260187-051 260188-051 260189-051 260190-051 260191-051 260192-051 260193-051 260194-051 260195-051 260196-051 260197-051 260198-051 260199-051 260200-051 260201-051 260202-051 260203-051 260204-051 260205-051 260206-051 260207-051 260208-051 260209-051 260210-051 260211-051 260212-051 260213-051 260214-051 260215-051 260216-051 260217-051 260218-051 260219-051 260220-051 260221-051 260222-051 260223-051 260224-051 260225-051 260226-051 260227-051 260228-051 260229-051 260230-051 260231-051 260232-051 260233-051 260234-051 260235-051 260236-051 260237-051 260238-051 260239-051 260240-051 260241-051 260242-051 260243-051 260244-051 260245-051 260246-051 260247-051 260248-051 260249-051 260250-051 260251-051 260252-051 260253-051 260254-051 260255-051 260256-051 260257-051 260258-051 260259-051 260260-051 260261-051 260262-051 260263-051 260264-051 260265-051 260266-051 260267-051 260268-051 260269-051 260270-051 260271-051 260272-051 260273-051 260274-051 260275-051 260276-051 260277-051 260278-051 260279-051 260280-051 260281-051 260282-051 260283-051 260284-051 260285-051 260286-051 260287-051 260288-051 260289-051 260290-051 260291-051 260292-051 260293-051 260294-051 260295-051 260296-051 260297-051 260298-051 260299-051 260300-051 260301-051 260302-051 260303-051 260304-051 260305-051 260306-051 260307-051 260308-051 260309-051 260310-051 260311-051 260312-051 260313-051 260314-051 260315-051 260316-051 260317-051 260318-051 260319-051 260320-051 260321-051 260322-051 260323-051 260324-051 260325-051 260326-051 260327-051 260328-051 260329-051 260330-051 260331-051 260332-051 260333-051 260334-051 260335-051 260336-051 260337-051 260338-051 260339-051 260340-051 260341-051 260342-051 260343-051 260344-051 260345-051 260346-051 260347-051 260348-051 260349-051 260350-051 260351-051 260352-051 260353-051 260354-051 260355-051 260356-051 260357-051 260358-051 260359-051 260360-051 260361-051 260362-051 260363-051 260364-051 260365-051 260366-051 260367-051 260368-051 260369-051 260370-051 260371-051 260372-051 260373-051 260374-051 260375-051 260376-051 260377-051 260378-051 260379-051 260380-051 260381-051 260382-051 260383-051 260384-051 260385-051 260386-051 260387-051 260388-051 260389-051 260390-051 260391-051 260392-051 260393-051 260394-051 260395-051 260396-051 260397-051 260398-051 260399-051 260400-051 260401-051 260402-051 260403-051 260404-051 260405-051 260406-051 260407-051 260408-051 260409-051 260410-051 260411-051 260412-051 260413-051 260414-051 260415-051 260416-051 260417-051 260418-051 260419-051 260420-051 260421-051 260422-051 260423-051 260424-051 260425-051 260426-051 260427-051 260428-051 260429-051 260430-051 260431-051 260432-051 260433-051 260434-051 260435-051 260436-051 260437-051 260438-051 260439-051 260440-051 260441-051 260442-051 260443-051 260444-051 260445-051 260446-051 260447-051 260448-051 260449-051 260450-051 260451-051 260452-051 260453-051 260454-051 260455-051 260456-051 260457-051 260458-051 260459-051 260460-051 260461-051 260462-051 260463-051 260464-051 260465-051 260466-051 260467-051 260468-051 260469-051 260470-051 260471-051 260472-051 260473-051 260474-051 260475-051 260476-051 260477-051 260478-051 260479-051 260480-051 260481-051 260482-051 260483-051 260484-051 260485-051 260486-051 260487-051 260488-051 260489-051 260490-051 260491-051 260492-051 260493-051 260494-051 260495-051 260496-051 260497-051 260498-051 260499-051 260500-051 260501-051 260502-051 260503-051 260504-051 260505-051 260506-051 260507-051 260508-051 260509-051 260510-051 260511-051 260512-051 260513-051 260514-051 260515-051 260516-051 260517-051 260518-051 260519-051 260520-051 260521-051 260522-051 260523-051 260524-051 260525-051 260526-051 260527-051 260528-051 260529-051 260530-051 260531-051 260532-051 260533-051 260534-051 260535-051 260536-051 260537-051 260538-051 260539-051 260540-051 260541-051 260542-051 260543-051 260544-051 260545-051 260546-051 260547-051 260548-051 260549-051 260550-051 260551-051 260552-051 260553-051 260554-051 260555-051 260556-051 260557-051 260558-051 260559-051 260560-051 260561-051 260562-051 260563-051 260564-051 260565-051 260566-051 260567-051 260568-051 260569-051 260570-051 260571-051 260572-051 260573-051 260574-051 260575-051 260576-051 260577-051 260578-051 260579-051 260580-051 260581-051 260582-051 260583-051 260584-051 260585-051 260586-051 260587-051 260588-051 260589-051 260590-051 260591-051 260592-051 260593-051 260594-051 260595-051 260596-051 260597-051 260598-051 260599-051 260600-051 260601-051 260602-051 260603-051 260604-051 260605-051 260606-051 260607-051 260608-051 260609-051 260610-051 260611-051 260612-051 260613-051 260614-051 260615-051 260616-051 260617-051 260618-051 260619-051 260620-051 260621-051 260622-051 260623-051 260624-051 260625-051 260626-051 260627-051 260628-051 260629-051 260630-051 260631-051 260632-051 260633-051 260634-051 260635-051 260636-051 260637-051 260638-051 260639-051 260640-051 260641-051 260642-051 260643-051 260644-051 260645-051 260646-051 260647-051 260648-051 260649-051 260650-051 260651-051 260652-051 260653-051 260654-051 260655-051 260656-051 260657-051 260658-051 260659-051 260660-051 260661-051 260662-051 260663-051 260664-051 260665-051 260666-051 260667-051 260668-051 260669-051 260670-051 260671-051 260672-051 260673-051 260674-051 260675-051 260676-051 260677-051 260678-051 260679-051 260680-051 260681-051 260682-051 260683-051 260684-051 260685-051 260686-051 260687-051 260688-051 260689-051 260690-051 260691-051 260692-051 260693-051 260694-051 260695-051 260696-051 260697-051 260698-051 260699-051 260700-051 260701-051 260702-051 260703-051 260704-051 260705-051 260706-051 260707-051 260708-051 260709-051 260710-051 260711-051 260712-051 260713-051 260714-051 260715-051 260716-051 260717-051 260718-051 260719-051 260720-051 260721-051 260722-051 260723-051 260724-051 260725-051 260726-051 260727-051 260728-051 260729-051 260730-051 260731-051 260732-051 260733-051 260734-051 260735-051 260736-051 260737-051 260738-051 260739-051 260740-051 260741-051 260742-051 260743-051 260744-051 260745-051 260746-051 260747-051 260748-051 260749-051 260750-051 260751-051 260752-051 260753-051 260754-051 260755-051 260756-051 260757-051 260758-051 260759-051 260760-051 260761-051 260762-051 260763-051 260764-051 260765-051 260766-051 260767-051 260768-051 260769-051 260770-051 260771-051 260772-051 260773-051 260774-051 260775-051 260776-051 260777-051 260778-051 260779-051 260780-051 260781-051 260782-051 260783-051 260784-051 260785-051 260786-051 260787-051 260788-051 260789-051 260790-051 260791-051 260792-051 260793-051 260794-051 260795-051 260796-051 260797-051 260798-051 260799-051 260800-051 260801-051 260802-051 260803-051 260804-051 260805-051 260806-051 260807-051 260808-051 260809-051 260810-051 260811-051 260812-051 260813-051 260814-051 260815-051 260816-051 260817-051 260818-051 260819-051 260820-051 260821-051 260822-051 260823-051 260824-051 260825-051 260826-051 260827-051 260828-051 260829-051 260830-051 260831-051 260832-051 260833-051 260834-051 260835-051 260836-051 260837-051 260838-051 260839-051 260840-051 260841-051 260842-051 260843-051 260844-051 260845-051 260846-051 260847-051 260848-051 260849-051 260850-051 260851-051 260852-051 260853-051 260854-051 260855-051 260856-051 260857-051 260858-051 260859-051 260860-051 260861-051 260862-051 260863-051 260864-051 260865-051 260866-051 260867-051 260868-051 260869-051 260870-051 260871-051 260872-051 260873-051 260874-051 260875-051 260876-051 260877-051 260878-051 260879-051 260880-051 260881-051 260882-051 260883-051 260884-051 260885-051 260886-051 260887-051 260888-051 260889-051 260890-051 260891-051 260892-051 260893-051 260894-051 260895-051 260896-051 260897-051 260898-051 260899-051 260900-051 260901-051 260902-051 260903-051 260904-051 260905-051 260906-051 260907-051 260908-051 260909-051 260910-051 260911-051 260912-051 260913-051 260914-051 260915-051 260916-051 260917-051 260918-051 260919-051 260920-051 260921-051 260922-051 260923-051 260924-051 260925-051 260926-051 260927-051 260928-051 260929-051 260930-051 260931-051 260932-051 260933-051 260934-051 2



Peter Bisseger, bozzetti scenici per Tannhäuser al Teatro La Fenice, febbraio 1969. Regia di Frank De Quell, scene e costumi di Peter Bisseger. In alto, atto I, scena 1: «L'interno della montagna di Venerer»; in basso, atto I, scena 3: «Tannhäuser [...] si trova improvvisamente trasportato in una bella valle. [...] A destra, sullo sfondo, la Wartburg; a sinistra, in lontananza, il Hørselberg». Archivio storico del Teatro La Fenice.

Tannhäuser, un poeta tra storia e leggenda

«**F**rede del *Minnesang*, ne riprese i motivi, approfondendo inchini di omaggio al proprio signore, o intrecciando grazie di amor cortese, in tono ora realistico ora ironico. Amico della 'buona vita', fu un gaudente che la sua l'irregolare cultura, la conoscenza del mondo e la padronanza della metrica pose a servizio del suo desiderio di vivere. Indulse così alla *niedere* con più spontaneità che alla *böhere Minne*. Con la sua natura si accorda perfettamente il fatto che – passata l'ora del giubilo che echeggia nell'«invito alla danza» dei suoi anni migliori – il sentimento del peccato si sia appesantito sopra la sua anima, traendone implorazioni di penitenza e di preghiera».

Quello che nel 1937 il germanista Giuseppe Gabetti offre di Tannhäuser (1205-1268 ca.) sull'*Enciclopedia Italiana* è un ritratto assai suggestivo che coniuga aspetto biografico e artistico del mitico poeta tedesco, mettendone in risalto la maggiore propensione a celebrare l'amore vivo e carnale (*niedere Minne*) rispetto a quello spirituale (*böhere Minne*), una connotazione che trova una qualche sintonia con l'elaborazione wagneriana del personaggio.

In realtà di questo cantore si conosce assai poco, come pochi sono i versi che si sono conservati. Gli unici dati certi sono la provenienza da una famiglia nobile residente nel Salisburghese e in Baviera e la partecipazione, insieme a molti altri poeti e menestrelli, alla Crociata in Terrasanta del 1228-1229, capitanata da Federico II di Svevia, abile stratega e politico che, dimostrando la propria superiorità, riesce a strappare condizioni assai favorevoli all'Impero senza nemmeno ingaggiare

battaglia. In veste di crociato lo raffigura pure il Codice Manesse, cioè il più ricco e famoso canzoniere di liriche in alto tedesco, creato nel XIV secolo a Zurigo, e comprendente 140 poeti e 6000 strofe, oltre a 137 preziose miniature policrome. Conclusa l'avventura della Crociata, si hanno notizie di una lunga permanenza di Tannhäuser in Oriente. Protetto da Federico, dopo la partenza di quest'ultimo per la Sicilia perde tutti i suoi beni e inizia a condurre una vita vagabonda come *Minnesänger* errante sino alla morte, ammantata di fascinoso mistero.

Sotto il profilo letterario, Tannhäuser appartiene, come si diceva, al *Minnesang*, cioè alla poesia lirica in alto tedesco, che fiorisce tra la metà del XII secolo e la metà del successivo. In questo contesto il nostro 'trovatore' (*Minnesänger* ha più o meno lo stesso significato del suo corrispettivo francese) appartiene certo alla maturità del genere, anche se non sembra presentare, nella sua produzione, aspetti manieristici ed epigonali, come quelli propri, invece, dei *Meistersänger*, vere 'corporazioni' di musicisti-versificatori che dal XIII secolo inoltrato celebrano una 'cavalleria' che già non esiste più. Al *Minnesang* si riconducono moltissimi cantori (va sottolineato che le strofe erano sempre declamate o cantate con accompagnamento di strumenti a corda), ma solo dodici di loro fanno parte di una sorta di *pantheon* di maestri riconosciuti, e tra questi, ovviamente, si trovano Walther von der Vogelweide – il più importante e prestigioso – Wolfram von Eschenbach e Reinmar von Zweter, ovvero tre dei personaggi principali dell'opera wagneriana. Il *Minnesang* (letteralmente 'canto d'amore'), prevede una serie di formule

convenzionali con le quali vengono identificati i rapporti tra il poeta e la sua dama. I motivi sono i più svariati, dall'amore platonico a quello più terreno e sensuale (straordinaria, in questo senso, è citata qui a mo' di *exemplum* è *Unter der Linden* (Sotto il tiglio) del menzionato Walther von der Vogelweide: «Sotto il tiglio / nella brughiera, / dove noi due avevamo il nostro letto, / lì potete trovare, / spezzati entrambi, / fiori colorati e erba. / Tra la boscaglia nella valle, / tandaradei, / arrivai camminando / fino al prato, / il mio amato era già lì. / E lì fui accolta / – Santa Vergine! – / in un modo per cui sarò sempre beata. / Se mi baciò? Mille volte! / Tandaradei, / guardate com'è rossa la mia bocca. / Lì aveva preparato / così riccamente / un letto di fiori per noi due. / Un passante sorriderrebbe / ora tra sé, / se arrivasse nella radura. / Tra le rose egli potrebbe, / tandaradei, / scoprire dove poggiava la mia testa. / Che egli è stato accanto a me, / se qualcuno lo sapesse / (Dio non voglia!) mi vergognerei. / E quel che ha fatto con me / nessuno mai / dovrà sapere, tranne lui e me / e un piccolo uccellino, / tandaradei, / che certo sarà discreto»).

Se la canzone d'amor cavalleresco, che influenza fortemente anche la vicina Francia, è preponderante, all'interno del *corpus* che viene ascritto al *Minnesang* trovano posto comunque anche componimenti gnomici, polemici, satirici, politici e religiosi.

Ma Tannhäuser esce presto dalla storia della letteratura per diventare rapidamente leggenda. Non è possibile sapere quando il nostro poeta divenga protagonista di un mito che con ogni probabilità nasce lontano dalla Germania. La storia della sua lunga permanenza nella grotta di Venere, del suo successivo fuggirne per spiare la propria colpa chiedendo perdono al Papa, che al contrario oppone un rifiuto metaforico («il perdono sarà possibile solo quando il mio pastorale rinverdirà») sembra ricalcare la leggenda riportata dallo scrittore francese Antoine de la Sale a proposito della grotta della Sibilla in *Le paradise de la reine Sybille* (1420), dove l'autore raccoglie racconti popolari nella zona dei Monti Sibillini, vicino a Norcia, relativi a un cavaliere tedesco intrappolato nella caverna dalle lusinghe e dalle

minacce di una maga-regina, salvo poi sfuggirle e recarsi penitente a Roma a chiedere il perdono del pontefice. Il medesimo *topos*, pur nelle naturali varianti, compare, più o meno nello stesso periodo, anche nel *Guerin Meschino*, opera in otto libri a metà strada fra la favola e il romanzo cavalleresco del trovatore italiano Andrea da Barberino, composta intorno al 1410.

In questa leggenda italiana dunque, a un certo punto, si inserisce Tannhäuser, probabilmente già nel XIV secolo, anche se il primo riferimento esplicito al nostro *Minnesänger* si ha nel poema *Die Möbrin* di Hermann von Sachsenheim (1453), dove il protagonista narra di avere incontrato Tannhäuser a fianco di Venere nel cuore della montagna fatata. Grosso impulso alla diffusione del mito si ha attraverso i *Volkslied*, cioè i canti popolari che – disprezzati nel Cinque e Seicento – vengono invece rivalutati e utilizzati come fertile materiale narrativo durante il primo Romanticismo (celebre a questo proposito la raccolta *Des Knaben Wunderhorn* [Il corno magico del fanciullo] di Achim von Arnim e Clemens Brentano, dove compare appunto la vicenda di Tannhäuser) e sono sicuramente fonti importanti per Wagner. Così come importante è Johann Ludwig Tieck, con la sua fiaba *Il fido Eckart e il Tannhäuser*, del 1799, in cui la figura di Eckart, che cerca di dissuadere chi vuole avanzare nell'antro di Venere, richiama da vicino il personaggio wagneriano di Wolfram.

Lo stesso musicista, nella sua autobiografia, dichiara, in modo un po' sprezzante, di aver incontrato la materia della sua futura opera proprio in quel racconto:

Già da molto tempo l'avevo incontrato in un racconto di Tieck. A quell'epoca questa figura mi aveva colpito per lo spirito mistico che emanava, allo stesso modo che i racconti di Hoffmann avevano impressionato la mia immaginazione di adolescente; ma da questi ultimi non era mai stata esercitata alcuna influenza sul mio istinto artistico creativo. Rilessi di nuovo tutta la novella di Tieck, il cui carattere è assolutamente moderno, e compresi allora perché non aveva potuto interessarmi in alcun modo la sua mescolanza di misticismo e di civetteria, di cattolicesimo e di frivolezza.



Il Minnesänger Tannhäuser nella raffigurazione del manoscritto di Manesse (sec. XIV). Biblioteca dell'Università di Heidelberg.

Altra fonte fondamentale, forse la principale, è il breve e splendido saggio *Gli spiriti elementari* di Heinrich Heine (1834), dove è affrontato il tema cruciale della dimora segreta degli dei pagani, scalzati dall'avvento del Cristianesimo e costretti a rifugiarsi in zone nascoste della terra. Particolare rilevanza assume, in questo contesto, il nucleo di leggende sul monte di Venere, collocato nelle foreste tedesche, vale a dire proprio al centro di quel Sacro Romano Impero che conteneva il potere al papato. Tannhäuser, in questa cornice mitica, da cantore dell'amore si trasforma in peccatore, e Heine indica tre possibili varianti della storia: la prima prevede semplicemente che il Papa rifiuti il perdono al poeta; la seconda immagina che il pontefice subordini il suo perdono al miracolo del rinverdimento del proprio bastone, che di fatto

avviene; la terza infine prevede che i messi papali vaghino per terra e per mare alla ricerca di Tannhäuser, per comunicargli che la sua anima è salva, ma quest'ultimo è già tornato a rifugiarsi presso l'amata Venere.

Questa breve ricognizione dei precedenti letterari del mito di Tannhäuser è per forza di cose incompleta e lacunosa, ma serve a mettere in evidenza quanto la vicenda che darà poi corpo all'opera wagneriana fosse radicata nell'immaginario popolare tedesco, che si era 'impossessato', a quanto pare, di una leggenda di origine italiana, sovrapponendole la figura del nostro *Minnesänger*. Ma da tutto questo emerge con chiarezza soprattutto la libertà con la quale Wagner, come sempre, combinava i materiali in suo possesso per creare qualcosa di assolutamente inedito e personale. (l.m.)

La traduzione della poesia di Walther von der Vogelweide è di Angela Borghesi (doppiozero.com)



Foto di scena di *Tannhäuser* al Teatro La Fenice, febbraio 1969. Regia di Frank De Quell, scene e costumi di Peter Bissegger, direttore Heinz Wallberg. Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Interpreti principali: Arnold van Mill (Hermann), Ernst Kozub (Tannhäuser), Kari Nurmela (Wolfram von Eschenbach), Hildegard Hillebrecht (Elisabetta), Sigrid Kebl (Venere). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Tannhäuser: verso una nuova unità tra lingua e musica

di Mauro Masiero

Richard Wagner costituisce un vero e proprio spartiacque nel modo di concepire il teatro e la musica, operando uno degli ultimi e più radicali tentativi di ritrovare, reinventandola, l'originaria identità tra poesia e musica che costituiva l'essenza della tragedia attica. La storia della letteratura è costellata di riferimenti alla classicità greca e di tentativi utopici di imitarla e di ricreare la volontà musicale intrinseca nella sua lingua. Il teatro musicale come lo conosciamo oggi si origina nei decenni conclusivi del Cinquecento proprio come un tentativo di ricondurre a una sintesi i ruoli del poeta e del musicista, concentrandosi – nella sua fase aurorale – attorno al mito archetipico di tale originaria unità: il mito di Orfeo.

La novità del teatro musicale conosce una diffusione rapida e capillare, per giungere nel 1627 in terra tedesca. Qui Heinrich Schütz, che nel corso dei suoi due soggiorni veneziani diventa il pupillo di Giovanni Gabrieli e assorbe le innovazioni italiane, scrive la musica (disgraziatamente non pervenutaci) per la resa tedesca di *Dafne* di Ottavio Rinuccini per mano di Martin Opitz, il fondamentale riformatore della metrica, della versificazione e della poesia tedesche. La riforma di Opitz, in breve, prevede un ricorso all'accentuazione naturale delle parole, sino ad allora catafratte in artificiosi schemi metrici progressi. L'attenzione agli elementi costitutivi di una lingua ancora *in fieri* com'era allora il tedesco – che non conobbe una vera e propria unità linguistica se non con Lutero – ha come conseguenza una fluidità del tutto nuova, strettamente connessa alle arti della retorica e dell'oratoria, più prossima alla lingua parlata, ancorché suscettibile

di schematismi e irrigidimenti propri di una tecnica allo stato embrionale. Il rinnovato schematismo, in cui si scade a causa dell'applicazione pedissequa delle innovazioni introdotte da Opitz nel secolo dell'assolutismo, viene scardinato nel Settecento illuminista da Klopstock, il quale torna a rivedere le questioni metriche in favore di una ritrovata naturalezza che prevede il verso libero, affrancato dalla forzata rispondenza a regolarissimi schemi metrico-rimici e dall'*aut-aut* giambo-trocheo. Tuttavia grazie a Opitz la lingua tedesca acquisisce una nuova dignità letteraria e una rinvigorita volontà musicale: le sillabe accentate – in tedesco quasi inevitabilmente portatrici di significato – ricevono ulteriore sonorità in contrasto con le sillabe non accentate, costituite perlopiù di gruppi consonantici esplosivi e talvolta non portatori di suono, quindi di senso; in altre parole, si deve a Opitz la scoperta che il verso tedesco «non si divide in piedi ma in battute» in cui al computo delle sillabe e alla valutazione dei piedi si predilige l'enumerazione degli accenti tonici (*Hebungen*). È una lingua che, per la sua stessa conformazione, feconda la musica, anche quando questa è esclusivamente strumentale, tramite il principio ordinatore comune a entrambe: il ritmo.

In *Tannhäuser* tutto questo è motivo di lavoro e di ricerca per Richard Wagner, autore unico di libretto e musica. Ciò che egli deplorava nel teatro musicale del suo tempo era l'impossibilità di coniugare le esigenze del dramma con quelle della musica. Con la sua rivoluzione teatrale, che riceverà piena formulazione teorica solo con *Oper und Drama* (1851), l'azione drammatica deve dipanarsi in un flusso continuo, non più in una sequen-

za di numeri chiusi. Ecco che, per conseguire la sua visione, Wagner realizza un poderoso cemento poetico-musicale, in cui composizione letteraria e musicale procedono di pari passo e ricoprono un ruolo paritario all'interno del dramma: parola e musica concorrono allo svolgimento dell'azione scenica, quest'ultima pressoché mai come mero accompagnamento, ma come personaggio attivo al pari dei personaggi in carne, ossa e voce. *Tannhäuser* rappresenta l'ultimo, definitivo passaggio verso la realizzazione del *Wort-Ton-Drama*, in cui il verso libero costituisce il mezzo d'espressione privilegiato per l'eloquio dei personaggi. Questi sembrano potersi esprimere con la massima libertà, non dovendosi attenere a una precisa versificazione, a particolari tipi di strofe, né a un predeterminato schema di rime. Il tradizionale recitativo viene soppiantato da una costante melopea in versi liberi, che Wagner piega alla propria volontà di drammaturgo e intreccia nel tessuto orchestrale che evoca, commenta, riporta alla memoria. Il parallelo con l'opera delle origini con il suo *recitar cantando* si traccia da sé, con la differenza che ora la musica non è ancella della parola, ma portatrice di significato e di memoria. Uno degli esempi più vistosi in *Tannhäuser* può essere ravvisato nel monologo del langravio Hermann nell'atto secondo, in cui viene ufficialmente bandita la tenzone tra i cantori. Wagner ricerca la *Deutlichkeit*, la chiarezza nell'eloquio, l'incedere solenne delle parole dell'austero e grave regnante. Parola statuarica, che si staglia su di un tappeto sonoro strumentale ridotto al minimo, rarefatto.

In *Tannhäuser*, inoltre, i personaggi cantano per esigenza drammaturgica: essi si esprimerebbero in musica anche se fossero personaggi di un racconto in prosa o di uno spettacolo di burattini, il che crea l'esigenza di un impiego massiccio, addirittura strutturale, di musiche di scena. *Tannhäuser* è un cantore; i pellegrini compaiono in scena con i loro corali; il pastorello si produce in una canzone popolare e suona la ciaramella; gli altri cantori escono per la caccia con gran copia di corni e si sfidano a una tenzone poetico-musicale. L'intelaiatura dell'opera si regge quindi sull'utilizzo di musica di scena, brani all'apparenza 'chiusi' ma inestricabilmente connessi al tessuto musicale che Wagner

dota di una struttura strofica e metrica di volta in volta peculiare. Prendiamo, a titolo di esempio, la prima parte del celebre canto in cui *Tannhäuser* si esibisce su richiesta di Venere nell'atto primo. In questo caso Wagner ricorre a una forma che, estirpata dal contesto drammatico-musicale, potrebbe far pensare a un oggetto poetico indipendente e in sé concluso: due ottave ben distinte per versificazione, schema rimico e contenuto. La prima è costituita da versi a cinque accenti a rima alternata (*ababacac*), mentre la successiva da versi a quattro accenti a rima baciata (*aabbccdd*). La regolarità geometrica della costruzione si rispecchia anche nella partitura: Wagner intona ciascun verso del Lied di *Tannhäuser* con quattro battute, *Allegro* per la prima ottava, impetuosa, esuberante e movimentata, *Etwas langsamer* (poco più lento) per la seconda, decisamente più contenuta nello spazio sonoro, di carattere più introverso e malinconico. Il cantore è intimamente lacerato, come suggerisce la stessa struttura del testo. Inizia a vacillare sulla sua permanenza nel *Venusberg* ed è desideroso di tornare alla sua terra, dove comunque non rinnegherà la sua esperienza, finendo con il sentirsi ovunque erabondo e inadatto.

Wagner, reduce dai moti anarchici di Dresda e perenne esule alla costante ricerca di un posto da artista nella società, non può non riconoscersi nel suo personaggio. Ricorre dunque a una lingua diretta, moderna e comprensibile all'ascoltatore, non arcaizzante né storicamente connotata. La tematica amorosa dei *Minnesänger* è presente nelle parole di *Tannhäuser* non come ricostruzione storica, né come citazione in medio-alto tedesco, bensì come trasposizione in un'altra epoca, quella di Wagner, al fine di renderla diretta, fruibile, trasversale. Anche il tedesco di Elisabeth è moderno, puro di genuina, fanciullesca devozione. Le 'forme chiuse' creano distanza, isolamento di chi le pronuncia rispetto all'azione drammatica e sono quindi funzionali al momento in cui compaiono, come nel caso della preghiera di Elisabeth nell'atto terzo, quando sola con se stessa è assorta in orazione. La forma scelta da Wagner in questa vera e propria aria è quella del più tipico *Kirchenlied* luterano, nonostante esprima devozione mariana: tre sestine di versi a quattro accenti con rime *ababcc*. Il



Jacques Wagrez (1850-1908), *Tannhäuser nella grotta di Venere*. Incisione, 1896.

lessico semplice e la lingua 'moderna' di Elisabeth sono adombrati da qualche arcaismo, tipico delle formulazioni devozionali luterane. A differenza degli antichi *Kirchenlieder* e del Lied di Tannhäuser esaminato poc' anzi, l'aria di Elisabeth è *durchkomponiert*: per ciascuna strofa Wagner compone una musica nuova, diversa dalla precedente, che, nonostante la struttura formale di preghiera, interpreta il carattere di accorata giaculatoria.

La forma compiuta del *Musikdrama*, che sarà interamente realizzata a partire dai lavori successivi, si intravede limpida nella *Romerzählung*, il grandioso monologo in cui Tannhäuser narra il suo pellegrinaggio a Roma. Musica prosastica, melodia disadorna che incessantemente diviene e non conosce la regolarità della versificazione, la prevedibilità della rima (presente ma irregolare), né la punteggiatura forte e ricorrente della cadenza armonica. Essa procede con la naturalezza della

lingua parlata, portando con sé evocazioni e reminiscenze orchestrali che conferiscono ulteriore senso alle parole del cantore, che si esprime in versi liberi, principalmente a cinque e quattro accenti. Una tecnica nuova che punta a reinventare l'antica *mousiké* e il più recente *recitar cantando* e che genera – grazie a un raffinatissimo lavoro orchestrale – una nuova concezione del tempo musicale. Un tempo irregolare e non prevedibile, simile a quello reale, non più costituito di istanti di un presente dilatato. L'ascoltatore vi si deve identificare, immergere e perdere nel buio (altra successiva innovazione wagneriana) della sala, ma vi si deve ritrovare ascoltando l'*epos* che, ora, parla la sua lingua e si fa nuovamente musica.

NOTA BIBLIOGRAFICA

THRASYBULOS G. GEORGIADIS, *Musik und Sprache, Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, mit zahlreichen Notenbeispielen*, Springer, Berlin-Göttingen, 1954; trad. it. di Oddo Pietro Bertini, *Musica e linguaggio. Il divenire della musica occidentale nella prospettiva della composizione della Messa*, Guida, Napoli, 1989.

LADISLAV MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, I, *Dai primordi pagani all'età barocca*, Einaudi, Torino, 1964-77, vol. I, tomo 2, vol. III, tomo 2.

LUCA ZOPPELLI, *Lied und Drama. Osservazioni sulla struttura drammatica del Tannhäuser*, nel programma di sala per *Tannhäuser* al Teatro La Fenice, Venezia, 1996.



Foto di scena di *Tannhäuser* al Teatro La Fenice, febbraio 1969. Regia di Frank De Quell, scene e costumi di Peter Bissegger, direttore Heinz Wallberg, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Interpreti principali: Arnold van Mill (Hermann), Ernst Kozub (Tannhäuser), Kari Nurmela (Wolfram von Eschenbach), Hildegard Hillebrecht (Elisabetta), Sigrid Kebl (Venere). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Wagner e la Schröder-Devrient: un incontro fatidico



L'incontro di Richard Wagner con la grande Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) fu, per il compositore di Lipsia, una specie di rivelazione. Nella sua autobiografia *Mein Leben*, Wagner stesso racconta della prima volta che la vide sul palcoscenico come un momento di svolta del suo percorso nell'arte musicale. Era l'aprile del 1829, lui aveva sedici anni, lei interpretava uno dei suoi cavalli di battaglia, la Leonore del *Fidelio* di Beethoven. «Fece un breve corso di recite a Lipsia – scrive Wagner –. Era allora nella piena fioritura della sua carriera artistica: giovane, bella e appassionata, una donna come non ne vidi mai più l'uguale sulla scena. Rappresentò *Fidelio*. Posso ripercorrere nel pensiero tutta la mia vita, ma non trovo un fatto che mi abbia lasciato un'impressione paragonabile a questa. Chi si ricordi della mirabile donna in questo periodo della sua vita, deve per forza riconoscere che un calore quasi demoniaco si comunicava dalla recitazione così umana e trascendentale dell'incomparabile artista. Dopo lo spettacolo mi precipitai da un mio amico per scrivere lì su due piedi una breve lettera in cui dichiaravo alla grande attrice che da quel momento avevo scoperto il senso della mia vita e che se mai un giorno dovesse sentir menzionare con onore il mio nome nel mondo artistico, si ricordasse che era stata lei, questa sera, a fare di me ciò che io ora appunto giuravo di voler diventare. Consegnai questa lettera nell'albergo della Schröder-Devrient, e corsi via come un pazzo nella notte. Quando poi venni a Dresda nel 1842, per debuttare col mio *Rienzi*, e fui ricevuto spesso in casa della gentile artista, ella mi sorprese una volta recitandomi quella lettera parola per parola, lettera che doveva averle fatto impressione, dal momento che l'aveva conservata». La Schröder-Devrient, oltre a essere stata la prima Venere in *Tannhäuser* (1845), fu il primo Adriano in *Rienzi* (1842) e la prima Senta nel *Der fliegende Holländer* (1843).



Foto di scena di *Tannhäuser* al PalaFenice al Tronchetto, 1996. Regia di Michael Heinicke, scene di Wolfgang Bellach, costumi di Stefan Wiel, direttore Oleg Caetani, Robert Schumann Philharmonie, Coro dell'Opera di Chemnitz. Allestimento dell'Opera di Chemnitz. Interpreti principali: Thomas Mathger (Hermann), Richard Berkeley-Steele/Günter Neumann (Tannhäuser), Boris Statsenko/Dietrich Greve (Wolfram von Eschenbach), Nancy Gibson (Elisabetta), Ruthild Engert (Venere). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Biografie

OMER MEIR WELLBER

Direttore. Nato nel 1981 nel Be'er Sheva, Israele, è considerato uno dei più importanti talenti tra i giovani direttori d'orchestra. Negli anni passati ha debuttato con numerose orchestre, tra le quali l'Orchestra Rai di Torino, Deutsche Symphonie-Orchester di Berlino, London Philharmonic, Tonhalle Zurich e Orchestra del Gewandhaus. Inoltre è direttore ospite stabile della Israeli Opera e della Semperoper Dresden. Tra il 2008 e il 2010 è assistente di Barenboim (Staatsoper di Berlino e alla Scala). Dal 2010 al 2014 è direttore musicale al Palau de les Arts di Valencia. Nel 2013 dirige *Aida* all'Arena di Verona. Stringe una sempre più stretta collaborazione con l'Opernhaus e la Staatskapelle di Dresda. Dirige il ciclo Mozart/Da Ponte con *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni*. Nel 2016 dirige in Fenice il Concerto per i 500 anni del Ghetto, quello dedicato a Baldi, Mozart e Bruckner, quello dedicato a Čajkovskij e Brahms e, nel 2015, sale sul podio con musiche di Weber, Berlioz e Brahms. Sempre in Fenice dirige *I Capuleti e i Montecchi*, *Don Pasquale* e *La traviata* (2015), *L'elisir d'amore* (2015, 2012), *Madama Butterfly* (2013), *Carmen* (2012). Ha aperto la stagione 2015-2016 della Bayerische Staatsoper con il *Mefistofele* di Boito. Insieme alla violinista Midori e all'orchestra del Teatro La Fenice ha diretto concerti a Venezia, Baden Baden, Eindhoven e Dortmund. Sempre il 2016 lo vede impegnato nell'Ottava Sinfonia di Mahler con la Israel Philharmonic a Dresda. Nel 2013 ha inoltre ricevuto la carica di Ambasciatore dall'organizzazione non-profit Save a Child's Heart, che si occupa della chirurgia cardiaca praticata ai bambini dei Paesi in via di sviluppo e della for-

mazione di medici e infermieri in questo settore. È anche l'iniziatore e cofondatore del progetto educativo Sarab – Strings of Change, che si propone di offrire nuove prospettive, con una formazione musicale, ai giovani beduini appartenenti a uno dei gruppi più poveri e svantaggiati in Israele, nel deserto del Negev.

CALIXTO BIEITO

Regista. Nato nel 1963 a Miranda de Ebro, studia filologia ispanica e storia dell'arte all'Università di Barcellona, interpretazione a Tarragona e regia a Barcellona, e segue corsi con Dench, Cox, Myers, Grotowski, Brook, Strehler, Bergman e Wajda. Direttore artistico del Teatre Romea di Barcellona dal 1999 al 2011, dei festival Facyl di Salamanca nel 2010-2011 e BIT di Barcellona dal 2011 al 2013, dal luglio 2013 è *artist in residence* al Theater Basel. Come regista di prosa, è attivo dal 1997 in ambito internazionale con acclamate produzioni di lavori di Martorell, Rojas, Shakespeare, Calderón de la Barca, Schiller, Poe, Ibsen, Wedekind, Valle Inclán, Brecht, Tennessee Williams, Houellebecq. Tra le sue regie liriche, andate in scena nei maggiori teatri europei (Barcellona, Madrid, Anversa, Copenaghen, Londra, Cardiff, Edinburgo, Dublino, Berlino, Francoforte, Stoccarda, Monaco, Hannover, Zurigo, Parigi, Friburgo, Basilea, Palermo, Venezia), ricordiamo *Platée*, *Il trionfo del tempo e del disinganno*, *Armida*, *Il mondo della luna*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Fidelio*, *Macbeth*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Don Carlo*, *Aida*, *Lear* di Aribert Reimann, *La forza del destino*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*, *Carmen* (Premio Abbiati

2011 e opera messa in scena anche in Fenice nel 2013 e nel 2012), *La vida breve*, *Der Freischütz*, *Der fliegende Holländer*, *Parsifal*, *Wozzeck*, *Lulu*, *Die Soldaten*, *Boris Godunov*, *Le Grand Macabre*.

REBECCA RINGST

Scenografa. Nasce a Berlino, dove attualmente vive, nel 1975. Studia con Andreas Reinhardt a Dresda (Hochschule für Bildende Künste) dove si diploma nel 2003. In seguito si interessa anche di videoarte (Escuela Superior de Disseny, Barcellona). Nel 2006 inizia la sua collaborazione con Calixto Bieito nei più prestigiosi teatri internazionali (Berlino, Monaco, Londra, Parigi, Oslo, Argentina, Stoccarda, Norimberga, ecc.). Ha inoltre collaborato con Stefan Herheim, Lisa Stöppler e Andrea Moses. Nel 2015 è al fianco di Barrie Kosky alla Staatsoper di Monaco di Baviera per *The Fiery Angel* di Prokof'ev. Ancora in collaborazione con Bieito, tra il 2015 e il 2016 firma le scene di *Tannhäuser*, *Mysteries* (Hamsun), *Lear* (Reimann) e della *Juive* (Halévy). Fra gli impegni di inizio 2017, *Evgenij Onegin* e *Der fliegende Holländer*.

INGO KRÜGLER

Costumista. Si forma al College of Art&Design di Londra, al London College of Fashion – dove si diploma – e al Lette-Verein di Berlino. È assistente di Jean-Paul Gaultier a Londra e di John Galliano a Parigi. Lavora per la Staatsoper, per la Volksoper e per tutti i più importanti teatri di Vienna; collabora inoltre con l'Opera Festival di Salisburgo. Fra gli altri titoli, cura i costumi di scena di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Brecht/Weill), dell'*Elektra* di Strauss, del *Werther* di Massenet, della *Medea* di Cherubini, del *Ballo in maschera* di Verdi. Dal 2006-2007 collabora con Calixto Bieito per più di venticinque produzioni quali, fra le altre opere, la *Jenůfa* e *Aus einem Totenhaus* di Janáček, *Aida* e *Otello* di Verdi, *Lulu* di Berg (Basilea), *La Juive* di Halévy, *Fidelio* e *Boris Godunov* per la Bavarian State Opera di Monaco e per l'Opera di Oslo. Fra i lavori più recenti *Lear* di Reimann (Anversa e Parigi), *Tannhäuser* (Anversa) e *Turandot* (Norimberga e Tolosa).

PAVLO BALAKIN

Basso, interprete del ruolo di Hermann, langravio di Turingia. Tra i più interessanti cantanti d'opera della sua generazione in Estonia, si diploma in sassofono jazz alla Music Academy di Donetsk (Ucraina) nel 2006 e canta nel coro dell'Opera Nazionale Ucraina (2002-2008). Studia alla Estonian Academy of Music and Theatre con Mati Palm. Dal 2008 è nel coro della Estonian National Opera, e dal 2013 ne è il solista. Il suo repertorio, oltre a oratori e musica da camera, include i ruoli di Angelotti (*Tosca*), Dulcamara (*L'elisir d'amore*), Hermann (*Tannhäuser*), Tolomeo (*Giulio Cesare in Egitto*), Méphistophélès (*Faust*), il conte Capulet (*Roméo et Juliette*), il dottor Grenvil e il marchese d'Obigny (*La traviata*), Ramfis (*Aida*), Monterone e il conte di Ceprano (*Rigoletto*), Tom (*Un ballo in maschera*), Geronimo (*Il matrimonio segreto*), Surin (*La dama di picche*), Salieri (*Mozart e Salieri*), Plutone (*Il ballo delle ingrate*), il conte Waldner (*Arabella*). Nel 2013 vince la Scarpetta di cristallo del Teatro estone cantando Méphistophélès nel *Faust* di Gounod. Nel 2016 debutta in Italia (Massimo di Palermo) cantando Attila nell'omonima opera verdiana e nella *Traviata* (Opera di Firenze). Sempre nel 2016 debutta in Fenice interpretando nuovamente il ruolo principale dell'*Attila*.

STEFAN VINKE

Tenore, interprete del ruolo di Tannhäuser. Si diploma in canto, pedagogia vocale e musica sacra alla Hochschule für Musik di Colonia. Dal 1999 al 2005 viene ingaggiato dal Nationaltheater di Mannheim per cantare i ruoli tenorili di giovani personaggi eroici quali Tristan, Florestan, Parsifal, Lohengrin, Siegmund, Erik, Idomeneo, Don José e Hoffmann. Negli anni successivi, oltre a reincarnare alcuni dei ruoli appena citati, interpreta Bacchus nell'omonima opera di Massenet. Nel 2006 debutta nella parte di Siegfried nel *Ring* di Robert Carsen. In questi ultimi anni ha interpretato i ruoli principali nelle opere wagneriane andate in scena all'Opera di Lipsia (fra le altre, *Carmen*, *Parsifal*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*), ed è fra i pochi tenori che cantano costantemente il repertorio drammatico completo del compositore tedesco. Fra gli impegni più recenti, *Tannhäuser* (Berlino), *Sigfrido*

(Barcellona, Toronto), *Götterdämmerung* (Budapest, Bayreuth, New York), *Wozzeck* (Chicago), *Lobengrin* (Vienna). In Fenice è un emigrante in *Intolleranza 1960* di Luigi Nono (2011), Siegfried nel *Götterdämmerung* e Paul in *Die tote Stadt* di Korngold (2009).

CHRISTOPH POHL

Baritono, interprete del ruolo di Wolfram von Eschenbach. Dopo la sua prima esperienza nell'Hannover Boys Choir, Pohl entra a far parte del gruppo vocale a cappella Modell Andante, con cui canta per otto anni. Studia quindi all'Hochschule für Musik, Theater und Medien di Hannover con Carol Richardson-Smith e Justus Zeyen. Dal 2003 al 2005 entra a far parte dell'Opera Studio di Amburgo e debutta nel ruolo di Papageno nella *Zauberflöte*. Nel 2005 lavora alla Semperoper di Dresda. Fra i suoi principali ruoli si ricordano Wolfram in *Tannhäuser*, Marcello nella *Bobème*, Dandini nella *Cenerentola*, il conte Almaviva nelle *Nozze di Figaro*, Guglielmo in *Così fan tutte*, Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, Danilo nella *Vedova allegra*, Valentin in *Faust*, Posa nel *Don Carlo*, Heerufner nel *Lobengrin*, Lescaut in *Manon Lescaut*, Germont nella *Traviata* ed Evgenij Onegin nell'omonima opera di Čajkovskij. Il compositore austriaco Georg Friedrich Haas scrive l'opera *Morgen und Abend* pensando proprio a una interpretazione da parte di Pohl: la messinscena ha un enorme successo nel 2015 al Covent Garden di Londra e così anche nel 2016 a Berlino (Deutsche Oper).

CAMERON BECKER

Tenore, interprete del ruolo di Walter von der Vogelweide. Nasce a Leawood, in Kansas. Si diploma al Mozarteum di Salisburgo nel 2009, anno in cui interpreta con successo Basilio nelle mozartiane *Nozze di Figaro* con la St. Petersburg Conservatory Orchestra. Fra le sue interpretazioni più celebri e recenti, Tamino nella *Zauberflöte* e Pedrillo nel *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart, Adam in *Der Vogelbändler (The Bird Seller)* di Zeller, Fenton nel *Falstaff* e Alfredo nella *Traviata* di Verdi, Victor/Gaston in *Die tote Stadt* di Korngold, Camille de Rosillon nella *Vedova allegra* di Lehàr, Gunther nelle *Fate*, Froh nel *Das Rheingold* e Seeman/Hirt

nel *Tristan und Isolde* di Wagner, Kudrjas in *Káťa Kabanová* di Janáček, Pang nella *Turandot* di Puccini, Sellem in *The Rake's Progress* di Stravinskij.

ALESSIO CACCIAMANI

Basso, interprete del ruolo di Biterolf. Nasce a Roma nel 1987. Intraprende giovanissimo gli studi musicali alla Schola Pueri Cantores della Cappella Musicale Pontificia come componente del coro partecipando a numerosi concerti e incisioni. Nel 2008 si diploma in fagotto al Conservatorio Licinio Refice di Frosinone, nel 2010 consegue la laurea di secondo livello in fagotto al Conservatorio Santa Cecilia di Roma, per proseguire gli studi perfezionandosi con Francesco Bossone, primo fagotto dell'Orchestra nazionale dell'Accademia di Santa Cecilia. In qualità di fagottista svolge attività concertistica in formazioni cameristiche e orchestrali. Intraprende lo studio del canto sotto la guida di Teresa Rocchino e nel 2013 è ammesso al Mozarteum di Salisburgo dove si diploma nel 2015. L'anno prima debutta in *Don Giovanni* (Commendatore) a Salisburgo ed è basso solista nel *Requiem* di Mozart a Milano (Associazione Mozart Italia). Nel 2015-2016 è a Basilea per l'Opera Studio e poi a Roma, al Costanzi, per *Nabucco* (Gran Sacerdote a Caracalla) e *Un ballo in maschera* (Sam).

PAOLO ANTOGNETTI

Tenore, interprete del ruolo di Heinrich der Schreiber. Nato a La Spezia, nel 2006 si diploma in canto al Conservatorio di Riva del Garda. Inizia gli studi sotto la guida di Giovanna Canetti, per poi perfezionarsi con Giuliano Ciannella, William Matteuzzi e Sergio Bologna. Attualmente studia con Fiorenza Marchiori Salvaggio. Collabora con varie istituzioni musicali tra cui Festival Puccini di Torre del Lago, Teatro Coccia di Novara, Festival Mascagni di Livorno, Teatro Grande di Brescia, Teatro Comunale di Modena, Festival Donizetti di Bergamo, International Opera Theatre di Philadelphia, Arena di Verona, Teatro Filarmonico di Verona, Teatro La Fenice di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Bologna, Royal Opera House di Muscat. Ha cantato nelle seguenti opere: *L'incoronazione di Poppea* e *L'Orfeo* di Monteverdi, *Rigoletto*, *Pagliacci*, *Don Giovanni*,

I Capuleti e i Montecchi, Il barbiere di Siviglia, L'elisir d'amore, Don Pasquale, Il suono giallo di Alessandro Solbiati, *Pulcinella* di Stravinskij, *Roméo et Juliette* di Gounod, *Turandot, Dido and Aeneas* di Purcell. Alla Fenice ha incarnato il ruolo di Ernesto in *Aquagranda* (2016) e all'Opera di Firenze quello di Ismaele nel *Nabucco* (2016).

MATTIA DENTI

Basso, interprete del ruolo di Reinmar von Zweter. Nato a Piacenza, studia con Gabriella Ravazzi, Paolo Vaglieri e Cosimo Macripò e nel 2004 debutta a Wexford nel *Viaggio a Reims* di Rossini e nella *Vestale* di Mercadante. Ha cantato in Italia e all'estero in opere di Paisiello, Mozart, Bellini, Verdi (*Nabucco, Attila, Rigoletto, La traviata, Un ballo in maschera, Otello, Falstaff*), Puccini, Cilea, Meyerbeer, Bizet, Musorgskij, Prokof'ev, Britten. Alla Fenice ha interpretato *Attila* (2016), *La traviata* (2016, 2015, 2014, 2013), *Otello* (2014, 2013), anche in *tournee* in Giappone con Myung-Whun Chung, 2012), *L'Africaine* (2013), *Boris Godunov* (2008).

LIENE KINČA

Soprano, interprete del ruolo di Elisabetta. Nasce in Lettonia, dove studia con Margarita Gruzdeva e si diploma nel 2006 all'Accademia di Musica con Sergejs Martinonov. Il suo debutto è del 2005, quando interpreta il ruolo di Karolka nella *Jenůfa* di Janáček. Il suo repertorio include opere di Verdi (*Aida, Il trovatore*), Dvořák (*Rusalka*), Puccini (*Il tabarro*), Čajkovskij (*La dama di picche*), Wagner (*Die Walküre*), Šostakovič (*Lady Macbeth del distretto di Mcensk*), Strauss (*Elektra*). Con la LNO Company partecipa a importanti *tournee* e festival internazionali. Nel 2015 debutta come Elisabetta nel *Tannhäuser* di Wagner all'Opera Vlaanderen (Belgio). Fra gli impegni del 2016, *La dama di picche, Aida* e *Der fliegende Holländer*.

AUSRINE STUNDYTE

Soprano, interprete del ruolo di Venere. Nasce a Vilnius, in Lituania, dove studia all'Accademia di Musica con Irena Milkeviciute, per poi formarsi alla Hochschule für Musik und Theater di Lipsia con Helga Forner. Incarna con successo Nedda nei

Pagliacci, Mimi nella *Bobème*, Agathe in *Der Freischütz* e Cio-Cio-San in *Madame Butterfly*, Maddalena di Coigny in *Andrea Chénier*, i ruoli principali in *Tosca, Káta Kabanová* e *La Gioconda*, Chrysothemis in *Elektra*, Leonore in *Fidelio*. Tra il 2015 e il 2016 interpreta Venere in *Tannhäuser*, Judit nel *Castello di Barbablü*, Renata in *The Fiery Angel*, Katarina Ismailova in *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*. Collabora con direttori quali Fabio Luisi, Jeffrey Tate, Julia Jones, Julian Kovatchev, Marco Armiliato, Dmitri Jurowski, Markus Stenz e Gabriel Feltz, e con registi quali Calixto Bieito, Robert Carsen, Peter Konwitschny, Graham Vick, David Alden, Christof Nel, Pierre Audi, Tatjana Gürbaca, Anthony Pilavachi.

Elisabetta Armellin: «I miei punti di riferimento? Italianità e cultura»

a cura di Ilaria Pellanda

Dopo l'Accademia di Belle Arti, nel 2012 Elisabetta Armellin crea il marchio V°73, che associa la V di Venezia al suo anno di nascita. Ci racconta la genesi di questo progetto e, se può, ci svela il segreto del suo successo?

V°73 è nato da un'intuizione tanto immediata quanto inaspettata, come tutti i grandi progetti le buone idee riescono a vincere solo se portati avanti con grande forza e determinazione... Il segreto del mio successo? Io non mollo mai!

In poco tempo V°73 conquista il mercato internazionale, aprendo più di quattrocento punti vendita, di cui duecento in Italia e gli altri dislocati tra Europa, Stati Uniti e Medio ed Estremo Oriente. Nel 2013 è stato inaugurato, nella suggestiva cornice della Design Street di Miami, il primo Flagship Store V°73, che ha rappresentato un punto di svolta per il marchio...

Miami è stata scelta per colpire il mercato sudamericano, la volontà è stata quella di portare un pezzettino di italianità nel cuore di una città multietnica come quella. Il risultato è stato sorprendente in quanto le nostre borse sono state subito apprezzate per la qualità e lo stile rigorosamente italiano... evviva l'Italia!

Nel 2014 V° 73 apre a Venezia, vicino a Piazza San Marco, il suo primo 'monomarca', cioè un punto vendita esclusivo, collocato in un punto strategico della città. Cosa cercano le migliaia di turisti che entrano nel suo negozio?

Nella mia boutique di Venezia arrivano persone da tutto il mondo, di ogni etnia e religione, ma la cosa che più le accomuna è la voglia di portare a casa con sé un prodotto 100% italiano di grande gusto e stile.

Insieme al Teatro La Fenice, V°73 ha dato vita al progetto «Una debuttante all'Opera» con l'intento di sostenere le nuove generazioni di artiste. Per tre anni, a partire dal 2015, V°73 supporta la Fenice perché il Teatro possa investire in giovani e talentuose cantanti – tra cui, nelle passate edizioni, Carmela Remigio e Zuzana Marková – che hanno così il modo di affrontare con tranquillità ruoli anche meno noti e più impervi del repertorio operistico. Come nasce questo progetto?

Il Teatro per me è sempre stato un punto di riferimento, mi ci rifugio spesso per pensare e disegnare. La cultura e l'arte ci fanno vivere credendo nella bellezza delle cose! Conosco molto bene le dinamiche di chi lavora nel mondo del teatro, e so che soprattutto per i giovani non è una strada facile. Per questo è nata l'idea di aiutare giovani e brave cantanti con delle borse di studio a loro dedicate.

Lei è tra i soci sostenitori della Fenice: cosa significa essere fra chi sostiene un'istituzione simbolo della cultura veneta e italiana in tutto il mondo?

È il mio orgoglio più grande, per me tutto questo significa 'gratitudine', dobbiamo essere grati all'arte e alla nostra cultura perché senza di loro oggi non saremmo qui.



Da sinistra: Zuzana Marková, Elisabetta Armellin, Carmela Remigio. Foto © Michele Crosera.

Da un punto di vista più generale, a suo parere ricchezza culturale e ricchezza economica possono essere considerate due facce della stessa medaglia?

Vorrei tanto che la ricchezza culturale andasse a braccetto con la ricchezza economica ma purtroppo molte volte non è così. Credo che la causa sia data dalla superficialità che ci circonda: abbiamo perso il rispetto del nostro passato, della nostra storia... nessuno mai si chiede perché oggi non esistono più personaggi come Michelangelo Da Vinci?

Quali potrebbero essere i mezzi migliori per invogliare il mondo dell'imprenditoria e dell'impresa a investire in cultura?

Gli imprenditori oggi investono solo se hanno un ritorno a livello pubblicitario o economico. Bisognerebbe studiare un progetto nel quale l'in-

vestimento venisse ricambiato attraverso visibilità mediatica (canali social, mezzi di comunicazione tradizionali ecc.), eventi e cose del genere.

Cosa consiglierebbe ai giovani che si apprestano a entrare nel mondo del lavoro e che, magari, hanno nel cassetto sogni, progetti e creazioni personali che vorrebbero vedere realizzati? Che ruolo giocano lo studio e la gavetta, il 'farsi le ossa'?

‘Il farsi le ossa’ rimane il punto fondamentale anzi rappresenta le fondamenta per la carriera. I sogni vanno seguiti, amati, non bisogna mollarli mai. Quello che voglio dire ai giovani è: credete in voi stessi, datevi un obiettivo preciso e seguitelo, ci saranno ostacoli, pericoli, momenti di sconforto ma voi andate avanti per la vostra strada perché la vita è uno spettacolo incredibile.



Carmela Remigio e Zuzana Marková interpretano rispettivamente Alceste e Ismene in Alceste di Christoph Willibald Gluck, Teatro La Fenice, marzo 2015. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, direttore Guillaume Tourniaire. Foto © Michele Crosera.

INVESTI CON FENICE IL TUO BONUS CULTURA



18app



www.teatrolafenice.it

Diciottenni e insegnanti alla Fenice con il Bonus Cultura e la Carta del Docente

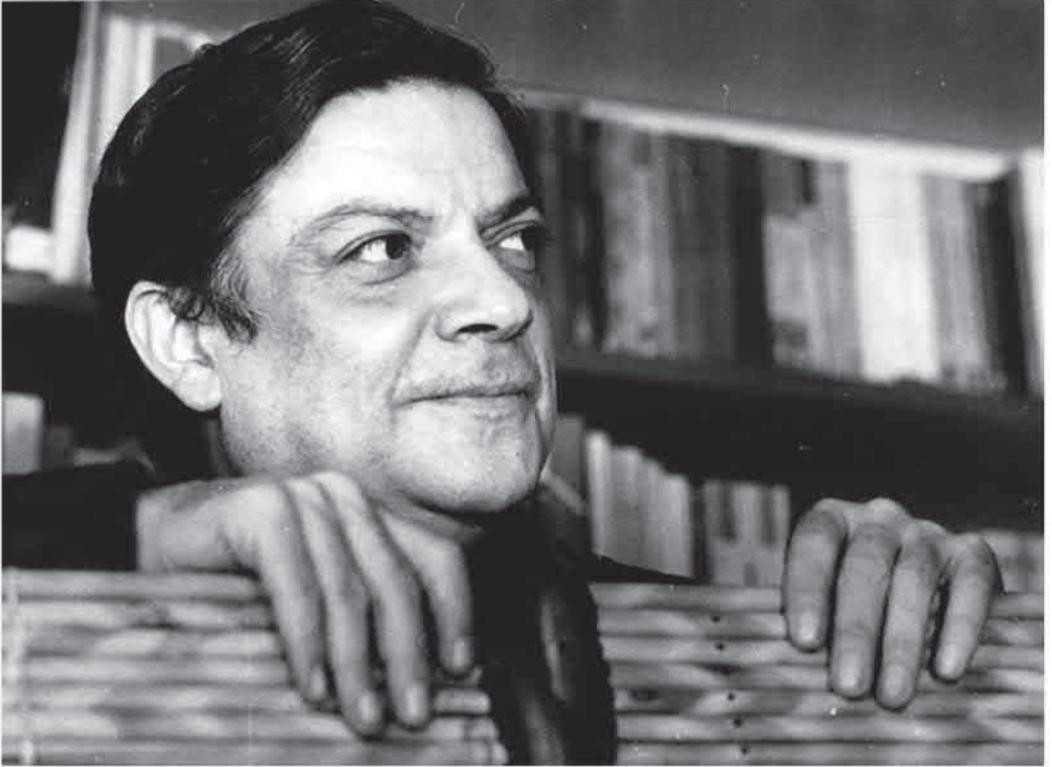
Chi ha compiuto diciotto anni nel 2016 potrà investire 500 euro in cultura. Questa l'iniziativa promossa dal Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo l'anno scorso per incentivare la partecipazione dei neodiciottenni alle molteplici proposte diffuse nel Paese. Il progetto, noto come Bonus Cultura, è rivolto ad alcuni ambiti specifici, quali cinema, concerti musicali, eventi culturali in genere (festival, rassegne, fiere, spettacoli circensi *et similia*), musei, monumenti e parchi, teatro e danza e infine acquisto di libri (compresi gli audiolibri e gli *e-book*). Per accedere all'erogazione è necessario ottenere le credenziali Spid (Sistema Pubblico di Identità Digitale) attraverso uno degli Identity Provider indicati nel sito dedicato al Bonus, 18App.Italia.it, dove è spiegato nel dettaglio quali sono gli acquisti possibili e tutte le tappe per poter effettivamente fruire dei servizi desiderati. Chi dunque ha raggiunto la maggiore età l'anno passato dovrà registrarsi entro il 31 gennaio e avrà tempo fino al 31 dicembre per utilizzare il denaro messogli a disposizione.

Parallelamente, il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, sempre nel 2016, ha destinato la stessa somma di 500 euro agli insegnanti, per facilitare il loro aggiornamento professionale. La Carta del docente, necessaria per accedere al finanziamento, è rivolta – come chiarificato nel sito cartadeldocente.istruzione.it – «ai docenti di ruolo a tempo indeterminato delle istituzioni scolastiche statali, sia a tempo pieno che a tempo parziale, compresi coloro che sono in periodo di formazione e prova, i docenti dichiarati inidonei per motivi di salute, i docenti in posizione di co-

mando, distacco, fuori ruolo o altrimenti utilizzati, i docenti delle scuole all'estero e di quelle militari».

È possibile spendere la somma prevista per una o più di queste categorie: «libri e testi, anche in formato digitale; pubblicazioni e riviste comunque utili all'aggiornamento professionale; *hardware* e *software*; iscrizione a corsi per attività di aggiornamento e di qualificazione delle competenze professionali; iscrizione a corsi di laurea, di laurea magistrale, specialistica o a ciclo unico, inerenti al profilo professionale, ovvero a corsi *post lauream* o a *master* universitari inerenti al profilo professionale; titoli di accesso per rappresentazioni teatrali e cinematografiche; titoli per l'ingresso a musei, mostre ed eventi culturali e spettacoli dal vivo; iniziative coerenti con le attività individuate nell'ambito del piano triennale dell'offerta formativa delle scuole e del Piano nazionale di formazione». Anche per gli insegnanti è obbligatorio richiedere le credenziali Spid.

Sia per gli studenti che per i docenti è dunque prevista la partecipazione a manifestazioni teatrali. Il Teatro La Fenice, che da sempre considera la formazione una delle proprie priorità, è tra gli 'esercenti accreditati' dai Ministeri competenti, per permettere a chi ne ha diritto di assistere agli spettacoli delle sue due sale, Fenice e Malibran, sia comprando singoli biglietti che pacchetti e abbonamenti. Per informazioni sulle diverse forme di accreditamento e riduzione: www.teatrolafenice.it



Bruno Maderna.

Un libro «Pour Bruno»

Nell'effervescente, avanguardistico periodo che contraddistingue Venezia alla metà del Novecento, quando i differenti linguaggi artistici dialogano finalmente tra loro e gli steccati tra 'alto' e 'basso' sembrano dissolversi o evolversi in direzione di un rapporto dialettico che coinvolge tutte le forme espressive, per quanto riguarda la creazione musicale protagonisti assoluti sono due artisti come Bruno Maderna (1920-1973) e Luigi Nono (1924-1990), la cui esperienza ed eredità continuano a rappresentare un importante punto di riferimento e modello anche per i compositori di oggi. In uno speciale che questa rivista nel 2008 ha dedicato al XX secolo, un saggio di Veniero Rizzardi mette in evidenza la centralità di questi due musicisti nel dibattito culturale del tempo. Eccone un breve estratto: «In Maderna e Nono [...] è viva soprattutto l'attenzione alla voce umana, all'intreccio contrappuntistico, alla concretezza della musica come una *cosa* che accade, e che nasce non da un progetto scritto sulla carta, ma dall'ascolto, dal concreto vibrare delle voci e degli strumenti in uno spazio dato – come gli antichi maestri sapevano perfettamente. Della loro musica, almeno per tutti gli anni Cinquanta – ma anche oltre – si potrebbe dire con una battuta che è come se Gabrieli o Monteverdi fossero tornati in vita quattrocento anni dopo per impiegare a modo loro la tecnica dodecafonica della scuola di Schönberg».

Nel 2013, quarantesimo anniversario della morte di Maderna, al Teatro Comunale di Bologna è stata organizzata in suo onore una manifestazione, *Pour Bruno. Memorie e ricerche su Bruno Maderna*, che nel titolo si ispirava a un'opera sinfonica

di Franco Donatoni, *Duo pour Bruno*, dedicata appunto a Maderna e composta nel 1973-1974, poco dopo la scomparsa del compositore. All'interno di questa iniziativa si inseriva anche una giornata di studi promossa dal Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Da questo incontro nasce il volume *Pour Bruno. Memorie e ricerche su Bruno Maderna*, che Rossana Dalmonte e Mario Baroni hanno curato per i tipi della Libreria Musicale Italiana, e che il prossimo 25 gennaio verrà presentato da Claudio Ambrosini e Mario Messinis nelle Sale Apollinee della Fenice, alla presenza dei curatori.

Il libro conserva in buona parte la struttura di quella giornata di studi, che era articolata in tre sezioni: nella prima era stato presentato un quadro delle trasformazioni culturali intervenute in Italia alla soglia degli anni Cinquanta, quando Maderna iniziò la sua carriera pubblica di compositore e di direttore d'orchestra. In quegli anni, sul piano politico, era nata la democrazia repubblicana, sul pia-

*Pour Bruno. Memorie e ricerche
su Bruno Maderna*

a cura di

Rossana Dalmonte e Mario Baroni

Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2015
10+390 pp, ISBN 978-88-7096-821-7,
35,00 euro

no letterario si era generata una svolta storica nel modo di scrivere, e sul piano figurativo era dilagata in Italia un'invenzione impreveduta di nuovi oggetti d'uso e di forme architettoniche quotidiane. Paolo Soddu, Niva Lorenzoni e Massimo Martignoni descrivono questo passaggio epocale all'inizio del volume e i loro punti di vista vengono immediatamente commentati in un nutrito dibattito con il pubblico presente e con i relatori degli altri momenti della giornata.

Nella seconda parte Mario Baroni aveva illustrato il grande ciclo di composizioni sinfoniche e teatrali che Maderna dedicò negli anni Sessanta al personaggio di Hyperion, ispirato al romanzo omonimo di Hölderlin. A conclusione di questo ciclo, il compositore aveva schizzato una raccolta di episodi sonori organizzati in un montaggio su nastro. Il suo schizzo non è mai stato definitivamente compiuto, ma il nastro si è conservato nell'Archivio Maderna di Bologna che ne ha affidato il restauro filologico al Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova (a cura di Federica Bressan, Sergio Canazza e Giovanni de Poli). La seconda parte della pubblicazione è incentrata appunto sulle singolari e molteplici avventure dell'*Hyperion* di Maderna.

La terza parte della giornata era stata dedicata a Giorgio Pressburger, che aveva raccontato le vicende della sua collaborazione con Maderna. Nel volume questa terza parte è stata ampliata con un'ulteriore testimonianza di Tito Gotti e con un vivace ritratto a più voci curato da Valerio Tura e basato su dichiarazioni di quaranta personaggi che avevano conosciuto personalmente il musicista e avevano collaborato con lui. C'è infine un'ultima parte in cui Maurizio Romito ha raccolto ben 119 dediche di compositori contemporanei che hanno scritto opere in memoria di Bruno Maderna. Testimonianze straordinarie che indicano quanto, a distanza di molti decenni, il segno da lui lasciato nella musica dei nostri tempi sia profondo e ancora ben visibile.



POUR BRUNO

MEMORIE E RICERCHE
SU BRUNO MADERNA

A CURA DI ROSSANA DALMONTE
E MARIO BARONI



LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Copertina del volume Pour Bruno.

VENEZIA – TEATRO LA FENICE
MERCOLÌ 25 GENNAIO 2017 ORE 18.00

Presentazione del volume
Pour Bruno.
Memorie e ricerche su Bruno Maderna

Saranno presenti Rossana Dalmonte,
Mario Baroni, Claudio Ambrosini,
Mario Messinis

Ingresso libero fino a esaurimento
dei posti disponibili

Le recensioni

di Giuseppina La Face Bianconi

Non c'è bisogno di presentare Paolo Gallarati: professore ordinario a Torino, dove insegna Drammaturgia musicale, grande esperto mozartiano, è critico musicale della «Stampa». Per Il Saggiatore ha congedato un ponderoso *Verdi ritrovato*, che tratta le tre opere più famose del compositore: *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata* (1851-1853). Frutto di decenni di approfondimenti critici, lo studio coniuga storia della cultura, analisi drammatica e musicale, storia dell'interpretazione e della recezione. Prediletti dai melomani, in sede critica i tre capolavori hanno scontato «i rovesci della fortuna»: non è mancato chi, in passato, li ha accusati di essere dozzinali e «volgari». Il sag-

gio nasce dunque, dice l'autore, «dall'esigenza di una verifica». A tal fine Gallarati delinea dapprima una storia dell'interpretazione ed evidenzia gli effetti nefasti di una tradizione esecutiva corriva, che puntando sull'agonismo canoro e sulla veemenza sonora ha deformato il senso delle partiture e ha tradito l'intento artistico di Verdi. Negli ultimi quarant'anni – nella scia, alla lontana, di Arturo Toscanini – l'approccio alle tre opere si è però il-limpidito, grazie a direttori scrupolosi che del dettato verdiano hanno saputo far emergere la complessità e la raffinata bellezza. Nella seconda parte del saggio Gallarati esamina i tre melodrammi scena per scena, ne discute i punti di somiglianza e di diversità, e così facendo offre al lettore tesori di

PAOLO GALLARATI

Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata, Milano, Il Saggiatore, 2016
587 pp., ISBN 978-88-428-2219-6, 32,00 euro

CLARA WIECK SCHUMANN

Lettere, diari, ricordi. «Appartenere alla mia arte con anima e corpo»
introduzione, traduzione, note e commenti di Claudio Bolzan, Varese, Zecchini, 2015
X-261 pp., ISBN 978-88-6540-135-4, 20,00 euro

erudizione e di perspicacia interpretativa. Il libro, assai godibile e istruttivo, è dedicato agli Italiani: affinché non dimentichino che cosa ha significato e tuttora significa il teatro di Verdi nella formazione della nostra «identità artistica, culturale, civile».

Claudio Bolzan, laureato in Estetica musicale e collaboratore di vari istituti musicali, si dedica in particolare alla musica tedesca dell'Ottocento. Di recente ha curato *Lettere, diari, ricordi* di Clara Wieck Schumann (1819-1896): sono gli scritti, dallo stesso Bolzan tradotti e commentati, di una protagonista della vita concertistica e culturale europea nel secolo XIX. L'autore si è basato su pubblicazioni già esistenti – *in primis* i tre fondamentali volumi di Berthold Litzmann (1902-1908) – ma ha tenuto conto di lettere apparse in riviste del primo Novecento, di non facile accesso. Ha diviso la raccolta in due sezioni: il punto di demarcazione è il 1856, l'anno della morte di Robert Schumann, marito di Clara. Nell'accurata prefazione dice di aver privilegiato alcuni periodi cronologici, e soprattutto le «missive di interesse storico ed estetico», nell'intento di offrire un'immagine vivida della società musicale coeva. Ha invece incluso poche lettere del periodo matrimoniale di Clara e Robert, giacché dal settembre 1840, data delle nozze, i coniugi tennero un 'diario coniugale', disponibile oggi anche in italiano. Clara fu una pianista precoce, concertista per passione e per necessità, donna forte e nel contempo fragile. La sua bravura alla tastiera stupì parecchi musicisti, incluso Paganini, che la ammirò decenne in concerto, a Lipsia. Clara lo incontrò di nuovo nel 1832 a Parigi: lì conobbe i massimi esponenti della vita musicale europea, Kalkbrenner, Meyerbeer, Mendelssohn, Chopin. Assorbita dall'intensa vita concertistica, Clara non poté dedicarsi alla lettura e alla scrittura: commetteva errori, masticava poco le lingue straniere, aveva scarsa dimestichezza con i classici tedeschi. Uno sprone potente a coltivarsi le venne sia dal marito, sia dalla lunga amicizia con Emilie List, figlia del console statunitense Friedrich List. Lettere e diari mettono in luce la maturazione della giovane concertista, e l'evoluzione delle sue vedute estetico-musicali alimentata anche da una severa propensione autocritica. Finemente Bolzan sottolinea che tutto ciò comportò anche riflessi negativi:

un senso di insicurezza e inadeguatezza, una certa qual sterilità creativa. Certo, ciò dipese anche dalla vita familiare: otto gravidanze, i disturbi mentali di Robert, la salute cagionevole dei figli, le ristrettezze economiche che, soprattutto nella vedovanza, la costrinsero a riprendere in pieno il concertismo, percorrendo l'Europa in lungo e in largo. Le lettere sono preziose, specchio di un'artista eccellente e di una donna sensibile. Siamo grati a Bolzan per averle assemblate in un libro squisito.



Vincenzo Cadorin (1854-1925), ritratto di Richard Wagner, bassorilievo scolpito al Caffè Lavena, Piazza San Marco, Venezia. In questo Caffè il compositore era solito fermarsi per fare una pausa durante le sue passeggiate.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

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

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Mania Ninova, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Valentina Favotto ◇, Riccardo Alfarè ◇

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

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

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano 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

Clarineti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari, Ferrante Casellato ◇

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Giulia Ginestrini

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Ivan Zaffaroni ◇, Giovanni Catania ◇, Claude Padoan ◇

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Stefano Benedetti • ◇, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellán, Claudio Magnanini

Basso tuba Mario Barsotti

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini, Gottardo Paganin, Cristiano Torresan ◇, Alberto Lionetti ◇

Arpa Nabila Chajai ◇

CORO DEL TEATRO LA FENICE

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

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

Alti Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Claudia Clarich, Marta Codognola, Simona Forni, Elisabetta Gianese, Manuela Marchetto, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, 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 ◇, Safa Korkmaz ◇

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 Zante, Enzo Borghetti ◇, Emiliano Esposito ◇

♦ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*, Rossana Berti, Cristina Rubini, Costanza Pasquotti ◇

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Alessia Pelliccioli ◇, Elisa Perini ◇, Andrea Pitteri ◇, Pietro Tessarin ◇

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP, nnp**, Liliana Fagarazzi, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca ◇, Marco Giacometti ◇

DIREZIONE ARTISTICA

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

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico, responsabile dei servizi musicali, coordinamento del personale artistico*
Segreteria artistica Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING Anna Migliavacca *responsabile*, Monica Fracassetti

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

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

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

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore di scena e palcoscenico*,
Valter Marcanzin *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe,
Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*

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, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◇

MARKETING Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Laura Coppola

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

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

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Anna Traubio

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI **Massimiliano Ballarini** *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto
Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca
Conchetto, Roberto Cordella, Antonio Covatta, *nnp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchio-
ri, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis,
Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◇, Vitaliano Bonicelli ◇, Franco Contini ◇, Cristiano Gasparini ◇, Stefano Neri ◇

ELETTRICISTI **Vilmo Furian** *capo reparto*, Fabio Baretin *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Belle-
mo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Giovanni Dal Missier, Federico Geatti, Roberto Nardo, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**,
Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomedè ◇,
Michele Voltan ◇

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

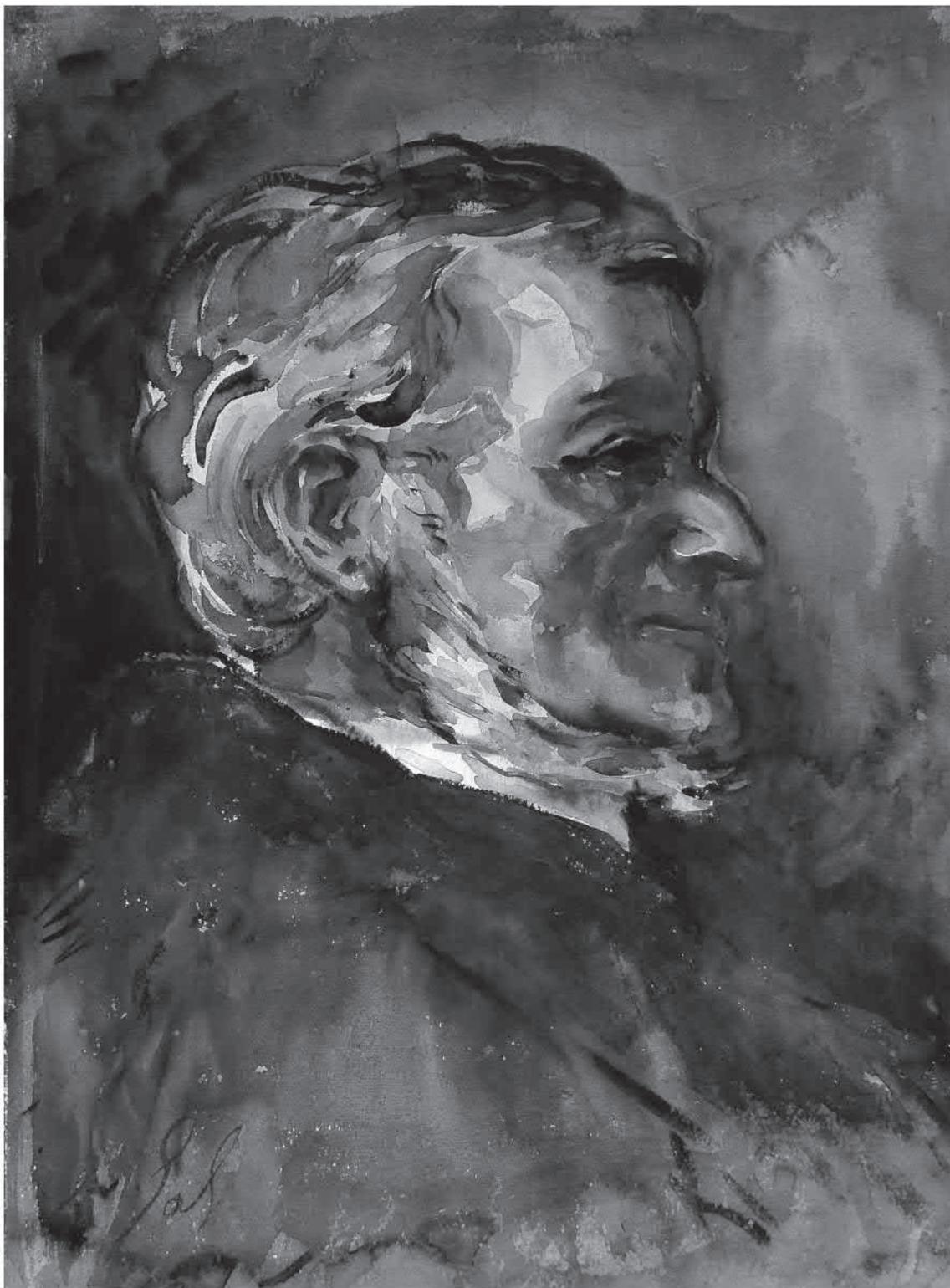
ATTREZZERIA **Roberto Fiori** *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin,
Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◇, Roberto Pirrò ◇

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◇

SARTORIA E VESTIZIONE **Emma Bevilacqua** *capo reparto*, Carlos Tieppo ◇ *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin,
Valeria Boscolo, Luigina Monaldini, Morena Dalla Vera ◇, Luisella Isicato ◇, Paola Masè ◇, Stefania Mercanzin ◇, Alice Nicolai ◇,
Francesca Semenzato ◇, Emanuela Stefanello ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



Egisto Lancerotto (1847-1916), Riccardo Wagner, 1882. Olio su tela. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Teatro La Fenice

4 / 5 / 6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13
novembre 2016

Aquagranda

musica di **Filippo Perocco**

personaggi e interpreti principali

**Fortunato Andrea Mastroni /
Francesco Milanese
Ernesto Mirko Guadagnini / Paolo
Antognetti
Lilli Giulia Bolcato / Livia Rado**

maestro concertatore e direttore

**Marco Angius
regia Damiano Michieletto
scene Paolo Fantin
costumi Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

prima rappresentazione assoluta
nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice
in occasione del cinquantesimo anniversario
dell'alluvione del 4 novembre 1966
con il sostegno del Freundeskreis
des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 / 11 / 13 / 15 / 17 dicembre 2016

Attila

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

**Attila Roberto Tagliavini
Odabella Vittoria Yeo**

maestro concertatore e direttore

**Riccardo Frizza
regia Daniele Abbado
scene Gianni Carluccio
costumi Gianni Carluccio
e Daniela Cernigliaro**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna
e Teatro Massimo di Palermo

Teatro La Fenice

20 / 24 / 28 gennaio
1 / 5 febbraio 2017

Tannhäuser

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

**Tannhäuser Stefan Vinke
Wolfram von Eschenbach Christoph Pohl
Elisabetta Liene Kinča
Venere Ausrine Stundyte**

maestro concertatore e direttore

**Omer Meir Wellber
regia Calixto Bieito
scene Rebecca Ringst
costumi Ingo Krüglger**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Opera di Anversa,
Vlaamse Opera di Gent
e Teatro Carlo Felice di Genova

Teatro Malibrán

10 / 12 / 18 / 21 / 23 febbraio 2017

Gina

musica di **Francesco Cilea**

personaggi e interpreti principali

**Gina Arianna Vendittelli
Giulio Alessandro Scottò di Luzio**

maestro concertatore e direttore

**Francesco Lanzillotta
regia Bepi Morassi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Scuola di scenografia
dell'Accademia di Belle Arti di Venezia
progetto «Atelier della Fenice al Malibrán»

Teatro La Fenice

16 / 17 / 19 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28
febbraio
1 / 2 marzo 2017

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

**Rodolfo Matteo Lippi / Ivan Ayon Rivas
Mimi Francesca Dotto / Gioia Crepaldi**

maestro concertatore e direttore

**Stefano Ranzani
regia Francesco Micheli
scene Edoardo Sanchi
costumi Silvia Aymonino**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

16 / 17 / 18 marzo 2017

Parsons Dance

coreografie di **David Parsons**

light designer **Howell Binkley**

Teatro La Fenice

24 / 25 / 26 / 28 / 29 / 30 / 31 marzo
1 / 2 / 4 aprile 2017

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali

**Don José Roberto Aronica
Carmen Veronica Simeoni**

maestro concertatore e direttore

**Myung-Whun Chung
regia Calixto Bieito
scene Alfons Flores
costumi Mercé Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 aprile
2 maggio 2017

Lucia di Lammermoor

musica di Gaetano Donizetti

personaggi e interpreti principali

Miss Lucia Nadine Sierra / Zuzana
Marková

Sir Edgardo di Ravenswood Francesco
Demuro / Shalva Mukeria

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 31 maggio
4 / 6 giugno 2017

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri
Rosina Chiara Amarù

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

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

30 giugno
2 / 4 / 6 / 8 luglio 2017

La sonnambula

musica di Vincenzo Bellini

personaggi e interpreti principali

Il conte Rodolfo Shalva Mukeria
Amina Irina Dubrovskaya

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia Bepi Morassi

scene Massimo Checchetto

costumi Carlos Tieppo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 13 / 14 maggio 2017

La bella addormentata

coreografia di Jean-Guillaume Bart

da Marius Petipa

musica di Pëtr Il'ic Čajkovskij

maestro concertatore e direttore

David Coleman

scene e costumi Aldo Buti

**Primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Teatro dell'Opera di Roma**

allestimento Teatro dell'Opera di Roma

TRILOGIA DI

CLAUDIO MONTEVERDI

Teatro La Fenice

16 giugno 2017

L'Orfeo

musica di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

17 / 20 giugno 2017

**Il ritorno di Ulisse
in patria**

musica di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

18 / 21 giugno 2017

**L'incoronazione
di Poppea**

musica di Claudio Monteverdi

maestro concertatore e direttore

John Eliot Gardiner

regia John Eliot Gardiner e Elsa Rooke

The Monteverdi Choir and Orchestra

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
unica tappa italiana del progetto internazionale
Monteverdi 450 del Monteverdi Choir & Orchestra e
Sir John Eliot Gardiner, dedicato alle celebrazioni dei
450 anni dalla nascita di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

22 / 27 / 29 agosto
1 / 6 / 10 / 12 / 14 / 15 / 21 / 22
settembre 2017

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Mihaela Marcu /
Ekaterina Bakanova

Alfredo Germont Ivan Magri /
Alessandro Scotto di Luzio

maestro concertatore e direttore

Enrico Calessio

regia Robert Carsen

scene e costumi Patrick Kinmonth

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

19 / 24 / 26 / 28 / 30 maggio
1 / 3 giugno
12 / 13 / 14 / 16 luglio 2017

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Jessica Nuccio
Alfredo Germont Piero Pretti /
Leonardo Cortellazzi

regia Robert Carsen

scene e costumi Patrick Kinmonth

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26 agosto

3 / 5 / 13 / 17 / 19 / 24 settembre 2017

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San **Monica Zatterin**

F.B. Pinkerton **Vincenzo Costanzo**

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

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

2 / 7 / 16 / 20 / 23 settembre 2017

L'occasione fa il ladro

musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali

Conte Alberto **Giorgio Misseri**

Ernestina **Rosa Bove**

maestro concertatore e direttore

Michele Gamba

regia **Elisabetta Brusa**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro Malibrán

29 settembre

1 / 3 / 5 / 7 ottobre 2017

Cefalo e Procri

musica di Ernst Krenek

maestro concertatore e direttore

Tito Ceccherini

regia **Valentino Villa**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale Biennale Arte 2017

Teatro La Fenice

13 / 14 / 15 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21 / 22 /

24 / 25 / 26 ottobre 2017

Don Giovanni

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni **Adrian Sâmpetean /**

Alessandro Luongo

Donna Anna **Francesca Dotto /**

Valentina Mastrangelo

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice, Sale Apollinee

25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31 ottobre

25 / 26 / 27 / 28 novembre

1 / 3 / 5 / 6 / 7 / 10 / 13 / 15 dicembre 2016

I tre gobbi

liberamente tratto da La favola de' tre gobbi

intermezzo di due parti per musica di

Carlo Goldoni

musica di **Alberto Maron**

ispirata da **Vincenzo Legrenzio Ciampi**

maestro concertatore **Alberto Maron**

regia **Michele Modesto Casarin**

con **Manuela Massimi, Matteo Fresch,**

Michele Modesto Casarin, Emanuele

Fortunati

soprano **Ilenia Tosatto**

tenore **Andrea Biscontin**

Ensemble Harmonia Pratica

produzione Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con Pantakin Commedia,

Woodstock Teatro e Conservatorio

Benedetto Marcello di Venezia

Foyer e sale del Teatro La Fenice

dal 20 luglio al 6 agosto 2017

**L'arte del fuoco
in musica**

opera sperimentale di **Fabrizio Plessi**

percorso itinerante con luci, suoni

e installazioni audio-video

OPERA GIOVANI

Teatro Malibrán

27 / 28 / 29 aprile 2017

Giulietta e Romeo

musica di Nicola Antonio Zingarelli

maestro concertatore e direttore

Maurizio Dini Ciacci

regia **Francesco Bellotto**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con

Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Teatro Malibrán

25 / 26 / 27 maggio 2017

L'aumento

musica di **Luciano Chailly**

maestro concertatore e direttore

Maurizio Dini Ciacci

regia **Davide Garattini Raimondi**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con

Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Teatro La Fenice

14 ottobre 2016 ore 19.30 turno S
16 ottobre 2016 ore 16.30 turno U

Giovanni Salviucci

Serenata per nove strumenti

Solisti del Teatro La Fenice

direttore

Yuri Temirkanov

Gioachino Rossini

Il barbiere di Siviglia: Sinfonia

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in re maggiore Hob. I: 101
La pendola

Sergej Prokof'ev

Roméo et Juliette: estratti
dalle Suite n. 1 e n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

18 novembre 2016 ore 20.00 turno S
19 novembre 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Jader Bignamini

Giovanni Salviucci

Introduzione, Passacaglia e Finale

Gian Francesco Malipiero

Pause del silenzio I

Antonín Dvořák

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

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

24 novembre 2016 ore 20.00 turno S
25 novembre 2016 ore 20.00

direttore

Henrik Nánási

Goffredo Petrassi

Partita per orchestra

Zoltán Kodály

Tánze aus Galanta

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16 dicembre 2016 ore 20.00 turno S
18 dicembre 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Sergej Rachmaninov

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol minore op. 40

Boris Petrušanskij pianoforte

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61
revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

19 dicembre 2016 ore 20.00 per invito
20 dicembre 2016 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

Claudio Monteverdi

Missa In illo tempore
e brani strumentali di altri maestri
della Cappella Marciana

Solisti della Cappella Marciana

Teatro Malibrán

7 gennaio 2017 ore 20.00 turno S
8 gennaio 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Risto Joost

Ildebrando Pizzetti

Canti della stagione alta
per pianoforte e orchestra
Alberto Ferro pianoforte
vincitore del Premio Venezia 2015

Jean Sibelius

Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore
op. 82

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27 gennaio 2017 ore 20.00 turno S
29 gennaio 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Marek Janowski

Johannes Brahms

Akademische Festouvertüre op. 80

Franz Schubert

Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 febbraio 2017 ore 20.00 turno S
4 febbraio 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Omer Meir Wellber

Hannes Kerschbaumer

minu

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

Ernest Bloch

Schelomo Rapsodia ebraica
per violoncello e orchestra

Jan Vogler violoncello

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 febbraio 2017 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2017 ore 20.00

direttore

Claudio Marino Moretti

Peteris Vasks

The Fruit of Silence

versione per coro e pianoforte
testo di Madre Teresa di Calcutta

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem in re minore KV 626

versione per soli, coro
e pianoforte a quattro mani
di Carl Czerny

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

4 marzo 2017 ore 20.00 turno S
5 marzo 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Marco Angius

Emanuele Cella

Random Forests

Nuova commissione
«Nuova musica alla Fenice»

con il sostegno
della Fondazione Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

Camillo Togni

Variazioni op. 27 per pianoforte e
orchestra

Aldo Orvieto pianoforte

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op.
38 *Primavera*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 aprile 2017 ore 20.00 turno S
9 aprile 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759
Incompiuta

Alfredo Casella

Sinfonia n. 3 op. 63

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

5 maggio 2017 ore 20.00 turno S
7 maggio 2017 ore 17.00

direttore

Jeffrey Tate

Gioachino Rossini

Guillaume Tell: Ouverture

Benjamin Britten

Soirées musicales op. 9

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 maggio 2017 ore 20.00 turno S

direttore

James Conlon

Hector Berlioz

Harold en Italie Sinfonia per viola
concertante e orchestra op. 16

Ula Uljona viola

Claude Debussy

La Mer Tre schizzi sinfonici per
orchestra

Igor Stravinskij

Suite dal balletto *L'Oiseau de feu*
versione 1919

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Teatro Malibran

10 giugno 2017 ore 20.00 turno S
11 giugno 2017 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Fabio Vacchi

Veronica Franco per voce recitante,
soprano e orchestra
versi di **Veronica Franco**
testo di **Paola Ponti**

voce recitante **Giovanna Bozzolo**
soprano **Silvia Regazzo**

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

17 giugno 2017 ore 20.00 turno S
18 giugno 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Giuseppe Grazioli

Silvia Colasanti

Ciò che resta

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

Nino Rota

Suite dal balletto *La strada*

Gino Marinuzzi

Sinfonia in la

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

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

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

Quote associative

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

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

intestati a

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

Consiglio direttivo

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

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

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

Le principali iniziative della Fondazione

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

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

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, 1987, 1996 (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI



pierre cardin



APV INVESTIMENTI



RUBELLI



superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

TIFFANY & CO.

V° 73



Fondazione Amici della Fenice



Noventa Di Piave



HAUSBRANDT



STUDIO DE POLI
VENEZIA

Allegriani



pwc



ALILAGUNA

Marsilio



**BANCO
SAN MARCO**
A SOSTEGNO DELLA CULTURA



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

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.



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Mario Rigo

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 67 - gennaio 2017

Tannhäuser

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

Hanno collaborato a questo numero
Tina Cawthra, Marina Dorigo, Giuseppina La Face Bianconi,
Mauro Masiero, Ilaria Pellanda, Quirino Principe, Franco Rossi

grafica e impaginazione
Dali Studio S.r.l.

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

Supplemento a
La Fenice

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

finito di stampare nel mese di gennaio 2017
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

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