

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



Eccessivo è il dolor
quand'egli è muto
Cefalo e Procri

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2016-2017

Teatro Malibran

venerdì 29 settembre 2017 ore 19.00 turno A
domenica 1 ottobre 2017 ore 15.30 turno B
martedì 3 ottobre 2017 ore 19.00 turno D
giovedì 5 ottobre 2017 ore 19.00 turno E
sabato 7 ottobre 2017 ore 15.30 turno C



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Silvia Colasanti.

- 5 La locandina

7 Note di regia

- 7 Valentino Villa: «Dal mito alla 'moralità' passando per il dolore»
a cura di Leonardo Mello
- 9 Valentino Villa: "From myth to 'morality' through pain"
edited by Leonardo Mello

11 La musica

- 11 Tito Ceccherini: «Una serata tra antico, 'moderno' e nuovo»
a cura di Ilaria Pellanda
- 13 Tito Ceccherini: "An evening amidst the ancient, 'modern' and new"
edited by Ilaria Pellanda

15 Eccessivo è il dolor quand'egli è muto

- 15 Silvia Colasanti: «L'inquietudine contemporanea incontra la musica di Cavalli»
- 17 Silvia Colasanti: "Contemporary disquiet encounters Cavalli's music"
- 19 Il lamento di Procri
di Giovan Francesco Busenello
- 20 Silvia Colasanti: note biografiche

23 Cefalo e Procri

- 23 *Cefalo e Procri* in breve
- 25 *Cefalo e Procri* in short
- 27 Argomento
- 28 Synopsis
- 29 Argument
- 30 Handlung
- 31 Il libretto
- 37 Leggendo il libretto
- 40 *Cefalo e Procri*: Krenek e l'Italia
di Filippo Juvarra
- 49 Problemi di stile nell'opera
di Ernst Krenek
- 51 Ernst Krenek, un profilo
- 53 Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice
a cura di Franco Rossi

55 Curiosità

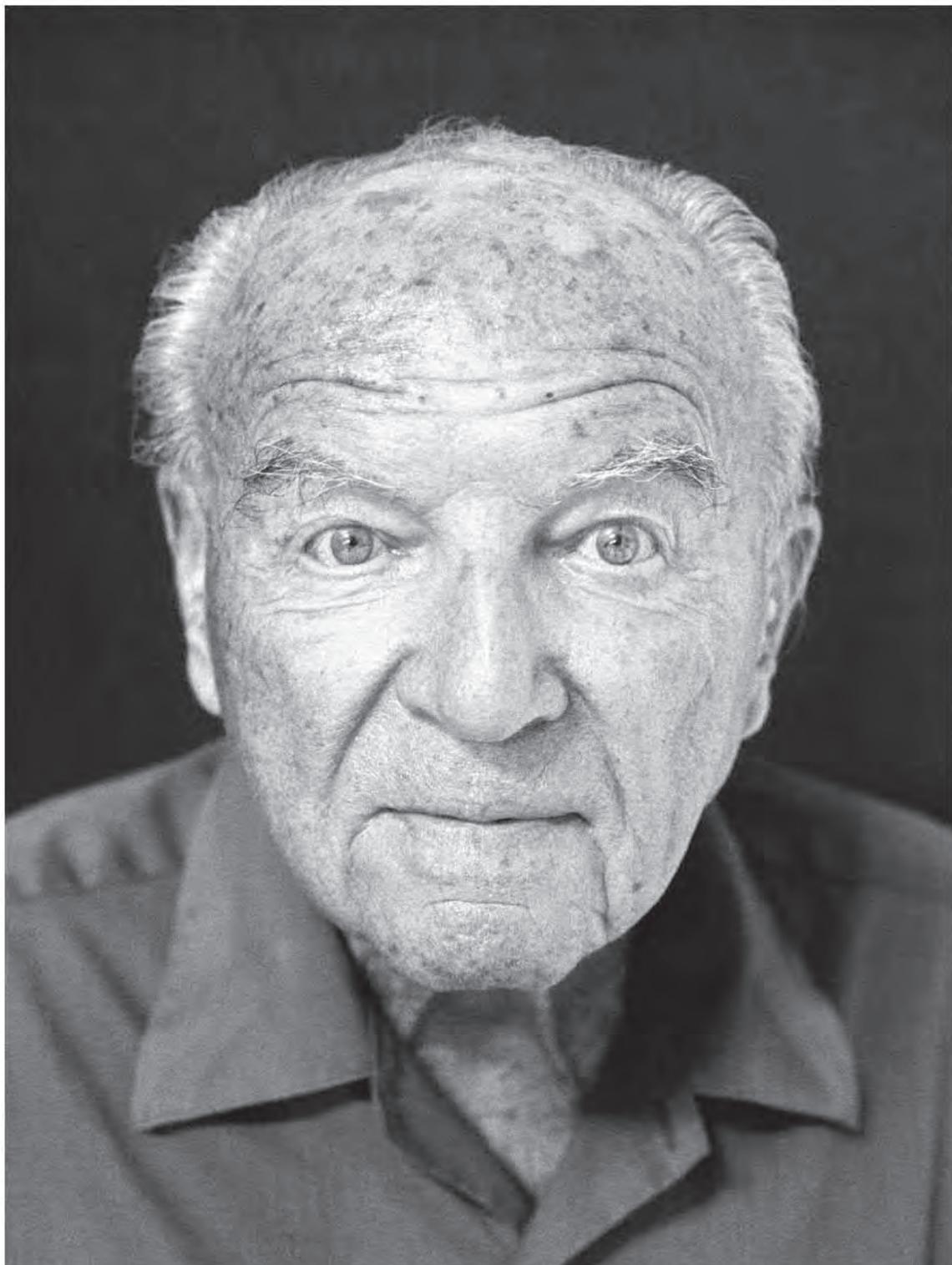
- 55 Cefalo e Procri alle Sale Apollinee della Fenice

57 Biografie

- 57 Biografie

60 Dintorni

- 60 L'arte di Martino Zanetti alle Sale Apollinee



Ernst Krenek (Vienna, 1900 - Palm Springs, 1991). Ernst Krenek Institut Privatstiftung. Foto © Klaus Barisch.

Eccessivo è il dolor quand'egli è muto

dal Lamento di Procri *di* Francesco Cavalli

musica di **Silvia Colasanti**

commissione della Fondazione Teatro La Fenice
editore proprietario Casa Ricordi srl, Milano

personaggi e interpreti

Procri Silvia Frigato

Cefalo e Procri

moralità pseudo-classica in un prologo e tre quadri

libretto di **Rinaldo Küfferle**

musica di **Ernst Krenek**

prima esecuzione assoluta: Venezia, Teatro Goldoni, 15 settembre 1934
editore proprietario Ernst Krenek Institut Privatstiftung

personaggi e interpreti

Cefalo Leonardo Cortellazzi

Procri Silvia Frigato

Diana Francesca Ascioti

Aurora Cristina Baggio

Crono William Corrò

maestro concertatore e direttore **Tito Ceccherini**

regia **Valentino Villa**

scene Massimo Checchetto, *costumi* Carlos Tieppo, *luci* Vilmo Furian

Orchestra del Teatro La Fenice

con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanon; maestro di sala Roberta Paroletti; altro maestro di sala Paolo Polon; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; assistente alla regia Laura Pigozzo; scenografa assistente Serena Rocco; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene, costumi, attrezzeria e calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; parrucche e trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Valentino Villa: «Dal mito alla ‘moralità’ passando per il dolore»

a cura di Leonardo Mello

Valentino Villa – regista d’esperienza, che dopo anni di prosa si cimenta per la prima volta nella lirica –, firma l’allestimento del dittico che vede l’opera di Ernst Krenek *Cefalo e Procri unita a un’inedita composizione di Silvia Colasanti*. In questa conversazione spiega come ha accostato queste due differenti esperienze musicali.

Dal punto di vista scenico ho considerato le due parti ‘alla pari’. Naturalmente in Krenek siamo in presenza di un racconto dotato di personaggi, azioni e scene, mentre il lavoro di Silvia Colasanti, nel brano in cui rielabora il *Lamento di Procri* di Francesco Cavalli – e dov’è inglobato anche il pezzo *Ciò che resta*, presentato lo scorso giugno nell’ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice» e qui trascritto per piccola orchestra – non presenta questi elementi. Tuttavia ho immaginato entrambi i segmenti della serata in termini scenici: nel primo l’atmosfera è più rarefatta e procede per visioni, mentre in *Cefalo e Procri* si assiste a uno sviluppo drammatico più classico ed evidente.

Partiamo da quest’ultima: che tipo di opera è, secondo lei?

È estremamente sintetica, con scene che propongono una struttura quasi barocca. La trama viene asciugata all’osso, e si incontrano piccole forzature legate da una parte appunto alla brevità, e dall’altra al tipo di narrazione che Krenek e Küferle volevano sviluppare. Affrontandola, la prima domanda che mi sono posto è stata: come si possono mettere in scena degli dei in questo tipo di contesto? Riflettendo su questo, mi è subito sembrato che non fosse giusto rappresentare Diana in

quanto Diana, Aurora in quanto Aurora e così via. Ho pensato invece che, più che divinità nel senso comune della parola, potessero piuttosto essere delle persone dotate di un potere, cioè in grado di trasformare la realtà. Mi è parso che nell’opera gli screzi tra Diana e Aurora, le loro invidie, le loro sfide fossero trasportati su un piano umano.

Questo potere ha connotazioni coercitive?

L’idea che il potere sia coercitivo drammatizza necessariamente la situazione, e mi sembra che la drammatizzazione sia molto lontana da quest’opera. Ho invece immaginato un potere che riuscisse a intervenire sullo svolgimento di una storia, sul destino di figure, come Cefalo e Procri, che invece non ho percepito come propriamente umane. Mi spiego meglio: la sensazione è che in Krenek il rapporto dei-umani sia ‘scalato’, e che i primi siano, senza però troppo calcare la mano su questa lettura, un po’ come quegli scienziati che oggi si occupano di robotica, di androidi, di doppi di se stessi: figure umane con un’aura quasi divina. Mentre Cefalo e Procri è come se fossero declassati rispetto alla loro umanità, e quindi manipolati e in balia di qualcuno che sta sopra di loro ma che non necessariamente è una divinità.

Il sottotitolo, «moralità pseudo-classica in un prologo e tre quadri», potrebbe sottintendere che si tratta di un gioco?

La parola gioco mi sembra centrale, ma proprio nel senso della ‘moralità’: il richiamo è ai *morality play* del passato, dove attraverso una storia si cercava di insegnare qualcosa. In questo caso si mette in guardia dai risvolti terribilmente negativi della



Valentino Villa. Foto © Claudia Pajewski.

gelosia. In realtà il mito di Cefalo e Procri, soprattutto nel Cinque Seicento, è stato molto sfruttato per parlare di fedeltà e infedeltà coniugale. Molte delle raffigurazioni che possediamo provengono da stanze di sposi che avrebbero dovuto riferirsi a quell'immaginario come monito. Quindi l'operazione che realizzano Krenek e Küfferle è paradossalmente filologica rispetto all'utilizzo di questo mito nella storia.

All'inizio accennava alla volontà di creare una messinscena unitaria.

È quello che mi preme di più, perché mi pare proprio che le due parti siano in dialogo tra loro. Al contrario che in Krenek, la musica di Silvia Colasanti, in *Eccessivo è il dolor quand'egli è muto*, affronta il mito dal punto di vista emotivo: in essa si percepisce il senso di perdita, di mancanza, di abbandono, e dunque di morte. Lì la figura di Procri assume, nella sua drammaticità, una statura davvero mitica, e dunque, come è ovvio, profondamente

umana. Anche *Ciò che resta*, composizione presentata recentemente in Fenice e non nata in relazione diretta con la storia di Cefalo e Procri, parla di nostalgia e di lontananza, e permette di continuare a far vivere delle immagini legate a Procri e alla sua morte, prima che, con il secondo tassello dello spettacolo, la vicenda venga come 'rifrullata' un'altra volta. Più che di variazioni sul mito ci troviamo di fronte a qualcosa di simile a un caleidoscopio, dove le immagini si frantumano continuamente componendone altre. L'idea che il lamento di Procri sia successivo alla morte della fanciulla, come abbiamo ipotizzato con la compositrice, si lega contrastivamente e con grande efficacia all'elemento più forte dell'opera di Krenek-Küfferle, cioè proprio l'eliminazione dal racconto della morte di Procri e il successivo, 'edificante' lieto fine.

Valentino Villa: “From myth to ‘morality’ through pain”

edited by Leonardo Mello

Valentino Villa – an experienced director who is now trying her hand at opera for the very first time – has directed the diptych that includes Ernst Krenek’s opera with a new composition by Silvia Colasanti. In this conversation she explains how she combines these two different musical experiences.

From the scenic point of view, I regarded the two parts as ‘equals’. Of course with Krenek we have a tale full of characters, action and sets while with Silvia Colasanti’s work these elements are not present in either the passage in which she reworks Francesco Cavalli’s *Lamento di Procri* – which includes the piece entitled *Ciò che resta*, premiered last June as part of the project «Nuova musica alla Fenice» and now arranged for small orchestra. Nevertheless, I considered both parts of the evening in scenic terms: in the first one the atmosphere is more rarefied and comprises a succession of views whilst in *Cefalo e Procri* we have a dramatic development that is more classical and clear.

Let’s start with the latter, in your opinion, what kind of opera is it?

An extremely concise one, with sets that offer an almost Baroque structure. The plot is reduced to the bones and there are small distortions linked on the one hand to its concision, and on the other to the kind of narration that Krenek and Küfferle had in mind. In my approach, the first question I asked myself was: how can one stage gods in this kind of context? After some reflection, I realised immediately that it was not right to portray Diana as Diana, and Aurora as Aurora, and so on. I decided that instead of a divinity in the common

meaning of the world, it could be people endowed with power, in other words, able to transform reality. I thought that in the opera Diana and Aurora’s disagreements, their jealousies, their challenges, could be portrayed at a human level.

Does this power have coercive connotations?

The idea that power is coercive inevitably dramatizes the situation and I think that dramatization is far-removed from this opera. What I imagined was a power that is able to intervene on the actions of a story, on the characters’ fate, like Cefalo and Procri, who I did not regard as really human. Let me explain myself better: the sensation is that in Krenek the divinity-human relationship has been ‘graded’, and that the former are, without exaggerating this interpretation, a little like the scientists who are working with robotics, androids, and doubles of oneself. A sort of human figure with an almost divine aura. On the other hand, it is as if Cefalo and Procri have been downgraded regarding their human nature, and thus manipulated and in the hands of someone above them, but someone who is not necessarily a divinity.

Could the subtitle, “pseudo-classical morality in a prologue and three scenes”, imply that it is a game?

I think the word game plays a key role, but in the sense of ‘morality’: the evocation is that of the morality plays in the past, where one tried to teach something through a story. In this case it is a warning about the terrible negative effects jealousy can have. In actual fact, the myth of Cefalo and Procri, in the sixteenth-seventeenth centuries in particular, was exploited considerably when talking about



Piero di Cosimo (Firenze, 1461 circa - 1522), Morte di Procri. Olio su legno di pioppo, 1495 circa. Londra, National Gallery.

marital fidelity and infidelity. Many of the portrayals we see come from rooms with marital couples that were meant to be taken as an admonition. So the operation that Krenek and Küfferle have carried out is paradoxically philological as regards the use of this myth in the story.

At the beginning you mentioned the desire to create a united production.

That is what is the most important to me because I think the different parts are actually communicating with one another. Unlike in Krenek, from my point of view, in *Eccessivo è il dolor quand'egli è muto* Silvia Colasanti's music deals with the myth from an emotive perspective: one perceives the sense of loss, absence, abandonment and then death. There, in all its drama the figure of Procri assumes a truly mythical calibre, and therefore obviously one that is profoundly human. Also *Ciò che resta*, which was not composed in relation to the story of Cefalo and Procri, also deals with

nostalgia and distance, enabling images associated with Procri and his death to continue, before the tale is 'remixed' another time in the second part of the performance. I would not say we are dealing with variations on the myth, but rather before us we have something that is a little like a kaleidoscope, in which the images disintegrate, continuously creating others. The idea that Procri's lament is after the young girl's death, as we hypothesised with the composer, is linked in contrast with great effectiveness to the strongest element of Krenek-Küfferle's opera, that is, the elimination of Procri's death from the tale and the successive, 'edifying' happy end.

Tito Ceccherini: «Una serata tra antico, 'moderno' e nuovo»

a cura di Ilaria Pellanda

Adirigere il dittico composto da Cefalo e Procri di Ernst Krenek e il brano Eccessivo è il dolor quand'egli è muto di Silvia Colasanti è Tito Ceccherini, che ci illustra come ha affrontato le partiture, partendo dall'opera dell'autore austriaco.

L'approccio somiglia a quello per una partitura nuova, quasi una 'prima assoluta': non credo infatti che nessuno abbia potuto ascoltare questa musica, che non mi risulta essere mai stata ripresa dopo la sua creazione negli anni Trenta. In questo caso l'avvicinamento è obbligato ma virtuoso: un dialogo lento con il compositore che si realizza attraverso l'esame paziente del suo lavoro, alla ricerca delle intenzioni, delle scelte, di tutto ciò che le note sulla pagina ambiscono a diventare. Spesso, esclusa la possibilità di chiedere chiarimenti direttamente a un compositore, sono proprio le apparenti 'irregolarità' della scrittura a rivelare il modo di pensare, il 'carattere' di un autore nella sua attività artigianale e a offrire un orientamento nella definizione delle scelte stilistiche e interpretative. La partitura che mi trasmette il testo musicale di quest'opera, oltretutto, è un manoscritto che testimonia il lavoro fatto a suo tempo dal direttore, Hermann Scherchen, e le annotazioni che reca possono derivare sia da scelte (artistiche o pratiche) degli interpreti dell'epoca, che da indicazioni ottenute dal compositore stesso. Senza pretendere di operare una disamina filologica che trascenderebbe il mio ruolo in questa circostanza, cerco di discernere le ragioni dei segni che decifro, per ricostruire in che misura essi mi offrano una chiave di lettura del testo e quando invece si tratti semplicemente di soluzioni empiriche e occasionali.

Cefalo e Procri può essere considerata una 'favola in musica'?

Indubbiamente sì, ma a differenza dei modelli che questa dicitura può evocare non riconosco qui una coerenza di approccio fra l'impostazione del libretto e le ragioni della musica. Lo 'pseudo-classicismo' del testo poetico ostenta a un tempo una qualità erudita e un carattere a suo modo capriccioso che mi pare restino sostanzialmente estranei alla prospettiva di Krenek.

In poco più di trenta minuti quest'opera condensa tutta la forza di un dramma della gelosia e dell'incomprensione tra due amanti: come si realizza questo 'crescendo' dal punto di vista della direzione?

La partitura procede per sezioni musicali che, pur nel rapido incalzare delle diverse situazioni drammaturgiche (l'opera è infatti caratterizzata da una concisione estrema), tendono a mantenere una continuità costruttiva, evitando un'eccessiva frammentazione episodica. Lo svolgersi del dialogo fra Cefalo e Aurora, o, immediatamente dopo, ancora nel primo quadro, il primo incontro di Cefalo (travestito) con Procri ne sono buoni esempi: l'azione procede spedita ma il tono della conversazione, che evolve molto velocemente in senso drammatico passando dai 'convenevoli' al teso scambio di battute che dipana l'inganno, per culminare nell'urgenza retorica del corteggiamento/raggiro (dapprima di Aurora nei confronti di Cefalo, poi con Procri), è iscritto in una struttura musicale che privilegia la continuità e l'intensificazione progressiva (di armonia, strumentazione, dinamica e agogica) e restituisce una sorta di credibilità umana a un dialogo il

cui ritmo rischierebbe altrimenti di risultare schematico e forzato.

Quale dialogo si forma tra parti strumentali e parti vocali e come vengono resi, musicalmente, i protagonisti dell'opera?

Premessa la natura piuttosto eclettica della scrittura compositiva, e il suo libero associare un'impostazione dodecafonica con elementi più tradizionali (dal ricorrere di accordi tonali all'uso di motivi ritmici semplici e caratteristici, alla lieve ingenuità infantile della cantilena d'entrata di Procri), all'orchestra è affidato sia il ruolo cruciale di tessere quella trama drammaturgica che tiene insieme lo svolgimento dell'azione, sia la fondamentale definizione (attraverso l'armonia) del colore e quindi anche del tono psicologico delle frasi cantate. Anche il ricorrere nell'accompagnamento orchestrale di figure ostinate, che segnano l'incalzante procedere della drammaturgia, conferisce all'impaginazione dell'opera un tratto caratteristico che è essenziale completamento della declamazione da parte delle voci. Queste ultime alternano con duttile sottigliezza inflessioni più cantabili (vedi per esempio gli slanci melodici di Cefalo mascherato nel suo 'corteggiamento' – «Ti porterò nell'Asia favolosa») a parti declamate, fino al vero e proprio recitativo. La strumentazione è spesso essenziale nella definizione caratteristica dei personaggi, come l'associazione delle dee rispettivamente con i misteriosi accordi di archi divisi nei registri estremi (Diana) o con i rutilanti arpeggi di pianoforte illuminati dal tocco del triangolo (Aurora).

Il dittico della serata prende avvio dal lavoro musicale di Silvia Colasanti, che presenta atmosfere e suggestioni differenti e chiama in causa un'autorità del passato come Francesco Cavalli.

Se la qualità della scrittura di Krenek esercita in fondo la sua virtù nell'animare e rendere credibile un testo altrimenti francamente inattuale, il lavoro di Silvia Colasanti ha per converso il pregio straordinario di svelare la modernità intrinseca alla pagina antica di Cavalli. Al sapiente rispetto dell'originale, che nella seconda parte del pezzo viene riproposto con ritocchi discretissimi



Tito Ceccherini. Foto @ Dániel Vaas 2014

che hanno la delicata parsimonia e la cruciale importanza delle luci in una regia teatrale, risponde la libertà inventiva del preludio che apre il lavoro. E l'equilibrio perfetto fra la nitida modernità di questo e la misteriosa attualità del canto seicentesco sono esperienza preziosa. È ancora a una pagina puramente strumentale di Silvia Colasanti [*Ciò che resta*, nella trascrizione per piccola orchestra] che affidiamo la transizione e la mediazione necessaria fra il *Lamento* di Cavalli e il Novecento di Krenek: e sarà utile soprattutto a ribadire un legame più autentico fra l'artista di oggi e il grande maestro antico, pur giovando virtualmente anche a preparare il mondo delle armonie 'moderne' dell'ibrido neoclassicismo dodecafonico di Krenek. Ma la composizione e l'opposizione di contrasti, ambiguità e affinità segrete sono insieme la sfida e l'anima della serata che abbiamo cercato di preparare.

Tito Ceccherini: “An evening amidst the ancient, ‘modern’ and new”

edited by Ilaria Pellanda

Tito Ceccherini will be conducting the diptych including *Cefalo e Procri* by Ernst Krenek and the passage *Eccessivo è il dolor quand'egli è muto* by Silvia Colasanti and he explains how he approached the score, starting with the Austrian composer's opera.

The approach is similar to that of a new score, one that is almost a 'world première'; in fact, I don't think anyone has been able to listen to this music as I don't think it has ever been performed after its creation in the thirties. In a case such as this, the approach is unescapable but virtuous: a slow dialogue with the composer which is done by patiently studying the score, looking for intentions, choices, all those things that the written notes hope to become. Very often, when one cannot ask the composer for clarification in person, it is the apparent 'irregularities' of the composition that reveal an author's 'character' in his craftsmanship, and this is what offers direction in the definition of stylistic and interpretative choices. Furthermore, the score that the musical text of this opera transmits to me is a manuscript that is testimony to the work that was done by the director, Hermann Scherchen, and the notes might be a result of decisions (artistic or practical) by the performers at that time, or by indications from the composer himself. Without claiming to carry out a philological analysis, which would be beyond my role in these circumstances, I try to discern the reasons underlying the signs I am deciphering and decide either to which degree I shall use them to reconstruct an interpretation of the text or whether they are just simply empirical and fortuitous solutions.

Can Cefalo e Procri be considered a "fairy tale to music"?

Undoubtedly, but unlike other models that this wording might evoke, in this case I cannot see any coherence regarding the approach between the libretto and the reasons underlying the music. The 'pseudo-classicism' of the poetical text flaunts both an erudite quality and one that is capricious in its own way, which I think is basically alien to Krenek's view.

In just over thirty minutes this opera condenses all the power of a drama about jealousy and misunderstanding between two lovers: how do you achieve this 'crescendo' from the point of view of conducting?

The score is divided into musical sections that, despite the rapid surge of the diverse dramaturgical situations (the opera is, in fact, characterised by extreme concision), tend to maintain a constructive continuity, thus avoiding excessive episodic fragmentation. The dialogue between Cefalo and Aurora, or immediately afterwards, still in scene one, Cefalo's first meeting (in disguise) with Procri are good examples: the action proceeds swiftly but the tone of the conversation, which develops very quickly in the dramatic sense, going from 'pleasantries' to the terse exchange of lines that unravels the deception, culminating in the rhetorical urgency of the courtship/deception (first Aurora with Cefalo, then with Procri), is set against a musical structure that favours continuity and progressive intensification (of harmony, instrumentation, dynamics and agogics), restoring a sort of human credibility to a dialogue, the

rhythm of which would otherwise seem schematic and contrived.

What dialogue is there between the instrumental and vocal parts, and how are the protagonists of the opera portrayed musically?

Bearing in mind the rather eclectic nature of the composition, and its free association of a dodecaphonic structure with more traditional elements (from the use of tonal chords, the use of simple, characteristic rhythmic motifs, and the mild childish naivety of Procri's entrance cantilena), the orchestra is given both the crucial role of weaving the dramaturgical plot that keeps the development of the action together, and the fundamental definition (through harmony) of the colour, and therefore also of the psychological tone of the sung phrases. Resorting to obstinate figures in the orchestral accompaniment, which characterise the dramaturgical development, gives the opera a characteristic trait that is an essential part in the completion of the declamation of the vocal parts. With ductile subtlety the latter alternate the more cantabile modulations (for example the melodic outbursts of Cefalo in disguise when 'courting' – "Ti porterò nell'Asia favolosa") with declaimed parts, and even with pure recitativo. The instrumentation often plays an essential role in the definition of the characters, for example the association of the goddesses with the mysterious chords of the strings divided into extreme registers (Diana), or with the reluctant arpeggio of the piano lightened with the triangle (Aurora).

The diptych of the evening starts with Silvia Colasanti's music, which presents different atmospheres and evocations, involving an authoritative figure from the past such as Francesco Cavalli.

While the quality of Krenek's writing exercises to the utmost its virtue by animating and making a text that is otherwise frankly outdated, Silvia Colasanti did the opposite with the outstanding merit of revealing the intrinsic modernity of Cavalli's ancient pages. The inventive freedom of the prelude that opens the piece corresponds to the skilful knowledge of the original, which is

represented with discrete reworkings in the second part of the piece with the delicate parsimony and fundamental importance of the lights in theatre direction: and the perfect balance between the crystal clear modernity of this work and the mysterious modernism of the seventeenth century is an invaluable experience. The transition and mediation that are needed between Cavalli's lament and Krenek's twentieth century is offered in the form of a purely instrumental page by Silvia Colasanti [*Ciò che resta*, transcribed for a small orchestra]; and above all, it will be useful to emphasise the most authentic tie between today's artist and the great ancient maestro, whilst virtually also helping prepare the world of 'modern' harmonies of Krenek's dodecaphonic, neoclassic hybrid. However, the composition and the opposition of contrasts, ambiguity and secret affinities are both the challenge and soul of the evening we are preparing.

Silvia Colasanti: «L'inquietudine contemporanea incontra la musica di Cavalli»

A Cefalo e Procri di Ernst Krenek si affianca, formando un ideale dittico incentrato sul mito ovidiano, Eccessivo è il dolor quand'egli è muto, un brano inedito e composto per l'occasione da Silvia Colasanti (una partitura che ingloba un altro pezzo della stessa autrice, Ciò che resta – edizioni Ricordi srl di Milano –, presentato in prima assoluta al Malibran il 17 giugno scorso nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice» e ora proposto in una trascrizione per piccola orchestra). In questa conversazione la compositrice romana descrive genesi e struttura del nuovo lavoro.

Tutto è nato da un'idea di Fortunato Ortombina, che nel riproporre a distanza di tanti anni l'opera di Krenek ha voluto abbinarvi un brano contemporaneo che trattasse la stessa materia mitica e che prendesse le mosse dal *Lamento di Procri* di Francesco Cavalli. *Cefalo e Procri* offre una visione 'edulcorata' del mito, con un singolare lieto fine che si allontana dal racconto delle *Metamorfosi* di Ovidio. Io invece ho voluto affrontare questa storia privilegiando il suo originario aspetto tragico, dove si incontrano gelosie insinuate da terze figure che portano a tradimenti che altrimenti non si sarebbero mai consumati, fino a culminare nella terribile morte di Procri.

Come si intreccia la sua musica con le sonorità antiche di Cavalli?

Sono partita proprio dall'antico, cioè dalla struttura tipica del lamento barocco, dove Procri piange la perdita del suo amato, aggravata dal fatto che il tradimento di cui è accusata è stato provocato e risulta sforzato. Il titolo del brano riprende

letteralmente le ultime parole del testo musicato da Cavalli. La linea vocale è rimasta pressoché intatta rispetto a quella seicentesca, tranne nel fatto che ho modificato alcuni tempi, allargando alcune parti per farle diventare più liriche, mentre altre sono più mosse perché hanno un carattere maggiormente recitativo. C'è dunque un lavoro sul tempo e sulla scansione metronomica, però la linea della voce – ripeto – è sostanzialmente la medesima. Prima dell'ingresso di Procri, tuttavia, ho collocato una lunga introduzione orchestrale che presenta un linguaggio estremamente aspro e vicino al nostro tempo. In essa è raccontata una grande inquietudine, che mano a mano fa presagire le armonie che poi arriveranno con il lamento di Procri. Nei movimenti tellurici dell'orchestra ci sono dei piccoli frammenti, molto lavorati timbricamente, di queste armonie che giungeranno in seguito. Tutta questa prima parte 'inquieta' ha una sua direzionalità che esplose in un *fortissimo* finale per poi sfociare nell'ingresso del soprano. La voce mantiene tutto sommato riconoscibili le armonie barocche, che a volte però vengono orchestrate e altre velate, nascoste, percepibili più in filigrana. Però si distingue nitidamente il linguaggio di Cavalli, che d'altro canto, come è naturale, viene riattualizzato. Questo tipo di procedimento mi capita di utilizzarlo anche in composizioni che non hanno una partenza così chiara ed esplicita. Lavorare su contesti armonici e centri modali del passato per poi interpretarli e 'velarli' con lo sguardo della modernità è una modalità che mi appartiene e a cui ricorro anche nei pezzi che scrivo abitualmente. Quindi in questo caso mi sono trovata 'a casa' nell'affrontare quest'operazione. Le parti un po' più mosse molto spesso sono



Silvia Colasanti con Cristiano Chiarot, Riccardo Frizza e Fortunato Ortombina in occasione della prima assoluta di *Ciò che resta* (edizioni Ricordi srl di Milano) al Teatro Malibran, 17 giugno 2017. Foto © Michele Crosera.

accompagnate solo da un quintetto di fiati (flauto, oboe, due clarinetti e un fagotto), che punteggiano le zone destinate ai 'recitativi'. Invece per quelle più liriche subentra l'intervento degli archi, in una sorta di orchestra da camera che prevede anche due corni, tromba, trombone e percussioni.

Si stabilisce dunque una sorta di dialettica tra musica d'oggi e tradizione.

Sì. In determinati momenti drammaturgici, che costituiscono come delle pause, ritornano le 'bolle' di inquietudine iniziali, che si vanno a inserire nel tracciato antico con un linguaggio invece composto di *cluster* ed elementi specificamente di oggi. L'intervento sul passato per me deve essere sempre molto chiaro. La nostra epoca presenta una peculiarità che la differenzia da quelle che l'hanno preceduta: noi stringiamo un rapporto con tutto il nostro passato, rispetto agli autori di centocinquanta anni fa abbiamo un respiro più largo, che

da una parte è un po' angoscioso, perché il peso della tradizione è schiacciante. Dall'altra, però, poter guardare Cavalli ed Henze quasi con la stessa distanza è davvero bellissimo, e il nuovo pezzo mi ha permesso di esprimere appieno questo sentimento. Tornando alle citate 'bolle' di inquietudine all'interno del canto, è come se questo lamento (e sull'argomento mi sono a lungo confrontata anche con il regista Valentino Villa) Procri lo cantasse da morta. Come se quest'inquietudine portasse alla sua morte e solo dopo nascesse questo canto lontano. Ho voluto rendere con l'orchestrazione un'idea di lontananza anche temporale. (*l.m.*)

Silvia Colasanti: “Contemporary disquiet encounters Cavalli’s music”

Creating an ideal diptych that revolves around Ovid’s myth, *Ernst Krenek’s Cefalo e Procri* is flanked by *Eccessivo è il dolor quand’egli è muto*, an unpublished piece composed for the occasion by Silvia Colasanti (the score includes another piece by the same composer entitled *Ciò che resta*, which had its world première at the Malibran Theatre on 17 June last year as part of the project “Nuova musica alla Fenice” and it is now arranged for small orchestra). In this conversation the Roman composer talks about the birth and structure of her new piece.

It all originated from an idea by Fortunato Ortombina, who wanted to combine the revival of Krenek’s opera after so many years with a contemporary passage that dealt with the same myth and was inspired by Francesco Cavalli’s *Lamento di Procri*. *Cefalo e Procri* offers a ‘purified’ vision of the myth, with an unusual happy ending that differs from Ovid’s *Metamorphoses*, I, on the other hand, wanted to focus more on its original, tragic aspect, in which one encounters jealousy insinuated by a third party, resulting in betrayals that otherwise would never have happened, ending with the terrible death of Procri.

How does your music intertwine with the ancient sounds of Cavalli?

I started with the antique, in other words with the typical structure of the Baroque lament in which Procri mourns the loss of her beloved, made worse by the fact that the betrayal she is accused of was provoked and forced. The title of the passage literally quotes the last words of the text Cavalli put to music. The vocal line is almost identical to the

seventeenth century one, with the exception of the fact that I modified some of the tempos, expanding some parts to make them more lyrical, while others are livelier because they are of a more recitative nature. This therefore meant working on the tempo and the metronomic articulation whilst the line of the voice – I repeat – is basically the same. However, before Procri’s entrance, I inserted a long orchestral introduction, the language of which is extremely harsh and closer to today. It describes a considerable disquiet, which gradually presages the harmonies that will come with Procri’s lament. In the terrestrial movements of the orchestra there are small fragments of these harmonies that will follow later, the timbre of which has been worked on considerably. The entire ‘disquieting’ initial part is going in one direction that is to explode with a final *fortissimo* before culminating in the soprano’s entrance. The Baroque harmonies can still be recognised in the voice but are, at times, either orchestrated or veiled, hidden, but more painstakingly discernible. However, Cavalli’s language is clearly distinguished, which, as is only natural, has been modernised. I also proceed in this fashion in compositions that do not have such a clear, explicit starting point. Working on harmonic contexts and modal centres of the past so that they are interpreted and ‘hidden’ with the eyes of modernity is an approach that comes naturally to me and I also adopt it in the pieces I usually compose. So in this case, I was quite at ease. Very often the livelier parts are only accompanied by a woodwind quintet (flute, oboe, two clarinets and a bassoon), which punctuate the areas destined for the ‘recitatives’, while the strings are used for the more lyrical parts,



«P. F. Caletti, detto il Cavalli», dall'Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, Istituto Giovanni Treccani, 35 voll., IX, 1931, p. 545. L'immagine compare per illustrare la voce «Cavalli, Francesco» di Gastone Rossi Doria, ma non v'è certezza che fissi le autentiche fattezze del compositore.

with a sort of chamber orchestra that also include two horns, a trumpet, trombone and percussion.

There is therefore a sort of dialectics between contemporary music and tradition.

Yes. At certain dramaturgical moments, which are sort of intervals, the initial 'bubbles' of disquiet return, and they are introduced in the ancient plan with a language that is made up of clusters and elements that are specific to today. For me, working on the past must always be very clear. Our age has a characteristic that distinguishes it from the previous ones: we form a relationship with our entire past, compared to composers from one hundred and fifty years ago, we have much more room; on the one hand this is a bit distressing, because the burden of tradition is overwhelming, but on the other, being able to look at Cavalli and Henze from almost the same distance is beautiful, and this new passage enabled me to express this feeling to the

full. Going back to the aforementioned 'bubbles' of disquiet in the canto, it is as if with this lament (and I also discussed this subject at length with the director Valentino Villa) Procri was singing of death. As if this disquiet was to lead to his death, and only afterwards would this distant song be born. With the orchestration I wanted to convey the idea of a distance that was also temporal. (*l.m.*)

Il lamento di Procri

di Giovan Francesco Busenello

da Gli amori d'Apollo e di Dafne di Francesco Cavalli

PROCRI

Volgi, deh volgi il piede
bellissimo assassin della mia fede.
Dico rivolgi il piè
o mancator, perché
dal tuo novel et infocato ardore
non spero più, che tu rivolga il core.
sia pur la mia rival de' sensi tuoi,
e di pensieri il punto, et il compasso,
e lasci a me sol del tuo piede un passo.
Io son pur quella Procri,
che degli amori tuoi delizia fui.
Lassa, io m'inganno, io non son quella più.

O spergiuro infedele,
io nell'Aurora tua
sospiro la mia sera,
e vede il disperato mio desio
O nell'altezze di lei l'abisso mio.
e pur ancora io t'amo,
il tradimento, ohimè mi svena il core,
e al mio dispetto adoro il traditore.
Così povero adunque
è il cielo di bellezze,
che cercano le Dee gli amanti in terra?
Ha penuria l'Olimpo
d'amabili sembianze?
Né sa l'Aurora ritrovare amanti,
s'alle mie calde innamorate voglie
le dolcezze non ruba, e 'l ben non toglie.

Cefalo torna a me.
Io son colei, che tua diletta fu;
lassa, io m'inganno, io non son quella più.

Ohimè la gelosia
mi stimola a bestemmie, et a furori.
Ma perch'è Diva l'alta mia rivale,
religione, e riverenza insieme
sul fondo al core i miei singulti preme;
ma 'l peggiore del mio non ha l'inferno.
Pon maledire i miseri dannati,
io trafitta, et ardente, lacerata
da duol che passa le midolle l'osso
dannata son, e maledir non posso.

Cefalo riedi a me,
io son colei, ch'Idolo tuo già fu.
Lassa, io m'inganno, io non son quella più.

Deh ricevete, o selve,
accettate, o deserti
d'un pianto amaro il tacito tributo:
eccessivo è il dolor quand'egli è muto.

Silvia Colasanti: note biografiche

Silvia Colasanti (1975) si è formata al Conservatorio Santa Cecilia di Roma con Luciano Pelosi e Gian Paolo Chiti. Si è poi perfezionata con Fabio Vacchi, Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin e Azio Corghi all'Accademia Musicale Chigiana e all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma.

Di fondamentale importanza per la costruzione della sua poetica personale e del suo universo sonoro, tra gusto 'materico' del suono e ricchezza di registri e livelli compositivi, la collaborazione con solisti italiani e stranieri di fama internazionale. Tra questi Yuri Bashmet e i Solisti di Mosca, per cui ha scritto nel 2014 *Preludio, Presto e Lamento*, Rachel Andueza, cui ha dedicato *Frammenti di lettere amoro*se nel 2015, Salvatore Accardo, Laura Gorna e l'OCI (Orchestra da camera italiana) per cui ha composto nel 2013 *Capriccio a due*, e inoltre i violoncellisti Enrico Bronzi per cui ha scritto le *Variazioni sull'inquietudine* e David Geringas cui ha dedicato il *Concerto per violoncello e orchestra* (2011), il violinista Massimo Quarta, per cui ha scritto *Il canto di Atropo* contenuto nel CD monografico *In-Canto*, e ancora Jacques Zoon, Arturo Tamayo, Vladimir Mendelssohn, Daniel Kawka, Lior Shambadal, il Quartetto di Cremona, il Quartetto Arditti.

Il suo amore per la musica scritta per il palcoscenico si estende al teatro e alla danza, universi in cui collabora con Maddalena Crippa e Sandro Lombardi (*L'angelo del Liponard. Un delirio amoroso*), Ferdinando Bruni (*Faust. Tragedia soggettiva in musica* su testo di Fernando Pessoa), Elio De Capitani (musiche di scena per *Otello*), Luciana Savignano (*In the Earth and Air*), Mariangela Gualtieri (*Dal paese dei rami*).

Nel 2012, il Maggio Musicale Fiorentino presenta in prima assoluta la sua prima opera lirica, *La metamorfosi*, su libretto tratto dall'omonimo racconto di Franz Kafka e con la regia di Pier Luigi Pier'Alli. Il successo dell'opera – la prima commissione dell'istituzione fiorentina a una compositrice – ne ha decretata la ripresa nel 2014, di nuovo prodotta dal Maggio e ripresentata al Teatro Goldoni di Firenze. Nel 2013, l'approvazione ricevuta dalla prima mondiale di *Tuli tubmaksi rupesi (Fuoco folle di furore)* alla Sala Astoria di Helsinki le è valsa la nomina a membro della Società del Kalevala. Nello stesso anno entra a fare parte del Comitato d'onore internazionale «Viva Toscanini», e vince l'European Composer Award con *Responsorium*, in prima al Konzerthaus di Berlino.

Nel 2016 debutta al Festival dei Due Mondi di Spoleto con la prima rappresentazione assoluta di *Tre risvegli. Azione scenica con musica*, su testo di Patrizia Cavalli, per la regia di Mario Martone, di cui è stata protagonista l'attrice Alba Rohrwacher. Il 2017 è denso di prime esecuzioni e riprese, tra cui la prima rappresentazione assoluta di un nuovo lavoro ispirato alla figura di Etty Hillesum, dal titolo *Le imperdonabili. L'ultima lettera di Etty Hillesum*, su drammaturgia di Guido Barbieri e regia di Alessio Pizzzech, al Teatro Sperimentale di Ancona, al Teatro Rossini di Pesaro e al Teatro Lauro Rossi di Macerata (commissione del Circuito Regionale delle Marche), in occasione della Giornata della memoria (26-27-30 gennaio 2017). Il 17 giugno, la composizione *Ciò che resta*, per organico sinfonico, è stata presentata in prima esecuzione assoluta al Teatro Malibran nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice».

Il suo *Orfeo*, già proposto nella versione per trio il 4 dicembre 2016 nelle Sale Apollinee della Fenice da parte dell'Ex Novo Ensemble con la voce recitante di Sandro Cappelletto, è stato ripreso nella versione per *ensemble* il 12 maggio 2017 al Cremona Festival Monteverdi, con la voce recitante di Valter Malosti, e in marzo in Francia, al Festival Présences Feminines di Toulon, dalla Paris Mozart Orchestra diretta da Claire Gibault, con la voce recitante di Natalie Dessay, mentre l'Orchestra laVerdi di Milano ne ha presentata una nuova versione per orchestra sinfonica all'Auditorium di Milano Fondazione Cariplo in settembre, con la voce recitante di Natalie Dessay e la direzione musicale di Patrick Fourniller. Sempre nel 2017, il 15 gennaio, la nuova composizione *Abi, vista troppo dolce e troppo amara!* è stata proposta in prima esecuzione assoluta in Germania al Konzerthaus di Berlino, da parte dell'Ensemble Unitedberlin, diretto da Vladimir Jurowsky. Il 14 marzo il suo *Preludio, Presto e Lamento* è stato presentato alla IUC a Roma da Yuri Bashmet e i Solisti di Mosca, cui è dedicato. Il Festival di Spoleto le ha commissionato un *Requiem* su testi latini della liturgia e testi di Mariangela Gualtieri, eseguito in Piazza Duomo a Spoleto il 2 luglio 2017 dall'Orchestra giovanile italiana diretta da Maxime Pascal, dall'International Opera Choir diretto da Gea Garatti e dai solisti Mariangela Gualtieri, Monica Bacelli e Richard Galliano.

Le sue composizioni sono eseguite nelle principali istituzioni musicali internazionali tra cui l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma), l'Orchestra Nazionale Rai (Torino), la Philharmonie e il Théâtre des Champs-Élysées (Parigi), l'Orchestre National de Belgique (Bruxelles), il Konzerthaus (Berlino), il Festival Pablo Casals (Prades), l'Unione Musicale (Torino), la Biennale Musica (Venezia), Settembre Musica (Torino), il Kuhmon Kamarimusiikki (Kuhmo, Finlandia), Milano Musica (Milano), l'Orchestra Verdi (Milano), il Maggio Musicale Fiorentino (Firenze), la Società del Quartetto (Milano), la Royal Scottish Academy of Music and Drama (Glasgow), l'Orchestra Metropolitana de Lisboa (Lisbona), l'Accademia Musicale Chigiana (Siena), l'Orchestra della Toscana (Firenze), il Center for New Music di San Francisco.

Insegna composizione al Conservatorio di Benevento e le sue opere sono pubblicate da Casa Ricordi. Nel 2013, il Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano le conferisce il titolo di Cavaliere della Repubblica, e nel 2017 il Presidente della Repubblica Sergio Mattarella la nomina Ufficiale della Repubblica.



Massimo Checchetto, bozzetti scenici per Cefalo e Procri di Ernst Krenek al Teatro Malibran, settembre 2017; regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

Cefalo e Procri in breve

Nel 1934, quando *Cefalo e Procri* va in scena al terzo Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia, Ernst Krenek aveva già sposato la tecnica dodecafonica, abbandonando i precedenti esperimenti musicali, che sono evidenti in particolare in *Jonny spielt auf*, l'opera jazz del '27 che resterà il titolo più famoso del compositore austriaco. Una scelta di campo, in linea con i maggiori autori del periodo, che caratterizza lo stile in cui questa «moralità pseudo-classica in un prologo e tre quadri» viene scritta su invito di Alfredo Casella, figura chiave del dibattito intellettuale che in quegli anni ferveva intorno alle nuove forme musicali. Casella, ammiratore di Krenek, lo fa arrivare a Venezia in un momento storico alquanto complesso, nel quale le relazioni tra Austria, Germania e Italia sono estremamente tormentate. La composizione, che debutta il 15 settembre, è ascritta al genere dell'«opera da camera», vale a dire un'opera pensata per pochi interpreti e un organico strumentale ridotto, cui si collega anche la brevità della sua durata, circa trenta minuti. Non è la prima volta che il musicista si cimenta con un argomento tratto dalla classicità: prima aveva infatti composto *Orpheus und Eurydike* su libretto di Oskar Kokoschka (1923) e aveva inoltre scritto di suo pugno *Leben des Orest*, che riprende la saga degli Atridi.

La genesi di *Cefalo e Procri* è piuttosto rapida. Dopo un carteggio tra Krenek e Casella, in cui vengono poste le basi per la collaborazione con la Biennale, e nella quale il compositore afferma di voler lavorare a un «libretto italiano», tramite l'editore Carisch Krenek entra in contatto con il futuro

librettista, Rinaldo Küfferle, che gli propone di occuparsi appunto di questo mito sentimentale, assai frequentato dalla pittura rinascimentale e barocca, che spesso raffigura la dolente storia d'amore come monito alla fedeltà coniugale. Küfferle, figlio di uno scultore russo ed esule in Italia dopo la Rivoluzione d'Ottobre, quando si attinge a lavorare al testo ha al suo attivo un numero consistente di traduzioni dalla sua lingua oltre che dal tedesco, ed è conosciuto come autore di libretti e di «versioni ritmiche» di opere come, per citarne una sola, *La carriera di un libertino* di Stravinskij.

La vicenda trae origine dalle *Metamorfosi* di Ovidio: nel settimo libro è narrata la storia di Cefalo che, insospettito dalle insinuazioni di Eos, l'Aurora, mette alla prova la fedeltà della propria sposa, Procri, travestendosi e seducendola. La fanciulla, dopo molte insistenze e dinieghi, alla fine cede alle lusinghe, e per la vergogna fugge dal marito, che le si disvela, e si ritira alla corte della casta dea Diana, che le regala una lancia infallibile e un cane, Lèlipo, in grado di combattere le fiere. In seguito i due innamorati si ritrovano, ma Procri, alla quale da malelingue e per un malinteso è instillato il dubbio che Cefalo ami un'altra donna, mette a sua volta il marito alla prova, nascondendosi fra i cespugli. Il giovane, udito un rumore e pensando si tratti di una belva, scaglia la lancia e uccide l'amata.

La versione di Küfferle prende spunto dall'originale antico, limitandosi però a cinque personaggi e mescolandolo con altre varianti mitiche, e vi si discosta in modo palese alla fine, dove al posto della morte della ragazza si assiste alla conclusiva riconciliazione dei protagonisti, scandita dalle parole di Crono, che chiudono la contesa fra Aurora

e Diana, vero motore degli avvenimenti. Il lieto fine suggella la «moralità», richiamandosi esplicitamente all'epoca barocca.

L'opera, rappresentata al Teatro Goldoni di Venezia insieme ad altre due «opere da camera», *Teresa nel bosco* di Vittorio Rieti e *Una favola di Andersen* di Antonio Veretti, non ha consenso unanime. La critica infatti si divide soprattutto a proposito della musica atonale di Krenek e della struttura del libretto, mentre generalizzato è il consenso per i cantanti: Giovanni Voyer (Cefalo), Sara Scuderi (Procri), Ines Alfani (Aurora), Rhea Tonio- lo (Diana), Apollo Granforte (Crono). Altrettanto discussa la regia 'futurista' di Anton Giulio Bragaglia, che – provandosi per la prima volta con l'opera – sviluppa un proprio impianto scenico provocando il risentimento del musicista per la poca attenzione rivolta alla partitura. A dirigere il tutto è un beniamino delle scene del tempo, Hermann Scherchen, che proprio Casella vuole a Venezia per l'occasione.

Al di là delle valutazioni critiche e delle interpretazioni giornalistiche, *Cefalo e Procri* rappresenta senza dubbio un esperimento, quasi un'«incur-sione» di Krenek nel teatro italiano, impreziosita dall'inedito e insolito sodalizio con Rinaldo Küf-ferle. Ma testimonia anche l'alto livello di sperimentazione del festival lagunare, appoggiato dal regime dopo due edizioni, nel '30 e nel '32, dove invece il sostegno era stato più tiepido. Appoggio confermato, negli stessi giorni, dalla prima di *Così fan tutte* alla presenza del capo del governo Benito Mussolini.



Carlos Tieppo, modellini dei costumi per Cefalo e Procri di Ernst Krenek al Teatro Malibran, settembre 2017; regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

Cefalo e Procri in short

In 1934, when *Cefalo e Procri* was performed at the third International Festival of Contemporary Music at the Venice Biennale, Ernst Krenek had already embraced the dodecaphonic technique, abandoning his earlier music experiments, which can be seen above all in *Jonny spielt auf*, the jazz opera from 1927 that was to be the Austrian composer's most famous work. A choice that was in line with the greatest composers of that period, which characterised the style of this "pseudo-classical morality in a prologue and three scenes" and was composed following an invitation from Alfredo Casella, a key figure in the intellectual debate about new musical forms that was raging in that period. One of Krenek's admirers, Casella had him come to Venice at what was both a historical and complicated moment when relations between Austria, Germany and Italy were extremely troubled. The composition, which debuted on 15 September, is attributed to the "chamber music" genre, that is, an opera conceived for a small number of singers and a reduced instrumental complex, hence also its brevity: around thirty minutes. This was not the first time the musician tried his hand with a subject from the classics; in fact, he had already composed *Orpheus und Eurydike* to a libretto by Oskar Kokoschka (1923) and had also written *Leben des Orest*, which is about the Atreides saga.

The birth of *Cefalo e Procri* was extremely quick. After an exchange of letters between Krenek and Casella in which the foundations were laid for his collaboration with the Biennale, and in which the composer declared he wanted to work on an "Italian libretto", the editor Carisch put Krenek in

touch with the future librettist, Rinaldo Küfferle, who suggested this sentimental myth, which enjoyed particular popularity in Renaissance and Baroque painting, and often depicted the painful love story as an admonition to marital fidelity. The son of a Russian sculptor and exiled in Italy after the October Revolution, when he began working on the text Küfferle had already completed a substantial number of translations from both his mother tongue and German and had made his name as an author of librettos and 'rhythmical versions' of operas such as, Stravinsky's *The Rake's Progress*, to name but one.

The tale is based on Ovid's *Metamorphoses*: the seventh book tells the story of Cefalo who, his suspicions having been aroused by the insinuations of Eos, Aurora, puts the fidelity of his wife, Procri to the test, disguising himself and seducing her. After great insistence and countless refusals, the young girl finally yields to his flattery and out of shame, flees from her husband who reveals who he really is, and withdraws to the chaste goddess Diana's court, who gives her an infallible sword and a dog, Lèlapo, which is able to fight beasts. Later, the two lovers meet but this time it is Procri who puts Cefalo to the test: gossip and a misunderstanding have led her to believe he loves another woman, and she hides amongst the bushes. Thinking it is a beast, the young man throws his sword, killing his beloved.

Küfferle's version is based on the ancient tale, but limited to five characters and mixed with other mythical versions, the ending differs significantly with the young girl's death being replaced by the protagonists' reconciliation, marked by the words

of Crono that put an end to the dispute between Aurora and Diana, the true inspiration behind the events. The happy end seals the “morality”, thus making an explicit reference to the Baroque age.

Performed at Teatro Goldoni in Venice together with two other “chamber operas”, *Teresa nel bosco* by Vittorio Rieti and *Una favola di Andersen* by Antonio Veretti, the reaction was mixed. Above all, the critics could not agree regarding Krenek’s atonal music and the libretto structure; the singers, on the other hand, were met with approval: Giovanni Voyer (Cefalo), Sara Scuderi (Procri), Ines Alfani (Aurora), Rhea Toniolo (Diana), Apollo Granforte (Crono). Anton Giulio Bragaglia’s ‘futurist’ production was just as controversial: trying his hand at an opera for the first time, he developed his own set structure that the musician resented as it paid so little attention to the score. It was the darling of the time, Hermann Scherchen, who conducted the entire thing, having been summoned by Alfredo Casella to Venice for the very occasion.

The critics’ reviews and journalistic interpretations aside, there is no doubt that *Cefalo e Procri* represented an experiment, a sort of ‘foray’ by Krenek into Italian theatre, that was made more precious by the novel, unusual partnership with Rinaldo Küfferle. It is, however, also testimony to the high level of experimentation at the Venice Biennale, with the backing of the regime after two editions, in 1930 and 1932, where its support was more half-hearted. In the same period, this support was confirmed at the première of *Così fan tutte* in the presence of the head of government, Benito Mussolini.



Carlos Tieppo, modellini dei costumi per Cefalo e Procri di Ernst Krenek al Teatro Malibran, settembre 2017; regia di Valentino Villa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

Argomento

PROLOGO Il Prologo inizia con la voce di Crono che annuncia il giorno. Appare la volta stellata, e mentre a poco a poco il cielo s'imbianca assistiamo a una breve contesa fra Diana e Aurora. Durante il successivo intermezzo, mentre avviene il cambiamento di scena, la voce di Crono spiega l'accaduto: «La dea fredda (Diana) e l'Aurora appassionata son venute a contesa, e se più giovi l'ardore o il senno vogliono si provi su Cefalo e su Procri innamorata».

QUADRO PRIMO Appare la cima del monte Imetto. Cefalo sta rammendando le reti di cui si serve per cacciare i cervi. Entra Aurora, che con lusinghe e seduzioni tenta di far innamorare il giovane. Non riuscendovi, la dea si vendica suscitando nel cuore di Cefalo un dubbio sulla fedeltà della sua sposa, Procri; se ne va quindi sdegnata, pronunciando un oscuro vaticinio. Andandosene, lascia cadere uno dei suoi veli, che Cefalo raccoglie e avvolge sul capo. Così 'mascherato', si presenta quale straniero a Procri, sopraggiunta proprio in quel momento. Alla sposa, che non lo riconosce, egli narra che Cefalo è fuggito tra le braccia di Aurora, e per consolarla le offre il suo amore promettendole ricchezze, e la invita a seguirla. Quando Procri finalmente mostra un attimo di esitazione, egli le si rivela e l'accusa di tradimento. Allora la donna fugge disperata, mentre Cefalo, restando in preda al rimorso, decide di cercare la Sfinge per conoscere la sua sorte e il significato misterioso del vaticinio d'Aurora.

QUADRO SECONDO È notte. La scena si svolge in una gola rocciosa, in vista della pianura teba-

na. Procri, affranta dal cammino, le vesti lacerate, s'imbatte in Diana alla quale confessa la sua angoscia. La dea la rincuora e prima d'andarsene le offre in dono la sua asta e il suo cane Lèlapo. Al sopraggiungere di Cefalo, Procri, felice di ritrovare lo sposo, gli consegna i doni ricevuti. Allora egli, tuttora invaso dalla disperazione, lancia il cane a caccia della Sfinge. Procri, presa dal terrore, fugge, mentre Cefalo rimane a spiare l'inseguimento. La scena si chiude. Durante l'intermezzo la voce di Crono descrive la corsa dell'animale, il quale, appena raggiunge la Sfinge, cade pietrificato.

QUADRO TERZO Cefalo vaga solo in un bosco. Lo perseguita l'incubo della Sfinge che teme sia in agguato. A un tratto, sentendo una voce, scaglia l'asta dalla cuspidè d'oro credendo di uccidere la fiera, e invece si scorge Procri che con un salto evita il giavellotto, il quale poi ritorna verso Cefalo. Sta per colpire il giovane, ma Diana lo protegge, afferrando l'arma a mezz'aria. I due si prostrano, in adorazione della dea. Sopraggiunge anche Aurora che vanta alla dea di aver vinto la contesa, perché Cefalo non è riuscito a rapire il mistero alla Sfinge. La rivale risponde attribuendo invece a se stessa la vittoria, perché non si è avverato il vaticinio di Aurora: cioè l'asta di Cefalo non ha colpito Procri, perché egli aveva smarrita la ragione. La voce di Crono pone fine alla contesa, con questa breve sentenza morale: «Uscite tutt'e due vinte dal gioco: e la ragione (Diana) e il fuoco (Aurora) presiedono alla vita in parte eguale. Sol nell'eccesso è il male». L'opera quindi si chiude con la conciliazione di tutti i protagonisti.

Synopsis

PROLOGUE The Prologue begins with Crono's announcing the arrival of day. A star-lit vault appears and while the sky gradually turns white we are witness to a brief dispute between Diana and Aurora. During the following *intermezzo*, while the scene is being changed, Crono's voice explains what has happened: "The cold goddess (Diana) and impassioned Aurora are disputing whether ardour or judgement is better, and will use the enamoured Cefalo and Procri to see".

SCENE ONE The peak of Mount Imetto appears. Cefalo is patching up the nets he uses to hunt deer. Aurora enters, trying to make the young man fall in love with flattery and seduction. Being unsuccessful, the goddess immediately seeks vengeance by planting doubt in Cefalo's mind regarding the faithfulness of his wife, Procri; she then takes her leave, pronouncing a bleak prophecy. However, whilst leaving, she drops one of her veils, which Cefalo picks up and wraps around his head, pretending he is a foreigner to Procri, who arrives that very minute. He tells his wife, who has not recognised him, that Cefalo has run off to Aurora, and in consolation offers her his love, promising her great riches, and asking her to follow him. When Procri finally seems to hesitate one moment, he reveals who he really is and accuses her of betrayal. The woman flees in desperation while Cefalo, overcome with remorse, decides to seek out the Sphinx to find out what destiny has in store for him and what Aurora's mysterious prophecy was.

SCENE TWO Night time. A rocky gorge appears with the Theban plain in sight. Devastated by the

walk and her garment torn to pieces, Procri meets Diana and confesses her anguish. The goddess tells her to take heart and before taking her leave gives her staff and dog Lèlapoher to her. When Cefalo arrives, Procri is so happy to see her husband that she gives him the gifts she has received. Still overcome with desperation, he tells the dog to hunt the Sphinx. Overcome with terror Procri flees while Cefalo remains to watch the chase. The scene ends. During the *intermezzo* Crono's voice can be heard describing the animal running, which, as soon as it reaches the Sphinx, is turned to stone.

SCENE THREE Cefalo is wandering alone through the woods. He is persecuted by the nightmare of the Sphinx, fearing he will be attacked in revenge. All of a sudden, hearing a voice he hurls the staff in the belief that he is killing the beast; instead, he sees Procri who manages to avoid the javelin just in time. She goes towards Cefalo and is about to hit him when Diana stops her. Aurora also arrives, boasting that the goddess has won the dispute because Cefalo was unable to inveigle the mystery of the Sphinx. Her rival replies, saying he has won because Aurora's prophecy did not come true: in other words, Cefalo's staff did not strike Procri because he had lost his senses. The staff, "when thrown in blindness," says Diana, "misses its mark, and that is the rightful punishment for the one who throws it". Crono's voice puts an end to the dispute, with the following moral declaration: "Both of you have lost the game: and reason (Diana) and fire (Aurora) preside life in equal parts. It is only excess that is evil". The opera thus ends with reconciliation between all the protagonists.

Argument

PROLOGUE Le Prologue commence avec la voix de Chronos qui annonce l'arrivée du jour. La voûte étoilée apparaît, tandis que le ciel s'éclaircit petit à petit et que l'on assiste à un bref affrontement entre Diane et Aurore. Au cours de l'intermède suivant, lorsque le décor change, la voix de Chronos explique ce qui vient de se passer: «La déesse de nature froide (Diane) et l'Aurore au caractère passionnel en sont arrivées à se quereller ; pour savoir si c'est l'ardeur qui compte ou le bon sens, elles veulent le vérifier sur Céphale et l'aimante Procris».

PREMIER TABLEAU On voit apparaître le sommet du mont Hymète. Céphale est en train de réparer les filets dont il se sert pour la chasse aux cerfs. Aurore entre et tente de séduire le jeune homme par des flatteries, en déployant tous ses moyens de séduction. Ceci étant vain, la déesse se venge en faisant venir des doutes à Céphale sur la fidélité de son épouse, Procris: puis elle s'en va vexée en lançant une obscure prophétie. Elle a laissé tomber l'un de ses voiles en partant et Céphale le ramasse pour s'en envelopper la tête, de façon à se présenter comme un étranger à Procris qui vient juste d'arriver. À son épouse, qui ne le reconnaît pas, il raconte que Céphale s'est enfui au bras d'Aurore et, pour la consoler, il lui offre son amour en lui promettant des richesses; il lui propose ainsi de le suivre. Quand Procris finit par montrer un instant d'hésitation, il lui révèle son identité et l'accuse de le tromper. La femme s'enfuit alors, au comble du désespoir, tandis que Céphale, pris de remords, décide d'aller chercher le Sphinx pour connaître son destin et le sens mystérieux de la prophétie d'Aurore.

DEUXIÈME TABLEAU Il fait nuit. Une gorge s'ouvre entre les rochers, pour laisser apparaître la plaine de Thèbes. Procris, épuisée par son voyage, les vêtements en loques, rencontre Diane à laquelle elle confesse son angoisse. La déesse la réconforte et, avant de s'en aller, lui fait cadeau de son javelot et de son chien Lelape. À l'arrivée de Céphale, Procris, heureuse de retrouver son époux, lui remet les cadeaux qu'elle vient de recevoir. Lui, toujours désespéré, lance alors le chien à la poursuite du Sphinx. Procris s'enfuit, prise de peur. La scène se termine sur Céphale qui reste pour surveiller la course du chien. Pendant l'entracte, la voix de Chronos décrit la course de l'animal qui reste pétrifié à la vue du Sphinx.

TROISIÈME TABLEAU Céphale erre tout seul dans les bois. Il est poursuivi par l'idée cauchemardesque que le Sphinx pourrait le guetter pour se venger. Tout à coup, au son d'une voix, il lance le javelot, croyant ainsi voir la bête, mais on voit Procris faire un saut pour éviter le javelot. Celui-ci revient alors vers Céphale, risquant de le frapper, mais Diane arrive à temps pour l'attraper au vol. Sur ce, Aurore arrive pour se vanter auprès de la déesse, en disant avoir gagné la querelle puisque Céphale n'a pas réussi à se faire révéler le mystère par le Sphinx. Mais sa rivale répond en s'attribuant la victoire, étant donné que les prophéties d'Aurore n'ont rien donné: en effet, le javelot de Céphale n'a pas frappé Procris, parce qu'il avait perdu la raison. Le javelot «agit à l'aveugle, – dit Diane – il rate la cible, mais assure la punition voulue à celui qui le lance». La voix de Chronos met fin à la querelle, avec cette brève morale: «Vous êtes toutes deux perdantes à ce jeu: aussi bien la raison (Diane) que le feu (Aurore) font également partie de la vie. Seul l'excès est un mal». L'opéra se termine ainsi par la réconciliation de tous les protagonistes.

Handlung

PROLOG Im Prolog kündigt die Stimme von Kronos den Tag an und es erscheint das sternklare Firmament. Der Himmel erhellt sich langsam und wir erleben einen kurzen Streit zwischen Diana und Aurora. Im Hintergrund wechselt die Szene, als Kronos die Geschehnisse erklärt: «Die kühle Göttin (Diana) und die leidenschaftliche Aurora liegen im Wettstreit und möchten an dem Liebepaar Kephalos und Prokris prüfen, was eher von Nutzen sei: die Leidenschaft oder der Verstand».

ERSTES BILD Der Gipfel von Berg Hymettos wird sichtbar. Kephalos flickt Netze für die Hirschjagd. Aurora erscheint und versucht mit Schmeichelei, den jungen Mann verliebt zu machen. Als ihr dies nicht gelingt, rächt sie sich, indem sie im Herzen von Kephalos den Zweifel streut, ob seine Gemahlin Prokris ihm treu ist: dann spricht sie eine düstere Prophezeiung aus und geht erzürnt ab. Sie verliert im Gehen ihren Schleier, den Kephalos aufhebt und um sein Haupt wickelt. So erscheint er vor Prokris, die in diesem Moment auftritt, als ein Fremder. Der Gemahlin, die ihn nicht erkennt, erzählt er, dass Kephalos in die Arme von Aurora geflohen sei und um sie zu trösten, bietet er ihr seine Liebe an und verspricht ihr Reichtum. Schließlich lädt er sie ein, ihm zu folgen. Als Prokris endlich etwas zögert, zeigt er sich und sagt, sie habe ihn betrogen. Die Frau flieht verzweifelt, während Kephalos von Reue ergriffen wird und beschließt, die Sphinx aufzusuchen, um sein Schicksal zu erfahren und die Bedeutung der rätselhaften Prophezeiung von Aurora.

ZWEITES BILD Es ist Nacht. Eine steinige Felschlucht wird sichtbar und öffnet den Blick auf die thebische Landschaft. Prokris ist erschöpft von der

Wanderung und hat zerrissene Kleidung, als sie auf Diana trifft, der sie ihren Kummer klagt. Die Göttin tröstet sie und schenkt Prokris ihren Speer und ihren Hund Lailaps. Als Kephalos kommt, überreicht sie ihm in der Freude, ihren Gemahl wieder gefunden zu haben, die Geschenke von Diana. Dieser, der noch immer von Verzweiflung durchdrungen ist, schickt den Hund auf die Jagd nach der Sphinx. Prokris flieht aus Angst, während Kephalos bleibt, um die Verfolgung zu beobachten. Der Vorhang schließt. Während des Zwischenspiels beschreibt die Stimme von Kronos den Lauf des Tieres, welches, sobald es die Sphinx erreicht hat, versteinert umfällt.

DRITTES BILD Kephalos irrt allein durch den Wald. Er wird verfolgt von dem Alptraum der Sphinx und glaubt, sie laue ihm aus Rachsucht auf. Auf einmal hört er eine Stimme und wirft den Speer, weil er glaubt, ein wildes Tier zu töten. Doch es ist Prokris, die dem Wurfspieß ausweichen kann, so dass dieser zu Kephalos zurückkehrt und droht, ihn zu treffen, als Diana erscheint und ihn mitten in der Luft ergreift. Aurora kommt dazu und brüstet sich vor der Göttin, sie habe den Wettstreit gewonnen, weil es Kephalos nicht gelungen sei, das Geheimnis der Sphinx zu rauben. Die Rivalin antwortet dagegen, sie habe gewonnen, weil sich die Prophezeiung Auroras nicht erfüllt habe: der Speer des Kephalos habe Prokris nicht getroffen, weil jener seinen Verstand verloren habe. Kronos beendet den Wettstreit mit diesen weisen Worten: «Ihr geht beide als Gewinnerinnen aus dem Spiel hervor: denn der Verstand (Diana) und die Leidenschaft (Aurora) beherrschen zu gleichen Teilen das Leben. Einzig im Übermaß liegt das Böse». Die Oper schließt mit einer allgemeinen Versöhnung.

Il libretto

di Rinaldo Küfferle

PERSONAE FABULAE

Cefalo
Procri
Diana
Aurora
Crono

PROLOGO

VOCE DI CRONO Si capovolge la clessidra in cielo:
con le stelle precipita Diana
e sormonta, nell'ombra antelucana,
l'Aurora cinta del suo rosso velo.

Nel raggio di un riflettore verdazzurro, a sinistra, appare Diana col cane Lèlapo al guinzaglio e con l'asta dalla cuspide d'oro. Indossa una tunica succinta, ha i coturni; intorno ai fianchi le riluce una zona stellata e sul capo, in corrispondenza di quella vista prima, la mezzaluna. Dal lato opposto, nel cerchio di un riflettore giallorosso, con passo di danza, incede, scalza, l'Aurora; è cinta di veli diafani, ha la chioma fulgente.

DIANA T'alzi delusa e ardente
dal letto di Titone, grave d'anni,
e col sorriso mascherei gli affanni
del cuore adolescente.

Fanfara lontana, il cielo imbianca leggermente a destra; l'Aurora si avvanza verso Diana che si ritrae un poco.

AURORA Ma più gradito agli uomini è l'ardore
del sangue che li acceca.

DIANA Tregua agli affanni reca
il mio notturno, gelido splendore.

Si ode il fragore del carro solare che si approssima; l'Aurora è quasi al centro della scena.

AURORA Impassibile dea, pallida Ecate,
io ti sfido a cimento
ora che il sole incendia il firmamento
e sulla terra sfolgora l'estate.

DIANA Di buon grado consento.

AURORA In Atene palladia hanno dimora
Cefalo e Procri, due novelli sposi;
egli i cervi ramosi
caccia sul monte Imetto, ella s'accora,
ma rincasa il diletto
e tutta a sé la stringe,
quando le braccia al collo ella gli cinge.
In tale ottima lizza scendere osi?

DIANA Oso, Aurora vermiglia; anzi, mi piace
la tua scelta ch'è audace e ti somiglia.

AURORA Dunque, alla prova e bando alle parole!

DIANA Il sole!

Diana scompare; l'Aurora indugia sul lato sinistro della scena e sorride, volgendosi al sole.

AURORA Il sole!

Un gran bagliore si sprigiona da destra con fragore di ruote e scoppi di fanfara.

VOCE DI CRONO Il sole!

TRAPASSO AL PRIMO QUADRO

VOCE DI CRONO

La dea fredda e l'Aurora appassionata
son venute a contesa e se più giovì
l'ardore o il senno vogliono si provi
su Cefalo e su Procri innamorata.

QUADRO PRIMO

*Sull'alta cima dell'Imetto sempre fiorito Cefalo, con
un ginocchio a terra, rammenda una rete.
Sciami di api ronzano tra i fiori.*

CEFALO Ho sorpreso il cornigero nell'atto
d'aprir lo squarcio nella rete e scampo
cercare via pel campo
scosceso, in qualche anfratto;
non tornerà sul vertice lo scaltro.
Ma qui tra poco un altro
si slancerà, guidato dall'olfatto;
rattoppo i lacci e subito m'accampo
di nuovo, quatto quatto.

*Si alza e tende la rete a destra, quasi in fondo alla
scena. Rosea ma violenta luce di prodigio; sul pro-
scenio, a sinistra, balza a terra l'Aurora.
Cefalo si volge rapido.*

AURORA Bella preda, o mortale, ecco, t'appare:
L'aurora sorta dall'azzurro mare.

CEFALO (*piega di nuovo a terra un ginocchio*)
Venerare gli dei Cefalo suole:
salute e gloria a te, nunzia del sole!

AURORA Avvicinati, o tu che i cervi insidi
e ligio sei al culto di Diana;
confessami, se mai nel cuore invidi
ai Superi la gioia sovrumana
della lor sede arcana.

CEFALO Pago di queste reti
e delle mie domestiche pareti,
ove Procri che m'ama
di bevanda e di cibo mi ristora,

vivo senz'altra brama
e ringrazio gli dei, fulgida Aurora!

AURORA Né temi di spregiare, empio, i recessi
dell'Olimpo nevoso? E t'accontenti
dei brevi di concessi
in terra a te dai Numi indifferenti?

CEFALO Giove m'ha dato in sorte
quanto m'era nei voti: un braccio forte,
una fida consorte.

AURORA Non riluttante vo' rapirti in cielo,
ma supplice, aggrappato al roseo velo.

CEFALO Pietà, nunzia del sole, amo la sposa
mia, la mia dolce terra.

AURORA Una dea luminosa
nei suoi amplessi estatici ti serra!

*Stende le braccia verso Cefalo che si schermisce,
disperandosi.*

CEFALO Sei bella nella tua rosea bellezza
e ti cibi di nettare, e il confine
segni alla notte e all'ore mattutine
e sai d'ogni risveglio ogni dolcezza;
ma lasciami quaggiù!

AURORA No seguitami tu!
Io danzerò per te nuda, nei seni
dell'etere, sui curvi arcobaleni!

CEFALO Ti parlo senza enigmi:
perché m'hai scelto e non un altro? Dimmi!

AURORA Non dan conto gli dei
d'alcun volere agli uomini; ricusi?

CEFALO Amo Procri che ai fusi
attende nella sua chiara stanzetta...

AURORA Ella t'è, dunque, accetta
più d'ogni cosa, ingrato cacciatore?

CEFALO Ahimè!

AURORA Non vuoi seguirmi?

CEFALO Ho Procri in cuore.

AURORA E sia! Resta con lei.
Sappi, però, che il calice all'assaggio
par dolce, ma sul fondo
l'amara feccia ti riserva il mondo
e ti dorrà d'avermi fatto oltraggio.

Scompare, lasciando cadere uno dei veli.

CEFALO È tutto come prima intorno a me...
Ronzan l'api tra i fiori... Ma perché
non riprendo la caccia
e soccombo a non so quale minaccia?
Forse Procri m'inganna? Oppure no...
ma che cosa m'affanna? O sposa mia,
si desta, forse, in me la gelosia...
Sì, sì! Voglio accertarmi,
se limpido il tuo cuor sia nell'amarmi!

*Dal fondo della scena Procri sale sul monte; Cefalo
la scorge e si affretta a raccogliere dal suolo il velo
lasciato dalla dea, gettandoselo intorno al viso.*

PROCRI Strada facendo, ho colto tanti fiori
quant'erano i soavi
nomi che tu mi davi,
Cefalo, sposo mio, nei nostri amori;
col mazzo tra le braccia
vengo a cercarti, dove stai a caccia.

CEFALO (*fingendosi uno straniero*)
Chi sei, bella fanciulla?

PROCRI (*sorpresa e intimidita*)
Procri sono;
ma il mio Cefalo ov'è?

CEFALO Dell'abbandono
suo non dolerti, è troppo ora felice!

PROCRI Ma non è questa la sua rete? Ei lungi
esser non può.

CEFALO Tu giungi
ove cacciare più non gli s'addice.

PROCRI Io tremo tutta. Nobile straniero,
svelami tu il mistero!

CEFALO Non riluttante l'ha rapito in cielo
l'Aurora entro il suo velo.

PROCRI (*Lasciando cadere i fiori*)
Per sempre?

CEFALO Sì!

PROCRI Me misera!

CEFALO L'amavi?

PROCRI Più della vita, più d'ogni altra cosa.

CEFALO Orsù, tenera sposa,
dimentica colui che ora cercavi
e che, assunto fra i Superi, si gode
il talamo e i tuoi gemiti non ode.

PROCRI (*sciogliendosi i capelli e stracciandosi la
tunica*)
Ahimè! Quale sventura!

CEFALO Asciuga il pianto e ascoltami sicura.
Ti porterò nell'Asia favolosa,
cammelli ti darò gravi di soma:
avrà gioielli, ogni prezioso aroma,
e sciamito, e dimora sontuosa
nel mio tendale nomade; se vieni,
vivrai giorni sereni, e m'amerai!

PROCRI Scordare non potrò Cefalo mai.

CEFALO S'egli t'oblia, perché gli serbi fede?
D'ogni dovizia mia sarai l'erede.

PROCRI No, no!

CEFALO Pensaci, Procri. Egli soggiorna
beato fra gli dei, si prende gioco
di te, né più ritorna.
Mentr'io parto fra poco
e tu misera resti e senz'aiuto
col tuo bene perduto.

PROCRI Ondeggia il mio pensiero
e mi smarrisco, e non discerno il vero...

CEFALO Dunque, risolvi di fuggir con me?

PROCRI Non so, vacillo...

CEFALO *(si strappa dal viso il velo e si fa riconoscere da Procri)*

È questa la tua fè?

PROCRI Cefalo!

CEFALO *(scostandola da sé)*
Traditrice!

PROCRI Torna in te,
Cefalo, sposo mio!

CEFALO Tutto è finito!

PROCRI Cefalo! Hai, dunque, ordito
un tranello al mio cuor semplice e puro
per scacciarmi da te? Vile spergiuuro!
Tutto è finito. Addio! *(fugge)*

CEFALO *(sola)*
In inganno m'ha tratto
il vaticinio della dea; si stringe
l'orrore d'un misfatto intorno a me...
la sola Sfinge sa tutti i perché;
bisogna ricercarla,
prenderla a viva forza e dirle: «Parla!».

TRAPASSO AL QUADRO SECONDO

VOCE DI CRONO Errando Procri va di balza in balza
e piange per l'eccesso dell'Aurora;
d'averla afflitta Cefalo s'accora,
ma un immortale anelito lo incalza.

QUADRO SECONDO

*Gola rocciosa in vista della pianura tebana.
Procri, affranta dal cammino, con le vesti lacerate
dai rovi, s'imbatte in Diana; è notte.*

PROCRI Più lacrime non ho, non ho più lena
e solo di morire ho desiderio.

Per me l'antro cimmerio
sarebbe ormai l'unica vista amena.
Se non vaneggio e presso mi stai, Cinzia serena,
scortami all'Ade o mutami in cipresso!

DIANA Non dà Crono l'assenso allo sfiorire
della tua giovinezza in riva al Lete;
ore forse anche liete
avrà...

PROCRI Voglio morire!

DIANA Non la pietà m'induce
a consolarti il cuor della mia luce.
Ti svelo tuttavia
che non di gelosia Cefalo smania,
ma che di un'altra insania
egli vive in balia. Divino è il male
che il petto gli dilania.

PROCRI Ne guarirà?

DIANA Lo spero.

PROCRI Un'immortale
tu sei, guidalo in salvo! Ma sotterra
nascondimi, se guerra il ciel mi dà
e un'altra donna Cefalo ama già!

DIANA Non è tale il delirio che separa
Cefalo dalla cara
compagna, ma non devi
conoscere il destin che si prepara.
Da me l'asta ricevi e insiem lo scaltro
Lelapo, can da preda
più veloce d'ogni altro; il ciel conceda
a Cefalo vittoria
ed alla dea che lo protegge gloria!

*Consegna a Procri i doni misteriosi e scompare.
Entra Cefalo, irrequieto.*

CEFALO Eccomi alfine in vista
di Tebe; là, dall'alto
Edipo re precipitò la Sfinge.
Stordita dal gran salto
giacque la fiera trista. Ora s'accinge
di nuovo, per l'intermine pianura,

a spargere sventura.
Ma a fronte le starà Cefalo, esperto
di caccia e d'ogni tribolo sofferto!

PROCRI Cefalo!

CEFALO Procri?

PROCRI Fuggiam dal maleficio!

CEFALO Rincasa, Procri!

PROCRI Tu non m'ami più!

CEFALO Lasciami! Di quassù
vedo Lèlapo in corsa e il buon auspicio
per la caccia fatale.

PROCRI Di lassù,
dove tacita splendi, odi, Diana,
e Cefalo risana!

*Procri si prostra, mentre Cefalo spia nel fondo della
scena l'esito dell'inseguimento.*

TRAPASSO AL QUADRO TERZO

VOCE DI CRONO Trasvola il can veloce alle calcagna
della Sfinge che obliqua si sottrae;
ma Lèlapo il respiro ultimo trae
e, fatto pietra, sta nella campagna.

QUADRO TERZO

*Nei boschi attici – alti tronchi di pini e cespugli –
erra Cefalo. È giorno.*

CEFALO S'è convertito in sasso
il mio Lèlapo in traccia della fiera
profetica quand'era
lì lì per addentarla; ad ogni passo
mi sembra, ad ogni fiato
di sorprendere la Sfinge ora in agguato.
S'aggira certo qua dopo la caccia
infruttuosa nell'aonio piano
e trafitta cadrà dalla mia mano
con l'asta prodigiosa.

*Cefalo esce, scotendo in aria l'asta dalla cuspide
d'oro.*

PROCRI (*appare tra gli alberi*)

L'eco beffarda e sola
ripete ogni parola e poi al vento
disperde il mio lamento...

*Cefalo rientra in scena, senza scorgere Procri, nasco-
sta dagli alberi.*

CEFALO (*concitato*)

M'era parso d'udir come una voce
di donna... Era la Sfinge! Asta feroce,
tu squarciale la gola!

*Scaglia il giavellotto, ma Procri balza in disparte
con un grido e l'asta torna verso Cefalo e sta per
colpirlo, quando appare Diana e l'afferra a mezz'a-
ria. Cefalo e Procri si prostrano, adorando la dea.*

PROCRI Ah, che l'asta insensata
per poco non ha spento il mio diletto!

CEFALO Alla Procri adorata
con giavellotto mio colpivo il petto!

PROCRI (*stendendo le braccia, implora*)

Restituisci Cefalo alla casa
dalla tristezza invasa,
al cuore della sua Procri dolente
che l'ore lente noverò di Crono
nel suo lungo abbandono!

CEFALO Non mi valse la tua grazia sovrana,
o pallida Diana,
contro l'oscuro vaticinio e il mostro
più veloce di Lèlapo. Tu al nostro
crucele stato indulgi,
ora che innanzi a tutt'e due rifulgi!

DIANA (*a Cefalo*)

Ai numi spetta l'ultima sentenza,
come anche la scienza
recondita del fato. Alzati, sposa
invano sospettosa!

*Procri si alza docile. Da destra entra l'Aurora;
gran riverenza fra le due divinità.
Cefalo si alza e si stringe a Procri.*

AURORA Di pietra fatto s'è Lèlapo in corsa
ancor prima d'aver la Sfinge morsa,
perché vieta al pensiero
degli uomini il Tonante ogni mistero.
Inutilmente fu l'asta brandita
da Cefalo, col rischio della vita,
perché, tratta alla cieca, evita il segno
ed il castigo degno
a chi la scaglia reca.

VOCE DI CRONO Uscite tutt'e due vinte dal gioco:
e la ragione e il fuoco
presiedono alla vita in parte eguale.
Sol nell'eccesso è il male.

DIANA Riconciliate
il loro amore!

Si abbracciano, avviandosi verso le quinte di sinistra.

PROCRI Cefalo, sposo mio!

CEFALO Procri diletta!

PROCRI A casa il desco, il talamo ci aspetta.

Si baciano. Le dee sostano a guardarli.

CEFALO - PROCRI - AURORA - DIANA
Sulla terra e nel ciel regola Crono
la contesa e la pace, il riso e il pianto,
ma sempre giova il misurato canto
e rasserena il cuor l'ilare suono.

Fine della favola.

Leggendo il libretto

Affrontando il libretto di *Cefalo e Procri*, composto da Rinaldo Kufferle (Pietroburgo, 1903 - Milano, 1955) per essere musicato da Ernst Krenek al Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale nel 1934, si nota sin dall'inizio una particolarità che riguarda il sottotitolo. L'opera è infatti definita «**moralità pseudo-classica in un prologo e tre quadri**». La parola più interessante è proprio «moralità»: Kufferle, navigato autore di testi per musica, nonché stimato traduttore dal russo e dal tedesco, non la sceglie certo casualmente. Il rimando esplicito, infatti, è a un genere drammatico, chiamato appunto moralità, sorto in Francia nel XV secolo, e poi sviluppatosi un po' in tutta Europa nel periodo della Controriforma. Tale forma, come il nome stesso suggerisce, si propone un fine moralistico ed edificante, che si intende ottenere attraverso l'utilizzo di figure allegoriche e di personaggi astratti. Particolarmente in auge in ambienti gesuitici, si diffonde come strumento didattico-pedagogico soprattutto in ambito germanico, utilizzando spesso come lingua il latino. Un corrispettivo comunque si incontra in tutti gli altri Paesi del Vecchio Continente, e tra le varie declinazioni che assume celebre rimane quella del *moralità play* inglese, che si suppone sia una derivazione dai più antichi e medievali *miracle play* (e che viene rispolverata anche in certa drammaturgia primonovecentesca, a cominciare da alcune opere di George Bernard Shaw). La ricerca storica propone diverse ipotesi per spiegare la genesi di queste forme drammatiche, ma indiscutibile è la loro **essenza e finalità gnomica**, che emerge dal dipanarsi del racconto e soprattutto dal loro epilo-

illustrativo e didascalico. Con ogni probabilità si tratta dunque, da parte del librettista, di una sorta di monito rivolto allo spettatore, accresciuto ironicamente dall'aggettivo «pseudo-classica», a dare una patina di finzione al tutto. Ma è probabile che sia più di tutto un suggerimento a considerare i personaggi non tanto in quanto tali ma nella loro **potenza e significatività allegorica**.

Alla classicità (greca, latina e rinascimentale) appartiene anche la struttura iniziale, cioè l'**agone poetico** fra Diana e Aurora che innesca l'azione scenica. Lo scontro dialettico fra concezioni antitetiche dell'esistenza umana è l'antefatto che provoca le tribolazioni sentimentali dei malcapitati Cefalo e Procri. Alla fine del prologo si ascolta questo scambio di battute, che precede la discesa di Aurora sulla terra per tentare e insidiare la fedeltà del giovane sposo:

AURORA In Atene palladia hanno dimora
Cefalo e Procri, due novelli sposi;
egli i cervi ramosi
caccia sul monte Imetto, ella s'accora,
ma rineasa il diletto
e tutta a sé la stringe,
quando le braccia al collo ella gli cinge:
In tale ottima lizza scendere osi?

DIANA Oso, Aurora vermiglia; anzi, mi piace
la tua scelta ch'è audace e ti somiglia.

AURORA Dunque, alla prova e bando alle parole!

Dal **punto di vista prosodico**, il testo di Kufferle riprende i tradizionali metri della poesia italiana, con una predominanza di **endecasillabi narrativi** e la 'classica' mescolanza con il settenario. Le rime

sono per lo più alternate, e i versi normalmente sono a sé stanti, anche se talvolta, soprattutto nei momenti di maggiore tensione drammatica, il poeta ricorre alla tecnica dell'*enjambement*, rompendo così l'unitarietà metrica. La lingua risulta **aulica e arcaica**, rispondendo probabilmente anche grazie a queste caratteristiche al disegno 'edificante' che lo scrittore intende proporre.

La prima voce che si sente nell'opera è quella di **Crono**, una figura mitologica di grande importanza nell'antico *pantheon* greco. Ultimo dei Titani, figlio di Urano e Gea (cioè cielo e terra), nella **Teogonia di Esiodo** (VIII-VII secolo a.C.) mutila il padre che tiene prigionieri i suoi figli per paura di perdere il potere assoluto. Detronizzato Urano, per il timore di essere messo a sua volta da parte, divora le creature avute dalla moglie Rea nel momento stesso in cui nascono. Rea però riesce a proteggere il sesto nato, Zeus, facendo mangiare al marito, al suo posto, una pietra avvolta in fasce. Sarà proprio Zeus a costringere Crono a rigettare i figli ingoiati, e a ingaggiare, con i propri fratelli, una lotta vittoriosa contro il padre, che viene confinato nel Tartaro. L'ordine stabilito da Zeus è quello in cui si identifica la letteratura greca arcaica, da Omero al citato Esiodo al più 'giovane' Eschilo, mentre Crono appartiene a una generazione divina anteriore e sconfitta. In realtà quest'ultimo diviene poi la personificazione del **Tempo**, che divora tutto ciò che egli stesso ha creato. Molte fonti riconducono la sua figura a un'ancestrale divinità dell'agricoltura, legata al trascorrere delle stagioni e al ciclo del raccolto. È forse per tutte queste ragioni che viene scelto dall'autore per svolgere il ruolo di giudice della contesa che contrappone Diana e Aurora. La sua voce infatti, poco prima della «fine della favola», rimette a posto le cose con questa sentenza di parità, che ha, come si accennava, un carattere marcatamente sentenzioso:

Uscite tutt'e due vinte dal gioco;
e la ragione e il fuoco
presiedono alla vita in parte eguale.
Sol nell'eccesso è il male.

Al personaggio di Crono, soltanto evocato attraverso la voce, si affianca una delle protagoniste di questa breve «opera da camera», che prevede solo cinque presenze in scena. Si tratta di **Aurora**, una delle due contendenti, che in *Cefalo e Procri* rappresenta la passione e il desiderio. Küfferle associa dunque figure appartenenti a **mitologie differenti**, intrecciando divinità greche come Crono (che per i romani si identifica invece con Mercurio) e latine, come appunto Aurora e in seguito Diana.

Facendo ancora riferimento alla *Teogonia* esiodica, vera e propria fucina di miti, **Eos**, dea dell'Aurora, risulta figlia di due Titani, Iperione e Tea, e si distingue per una vita sentimentale piuttosto vivace, annoverando tra i propri amanti personaggi di spicco quali Zeus, Ares e – tra gli umani – lo sfortunato Titone, per il quale la dea chiede e ottiene dal signore dell'Olimpo l'immortalità, dimenticandosi però di domandare per lui l'eterna giovinezza (alla fine, giunto all'estrema decrepitezza, verrà trasformato in cicala). Questo suo rappresentare nell'opera la forza primigenia dell'eros è enfatizzato dalla didascalia che apre il prologo. L'autore infatti descrive così la sua entrata in scena: «nel cerchio di un riflettore giallorosso, con passo di danza, incede, scalza, l'Aurora; è cinta di veli diafani, ha la chioma fulgente».

Contraltare di Aurora è **Diana**, divinità romana sovrapponibile alla greca Artemide, figlia di Leto e sorella di Apollo, le cui tracce si rinvengono già nei culti micenei del XIII secolo a.C. Il suo nome presenta la radice *díus*, «giorno», ed è per questo considerata «la splendente». La storia del suo mito è piuttosto oscura, ma si sa che era protettrice delle donne, cui concedeva parti non dolorosi, dea della caccia e dedita alla castità. Il suo regno è naturalmente il bosco, dove vive con le sue ancelle. Proprio nelle sue dimore si rifugia Procri nel testo ovidiano dopo essere caduta nell'inganno seduttivo di Cefalo. Nel libretto firmato da Küfferle incarna **la ragione contro il fuoco amoroso** (la luce in cui compare in scena è infatti diafana, nasce da «un riflettore verdazzurro», in palese contrasto con quello «giallorosso» di Aurora). I termini della contesa fra lei e la dea del mattino sono sintetizzati in que-

sto breve dialogo, in cui sono espressi nitidamente concetti tra loro inconciliabili:

DIANA T'alzi delusa e ardente
dal letto di Titone, grave d'anni,
e col sorriso mascheri gli affanni
del cuore adolescente.

AURORA Ma più gradito agli uomini è l'ardore
del sangue che li acceca.

DIANA Tregua agli affanni reca
il mio notturno, gelido splendore.

Le **figure umane**, nell'opera di Krenek-Küfferle, risultano piuttosto ridimensionate rispetto ai loro corrispettivi divini. Cefalo e Procri sono in un certo senso in balia delle astuzie di Aurora, che instilla nella mente del giovane l'idea che la sua sposa possa essergli infedele. Anche l'*happy end* toglie un po' di mordente alla storia, che invece sul cupo e sterile sentimento della gelosia si costruiva in modo emozionante nella principale fonte cui il librettista attinge per attuare poi le sue variazioni. Tale fonte è il settimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (Sulmona, 43 a.C. - Tomis, 17 d. C.), dove la nostra coppia di amanti ha un posto di tutto rilievo, subito dopo la lunga narrazione riservata a Medea e alle sue magiche imprese.

Cefalo, figlio di Deione, re di Focide, e **Procri**, figlia di Eretteo, fanno parte in ogni caso delle icone dell'arte figurativa rinascimentale e barocca, per la quale il soggetto si presentava ricco di spunti e veniva spesso utilizzato come esortazione alla fedeltà coniugale. Tra i pittori che lo hanno scelto si citano almeno Piero di Cosimo (Firenze, 1461 circa - 1522), in cui il mitico cacciatore assume i connotati di un satiro, Bernardino Luini (Dumenza, 1481 circa - Milano, 1532), Sebastiano del Piombo (Venezia, 1485 - Roma, 1547), Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 - Roma, 1665), Claude Lorrain (Champagne, 1600 - Roma, 1682), Orazio Fidani (Firenze, 1606 - 1656) e Luca Giordano (Napoli, 1635-1705).

Molte e diverse sono le varianti del mito, che ad esempio mettono Procri in collegamento con il re cretese Minosse, o vedono Cefalo, dopo essere

stato esiliato da Atene a causa dell'omicidio involontario della moglie, impegnato a combattere a fianco di Anfitrione, sovrano di Tebe, nella guerra da lui ingaggiata contro i Tafi. Ovidio non accenna a niente del genere, ma ci offre un racconto delicato e dolente della sfortunata storia d'amore, che culmina con le ultime parole della fanciulla, cui la potente e malvagia Fama di virgiliana memoria aveva insinuato il dubbio che l'amato la tradisse con Aura, il soffio di vento che Cefalo invoca quando è stanco di cacciare. Morendo rivolge la sua ultima preghiera allo sposo:

Per il vincolo che ci unisce, / per gli dei del cielo e
per quelli a cui ora appartengo, per i meriti / che
posso verso te vantare e per l'amore che ti porto /
anche ora che muoio, ed è causa della mia morte, ti
scongiuro, / t'imploro: non permettere ad Aura di
prendere il mio posto!

Una particolarità del libretto di Küfferle, infine, riguarda il personaggio della **Sfinge**, la fiera mitologica che i Greci traggono dall'antico Egitto, dotata di oscuri poteri profetici e portatrice di sventura. Già presente in Esiodo, è in seguito collegata al mito di Edipo, l'unico che riesce a svelare il fatale indovinello e a liberare Tebe dalla sua mortifera presenza. In *Cefalo e Procri* il giovane cacciatore, alla disperata ricerca di una spiegazione al comportamento di Aurora e all'ambiguità delle sue insinuazioni, si reca a proprio a Tebe per scovare la Sfinge e avere da lei le risposte che cerca. Ma il suo tentativo di scoprire la verità e di capire si rivelerà vano, e avrà come unico risultato quello di mettere in pericolo la vita della propria sposa. In questo suo inesausto inseguire il mostro, Cefalo presenta qualche **tratto ossessivo e nevrotico**, che sfiora la patologia psichica, e svanisce solo con il già ricordato lieto fine conciliatorio.

Cefalo e Procri: Krenek e l'Italia

di Filippo Javarra

In ricordo di Giovanni Morelli

«L'antichità greca – scrisse Krenek nel 1955 (*Warum «Pallas Athene weint»*) – mi ha sempre, fin dai tempi della scuola, preso e affascinato. E, per quello che posso ricordare, questo interesse si è costantemente basato sul fatto che pensavo di poter scoprire nei casi dell'antichità classica relazioni con i problemi contemporanei».

È proprio questo mondo dell'antichità che Krenek evoca nella composizione – dopo *Orpheus und Eurydike* op. 21 e *Leben des Orest* op. 60 – di *Cefalo e Procri* (op. 77, 1933-1934).

Il suo soggetto è noto soprattutto attraverso le *Metamorfosi* di Ovidio (Libro VII). Cefalo, figlio di Deione, è il nipote di Eolo, e Procri, la sua sposa, è una delle figlie di Eretteo, che a sua volta è il figlio del re di Atene, Pandione. Il mito narra di come Cefalo mette alla prova la fedeltà della moglie, Procri, cercando di sedurla sotto false spoglie. Secondo alcune versioni Procri dapprima si dà alla fuga, poi cerca di riaccostarsi al marito ricorrendo a un sotterfugio analogo. Alla fine, comunque, Cefalo uccide per errore Procri, che si era nascosta per spiare un presunto appuntamento amoroso fissato dal marito. È un soggetto illustrato da molti pittori (Pietro di Cosimo, Luca Giordano etc.) e che ha ispirato molti compositori del passato: Grétry con il suo *Céphale et Procris, ou L'amour conjugal* su testo di Marmontel (Versailles, 1773), Caccini con *Il rapimento di Cefalo* (1600 circa), Hidalgo (1660), Elisabeth Jacquet de la Guerre (Parigi, 1694 – ed è la prima opera scritta da una donna), Araja, Krieger e ancora, fra gli altri, Salvatore Viganò per il



Rinaldo Küfferle (Pietroburgo, 1903 - Milano, 1955). Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio Rinaldo Küfferle, b. 4, fasc. 14.

suo «ballo eroico, tragico, pantomimo d'invenzione e direzione del signor Onorato Viganò» (Roma, Teatro di Torre Argentina, carnevale 1786). Sono notizie che si trovano anche nelle più usuali guide all'opera, che invece tacciono del tutto dell'opera che Krenek scrisse per il Festival di Venezia del 1934.

Ma chi era, nel 1934, per il mondo musicale italiano Ernst Krenek? Il programma ufficiale del Festi-

val – che comprendeva anche una pagina intera con un'inserzione pubblicitaria dell'Universal Edition dedicata al catalogo delle opere di Krenek – così lo presentava:

E. Krenek è nato a Vienna il 23 agosto 1900. Studiò all'Accademia musicale di Vienna, poi sotto la guida di Franz Schreker a Berlino. Ha scritto una decina di lavori teatrali (tra i quali ricorderemo *Jonny spielt auf*, la tradizionale opera-jazz che in breve tempo rese popolare il nome dell'autore), cinque sinfonie, diversi concerti per orchestra, una suite, tre quartetti, parecchi pezzi per pianoforte, vari *Lieders* [sic] e alcune composizioni religiose. La musica di Krenek si distingue per l'arditezza dell'armonia, la quale non si limita alle sovrapposizioni tonali, ma è costituita da un cromatismo 'atonale' poiché l'autore si serve quasi costantemente del sistema dodecafonico.

Krenek è insomma l'autore celebre di *Jonny spielt auf*. Bruno Barilli, nella sua recensione a *Cefalo e Procri* («Il Giornale d'Italia», 25 settembre 1934) scriverà poco dopo nella sua prosa caustica:

Il nome di Krenek lo conoscevamo già attraverso i giornali. Krenek è una mezza celebrità del dopoguerra. Sono ormai dieci anni che egli cammina, cammina sulla via della celebrità, ma non arriva mai in cima. Del resto la fortuna capricciosa di Krenek non ci riguarda.

Ma riguarda piuttosto noi ripercorrere i dieci anni di cui parla Barilli e seguire le tappe della presenza e della conoscenza della musica di Krenek in Italia.

Nel 1923 la «Rivista musicale italiana» recensisce il Quartetto n. 1 op. 6 (1921), dando per buona la facilità e la correttezza della scrittura ma segnalando che l'ispirazione difetta così come commozione e sentimento. Sempre nel 1923 la giuria della SIMC (Società internazionale per la musica contemporanea) segnalava il Quartetto n. 4 per la prossima rassegna di Salisburgo. Ildebrando Pizzetti, il delegato italiano, aveva rinunciato alla partecipazione ai lavori del comitato ed era seguita una polemica provocata dalla sezione italiana che rivendicava una maggiore presenza di autori ita-

liani. Erano stati poi Guido Maria Gatti e Alfredo Casella a mantenere comunque i rapporti con la SIMC per evitare una frattura più radicale. È proprio Alfredo Casella che in una lettera a Krenek dell'8 aprile 1926 scrive di «aver avuto grande piacere di ascoltare due volte a New York il [di Krenek] *Concerto grosso* [è il n. 2] (lo stesso di Praga) diretto molto bene da Klemperer» aggiungendo che «la composizione aveva avuto un eccellente successo e che gli era piaciuta di più che al Festival di Praga» e concludendo con l'informazione che il Quartetto n. 3 era stato eseguito dal Quartetto Amar l'anno prima a Roma per la sua Società italiana di musica moderna e che aveva intenzione di presentare l'anno successivo la Musica per nove strumenti (si tratta della *Symphonische Musik für neun Soloinstrumente* op. 11 del 1922). Ed è sempre Casella, parlando degli anni fino al 1928 e delle attività altamente benefiche della SIMC, a citare Krenek come «uno dei più bei nomi della musica contemporanea» assieme a Stravinskij, Schönberg, Prokof'ev, Szymanowski, de Falla, Ravel, Bliss, Roussel, Honegger, Milhaud, Bartók, Kodály, Hindemith, Bloch, Schmitt, Kaminski, Martinü, Villa-Lobos, Ibert, V. Williams, W. Walton, von Webern, Mossolof, Janáček, Hába ecc.

Nel 1930 per Casella ancora Janáček assieme a Hindemith e Milhaud è l'autore di riferimento del momento per i lavori teatrali nei quali

le parole vivono in perfetta obbedienza alla musica e non hanno visibilmente altra funzione che quella di fornire alla declamazione una semplice ossatura lineare e ritmica. Appunto [...] come avveniva ai tempi di Verdi della *Traviata* e del *Trovatore*.

Nel 1930 la «Rivista musicale italiana» riporta del successo straordinario di *Leben des Orest* a Lipsia «dell'autore di *Johnny*» ed è del 1930 la prima esecuzione italiana al primo Festival internazionale di musica di Venezia di *O lacrimosa*. Nel 1931 Alberto Gasco – l'autorevole critico antimodernista, che fu dal 1924 al 1938 direttore artistico della sezione musicale dell'Eiar di Roma, l'ente radiofonico italiano –, si farà vanto della propria audacia per l'aver dato più volte la selezione dell'opera *Jonny spielt auf*. Casella fece notare al riguardo che Gasco

dimenticava che

il lavoro, che sembrava il *nec plus ultra* del novecentismo, fatto eseguire nella stagione romana dell'Eiar, era un *potpourri* destinato ai *dancings* o al varietà.

Krenek è insomma ancora e prima di tutto l'autore di *Jonny spielt auf*. È successivo invece l'interesse per gli scritti teorici di Krenek di cui «La rassegna musicale» pubblicherà *Problemi di stile nell'opera* (giugno 1934 [vedi pagina 49]), *Nuove tendenze della musica nel dramma* (aprile 1937) e recensirà nel 1937 il libro *Von neuer Musik*. Nel 1939 sarà invece la «Rivista musicale italiana» a recensirlo (con il titolo *Über neue Musik*).

Nel decennio di cui stiamo parlando Guido Maria Gatti e Alfredo Casella sono i protagonisti che svolsero un ruolo pionieristico nell'opera di sprovvincializzazione della musica moderna. Gatti sviluppò la sua azione come direttore di due importanti riviste, «Il pianoforte» (1920-1928) e poi «La rassegna musicale» (1928), ma anche come direttore del Teatro di Torino e come segretario generale del Maggio Musicale Fiorentino negli anni fra il 1925 e il 1936. Luigi Dallapiccola (lettera a Guido Maria Gatti, 1965) lo ricorda con gratitudine e lo accomuna proprio ad Alfredo Casella scrivendo:

Debbo a te se poco più tardi mi misi in contatto con Casella, uomo di cui tu conoscevi non solo l'ingegno, ma anche l'estrema apertura mentale e la generosità addirittura unica. Un paio di anni più tardi fosti tu a suggerirmi di prender parte all'Emil-Hertzka-Preis di Vienna con la *Rapsodia* [la composizione fu segnalata dalla commissione di cui facevano parte Bittner, Jalowetz, Krenek, Schmidt, Erwin Stein, Webern e Wellesz]. Tu – continua la lettera di Dallapiccola a Gatti – sapevi benissimo che il 'clima' nel quale stavo movendo i primi passi era quello che meno mi si confaceva: non era certo la Reale Accademia d'Italia che avrebbe conferito premi a chi pubblicamente veniva accusato di 'internazionalismo' (vocabolo questo che, nel ventennio aveva un significato fin troppo preciso) perché si sentiva attratto dalla Wiener Schule e da quel sistema 'dodecafonico' di cui si parlava come di cosa misteriosissima e da evitarsi; in

un paese, soprattutto, solare come il nostro e popolato al cento per cento di uomini forti, di combattenti, di eroi.

Con uguale gratitudine Dallapiccola ricorderà (*Casella maestro*, 1947) Alfredo Casella:

Casella ci ha insegnato a guardarci attorno e che poco o nulla hanno a che fare con l'arte i confini politici.

Enorme in tal senso fu l'azione che Casella svolse nella vita musicale italiana come compositore, come didatta, come direttore d'orchestra, come componente di un celebre trio (con Serato, poi Poltronieri, e Bonucci), come scrittore e infine come organizzatore. Il primo atto organizzativo di Casella in Italia fu la creazione della Società nazionale di musica, fondata a Roma per sua iniziativa nel 1917, insieme con Respighi, Pizzetti, Malipiero, Perinello, Gui e Tommasini, con scopi analoghi a quelli della Société Musicale Indépendante fondata da Ravel nel 1909. La Società – che prese poi il nome di Società italiana di musica moderna – cessò la sua attività nel 1919. Ma Casella tornò alla carica poco più tardi con un'iniziativa che doveva restare come una delle sue più importanti: la Corporazione delle nuove musiche. Creata da Casella e Malipiero nel 1923 con il patrocinio di Gabriele D'Annunzio che le dette il nome di *Concentus Decimae Nuncius Musae*, la Corporazione entrò immediatamente come sezione italiana nella Società internazionale per la musica contemporanea (SIMC) allora fondata; ma ebbe attività autonoma fino al 1928, invitò per la prima volta in Italia Bartók e Hindemith, organizzò nel 1924 la *tournee* italiana del *Pierrot Lunaire* (quella nella quale avvenne il celebre incontro tra Schönberg e Puccini a Firenze) e una altrettanto importante *tournee* nel 1927 con *Les Noces* di Stravinskij.

All'interno della SIMC, Casella diresse l'organizzazione dei festival che ebbero luogo in Italia (Venezia 1925, Siena 1928, Firenze 1934). Poi fu la volta del Festival di Venezia. L'idea fu appunto di Casella e nacque in seguito al successo del Festival SIMC del 1925. Dalla fondazione (1930) al 1936 ne fu presidente Adriano Lualdi, ma Casella fu sem-



Una pagina dal libretto di Cefalo e Procri di Ernst Krenek, con gli appunti manoscritti di Rinaldo Küfferle. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio Rinaldo Küfferle, b. 4, fasc. 14.

pre collaboratore e consigliere dell'iniziativa.

Tornando indietro negli anni è bene sottolineare inoltre che i rapporti di Casella con il mondo musicale viennese erano stati assai precoci ed erano assai radicati. È Mahler stesso – secondo la testimonianza di Casella (*La giara*) – a portare le due partiture che aveva ricevuto dal giovane compositore italiano «al Dott. Hertzka, il direttore dell'Universal Edition di Vienna, al quale fece immediatamente prendere i due lavori [Italia e Suite in do maggiore] a condizioni che non avrei mai sognato». Casella è a München il 12 settembre 1910 per la prima esecuzione della Sinfonia n. 8 di Mahler e con lui ci sono Schönberg, Berg, Webern, Siegfried Wagner, Thomas Mann, Max Reinhardt, Roller, Fried, Stokowski, così come, nel 1920, sarà al grande Mahlerfest promosso da Mengelberg ad Amsterdam. E Casella aveva promosso nel 1910 la prima esecuzione a Parigi (Concerts Colonne) del-

la Seconda Sinfonia di Mahler e ne aveva trascritto (sempre nel 1910) la Settima.

È Casella il punto di contatto di Krenek con la musica italiana. Anzi con la musica 'moderna' italiana. Riferendosi alla sua esperienza di assistente di Paul Bekker alla Staatsoper di Kassel è Krenek a ricordare (*Im Atem der Zeit*, 1999):

All'Opera diresse un balletto, *La giara*, di Casella, il 'moderno' italiano. Non era niente di speciale, ma abbastanza difficile, per i frequenti cambi di battuta che vi accadevano, come in Strawinsky.

Una testimonianza che suona più positivamente in una lettera di Krenek a Casella vicina ai fatti e datata 26 marzo 1926. Vi leggiamo (originale francese):

Caro signore, ho l'onore di informarLa che ho diretto la prima rappresentazione tedesca della *Giara*. Ho avuto molto piacere per la freschezza e la chiarezza della Sua musica. Ho avuto l'impressione che il pubblico abbia condiviso la mia opinione. Il successo è stato grande.

Ci fu poi (1929) la polemica sull'*Anbruch* a seguito dell'articolo di Casella intitolato *Scarlattiana* che decretava che la rinascita odierna delle forme antiche era anche il risultato della liquidazione dell'intermezzo atonale e la confutazione della genericità delle espressioni e dei concetti impiegati da Casella nella replica di Krenek (*Zu Casellas Aufsatz Scarlattiana*) che rispose alla provocazione di Casella assieme a Schönberg, Haba, Malipiero, Adorno. Ma furono le attività organizzative della SIMC (IGNM Internationale Geselleschaft für Neue Musik) a rinnovare le occasioni di incontro personale. I lavori preparatori del dodicesimo Festival della IGNM, che si sarebbe tenuto a Firenze, fecero ritrovare nuovamente Casella e Krenek a Sanremo, nel 1933, come membri della giuria (gli altri erano Dent come presidente, Nadia Boulanger, Hilding Rosenberg e Vladimir Vogel), che doveva selezionare il programma del Festival scegliendo in tre giorni fra le duecentoquaranta partiture inviate. È Krenek stesso a ricordare (*Im Atem der Zeit*):

A San Remo Casella mi chiese se ero interessato a

scrivere, per la Biennale 1934, un'opera da camera in un atto. Ovviamente dissi di sì, mi premeva in tal modo mettere un piede 'fuori' e compensare così lo scacco di *Karl V*. Dovevamo lavorare in fretta, ed accennai al fatto che avrei volentieri composto questa opera su un libretto italiano. Già due giorni dopo, sulla via del ritorno, feci tappa a Milano per conoscere uno scrittore italiano. Mi era stato raccomandato dall'editore Carisch, che rappresentava in Italia l'Universal Edition; portava l'incredibile nome di Rinaldo Küfferle. Küfferle – questa la cosa strana per me – era il nome di una famosa marca tedesca di cioccolata.

Ma Küfferle, il librettista che Carisch propone a Krenek, chi era? Rinaldo Küfferle (Pietroburgo, 1903-Milano, 1955) era il figlio di uno scultore russo, profugo in Italia dopo la rivoluzione bolscevica. Küfferle svolse una ampia opera di traduttore. Le sue versioni in italiano di capolavori russi, tedeschi, spagnoli rappresentano un contributo importante nella conoscenza in Italia di autori come Puškin, Dostoevskij, Turgenev, Merežkovskij (di cui tradusse, oltre al *Dante*, la famosa *Atlantide*). In campo musicale si rese benemerito con le versioni ritmiche in italiano di numerosi libretti d'opera russi (Rimskij-Korsakov, Dargomyžskij, Musorgskij, Prokof'ev, Stravinskij), tedeschi (Mozart, Strauss, Orff), ungheresi (Kodály), spagnoli (de Falla), inglesi, francesi (Ibert, Honegger). Fu direttore della Biblioteca scientifico-spirituale delle Edizioni Bocca di Milano e vicino all'antroposofia steineriana (quell'antroposofia che Krenek liquidava come un «miscuglio di pseudoscienza e di pseudoreligione») e collaboratore del «Corriere della Sera». Dell'incontro a Milano Krenek conservò questo ricordo (*Im Atem der Zeit*):

Il giovanotto di bell'aspetto portava una camicia nera e diverse decorazioni fasciste, ma non detti affatto peso a tutto ciò, perché io stesso più tardi feci sfoggio del nastro del Patrio Fronte Austriaco e a quei tempi, apparentemente, ognuno doveva portare i segni di una qualche appartenenza a un gruppo. Volevo fare qualcosa che fosse adatto all'ambiente e che assicurasse il suo successo, seguendo le tendenze che dominavano nei paesi occidentali. Proposi quin-

di a Küfferle di utilizzare un argomento classico, forse un episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio, che mi ricordavo dai tempi della scuola e che erano piene di situazioni colorate, incantate e anche piccanti. L'idea parve piacergli e presto mi comunicò l'esito della sua scelta, la storia di Cefalo e Procri. Non ne fui troppo entusiasta perché pensavo ci fossero storie di Ovidio più belle, ma non c'era affatto tempo da perdere in una lunga e noiosa corrispondenza: in fin dei conti il librettista era lui e doveva ben sapere ciò che andava meglio per il pubblico italiano. Al riguardo mi sbagliai, come vedremo dopo.

Dalla lettura parallela delle lettere che Krenek e Casella si scambiarono apprendiamo che in un primo momento (lettera di Krenek a Casella del 15 maggio 1933) Krenek aveva pensato di proporre a Venezia la «burleske Operette» *Schwergewicht oder die Ehre der Nation* op. 55 del 1927, rinunciando poi all'idea per qualcosa di originale e di nuovo, e, soprattutto, «in italiano». Ricevuto il nuovo libretto di Küfferle, Krenek «ultimò la partitura abbastanza in fretta» (8 marzo 1934 è la data apposta con le parole «fine della favola»).

Il Festival internazionale di musica della Biennale di Venezia si svolse fra l'8 e il 16 settembre 1934. Dopo le edizioni del 1930 e del 1932, la terza edizione presentò un cartellone di prestigio, che affiancava a quattro manifestazioni dedicate alla musica moderna appuntamenti di grande richiamo popolare come la *Messa di Requiem* di Verdi diretta da Tullio Serafin con un *cast* di lusso (Caniglia, Palombini, Gigli, Pasero) in piazza San Marco, il concerto dei Wiener Philharmoniker diretti da Felix Weingartner (a Padova, Palazzo della Ragione) e le rappresentazioni dei complessi della Staatsooper di Vienna diretti da Clemens Krauss.

Spettatore d'eccezione per quest'ultimo spettacolo al Teatro La Fenice fu il capo del governo, Benito Mussolini, che con calcolato gesto politico sostenne cospicuamente l'edizione 1934 del Festival, a differenza delle edizioni precedenti alle quali era stato negato qualsiasi appoggio finanziario. Un gesto che doveva enfatizzare i rapporti di amicizia con l'Austria. Dopo l'uccisione da parte dei nazisti, il 25 luglio 1934, del dittatore Dollfuss, fedelissimo di Mussolini, questi aveva inviato divisioni italia-

VOCI

CEFALO *tenore*PROCRI *soprano*DIANA *contralto*AURORA *soprano*CRONO *baritono*

ne al Brennero quale simbolico atto intimidatorio contro un'eventuale aggressione tedesca. Gesto che si prestò a essere interpretato, soprattutto in Austria, come prova di coraggiosa solidarietà.

Così fu, per esempio, vissuto da un uomo come Willi Reich, che, dopo le giornate veneziane e prima di tornare in patria, chiese un'udienza a Mussolini, dove parlarono, fra l'altro, della situazione austriaca, del Festival di Venezia ecc. E d'altra parte il profilo ben altrimenti delineato del nazismo poté indurre quanti da esso si sentivano inesorabilmente minacciati a guardare all'Italia come a un Paese di temporanea salvezza. Berg così scrive a Lualdi nel febbraio 1934 (la lettera è citata nella traduzione di Fiamma Nicolodi):

Dopo le minacce e il cosiddetto 'ultimatum' dei nazisti, è possibile che tra poco scoppino qui dei disordini. In tal caso, dato che non vorrei esporre mia moglie e me a delle sparatorie nella nostra isolata casa di campagna, ci proponiamo di passare il confine italiano, che è molto vicino. Può darsi però che in seguito ai detti disordini vengano fatte difficoltà ai confini. Perciò vorrei avere in mano un documento che dimostri lo scopo del mio viaggio. Potrebbe essere tanto gentile, Sig. Lualdi, di scrivermi una lettera – senza data – a nome della Biennale, in cui mi sollecita a venire a Venezia al più presto per discutere e preparare l'esecuzione del mio pezzo al Festival?

La manifestazione del Festival nella quale era inserita la prima rappresentazione dell'opera di Krenek era la sesta ed ebbe luogo sabato 15 settembre 1934 alle ore 21 al Teatro Goldoni di Venezia. Il giorno prima al Teatro La Fenice (alla presenza di Mussolini) i complessi della Staatsoper di Vienna diretti da Clemens Krauss avevano presentato *Così fan tutte* di Mozart e il giorno dopo avrebbero presentato in prima italiana (alla presenza dell'autore) *Die Frau ohne Schatten* di Richard Strauss.

La serata del 15 settembre era dedicata al «Teatro dell'opera da camera» e comprendeva inoltre le prime esecuzioni di *Teresa nel bosco* (parole e musica di Vittorio Rieti) e di *Una favola di Andersen* (sceneggiatura e musica di Antonio Veretti). Non si era realizzato quindi il progetto, a cui accenna Casella in una lettera a Krenek del 9 luglio 1933, di avere un'opera di Arthur Honegger.

All'opera da camera aveva dato particolare risalto la seconda edizione del Festival di Venezia del 1932, che dedicò tre serate alla presentazione delle opere di Malipiero, Casella, Respighi fra gli altri. Adriano Lualdi – presidente del comitato esecutivo dei Festival veneziani del 1932 e 1934 – così scriveva nella nota da lui firmata nel programma di sala:

Fra le caratteristiche peculiari di questa seconda Biennale di Musica c'era il teatro dell'opera da camera, che per i suoi criteri ispiratori costituisce una nuova originale iniziativa italiana che ci auguriamo possa e debba interessare non soltanto gli artisti e il pubblico speciale del Festival ma anche gli industriali del teatro e i pubblici, diremo così, normali.

L'esperienza del 1932 veniva richiamata nel fascicolo di «Musica d'oggi» (la rivista di Ricordi) dedicato al Festival, dove si cerca di dare una patente estetica a questa scelta privilegiata. Sullo sfondo vi erano il teatro da camera degli anni Venti fra *Zeit-Oper* e *Opéra-Minute*, le proposte del Festival di *Donaueschingen* del 1927, e della Kroll-Oper. Esperienze ormai alle spalle e con cui aveva definitivamente chiuso anche Krenek chiamando *Leben des Orest* semplicemente «grosse Oper».

Ma è piuttosto sul piano organizzativo e produttivo che vanno ricercate le motivazioni dello

spazio dato al teatro da camera dai festival veneziani. Per Casella (lettera a Krenek del 9 luglio 1933) molto concretamente opera da camera significa uno «standard, cioè quattro o cinque cantanti, un'orchestra di venticinque strumenti (di cui 4, 4, 3, 3, 2 archi) e – se assolutamente necessario – un piccolo coro».

La consegna della musica da camera era nata anche dalla necessità di non mettere in concorrenza il Festival veneziano con il Maggio Musicale Fiorentino. Una consegna che cadde – come ebbe a dire Mussolini in persona a Lualdi – nel momento in cui si raggiunse un coordinamento fra i due festival svolgendosi quello di Venezia negli anni pari e quello di Firenze negli anni dispari (quindi alternativamente ogni due anni). Così si motiva anche il sostegno finanziario cospicuo che il governo volle dare all'edizione del 1934 del Festival di Venezia.

Nel programma ufficiale del Festival *Cefalo e Procri* compariva con il sottotitolo di «moralità pseudo-classica in un prologo e tre quadri». Una breve nota così la presentava:

In quest'opera l'autore si è proposto di fondere gli elementi espressivi della sua tecnica con alcuni degli elementi tradizionali dell'opera da camera italiana. Perciò Krenek ha voluto musicare un testo originale italiano scritto appositamente da R. Küfferle, il quale ricavò il soggetto mitologico da Ovidio. La favola così ridotta è stata definita «moralità pseudo-classica», volendo l'autore riferirsi con questo titolo alle tradizioni dell'opera barocca italiana a fondo morale. Anche la musica segue spesso le forme tradizionali del nostro melodramma essendo concepita quasi a forme chiuse di arie e recitativi. L'opera consta di un prologo e tre quadri, collegati tra loro da brevi intermezzi.

La morale che il libretto proponeva nella conciliazione finale di tutti i protagonisti, e che Crono esprimeva risolvendo la contesa fra Aurora e Diana, era questa:

Uscite tutt'e due vinte dal gioco;
e la ragione e il fuoco
presiedono alla vita in parte eguale.
Sol nell'eccesso è il male. [...]

Sulla terra e nel ciel regola Crono
la contesa e la pace, e il riso e il pianto,
ma non sempre giova il misurato canto
e rasserena il cuor l'ilare suono.

Della musica della sua *soidissant opéra-minute* (lettera a Casella del 15 maggio 1933), del suo *homage à l'esprit italien* Krenek ricorderà ben poco. In *Im Atem der Zeit* leggiamo:

Della musica non mi è rimasto in mente niente, se non il fatto di aver utilizzato una serie di dodici suoni in maniera un po' rilassata, e la cosa, a dire il vero, non era per me così giusta...

E, ancora Krenek, cercando di ricordare perché l'opera fosse piaciuta ad Alban Berg, e non solo per cortesia, ci dice che il motivo era

in parte perché forse accettava l'utilizzo flessibile della musica dodecafonica, che avevo fatto a fini teatrali nel mio pezzo.

Ma torniamo alla prima veneziana del 15 settembre 1934. La realizzazione dell'opera era affidata ai seguenti cantanti: Giovanni Voyer, tenore (Cefalo), Sara Scuderi, soprano (Procri), Ines Alfani, soprano (Aurora), Rhea Toniolo, mezzosoprano (Diana), Apollo Granforte (Crono). Le scene furono realizzate da Giovanni Grandi su bozzetti di Anton Giulio Bragaglia, che fu anche il regista. Dopo le esperienze di teatro musicale (*Pièces enfantines*, 1923, *In modo di tango, scena caricaturale*, 1923, entrambe con la musica di Casella) è la prima regia d'opera di Bragaglia (1890-1960), che vi porta la sua esperienza di gioventù legata al Futurismo del Teatro degli Indipendenti a Roma (1922-1931) e la sua poetica contraria al «tradizionalismo verista che regnava nei teatri lirici» e la sua ricerca di un «teatro teatrale, ossia teatro e basta». (Fedele D'Amico). Ma anche «il suo modo sfaticato di accudire a una regia senza farla» (Gianandrea Gavazzeni) e la sua totale ignoranza della musica (ancora Gavazzeni). Due dati di fatto di fronte ai quali si trovò Krenek a Venezia durante una prova di regia:

Questa prova fu assolutamente risibile. Ebbe luogo

nel *foyer* del Teatro La Fenice, dove non ci fu mai un pianoforte. Ma il Signor Bragaglia non ne aveva bisogno, perché non aveva neanche guardato la partitura e anche non gli sarebbe servita affatto, perché non sapeva leggere la musica. Per cui trattò l'opera come se fosse un lavoro teatrale e non diede la minima attenzione al fatto che, dall'inizio alla fine, era un'opera in musica. Naturalmente le indicazioni che dava ai cantanti erano del tutto prive di senso, perché non si preoccupava per niente dei tempi necessari alla musica.

Migliori invece gli esiti musicali affidati alla concertazione e direzione di Hermann Scherchen. La scelta di Scherchen avvenne dopo molti passaggi: inizialmente l'idea era stata quella di riavere Fritz Reiner che nel 1932 aveva riscosso grande successo (lettera del 6 giugno 1934 di Casella a Krenek), poi c'era stata la candidatura di Otto Klemperer che da Los Angeles si era proposto a Casella (lettera a Casella) «per non perdere il suo contatto con l'Europa», poi si parlò di Fritz Stiedry (lettera della Universal Edition a Casella dell'11 luglio 1934) e infine si arrivò a Hermann Scherchen (la UE ne conferma la presenza a Krenek il 3 agosto 1934). Scherchen in Italia godeva di un prestigio straordinario. Quando la sezione austriaca dell'Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) propose il nome di Webern per la direzione del *Wozzeck* a Firenze, Casella si affrettò a scrivere a Krenek (lettera del 15 febbraio 1934) proponendo, pur con tutte le espressioni di stima e ammirazione per Webern, il nome di Scherchen «ritenendo che Webern non fosse quello che ci vuole in questa occasione e con un'orchestra composta di italiani». E Scherchen proprio nel Festival veneziano del 1934 fu per Luigi Dallapiccola «l'intermediario indispensabile» per la scoperta dell'orchestra di Berg. Il trentenne Dallapiccola era a Venezia perché vi si eseguiva quella *Rapsodia* segnalata dallo Hertzka-Preis, della cui commissione aveva fatto parte Krenek.

La serata del 15 settembre 1934 dedicata al «teatro dell'opera da camera» vide un Teatro Goldoni gremitissimo e un esito di pubblico contrastato. Soprattutto l'opera di Krenek – secondo i resoconti giornalistici – diede luogo a manifesta-

zioni di dissenso, a una progressiva diserzione degli spettatori e a deboli chiamate dell'autore alla fine. Moltissime le recensioni (italiane e straniere) di tutti i maggiori quotidiani nazionali e delle riviste specializzate. Anche la reazione della critica fu prevalentemente negativa, non solo nei confronti dell'opera di Krenek ma dell'idea in sé dell'opera da camera. Gianandrea Gavazzeni («Rivista musicale italiana») scrisse che l'opera da camera «è uno spettacolo intellettuale e malsano, per il quale tutto contribuisce, dagli scenari alle regie, a mantenerlo nel circolo chiuso entro cui nasce». E al riguardo di Krenek scrisse che la sua «posizione rimane anche in questa opera incerta ed ambigua. Agisce per compromessi, si sbanda di continuo, indecisa sull'adozione di un linguaggio e di uno stile. Dove voleva il musicista dare un saggio dell'opera italiana barocca del Seicento, i lineamenti si mutano in una specie di deformazione di origine nibelunga, assolutamente teutonica e pesante». Ugualmente

ORCHESTRA

FLAUTO
OBOE
2 CLARINETTI
FAGOTTO
2 CORNI
TROMBA
TROMBONE
TIMPANI

PERCUSSIONI
PIANOFORTE

ARCHI

TROMBA DIETRO SCENA

Guido Maria Gatti («Pan») parlò di una «musica, in arie e recitativi solenni, tra Monteverdi e Wagner», e Bruno Barilli scrisse un lungo articolo nel quale leggiamo che «i gesti, le pose, le lancia e i fatali recitativi son quelli dei personaggi wagneriani. Un baritono, in orchestra, mette fuori ogni tanto la testa per cantare, come un Wotan nel gabinetto». Ma non mancò anche chi sostenne il contrario. Henry Prunières scrisse che «le orecchie latine sono naturalmente ribelli a questo cromatismo esasperato, ed è una delle ragioni dell'insuccesso di quest'opera che meritava per molte ragioni di essere presa in considerazione». E continuando parlò di un «lavoro contrappuntistico sapientemente elaborato» e di una «strumentazione di un'estrema complessità».

Unanimi invece furono le lodi dell'esecuzione affidata a Hermann Scherchen e fra i cantanti suscitò ammirazione soprattutto Apollo Granforte, l'interprete di Crono. Diviso invece il giudizio sulle scene e la regia di Bragaglia, che alcuni trovarono talmente poco in sintonia con lo spirito dell'azione da suscitare ilarità (per il suo datato futurismo, per i fondali cubisti), altri invece efficaci nella loro sinteticità. A Krenek rimase la memoria di aver composto un'opera inutile:

Si trattava di una delle numerose composizioni del mio catalogo operistico, e non sarebbe stata una perdita, se non fosse mai stata scritta. [...] Così terminò la mia breve e inconcludente escursione nell'opera italiana. (*Im Atem der Zeit*)

Sostanzialmente si chiuse così anche la fortuna di Krenek in Italia. Il dopoguerra vide riapparire il nome di Krenek all'interno del dibattito sul problema della dodecafonia: del 1948 è per esempio la traduzione in italiano degli *Studi di contrappunto basati sul sistema dodecafonico* e nel 1949 viene eseguita musica di Krenek nell'ambito del primo Congresso internazionale per la musica dodecafonica (Milano, 1949). Siamo in quella che Roman Vlad ha definito la «fase eroica» della dodecafonia. Assai rare le esecuzioni successive: il 4 settembre 1950 a Venezia nell'ambito del tredicesimo Festival viene eseguita in prima europea la Sinfonia n. 5 e il terzo programma della Rai annuncia, in occasione del se-

condo centenario della morte di Johann Sebastian Bach, la prima esecuzione – «riservata al terzo programma» – della *Parvula Corona Musicalis* op.122 «ad honorem Johannis Sebastiani Bach». Si segnalano poi le rappresentazioni di *Jonny spielt auf* a Milano (concerti della Rai, 16 novembre 1958), a Firenze (Teatro della Pergola, 1963 e 1965) e a Palermo (1987). Nel 1981 al Teatro Margherita di Genova fu rappresentato *Il dittatore* e nel 2001 a Roma (Teatro Nazionale) *What Price Confidence* (op. 111, 1962). Quando di nuovo al Festival di Venezia Severino Gazzelloni eseguì *Flute piece in Nine Phases (Flötenstück Neunphasig)* op. 171 l'autorevole Fedele D'Amico così scrisse:

Ernst Krenek, quando nei tempi andati scriveva *Jonny spielt auf o Leben des Orest*, di talento dimostrava di averne, e parecchio; ma chi ne troverebbe traccia nell'astratta demenza della sua *Flute piece in Nine Phases*, presentata a Venezia in prima assoluta?

Fedele D'Amico era stato allievo di pianoforte e di composizione di Alfredo Casella: si chiude così il cerchio della fortuna di Krenek in Italia.

* Il presente testo è, con qualche modifica, la versione italiana della relazione che l'autore fece a Vienna il primo dicembre 2002, nell'ambito del Convegno dedicato al teatro musicale di Krenek e organizzato dall'Ernst Krenek Institut. Relazione che fu poi pubblicata, con l'aggiunta di note bibliografiche, nel 2006 negli atti del Convegno stesso, a cura di Claudia Maurer Zenck. (Edition Argus, *Schliengen*, Ernst Krenek Studien 2).

Problemi di stile nell'opera

di Ernst Krenek *

Autori e interpreti si sono trovati d'accordo sulla questione – spesso ripresentata negli ultimi anni – del significato intrinseco ed estrinseco dell'opera in musica e del suo principio essenziale e fondamentale. All'opera originale e specifica – quella che viveva ancora in Verdi e in Puccini, ma non più in Wagner – non si credeva più. Mancata la storditiva potenza di Wagner, era necessario – perché l'opera potesse continuare a esistere – che funzionasse come propulsore l'elemento stesso di dualismo a essa inerente, e che l'idea di un gioco scenico che si vede e si ironizza da sé diventasse il pensiero guida della rappresentazione operistica, anzi della creazione stessa dell'opera. È interessante vedere come questa nuova posizione portasse a due concezioni diametralmente opposte, che però – vedi stranezza – si toccavano. La concezione dell'opera come un bel gioco riconduceva l'opera stessa all'epoca preclassica, al rococò e al barocchismo; mentre l'opera romantica cercava di raggiungere sulla scena – ridotta a una lanterna magica – l'illusione sempre più perfetta servendosi dei perfezionamenti tecnici, fino a far parer raggiunta la realtà magica con l'oscuramento della sala e l'affondamento dell'orchestra nel golfo mistico del *Festspielhaus* wagneriano, si vennero invece ad accentuare gli elementi distruttivi della illusione; con i globi luminosi ben visibili del teatro barocco, con la sala illuminata a giorno, con l'orchestra bene in vista davanti o magari sopra la scena. E si venne a togliere sempre più il valore di scopo specifico alle impalcature ideologiche. Il contenuto di pensiero dell'opera teatrale cedette di fronte alle sue molteplici possibilità in quanto gioco e divertimento;

una concezione del teatro in fondo alla quale stava – e sta forse ancora oggi – l'idea che l'opera sia una sintesi di gioco scenico, danza e canto. Ma è comunque notevole che un'epoca, alla quale pareva di non affermar mai abbastanza la propria terribile serietà, producesse poi una estetica tanto dilettevole.

Con straordinaria disinvoltura le idee del testo poetico diventavano molto relative; tutt'al più bastava una certa solennità cattedratica dell'argomento, ma senza alcuna preoccupazione di giustificarlo solidamente, rifuggendo anzi dalla critica dei concetti. Quando ci fosse una certa sublimità esteriore, un colorito pomposo, personaggi e luoghi strani e interessanti, la possibilità di squaderare movimenti di masse variopinte e riccamente vestite, una comicità bonaria e non aggressiva, e soprattutto poi un assoluto isolamento dai problemi vivi e premententi del giorno – il concatenamento logico o la profondità del significato non avevano più alcun valore.

Questa concezione dell'essenza dell'opera si spiega con la passività che un'epoca ormai completamente razionalizzata credeva di doversi imporre per poter tollerare ancora in qualche modo l'arte operistica, per la quale pareva aver perduto la ricettività immediata. Dalla stessa radice proviene la concezione opposta, che noi troviamo formulata nelle teorie estetiche di Brecht. Infatti, la definizione – recente e tacciata di reazionaria – dell'opera, corrisponde perfettamente alla nota formula del teatro 'culinario'. L'uomo razionale del presente si pone la domanda, non certo nuova ma finora riservata solo a individui amusici: «Ma perché nell'opera la gente canta proprio in quelle circostanze in cui nella vita si contenterebbe di parlare?». E

si risponde: «Perché cantare accresce il godimento del teatro». Ora, in questo rifiuto di dare una propria funzione spirituale alla musica in teatro sta per l'appunto il rapporto effettivo fra questa nuova estetica e il concetto dell'opera d'arte 'culinaria'. Giacché, come nella concezione dell'opera quale oggetto di divertimento, così anche qui si nega la significazione spirituale del rapporto parola-suono, anche se là meno esplicitamente, e qui invece su terreno affatto diverso. Nel mondo rappresentativo di Brecht la musica in teatro ha una funzione meramente dimostrativa, decorativa ed esteriore, non di accrescimento dell'espressione; non cioè una funzione spirituale. Nell'opera come gioco scenico, canto e danza, la musica ha in prima linea la funzione di accrescere il godimento, cosa che si può magari perseguire con l'intensità di espressione, ma non come necessità primaria. In entrambe le concezioni l'efficacia animale – cioè sul sistema nervoso vegetativo – violenta il carattere spirituale in quanto espressione immateriale di processi spirituali.

Alle due maniere di rappresentazione è comune poi l'allontanamento dalle qualità umane del gioco scenico; il momento individualistico della rappresentazione umana è ricacciato indietro a profitto di un principio sopraindividuale, meccanicistico o collettivo. Certo, entrambe le maniere di rappresentazione corrispondono a qualche componente fondamentale dell'uomo odierno: egli non vuole essere eccitato né come solo animale né come essere unicamente intellettuale; egli vuole un divertimento che non impegni, oppure un insegnamento concreto, utilizzabile al più presto. Le due direzioni volitive sono entrambe facili; che esse poi siano divenute così preponderanti da far scomparire le possibilità propriamente spirituali di fronte a quelle vitalistiche e intellettuali, ecco un segno caratteristico del nostro tempo. Io dico: «le possibilità spirituali sono passate in secondo piano», come poco prima avevo detto: «la rappresentazione operistica si è allontanata dalle qualità umane».

Ciò che io rimpiango non è soltanto uno sbiadito e slavato ideale filantropico, ma lo sguardo totale sull'essere umano, la visione profonda e la mira elevata, la penetrazione filosofica della natura e dello spirito umano; la concezione appog-

giata alle ultime cose, la penetrazione angosciata di questa eternamente varia posizione dell'uomo sul pauroso abisso della vita; una concezione che racchiuda in sé il trascendentale, al di là delle condizioni materiali dell'esistenza. Si è dimenticato che la musica è il migliore e il più grandioso mezzo di cui disponga l'uomo occidentale per rendere immediatamente intuibile questa sua posizione; un mezzo che a esso solo è dato, e a un grado di perfezione quale nessun altro organismo di civiltà, in qualsiasi altro tempo, lo ha posseduto mai. Le parole di E.T.A. Hoffmann e di Jean Paul Richter sulla musica stanno ancora là a rammentarci quanta coscienza avesse di ciò l'uomo del loro tempo, a ricordarci che a quest'uomo – il quale sentiva nella musica il linguaggio più commovente del mondo spirituale – l'opera doveva apparire come la vetta sublime delle umane possibilità espressive, poiché lo poneva in grado di trasportare immediatamente in sostanza di vita quella misteriosa luce, quelle trasparenze che gli rendevano chiare le cose nascoste. Questa funzione della musica io la chiamo spirituale, per distinguerla da quella animale e intellettualistica, le quali sono soltanto di natura subordinata: la prima sola è in grado di legittimare completamente di fronte a noi l'opera in musica.

* da «La rassegna musicale», 3 giugno 1934

Ernst Krenek, un profilo

Il periodo storico in cui vive e lavora Ernst Krenek – nato a Vienna il 28 agosto del 1900 da una famiglia di origini boeme – è particolarmente fervido di innovazioni, tra aneliti neoclassici e tardoromantici e una nuova visione della musica che già stava sfociando nella proficua esperienza dodecafonica. L'autore austriaco risente, nel suo percorso artistico, delle diverse tendenze che si intrecciano agli inizi del secolo breve, e di cui la sua cospicua produzione è impernata.

Il primo incontro fondamentale del giovane Ernst è quello con una personalità ponderosa come Franz Schreker (1878-1934), di cui è prima allievo e poi assistente a Berlino, quando a quest'ultimo è conferita la direzione della locale Accademia musicale. Appena ventenne Krenek si trova dunque ad affrontare un apprendistato che lascerà evidenti tracce nella sua musica, soprattutto per quanto riguarda i primi anni di attività. Proprio a Berlino infatti fa la conoscenza di autorità indiscusse come Ferruccio Busoni, Hermann Scherchen, Artur Schnabel ed Eduard Erdmann. Corollario 'sentimentale' di questo tempo di formazione è il matrimonio, di breve durata, con la figlia di Gustav Mahler, Anna, celebrato nel 1923, alla fine del suo soggiorno in Germania. Tornato in patria nel 1925, Krenek alterna l'attività compositiva a quella pubblicistica, divenendo corrispondente di testate come la «Frankfurter Zeitung» e, più tardi, della «Weiner Zeitung», cimentandosi anche come pianista e più raramente come direttore d'orchestra. Se al principio il suo stile è tendenzialmente neoclassico, sulla scorta del suo maestro e sulla scia di Stravinskij, la conoscenza di figure come

Alban Berg e Anton Webern lo spinge verso la dodecafonìa e la musica atonale, che caratterizzano le opere degli anni Trenta, tra cui *Cefalo e Procri*. Nel processo di avvicinamento alla tecnica seriale fondamentale è poi il rapporto con Karl Kraus, di cui Krenek musica numerosi poemi. Ma il suo approccio alla musica, a prescindere dal contesto in cui matura, resterà sempre profondamente sperimentale, come dimostra il titolo che gli conferisce universale notorietà, *Jonny spielt auf*, composto nel 1927 e impernato sul contrasto tra un suonatore jazz di colore e un intellettuale europeo, e dove appunto il jazz diviene protagonista.

D'altro canto, la vocazione teatrale della sua musica è precoce e ne segna l'intera carriera, iniziando già in gioventù, con la cantata scenica *Die Zwingburg*, di cui nel 1924 scrive anche il libretto, e proseguendo, lo stesso anno, con l'opera comica *Der Sprung über den Schatten*, e poco dopo con *Orpheus und Eurydike*, realizzata nel 1926 su testo di Oscar Kokoschka e prima delle non infrequenti 'incursioni' nel mondo antico, che comprendono, oltre alla presente rielaborazione dalle *Metamorfosi* di Ovidio, anche un ambizioso progetto narrativo incentrato sulla saga degli Atridi, *Leben des Orest* (1930). Con *Karl V* Krenek passa definitivamente alla struttura compositiva dodecafonica, ma quest'opera segna anche la messa al bando da parte del nazismo, che la considera «musica degenerata», venendo allestita soltanto nel 1938 (la commissione della Wiener Staatsoper è di otto anni prima) a Praga, quando il compositore si è già stabilmente trasferito negli Stati Uniti. Quattro anni prima la Biennale di Venezia, nella persona di Alfredo Casella, l'aveva invitato a presentare quella che sarà

poi l'unica sua opera italiana, appunto *Cefalo e Procri*, il cui libretto era stato assegnato a Rinaldo Küfferle, intellettuale di peso per l'epoca anche se non proprio in linea con il forte tenore sperimentale della musica di Krenek. Il catalogo delle opere pensate per la scena non si conclude però qui, ma al contrario si estende per almeno altri trent'anni, con lavori forse di minore spessore – ma non nel caso della riuscitissima *What Price Confidence?* del 1960 – che caratterizzano comunque gli anni americani, durante i quali il compositore – che a guerra finita torna spesso in Europa, insegnando anche ripetutamente a Darmstadt – diviene figura di riferimento nei corsi di perfezionamento di molti diversi atenei.

Da un punto di vista stilistico le opere di Krenek assorbono e incamerano tutte le influenze e i linguaggi che attraversano il ventesimo secolo, e oltre al jazz e alla dodecafonia, già menzionati, grande è l'apertura verso tutte le nuove potenzialità tecnologiche, compresa l'elettronica. Oltre al repertorio teatrale, che in ogni caso, con circa venticinque titoli, resta il terreno privilegiato di questo autore, molti altri sono i settori d'intervento, a cominciare dalla limitrofa arte del balletto, che è presente con *Der vertauschte Cupido*, a partire dalle musiche di Jean-Philippe Rameau (1925), *Mammon* (1927, su scenario di Béla Balázs), *Eight Column* (1939) e *5 + 1* (1962). Ma copiosa è anche la composizione di musiche di scena, in un arco di tempo che va dagli anni Venti ai Sessanta, e fa riferimento a mostri sacri del teatro di ogni tempo come, per citarne solo alcuni, Ernst Toller (*Die Raube des verböhten Liebhabers*, 1925), Goethe (*Der Triumph der Empfindsamkeit*, 1926), Shakespeare (*Ein Sommernachtstraum*, cioè *Il sogno di una notte di mezza estate*, 1926), Hugo von Hofmannsthal (*Jedermann*, 1961) e Sofocle (*König Ödipus e Ödipus auf Kolonos*, 1965). A tutto questo si aggiungono cinque sinfonie, moltissima altra musica per grande orchestra, ma anche brani vocali con accompagnamento, tra cui una ventina di *Lieder*, composizioni per coro a cappella e svariati pezzi di musica da camera. Anche nel caso della produzione strumentale l'arte di Krenek denuncia un notevole polistilismo, che di volta in volta si ispira a predecessori illustri, come ad esempio Bartók



Ernst Krenek. Ernst Krenek Institut Privatstiftung.

e Stravinskij, richiama atmosfere romantiche del passato, presenta nostalgie neoclassiche o si slancia coraggiosamente alla ricerca di nuove forme e grammatiche. La serialità resta comunque centrale per grande parte della sua parabola artistica, e viene 'superata' soltanto nel maturo periodo americano, in vista di approcci più liberi e innovativi.

Ernst Krenek muore in California, a Palm Springs, il 22 dicembre 1991.

Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

9 settembre 1930: il giovane Ernst Krenek, da pochi giorni trentenne, approda alla Fenice nell'ambito del primo Festival internazionale di musica. L'occasione, il cui successo allora neppure i più visionari avrebbero potuto prevedere, è straordinariamente ghiotta, dal momento che questo appuntamento si è mantenuto sostanzialmente costante e inalterato nel tempo giungendo sino a noi con varie titolazioni, tutte riconducibili alla Biennale Musica.

Il desiderio della Venezia di allora, condiviso dalla parte riservata alle arti figurative, è di proporre quanto c'è di meglio e di più interessante nel mondo del contemporaneo, alternando esecutori e autori e tipologie di brani musicali: visto con gli occhi di oggi, il panorama potrebbe destare qualche perplessità, ma è forse proprio l'ampiezza estrema di questa rassegna che deve stupire e affascinare: sono autori italiani (Dick Marzollo, Renzo Massarani e Luigi Enrico Ferro), austriaci (Ernst Krenek, appunto), polacchi (Szymanowski), ungheresi (Tibor Harsányi) e spagnoli (Joaquín Turina) ad alternare le loro composizioni nel concerto che vede la presenza della cantante Nilde Brunazzi, di Antonino Votto nell'infrequente veste di pianista, del Trio di Pesaro e del Quartetto del Vittoriale. E sono spesso prime esecuzioni, assolute oppure, come nel caso di Krenek, italiane.

Forse ancor più interessante risulta essere la nuova apparizione di Krenek quattro anni più tardi, questa volta al Teatro Goldoni: il «Teatro dell'opera da camera», diretto da Hermann Scherchen (che ancora non è stato messo al bando dalle veline di regime, come avverrà a ridosso della seconda guerra mondiale, in quanto «pericoloso

comunista»), propone una terna di brani formata da *Una favola di Andersen* scritta e sceneggiata da Antonio Veretti, da *Teresa nel bosco* di Vittorio Rieti e appunto da *Cefalo e Procri* di Ernst Krenek, che ritorna così per la seconda volta a Venezia e nella programmazione della Fenice, anche se non nella sala del Teatro stesso proprio per la tipologia del brano composto.

A vent'anni dalla prima esecuzione delle sue musiche, nel 1950, sarà lo stesso compositore, oramai naturalizzato americano, a calcare le scene del massimo teatro veneziano: la serata del 4 settembre, e siamo oramai alla tredicesima edizione del Festival, tre grandi compositori dirigeranno le proprie opere: Paul Hindemith concerta il proprio concerto per corno e orchestra, Ildebrando Pizzetti («da Parma», avrebbe aggiunto Gabriele d'Annunzio...) si dedicherà alle sue *Canzoni di beni perduti* (prima esecuzione assoluta) mentre Krenek sarà alle prese con la sua quinta sinfonia, prima esecuzione in una Europa che si sta lentamente riprendendo dai disastri della guerra.

Oramai la presenza del compositore di origine boema a Venezia diventa più frequente: nel 1960 viene proposto in un concerto nella Sala delle Colonne di Ca' Giustinian con il suo *Flute Piece in Nine Phases*, interpretato da Severino Gazzelloni allora all'apice della propria fama. Cinque anni più tardi è alle Sale Apollinee con la *Sonatina* per oboe solo, magistralmente eseguita da Lothas Faber (e nella serata lo stesso Faber interpreta la magica *Aulodia* per oboe d'amore e chitarra di Bruno Maderna...) mentre nel 1985 Marcello Panni, alla guida dell'Orchestra Sinfonica della Rai di Milano, dirige la *Questio temporis* scritta nel 1958-1959.

Assumono invece il sapore della retrospettiva (Krenek era mancato quattro anni prima, nel 1991) i due concerti del 28 maggio 1994 nell'ambito del progetto «Sonopolis», a Mestre, con la *Sonatina* per flauto e clarinetto, e quello del 22 aprile 2002, affidato alla magistrale interpretazione dell'Ex Novo Ensemble, della giovanile *Serenade* per clarinetto, violino, viola e violoncello.



Frontespizio del programma ufficiale del terzo Festival internazionale di musica della Biennale di Venezia, che si svolse dall'8 al 16 settembre 1934.

Cefalo e Procri alle Sale Apollinee della Fenice



La triste storia d'amore tra Cefalo e Procri, così come l'ha tramandata Ovidio nelle *Metamorfosi*, ha ispirato molti artisti del passato. Il quadro – che rappresenta il momento della morte della fanciulla, assistita dall'amato che è l'incolpevole responsabile di quella morte – è del pittore veneziano Fabio Girardi (1792-1866 circa), ed è databile intorno al 1817. Già nel 1837 lo storico dell'arte Francesco Zanotto (Venezia, 1794-1866) menziona Girardi nella sua *Storia della pittura veneziana*, annoverandolo tra i «pittori di storia». Di proprietà delle Gallerie dell'Accademia, il dipinto decora stabilmente la Sala Ammannati del Teatro. Proprio all'Accademia l'opera è tornata e resterà fino al 2 aprile 2018, in occasione della mostra «Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia».



„Jedes Ziel ist
ein neuer Anfang.“

Ernst Krenek

Una cartolina di Ernst Krenek: «Ogni obiettivo è un nuovo inizio».

Biografie

TITO CECCHERINI

Direttore. Acclamato interprete del repertorio moderno, ha approfondito l'opera dei classici del Novecento: Bartók, Debussy, Strauss, Ravel, Janáček, Schönberg. Anche il suo repertorio operistico testimonia l'amore per il ventesimo secolo (Bartók, Strauss, Puccini, Dallapiccola), oltre a una profonda conoscenza del melodramma italiano. Ha collaborato con orchestre quali, fra le altre, la Philharmonique de Radio France, la BBC Symphony londinese, la WDR Sinfonieorchester di Colonia, la Radio Filharmonisch Orkest di Amsterdam, la HR-Sinfonieorchester di Francoforte, la Tokyo Philharmonic, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra del Teatro La Fenice, l'Orchestra del Teatro San Carlo, l'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma. Ospite regolare del Festival d'Automne di Parigi, è stato applaudito in teatri come il Bol'shoj di Mosca, l'Opéra National di Parigi, il Grand Théâtre di Ginevra, la Fenice di Venezia, il San Carlo di Napoli, il Colón di Buenos Aires, il Nationaltheater di Mannheim. Fra i progetti recenti, il debutto all'Opera di Francoforte e i ritorni al Teatro alla Scala, al Théâtre du Capitole di Tolosa, al Tiroler Festspiele di Erl, al Teatro Colón di Buenos Aires.

VALENTINO VILLA

Regista. Diplomatosi all'Accademia Nazionale Silvio d'Amico, segue il corso di perfezionamento per attori diretto da Luca Ronconi e si diploma come insegnante del metodo Linklater, *Freeing*

the Natural Voice. Dal 1999, come attore, lavora con Ronconi in produzioni del Teatro di Roma e del Piccolo di Milano. Dal 2006 le sue regie indagano la drammaturgia contemporanea e il rapporto tra prosa e teatro musicale. Dopo *Party Time* di Harold Pinter, *Orlando* di Virginia Woolf, *A Single Man* di Christopher Isherwood e altri testi inediti per l'Italia, affronta l'opera di Jean-Luc Lagarce mettendo in scena per la prima volta in Italia *Noi, gli eroi* e, per Rai Radio3, *Music-Hall* con l'attrice Premio Ubu Daria Deflorian. Nel 2009, su invito dell'Italian Restyle Festival di Berlino, elabora un progetto dal *Castello di Barbablù* di Béla Bartók; dal 2012 è insegnante di recitazione presso la Silvio d'Amico e membro del suo Consiglio accademico, e dal 2013 è interprete dello spettacolo *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* di Deflorian/Tagliarini. Nel 2017 i rapporti fra la lingua alfieriana e Giuseppe Verdi sono al centro del suo *Oreste, Cefalo e Procri* segna il suo debutto nella regia lirica.

MASSIMO CHECCHETTO

Scenografo. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è direttore degli allestimenti scenici al Teatro La Fenice.

CARLOS TIEPPO

Costumista. Argentino, nel 1980 si trasferisce a Parigi per realizzare costumi. Nel 2005 riceve l'incarico di responsabile del reparto sartoria del Teatro La Fenice, attività affiancata a quella di *costume designer* per numerosi spettacoli. Dal 2016 è responsabile dell'atelier costumi del Teatro.

LEONARDO CORTELLAZZI

Tenore, interprete del ruolo di Cefalo. Nato a Mantova, si diploma in canto con Lelio Capilupi al Conservatorio di Parma. Nel 2006 vince il Concorso internazionale Giuseppe Di Stefano per il ruolo di Ferrando in *Così fan tutte*. In seguito lavora al Comunale di Bologna (*Don Giovanni* e *Pagliacci*), alla Scala (*Le nozze di Figaro*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *L'occasione fa il ladro* e *Don Pasquale*) e nel circuito lirico lombardo (*Il cappello di paglia di Firenze* di Rota e *Die Zauberflöte*). Tra gli impegni più recenti, *Idomeneo* a Firenze, *Alceste* a Ferrara, *Zenobia in Palmira* e *Falstaff* al San Carlo di Napoli, *L'elisir d'amore* a Muscat, *L'incoronazione di Poppea* e *Il trionfo del tempo e del disinganno* alla Scala, ancora *Die Zauberflöte* al Filarmonico di Verona, *Roméo et Juliette* e *Don Giovanni* all'Arena, *Le Toréador* di Adolphe Adam al Massimo di Palermo. Alla Fenice canta *La traviata* (2017, 2016, 2014), *Mirandolina* (2016), *Diario di uno scomparso* (2015) e *Věc Makropulos* di Janáček (2013), *Così fan tutte* (2012), *Lucia di Lammermoor* (2011), *Don Giovanni* (2010).

SILVIA FRIGATO

Soprano, interprete del ruolo di Procri. Vincitrice del Concorso internazionale di Canto barocco Francesco Provenzale 2007, è ospite delle più prestigiose sedi italiane ed estere e collabora, tra gli altri, con Alessandrini, Biondi, Dantone, Gardiner, Gatti, Herreweghe, Kuijken, Montanari. Tra gli ultimi impegni: *Vespro della Beata Vergine* con il Monteverdi Choir, *L'incoronazione di Poppea* alla Scala e *L'isola disabitata* di Jommelli al San Carlo di Napoli, *Orfeo ed Euridice* di Gluck e *Pelléas et Mélisande* al Maggio Musicale Fiorentino, *Stabat Mater* di Pergolesi a Roma e Bilbao, *Missa Salisburgensis* di Biber al Festival di Salisburgo, *El retablo de Maese Pedro* di de Falla al Regio di Parma. Ospite regolare della Fenice, vi ha cantato *La sonnambula* e la trilogia monteverdiana (2017), *Mirandolina* (2016), *Vivaldi Millennium* (2014), concerti in Basilica (2013 e 2012), *Processo Monteverdi* (2013) e l'edizione 2012 del Festival Lo spirito della musica di Venezia. Dopo aver preso parte a tutte le edizioni dell'Accademia

Monteverdiana, nel 2017 è tra i protagonisti del progetto *Monteverdi 450* del Monteverdi Choir e John Eliot Gardiner.

FRANCESCA ASCIOTI

Contralto, interprete del ruolo di Diana. Si diploma in canto al Conservatorio di Brescia, studia con Bernadette Manca di Nissa e si perfeziona con Teresa Berganza. Nel 2010 vince una borsa di studio che le permette di frequentare l'Ateneo musicale di Sulmona e debutta come Cherubino nelle *Nozze di Figaro*. Nel 2013 è Quickly nel *Falstaff* di Verdi a Busseto con Renato Bruson, ruolo che interpreta anche nel 2015 diretta da Muti; nel 2014 canta nella *Nona* di Beethoven al Bellini di Catania, è Zita nel *Gianni Schicchi* di Puccini al Lirico di Piacenza e la Baronessa di Champigny nel *Cappello di paglia di Firenze* di Rota al Petruzzelli; nel 2015 è Giunone nella *Fida ninfa* di Vivaldi a Basilea e a Baden-Baden e l'anno successivo incarna Marzia nel *Catone in Utica* di Vivaldi ed Euterpe nel *Parnasso in festa* di Händel. In Fenice interpreta Ozias nella *Juditha triumphans* (2015), ruolo che ha recentemente incarnato a Bruxelles, Londra e New York. Tra gli impegni del 2017 anche la Messa in si minore di Bach a Milano, Verona, Vicenza e Treviso.

CRISTINA BAGGIO

Soprano, interprete del ruolo di Aurora. Voce versatile e grande temperamento scenico, debutta nel 2003 come Elettra in *Idomeneo*, cui seguono ruoli che dal Settecento spaziano fino al Novecento. È tra le poche interpreti del nostro Paese a incarnare il ruolo di Salome, che ha debuttato a Bolzano in una produzione premiata da «Opernwelt» come miglior spettacolo italiano del 2012, e con il quale ha riscosso un trionfo personale a Rio de Janeiro nel 2014. Già vincitrice dei concorsi As.Li.Co., Dal Monte, Adami Corradetti e Del Monaco, nel 2010 ha vinto l'Armel Opera Competition per l'interpretazione di Renata nell'*Ange de feu* di Prokof'ev. Si è esibita in Italia (Napoli, Roma, Parma, Verona) e all'estero (Stati Uniti, Emirati Arabi, Ungheria, Slovacchia, Austria, Russia, Malta, Spagna, Belgio, Sud America), collaborando con direttori quali Gelmetti, Dantone, Abel, Tate,

Abbado, Nosedà, Andretta, Marcon e registi come Pizzi, Abbado, Martone. Tra gli impegni più recenti *Maria Stuarda* alla State Opera Banská Bystrica e *Salome* al Teatro Bellini di Catania. A Venezia ha cantato nella *Zauberflöte* (2015) e nel *Don Giovanni* (2014).

WILLIAM CORRÒ

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

L'arte di Martino Zanetti alle Sale Apollinee

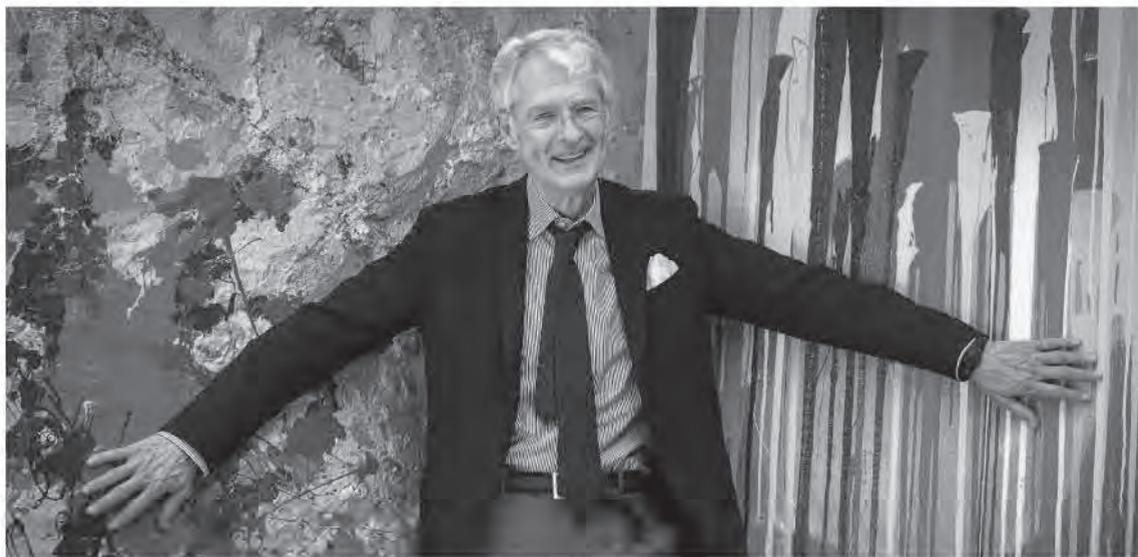
«**L**a transività dell'arte pittorica, imponderabile rapporto visivo emozionale, permarrà sempre. L'imprevedibilità, o prevedibilità, di quanto sta accadendo rende evidente il fallimento e la necessità di un riscatto. Ritengo sia necessaria una fortissima manifestazione di intelligente silenzio e positiva creatività... trovando quel filo nascosto sotterraneo che lega il piccolo monaco cinese, per il quale la realtà non necessitava di troppe parole. La mia felicità può oggi coniugarsi al mio essere artista compiutamente e cercare di donare quella gioia e il prorompente sorriso che l'arte procura naturalmente. E così, come nella *Commedia dell'Arte*, "se vi è piaciuto applaudite, se non vi è piaciuto un cortese silenzio"».

Così Martino Zanetti racconta il suo approccio all'arte, in occasione di *There's time, no time*, la personale allestita alle Sale Apollinee della Fenice dal 15 settembre, che per un intero mese ospiteranno i suoi quadri (la mostra si concluderà il prossimo 20 ottobre). Una decina di opere di grandi dimensioni, che parlano dell'essenza della città lagunare, dove l'artista è cresciuto e si è formato, e costruiscono un parallelismo tra la sua matrice espressiva e il mondo del teatro, a cominciare proprio dalla citata *Commedia dell'Arte*.

Ma le analogie non finiscono qui. Dice ancora infatti: «dipingere è come essere un attore su un palcoscenico, è l'unione forte di colori, movimento, musica», quasi un manifesto programmatico dei suoi dipinti. Sentimenti come la gioia e la felicità attraversano i quadri esposti, nella *location* ideale per decantare il senso di appartenenza a Venezia, in primo luogo, ma anche – più estesamente –

all'Europa e ai valori fondativi dell'Unione, «verità, onestà, equilibrio senza imperanti verbalismi». Il collegamento con l'arte musicale, attraverso le sfumature cromatiche delle tele, è molto evidente: «come per molti l'esecuzione pianistica è superiore a qualsiasi altro strumento – si legge nella presentazione – grazie a una maggiore estensione sonora dovuta alla conformazione della struttura armonica, alla stessa maniera per il fenomeno colore-pittura il coniugarsi dei colori sulla superficie genera nell'osservatore un effetto multiplo analogo a quello procurato dal moltiplicarsi 'riflesso' di una corda di pianoforte o di arpa».

Nato nel 1944 durante un bombardamento alleato, il parto nello studio del nonno avvocato nel centro di Treviso, Martino Zanetti vive la Burano del dopoguerra, conoscendo, ancora bambino, figure come Bruno Saetti, Vincenzo Guidi, Carmelo Conte, Carlo Bo, che frequentavano l'isola. Industriale del caffè – sua l'*Hausbrandt Trieste 1892 spa* – coniuga da sempre l'imprenditoria e la vocazione artistica, che si rinforza grazie allo studio e alla riproduzione dei classici e lo porta a sviluppare una propria, autonoma fisionomia pittorica, che trova posto in esposizioni personali sin dagli anni Settanta. Tra i nomi che riconosce in un ideale *Pantheon* artistico figurano Kandiskij, Paul Klee, Paolo Veronese, Johannes Itten, E.T.A. Hoffmann e Friedensreich Hundertwasser. Forte è anche la volontà di superare il concetto statico di 'quadro incorniciato', come lo stesso Zanetti mette in evidenza quando parla della sua indipendenza da modelli pregressi: «personalmente dimentico di maestri e teoremi, lontano da tutti e dalle scuole non interpreto nient'altro che la mia felicità, i



Martino Zanetti e le sue opere.

miei colori e i miei suoni. Man mano che procedo nella mia pittura non riesco più a immaginare un quadro racchiuso dentro una cornice, ma come un affresco che parte da una base ancorata a terra, un *continuum* che diventa anche scultura, libertà».

Una bella descrizione della sua arte pittorica la fornisce infine un critico di fama come Massimo Infante: «Sogno tormentato da immagini fuggenti o lucida analisi simbolica di un contenuto esistenziale complesso, gioioso o drammatico, angosciato o soffuso di poesia piana, a volte entusiasta. Questo appare fin dal primo contatto la pittura di Martino Zanetti, un artista che esprime la sua tematica avida di racconto e di liricità, in un'enfasi di tinte brillanti, insistenti e che si adagiano su tessuti privi di forze estranee. Nelle opere di Zanetti si ritrova inoltre l'ansia della ricerca, l'esigenza di superare l'attimo di smarrimento o di piacere per giungere all'origine dell'impulso e della volontà dell'espressione; in lui c'è il bisogno continuo di evitare il preciso e in un certo senso condizionante segno della linea e della figura, l'anelito alla narrazione dominata dall'interrogativo e dalla sua risposta. Nel dedalo morbido del tracciato cromatico o della puntualizzazione della macchia, l'artista veneto segue infatti un pensiero che

Teatro La Fenice Sale Apollinee

Martino Zanetti
There's time, no time

fino al 20 ottobre 2017

introduce sentimenti e concetti insieme. Entrare nell'animo di un pittore non è mai facile, come non sempre facile è comprendere il significato di certe sue opere; può dunque accadere di dare o di tagliare qualcosa al suo contesto. Ciò appare particolarmente evidente se ci si sofferma davanti a tele che esprimono d'istinto estroversione e passionalità e poi, a poco a poco, suggeriscono riflessione costante».