

LA FENICE CHE RIDE

di *Pat Carra*



DITTICO

CHISSÀ
QUANTE COSE
MI TIENI
NASCOSTE.

ANCHE OGGI
NON RIESCI
A TROVARE
I TUOI
CALZINI?



ENEZIA
MUSICA
e dintorni

Agenzia matrimoniale Il segreto di Susanna

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro Malibran

sabato 23 gennaio 2016 ore 19.00 turno A

martedì 26 gennaio 2016 ore 19.00 turno D

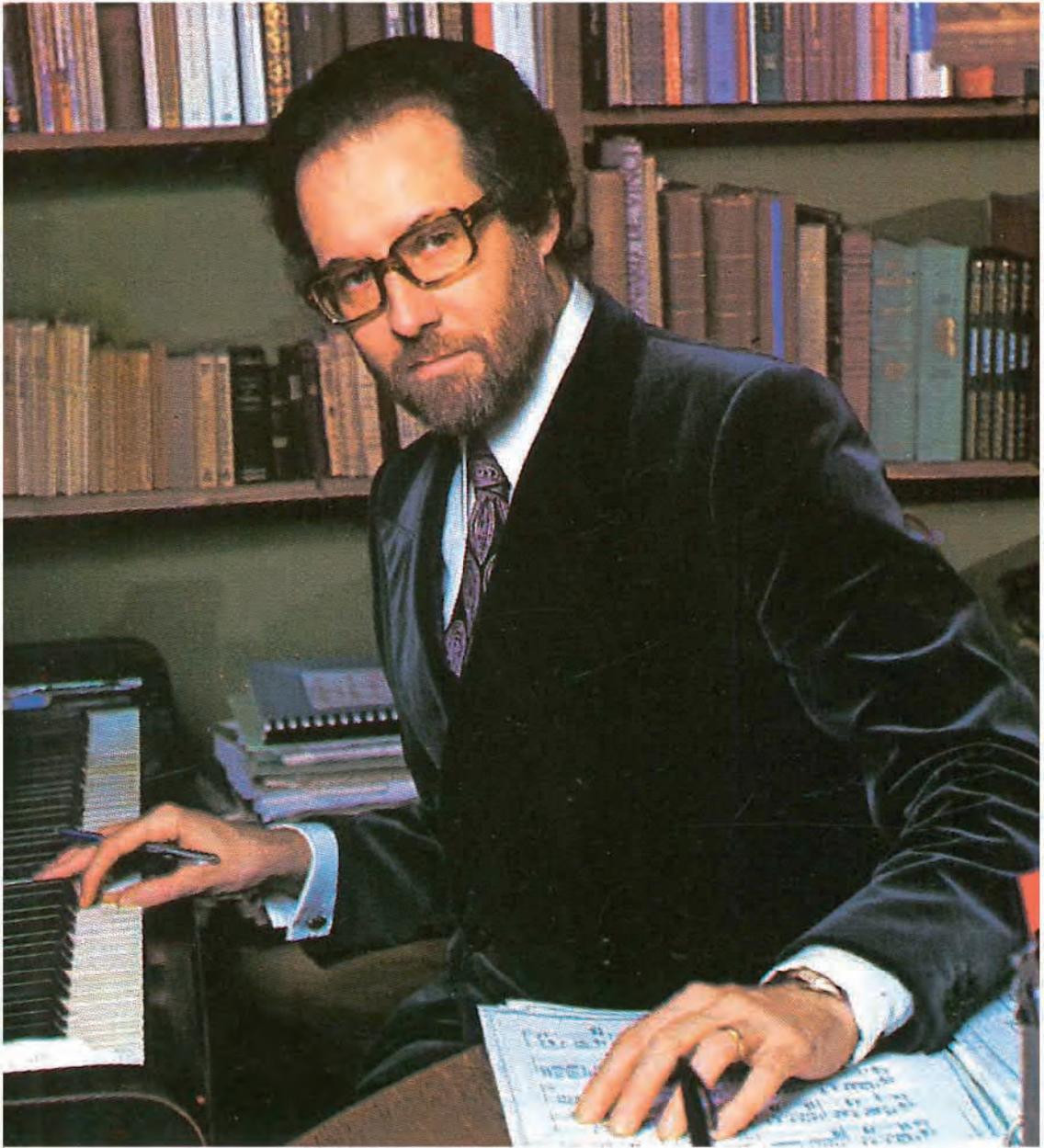
domenica 31 gennaio 2016 ore 15.30 turno B

martedì 2 febbraio 2016 ore 19.00 fuori abbonamento

giovedì 4 febbraio 2016 ore 19.00 turno E



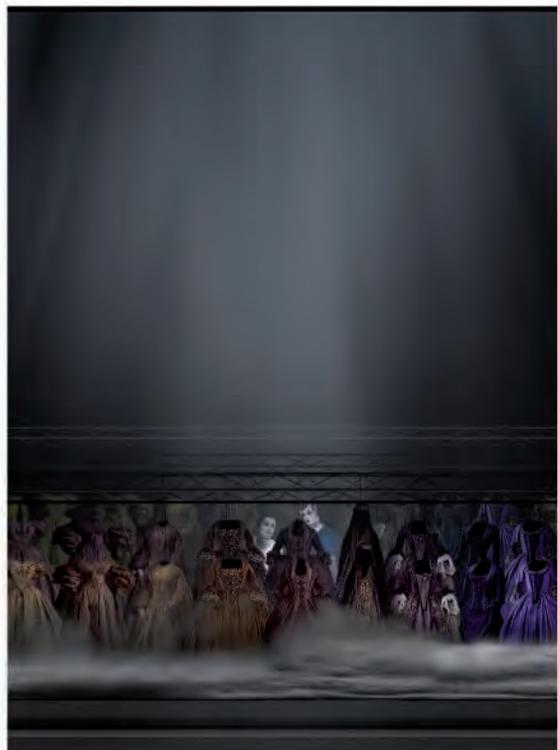
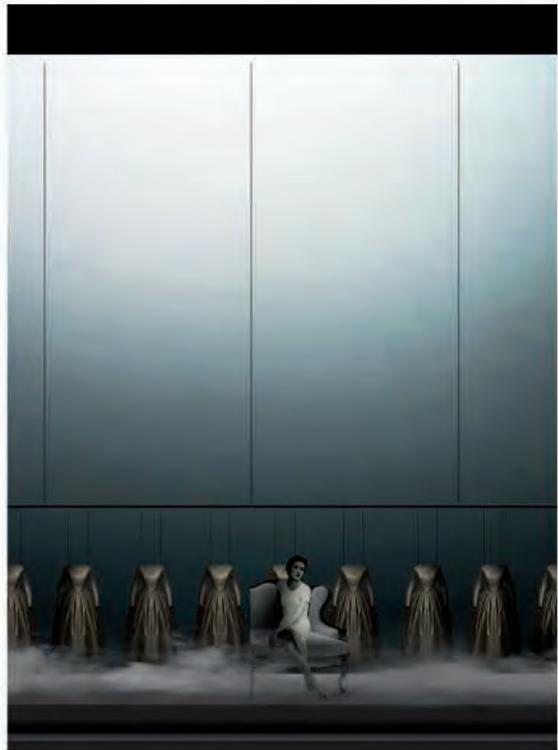
FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



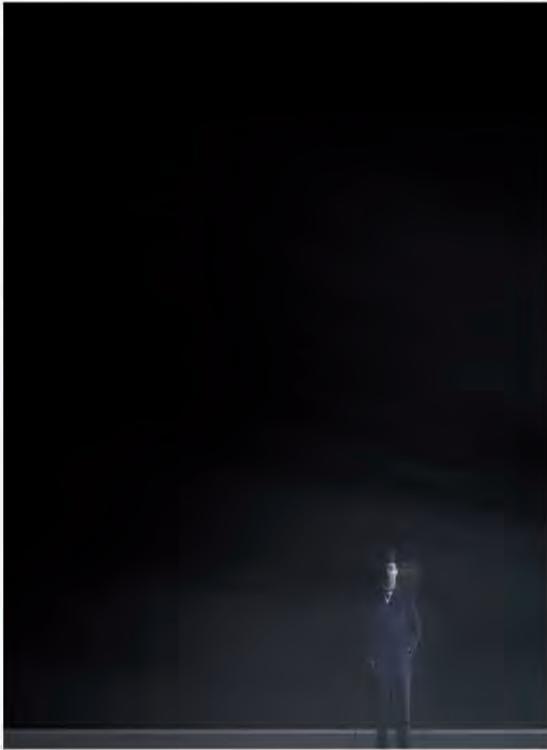
Roberto Hazon all'inizio degli anni Settanta.

Sommario

- 7 La locandina
- 9 Agenzia matrimoniale in breve**
9 Agenzia matrimoniale in breve
a cura di Alberto Massarotto
11 Agenzia matrimoniale in brief
edited by Alberto Massarotto
- 13 Argomento di Agenzia matrimoniale**
13 Argomento
15 Synopsis
17 Argument
19 Handlung
- 21 Leggendo il libretto di Agenzia matrimoniale**
21 21 Leggendo il libretto
- 23 Intorno a Roberto Hazon**
23 Roberto Hazon, un autore nostalgico e internazionale
- 27 Il segreto di Susanna in breve**
27 *Il segreto di Susanna* in breve
a cura di Alberto Massarotto
29 *Il segreto di Susanna* in brief
edited by Alberto Massarotto
- 31 Argomento del Segreto di Susanna**
31 Argomento
32 Synopsis
33 Argument
34 Handlung
- 35 Leggendo il libretto del Segreto di Susanna**
35 Leggendo il libretto
- 37 Intorno al Segreto di Susanna**
37 Ermanno Wolf-Ferrari e *Il segreto di Susanna*
di Johannes Streicher
- 41 Curiosità**
41 I Wolf-Ferrari tra musica e pittura
- 43 Intorno al dittico**
43 Un dittico di commedie intrise di nostalgia
di Fortunato Ortombina
- 47 Fumo in scena**
47 Un fil di fumo...
di Alberto Mattioli
- 51 Note di regia**
51 Bepi Morassi: «Due storie di donne emozionanti»
a cura di Leonardo Mello
53 Bepi Morassi: "Exciting stories about two women"
edited by Leonardo Mello
- 55 La musica**
55 Enrico Calesso: «Due scritture dinamiche, talvolta
estreme»
a cura di Ilaria Pellanda
57 Enrico Calesso: "Two dynamic compositions, at
times extreme"
edited by Ilaria Pellanda
- 59 La Fenice per i giovani**
59 L'Atelier della Fenice al Teatro Malibran
- 61 I libretti e le opere nel web**
61 I libretti e le opere nel web
- 63 Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice**
63 Wolf-Ferrari e Hazon al Teatro La Fenice
a cura di Franco Rossi
- 67 Biografie**
67 Biografie
- 70 Dintorni**
70 Puccini, Wolf-Ferrari e la questione
dell'italianità operistica
di Adriana Guarnieri
73 *La scuola d'estate* di Luca Ronconi
75 L'attualità di Bruckner
di Giorgio Pestelli



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, bozzetti scenici di Sebastiano Spironelli per Agenzia matrimoniale di Roberto Hazon al Teatro Malibran, gennaio 2016; regia di Bepi Morassi, scene di Sebastiano Spironelli, costumi di Caterina Rigbetti.



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, bozzetti scenici di Sebastiano Spironelli per Il segreto di Susanna di Ermanno Wolf-Ferrari al Teatro Malibran, gennaio 2016; regia di Bepi Morassi, scene di Sebastiano Spironelli, costumi di Caterina Righetti.



Ermanno Wolf-Ferrari in una fotografia degli anni Trenta. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Agenzia matrimoniale

opera buffa in un atto

libretto di Roberto Hazon e Ida Vallardi Hazon

musica di **Roberto Hazon**

prima rappresentazione assoluta: Parma, Teatro Regio, 3 gennaio 1962

editore proprietario Casa Musicale Sonzogno

personaggi e interpreti

Argia Gladys Rossi
Adolfo Armando Gabba
La barbona Elisabetta Martorana
La segretaria Lieta Naccari

Il segreto di Susanna

intermezzo in un atto

libretto di Enrico Golisciani

dallo scherzo comico *Il puzzo del sigaro* di Amilcare Belotti

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

prima rappresentazione assoluta (in tedesco): Monaco di Baviera, Hoftheater, 4 dicembre 1909

prima rappresentazione in italiano: Roma, Teatro Costanzi, 27 novembre 1911

edizioni Josef Weinberger Limited, Londra

rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno, Milano

personaggi e interpreti

Il conte Gil Bruno de Simone
La contessa Susanna Arianna Vendittelli
Sante Davide Tonucci

maestro concertatore e direttore **Enrico Calessio**

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

scene Sebastiano Spironelli, *costumi* Caterina Righetti

direzione laboratorio progettazione costumi Paola Cortelazzo

direzione laboratorio costumi Giovanna Fiorentini

direzione laboratorio scene Franco Daniele Venturi

Orchestra del Teatro La Fenice

con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

nel decimo anniversario della morte di Roberto Hazon

progetto «Atelier della Fenice al Teatro Malibran»

STUDENTI DELLA SCUOLA DI SCENOGRAFIA DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

Davide Triolo, Barbara Frasson, Luca Dalbosco, Noemi Brolatti, Piero De Francesco, Costanza Vita Finzi, Sara Paltrinieri, Costanza Degani, Enrica Dei Rossi, Margherita Ronchin, Anna Pieri, Erica Bruno, Cosimo Ferrigolo, Lorenzo Monari, Caterina Righetti, Maria Urbani, Sarah Fichera, Giorgia Ruzzante, Beatrice Serpillo, Giuseppe Amadio, Kevin Brazzi, Anna Bricchese, Isadora Brillo, Aurelia Capuzzo, Claudia Cazzorla, Melissa Comodo, Gaia Crespi, Sara Kerstulovich, Dora Kurti, Giada Lorenzon, Laura Milan, Gloria Miracolo, Elettra Vialli, Dea Bejleri, Beatrice Belligoli, Sara Favero, Clara Gambaro, Otavia Gelain, Veronica Guerra, Francesca Maniscalchi, Chiara Mazzarolo, Elisa Morini, Chiara Pichierri, Davide Tonolli, Elena Utenti, Viviana Toffoli.

responsabili costruzioni Marta Zen, Laura Zollo

PER IL TEATRO LA FENICE

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

AGENZIA MATRIMONIALE IN BREVE

a cura di Alberto Massarotto

Agenzia matrimoniale, opera buffa in un atto di Roberto Hazon, è il quarto lavoro teatrale del compositore milanese. L'intera parabola compositiva di Hazon ha prodotto un'innumerabile serie di lavori, dalle più diverse destinazioni – musica sinfonica, teatrale, sacra –, sanciti da un solido e continuo successo, soprattutto di pubblico. Completamente estraneo a ogni tipo di corrente e flessione artistica, Roberto Hazon ha sempre prediletto un uso pieno del linguaggio tonale, rimarcandolo per mezzo del suo proverbiale gusto per un insolito fitto melodismo. Nel linguaggio del compositore, infatti, ogni elemento viene elaborato secondo un procedimento che si ispira furbescamente all'arte di Johann Sebastian Bach. Di queste caratteristiche si nutrono, oltre che le sue opere teatrali, anche i balletti e l'intero *corpus* strumentale e sinfonico corale.

L'incontenibile estro di Hazon fuoriesce appassionatamente dal contesto prettamente musicale, riversandosi dagli articoli di vario argomento per svariate riviste, alla redazione dei libretti delle proprie opere, per i quali si avvale spesso del prezioso contributo della moglie. Si dedica inoltre personalmente alla cura dei singoli aspetti che concorrono alla conformazione dello spettacolo teatrale, realizzando personalmente le scene – data la particolare inclinazione che nutre per il disegno – oltre a curarne l'intera regia.

Conscio del suo spirito ribelle, in totale controtendenza rispetto alle consuetudini della contemporaneità, Hazon elabora un particolare concetto di teatro basato sulla positività delle emozioni messe in movimento; un teatro utile, che faccia pensare

lo spettatore ma che non manchi di appassionarlo alla vicenda e che non smetta mai di divertirlo. Nonostante la problematicità delle situazioni inscenate, i suoi personaggi si alimentano di una sconfinata positività d'animo che si traduce sempre in autentica umanità. Ecco come l'uso della tonalità risulta, oltre che determinante nel pensiero del musicista, sempre supportato da una solida chiarezza e pulizia della scrittura musicale che si articola nelle svariate arie, avviate da sarcastici recitativi, nel segno di una piena considerazione della tradizione più pura.

Come per tutte le opere di Hazon destinate alla scena teatrale, anche *Agenzia matrimoniale* si alimenta dell'insieme dei meccanismi descritti. Al fine di rievocare maggiormente le nebbiose giornate di una Milano d'inizio secolo, l'autore si rapporta all'epoca del film muto, vivamente interessato a rievocare il colore e l'atmosfera della musica popolare di quel periodo storico. Come unica citazione consentita, l'accento alla marcia funebre di Chopin scorre durante la pianificazione del suicidio della protagonista. Benché la vicenda proceda verso un drammatico epilogo, Hazon riesce a ridimensionare la scena sotto la particolare luce della sua ironia, essenziale nel far presagire il classico lieto fine, caratteristico dell'opera buffa. Le situazioni, così intrise della più brillante comicità, si allineano sempre con il clima spensierato proprio del cinema muto, mentre i vari intermezzi strumentali che trafiggono l'opera hanno il compito di intensificare il paesaggio invernale tipico della periferia della grande città che accoglie la trama dell'opera e che ha dato i natali al compositore. A tal fine, risulta dunque inevitabile, per il musicista milanese, met-



Copertina di Filippo Peregò per il long playing di *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon. Direttore Alberto Zedda, interpreti Rena Garaziotti, Gianluigi Colmagro, Helenita Olivares.

tere mano ai toni che caratterizzano i protagonisti di *Agenzia matrimoniale*, alterandoli in vivaci colorazioni al fine di esaltare e contrapporre momenti di umana debolezza femminile a grottesche quanto travolgenti individualità maschili.

L'estrema cura dell'elemento caratteriale si coniuga così a raffinate descrizioni musicali ottenute spesso grazie a uno sfruttamento del mezzo orchestrale che sempre più frequentemente si indirizza nella sezione degli archi, sporcandosi alla presenza di strumenti derivanti dalla tradizione popolare come, ad esempio, la fisarmonica. Ne deriva un rafforzamento del potenziale ironico, a tratti addirittura spiritoso, dello svolgimento dell'azione,

supportata dalla frequenza di una limpida e immediata vena melodica.

Agenzia matrimoniale viene presentata in prima esecuzione il 3 gennaio 1962 al Teatro Regio di Parma. Proprio in quegli anni il panorama musicale italiano accoglieva capolavori come *Don Perlimplin* di Bruno Maderna o ancora *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, presentata proprio al Teatro La Fenice nel 1961. Mentre gli addetti ai lavori si dibattevano sui possibili svolgimenti in musica, il compositore milanese continuava a sfornare lavori teatrali di enorme successo di pubblico, contribuendo a far risaltare maggiormente l'effettiva unicità del caso Hazon.

AGENZIA MATRIMONIALE IN BRIEF

edited by Alberto Massarotto

Agenzia matrimoniale, a one-act opera buffa by Roberto Hazon, son of a university professor, is the Milanese composer's fourth piece. During Hazon's career as a composer he covered a wide variety of genres – symphonic, opera, religious music – all of which were met with resounding and continuous success, in particular by the public. Totally removed from any kind of artistic current and development, Robert Hazon always preferred the full use of tonal language, emphasizing it with his proverbial taste for unusually dense melodism. Indeed, in the composer's language each element is developed following a procedure that is cleverly inspired by the art of Johann Sebastian Bach. These characteristics not only sustain his operas, but also his ballets and entire instrumental and choral symphonic *corpus*.

Hazon's irrepressible inspiration is not only evident in the purely and typically music context, but also in the variety of articles on different subjects that he wrote for various magazines, and the librettos for his own operas, often written with his wife's invaluable help. He himself also took care of each aspect of his operas: designing the sets thanks to his particular inclination for drawing, and being in charge of the entire direction.

Aware of his rebellious streak, going totally against contemporary customs, Hazon developed his own concept of theatre based on the positive nature of emotions that are aroused; a useful theatre that not only makes the viewers think but also fascinates and continuously entertains them. Despite the difficult nature of the situations he creates, his characters are nourished by an endless

positivity of the soul that is always translated into authentic human nature. This is why the use of tonality not only plays a key role in the musician's work, but is always supported by the sound clarity and purity of the musical composition that is developed into various arias, started by biting recitatives, showing full respect for the purest tradition.

As in all of Hazon's operas that were written for the stage, *Agenzia matrimoniale* is also fuelled by these mechanisms. To evoke the gloomy days of Milan at the beginning of the past century even more realistically, the author relates to the age of silent movies, evoking the colour and atmosphere of the music in that historical period. The only quotation he permits is an allusion to Chopin's funeral march, which can be heard while the protagonist is planning her suicide. Although the plot leads to a dramatic epilogue, Hazon is able to reappraise the scene with his particular irony, which plays an essential role in heralding the classical happy end, a characteristic of opera buffa. Full of brilliant humour, the situations are always in line with the carefree atmosphere of silent movies, whilst the diverse instrumental intermezzos throughout the opera have the task of intensifying the winter landscape that is characteristic of the great city where the opera is set, and where the composer was born. With this in mind, it is therefore inevitable that the Milanese composer touches the tones that characterise the protagonists in *Agenzia matrimoniale*, changing them into lively colorations that exalt and contrast moments of human female weakness with grotesque, overwhelming male identity.

The detailed attention that is paid to the char-



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, bozzetto scenico di Sebastiano Spironelli per Agenzia matrimoniale di Roberto Hazon al Teatro Malibran, gennaio 2016; regia di Bepi Morassi, scene di Sebastiano Spironelli, costumi di Caterina Righetti.

acters blends perfectly with the refined musical descriptions from the orchestra, especially by the strings, tainted with instruments from popular tradition such as the accordion. All of this reinforces the ironic, at times even witty, potential of the unravelling plot, supported by a clear, immediate melodic vein.

Agenzia matrimoniale had its world première on 3 January 1962 at Teatro Regio in Parma. It was in that very period that the Italian music scene was producing masterpieces such as Bruno Maderna's *Don Perlimpin*, or Luigi Nono's *Intolleranza* 1960, which debuted at La Fenice in 1961. Whilst other musicians were discussing the possible developments of music, the Milanese composer continued to turn out operas that were met with resounding success by the public, thus highlighting even more Hazon's truly unique nature.

AGENZIA MATRIMONIALE ARGOMENTO

Mentre l'Europa si prepara ad affrontare la Grande Guerra, un inverno a Milano si presenta particolarmente uggioso.

QUADRO I

Argia pensa alla cena nel proprio appartamento prima di recarsi al lavoro in teatro e sogna che un ammiratore innamorato la aspetti seduto al suo tavolo. Improvvisamente il suono del campanello interrompe le sue fantasticherie e, aprendo la porta, si trova di fronte una accattona che le chiede un'offerta in cambio di un foglietto contenente la buona ventura. Una volta congedata la zingara, Argia scopre che un'imminente grande fortuna è predetta nell'oroscopo appena ricevuto. Nemmeno il tempo di ripensare a quanto è scritto che i suoi occhi cadono occasionalmente su di un annuncio del giornale posato accanto a lei: un signore distinto cerca una signorina fine, timida e pudica, da poter sposare. Sconvolta dalla coincidenza degli accadimenti, Argia decide di trasformarsi nella donna descritta nell'annuncio e chiama l'agenzia matrimoniale Gardenia Bianca per fissare un appuntamento.

QUADRO II

Il giorno successivo Argia si presenta all'appuntamento per incontrare il contendente. Il colloquio tra i due risente di un certo imbarazzo che si riprende maggiormente quando l'uomo si spinge in atteggiamenti maliziosi: Argia, secondo il carattere impostosi, reagisce in maniera eccessiva, apparendo apertamente irritata dal comportamento dell'uomo. Alla reazione della donna, Adolfo si

innervosisce, respingendola. È a questo punto che Argia si rivela in pieno: una grande attrice come lei non può sopportare un'offesa così grande e, furibonda, lo pianta in asso. Così facendo, Argia scuote l'animo di Adolfo che riconosce improvvisamente in lei un certo interesse. Mentre l'uomo cerca di farsi perdonare, Argia si lascia intenerire e rievoca con lui i bei tempi passati, quando era conosciuta da tutti sotto lo pseudonimo di Du Barry, la grande interprete di un personaggio affascinante.

QUADRO III

Passa il tempo e gli incontri tra i due si intensificano appassionatamente al punto che Argia si prepara all'idea di poter presto convolare a nozze.

QUADRO IV

Un giorno Argia si presenta all'agenzia matrimoniale e, disperata, chiede notizie di Adolfo che nel frattempo non si è più fatto sentire. Entrambi non conoscono l'indirizzo dell'altro poiché, durante tutto questo tempo, il solo punto d'incontro è rimasto l'agenzia. La segretaria, cercando tra i documenti, intuisce la spiegazione: non sapendo come liberarsi di Argia, Adolfo ha fatto intendere di essere partito per un lungo viaggio. Nonostante la notizia si riveli essere un duro colpo, Argia finge una sorta di apparente indifferenza e un'insolita noncuranza.

QUADRO V

Delusa e abbandonata, Argia architetta il suicidio mentre il campanello torna a interrompere la sua quotidianità. Alla porta si presenta Adolfo che,



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurini di Caterina Righetti per Adolfo, protagonista maschile di *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon al Teatro Malibran, gennaio 2016; regia di Bepi Morassi, scene di Sebastiano Spironelli, costumi di Caterina Righetti.

per puro caso, si è recato a casa di Argia per proporre un'assicurazione, rivelandosi per quello che è, appunto un assicuratore. Argia lo accoglie con amore e Adolfo confessa di essere scappato perché impaurito dai suoi stessi sentimenti. Ora che si conoscono per quello che sono, Argia e Adolfo possono coronare il loro amore nel matrimonio e nella promessa di non lasciarsi mai più.

AGENZIA MATRIMONIALE

SYNOPSIS

Whilst Europe is getting ready for the Great War, the winter in Milan is particularly gloomy.

SCENE I

Argia is thinking about dinner in her apartment before going to work in the theatre and is dreaming that one of her admirers who is in love with her is waiting for her at the dining table. The sound of the bell suddenly interrupts her fantasies and when she opens the door she finds a beggar who is asking for some money in exchange for a piece of paper promising good luck. Once the gypsy has left, Argia finds out that according to this horoscope good luck is on the horizon. Without even having the time to think about what is written on the slip of paper, she notices an advertisement in the newspaper next to her: a distinguished man is seeking a refined, timid and demure young lady who wishes to marry. Shocked by such a coincidence, Argia decides to transform herself into the woman described in the advertisement and phones the Marriage Agency Gardenia Bianca to make an appointment.

SCENE II

The following day Argia goes to the appointment she has made to meet the possible suitor. There is a sense of discomfort in the conversation between the couple, which increases when the man starts becoming shrewd: wanting to be true to her fictional character, Argia reacts excessively and seems openly irritated by the man's behaviour. Her reaction makes Adolfo so nervous he spurns

her. At this point Argia reveals her true colours: a great actress like her cannot tolerate such a terrible offence and overcome with rage she leaves him in the lurch. This reaction suddenly jolts Adolfo, arousing his interest in her. Whilst trying to make her forgive him, Argia begins to soften and together they remember the lovely times in the past when she was known by everyone under the pseudonym "la Du Barry", the great interpreter of a fascinating character.

SCENE III

Time goes by and their meetings becoming more and more passionate; so much so that Argia is getting used to the idea that she might be able to marry him before long.

SCENE IV

One day Argia goes to the marriage agency and, in desperation, asks for news about Adolfo because he has disappeared. Neither of them knows each other's address and during the whole time they had only met at the marriage agency. The secretary looks through the documents and guesses what has happened: not knowing how to get rid of Argia, Adolfo has led them to believe he has gone on a long journey. Although this news is a harsh blow, Argia pretends to be indifferent and nonchalant.

SCENE V

Disappointed and abandoned, Argia is planning her suicide when the bell interrupts her everyday life. Adolfo is at the door: by pure chance he has come to Argia's house to sell her an insurance



Argia in agenzia
"Agenzia matrimoniale"



Argia sposa
"Agenzia matrimoniale"

Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurini di Caterina Rigbetti per Argia, protagonista femminile di Agenzia matrimoniale di Roberto Hazon al Teatro Malibran, gennaio 2016; regia di Bepi Morassi, scene di Sebastiano Spironelli, costumi di Caterina Rigbetti.

policy, revealing himself for what he really is – an insurance agent. Argia greets him lovingly and Adolfo admits that he ran away because he was frightened of his own feelings.

Now they both know who they are, Argia and Adolfo can crown their love in marriage and vow they will never leave one another again.

AGENZIA MATRIMONIALE

ARGUMENT

An hiver tout à fait morne à Milan, au moment où l'Europe s'apprête à affronter la Première Guerre Mondiale.

SCÈNE I

Argia pense à se préparer à dîner à la maison, avant d'aller travailler au théâtre et elle imagine un admirateur amoureux l'attendant assis à table. La sonnette interrompt soudain ses rêveries: lorsqu'elle ouvre la porte, elle se trouve devant une mendicante qui lui demande la charité en échange d'une feuille de papier disant la bonne aventure. Après avoir congédié la gitane, Argia découvre que l'horoscope qu'elle vient de recevoir lui prédit beaucoup chance dans un avenir proche. Juste le temps de repenser à ce qu'elle vient de lire, et voilà que son regard tombe sur l'annonce d'un journal qui se trouve par hasard à côté d'elle: quelqu'un cherche une jeune fille distinguée, timide et pudique à épouser. Impressionnée par cette coïncidence, Argia décide de se transformer en la jeune femme que décrit l'annonce et appelle l'Agence matrimoniale Gardenia Bianca pour fixer un rendez-vous.

SCÈNE II

Argia se présente au rendez-vous le lendemain, pour rencontrer le prétendant. Au cours de l'entretien, les deux personnages se montrent embarrassés, d'autant plus que l'homme se comporte de façon malicieuse: pour continuer à jouer le rôle qu'elle s'est imposée, Argia réagit vivement, très irritée par la façon de faire de l'homme. À la réaction de la jeune femme, Adolfo s'énerve et finit

par la repousser. C'est alors qu'Argia dévoile son caractère: en grande actrice, elle ne peut pas supporter une offense de ce genre. Furibonde, elle le laisse en plan. Le comportement d'Argia fait naître une émotion dans l'âme d'Adolfo qui ressent soudain un certain intérêt pour elle. Lorsque l'homme essaie de se faire pardonner, Argia se laisse attendrir et évoque avec lui la beauté des temps passés, de l'époque où elle était connue de tous sous le pseudonyme de "la Du Barry", grande interprète d'un personnage passionnant.

SCÈNE III

Le temps passe et leurs rencontres amoureuses se font de plus en plus fréquentes; Argia en arrive à l'idée de pouvoir bientôt convoler en justes noces.

SCÈNE IV

Un jour, Argia arrive désespérée à l'agence matrimoniale pour demander des nouvelles d'Adolfo qui ne s'est plus manifesté depuis un certain temps. Aucun des deux ne connaît l'adresse de l'autre car, pendant tout ce temps, le seul lieu de rendez-vous était l'agence. La secrétaire fait des recherches dans les documents et devine l'explication possible: ne sachant pas comment se libérer d'Argia, Adolfo a fait croire qu'il devait partir pour un long voyage. Bien que la nouvelle lui porte un coup, Argia fait semblant de rester indifférente et manifeste une certaine insouciance.

SCÈNE V

Déçue et se sentant délaissée, Argia envisage le suicide au moment où la sonnette l'interrompt dans ses tâches quotidiennes. C'est Adolfo qui



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurini di Caterina Rigbetti per Argia, protagonista femminile di Agenzia matrimoniale di Roberto Hazon al Teatro Malibran, gennaio 2016; regia di Bepi Morassi, scene di Sebastiano Spironelli, costumi di Caterina Rigbetti.

se présente sur le pas de la porte: tout à fait par hasard, il s'est rendu chez Argia pour lui proposer une assurance. Il se révèle ainsi pour ce qu'il est, c'est-à-dire un assureur. Argia l'accueille affectueusement et Adolfo lui confesse s'être en-fui parce qu'il était effrayé des sentiments qu'il éprouvait. Maintenant qu'ils se connaissent pour ce qu'ils sont vraiment, Argia et Adolfo peuvent couronner leur rêve d'amour par le mariage, en se promettant de ne plus jamais se quitter.

AGENZIA MATRIMONIALE HANDLUNG

Während sich Europa für den Ersten Weltkrieg rüstet, zeigt sich der Winter in Mailand von seiner unfreundlichsten Seite.

ERSTES BILD

Argia bereitet zu Hause das Abendessen vor, ehe sie zur Arbeit ins Theater geht. Dabei träumt sie davon, dass ein verliebter Verehrer am Tisch auf sie wartet. Ein Klingeln reißt sie jäh aus ihren Träumen. Als sie die Tür öffnet, steht eine Bettlerin vor ihr, die ihr gegen ein kleines Almosen ein Zettelchen mit ihrem Horoskop reicht. Kaum ist die Zigeunerin fort, liest Argia, dass ihr ein großes Glück unmittelbar bevorsteht. Noch ehe sie recht begreift, was sie gerade gelesen hat, fällt ihr Blick zufällig auf eine Anzeige in der aufgeschlagenen Zeitung: Ein seriöser Herr sucht ein feines, schüchternes, anständiges Fräulein zwecks Heirat. Völlig überrascht über diesen Zufall beschließt Argia, in die Rolle des in der Annonce beschriebenen Fräuleins zu schlüpfen, und vereinbart telefonisch einen Termin mit der Heiratsagentur Weiße Gardenie.

ZWEITES BILD

Tags darauf erscheint Argia zu der Verabredung. Das Gespräch zwischen ihr und Adolfo, dem Heiratsanwärter, wird von einer gewissen Verlegenheit überlagert, die sich noch verstärkt, als dieser ein schelmisches Verhalten an den Tag legt. Argia reagiert so, wie es die von ihr gewählte Rolle erfordert: Sie zeigt sich von dem Benehmen irritiert. Bei dieser Reaktion wird Adolfo nervös und weist Argia zurück, die an diesem Punkt ihre

Maske fallen lässt: Eine große Schauspielerin wie sie kann eine derartige Beleidigung nicht hinnehmen. Wütend lässt sie den Mann sitzen. Erschüttert durch Argias Reaktion fühlt sich Adolfo plötzlich stark zu ihr hingezogen. Argia lässt sich von seinem Bemühen um ihre Nachsicht erweichen und schwelgt gemeinsam mit Adolfo in den guten alten Zeiten, in denen sie als große Darstellerin einer faszinierenden Figur überall unter dem Pseudonym „Du Barry“ bekannt war.

DRITTES BILD

Mit der Zeit werden die Begegnungen der beiden so leidenschaftlich, dass Argia bereits mit dem Gedanken an eine Hochzeit spielt.

VIERTES BILD

Eines Tages erscheint Argia in der Heiratsagentur und verlangt verzweifelt Auskunft über Adolfo, der sich längere Zeit nicht mehr bei ihr gemeldet hat. Da sich die Beiden immer nur in der Agentur getroffen haben, kennen sie ihre Adressen nicht. Bei ihrer Suche in den Unterlagen ahnt die Sekretärin den Grund für Adolfos Verschwinden: Da er nicht wusste, wie er Argia loswerden soll, hat er vorgetäuscht, auf eine lange Reise zu gehen. Obwohl diese Nachricht ein schwerer Schlag für Argia ist, gibt sie sich gelassen und ungewöhnlich gleichgültig.

FÜNFTES BILD

Enttäuscht und verlassen plant Argia ihren Selbstmord, als ihr Alltag von einem plötzlichen Klingeln unterbrochen wird. Vor der Tür steht Adolfo. Dass er an ihrer Tür geklingelt hat, ist



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurini di Caterina Righetti per la barbona, personaggio femminile di Agenzia matrimoniale di Roberto Hazon al Teatro Malibran, gennaio 2016; regia di Bepi Morassi, scene di Sebastiano Spironelli, costumi di Caterina Righetti.

reiner Zufall: Adolfo will ihr eine Versicherung verkaufen, denn er ist Versicherungsvertreter. Argia begrüßt ihn liebevoll und er gesteht ihr, dass er aus Angst vor seinen eigenen Gefühlen geflohen sei. Da sie nun ihre wahre Existenz kennen, besiegeln Argia und Adolfo ihre Liebe mit dem Versprechen, einander zu heiraten und sich nie mehr zu verlassen.

LEGGENDO il libretto

AGENZIA MATRIMONIALE

Il nome della protagonista di *Agenzia matrimoniale*, **Argia**, deriva dal termine greco *argés*, già utilizzato da Omero, e fa riferimento all'area semantica della luce: significa infatti splendente, scintillante. Nella mitologia greca Argia, figlia del re di Argo Adrasto, viene data in sposa a Polinice, uno dei due figli di Edipo. Partecipa, insieme ad Antigone, alla sepoltura del marito, che il re tebano Creonte vuole lasciare insepolto perché reo di aver mosso guerra alla propria città. La vicenda di Antigone è resa celebre dall'omonima tragedia di Sofocle (442 a.C.), ma Argia prende parte all'azione solo nella *Tebaide* di Papinio Stazio (I secolo d.C.). Nel Canto dodicesimo, di cui è protagonista, sprezzando la minaccia di essere messa a morte, cerca affannosamente nel campo di battaglia – Adrasto aveva attaccato Tebe insieme a Polinice e ad altri cinque re, come racconta Eschilo nei *Sette contro Tebe*, risultando infine sconfitto – la salma del marito, per poterne celebrare le esequie. Solo in un secondo momento incontra Antigone, anche lei intenzionata a svolgere la stessa celebrazione funebre.

Argia, nell'opera latina, incarna la figura della **moglie devota**, che rinuncia anche alla vita per amore del proprio sposo: «Ma non aspira a femminil virtude / Argia dolente, e superando il sesso, / orribil tenta e generosa impresa. / Del periglio la speme il cor le alletta, / e vuole andare, e disprezzar le leggi / del fiero regno, e provocar la morte. / [...] E ve l'esorta la pietà, la fede, / l'amor pudico: Polinice istesso / l'è sempre avanti in tutti gli atti e modi / ch'essa lo vide, or ospite, ora sposo / a i sacri altari, or facile marito, / ed or già ascoso nel feroce elmetto / mesto abbracciarla, e da l'estre-

me soglie / rivolgere amoroso in essa il guardo» (vv. 259-279, traduzione di Cornelio Bentivoglio d'Aragona, 1729). Sembra dunque che Roberto Hazon e la librettista, sua moglie, non abbiano scelto a caso il nome della loro protagonista, data la sua volontà, più volte dichiarata nel corso dell'atto unico, di divenire sposa. Argia è presente anche nel Purgatorio di Dante, al canto ventiduesimo (v. 110), dove Virgilio spiega a Stazio che la fanciulla della sua *Tebaide* condivide con lui e molti altri lo spazio sospeso del Limbo.

Il canto iniziale della **Barbona** (che nel libretto è indicata come Povera) introduce nell'opera un'atmosfera popolare, attraverso l'uso del dialetto milanese e il ricorso alla fisarmonica, che richiama anche sonorità melanconiche da *Ville Lumière*. Il ripetersi dei versi vernacoli «Cansun che l'è fada de nient, / cansun de la povera gent» servono a cadenzare la melodia di strada, che invoca maggiore fortuna e si apre alla speranza, terminando però con il pessimistico «anche se pare / che tutto vada male / ogni giorno di più!». La **solitudine** di questa donna fa da ideale cornice a quella, esistenziale, che Argia porta in scena subito dopo.

Il personaggio di Argia presenta una notevole complessità psicologica, che a tratti sembra sconfinare nella **psicosi**. Questo si evince soprattutto dal secondo quadro, dove la donna vive un rapporto quasi schizofrenico, affermando di essere stata, in passato, un'attrice (cosa che si scoprirà in seguito non vera): «Quando facevo la Du Bary / Io mi muovevo leggera, così. / Gran personaggio, tagliato per me! / Veli, gioielli, aigrettes e lamè...».

La **Du Barry**, cui qui e in seguito si fa riferimento, è Marie-Jeanne Bécu, contessa Du Barry, ultima favorita di Luigi XV, morta nel 1793 durante il Terrore seguito alla Rivoluzione francese. L'instabilità psicologica di Argia è acuita dal dialogo che instaura, sempre nella stessa scena, con un ammiratore immaginario: «Oh, come sei impaziente! / Prima un bocconcino... / (e gli versa da bere) / Una coppa di champagne? / (e brinda con Lui) / Ai nostri amori. (ma l'ammiratore si fa troppo ardito) / No, caro, non ora!...». Un ulteriore sdoppiamento si ha, poi, nel dialogo con Adolfo negli uffici dell'agenzia matrimoniale (quadro III), dove veste i panni di un'artista casta e pudica per compiacere le richieste dell'ipotetico futuro marito.

Contraltare della finzione in cui è immersa Argia è **Adolfo**, l'altro personaggio principale. Nell'annuncio che Argia legge (quadro II), lui si presenta così: «Distinto, giovanile, / serio ed affettuoso, / discreta posizione, / sposerebbe simpatica, / fine ed illibata, / timida e pudica, / massimo quarantenne». Nell'incontro tra i due, presso l'agenzia, ostenta modi e cerimoniali da gran signora (quadro III): «Piacere di far questa conoscenza. / [...] Permette mi presenti?». In realtà, così come Argia si scoprirà essere una semplice **guardarobiera**, Adolfo non è altro che un venditore di **polizze assicurative**. Nel quinto e conclusivo quadro, dopo essersi dato alla macchia per paura di sfigurare rispetto alla donna che ama, bussando alla porta di Argia (e ignorando che quella sia proprio la sua abitazione), per farsi aprire dice: «Apra, signora, e mi ringrazierà». Senza riconoscerla, aggiunge: «Buongiorno, signorina. / Vuol sottoscrivere questa assicurazione?». La caratteristica dominante di Adolfo, comunque, è la stessa solitudine vissuta da Argia. Ne sono prova i versi che pronuncia a riconoscimento avvenuto, quando i due si trovano per il definitivo faccia a faccia. Rivolto alla donna infatti esclama: «Sognavo tanto il matrimonio! / Son così solo, tutto il giorno in giro, / che alla sera mi stringe desiderio / di trovarmi vicino una compagna! / Questa è la verità, la prego, mi creda. / Per questo, ho fatto un giorno un'inserzione / chiedendo all'agenzia matrimoniale / di trovarmi una moglie. Ora capisce? / Anch'io ho il diritto di sposarmi. Non le pare?».

In precedenza (quadro III), quando tenta di sedurre Argia nella stanza dell'agenzia, Adolfo la paragona a due importanti figure mitologiche: «Lei è Circe ed Armida». Con questo confronto, Adolfo riunisce in un'unica persona le caratteristiche proprie della **moglie di Ulisse** (fedeltà e dedizione) e quelle della **bellissima maga**, Armida appunto, che si incontra nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.

Nel momento di massimo *climax* drammatico, quando Argia, abbandonata, medita il suicidio, compare il nome di un farmaco, il **Veronal**. Con questa denominazione venne commercializzato dalla Bayer un potente sonnifero, chiamato scientificamente Barbitale e derivante dall'acido barbiturico sintetizzato nel 1863 dal chimico tedesco Adolf von Baeyer. L'utilizzo di questa sostanza come strumento per suicidarsi compare anche in altre opere letterarie e teatrali: è citato per esempio nella *Fräulein Else* di Arthur Schnitzler e nella *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo.

Sempre all'interno della stessa scena (quadro V), quando Argia decide di togliersi la vita – l'inaspettato arrivo dell'assicuratore Adolfo condurrà all'unione dei due innamorati e all'atteso lieto fine –, la donna, per dare tragicità al suo atto estremo convoca **uno dei massimi simboli del teatro al femminile**: «Sì, saprò morir da grande attrice / come Eleonora Duse. / Sarà la mia grande interpretazione, / anche se nessuno mi potrà vedere!». In seguito assimila il suo destino a celebri **personaggi dell'antichità**: «Questa è la grande scena del suicidio, / perché tradita ed oltraggiata. / Arianna (lasciata!), / Medea (ripudiata!), / Rosmunda (offesa!), / Didone (abbandonata!), / Giunone (oltraggiata!), / Ermengarda, son io, / Argia, quasi Ifigenia, / sacrificata morirò!». I riferimenti letterari e musicali sembrano con ogni probabilità rimandare ad *Ariadne auf Naxos* di Strauss-Hofmannsthal; *Medea* di Euripide; *Rosmunda* di Vittorio Alfieri; *l'Eneide* di Virgilio e la *Didone abbandonata* di Metastasio, nelle sue molte versioni; ancora *l'Eneide* per Giunone; *l'Adelchi* di Alessandro Manzoni per *Ermengarda*; *Ifigenia in Aulide* di Euripide.

ROBERTO HAZON, UN AUTORE NOSTALGICO E INTERNAZIONALE

Luna Milano in piena ricostruzione, che – dopo il conflitto mondiale e il ventennio fascista – guarda oltre i confini nazionali, quella a cui Roberto Hazon (1930-2006) si affaccia con la sua musica alla metà degli anni Cinquanta. Emblema ideale di quel panorama culturale potrebbe essere il celebre motto – «un teatro d'arte per tutti» – coniato da Paolo Grassi e Giorgio Strehler in occasione della fondazione del Piccolo Teatro, primo Stabile italiano inaugurato nel 1947. Quest'impostazione, che coniuga la centralità dell'elemento artistico e allo stesso tempo la sua necessaria comprensibilità presso il pubblico più vasto possibile, sembra, almeno idealmente, aver influenzato i molti lavori scritti per la scena da questo compositore lombardo.

Dopo aver compiuto gli studi classici ed essersi diplomato, tra città natale e Parma, in composizione, pianoforte, polifonia vocale, direzione d'orchestra e direzione di coro, esordisce proprio a Milano con la sua prima opera teatrale, *L'amante cubista* (1953), su libretto di Riccardo Porretti. In quello stesso anno, ancora a Milano, è presentata *Chamber Music* di Luciano Berio, una composizione per voce femminile, violoncello, clarinetto e arpa su tre poesie di James Joyce: lavoro giovanile, è in un certo modo precursore della nuova avanguardia musicale che, sviluppatasi soprattutto attraverso i famosi corsi estivi di Darmstadt, influenzerà massicciamente figure come lo stesso Berio, Luigi Nono e Bruno Maderna, per citare solo tre nomi italiani. Dall'avanguardia però Hazon si terrà sempre lontano, riconfermando la sua fedele adesione alla tonalità, simbolo ferocemente combattuto dalle tendenze sperimentali di quegli anni. «Roberto Hazon – nota

il critico musicale Giulio Confalonieri – ha ancora fiducia nella scala d'ottava e davanti a un accordo perfetto non sente il complesso d'inferiorità. Nel suo 'passatismo' abbiamo avvertito la presenza di molto nuovo; nel suo conformismo abbiamo visto delinearsi i segni di una personalità, di un carattere umano. L'eterna vicenda, in poche parole, per cui si trapassa dall'essere ordinario all'essere artistico».

L'amante cubista è un successo, così come, tre anni dopo, *Week-end*, su testo proprio (in seguito assai fruttuosa, per il tessuto verbale, sarà la collaborazione tra il compositore e la moglie Ida Vallardi, coautrice di molti libretti). Questo secondo lavoro teatrale consacra Hazon come autore, rendendolo conosciuto (e frequentemente eseguito, fino a tutti gli anni Settanta) sia in patria che all'estero. Nell'anno 1956 in cui Strehler porta in scena, per la prima volta in Italia, *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht, e Luigi Nono propone a Colonia l'impegnato *Canto sospeso* per soli, coro e orchestra, il musicista milanese crea un'opera buffa che, alla prima di Como, suscita il consenso generale e viene salutata con favore dalla critica. Del resto, parlando del proprio approccio compositivo, in un'intervista a «Sipario» lo stesso Hazon, in termini quasi programmatici, afferma: «Io credo nella possibilità del teatro d'opera, perché credo nel teatro in musica e nella forza insostituibile della parola cantata. E cerco di esprimere con quest'arte la mia visione del mondo. Altri compositori amano rappresentare il disfacimento contemporaneo, la dissociazione della società [...]. Io preferisco, invece, ascoltare le voci del nostro tempo e guardare oltre l'aspetto delle cose, cogliere quella nostalgia di bontà, di verità, di bellezza che più o meno si sente in tutti. E offrire un

Giovedì 4 Gennaio 1962

GAZZETTA DI PARMA

FINALMENTE UNA "PRIMA,, SENZA CONTRASTI

Lieta serata e festosi consensi per le tre opere nuove al Regio

Quasi un «esaurito» ieri sera al Regio per quella che può ben dirsi la «granda gala» dei giovani. Come a farci dimenticare il troppo rumore delle gongole in corso per le rappresentazioni verdiane dell'ultima stagione, le nuovissime generazioni della lirica rappresentate da sinistri agguerriti pigliogli di punta sono scese decisamente in campo sul palcoscenico italiano. Ma il loro partito non era una «dolla» tutt'altro. Nella breve parentesi di ieri, ci hanno permesso di vedere davanti a noi, verso il li-

musica estenuante e monotona, propinataci senza pietà con la interminabile sequela di arte cavallina, duetti e via dicendo, tra i due atti divisi da un sipario di pochi minuti. E nemmeno, e compasso, si è potuto disporre di un'esecuzione levigata, trasparente, appropriata, insomma al servizio stile di qualche partitura musicale tutt'altro che belli nella loro semplicità. Abbiamo dovuto acccontentarsi dei risultati di una diligente lettura, e chiudere un'occhiata sopra qualche insostenibile, nel necessario accordo tra

l'intono del giovane musicista (ricordato, sul palcoscenico ha potuto malamente sfogarsi con tutto il fervore della sua fantasia mimica la Giuliana Barabasi, prima ballerina, con Vittorio Ferrari, primo ballerino, ed i dodici solisti del corpo di ballo (Cristina Bonolini, M. Cristina Niconi, Silvana Sarvati, Tito il Girone, Silvana Scuderi, Ermanno Aurino, Gildo Casiani, Paolo Mari, Giancarlo Rossetti, Magda Bova, Luciana Davelli, Gabriella Valentini) protagonisti tutti di un'azione tutta agilmente manovrata sul filo di un te-



Recensione della prima esecuzione assoluta di *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon al Teatro Regio di Parma, pubblicata sulla «Gazzetta di Parma» del 4 gennaio 1962, il giorno dopo il debutto. L'opera di Hazon andò in scena in truttico con *Quatuor* di Raffaello De Banfield e *La Clementina* di Luigi Boccherini. L'originale dell'articolo è conservato presso l'Archivio storico del Teatro Regio di Parma - Comune di Parma, Casa della Musica, che si ringraziano per la gentile collaborazione.

'teatro utile', un 'teatro buono', un 'teatro morale' dove la gente del nostro tempo possa riconoscersi, non rispecchiarsi esteriormente o deprimersi. Magari per sorridere, meglio se per meditare. Credo nella melodia, con la sua immediata e incisiva forza ed efficacia». A questo 'manifesto estetico', cui il compositore aderirà per tutta la vita, si lega anche il successivo lavoro, *Requiem per Elisa*, rappresentato l'anno successivo al Teatro Donizetti di Bergamo: l'esito è ancora più favorevole, anche se si passa dal genere comico al dramma. Segue, con lo stesso indice di gradimento, *Agenzia matrimoniale*, allestita al Regio di Parma nel 1962. Nel recensire l'opera, «L'Avvenire d'Italia» scrive: «È ben difficile trovare oggi in un giovane tanta sensibilità e giusta misura nell'ottenere un saggio equilibrio tra palcoscenico e orchestra: la sua musica, pur sottolineando situazioni che potrebbero tendere una facile esca, non cede a uno strumentare volgare, ma si mantiene invece su una linea gentile e nobile con l'interessante inserimento in orchestra della fisarmonica, che dona un sapore timbrico originale e talvolta patetico a una musica vivamente aderente all'azione scenica». Positivo anche il commento dell'«Unità», secondo la quale «questa è una musi-

ca che per molti tratti sembra continuare la tradizione melodica italiana, ma nel contempo apre una certa tematica di ricerca su un piano di modernità più avanzata». Un plauso arriva poi anche da Eugenio Gara sulle colonne dell'«Europeo»: «Farsa quest'opera? Può darsi. Ma certe parole all'opera non devono fare paura, visto che i Rossini e i Donizetti non esitavano a sottoscriverle. Ciò che importa è che la musica sia così spesso frizzante e spiritosa e sempre di un'eleganza ironica del tutto aderente al vivido soggetto. [...] Una cosa di gusto modernissimo scritta da un autore che già in precedenti lavori, specie nel non dimenticato *Requiem per Elisa*, aveva avuto modo di rivelarsi compositore di vedute originali, orientato verso un teatro sul serio 'giovane'». Dopo il debutto, *Agenzia matrimoniale*, nell'arco di quindici anni, sarà riproposta - a rimarcare la notorietà internazionale del musicista milanese - a Monaco, Dortmund, Praga, Bratislava, Belgrado oltre che al Conservatorio romano di Santa Cecilia, all'Olimpico di Vicenza e in moltissime altre città italiane. Molte poi le edizioni televisive e radiofoniche nazionali ed estere, a cominciare ovviamente dalla Rai.

Altre opere teatrali sono *Madame Landru* (Pal-

ma di Maiorca, 1963) – «Ho sfiorato il cabaret con un piccolo giallo umoristico», dice Hazon nella citata intervista a «Sipario» –, *Una donna uccisa con dolcezza* (Parma, 1967), tratta da *A Woman Killed with Kindness* dell'elisabettiano Thomas Heywood, e *La Teresina*, destinata ai più piccoli (Milano, 1972). Nel 1988 viene messa in scena a Perth *Eureka Stockade*, commissionatagli per le solenni celebrazioni del secondo centenario della fondazione della nazione australiana.

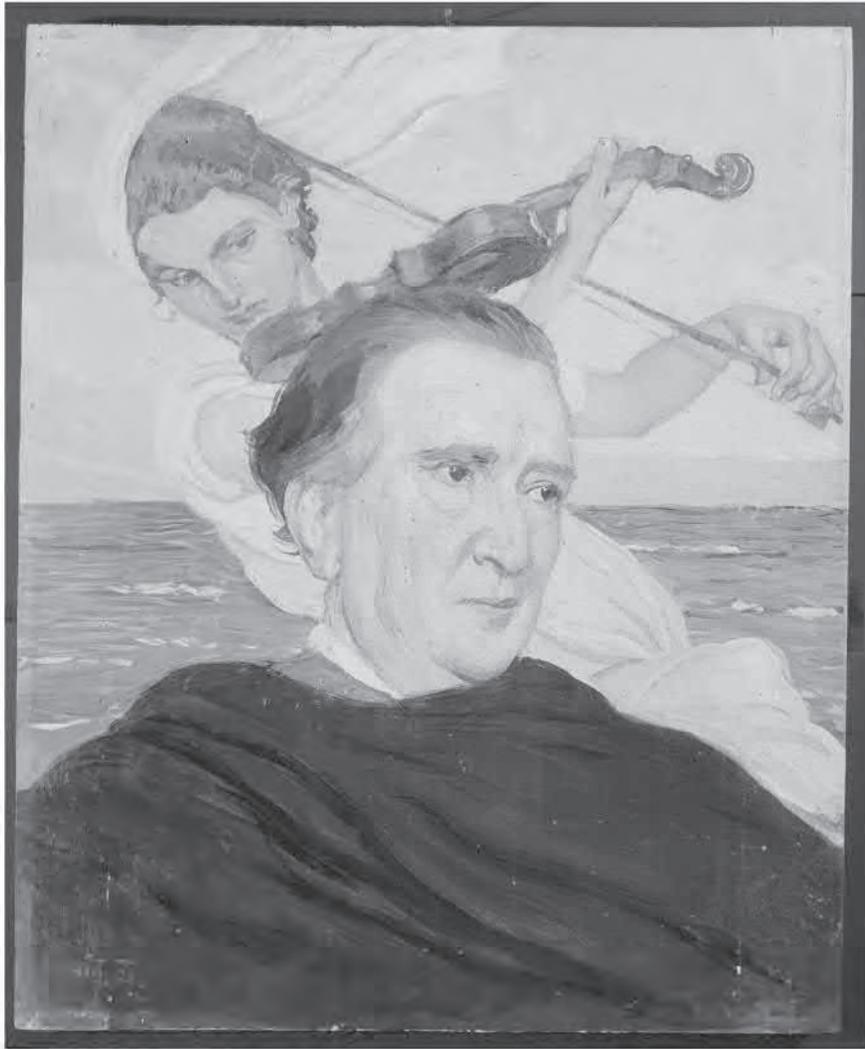
Cospicua anche la produzione musicale per balletti come *Enea*, rappresentato alla Fenice nel 1972, *A Happy Hippy* (Macerata, 1974), il dannunziano *La figlia di Iorio* (interpretato da Carla Fracci al Teatro del Viminale di Gardone, 1976), e *I promessi sposi*, l'opera più importante in questo versante, che debutta alla Scala nel 1985. Tra i lavori non teatrali, si citano almeno le otto Cantate e numerose pagine di musica strumentale e da camera: due Suite per orchestra tratte dai due balletti del '74 e del '76, cinque Sonate, numerose composizioni pianistiche, varie musiche a carattere sacro e altre ancora per documentari cinematografici. Naturalmente portato per il disegno e la pittura, Hazon spesso cura le scene (e la regia) delle sue opere. Partecipa inoltre attivamente alla vita culturale del suo tempo, collaborando, non soltanto per questioni legate alla sua musica, con alcune riviste letterarie italiane, tra cui «Vita e Pensiero» (1958-1959).

Lo stile di Roberto Hazon è estremamente, intrinsecamente personale, tanto da rappresentare una sorta di *unicum* nella scena musicale del secondo Dopoguerra. Lontano dalle riflessioni sviluppate dalle neoavanguardie fiorenti in quel periodo, sembra guardare con nostalgia all'epoca d'oro del melodramma italiano, che culmina con l'opera di Giacomo Puccini. Ma il suo 'isolamento' non gli impedisce di trasporre nelle sue composizioni le impronte di grandi musicisti stranieri del recente passato, come ad esempio – ed è molto evidente in *Agenzia matrimoniale* – i protagonisti del primo Novecento francese, da Debussy a Ravel. Strettissimo il rapporto che stringe con la scena, della quale conosce a menadito i segreti, come nota Franco Cella in una recensione: «In ogni sua scelta c'è un'invenzione teatrale, che detta l'invenzione musicale. E dai meccanismi della tradizione operisti-

ca, posseduti e usati come una *langue*, può balzare la forma nuova. L'ultima sua opera, *Eureka Stockade*, in lingua inglese, festeggiata dal successo, è un caso interessante. Si intrecciano esperienze antiche e la realtà della comunicazione d'oggi». Così ricorda Lorenzo Arruga: «Autore di opere prevalentemente buffe, balletti e musica sacra, oltre che strumentale, eseguite nei teatri importanti del mondo, aveva conservato, contro le mode, una sua autenticità di compositore tradizionale, ma riconoscibile alle prime note, con quel melodismo screziato da dissonanze e quella capacità di raccontare catturando l'attenzione di ogni tipo di pubblico». Ed ecco, infine, il giudizio di Franco Abbati: «Fin dal suo esordio con l'opera comica *L'amante cubista* (1953), scritta quasi per gioco a ventitré anni, e diventata titolo di successo da Milano a Berlino a Montreal, negli Stati Uniti e in Cecoslovacchia [...], Hazon ha sempre sentito ben vivo il linguaggio della musica cosiddetta tradizionale, quello basato sulla tonalità e sulla sensibilità musicale conseguente, che ormai è diventato una seconda natura e un riferimento all'orecchio e all'emozione».

CURIOSITÀ

Padre di Roberto è Mario Hazon, autore del celebre dizionario d'inglese e noto docente universitario, fondatore tra l'altro dell'Istituto di Linguistica alla Bocconi. Il nonno – Roberto come il nipote, nato nel 1854 – è stato invece un direttore d'orchestra di fama: trasferitosi in Australia, tra il 1889 e il 1910 fondò tre importanti società orchestrali, fra cui la Sydney Philharmonic Society, facendo conoscere e apprezzare anche in quelle terre lontane il grande repertorio lirico italiano. Anche il nonno materno, Filippo Brunetto (1869-1936), era direttore d'orchestra, oltre che compositore: lavorò prevalentemente all'estero, in Francia, Spagna e Polonia, ma diresse anche alla Scala e dal 1914 al 1936 fu direttore della Scuola municipale di musica di Milano.



Ettore Tito (1859-1941), Ritratto di Ermanno Wolf-Ferrari.

IL SEGRETO DI SUSANNA IN BREVE

a cura di Alberto Massarotto

Alla prima rappresentazione parigina, avvenuta il 28 giugno 1921 all'Opéra-Comique, *Il segreto di Susanna* fu accolto dal pubblico con una certa indifferenza. Non è stato sufficiente focalizzare tutte le forze in un cast d'eccellenza, tanto da includere il particolarissimo timbro vocale di Vanni Marcoux, per decretare il successo dell'opera. Il popolare baritono francese dall'inconsueta duttilità d'emissione, capace di protendersi con disinvoltura anche verso il registro grave, condivideva con il compositore molti punti d'interesse. Oltre alla doppia nazionalità – Giovanni Emilio Diogenio Marcoux nasce infatti a Torino da padre francese e madre italiana – il celebre cantante condivide sempre più frequentemente il palcoscenico con Ermanno Wolf-Ferrari, tenendo a battesimo diverse sue produzioni liriche, al punto da venire individuato come uno dei massimi interpreti della musica del compositore veneziano.

Il segreto di Susanna fu rappresentato invece con pieno successo al Hoftheater di Monaco di Baviera, città che accolse la formazione musicale del compositore, per la direzione di Felix Mottl, il 4 dicembre 1909. Dopo il clamoroso insuccesso della sua *Cenerentola*, rappresentata al Teatro La Fenice il 22 febbraio 1900, Ermanno Wolf-Ferrari decide quasi scaramanticamente di tenere a battesimo gran parte della sua produzione musicale in Germania. Si susseguono così, con cadenza triennale, i lavori che contribuiscono a definire la poetica teatrale del compositore che vede in Goldoni e Mozart due esclusivi punti di riferimento. Esposto a una luce creativa così abbagliante, poco prima di spingersi verso una radicale revisione della forma musicale, dalla penna dell'autore nascono *Le donne curiose* e

I quattro rusteghi che raccolgono ampi consensi, almeno per tutta la prima metà del Novecento.

Diversamente da questi ultimi, *Il segreto di Susanna* si presenta infatti sotto forma di Intermezzo, di chiara derivazione dall'opera buffa, in un unico atto.

La necessità di ripensare il presente attraverso un chiaro riferimento al passato non si manifesta sotto le spoglie dell'isolata urgenza personale di Wolf-Ferrari, bensì attraverso una tendenza che accomuna diversi compositori soprattutto in Italia. In una famosa intervista rilasciata al giornale «Il momento», in occasione della prima rappresentazione assoluta di *Madama Butterfly* – portata a termine a fatica sotto i fischi del Teatro alla Scala il 17 febbraio 1904 – Pietro Mascagni scaglia forti critiche sia all'amico compositore che agli editori di musica, rilanciando come unica via di salvezza un ritorno all'antico. Su tali presupposti nasce *Amica*, accolta un anno dopo con buoni esiti a Montecarlo ma non in Italia, che si rifà all'impianto formale strutturato su due quadri collegati da un Intermezzo centrale, già vincente in *Cavalleria rusticana*. Se nel primo quadro sono presenti i segni di un convinto ritorno alle origini dettato dal rossiniano predominio del canto, nel secondo la vocalità viene irresistibilmente travolta dalla brutale irruzione del denso sinfonismo che ribolle già tra le battute dell'Intermezzo centrale. Così i semi piantati da Mascagni non germogliano nei frutti desiderati se non in un'eclettica ed esuberante musicalità dell'autore, ridotta entro i confini di un circoscritto manierismo personale.

Di tutt'altro approccio rispetto all'esperienza del musicista livornese, Ermanno Wolf-Ferrari si muove indubbiamente con maggior coerenza e semplicità,



Angelo Romero interpreta il conte Gil nel *Segreto di Susanna* al Teatro La Fenice di Venezia, 1985. Regia di Ugo Gregoretti, scene e costumi di Antonio Fiorentini, direttore Tiziano Severini, Orchestra del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

rivolgendosi al passato per mezzo di un solido ristabilimento degli equilibri musicali di chiaro stampo viennese. Su questa base il compositore veneziano fa trasparire un velato riferimento a Rossini, soprattutto nei passi di spiccato virtuosismo, oltre a tessere magnifici concertati che riportano l'orecchio al recente *Falstaff* di Giuseppe Verdi.

La parabola teatrale di Wolf-Ferrari si può individuare quasi sarcasticamente nel contenimento di quell'irrefrenabile bisogno di evasione incarnato dalle mogli dei *Quattro rusteghi* che, per la loro ostilità verso le velleità delle consorti, simboleggiano la solidità delle tradizioni più severe.

L'affannosa ricerca dei teatri italiani verso nuovi soggetti veristi da inscenare, soprattutto dopo i tragici episodi che hanno coinvolto Puccini, non si sono dimostrati pronti ad accogliere ciò che Wolf-Ferrari poteva offrire. *Il segreto di Susanna* diviene dunque vittima di un certo snobismo dovuto allo stile datato e fuori moda rispetto al gusto del tempo. Di una simile convinzione sembra essere stato consapevole anche il compositore stesso, che negli anni successivi attua un sensibile cambio di rotta stilistico verso tematiche più in voga. Solo due anni più tardi, *I gioielli della Madonna* sanciscono il nuovo credo del musicista al verismo, riconoscendo in Ca-

valleria *rusticana* l'espressione più alta. Il percorso intrapreso sarà dunque determinante al definitivo riequilibrio dei rapporti tra Ermanno Wolf-Ferrari e il panorama musicale italiano, che si dimostrerà ora pronto ad accogliere le opere del maestro veneziano a cominciare dalla prima rappresentazione degli *Amanti sposi*, avvenuta proprio al Teatro La Fenice il 19 febbraio del 1925.

La produzione del compositore conosce in questo modo una larga e rapida diffusione che si attua soprattutto nella ripresa di opere ritenute in passato meno fortunate e che sembrano rivivere ora una seconda vita. Così nel 1933 le pagine dei quotidiani americani attendono l'arrivo a Chicago di Vanni Marcoux per la prima di una lunga serie di recite di *The Secret of Suzanne*. Benché questo segno di rilancio così rigenerante si sia racchiuso unicamente all'interno della prima metà del Novecento, alcune pagine tratte dai lavori teatrali di Ermanno Wolf-Ferrari, così dimenticati, continuano a rivivere successivamente sotto forma di brani autonomi, come dimostra la presenza dell'*ouverture* tratta dal *Segreto di Susanna* nei programmi musicali, ripensata essenzialmente in veste sinfonica, insieme ad alcune arie che hanno contribuito all'arricchimento del repertorio dei più grandi cantanti lirici della storia.

IL SEGRETO DI SUSANNA IN BRIEF

edited by Alberto Massarotto

When it had its première in Paris on 28 June 1921 at the Opéra-Comique, the audience met *Susanna's Secret* with a certain indifference. Concentrating on the outstanding cast, which even included the unique vocal timber of Vanni Marcoux, did not suffice to make it a success. With his unusual vocal flexibility that could easily reach the low-pitched register, the popular French baritone shared several interests with the composer. In addition to his double nationality, Giovanni Emilio Diogenio Marcoux was born in Turin to a French father and Italian mother, the famous singer shared the stage with Ermanno Wolf-Ferrari more and more frequently, singing in diverse premières of his opera and going on to be recognised as one of the greatest interpreters of the Venetian composer's music.

Instead *Susanna's Secret* was met with resounding success at the Hoftheatre in Munich, a city where the composer had studied, conducted by Felix Mottl on 4 December 1909. After the total fiasco of his *Cenerentola*, performed at Teatro La Fenice on 22 February 1900, as if trying to avert ill-luck Ermanno Wolf-Ferrari decided to have nearly all his work debut in Germany. Every three years he then went on to produce works that were to define his theatre poetics, with Goldoni and Mozart as his two exclusive reference points. Just before his radical revision of the musical form, exposed to such dazzling creativity the composer wrote *Le donne curiose* and *I quattro rusteghi*, which both enjoyed considerable success throughout the first half of the twentieth century.

Susanna's Secret, on the other hand, was presented in the form of *Intermezzo*, clearly derived from opera buffa, in just one act.

The need to rethink the present with a clear reference to the past is not shown in the remains of Wolf-Ferrari's personal isolated urgency but rather in a tendency that is shared by various composers, in particular in Italy. In a famous interview he gave to the newspaper "Il Momento", on the occasion of the world première of *Madama Butterfly* – which was met with whistles at the Scala on 17 February 1904 – Pietro Mascagni levelled scathing criticism at both his friend composer and music editors, saying the only path to redemption was a return to the past. This resulted in *Amica*, which was met with success one year later in Montecarlo but not in Italy, with the formal structured framework of two scenes linked by an intermezzo, as was the case with his successful *Cavalleria rusticana*. Whilst in the first scene there are the signs of a convinced return to the origins dictated by the Rossinian domination of canto, in the second the vocalism is irresistibly overturned by the brutal eruption of the dense symphonism that is already simmering in the bars of the central Intermezzo. The seeds sown by Mascagni did not grow in the way he had hoped, other than in the composer's eclecticism and exuberant musicality, reduced within the borders of a personal circumscribed mannerism.

Ermanno Wolf-Ferrari's approach was totally different to the Livornese composer: he moved with greater coherence and simplicity, turning to the past with a sound revival of musical equilibrium that was clearly Viennese. The Venetian composer used this basis to make a veiled reference to Rossini, in particular in the passages with clear virtuosity, in addition to his creation of magnificent concerted pieces that evoked Giuseppe Verdi's recent *Falstaff*.



Una scena d'insieme del *Segreto di Susanna* al Teatro La Fenice di Venezia, 1985. Regia di Ugo Gregoretti, scene e costumi di Antonio Fiorentini, direttore Tiziano Severini, Orchestra del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice

Wolf-Ferrari's opera path could be identified, almost sarcastically, in the restraint of that irrepressible need for evasion embodied by the wives in *Quattro rusteghi* who, with their hostility towards the velleity of their spouses, embody the solidity of the severest traditions.

The painstaking search by Italian theatres for new Verist subjects to stage, in particular after the tragic episodes involving Puccini, was not ready for what Wolf-Ferrari had to offer. *Susanna's Secret* thus became a victim of a sort of snobbishness owing to the dated, old-fashioned style that was unpopular at that time. The composer himself seems to have come to a similar conclusion and in the years that followed he changed course and sought more fashionable subjects. Only two years later, *I gioielli della Madonna* was the result of the composer's new credo in Verismo, having recognised *Cavalleria rusticana* as its greatest expression. This was to play a decisive role in the restoration of equilibrium of the relations between Ermanno Wolf-Ferrari and the Italian music scene, which was ready for the Venetian composer's works after

the première of *Amanti Sposi*, at Teatro La Fenice on 19 February 1925.

The composer's production was then performed extensively all over, in particular including the revival of operas that had been considered less successful in the past and could now enjoy a second lease of life. Thus, in 1933 the pages of the American newspapers were waiting for Vanni Marcoux to arrive in Chicago for the première of a long series of performances of *The Secret of Suzanne*.

Although this successful revival did not take place until the first half of the twentieth century, some of the pages from Ermanno Wolf-Ferrari's operas that had fallen into oblivion are still successful in the form of independent passages, as is the case with the *overture* from *Susanna's Secret* in music programmes, reworked symphonically, together with some other arias that contributed to the wealth of the repertoire of the greatest opera singers in history.

IL SEGRETO DI SUSANNA

ARGOMENTO

L'azione si svolge in Piemonte. Di ritorno a casa, il conte Gil è turbato all'idea di aver riconosciuto la moglie Susanna in una frettolosa passante coperta da una mantiglia grigia e un cappellino rosa. Ritrovare la donna in casa non basterà a dipanare le preoccupazioni di Gil che si insospettisce maggiormente dopo aver avvertito un insolito odore di fumo di sigaretta negli ambienti domestici. Il conte interroga dunque Sante, il servitore, che con un semplice cenno della testa rivela che né lui né la moglie sono fumatori.

In realtà Susanna è uscita realmente, rientrando giusto qualche istante prima dell'arrivo del marito. Scrutandola a più riprese all'interno della casa, il conte si convince che la moglie non può essere colpevole e che il misterioso fumatore debba essere stato Sante. Nonostante ciò, Gil affronta le sue preoccupazioni chiedendo alla moglie se fosse mai uscita, disobbedendo così alle imposizioni del marito che le aveva proibito di uscire sola. Ma Susanna nega e accoglie la richiesta di un affettuoso abbraccio del marito. Proprio in questo istante Gil avverte nuovamente l'odore di fumo, questa volta provenire direttamente dal vestito di Susanna. A una rinnovata richiesta di spiegazioni, Susanna ammette di nascondere qualcosa di cui non può al momento rivelare la natura. Temendo il peggio, Gil viene assalito improvvisamente dalla rabbia e, perdendo il controllo delle azioni, scatena una turbolenta lite.

A questo punto si inserisce l'Intermezzo che accompagna Sante durante il riassetto della stanza messa a soqquadro dal conte Gil.

Dopo aver trovato rifugio nella sua stanza,

Susanna si rivolge al marito porgendo i guanti, il cappello e l'ombrello, convinta che il conte stia per uscire a raggiungere gli amici del circolo. Così, prima di congedarlo, la donna gli chiede un ulteriore segno d'affetto: cedendo alle lusinghe della moglie, Gil la bacia sulla fronte prima di chiudere la porta.

Nonostante ciò, il conte rimane preoccupato di quanto accaduto e fermamente convinto che Susanna, rimasta sola, possa accogliere nuovamente il misterioso amante. L'ombrello dimenticato è il pretesto per tenere sott'occhio la moglie che nel frattempo aveva recuperato dal servitore un misterioso pacchetto: rientrato, Gil avverte nuovamente l'odore di fumo. Cercando di non farsi scoprire, il conte sorprende la moglie dalla finestra della sua stanza: Susanna è in totale balia di un momento d'estasi, tradotto nell'aria in ode all'aroma emanato dalla sigaretta che stringe appassionatamente tra le dita. Costernato, il marito le chiede perdono, promettendole di fumare sempre con lei.

IL SEGRETO DI SUSANNA

SYNOPSIS

The plot takes place in Piedmont. Upon his return home, Count Gil is disturbed by the idea that a passer-by he saw rushing past him wearing a grey cloak and pink hat might have been his wife Susanna. When he finds her at home, he continues to fret, and even more so when he smells the unusual odour of cigarettes in the house. The Count then questions Sante, their servant, who simply shakes his head to indicate that neither he nor the wife has smoked.

In actual fact, Susanna did really go out and returned just a moment before her husband. Observing her closely more than once in the house, the Count convinces himself that his wife must be innocent and that Sante must be the mysterious smoker. Nevertheless, Gill decides to do something about his suspicions and asks Susanna whether she had gone out, disobeying her husband's orders as he had said she was not allowed out alone. However, Susanna denies going out and lets her husband embrace her tightly. It is at that very moment that Gil can smell smoke once again, this time from Susanna's clothes. When he asks once more for an explanation, Susanna admits she is hiding something but cannot tell him what. Fearing the worst, Gil is suddenly overcome with rage and, losing control they have a terrible fight.

The Intermezzo then begins, accompanying Sante while he restores order to the room that Count Gil has left in total disorder.

After having taken refuge in her room, Susanna turns to her husband, giving him his gloves, hat and umbrella, convinced he is about to go out and meet his friends at the club. Before saying good-

bye, the woman then asks him for another sign of affection: giving in to his wife's coaxing, Gil kisses her on the forehead before closing the door.

Nevertheless, he is still worried about what has happened and is totally convinced that once she is alone, Susanna will meet her mysterious lover again. Pretending to have forgotten his umbrella, he is able to observe his wife who, in the meanwhile, has been given a mysterious packet by the servant. Once he goes back in, yet again he can smell smoke. Trying to remain hidden, the Count surprises Susanna at the window in her bedroom: she is overcome with ecstasy, translated in the aria into an ode to the odour of the cigarette she is clutching passionately. Desolate, her husband asks her for forgiveness and promises they will always smoke together.

IL SEGRETO DI SUSANNA

ARGUMENT

Les faits se passent au Piémont. De retour chez lui, le comte Gil reste troublé à l'idée d'avoir reconnu sa femme Susanna sous les traits d'une passante hâtive portant une mantille grise et un petit chapeau rose. Le fait de retrouver sa femme à la maison ne suffira pas à dissiper les soupçons de Gil, surtout qu'il est intrigué par une odeur insolite de fumée de cigarette. Le comte interroge donc Sante, le domestique, qui d'un simple signe de tête fait comprendre que ni lui, ni sa femme, ne sont fumeurs.

En réalité, Susanna est effectivement sortie, pour ne rentrer que quelques instants avant son mari. Mais en la suivant des yeux à l'intérieur de la maison, le comte se convainc du fait que sa femme ne peut pas être coupable et que le mystérieux fumeur doit être Sante. Pour essayer de se libérer de ses doutes, Gil demande à sa femme si elle est sortie, en désobéissant ainsi aux ordres de son mari qui lui avait interdit de sortir seule. Mais Susanna nie et accepte une embrassade affectueuse de son mari. C'est alors que Gil sent à nouveau l'odeur de fumée, venant cette fois directement des vêtements de Susanna. Nouvelle demande d'explications: Susanna admet cacher quelque chose dont elle ne peut pas parler pour le moment. Craignant le pire, Gil est pris de colère et perd le contrôle de ses actes, déchaînant ainsi une violente dispute.

C'est alors que s'insère l'Intermezzo accompagnant Sante tandis qu'il remet de l'ordre dans la pièce mise sens dessus dessous par le comte Gil.

Après s'être réfugiée dans sa chambre, Susanna revient vers son mari pour lui donner ses gants, son chapeau et son parapluie, convaincue comme

elle l'est que le comte va sortir pour rejoindre des amis au cercle. Avant qu'il ne se congédie, elle lui demande un autre signe d'affection: cédant à l'insistance de sa femme, Gil l'embrasse sur le front avant de fermer la porte.

Malgré tout, le comte continue à s'inquiéter de ce qui s'est passé et reste fermement convaincu que Susanna, maintenant seule, pourrait rencontrer à nouveau son mystérieux amant. Sous prétexte d'avoir oublié son parapluie, il revient voir ce que fait sa femme. Entre temps, celle-ci avait récupéré un mystérieux paquet auprès du domestique. En entrant, Gil sent de nouveau une odeur de fumée. Essayant de ne se pas faire voir, le comte surprend sa femme à la fenêtre de sa chambre: Susanna est sous l'emprise totale d'un moment d'extase, l'air se transformant en ode à l'arôme qu'émane la cigarette qu'elle serre passionnément entre ses doigts. Consterné, son mari lui demande pardon et lui promet de toujours fumer avec elle.

IL SEGRETO DI SUSANNA

HANDLUNG

Die Handlung spielt im Piemont. Auf dem Heimweg plagen den Grafen Gil Zweifel, ob eine hastig vorbeieilende Passantin mit grauem Umhang und roter Mütze nicht seine Frau Susanna gewesen sein könnte. Nicht einmal der Umstand, dass sie ihn zu Hause begrüßt, vermag seine Zweifel zu zerstreuen. Gils Misstrauen steigert sich sogar noch, als er in der Wohnung ungewohnten Zigarettengeruch wahrnimmt. Er wendet sich daher an seinen Diener Sante, der ihm jedoch mit einem schlichten Kopfschütteln zu verstehen gibt, dass weder er noch Susanna geraucht haben.

In Wahrheit ist Susanna tatsächlich ausgegangen und erst einen Augenblick vor ihrem Gemahl heimgekehrt. Der Graf mustert seine Gattin mehrmals, ehe er sich davon überzeugt, dass sein Verdacht unbegründet ist und folglich Sante der heimliche Raucher sein muss. Dennoch kommt Gil nicht umhin, seine Gemahlin zu fragen, ob sie das Haus in seiner Abwesenheit verlassen und sich somit über sein ausdrückliches Verbot hinweggesetzt habe, alleine auszugehen. Susanna verneint und umarmt Gil auf dessen Wunsch hin zärtlich. Genau in diesem Moment bemerkt der Graf jedoch erneut Zigarettengeruch, der unmittelbar von Susannas Kleidern ausgeht. Als er sie erneut zur Rede stellt, gesteht Susanna, dass sie ihm etwas verheimlicht, über das sie aber momentan nicht sprechen kann. Gil rechnet mit dem Schlimmsten und gerät unversehens so in Rage, dass sich ein heftiger Streit entzündet.

An dieser Stelle folgt das Intermezzo, das Sante dabei begleitet, wie er das vom Grafen Gil verwüstete Zimmer aufräumt.

Nachdem sich Susanna auf ihr Zimmer zurückgezogen hat, wendet sie sich an ihren Gatten und reicht ihm in der Annahme, er werde nun ausgehen, um seine Freunde im Club zu treffen, Handschuhe, Hut und Regenschirm. Bevor sie sich von ihm verabschiedet, bittet sie ihn um ein Zeichen seiner Zuneigung: Gil gibt ihrem Drängen nach und drückt ihr einen Kuss auf die Stirn, ehe er die Tür hinter sich zuzieht.

Trotz allem macht sich der Graf weiterhin Sorgen über den Vorfall, zumal er befürchtet, die allein gebliebene Susanna könne erneut ihren mysteriösen Geliebten empfangen. Unter dem Vorwand, den Schirm vergessen zu haben, spioniert er seiner Gattin daher nach, die unterdessen ein rätselhaftes Päckchen von ihrem Diener bekommen hat. Kaum in der Wohnung, riecht der Graf wieder den Zigarettenrauch. Um nicht ertappt zu werden, schleicht er sich ans Fenster von Susannas Zimmer: Dort erblickt er sie in einem Moment äußerster Verzückung, die in einer Lobesarie auf das Aroma der Zigarette zum Ausdruck kommt, welche Susanna leidenschaftlich in den Fingern hält. Fassungslos bittet Gil sie um Verzeihung und verspricht ihr, künftig immer mit ihr zu rauchen.

LEGGENDO il libretto

IL SEGRETO DI SUSANNA

Nell'elenco dei personaggi del libretto del *Segreto di Susanna*, scritto da Enrico Golisciani per Ermanno Wolf-Ferrari (con il quale collabora ripetute volte), incontriamo il **conte Gil** e la **contessa Susanna, sua moglie**. Oltre a loro, compare Sante, il domestico, che è una presenza muta. Nonostante siano entrambi indicati come nobili, e quindi condividano, almeno sulla carta, lo stesso *status* sociale, intercorre tra loro una considerevole differenza d'età: l'uomo ha trent'anni, la donna venti. Questa disparità, almeno dal punto di vista anagrafico, sembra, nel corso dell'opera, condizionare la loro relazione, rendendo lei insicura e timorosa del giudizio di lui. La prima didascalìa – «Elegante salone in casa di Gil» – indica che ci troviamo in casa del conte, dove Susanna è venuta a stare, e apprendiamo che quest'abitazione è «elegante», a sottolineare una certa agiatezza economica del suo proprietario.

Il personaggio di Susanna potrebbe in qualche modo richiamare, come pura ipotesi e fatte le debite distinzioni, la **Nora** della *Casa di bambola* ibseniana, andata in scena nel 1879 al Teatro Reale di Copenaghen. Alcuni tratti – la giovane età, l'innocenza che esprime anche nel piccolo segreto che nasconde al marito – sembrano ricollegarsi a quel personaggio, tenendo conto che la *pièce* debuttò in Italia con molto successo – grazie all'interpretazione di Eleonora Duse – al Teatro Filodrammatico di Milano il 9 febbraio 1891, quando Wolf-Ferrari aveva quindici anni e Golisciani quarantuno. Ma Susanna, oltre a non possedere la complessità psicologica di Nora, risulta alla fine assolutamente

vincente, dove invece in Ibsen il castello di carte di cui era composta la sua illusione di felicità cade dando il via a un inspiegabile quanto tragico abbandono della vita precedente. È inoltre abbastanza logico pensare che nella scelta del nome giochi un ruolo centrale *Le nozze di Figaro* mozartiane, considerando anche l'ammirazione 'nostalgica' di Ermanno Wolf-Ferrari per il genio di Salisburgo e per il suo mondo. Susanna è infatti la protagonista della prima delle tre opere composte da Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte, vetta ineguagliabile di armonia tra note e parola.

L'elemento drammaturgico che muove la breve commedia musicale è la **gelosia** di Gil per Susanna. Sin dalle prime battute, il sospetto di essere tradito si fa strada nella sua mente: «Mantiglia grigia... cappellino rosa... / figura snella... chiarirò la cosa!...». Il sospetto che la moglie, contraddicendo le sue prescrizioni, sia uscita da sola lo induce a sospettare che Susanna, mentre lui è assente, frequenti qualcun altro. Quando però comprende che la moglie è in casa (in realtà era effettivamente uscita per acquistare la materia del suo 'segreto', come vedremo in seguito), si calma momentaneamente, per poi riaccendersi notando un forte aroma di fumo: «Però... se l'occhio cade in errore, / non erra il naso, che avverte odore... / Odor, per Bacco / Ch'è di tabacco! È di tabacco!». La paura della presunta infedeltà della propria sposa lo ossessiona, e determina tutti i successivi, rapidissimi passaggi della storia. Subito dopo infatti esclama: «Ben lo conosco, l'odor molesto, / Che per istinto schivo e detesto! / Chi la mia casa dunque profuma? / Io? se non fumo! – lei? ma non fuma! / Frat-

tanto ahimè, / L'odore c'è, / L'odore c'è, / Oh il mio pensiero, che d'improvviso / Mi nasce in mente... come un avviso! / E cresce... cresce... si fa gigante... / Lancia un sospetto raccapricciante! / Un seduttore! / Un fumatore! / Dio! quale orrore!».

L'oggetto dei malintesi e degli equivoci, che mettono a rischio l'unione coniugale, è la **sigaretta**: Susanna fuma di nascosto dal marito, è questo il suo unico segreto. Emblematico, a questo proposito, è l'elogio che lei fa del fumo verso la fine: «Oh gioia la nube leggera / Con gli occhi socchiusi seguire, / Che ascende con cerule spire, / Ascende più tenue d'un vel, / E sembra dorata chimera, / Vanente nel limpido ciel! / Sottile vapor, mi carezza, / Mi culla, sognare mi fa! / Libare con lenta dolcezza / Io voglio la tua voluttà! In quelle spire cerule / Vedo vagar perfino / Un'amorosa imagine, / Quella del mio sposino! / Ma più gentil, più tenera, / Leggiera, più mi par. / Da i suoi profili eterei / Mi sento affascinar!». Il nodo cruciale di questo breve componimento è dunque l'atto di fumare compiuto da una donna sposata. Nella drammaturgia borghese cui *Il segreto di Susanna* appartiene si insinua dunque un tema molto attuale (e in parte scabroso) per l'epoca. I primi anni del Novecento vedono una rapida, se pur contrastata, **emancipazione del genere femminile**, che passa anche attraverso piccoli gesti simbolici come accendersi una sigaretta. Nel senso di una maggiore libertà delle donne va anche il finale, nel quale Gil – una volta scongiurata la perdita del proprio onore – invece che rimbrottare la giovane moglie asseconda i suoi desideri:

GIL Angelo mio!

Tu a me perdona invece!

Ero geloso.

SUSANNA Geloso? Del mio fumo? Ah! Ah! Ah!

Ah!

Perdoniamoci a gara!

Ma più non fumerò, se tu non vuoi!

Sol l'amor tuo mi preme!

GIL No! fumeremo insieme!

Una **teatralità antica**, che poggia le sue basi sulla commedia dell'arte, è quella che contraddistingue **Sante**, il servo complice di Susanna nel nascondere il proprio innocente vizio. Pur non

proferendo verbo, attraverso le didascalie ci appare più come una maschera dell'arte che come un vero e proprio personaggio. Quando Gil, notato l'odore di fumo, incomincia a indagare furente, il domestico «si stringe nelle spalle con fare esagerato. Dalla stanza di Susanna perviene un suono delicato di cembalo. Sante intanto s'affanna a far dei segni verso la stanza di Susanna, aggiungendovi il gesto del fumo, di cui Gil ha sentito l'odore e dando a divedere che dal salotto non gli si bada». Anche nella seconda metà del testo le indicazioni delle didascalie rimandano idealmente, potremmo dire, a uno Zanni della tradizione. Nel pieno del litigio tra marito e moglie, quando ancora il 'terribile segreto' di Susanna non è svelato e lei si è ritirata piangente nella sua stanza, mentre Gil «si lascia cadere, il capo sulle mani, in una poltrona», «dal fondo compare Sante, che guarda comicamente esterrefatto la scena». E pure la conclusione dell'opera è affidata a lui, mentre le sigarette dei due sposi innamorati si spengono per la «foga» e l'«allegria» dell'essere usciti felici e indenni dai sotterfugi. In quel momento «s'avanza allora dal fondo Sante, col candeliere in mano, e sorridendo, accende le sigarette e fuma anche lui: li accompagna fino alla porta di sinistra, ne chiude le portiere e smorza il lume. Poi si allontana con sigaretta in bocca».

ERMANNNO WOLF-FERRARI E IL SEGRETO DI SUSANNA¹

di Johannes Streicher

Nel 1997, nel bicentenario della caduta di Venezia, vennero esposte alla Fondazione Cini due tele del pittore bavarese August Wolf. La mostra «Venezia da stato a mito» comprendeva infatti un'ampia scelta di opere, specie di artisti stranieri, dedicate al sublime declino della Serenissima. I suoi fasti notoriamente diedero luogo a una celebrazione *post festum* più unica che rara, laddove si inquadrava perfettamente lo stile neo-rinascimentale del sontuoso *Banchetto nell'isola di Murano* (1880) e della *Coppia di innamorati in un giardino veneziano* (1883) del padre di Ermanno Wolf-Ferrari, ora conservati alla Schack-Galerie di Monaco di Baviera.

Il compositore italo-tedesco, che dapprima aveva calcato le orme del padre studiando disegno, per poi frequentare il Conservatorio monacense e finire per fare il musicista, tuttavia non lo tradì del tutto: se il pittore August Wolf si era guadagnato da vivere copiando su commissione di collezionisti tedeschi alcuni dei grandi capolavori pittorici italiani dei secoli d'oro, adottando – secondo un costume già sperimentato con strepitoso successo dal viennese Hans Makart – anche nelle opere proprie le tecniche dei grandi veneziani del Cinquecento, il compositore Ermanno Wolf si volse anch'egli al glorioso passato della città natale, cercando di farne rivivere uno dei periodi più felici. Si impose infatti a partire dai primissimi anni del Novecento con riusciti adattamenti operistici di celebri commedie goldoniane, di cui colse non solo lo spirito ludico, ma anche la più velata malinconia autunnale. Da *Le donne curiose*, date con notevole successo a Monaco di Baviera nel 1903,

a *I quattro rusteghi*, che nel 1906 ne ripeterono il trionfo internazionale, alla *Vedova scaltra* (Roma, Teatro Reale dell'Opera, 1931) e al *Campiello* (Milano, Teatro alla Scala, 1936), il binomio Goldoni/Wolf-Ferrari fino alla seconda guerra mondiale era garanzia di successo di botteghino, divertimento garbato, gratificazione dei cantanti. Troppo poco, a quanto pare, per gli anni dell'«impegno», del culto di Adorno e delle letture goldoniane più «moderne» di Luchino Visconti e Giorgio Strehler.

Ermanno Wolf-Ferrari (Venezia 1846 - ivi 1948) è senza dubbio un passatista, e polemicamente non se ne vergognò mai. La sua personale rilettura della tradizione dell'opera buffa anticipò a suo modo il neoclassicismo degli anni Venti, e questo in tempi non sospetti, quando quasi tutti i suoi coetanei si pascevano ancora del verbo wagneriano. Il ritorno alla commedia risultò controcorrente negli anni di *Adriana Lecouvreur*, *Pelléas et Mélisande*, *Siberia*, *Madama Butterfly*, *Risurrezione*, *Salome*, ma proprio per questo venne salutato da molti con grande simpatia. In realtà anch'egli inizialmente si era trovato su altre posizioni, conquistando il successo solo gradualmente. [...]

Nel 1892 si trasferì a Monaco di Baviera, dove in primavera studiò privatamente disegno alla scuola dell'ungherese Holosy; in autunno, invece, cambiò idea, iscrivendosi alla Akademie der Tonkunst, dove studiò composizione con Joseph Rheinberger e direzione d'orchestra con Ludwig Abel. Il 7 luglio 1894 si tenne all'Odeons-Saal la prima esecuzione assoluta di una Serenata per archi, nell'ambito del terzo concerto-saggio della Königliche Akademie der Tonkunst, dedicata poi il 2 settembre al maestro Rheinberger. Nel 1895,

dopo la fine degli studi a Monaco, Wolf-Ferrari tornò in Italia, componendo l'opera *Irene*, rimasta allo stato di frammento, e una Sonata per violino e pianoforte in sol minore, pubblicata nel 1902 quale op. 1. Nel 1897 si trasferì a Milano, dove diresse una Società internazionale di canto corale, con cui avrebbe eseguito le *Passioni* di Bach; nello stesso anno sposò la cantante Clara Kilian, matrimonio da cui sarebbe nato nel 1898 l'unico figlio, Federico, detto Fritz, che avrebbe fatto il regista. Nel 1898 Wolf-Ferrari pubblicò l'oratorio *La Sulamite*, eseguito l'anno seguente al Politeama Rossetti di Trieste; la prima opera compiuta, *Cenerentola*, andata in scena il 22 febbraio 1900 al Teatro La Fenice di Venezia, con protagonista la moglie Clara, non giunse oltre la prima recita. Ritornato a Monaco, si diede alla musica da camera, componendo una seconda Sonata per violino e pianoforte in la minore (op. 10). L'insuccesso veneziano venne compensato il 31 gennaio 1902, quando a Brema si rappresentò *Aschenbrödel*, la versione tedesca della *Cenerentola*, ripresa poi a Breslavia (oggi Wrocław) e Brunn (Brno) ed edita da Josef Weinberger.

L'anno in cui Ermanno Wolf-Ferrari sarebbe riuscito a imporsi definitivamente fu il 1903: il 21 marzo ebbe luogo a Monaco la prima esecuzione di *La vita nuova*, Cantica per soli, coro, orchestra, pianoforte e organo su parole di Dante, op. 9, diretta dall'autore, un oratorio imponente che sarebbe stato ripreso numerose volte in Germania e all'estero.² Il 1° agosto venne nominato direttore del Liceo civico musicale Benedetto Marcello di Venezia e il 27 novembre, al Residenztheater di Monaco, detto anche Cuvilliés-Theater (dal nome dell'architetto) ebbe luogo la prima rappresentazione assoluta di *Die neugierigen Frauen*, versione tedesca delle *Donne curiose* su libretto del conte Luigi Sugana, da Goldoni. Riprese ad Amburgo (1904), Praga, Strasburgo, Anversa, Riga, Varsavia, Vienna e Berlino, dove totalizzarono centosei recite (1905), a Budapest (1906), Stoccolma (1907) e New York (1912, direttore Arturo Toscanini), giunsero in Italia solo nel 1913, a Milano (la prima napoletana ebbe luogo il 25 marzo 1915 al Teatro di San Carlo, dove furono riprese nel 1920 e nel 1955). Nel frattempo, il 19 marzo 1906, al Nationaltheater di Monaco erano andati in scena

Die vier Grobiane (I quattro rusteghi), diretti dal wagneriano Felix Mottl, immediatamente ripresi a Berlino (sarebbero giunti a Milano nel 1914, a Zurigo nel 1923, a Buenos Aires nel 1927, a Budapest nel 1928, a Mosca nel 1933, compiendo il giro del mondo).

Nell'estate del 1906, secondo la testimonianza dell'allievo Adriano Lualdi, a Susin di Sospirolo (Belluno) Wolf-Ferrari compose *Il segreto di Susanna*.³ Forte dei successi internazionali, il 19 maggio 1909 egli poté lasciare la direzione del Liceo musicale di Venezia, trasferendosi a Monaco, dove il 4 dicembre al Nationaltheater andò in scena per la prima volta *Susannens Geheimnis*, ripetendo il successo internazionale dei due titoli precedenti: nel 1910 apparve a Strasburgo, Praga, Amburgo e Vienna, nel 1911 a Stoccolma, Zagabria, Basilea, Budapest, Hannover, New York, Baltimore, Londra, Bruxelles, al Teatro Costanzi di Roma (direttore Riccardo Dellera, interpreti Ines Maria Ferraris e Riccardo Stracciari) e a Chicago, nel 1912 a Berlino e Rovigo, nel 1913 al Teatro di San Carlo (Vittorio Gui/Claudia Muzio e Taurino Parvis) e a Buenos Aires, nel 1914 a Parigi, nel 1915 al Teatro Dal Verme di Milano (Arturo Toscanini/Ines Maria Ferraris e Armand Crabbé) e a Pisa, nel 1916 a Buenos Aires, Padova e nuovamente al San Carlo (Rodolfo Ferrari/Nera Marmora e Mario Sammarco), nel 1917 al Teatro alla Scala di Milano (Ettore Panizza/Ninon Vallin Pardo e Taurino Parvis) e a Santiago del Cile, nel 1918 tornò al Teatro Colón di Buenos Aires e apparve al Teatro Massimo di Palermo, nel 1919 venne ripreso a Palermo e a Roma, nel 1920 a Torino, mentre Carmen Melis lo presentò all'Avana e a Lima; nel 1921 lo si ascoltò a Lisbona, Brescia, Roma, al Metropolitan di New York (con Lucrezia Bori e Antonio Scotti), a Philadelphia e Parigi, nel 1922 a Trieste e New York. Nella stagione 1922/23 *Il segreto di Susanna* fu ripreso a Lisbona, Trieste e Torino, nel 1924 a Verona, Venezia e Londra, nel 1925 a Bergamo, nel 1932 a Buenos Aires, nel 1934 alla Fenice di Venezia, alla Scala di Milano e all'Elia di Roma, nel 1937 a Genova e Palermo. Seguirono Alessandria (1940), Catania (1941), Napoli (San Carlo: Angelo Questa/Maria Noè e Tito Gobbi, 3 gennaio 1942), Parma (1942), Livorno (1943), Roma (Teatro Re-



Due interpreti del *Segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari. A sinistra: Juanita Caracciolo, qui in posa nel ruolo di Susanna, è in scena con Ernesto Baldini interprete di Gil diretta da Giuseppe Baroni al Teatro Massimo di Palermo, 1918. A destra: Lucrezia Bori, qui in posa nel ruolo di Susanna, è in scena con Antonio Scotti interprete di Gil e la direzione musicale di Gennaro Papi al Metropolitan di New York, 1921.

ale dell'Opera, 1944; RAI, 1945), Torino (1947), Venezia, Siena e Firenze (1948), Milano (1951), Spoleto (1953), ancora Napoli (San Carlo: Ugo Rapalo/Alda Noni e Giuseppe Valdengo, 26 marzo 1954), Ratisbona (1955/56), Palermo (1956), Genova e Cagliari (1958), Napoli (San Carlo, Rapalo/Noni-Valdengo, 28 maggio 1960), Sassari (1960), Bologna (1962), Foggia (1963), Bergamo (1966), Mantova (1968), Hannover e Spoleto (1969), Torino (RAI, 1970), Monaco (1981), Venezia e Treviso (1985), Roma (Teatro Olimpico, 1986), Lucca (1987), Trieste (1994), Messina (1998), Innsbruck, Spoleto, Terni e Todi (2001).

Come si spiega un successo simile? Innanzitutto, presumibilmente, perché si tratta di un intermezzo in un solo atto, sulle orme della *Serva padrona* di Pergolesi (1733), che impiega solo due cantanti, un attore muto e un'orchestra non troppo nutrita; il fattore economico ha sempre costituito uno dei coefficienti determinanti dello spettacolo operistico. In secondo luogo, perché Wolf-Ferrari riesce a fare graziosamente il verso all'opera seria

e all'opera buffa allo stesso tempo, concentrando il tutto in meno di un'ora (la durata si aggira sui 45-48 minuti).

A cominciare dalla brillante Sinfonia, spesso eseguita anche in concerto – tra l'altro da interpreti eletti come Arturo Toscanini (New York, 1930, 1931 e 1946), Franco Capuana (Palermo, 1930), Antonio Guarnieri (Bologna, 1931), Tullio Serafin (Roma, 1933) o Carlo Maria Giulini (Vienna, 1957) – la musica assolve perfettamente alla sua funzione di divertire in maniera intelligente. *L'ouverture* in miniatura (dura meno di tre minuti, in tempo *Vivacissimo*) presenta ben quattro temi, abilmente intrecciati, che introducono in modo spumeggiante la vicenda, echeggiando alla lontana certe leggerezze degli Strauss viennesi. Con l'apparizione del conte Gil l'atmosfera cambia, informandosi ai modi dell'opera seria ottocentesca, con il baritono in eterno turbamento a causa di qualche affare di cuore che non gli aggrada, men che meno quando si tratta di faccende che riguardano la propria consorte. Il librettista Enrico Golisciani si diverte

a fornire parole-chiave *standard*, e il compositore a passare in rassegna le formule musicali che per più di mezzo secolo sono state utilizzate dai suoi colleghi in situazioni simili. Notevole sembra l'introduzione fuori scena del suono del pianoforte («Dalla stanza di Susanna perviene un suono delicato di cembalo», *Moderato*), con una melodia suadente in mi bemolle maggiore di foggia settecentesche-giante, che conferma il gusto di Wolf-Ferrari per effetti insoliti (il pianoforte compare già nella *Vita Nuova*), anche se non inediti, visto che un inserto pianistico *in scena* aveva fatto capolino già nella *Fedora* di Giordano (1898; lo riascolteremo poi nella *Rondine* pucciniana).

L'intenzione parodistica appare del tutto evidente quando alla fine del duettino, quando la situazione minaccia di precipitare (dopo «Ah! Scellerata! – E sarà quel che sarà»), Wolf-Ferrari cita nientemeno la Quinta Sinfonia di Beethoven, scomodando il destino in persona per sottolineare la presunta gravità del momento. Quando le acque si sono calmate, il compositore rende omaggio alla tradizione degli Intermezzi strumentali, che a partire da *Cavalleria rusticana* (1890) avevano contribuito alla fortuna delle opere degli esponenti della Giovane Scuola. (Ricordiamo gli Intermezzi dei *Rusteghi* e del *Campiello* nonché la *Serenata* e la *Danza napoletana* dei *Gioielli della Madonna*, l'opera successiva al *Segreto*, che risale al 1911.) Basato sulla stessa melodia *à la manière de* Mozart di prima, si snoda *Tranquillo con grazia* nel clarinetto, contrappuntato dai ghirigori dei violini che poi riprenderanno il motivo principale. Dopo la parola «bufera», l'arietta «Via, così non mi lasciate» fa sorgere dei dubbi circa l'ambientazione «in Piemonte», poiché forti si colgono gli echi veneziani delle commedie goldoniane, che anticipano lo strugimento di Gasparina del *Campiello*.

Quando Gil è finalmente uscito, il fumo della sigaretta si materializza mediante un breve assolo di flauto (*Quasi cadenza ad lib., ma adagio*, prima di «Chi è là?»), che si richiama al *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy e che si riascolta prima dell'aria «Oh gioia la nube leggera», in cui un assolo di violino sottolinea l'innocenza di Susanna, quasi fosse una novella Gilda (infatti anche qui siamo in mi maggiore). Dopo un'ulteriore eco di

Debussy e un altro richiamo («Perfida!») ai bisticci di Musetta e Marcello della *Bobème* («Vipera! – Rospo!»), che già prima avevano fatto capolino («Coccodrillo! – Tigre!»), pace è fatta, per cui il motivo pseudo-settecentesco viene intonato a mo' di duetto, prima che venga ripresa, a mo' di sigla finale – procedimento davvero insolito – parte dell'*ouverture*.

E pensare che prima di *Il puzzo del sigaro ovvero Quanto è bestia un marito* dell'attore Amilcare Belotti (1887?), da cui Golisciani trasse il suo libretto, già George Sand aveva abbondantemente potuto coltivare il vizio del sigaro, mentre anche il pittore scapigliato Filippo Carcano (1840-1914) aveva ritratto nel suo olio *Il passatempo* (1871, oggi al Museo Martinitt e Stelline di Milano) una giovane signora munita di un vistoso Avana...

Se anche in teatro i *Rusteghi* o il *Campiello* reggono perfettamente (*La vedova scaltra* sembra meno riuscita), Wolf-Ferrari trova forse la dimensione più congeniale proprio nel *Segreto di Susanna*, in cui la totale futilità dell'azione è compensata dalla musica al quadrato di quella coniugazione Mozart-Donizetti che giunge dapprima da fuori scena come inserto pianistico per poi trasfigurarsi in canto sopranile, il canto del nulla, di una sigaretta appunto, fumo, che, per dirla con Falstaff, non è altro che «dell'aria che vola».

NOTE AL TESTO

1 Questo saggio di Johannes Streicher, apparso nel programma di sala del *Segreto di Susanna* in scena al Teatro di San Carlo di Napoli nel 2011, è pubblicato per gentile concessione della Fondazione Teatro di San Carlo (Archivio storico del Teatro di San Carlo).

2 In Italia è stato eseguito nel gennaio 1998 al Teatro Comunale di Firenze, diretto da Günter Neuhöf; si dispone anche di un'incisione in CD diretta da Roland Bader (CD Koch-Schwann 3-1267-2 II 1 del 1989, pubblicata nel 1994).

3 Cfr. Adriano Lualdi, *Si apersero gli occhi alla luce*, «Rivista», II, n. 8 (ottobre 1956), pp. 382-383.

I WOLF-FERRARI TRA MUSICA E PITTURA



Ermanno fu il primo di cinque fratelli nati dal pittore tedesco August Wolf e dalla veneziana Emilia Ferrari. Tutti i ragazzi svilupparono presto forti inclinazioni artistiche: Ermanno, prima di affermarsi come compositore, aveva avviato una carriera come pittore, mentre Teodoro, più giovane di lui di due anni, dell'arte fece la sua professione. Emilio e Cesare si dedicarono invece esclusivamente alla musica. Nella foto di sinistra, Ermanno e Teodoro sono insieme a Enrico (al centro), terzogenito morto in giovane età. Nella foto di destra, l'autoritratto di Ermanno, dipinto a olio nel 1898. Le fotografie di proprietà della famiglia Wolf-Ferrari, oltre che una biografia del compositore firmata da Ezio Lazzarini, sono consultabili nel sito dell'Associazione musicale Ermanno Wolf-Ferrari di Venezia (contrappuntoveneziano.it) presieduta da Anna Lazzarini, che si ringrazia per la gentile concessione delle immagini.



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurini di Caterina Righetti per Il segreto di Susanna di Ermanno Wolf-Ferrari al Teatro Malibran, gennaio 2016; regia di Bepi Morassi, scene di Sebastiano Spironelli, costumi di Caterina Righetti.

UN DITTICO DI COMMEDIE INTRISE DI NOSTALGIA

di Fortunato Ortombina

Lermann Wolf-Ferrari e Roberto Hazon sono due compositori che hanno condiviso, pur non essendo contemporanei, buona parte dello stesso turbolento secolo, il Novecento. Pur appartenendo a momenti storici diversi – il primo nasce nel 1876, il secondo nel 1930 – hanno in comune la forte originalità della scrittura musicale. Altro tratto unificante è il non aver mai aderito ad alcuna delle avanguardie che hanno caratterizzato l'intero ventesimo secolo. Come Wolf-Ferrari non è influenzato dal fermento messo in moto dalla seconda Scuola di Vienna, così Hazon rimane lontano dalle riflessioni svoltesi a Darmstadt una cinquantina d'anni dopo, che influenzarono artisti come, tra gli altri, gli italiani Bruno Maderna e Luigi Nono. Questo, ovviamente, non è un giudizio di valore, ma costituisce certamente un elemento che li accomuna nella loro personalissima parabola compositiva.

Wolf-Ferrari, veneziano, per tutta la sua carriera continua a essere un prolifico compositore d'opera, affinando ed evolvendo progressivamente il proprio stile. I suoi lavori ebbero grande fortuna soprattutto in Germania. Mi riferisco in particolare alla produzione legata al teatro di Carlo Goldoni (come ad esempio *Le donne curiose*, 1903, e *I quattro rusteghi*, 1906), ma anche a un dramma ambientato nella fosca camorra napoletana come *I gioielli della Madonna* (1911), che videro la luce proprio in terra tedesca. Forse anche per questo, nelle sue opere è spesso presente una descrizione paesaggistica dell'Italia, composta da visioni, ritratti e *landscape* sonori, che sembra talvolta restituire, più che la realtà effettiva, l'idea che il popolo tedesco

coltiva da sempre del Belpaese. Questa 'italianità paesaggistica' è uno dei fattori – non certo l'unico, va da sé – che determinano il suo enorme successo a Monaco di Baviera, e diviene anche, in un certo senso, una delle cifre del suo stile, che guarda con rimpianto a Mozart e all'aureo Settecento, nel quale sono ambientate molte delle sue composizioni.

Diverso il percorso di Roberto Hazon, di cui nel 2016 si celebrano i dieci anni dalla scomparsa. Milanese, ha sviluppato una scrittura peculiare e autonoma rispetto alle sollecitazioni del suo tempo. Tra gli anni Sessanta e Settanta ottiene grande successo in patria e all'estero, come testimonia anche – mi permetto un ricordo di gioventù – lo spazio a lui dedicato, rispetto ad altri autori a lui contemporanei, dall'*Enciclopedia della musica* Rizzoli - Ricordi, che allora usciva a fascicoli settimana-

L'ORCHESTRA DI AGENZIA MATRIMONIALE

ARCHI
OTTAVINO
CLARINETTO
TROMBA
TROMBONE
ARPA
PIANOFORTE
FISARMONICA

LE VOCI DI
AGENZIA MATRIMONIALE

ARGIA *soprano*
ADOLFO *baritono*
LA BARBONA *mezzosoprano*
LA SEGRETARIA *soprano*

nali, dove una grande foto corredeva la voce enciclopedica. Questo lo dico per rimarcare la diffusa e indiscussa notorietà di cui godeva in quegli anni. La sua indipendenza e la sua originalità fanno sì che sia sempre estremamente rispettato anche dagli stessi circoli culturali da cui si tiene distante, e questo rispetto gli proviene dal 'mestiere', cioè dall'artigianato soprafino che contraddistingue i suoi lavori. In *Agenzia matrimoniale*, come in altre sue opere, si può percepire chiaramente un respiro internazionale, in particolare riferibile al mondo francese della prima metà del Novecento, da Debussy a Ravel a Poulenc, mondo che gli italiani avevano conosciuto attraverso Alfredo Casella.

Ma veniamo alle opere riunite in questo dittico, la citata *Agenzia matrimoniale* e *Il segreto di Susanna*. Entrambe si potrebbero definire commedie *larmoyante*, con tinte 'di mezzo carattere', come diremmo se fossimo ai primi dell'Ottocento. In tutte e due un segreto – o meglio un 'non detto' – funge da cardine drammaturgico. Nell'opera di Wolf-Ferrari questo segreto si rivelerà poi l'abitudine di fumare, che Susanna aveva tenuta nascosta al conte Gil, suo marito. Tra l'altro il 1909, quando a Monaco di Baviera va in scena *Il segreto di Susanna*, è anche il primo anno in cui viene celebrata la festa della donna. Siamo ai primi del Novecento, in un momento di grandi rivoluzioni e cambiamenti, anche per quanto riguarda l'emancipazio-

ne femminile. Dunque proporrè il personaggio di una donna che fuma assume ulteriori, emblematici significati. Del resto non è la prima volta che il fumo fa capolino nel melodramma, basti pensare al coro delle sigaraie della *Carmen*, e a ciò che questo tema ha suscitato – sia vocalmente che in senso orchestrale – in Bizet dal punto di vista della musica e del colore. Più in generale si potrebbe affermare che l'inebriamento è un argomento che, ovviamente, non può che invitare a nozze la musica, sempre alla ricerca di nuove tinte e sfumature. Dal punto di vista musicale, il compositore veneziano adotta una drammaturgia di una velocità quasi rossiniana, che mette in risalto l'incredibile brillantezza del suo stile comico.

La trama di *Agenzia matrimoniale* – andata in scena in prima assoluta il 3 gennaio nel 1962 al Regio di Parma, e incisa da un grande direttore come Alberto Zedda – descrive invece un mondo malinconico, non proprio 'alla deriva' ma estremamente permeato di nostalgia per ciò che è passato, mentre il tempo va avanti impietoso. Inizia con un tratto di teatro molto milanese, immediatamente riconducibile ai dettami brechtiani che allora contraddistinguevano, con Giorgio Strehler e Paolo Grassi, la programmazione del Piccolo Teatro. È la scena della barbona, che per le strade di Milano canta una canzone in dialetto meneghino accompagnandosi con la fisarmonica. Questa è la cornice che dà avvio alla storia. Il 'non detto', in questo caso, riguarda il vissuto pregresso dei due protagonisti, Adolfo e Argia. L'uomo si presenta come un grande signore, tanto da mettere in soggezione la donna, che non si sente all'altezza di tanta nobiltà e millanta perciò di essere stata, in passato, una grande attrice, aggiungendo che ora l'età non le consente più di continuare quell'esistenza e la spinge a cercare marito. Questo è quanto avviene all'interno dell'agenzia matrimoniale, dove una segretaria prende nota di tutto. Poi invece, grazie al caso, i due si incontrano quando Adolfo si reca a casa di Argia per farle firmare la polizza d'assicurazione, rivelandosi per quello che è, appunto un assicuratore. Da qui in poi parte il disvelamento della vita di entrambi, e scocca l'amore, o meglio ancora quell'amore, che già esisteva, viene coronato dall'unione e dal matrimonio. Dunque la loro vicenda sentimentale pren-

de vita grazie all'intervento del destino. Verrebbe da chiedersi, un po' ironicamente, se i due innamorati abbiano poi pagato la commissione all'agenzia, dato che solo il fato – e non un ufficio per cuori solitari – ha permesso e reso possibile quel loro incontro. Per quanto riguarda l'orchestrazione, l'opera presenta una tessitura sapiente, nella quale si percepisce una ricerca sempre più avanzata del colore, attraverso soluzioni spesso nuove e inaspettate. Talvolta questa ricerca assume le forme del vezzo, e sembra quasi che Hazon, ammiccando ai suoi spettatori, si proponesse più come l'erede di Puccini che non di Maderna...

Dal punto di vista scenico, contrariamente al *Segreto di Susanna*, dove l'azione – rapidissima – si svolge sempre all'interno dello stesso appartamento, in *Agenzia matrimoniale* i fatti avvengono in tre luoghi diversi: i locali dell'agenzia, l'appartamento di Argia e la strada. Questi mutamenti di spazio sono puntellati, in una dimensione che richiama la lezione brechtiana cui si accennava poc'anzi, da intermezzi di sola orchestra durante i quali la scena deve cambiare.

In tutte e due le opere il rapporto tra musica e libretto – gli autori sono rispettivamente Ida Valardi Hazon, moglie del compositore, ed Enrico Golisciani – è assolutamente funzionale al teatro. A leggere le partiture si rimane impressionati nel vedere come sia Wolf-Ferrari, compositore d'opera rodato ed esperto, sia Hazon, che è attivo in tutt'altro contesto storico, posseggano una cultura straordinaria dello scrivere per la voce e per la parola. Partiamo dal presupposto che nel teatro d'opera lo strumento non è tanto la voce quanto la parola stessa. È dunque necessario, dal punto di vista tecnico, che quest'ultima sia assolutamente intelligibile, cioè che la musica amplifichi semplicemente il significato che essa veicola. La cantillazione di una parola serve a evidenziarne il senso, quindi a restituire la poesia attraverso il suono. In questo senso Wolf-Ferrari e Hazon hanno creato delle pagine magistrali, idealmente riconducibili, pur senza stabilire alcun azzardato e impossibile paragone, a capolavori del passato, a cominciare, per citare l'esempio di massima perfezione nel bilanciamento tra note e libretto, dalle *Nozze di Figaro* mozartiane. In *Agenzia matrimoniale* lo strettissimo rappor-

to che la musica stringe con il testo risente anche del grande impulso offerto in quegli anni dal teatro di prosa e d'avanspettacolo.

Per quello che concerne poi le vocalità, in *Agenzia matrimoniale* Argia, la vera protagonista, è un soprano che ha più o meno le stesse caratteristiche di quello di Violetta nella *Traviata*, cioè una notevole esposizione nel registro acuto, che deve raggiungere con una certa leggerezza, e, allo stesso tempo, una forte duttilità nell'affrontare il registro grave, nel quale si inserisce anche un declamato funzionale a un ben preciso tipo di recitazione. Adolfo è un baritono nel senso più italiano del termine, molto simile a quello del *Segreto di Susanna*. Si aggiungono anche il ruolo della segretaria che batte a macchina, un soprano che canta due battute, e quello della barbona, assai più interessante. Quest'ultima è un mezzosoprano con una buona disposizione verso l'acuto. La fisarmonica, con la quale si accompagna, dà al tutto una tinta nostalgica richiamando atmosfere da *Ville Lumière*. La scrittura della sua *cansun*, composta in milanese, le dà inoltre un tono ancora più esotico, sempre nell'ambito del mezzosoprano.

Nel *Segreto di Susanna* ci sono solo due personaggi: Susanna è un mezzosoprano acuto, ma per affrontare questa parte è necessaria un'interprete che abbia un buon timbro in entrambi i registri. La tessitura – cioè lo spazio dove la voce si sofferma

L'ORCHESTRA
DEL SEGRETO DI SUSANNA

PICCOLO	ARPA
2 FLAUTI	TIMPANI
2 OBOI	GLOCKENSPIEL
2 CLARINETTI	GRANCASSA
2 FAGOTTI	PIATTI
4 CORNI	TRIANGOLO
2 TROMBE	TAMBURELLO
3 TROMBONI	CELESTA
ARCHI	PIANOFORTE

maggiormente, o meglio dove si assesta nel corso dell'opera – non è infatti particolarmente acuta. Il conte Gil non è un baritono buffo, ma nemmeno un cantabile, lo potremmo definire un baritono nobile.

Infine un riferimento all'allestimento. Dopo la messinscena delle cinque farse – *La cambiale di matrimonio*, *L'inganno felice*, *L'occasione fa il ladro*, *Il signor Bruschino* e *La scala di seta* – che Rossini presentò al Teatro San Moisè nei primi dell'Ottocento, la collaborazione tra Teatro La Fenice e Accademia di Belle Arti di Venezia si sposta ora nel Novecento. La squadra capitanata da Bepi Morassi, che cura anche questa regia, si trova dunque a fare i conti con nuove tematiche e nuove atmosfere sonore. Ma, a ben guardare, il Novecento che queste due brevi commedie ci propongono è fortemente intriso di nostalgia, non solo rispetto al tempo che

LE VOCI
DEL SEGRETO DI SUSANNA

IL CONTE GIL *baritono*
LA CONTESSA SUSANINA *soprano*

passa inesorabile, come si è cercato di raccontare poco sopra, ma anche, in un certo senso, rispetto al mondo musicale di Rossini. Questo permette di costruire un'ideale continuità con i lavori realizzati in passato.



Interpreti che fumano sul palcoscenico durante una prova in costume di Carmen di Georges Bizet all'Opera House di Sydney, Australia. Foto Rob Griffith/AP.

UN FIL DI FUMO...

di Alberto Mattioli

«**W**n bel di vedremo / levarsi un fil di fumo». Povera Butterfly sedotta e abbandonata. Però all'opera sarà sempre più facile vedere il fumo della cannoniera di Pinkerton che quello della sigaretta. Già: sono pochissime le opere in cui si fuma. Sarà perché farlo è un gesto anticanoro per eccellenza, anche se sono molti, ieri e oggi, i cantanti tabagisti (uno per tutti: Enrico Caruso, che di una marca di sigarette era anche il ben pagato testimonial pubblicitario), sarà perché il gesto è troppo realistico e quotidiano, diciamo pure prosaico, per apparire sul palcoscenico del teatro musicale, 'nobile' per definizione. L'eccezione che conferma la regola è appunto *Il segreto di Susanna*, svelato dopo un'oretta di bisticci con il marito conte Gil e di incantevole musica di Ermanno Wolf-Ferrari: la signora fuma, e se esce di nascosto non è per tradire il coniuge ma per comprarsi le sigarette.

Tutto questo, beninteso, al netto di trovate registiche, perché con i capolavori del passato sempre più spesso riambientati nel nostro presente capita che si veda fumare chi non l'ha mai fatto. Anche con il doppio rischio dell'invadenza del *politically correct*, per il quale la sigaretta sta diventando una colpa poco meno grave dell'omicidio, e dei problemi di sicurezza. Com'è capitato di recente proprio alla Fenice, all'ultima inaugurazione con *l'Idomeneo* di Mozart che, svolgendosi nella Grecia della mitologia, dunque prima della scoperta dell'America e di conseguenza del tabacco, di regola non prevederebbe nessun fumo, tranne quello che sale agli dei dalle are dei sacrifici. Il Codacons ha denunciato il Teatro a Questura, Prefettura e *media* (si sono dimenticati soltanto le Nazioni Unite) per-

ché il re di Creta tirava un paio di boccate di sigaro. Con conseguente polemica, che alle prime ci sta sempre bene, e replica del sovrintendente, che ha ricordato che non solo i pompieri erano stati avvisati e allertati, ma che talvolta a teatro il fumo proprio ci vuole, per esempio in *Carmen*.

Quisquilie rispetto a quel che è successo di recente, appunto con *Carmen*, dall'altra parte del mondo, per la precisione alla West Australia Opera, compagnia con sede a Perth. Qui il capolavoro di Bizet, che com'è noto ha il torto di avere come protagonista una sigaraia impiegata alla manifattura dei tabacchi di Siviglia, è stato semplicemente estromesso dal cartellone perché, ha spiegato la direttrice, Carolyn Chard, la compagnia tiene alla salute del suo staff e vuole «promuovere messaggi salutari e non rappresentare nessuna attività che potrebbe essere vista come pubblicità ad abitudini dannose». E anche, come si è subito scoperto, perché la WAO aveva appena ricevuto una sponsorizzazione di 400 mila dollari australiani dalla Healthway, l'agenzia governativa che promuove 'stili di vita' sani. Il critico Cameron Woodhead ha rilevato la bizzarria di vietare *Carmen* «non per le descrizioni del crimine organizzato o della violenza domestica, o al limite per la corrida, ma perché la protagonista lavora in una fabbrica di sigarette». Benché consulente del governo per le campagne antifumo, anche il professor Mike Daube ha trovato la censura di *Carmen* un po' drastica: «Non è che impediamo ai teatri – ha commentato – di rappresentare *Macbeth* perché promuove l'omicidio». Insomma, un tipico caso di 'correttezza politica impazzita', e qui il *copyright* della definizione spetta al primo ministro australiano, Tony Abbott.



Gian Campi (Sante) e Margherita Guglielmi (Susanna) impegnati nel *Segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari al Teatro La Fenice di Venezia, 1985. Regia di Ugo Gregoretti, scene e costumi di Antonio Fiorentini, direttore Tiziano Severini, Orchestra del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Sarebbe sempre bene ricordare che il fumo certamente uccide, ma anche la stupidità fa morire, se non altro dal ridere.

Del resto, dei problemi con il fumo *Carmen* li ha sempre avuti, fin dall'inizio della sua trionfale carriera sui palcoscenici di tutto il mondo. Le coriste dell'Opéra-Comique di Parigi, dove l'opera debuttò il 3 marzo 1875, minacciarono certo di mettersi in sciopero perché giudicavano 'ineseguibili' due cori del primo atto, l'entrata delle sigaraie e la *bagarre* dopo l'arresto di Carmen. Ma molti problemi, e stavolta non musicali, vennero dal fatto che le cantanti giudicarono incompatibile con la loro dignità farsi vedere con una sigaretta in mano: «Siamo donne oneste», protestavano. Era ancora l'epoca in cui era sconveniente per una donna fumare: sconvenientissimo, al limite dello scandaloso, farlo in pubblico.

Una circostanza che, per quanto strano possa sembrare, cambiò anche il corso della storia italiana. Com'è noto, quand'era ancora Principe di Piemonte, Umberto di Savoia, poi Umberto I, avrebbe dovuto sposare un'Asburgo, secondo la consolida-

ta tradizione per cui le due dinastie alternavano regolarmente guerre e matrimoni. La prescelta era Matilde d'Asburgo-Teschen, figlia di quell'arciduca Alberto contro il quale Umberto aveva appunto combattuto nel 1866 a Custoza. Ed ecco la tragedia. Il 6 giugno 1867, nel castello di Hetzendorf, Matilde, diciottenne, venne sorpresa dall'istitutrice (o, secondo altre fonti, dal papà arciduca) mentre si godeva una vietatissima sigaretta. La nascose sotto le vesti, ma le amplissime gonne e sottogonne imposte dalla moda dell'epoca presero fuoco. La poverina, ustionata, morì dopo atroci sofferenze. Andato in fumo, è il caso di dirlo, il matrimonio austriaco, Umberto ripiegò sulla prima cugina Margherita, con i risultati geneticamente deludenti che sappiamo.

In ogni caso, è con *Carmen* che il fumo fa il suo ingresso all'opera. Con un unico precedente, sempre francese. Si tratta dell'*opéra-ballet Les Indes galantes*, un prologo e quattro *entrées* su libretto di Fuzelier e con la straordinaria musica di Jean-Philippe Rameau. La prima rappresentazione ebbe luogo all'Opéra il 23 agosto 1735, però la quarta *entrée*,



Gian Campi interpreta Sante, servitore muto nel *Segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari al Teatro La Fenice di Venezia, 1985. Regia di Ugo Gregoretti, scene e costumi di Antonio Fiorentini, direttore Tiziano Severini, Orchestra del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Les sauvages, fu aggiunta solo alla ventinovesima recita, l'anno seguente, ed è questa che ci interessa. Perché è qui, in una foresta dell'America appena scoperta, che si suona e si balla una celebre *Danse du grand calumet de la paix* durante la quale vengono stipulate insieme, pipando, la pace fra indiani ed europei e le nozze fra il prode guerriero indigeno Adario e la bella figlia del capo, Zima, già corteggiata da due *conquistadores*, il francese Damon e lo spagnolo Don Alvaro (come nell'opera innominabile di Verdi!), con tutte le relative galanterie.

Dalle *Indes galantes* a *Carmen* passa più di un secolo. Da *Carmen* ad altri titoli tabagisti, molto meno. Fuma ovviamente quella Carmen non tragica che è la Conchita dell'omonima opera di Riccardo Zandonai (1911), anche lei sigaraia e per di più a Siviglia. Fumano diversi personaggi pucciniani, come del resto, accanitamente, il loro creatore, il sor Giacomo. Solo che nella *Fanciulla del West* (1910), il primo spaghetti-western della storia, si fa un gran consumo di sigari, mentre nel *Tabarro* (1918) l'introverso Michele preferisce la pipa, più meditativa. Fino, come si diceva, a questo delizioso

ssimo *Segreto di Susanna*, prima all'Hoftheater di Monaco il 4 dicembre 1909. Con il curioso paradosso di un'opera che si rifà volutamente a modelli settecenteschi, dalla *Serva padrona* di Pergolesi (un interno con solo lei, lui e un servo muto) alle *Nozze di Figaro* di Mozart (non è un caso che lei si chiami Susanna), ma con l'intrigo che gira attorno al più 'moderno' dei vizi: il fumo, appunto. Glorificato da voce, violino e clarinetto nell'aria di Susanna, «O gioia, la nube leggera», che «ascende con cerulee spire / ascende più tenue d'un vel / e sembra dorata chimera, / vanente nel limpido ciel!». Finché il conte Gil non scopre «il vizietto profumato» (sempre Susanna), che comunque gli pare meno grave di un paio di corna. Così la coppia non scoppiò, semmai fuma, perché nel finale politicamente scorrettissimo a lei che si offre di rinunciare alle sigarette perché «sol l'amore tuo mi preme», lui risponde in rima baciata: «No, fumeremo insieme!». Poi marito e moglie uniscono le loro voci nella 'morale', che guarda stavolta a *Falstaff*: «Tutto è fumo a questo mondo». Sperando che il Codacons non s'arrabbi.



Margherita Guglielmi nel Segreto di Susanna di Ermanno Wolf-Ferrari al Teatro La Fenice di Venezia, 1985. Regia di Ugo Gregoretti, scene e costumi di Antonio Fiorentini, direttore Tiziano Severini, Orchestra del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

BEPÌ MORASSI: «DUE STORIE DI DONNE EMOZIONANTI»

a cura di Leonardo Mello

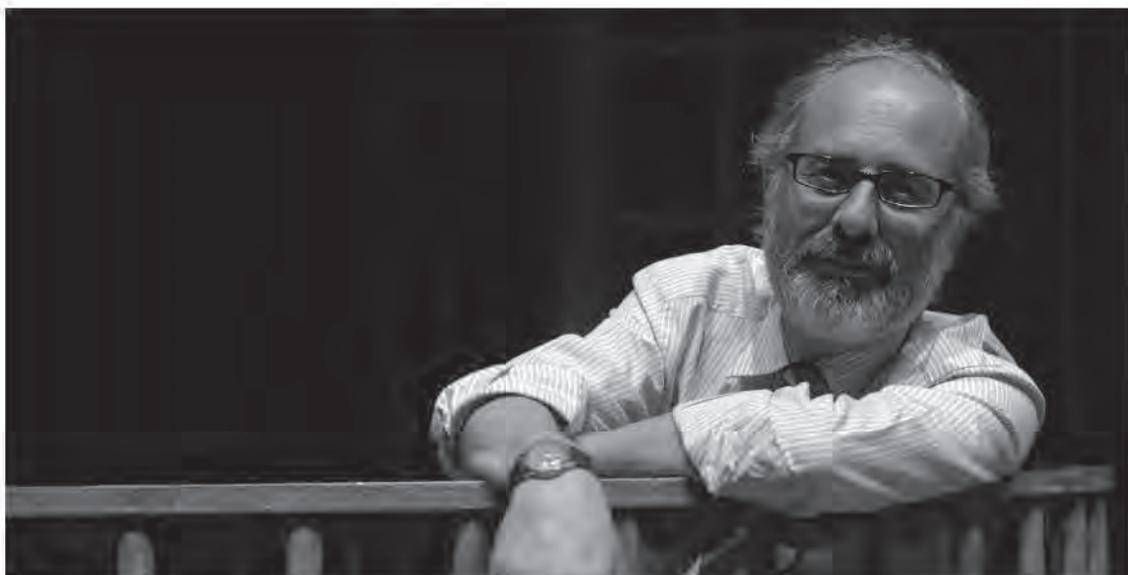
Bepi Morassi firma la regia del dittico, proseguendo – per quanto riguarda scene, costumi e luci – l'ormai rodata collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Gli chiediamo qual è la chiave interpretativa di questo nuovo spettacolo.

Il collegamento tra questi due atti unici sarà più emozionale che drammaturgico. Non ho voluto mettere le due storie in relazione tra loro, ma sono invece partito dalla constatazione che esiste un'analogia che le accomuna. In entrambe le opere infatti sono presentate due donne che vivono in un mondo parallelo. Susanna concretizza quest'esistenza alternativa nell'atto di fumare, che tiene nascosto al marito. Vedo questa piccola azione 'clandestina' come la metafora di un universo femminile, più complesso, che la protagonista è riuscita a crearsi autonomamente e cui non intende rinunciare. Il 1909, quando *Il segreto di Susanna* va in scena a Monaco di Baviera, dal punto di vista femminile è un anno piuttosto interessante: per la prima volta, per esempio, si celebra la Festa della donna, l'8 marzo. Più in generale, in quel periodo le donne cominciano ad avere la patente di guida, a partecipare alle Olimpiadi, insomma a emanciparsi rispetto alla supremazia maschile. Dunque la sigaretta, in Susanna, viene a incarnare, in un certo senso, l'aspirazione a una maggiore libertà e indipendenza. In *Agenzia matrimoniale*, invece, Argia è totalmente immersa in una dimensione onirica. Sogna di essere stata – nella sua vita precedente – una grande attrice e fino a un certo punto della vicenda si comporta coerentemente con questo suo passato fasullo e inventato. Mi sono dunque focalizzato su quest'aspetto, cercando di dare

forza ai drammi interiori – pur se di intensità diversa – delle due protagoniste. Si tratta certo di due commedie in cui trionfa l'*bappy end*, ma la dimensione psicologica delle due donne ha anche risvolti drammatici. Per mettere in atto quest'operazione ho tentato di legare appunto emotivamente questi due visuti, cercando di eliminare il colore scenico che sarebbe stato più facile da utilizzare, quello del teatro borghese del Novecento. Mi sono invece orientato verso un'astrazione, realizzata attraverso un tratto pulito, simbolico, sintetico che isoli le due situazioni psicologiche di Susanna e Argia. Credo infatti che la chiave di lettura di questo dittico stia tutta in questi due personaggi femminili, rispetto ai quali gli uomini fungono fondamentalmente da spalla.

Che tipo di ambientazione vedremo al Malibran?

Saranno segni molto netti: quinte nere pulite, una pedana che cambia colore e degli oggetti che di volta in volta daranno una caratterizzazione delle situazioni. Per fare un esempio, la casa di Argia, in *Agenzia matrimoniale*, è rappresentata da un mezzo divano e da una serie di abiti che incarnano il suo mondo di guardarobiera che vive nell'adorazione dei vestiti. È come se nei trent'anni di lavoro passati in teatro lei avesse raccattato una miriade di costumi dismessi da grandi attrici, per confermare – attraverso di essi – un passato che non esiste ma che possiede una realtà immaginaria allo stesso tempo concretissima. Per passare all'altro ambiente in cui si svolge l'opera di Hazon, l'ufficio dell'agenzia, è sufficiente l'ingresso in scena di una macchina da scrivere sulla quale batte i tasti la segretaria. Il se-



Bepi Morassi. Foto Michele Crosera.

gno più importante, comunque, è il citato divano, che all'inizio appare soltanto a metà, a significare la solitudine in cui Argia è immersa. Nel *Segreto di Susanna* l'ambientazione, come i fondali, sono gli stessi, ma aggiungiamo qualche elemento in più a descrivere la rapidità con cui si svolge il racconto scenico. La chiave di lettura, in entrambe le opere, è sempre il divano, in cui uomo e donna alla fine si incontrano. Potrebbe essere un *ring*, oppure un luogo fisico e mentale dove si sviluppano e si increspano le relazioni.

Lei ha da poco concluso la realizzazione delle cinque farse in atto unico che Rossini scrisse per il Teatro San Moisè di Venezia. Rispetto a quel materiale drammaturgico e musicale ci sono delle differenze d'approccio, ora che si dedica a composizioni novecentesche?

Le farse rossiniane, dal punto di vista delle scelte estetiche, hanno avuto molta importanza per questa nuova avventura teatrale. Da un contesto fondamentalmente realistico come quello dell'*Inganno felice*, passando per l'allestimento della *Scala di seta*, mi sono sempre più orientato verso l'astrazione. Certo le differenze ci sono: Rossini propone dei

meccanismi teatrali perfetti, mentre qui – torno a dire – mi interessa astrarre dalle vicende narrate i processi emozionali che contraddistinguono le due protagoniste. Nel dittico ci troviamo più nella dimensione del 'teatro parlato' che in quella del 'teatro agito'. Ma la progressione nell'allestimento delle farse è stata cruciale per arrivare a questo tipo di idea registica.

Nello scandagliare la psicologia di queste due donne, Susanna e Argia, ha incontrato delle analogie oppure delle lontananze?

Mi sembra – ma è un'idea che mi sono fatto io – che nel caso di Wolf-Ferrari la costruzione del personaggio sia stata più inconscia. È probabile che lo stesso compositore avesse l'intenzione di proporre una ventenne dai tratti fanciulleschi e infantili, così come molte volte in seguito è stata rappresentata. Ma forse l'operazione non gli è, in questo senso, del tutto riuscita. Immaginarsi una Susanna un po' più matura apre degli spazi interpretativi molto interessanti. Nel caso di Hazon, a più di cinquant'anni di distanza, il gioco è estremamente più consapevole.

BEPI MORASSI: “EXCITING STORIES ABOUT TWO WOMEN”

edited by Leonardo Mello

*B*epi Morassi directed the *dittico*, continuing – as regards sets, costumes and lighting – what has become the traditional collaboration with the Venice Academy of Fine Arts. We asked him about the interpretational key to this new performance.

The link between these two one-act operas is emotional rather than dramaturgical. I did not want to relate the two stories with one another but started with the observation that they have something in common. Both operas include two women who are living in a parallel world. Susanna concretizes this alternative existence by smoking, which she does behind her husband's back. For me, this small 'clandestine' action is a metaphor for a female, more complicated universe, that the protagonist has managed to create by herself, and which she has no intention of giving up. In 1909, when *Susanna's Secret* debuted in Munich, Bavaria it was a year that was extremely interesting from a female point of view: for the first time, for example, Woman's Day was celebrated on 8 March. More generally speaking, in that period women were beginning to take their driver's license and participate in the Olympics – in other words, they were beginning to emancipate themselves from male supremacy. Therefore, in Susanna in a certain sense the cigarette embodies the hope for greater freedom and independence. In *Agenzia matrimoniale*, on the other hand, Argia is totally immersed in a dream world. She dreams that in a past life she was a great actress and up to a certain point of the plot she acts in accordance with this false, make-believe past. This is the aspect I concentrated on – trying

to give strength to the two protagonists' interior drama, although they both differed in intensity. Of course, these are two comedies with a happy end, but the psychological dimension of the two women also takes a dramatic turn. I therefore tried to connect these two experiences emotionally, trying to eliminate the stage atmosphere that would have been the easiest to use – the bourgeois theatre of the twentieth century. Instead, I worked on a form of abstraction, created with a clean, symbolic, concise break that isolates the two psychological situations of Susanna and Argia. I really believe that the interpretation of this *dittico* lies in the two female figures, whilst the men are basically in the background.

What kind of setting will we see at the Malibrán?

It will be very clear-cut: clean black wings, a raised platform that changes colour and diverse objects to characterise different situations. For example, in *Agenzia matrimoniale* Argia's house is represented by half a sofa and a series of clothes that embody her world as cloakroom attendant who has always adored clothes. It is as if in the thirty years she spent working in the theatre she managed to amass a myriad of costumes that had been discarded by great actresses, thus confirming a past that does not exist but does actually have an imaginary, highly concrete reality about it. As far as the other setting for Hazon's opera is concerned, the agency office, all that is necessary is a typewriter for the Secretary to write on. The most important symbol is, however, the sofa that,



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, bozzetto scenico di Sebastiano Spironelli per Agenzia matrimoniale di Roberto Hazon al Teatro Malibran, gennaio 2016; regia di Bepi Morassi, scene di Sebastiano Spironelli, costumi di Caterina Rigbetti.

at the beginning, is only half visible to symbolise the solitude surrounding her. In *Susanna's Secret* the setting, like the backdrop, is the same, but we have added several more elements to describe the rapidity with which the story progresses. The key to understanding the plot in both operas is the sofa, where the man and woman meet at the end. It could be a ring, or a physical and mental place where the relationship develops and feathers are ruffled.

You have just finished working on the five one-act farces that Rossini wrote for Teatro San Moisè in Venice. Now you are working on nineteenth-century compositions, is your approach different to that dramaturgic and musical material?

From the point of view of aesthetical choices, Rossini's farces played an extremely important role in this new operatic adventure. Going from an essentially realistic context such as *L'inganno felice*, and then the production of the *La scala di seta*, I oriented myself more and more towards the abstract. Of course there are differences:

Rossini offers perfect theatre mechanisms whilst here – as I said earlier – I want to disengage the emotional processes that characterise the two female protagonists from the tale. In the *dittico* we are more in the dimension of the “spoken theatre” than the “acted theatre”. But the progression in the production of the farces was crucial in helping me have this kind of idea for the direction.

When you were weighing up the psychology of these two women, Susanna and Argia, did you find any similarities or differences?

I think – but it's just an idea of mine – that in Wolf-Ferrari's opera the construction of the character was more unconscious. It is more likely that the composer was going to create a twenty-year old with infantile, childlike characteristics, like he did many times afterwards. But in this sense maybe the operation wasn't a complete success. If you imagine a slightly more mature Susanna, it opens up an extremely interesting room for interpretation. With Hazon, more than fifty years later, this game is much more conscious.

ENRICO CALESSO: «DUE SCRITTURE DINAMICHE, TALVOLTA ESTREME»

a cura di Ilaria Pellanda

Lentrambe le opere del dittico – ironicamente meta-teatrale la prima, scanzonatamente salottiera la seconda – tratteggiano con leggerezza i rapporti di coppia. Di questo nuovo allestimento, nel decimo anniversario della morte di Roberto Hazon, Enrico Calesso racconta il suo approccio alla direzione dal punto di vista della concezione musicale e il lavoro svolto con interpreti e orchestra.

Per quel che riguarda *Agenzia matrimoniale*, vorrei porre l'accento sulla particolarità dei colori orchestrali che vi si incontrano: Hazon fa uso di un organico singolare, molto ristretto, e sceglie inoltre di dar voce ad alcuni strumenti – la fisarmonica, i quattro fiati (ottavino e trombone usati agli estremi dello spettro delle frequenze) – che portano alla luce una coloritura musicale interessante e inconsueta all'interno di una partitura orchestrale. Il linguaggio musicale di Hazon si basa in queste pagine su di un materiale assolutamente tonale, e tuttavia la tonalità viene sempre resa inefficace dai mezzi espressivi che egli stesso utilizza: se c'è un *glissando* degli archi o dei fiati – del trombone, ad esempio – ecco che lo spettro armonico ne viene immediatamente influenzato; inoltre, non è possibile non far riferimento alla polimodalità o politonalità che il compositore utilizza, dando origine da un lato a passaggi modali, dall'altro a un lavoro congiunto fra diverse tonalità (è il caso di una frase dei violini in la bemolle maggiore alla quale si affianca un accompagnamento in una tonalità differente).

Da questo punto di vista, mi vengono in mente alcuni mezzi artistici che Stravinskij ha utilizzato nelle sue composizioni neoclassiche. Con gli inter-

preti e l'orchestra abbiamo lavorato intensamente in direzione della comprensione di questo particolare tipo di colori e armonie. La loro resa migliore mi ha inoltre permesso uno sguardo d'insieme sulla partitura, attraverso il quale ho potuto cogliere una sorta di presa di distanza da parte di Hazon dalla storia narrata. Il compositore sembra infatti guardare alla vicenda così come si svolge sul palcoscenico accompagnandola con una sorta di commento nostalgico, quasi una felice presa di posizione ironica e benevola.

In questo senso si pensi ad esempio alle prime battute dell'opera, quando il personaggio della barbona intona un'aria il cui tema può essere così riassunto: anche se nella vita pare sempre che tutto vada male, tuttavia è sempre possibile ravvisare un guizzo di speranza. L'orchestra accompagna l'aria dando risalto alla partitura della fisarmonica e utilizzando *glissandi* e *pizzicati* degli archi che si muovono nell'instabilità tra modo maggiore e modo minore, con accordi di settima quasi jazzistici che danno vita a un colore speciale. Tale coloritura sembra appunto sottolineare come Hazon racconti i contenuti di quest'aria assumendo al tempo stesso una posizione nostalgica che gli consente di farne un commento dal di fuori, un commento che, pur venato di sottile ironia, conosce bene l'amarezza di quanto viene narrato.

Dal punto di vista stilistico, *Il segreto di Susanna* è davvero singolare e difficilmente riconducibile ad altre composizioni scritte da Wolf-Ferrari nel medesimo periodo. Il mio approccio alla partitura è stato quello di comprendere quale fosse la cifra stilistica più adeguata. Per lavorare al meglio sul suono e sulla strumentazione è stato necessario raggiungere una



Enrico Calessio. Foto Falk von Trautenberg

rendita ottimale delle articolazioni, della trasparenza: le pagine di quest'opera sono ricche di passaggi che devono suonare sì virtuosi, senza però tralasciare la nitidezza delle articolazioni di cui vive tutta la partitura. Per quel che riguarda poi arie e duetti è riscontrabile la necessità di molta delicatezza, di un suono espressivo e, al tempo stesso, intimo, elegante e raffinato.

L'opera ha una durata piuttosto ridotta, un atto unico di circa quarantacinque minuti che sia nelle frasi brevi, negli incisi, che nel fraseggio più lungo e melodico presenta alcune strutture che vengono spesso ripetute. A ogni ripetizione – mai fine a se stessa – c'è sempre l'introduzione di nuovi elementi: il compositore varia infatti il grado di articolazione, o la strumentazione, o le dinamiche, annotando in partitura indicazioni di un'accuratezza estrema. C'è ad esempio un passaggio, durante il duetto tra i due innamorati, in cui un inciso del baritono si ripete in maniera quasi ossessiva assieme all'orchestra, e tale ripetizione avviene con una diversificazione di gradazioni di articolazione dinamica davvero stupefacente: in partitura sono indicati *forte*, *fortissimo*, *sforzato*, *più sforzato*, *sforzatissimo*, addirittura vi è un *molto sforzatissimo*, ed è in questi dettagli che risiede la forza drammaturgica di tali ripetizioni.

Dal punto di vista della costruzione formale dei vari momenti scenici, se per certi versi si avverte un richiamo a quella impiegata da Rossini o da Mozart, per altri la si sente vivere della scena stessa: in nessun'altra opera di così breve durata ho mai visto annotate tante corone, attese, tanti testi che vengono demandati alla risoluzione scenica, alla risoluzione dell'azione che sul palco in quel dato momento avviene. La sinergia tra scena e musica è stata dunque determinante per ottenere transizioni convincenti e fare in modo che la struttura architettonica tutta non avesse cadute di tensione dall'inizio alla fine.

Se, come dicevo, si tratta di un'opera estremamente breve, è tuttavia una composizione intensa e complessa dal punto di vista della direzione d'orchestra: diviene infatti quasi più difficile tracciare l'arco musicale in un'opera simile che in un intero *Tristan und Isolde*. Anche per questo è stato fondamentale riuscire a fare in modo che ogni piccola transizione, ogni fermata, ogni corona fosse pensata fin dall'inizio sia dal punto di vista musicale che da quello scenico, in modo da poter garantire che la tensione sul palco, quella in buca e quella che fa capo all'interpretazione dei cantanti fossero sempre alte, come da desiderio del compositore stesso.

ENRICO CALESSO: “TWO DYNAMIC COMPOSITIONS, AT TIMES EXTREME”

edited by Ilaria Pellanda

Both operas in the dittico deal with the relationship between couples with lightness – the first ironically meta-theatrical, and the second light-heartedly frivolous. Marking the tenth anniversary of Roberto Hazon's death, Enrico Calesso talks about his approach to the direction of this new production, from the perspective of musical conception and his work with the singers and orchestra.

As far as *Agenzia matrimoniale* is concerned, I would like to point out the distinctive orchestral colour one comes across: Hazon adopts a particular, very restricted combination, and also selects certain instruments – the accordion, the four wind instruments (the piccolo and trombone used at the extremes of the frequency spectrum) – that produce an interesting, unusual musical tone in this orchestral score. Here Hazon's music is based on completely tonal material but the tonality is always made ineffective by the expressive means he uses: if there is a glissando of the strings or wind instruments – the trombone, for example – the harmonic spectrum is immediately affected; furthermore, it is impossible not to refer to the polymodality or polytonality the composer uses, creating on the one hand modal passages, and on the other a concerted work between diverse tonalities (for example, a phrase with the violins in E flat major, joined by an accompaniment in a different tonality).

From this point of view, some of the artistic means that Stravinsky used in his neoclassical compositions spring to mind. We worked intensely with the singers and orchestra to understand this particular kind of colour and harmony. This im-

proved rendering also allowed a broader overview of the score, which helped me perceive how Hazon had sort of distanced himself from the actual narration. In fact, the composer seems to be watching the plot as if it is taking place on the stage, accompanying it with a sort of nostalgic comment, assuming an almost ironic, indulgent stance.

For example, take the opening bars of the opera, when the bag lady strikes up an aria whose theme can be summarised as follows: even if everything seems to be going badly in life, there is still a glimmer of hope. The orchestra accompanies the aria, emphasising the score for the accordion and using the glissandi and pizzicato of the strings that are moving in this instability from major to minor, with almost jazz-style like seventh chords that create a special colour. This colouring seems to underline how Hazon is narrating the contents of this aria, assuming a nostalgic position that also allows him to comment upon it from the outside; although tinged with subtle irony this comment knows the bitterness of what is being narrated all too well.

From a stylistic point of view, *Susanna's Secret* is really difficult to associate with Wolf-Ferrari's other works in the same period. My approach to the score was trying to understand what the most suitable stylistic interpretation was. To work as effectively as possible on the sound and instrumentation meant it was necessary to achieve an optimal rendering of the expressions and transparency: the pages of this opera are full of passages for virtuoso players but without neglecting the clarity of the expressions throughout the score. Furthermore, the arias and duets required great delicacy, an ex-



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, bozzetto scenico di Sebastiano Spironelli per Il segreto di Susanna di Ermanno Wolf-Ferrari al Teatro Malibran, gennaio 2016; regia di Bepi Morassi, scene di Sebastiano Spironelli, costumi di Caterina Rigbetti.

pressive sound that was also intimate, elegant and refined.

The opera is particularly short, with a single act that lasts around forty-five minutes, and both in the short phrases, riffs and the longer and more melodic phrasing include structures that are often repeated. With each repetition – which is never a means in itself – new elements are introduced: the composer varies either the degree of development, instrumentation or the dynamics, including particularly detailed indications in the score. For example, there is one passage during the duet between the two lovers when the riff by the baritone is repeated almost obsessively together with the orchestra, and this repetition occurs with a diversification of the degrees of dynamic development that is really amazing: the score indicates “forte”, “fortissimo”, “sforzato”, “più sforzato”, “sforzatis-simo”, and even a “molto sforzatis-simo”, and it is in these details that the dramatic strength of such repetitions lies.

From the point of view of the formal construction of certain theatrical moments, whilst in the one hand there are references to the ones used by

Rossini or Mozart, on the other one feels the scene itself is alive: in no other short opera have I ever seen so many indications for pauses, or notes referring to the resolution of the set resolution or of the action taking place on the stage at that moment. The synergy between the set and music therefore played a key role in achieving convincing transitions and making sure that the architectural structure of the whole did not decrease in tension from the beginning to the end.

Although, as I said earlier, this is a really short opera, it is still highly complex and intense from the point of view of conducting the orchestra; in fact, it becomes almost more difficult to follow the musical course in such an opera than in the whole of *Tristan und Isolde*. This was also one of the reasons why it was essential that every tiny transition, every stop, every pause was thought through from the very beginning both from a musical and set point of view, to guarantee that the tension on the stage, in the pit and that of the singers' performance always remained high, as the composer himself wanted.

L'ATELIER DELLA FENICE AL TEATRO MALIBRAN

Avvitato nel giugno 2011, il progetto «Atelier della Fenice al Teatro Malibran» si propone di ridefinire la funzione del Teatro Malibran come centro di produzione sperimentale, attraverso una programmazione continuativa e articolata capace di coinvolgere le giovani energie artistiche presenti sul territorio veneziano. A tal fine la Fondazione Teatro La Fenice si è consorziata con i principali istituti cittadini di formazione artistica – l'Accademia di Belle Arti, il Conservatorio Benedetto Marcello e l'Università Ca' Foscari – per sperimentare un nuovo modello produttivo che avvalendosi delle capacità organizzative e produttive della Fenice possa dare ai giovani più dotati la possibilità di esprimersi artisticamente e di formarsi professionalmente attraverso un lavoro concreto di realizzazione del teatro musicale.

Il progetto, che si avvale del coordinamento e della supervisione del direttore della produzione artistica del Teatro La Fenice, Bepi Morassi, ha visto come prima tappa la messa in scena delle cinque farse scritte dal diciottenne Rossini tra il 1810 e il 1813 per il Teatro San Moisè di Venezia, con la regia di registi italiani e con scene, costumi e luci affidate in ogni loro aspetto (dalla ricerca progettuale alla realizzazione materiale) agli studenti della Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Per la parte musicale, i ruoli vocali sono affidati a giovani interpreti selezionati dalla direzione artistica della Fenice con apposite audizioni. A partire dal 2013 è stata inoltre coinvolta l'Orchestra degli studenti del Conservatorio Benedetto Marcello, che si alterna in alcune recite all'Orchestra del Teatro La Fenice.

Come titolo di apertura dell'Atelier, la Fenice ha proposto nel febbraio 2012, a duecento anni dalla prima esecuzione, *L'inganno felice*, seguito in ottobre da *L'occasione fa il ladro*, nel marzo 2013 da *La cambiale di matrimonio* e nel gennaio 2014 da *La scala di seta*. Il progetto rossiniano si è concluso nel gennaio 2015 con *Il signor Bruschino*. A giugno dello stesso anno è stata ripresa *La scala di seta* nell'ambito del Festival estivo mentre a settembre *La cambiale di matrimonio* è stata adattata al palcoscenico della Fenice. Nel 2016 è prevista la ripresa del *Signor Bruschino* alla Fenice.

Nel gennaio del 2016 l'Atelier lascia il repertorio rossiniano per dare avvio a una nuova fase, con questo nuovo allestimento del dittico di opere novecentesche composto da *Agenzia matrimoniale* di Robert Hazon e *Il segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari.



I ragazzi della Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia al lavoro per la nuova produzione della Cambiale di matrimonio di Rossini nell'ambito del progetto «Atelier della Fenice al Teatro Malibran», 2013. Regia di Enzo Dara, scene e costumi Accademia di Belle Arti di Venezia, direttore Stefano Montanari. Foto Michele Crosera.

I LIBRETTI E LE OPERE NEL WEB

Per leggere il libretto di *Agenzia matrimoniale online* è possibile consultare il sito del Teatro La Fenice all'indirizzo: <http://svel.to/kt4>

Per informazioni su Roberto Hazon e la sua musica:
www.robotohazon.com

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



Per leggere il libretto del *Segreto di Susanna online* è possibile consultare il sito del Teatro La Fenice all'indirizzo: <http://svel.to/kt5>

Un'altra possibilità di leggere il libretto in un'edizione a stampa digitalizzata (con la traduzione inglese a fronte) è:
https://archive.org/stream/suzannessecretil00wolfuoft/suzannessecretil00wolfuoft_djvu.txt

Per informazioni sulle edizioni del libretto:
<http://corago.unibo.it/libretti>

Per leggere la partitura in pdf:
<https://urresearch.rochester.edu>
(cercare: Susanna's Secret)

Ulteriori informazioni sulle opere di Ermanno Wolf-Ferrari:
http://imslp.org/wiki/Category:Wolf-Ferrari,_Ermanno

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



TEATRO
LA FENICE

Dramm

1059

ARCHIVIO STO

IL SEGRETO

di SUSANNA

INTERMEZZO IN UN ATTO

(dal francese di GOLISCIANI)

MUSICA DI

E. WOLF-FERRARI



MILANO

CASA MUSICALE SONZOGNO

(Società Anonima)

12 - VIA PASQUIROLO - 12

All rights Printing, Copying, Performance, Translations, Vocal or Instrumental Arrangements, etc., of this Opera are strictly reserved.

Copyright 1911 by JOSEF WEINBERGER, Leipzig

Libretto della prima rappresentazione del Segreto di Susanna al Teatro La Fenice, 1924. Direttore Sergio Failoni. Interpreti: Riccardo Tegani (conte Gil), Nika Munastir Cunelli (Susanna). Archivio storico del Teatro La Fenice.

WOLF-FERRARI E HAZON AL TEATRO LA FENICE

a cura di Franco Rossi

Gli anni venti del Novecento rappresentano per la Fenice un momento di grande difficoltà: certamente si era esaurita la grande spinta innovatrice e riformatrice che per ben oltre un secolo era stata rappresentata dalla Nobile Società Proprietaria, e anche la stessa tradizione di grandi impresari si era assai chetata. Se a questa situazione aggiungiamo i terribili anni del primo conflitto mondiale e quelli difficili del primo dopoguerra, diventa del tutto facile comprendere e condividere il momento di stasi, prevalentemente economica, nel quale il Teatro si viene a trovare. La stagione di carnevale 1922-23, affidata all'impresa di Attilio Alpron e alla agenzia teatrale Minolfi e Mazzanti, aveva provato a tenere alta la testa aprendo con un più che decoroso *Tristan und Isolde*, proseguendo con *La bohème* di Puccini, con *La sonnambula*, con *Luisa* di Charpentier e concludendosi con *I pagliacci*; in questo variegato affresco operistico non manca neppure una prima rappresentazione assoluta, *Il principe e Nuredha* di Maria Star per la musica del venezianissimo Guido Bianchini. Se la programmazione delle composizioni si rivela azzecata, ben diverso è il peso della compagnia di canto, che prevede voci non spregevoli e alcune emergenti (è il caso del basso veneziano Angelo Zoni, poi presenza fissa alla Fenice), insieme però anche a una ripetitività che certo non giova alla qualità sia della scelta vocale sia soprattutto di quella interpretativa. Ma se vogliamo toccare con mano il disagio della direzione del Teatro dobbiamo prendere in considerazione la stagione primaverile di operette che appare di lì a poco, nel 1923: se oggi infatti questo genere viene valutato con grande apertura e con sincero interesse, val la pena di ricor-

dare che per molti anni le scene del Teatro erano state interdette anche al genere buffo, ben più facile da accogliere e da 'perdonare'. Non è un caso che la assemblea dei soci della Fenice, tenutasi in data 17 maggio 1923, accolga la proposta del presidente secondo la quale è opportuno che «gli spettacoli, per quanto varii, restino nella lirica, nella drammatica, nell'operetta e che per nessun conto (nemmeno per beneficenza) si conceda il nostro massimo [teatro] p.e. per cinematografo, o per accademie di schermo o di pugilato». Memoria corta, vien da aggiungere, se non si ricorda più l'esibizione del francese 'ercole' Mathevet (esercizi di sollevamento pesi, in altre parole) che aveva preceduto lo spettacolo donizettiano del 20 marzo 1827.

La stagione di carnevale 1923-24 è affidata alle masse corali e orchestrali e al Comitato cittadino, una sorta di autogestione che peraltro vanta anche molti meriti: prima di tutto la realizzazione di una quarantina di recite per ben sette allestimenti diversi, dal *Falstaff*, opera di apertura, a *Tosca*, da *Il carillon magico* di Riccardo Pick-Mangiagalli, alla *Manon* di Massenet, da *Radda* – ancora una volta di Guido Bianchini – a *Francesca da Rimini*: è tra questi titoli che si inserisce *Il segreto di Susanna* (in copia con *Il carillon magico*), un lavoro che Ermanno Wolf-Ferrari aveva scritto quindici anni prima per l'Hoftheater di Monaco di Baviera. Siamo ancora una volta di fronte a un compositore locale quindi, che già aveva calcato le scene del massimo teatro cittadino già tre volte come compositore con *La Cenerentola* nel 1900, con la lussuosa prima assoluta de *I rusteghi* nel 1914, opera poi ripresa nello stesso 1923. L'apertura della stagione rende bene: 16,909 lire di incasso rappresentano un buon introito,

mentre la sera successiva ecco il primo tonfo della stagione, con sole 3,686 lire (in tutto poco meno di quattrocento persone contro il doppio della serata di apertura, ovviamente con prezzi ben diversi). Si corre ai ripari con *Tosca*, ma anche qui le entrate sommano a poco meno di settemila lire, mentre il 30 dicembre le due recite (una *matinée* del lavoro di Puccini e la serale del *Falstaff*) rendono all'impresa in tutto circa quindicimila lire. Una decisa risalita si ha il giorno di Capodanno, anche qui con due recite che complessivamente sfiorano le ventimila lire. La prima del dittico di allora (con *Carillon*) è di tutto rispetto, con più di diecimila lire e circa settecento presenze, situazione che si mantiene sostanzialmente stabile nelle tre serate successive, e che si ripropone nelle altre serate della stagione; una preoccupante caduta si ha invece quando al lavoro di Wolf-Ferrari viene associato *Radda*. In questo caso le nemmeno trecento persone presenti fruttano la modestissima cifra di 2.883 lire, a testimonianza del risultato deludente del lavoro di Bianchini.

A ulteriore dimostrazione della vitalità del lavoro di Wolf-Ferrari è la ripresa del *Segreto* programmata per la stagione 1933-34, esattamente (pochi giorni di differenza) a dieci anni dalla precedente. Qui il programma è assai più nutrito, combinando questo lavoro con *La baronessa di Carini* di Francesco Mulè e con *Il finto Arlecchino* di Gian Francesco Malipiero, che conferma la propria crescente presenza nella tradizione teatrale veneziana. Qui il successo è del tutto schietto, sincero: «La cronaca è tra le più liete: un pubblico superbo per qualità come per numero, e le feste di un successo che arrise a tutto lo spettacolo, ma raggiunse la sua più vibrante espressione dopo *Il finto Arlecchino* di Malipiero, accolto da entusiastiche ovazioni. [...] Anche iersera il pubblico venne rapidamente soggiogato dalla snellezza dei segni ritmici, dalle armonie leggere e luminose, dalla spontaneità della frase, dalla tenerezza degli accenti, da quel sottile profumo di cipria e di essenze, che esala da tutte le opere settecentesche di Ermanno Wolf Ferrari e del quale anche questo *Segreto di Susanna* è tutto impregnato benché l'azione si svolga oltre le soglie del secolo decimonono» («Gazzetta di Venezia», 19 gennaio 1934).

Il percorso di questo lavoro difficile da abbinare prosegue oggi con *Agenzia matrimoniale* di Ro-



Il segreto di Susanna in dittico con Il carillon magico di Riccardo Pick-Mangiagalli al Teatro La Fenice di Venezia, 1924. Direttore Sergio Failoni. Interpreti: Riccardo Tegani (conte Gil), Nika Munastir Cunelli (Susanna). Locandina Archivio storico del Teatro La Fenice.

berto Hazon, nel segno di una convivenza talvolta problematica di una coppia assai più moderna: se Wolf-Ferrari delinea il quasi 'inconfessabile' segreto del fumo di Susanna, il compositore milanese mette in scena (Parma, 1962) un lavoro che si affaccia a ben altri atteggiamenti, inevitabilmente più moderni, per certi aspetti forse un poco scabrosi ma sottolineati (assieme, del resto, all'altro atto unico) dal compositore con la sua consueta ironia e spigliata leggerezza.

Il segreto di Susanna al Teatro La Fenice

1. Conte Gil 2. Contessa Susanna 3. Sante.

1923-1924 – Stagione di carnevale

10 gennaio 1924 (6 recite)

1. Riccardo Tegani 2. Nika Munastir Cunelli – M° conc.: Sergio Failoni; Forn. scen.: Ercole Sormani.

1933-1934 – Stagione di carnevale

18 gennaio 1934 (2 recite)

1. Luigi Borgonovo 2. Elena Morini 3. Giovanni Baldini – M° conc.: Giuseppe Dal Campo; Forn. scen.: Ercole Sormani.

1947-1948 – Stagione di carnevale

6 febbraio 1948 (3 recite)

1. Piero Biasini 2. Mirka Bereny 3. Alfredo Mattioli - M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; Forn. scen.: Ercole Sormani.

1984-1985 – Opere liriche, teatro musicale, balletto

13 aprile 1985 (5 recite)

1. Angelo Romero 2. Margherita Guglielmi 3. Gian Campi - M° conc.: Tiziano Severini; Reg.: Ugo Gregoretti; Scen. e cost.: Antonio Fiorentino.

La musica di Roberto Hazon al Teatro La Fenice

1971-1972 – Stagione lirica

Enea, coreografia di Joseph Lazzini, musica di Roberto Hazon - 3 aprile 1972 (5 recite)

1. Didone: Tessa Beaumont 2. Enea: Jean Guizerix; Ballet-Théâtre Contemporain; Dir.: Jean-Albert Cartier; Cor.: Françoise Adret; Reg.: Claude Gicquère; Scen.: Guy Dumas, Tadeck Zietara.

A destra:

Il segreto di Susanna in tritico con Il finto Arlecchino di Gian Francesco Malipiero e La baronessa di Carini di Giuseppe Mulè al Teatro La Fenice di Venezia, 1934. Direttore Giuseppe Del Campo. Interpreti: Luigi Borgonovo (conte Gil), Elena Morin (Susanna), Giovanni Baldini (Sante). Locandina Archivio storico del Teatro La Fenice.

P. N. F.

GRAN TEATRO LA FENICE
VENEZIA

GIOVEDÌ 18 GENNAIO 1934 - XII
VII° turno A

ore 21 precise
PRIMA RAPPRESENTAZIONE
delle seguenti opere:

IL SEGRETO DI SUSANNA
Interpretato in un atto di ERMANNO WOLF-FERRARI
Musica di **ERMANN WOLF-FERRARI**
Libretto di ERMANNO WOLF-FERRARI
ELENNA MORINI
LUIGI BORGONOVO
GIOVANNI BALDINI

IL FINTO ARLECCHINO
Commedia musicale in 2 parti di
G. FRANCESCO MALIPIERO
Libretto di G. FRANCESCO MALIPIERO
Musica di **G. FRANCESCO MALIPIERO**
ELENNA MORINI
LUIGI BORGONOVO
GIOVANNI BALDINI
ANGELICO ROSSO
AMILCARE PIZZOLI
ARMANDO BAIRO
ROBERTO PISCARELLI
LADRA LATINI

LA BARONESSA DI CARINI
Tragedia lirica in un atto di F. P. MULE
Musica di **GIUSEPPE MULE**
Libretto di GIUSEPPE MULE
CATERINA LA GRUA
DON VINCENZO LA GRUA
LADREDA VENEZIANI
FIORELLA CARPIGNO
DINO BAZZANTI
RINO PISCARELLI
MAYRA
VITALBA
ALVARO BAIRO
MARIA BERARDOTTI

GIUSEPPE DEL CAMPO
80 PROFESSORI D'ORCHESTRA

Riduzioni e facilitazioni ferroviarie da tutto il Veneto
Comunicazioni speciali col Lido - Piazzale Roma - Stazione ferroviaria

Prezzi per questa sera
Ingresso a platea e palchi L. 10
galleria L. 7
loggione L. 5
Fino al martedì di sera L. 7 - Fino al giovedì L. 5
Fino al venerdì L. 5 - Fino al sabato L. 5
Fino al domenica L. 5

AVVERTENZA IMPORTANTE
Lo spettacolo avrà inizio alle ore 21 precise; appena alzata la tela a nessuno sarà consentito l'accesso ai posti di platea.

BIOGRAFIE

ENRICO CALESSO

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato a Treviso, si laurea in filosofia e si forma al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia e all'Università della Musica di Vienna. Dopo il suo debutto sul podio nel 2007 al Teatro dell'Opera di Erfurt, 2008 al 2010 è direttore musicale del Festival di Klosterneuburg di Vienna. Nel 2010 risponde all'invito del Mainfranken Theater di Würzburg, inizialmente come *Kapellmeister* e, dal 2011, in qualità di *Generalmusikdirektor*, carica che manterrà fino al 2021. A Würzburg ha concertato titoli quali *Tristan und Isolde*, *Lobengrin*, *Salome*, *Wozzeck*, *The Rake's Progress*, *Madama Butterfly*, *Carmen*, *Otello*, *Macbeth*, *La traviata*, *La sonnambula*, *L'Africaine*. Ha inoltre diretto l'Orchestra della Radio austriaca di Vienna, i Wiener Symphoniker, l'Orchestra Sinfonica di Berna, la Staatskapelle Schwerin, la Norddeutsche Philharmonie, l'Orchestra Filarmonica di Jena, la Nordwestdeutsche Philharmonie, l'Orchestra Sinfonica di Mulhouse, l'Orchestra Filarmonica di Rzeszow e, in ambito nazionale, l'Orchestra Regionale Filarmonia Veneta.

BEPI MORASSI

Regista. Veneziano, allievo di Giovanni Poli, debutta nel 1979 come regista di prosa e nel 1984 di lirica. Particolarmente interessato al teatro del Sei-Settecento, debutta come regista d'opera con *Il caffè di campagna* di Galuppi, *Prima la musica, poi le parole* di Salieri e *Der Schauspieldirektor* mozartiano, cui fanno seguito, tra gli altri, gli allestimenti della prima assoluta di *Lego* di Nicola Campogrande, *Die lustige Witwe* di Lehár e, al São Carlos di Lisbona, *Lady, Be Good!* di Gershwin. Tra gli impegni recenti si ricordano l'inedito donizettiano *Pietro il Grande* al Festival del-

la Valle d'Itria e per il Teatro La Fenice, per il quale è direttore della produzione, le cinque farse rossiniane: *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'inganno felice*, *La sonnambula*, *La scala di seta*, riproposta anche al Comunale di Sassari, e *Il signor Brusolino*.

GLADYS ROSSI

Soprano, interprete del ruolo di Argia. Debutta nel 2002 con la Fondazione Arturo Toscanini nel *Rigoletto* di Verdi diretto da Keri Lynn Wilson; nel 2004 interpreta il ruolo di Susanna nelle *Nozze di Figaro* di Mozart; nel 2007 incarna Musetta nella *Bobème* al Teatro Comunale di Bologna e la Regina della notte nella *Zauberflöte* a Bilbao. Nel 2008 debutta nella *Traviata* di Verdi nei teatri di Padova, Rovigo, Bassano del Grappa e, successivamente, a Salisburgo. Nel 2010 è Nannetta nel *Falstaff* di Verdi al Teatro dell'Opera di Roma in una produzione con la regia di Franco Zeffirelli e canta Oscar in *Un ballo in maschera* di Verdi a Salerno e Macerata. Per il Teatro La Fenice interpreta Hilda Mack in *Elegy for Young Lovers* (2014), Violetta nella *Traviata* (2011, 2010) e Gilda in *Rigoletto* (2011). Ha inoltre calcato le scene del Teatro Regio di Parma, della Royal Opera House di Muscat (*Il barbiere di Siviglia*), della De Nederlandse Opera di Amsterdam, della Zürich Opernhaus e dell'NCPA di Beijing.

ARMANDO GABBA

Baritono, interprete del ruolo di Adolfo. Nato a Parma, ha vinto il concorso Voci verdiane di Busseto e ha partecipato a *Rigoletto* diretto da Giuseppe Sinopoli. Per il Teatro La Fenice dal 2010 al 2015 ha interpretato numerose volte il ruolo del barone Douphol nella *Traviata*, e lo interpreterà di nuovo nella ripresa

della produzione nel 2016. Sempre per la Fenice, ha interpretato inoltre i ruoli del banditore e dell'oracolo in *Alceste* (2015), Sciarrone in *Tosca* (2015, 2014), Schaunard nella *Bobème* (2014, 2012), Norton nella *Cambiale di matrimonio* (2013), un pilota in *Tristan und Isolde* (2012) e Marullo in *Rigoletto* (2012, 2011, 2010).

È regolarmente ospite del Teatro Regio di Parma. Svolge un'intensa attività in Italia e all'estero, debuttando nei teatri di Darmstadt, Zurigo, Amburgo e Bonn e cantando in opere quali *Pagliacci*, *Carmen*, *Le nozze di Figaro*, *Lucia di Lammermoor*, *Il pipistrello*.

ELISABETTA MARTORANA

Mezzosoprano, interprete del ruolo della barbona. Nata in Sicilia, intraprende lo studio del canto al Conservatorio di Caltanissetta e al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma seguita da Tolanda Magnoni ed Egisto Macchi. Si perfeziona con Arrigo Pola, Paolo Washington, Raina Kabaivanska e Sherman Lowe. Debutta a Bari nella *Bobème* di Puccini, che interpreta anche al Teatro La Fenice di Venezia diretta da Marcello Viotti. Per la Fenice ha inoltre interpretato i ruoli di Flora nella *Traviata* (2015, 2014 e di nuovo sosterrà questo ruolo nel 2016), Emilia in *Otello* (2013, 2012) e Marcellina nelle *Nozze di Figaro* (2011). Nel 2013 ha inoltre partecipato alla tournée in Giappone della Fenice, cantando in *Otello* e *Rigoletto* diretta da Myung-Whun Chung.

Il suo repertorio spazia da Mozart al repertorio ottocentesco, dal verismo al Novecento storico con opere di Wolf-Ferrari (*La vedova scaltra*), Nino Rota (*Rabellaisiana*, *La scuola di guida*), Wagner (*Parsifal*).

LIETA NACCARI

Soprano, interprete del ruolo della segretaria. Nasce a Venezia nel 1989 dove studia pianoforte al Conservatorio Benedetto Marcello. Nel 2013 è allieva di Renata Scotto all'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Nello stesso anno si perfeziona con Anna Vandì, Cesare Scarton, Sherman Lowe e, attualmente, a Venezia, con Sara Mingardo. Si cimenta in numerosi concerti eseguendo musiche di Rota (*I due timidi*), Malipiero (*Le sette canzoni dall'Orfeide*) Stravinskij (*Cantata*), Nono (*Das Atmende Klarsein*). Tra le protagoniste canore del Ballo del Doge del 2012 a Palazzo Pisani Moretta, nel 2014 viene invitata dalla Fenice

per il Ballo della Cavalchina e si esibisce accanto a Rufus Wainwright cantando l'aria *Les feux d'artifice l'appellent* tratta dall'opera *Prima Donna*. Nel 2015 debutta nel ruolo di Zerlina nel *Don Giovanni* di Mozart al Teatro San Mauro di Noventa di Piave.

BRUNO DE SIMONE

Baritono, interprete del ruolo del conte Gil. Spicca presto come interprete ideale del dramma giocoso sette-ottocentesco e dell'opera buffa, in particolare nel repertorio rossiniano e donizettiano. Partecipa a molte tra le più importanti produzioni allestite negli ultimi anni di opere buffe. Prende parte a importanti riprese di composizioni rare del Settecento, tra cui *Lo frate 'nmamorato* di Pergolesi alla Scala di Milano (1990). Nel 2007 riceve il Rossini d'oro grazie alle sue interpretazioni in opere quali *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *Matilde di Sbabran*; tra gli altri riconoscimenti, ha ricevuto anche il Premio Le Muse, città di Firenze, nel 2013. Si distingue anche nel repertorio più avanzato, in ruoli come *Falstaff*, *Melitone* e *Gianni Schicchi*, esibendosi nei più importanti teatri. È più volte ospite del Teatro La Fenice con *Il barbiere di Siviglia* (2008) e *L'elisir d'amore* (2012, 2010). Nel 2001 inaugura la riapertura del Teatro Malibran interpretando *l'Amour des Trois Oranges*.

ARIANNA VENDITTELLI

Soprano, interprete del ruolo di Susanna. Nonostante la giovane età, ha già avuto modo di calcare alcuni fra i più prestigiosi teatri al mondo e di partecipare a importanti rassegne, collaborando con direttori quali Christopher Franklin, Alain Guingal, Gianandrea Noseda, Riccardo Muti. Diretta da Muti, nella stagione 2009-2010 ha interpretato la *Missa Defunctorum* di Paisiello e la *Betulia liberata* di Mozart al Festival di Salisburgo. Ha cantato lavori di Mozart (*Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Il re pastore*), Bizet (*Carmen*), Dimitri Scarlato (*Fadwa*, prima rappresentazione assoluta), Henze (*Gisela*). Ha inaugurato la stagione 2015-2016 con *Le nozze di Figaro* nel ruolo della contessa d'Almaviva a Tenerife, seguita dal debutto come Matilde in *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Rossini assieme all'Ensemble Matheus di Jean-Christophe Spinosi in un tour di concerti in Bretagna.


GRAN TEATRO
LA FENICE

TEATRO MALIBRAN

Mart. n. 88 Sabato 13 Aprile 1985 - ore 20.30 Tutti J
 Mart. n. 100 Martedì 16 Aprile 1985 - ore 20.30 Tutti D
 Mart. n. 104 Venerdì 19 Aprile 1985 - ore 18.30 Tutti C
 Mart. n. 106 Domenica 21 Aprile 1985 - ore 16.00 Tutti B
 Mart. n. 108 Mercoledì 24 Aprile 1985 - ore 20.30 Tutti A

TRE STORIE IN UNA STANZA

LA BELLA GALATEA

Opera in un atto e otto quadri di POLY HENBON

Musica di FRANZ VON SUPPÉ

Traduzione del libretto di
CLAUDIO MAGRIS

Nuova direzione musicale di
UGO GREGORETTI

Nuovo scenario musicale a cura di
PAOLO PINAMONTI

Personaggi: Galatea ROSETTA PIZZO
 Malin FRANCO BOSCOLO
 Pignatelli ERNESTO PALAGO
 Ganimede CARLO GAIPA

LE PORTRAIT DE MANON

Opera in un atto di GEORGES BOYER

Musica di JULES MASSENET

in lingua originale

Personaggi: Le Chevalier Des Grieux FRANCO SIOLI
 Tiberge PIETRO BOTTAZZO
 Jean, Viconte De Morcerf GLORIA BANDITELLI
 Aurore MARINA BOLGAN

IL SEGRETO DI SUSANNA

Intermezzo in un atto di ENRICO GOLISCIANI

Musica di ERMANNO WOLF FERRARI

Personaggi: Conte Gil ANGELO ROMERO
 Contessa Susanna MARGHERITA GUGLIELMI
 Sante (attore) GIAN CAMPI

Maestro concertatore e direttore
TIZIANO SEVERINI

Regia di
UGO GREGORETTI

Scene e costumi di
ANTONIO FIORENTINO

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Direttore del coro
ALDO DANIELI

DIRETTORE GENERALE ALDO CERIANI DIRETTORE AMMINISTRATIVO GIUSEPPE FERRARI (1980-1981) DIRETTORE AMMINISTRATIVO GIUSEPPE FERRARI (1981-1982) DIRETTORE AMMINISTRATIVO GIUSEPPE FERRARI (1982-1983)	DIRETTORE GENERALE PAOLO LUTTI DIRETTORE AMMINISTRATIVO PAOLO LUTTI DIRETTORE AMMINISTRATIVO PAOLO LUTTI DIRETTORE AMMINISTRATIVO PAOLO LUTTI	DIRETTORE GENERALE GIUSEPPE DE VITO DIRETTORE AMMINISTRATIVO GIUSEPPE DE VITO DIRETTORE AMMINISTRATIVO GIUSEPPE DE VITO DIRETTORE AMMINISTRATIVO GIUSEPPE DE VITO	DIRETTORE GENERALE GIUSEPPE DE VITO DIRETTORE AMMINISTRATIVO GIUSEPPE DE VITO DIRETTORE AMMINISTRATIVO GIUSEPPE DE VITO DIRETTORE AMMINISTRATIVO GIUSEPPE DE VITO
--	--	--	--

PREZZI: 1° Balcone 30.000, 2° Balcone 25.000, 3° Balcone 20.000, 4° Balcone 15.000, 5° Balcone 10.000, 6° Balcone 5.000, 7° Balcone 2.000, 8° Balcone 1.000, 9° Balcone 500, 10° Balcone 200, 11° Balcone 100, 12° Balcone 50, 13° Balcone 20, 14° Balcone 10, 15° Balcone 5, 16° Balcone 2, 17° Balcone 1, 18° Balcone 0,50, 19° Balcone 0,20, 20° Balcone 0,10.

NOTE: Il Teatro La Fenice è un ente pubblico a partecipazione paritetica. Il Bilancio 1984-1985 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1985. Il Bilancio 1985-1986 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1986. Il Bilancio 1986-1987 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1987. Il Bilancio 1987-1988 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1988. Il Bilancio 1988-1989 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1989. Il Bilancio 1989-1990 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1990. Il Bilancio 1990-1991 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1991. Il Bilancio 1991-1992 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1992. Il Bilancio 1992-1993 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1993. Il Bilancio 1993-1994 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1994. Il Bilancio 1994-1995 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1995. Il Bilancio 1995-1996 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1996. Il Bilancio 1996-1997 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1997. Il Bilancio 1997-1998 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1998. Il Bilancio 1998-1999 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/1999. Il Bilancio 1999-2000 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2000. Il Bilancio 2000-2001 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2001. Il Bilancio 2001-2002 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2002. Il Bilancio 2002-2003 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2003. Il Bilancio 2003-2004 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2004. Il Bilancio 2004-2005 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2005. Il Bilancio 2005-2006 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2006. Il Bilancio 2006-2007 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2007. Il Bilancio 2007-2008 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2008. Il Bilancio 2008-2009 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2009. Il Bilancio 2009-2010 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2010. Il Bilancio 2010-2011 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2011. Il Bilancio 2011-2012 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2012. Il Bilancio 2012-2013 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2013. Il Bilancio 2013-2014 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2014. Il Bilancio 2014-2015 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2015. Il Bilancio 2015-2016 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2016. Il Bilancio 2016-2017 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2017. Il Bilancio 2017-2018 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2018. Il Bilancio 2018-2019 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2019. Il Bilancio 2019-2020 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2020. Il Bilancio 2020-2021 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2021. Il Bilancio 2021-2022 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2022. Il Bilancio 2022-2023 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2023. Il Bilancio 2023-2024 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2024. Il Bilancio 2024-2025 è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il 28/03/2025.

Il segreto di Susanna *in tritico con* Die schöne Galathée di Franz von Suppé e Le portrait de Manon di Jules Massenet al Teatro La Fenice di Venezia, 1985. Regia di Ugo Gregoretti, scene e costumi di Antonio Fiorentino, direttore Tiziano Severini, Orchestra del Teatro La Fenice. Interpreti: Angelo Romero (conte Gil), Margherita Guglielmi (Susanna), Gian Campi (Sante). Locandina Archivio storico del Teatro La Fenice.

PUCCINI, WOLF-FERRARI E LA QUESTIONE DELL'ITALIANITÀ OPERISTICA

di Adriana Guarnieri

Nonostante la fortuna di pubblico e di critica diversissima c'è un aspetto che accomuna la ricezione di Puccini e quella di Wolf-Ferrari: entrambi sono stati tacciati di anti-italianità negli anni che vanno dal *Segreto di Susanna* a *Gianni Schicchi*. Cause e cronologia del fenomeno non devono del resto meravigliare: sono gli anni della lunga preparazione (politica, diplomatica, ideologica) alla prima guerra mondiale, che culminano per l'Italia nel repentino abbandono delle potenze centrali a favore dell'Intesa. Il cambio di alleanze nell'imminenza dell'entrata in guerra ha potuto evidentemente irrobustire l'accusa di germanofilia rivolta a un operista molto rappresentato in Germania e Austria quale Puccini (all'epoca sotto contratto con Vienna per *La rondine*) e a un compositore di padre tedesco e di fortune sostanzialmente tedesche quale Wolf-Ferrari. Che cosa si intendesse allora per 'anti-italianità' musicale è chiarito dall'attacco a Puccini pubblicato da Fausto Torrefranca, nel 1912, all'insegna del carattere 'internazionale' della sua produzione.

La mole di studi esistenti sul nazionalismo del primo Novecento e le numerose indagini sulla definizione ottocentesca di 'italianità' musicale costituiscono ovviamente il punto di partenza di un'interpretazione del vocabolo che entri nel vivo delle dichiarazioni degli interessati e delle loro scelte drammaturgiche. Per quanto riguarda Puccini, l'operista è oggetto in varie occasioni di attacchi provocati dal suo non prendere posizione per l'uno o l'altro schieramento bellico allo scoppio del conflitto. Il suo rifiuto di aderire al *King Albert's Book* di Hall Caine al momento dell'invasione del Belgio

o le sue giustificazioni per non aver firmato il manifesto di condanna del bombardamento di Reims si richiamano sempre a una posizione personale, di disagio; donde le accuse di germanofilia in Francia (Léon Daudet), di cupidigia o di qualunquismo in Italia (a cominciare da Marinetti). L'accusa di anti-italianità investiva però un atteggiamento che di fatto lo aveva sempre caratterizzato. La temperie prebellica avverte l'operista come un corpo estraneo, da bollare moralmente (per i guadagni in moneta tedesca), ma il suo personale punto di vista continuava a essere, coerentemente, apolitico e soggettivo: mosso da interessi economici come da circostanze sentimentali (la relazione con Josephine von Stengel). Dai carteggi l'espressione equidistante di Puccini risulta di fatto la formulazione di un sentire individuale tutto concentrato sulla propria condizione: «io ho lavorato un poco, questa guerra mi distorna» (29 agosto 1914), «Io sto bene, lavoro, per ora non verrò a Milano. E la guerra? Dio mio che orrore e che disagio generale!» (27 novembre 1914) scrive a Tito Ricordi; «Caro amico che mondo! Tutto è paralizzato anche il mio lavoro langue – e pensare che non siamo che all'inizio di questo sfacelo» (estate 1914) scrive a Riccardo Schnabl. E si rifiuta perciò di fare una dichiarazione pubblica 'per far pace coi francesi': «io non sono per queste cose. Partorirei una solenne porcheria» annuncia a Tito Ricordi. I suoi sfoghi privati lo indicano in sostanza come neutrale (ovvero – se vogliamo – pacifista): tanto per interesse personale quanto per carattere.

Il caso di Wolf-Ferrari è più semplice ma meno conosciuto. Veneziano, ma tedesco per parte di padre, ha compiuto la propria formazione musica-



Gianni Schicchi di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice di Venezia, gennaio 1939. Regia di Marcello Govini, direttore Nino Sanzogno. Archivio storico del Teatro La Fenice.

le tra Venezia, Monaco e Milano e ha visto cadere a Venezia la sua prima opera, una *Cenerentola* (1900). Da allora ha conosciuto solo successi, ma solo a Monaco, Berlino e Dresda: con *Le donne curiose*, *I quattro rusteghi*, *Il segreto di Susanna*, *I gioielli della Madonna*, *L'amore medico*, opere tutte pubblicate in Germania. Intorno al 1915, in occasione dell'ennesimo tentativo di farsi rappresentare in terra italiana, Wolf-Ferrari viene indicato da certa stampa come «disertore»; ma a suo tempo ha lasciato l'Italia unicamente per delusione: «Quando, dopo el fiasco di Venezia, son tornà a Milan, e go' visto che nissuni, gnanca Boito, me parlava de 'sto fiasco, come se 'l fusse sta' un disonor per mi, go' ciapà su, e son andà in Germania» racconterà all'allievo Adriano Lualdi. Si è sempre dichiarato un conservatore in materia musicale e, nella vita, un uomo che evita le polemiche e le competizioni. Una sua frase ricorrente – quasi un motto – è l'affermazione: «Mi no' vado a combàter» (Sono uno che non si affanna).

Già alla luce di questi dati Puccini e Wolf-Ferrari risultano accomunati da alcuni tratti, gli stessi che portano a quel contrassegno di anti-italianità.

Quest'ultimo ha però alle spalle un intero secolo di *Nation building*, che ha visto il mondo musicale partecipare attivamente agli indirizzi culturali dell'operazione unitaria, evidenti soprattutto nell'ascesa del giovane Verdi e poi nella storica 'battaglia' Verdi/Wagner. A partire dal 1890 il partito dei wagneriani è apparso vincente: gli intellettuali di maggiore spicco hanno accondisceso con entusiasmo alla 'febbre' wagneriana. Ma proprio quel fervore porta, all'inizio del nuovo secolo, al risveglio di un nazionalismo più che mai aggressivo; nella scia degli scritti dell'ultimo Nietzsche la polemica acquista i colori di una crociata competitiva e alternativa al genio tedesco, rinnovando un'aspirazione italiana al primato europeo – in forza del grande passato artistico – che è stata tipica soprattutto del movimento della Scapigliatura. Le ragioni dell'accusa di anti-italianità mossa a Puccini e, prima, a Wolf-Ferrari vengono dunque da lontano, e due opere quali *Gianni Schicchi* e *Il segreto di Susanna*, caratterizzate (anche) da alcuni aspetti 'internazionali' della scrittura, le incoraggiano sicuramente. Opera orchestralmente continua, *Il segreto di Susanna* veniva dichiarata dal direttore d'or-



Benvenuto Franci (*Gianni Schicchi*) e Liana Cortino (*Lauretta*) interpreti del *Gianni Schicchi* di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice di Venezia, gennaio 1939. Regia di Marcello Govini, direttore Nino Sanzogno. Archivio storico del Teatro La Fenice.

chestra Felix Mottl l'opera più wagneriana da lui conosciuta; quanto a Puccini, da sempre l'operista coltivava una chiara tendenza sinfonica, un evidente lavoro tematico e una forte compenetrazione di voce e orchestra: elementi che hanno portato Siegarth Döhring a concludere che Torre Franca non si sbagliava. Del resto il compositore proprio negli anni del *Trittico* dichiarava, dopo un'audizione, tutto il proprio entusiasmo per *Parsifal*.

Quelle stesse opere aderivano però ampiamente anche all'idea nazionale formulata a suo tempo dai musicisti e critici musicali della Scapigliatura. Con *Gianni Schicchi* Puccini dà via libera alla propria vena comica, e già questa è una scelta: l'opera italiana del primo Novecento inaugura un filone che si presenta, a partire dalle *Maschere* di Mascagni, come metateatro e riscopre la commedia dell'arte; si richiama – proprio come faranno Busoni, Malipiero o Casella – a un antico teatro italiano (i personaggi di *Gianni Schicchi* non sono tipi ma maschere). Wolf-Ferrari, dal canto suo, sceglie di richiamarsi al teatro di Goldoni in molte opere (animate anche da maschere: *Le donne curiose*) e con *Il segreto di Susanna* ripropone, ammodernandolo, l'intermezzo italiano del Settecento (due personaggi, un servo muto).

L'omaggio di entrambi alla grande cultura nazionale, condiviso con le avanguardie (per 'antico' all'epoca si intendeva tutto ciò che precedeva l'Ottocento), non finisce qui. Per il soggetto di *Gianni Schicchi* Puccini sceglie come fonte Dante e nell'opera fa cantare al tenore la Firenze del 1299 con accenti 'eroici'. Per parte sua Wolf-Ferrari evoca spesso una Venezia di sogno, luogo di culto del passato. L'intenzione 'italiana' di questi esiti, per quanto espressa in un linguaggio che suonava all'epoca 'internazionale', risulta oggi tanto evidente da far apparire pretestuosi gli argomenti di chi conduceva una battaglia in nome di un primato da riconquistare (la nuova opera italiana d'*élite*). Sia Puccini che Wolf-Ferrari operavano entro quello stesso clima culturale di autoriconoscimento nazionale; con mezzi però e scopi diversi da quelli delle avanguardie. Scrivevano per il pubblico; non disdegnavano, anzi perseguivano la popolarità.

Il testo è tratto da una relazione inedita presentata a un convegno dedicato alle due opere, tenutosi all'Università di Taipei nel 2008.

LA SCUOLA D'ESTATE DI LUCA RONCONI

Con *Lehman Trilogy* di Stefano Massini, kolossal teatrale andato in scena il 29 gennaio 2015 al Piccolo Teatro Grassi di Milano, si conclude la parabola artistica di Luca Ronconi, uno dei grandi maestri dell'arte teatrale del secondo Novecento, oltre che di un quindicennio del secolo successivo. Il regista infatti scompare nemmeno un mese dopo il debutto, il 21 febbraio.

La genialità delle sue invenzioni sceniche, l'escavo quasi maniacale delle drammaturgie, il lavoro certosino e inesausto con gli attori ha dato molta materia a studiosi e critici. Nel centinaio di messinscena – 109 per l'esattezza – realizzate nell'arco di più di cinquant'anni, Ronconi riduce a sostanza teatrale i materiali più vari, dalle molte opere barocche agli autori contemporanei, dalle riduzioni di testi letterari alle originali riletture di classici come Goldoni, Shakespeare, Calderón de la Barca, Ibsen, Pirandello... «Tutto è teatro»: questo potrebbe definirsi il motto che lo spinge a scandagliare in modo onnivoro romanzi, saggi, racconti, epistole, favole, componimenti poetici del più disparato genere. Riesce, tra le altre cose, a portare in scena perfino la scienza, attraverso l'allestimento di *Infinites* (2002). Ma sarebbe impossibile ricostruire in poche righe un catalogo che va dall'ormai mitico *Orlando furioso* (1969) alle derive linguistiche e semantiche dell'acuminato Rafael Spregelburd, di cui tra il 2011 e il 2013 il regista mette in scena *La modestia* e *Il panico*.

Non meno prolifica è la sua produzione in ambito operistico, dove scandaglia titoli di repertorio e vere e proprie rarità cadute nell'oblio. Nei suoi ottantaquattro spettacoli musicali affronta mostri sacri come Wagner, di cui si ricorda la *Valchiria* alla

LA SCUOLA D'ESTATE
UN FILM DI JACOPO QUADRI

Venezia - Teatro Santa Marta
martedì 23 febbraio 2016, ore 17,00

Scala del '74, e l'intero ciclo del *Ring* proposto al Maggio Musicale pochi anni dopo (1979-1981). Ma anche un autore come Rossini riesce a coinvolgerlo in una delle sue avventure più riuscite, quel *Viaggio a Reims* 'itinerante' che nel 1984 passa da Pesaro a Milano. Importante anche il rapporto con il Teatro La Fenice, dove debutta con un'apprezzata *Carmen* (1971), e dove ritorna nel 1983 con un memorabile *Così fan tutte*. «Non è il Ronconi dei marchingegni mobili e ridondanti ma il Ronconi speculativo, che libera Mozart dalla fatuità burlesca e dall'esaltata comicità, oggi molto diffusa, che scava il pensiero» afferma a proposito di questo spettacolo Mario Messinis in un breve profilo scritto trent'anni dopo. Anche la lirica, come la prosa, lo spinge dunque alla ricerca di potenzialità intraviste o inesprese. Pure nell'approccio al teatro musicale alterna infatti classici come Verdi, Puccini, Rossini, Donizetti, Mozart, Strauss ad autori come Monteverdi (di cui allestisce l'intera 'trilogia'), Salieri (*Europa riconosciuta*, 2004), Luigi Cherubini (*Demofonte*, 1985; *Lodoïska*, 1991), fino a giungere a compositori contemporanei come Luciano Berio (*Opera*, 1979), Karlheinz Stockhausen (*Giovedì da Luce*, 1981; *Sabato da Luce*, 1983) e Giorgio Battistelli (*Teorema*, 1996).

Ma il teatro, per Ronconi, non è e non può essere solo lo spettacolo, per quanto spesso rivoluzionario e radicale. Rifiutando il concetto di metodo come



Locandina del film *La scuola d'estate* di Jacopo Quadri. Produzione Ubulibri con Rai Cinema.

codificazione di un'esperienza che non può che essere unica e individuale, il maestro ha sempre avuto una – forse nemmeno del tutto consapevole – attitudine alla pedagogia. Questo sentimento di 'trasmissione', si esplicita al meglio nel Centro Teatrale Santacristina, da lui fondato insieme a Roberta Carlotto nel 2002 nelle intricate e boschose contrade umbre. In un luogo quasi ascetico, Ronconi per più di un decennio ha convocato giovani attori, provenienti dall'Accademia Silvio d'Amico ma anche dalle 'scuolere' della scuola del Piccolo Teatro, per vivere un periodo di lavoro autonomo e non necessariamente mirato a spettacoli futuri (anche se spesso ne nascono di importanti). Nelle estati torride, il regista affina il suo rapporto dialettico con i giovani attori, dichiarando quasi programmaticamente: «Penso che quanto più un attore si crea un proprio linguaggio tanto più si intrappola da solo. Bisogna invece essere dei lettori perspicaci, e sapersi adattare al tipo di lettura che viene proposto. Non leggere tutto secondo

se stessi. [...] Ho sempre creduto che questo sia non tanto un fatto artisticamente negativo, ma in primo luogo esistenzialmente pericoloso».

A questa esperienza eccentrica e 'solitaria' si è avvicinato Jacopo Quadri, noto regista e montatore nonché figlio del critico – Franco Quadri – che più da vicino e con passione ha seguito l'evolversi del percorso creativo di Ronconi. Ne è nato *La scuola d'estate*, un lungometraggio dove le giornate a Santacristina sono raccontate soprattutto attraverso le immagini di vita quotidiana e di estenuante e vivifico lavoro sui testi, che culmina in mille ipotesi di messinscena. Il film, prodotto da Ubulibri con Rai Cinema, e presentato al Torino Film Festival del 2014, verrà proposto in molte città d'Italia nella ricorrenza della morte del regista. A Venezia sarà proiettato al Teatro universitario di Santa Marta il 23 febbraio. (l.m.)

L'ATTUALITÀ DI BRUCKNER

di Giorgio Pestelli

L'esecuzione integrale delle nove Sinfonie di Anton Bruckner caratterizza la Stagione sinfonica 2015-2016 del Teatro La Fenice. Dopo Jeffrey Tate, che a dicembre ha inaugurato il cartellone proponendo la Seconda Sinfonia, si susseguiranno sul podio Eliahu Inbal (Ottava), Omer Meir Wellber (Sesta), Michel Tabachnik (Settima), Yuri Temirkanov (Quarta), ancora Jeffrey Tate (Quinta), Jonathan Webb (Prima), John Axelrod (Terza) e Juraj Valčuba (Nona). Ai concerti si affianca un convegno curato da Giorgio Pestelli, che ad aprile affronterà da più angolature la personalità e la musica del compositore austriaco, mettendolo in relazione con il mondo culturale a lui contemporaneo. Segue un'introduzione alla giornata di studi firmata dal moderatore.

Superstite medioevale in piena decadenza post-romantica? Sinfonista con mentalità da organista? Apostolo di Wagner penetrato nelle terre sacre della Sinfonia? Adoratore di Schubert e della cara, vecchia Austria? La giornata di studi organizzata dalla Fenice in occasione dell'esecuzione integrale dell'opera sinfonica di Anton Bruckner ha l'ambizione di accantonare questi luoghi comuni della critica, o almeno di controllarne la tenuta nelle parti più consistenti; e allo stesso tempo vorrebbe saggiare nuove prospettive, sollecitate anche da accostamenti inediti, per vedere se è possibile considerare il 'masso erratico' di Bruckner in un nuovo rapporto con il suo tempo e con il nostro.

È un fatto acquisito che il genere Sinfonia dopo Beethoven è stato condizionato da una responsabilità storica mai così minuziosa e articolata; dopo Beethoven tutto è stato storicizzato e il capitolo

'Sinfonia classica', sviluppatosi dagli anni Ottanta del Settecento, viene considerato concluso con l'edificio delle Nove Sinfonie. Il vero attentato alla forma classica era stata la Nona Sinfonia; non tanto per l'inserimento a sorpresa delle voci, ma per la funzione che vi assume il finale: la Nona ha fondato il principio di un finale come 'attesa di senso', senza la quale l'opera sembrerà ordinaria o incompleta. Con la sua autorità la Nona ha accreditato la categoria di 'Grande Sinfonia', un concetto corrente fra i teorici negli anni Trenta dell'Ottocento; è curioso notare che gli Amici della Musica di Vienna assieme all'editore Haslinger bandiscono nel 1835 un concorso per una 'Grande Sinfonia' (vinto poi da Franz Lachner), tanto era sentito il desiderio di un Grande Stile che surrogasse l'ideale beethoveniano. Si cerca di farlo ricorrendo a una solennità storica: Mendelssohn dà all'ultima pagina della sua Sinfonia *Scozzese* l'andamento innodico di un corale, Schumann inserisce nella Sinfonia *Renana* un movimento (*Feierlich*: dizione schiettamente bruckneriana) che esalta un rito cattolico nel duomo gotico di Colonia; comunque sia, dopo la *Renana* del 1850 si apre un vuoto di sinfonie significative per quasi un ventennio, un vuoto in cui s'inserisce la fortuna crescente del poema sinfonico creato da Liszt: *Les préludes* (1848), *Prometheus* (1850), *Faust-Symphonie* (1854). La nuova grande stagione della Sinfonia fiorisce a partire dagli anni 1870, quando l'Europa vede nascere addossate le une alle altre la Prima e la Seconda Sinfonia di Brahms, la Terza, la Quarta e la Quinta di Bruckner, la Quarta di Čaikovskij, la Seconda di Borodin, le prime Sinfonie inserite a catalogo da Dvořák. Elemento unificatore di questo vigo-

roso corso, rispetto all'età classica, è quello di un sincretismo sinfonico, in cui si vede la Sinfonia assorbire spirito e forme da altri affluenti, poema sinfonico, musica da camera, teatro musicale: basti pensare a certi tratti intimi, cameristici, nelle Sinfonie di Brahms, o a come il suono dell'orchestra wagneriana passi a rinnovare alcuni vecchi rami della Sinfonia.

In un panorama così fervido di contatti e di rapide acquisizioni, di artisti e 'artistoni' cui la società guarda come vati, è indubbia la solitaria peculiarità di Bruckner come persona artistica. Nel 1848, mentre l'Europa va in fiamme, Bruckner assume la carica di organista all'abbazia di Sankt Florian, per lui una sorta di alvo materno; continua a considerarsi organista e maestro di scuola, e ritarda il più possibile l'uscita allo scoperto come compositore a tempo pieno; riconosciuto maestro per la composizione di Messe e pagine religiose, tuttavia continua a studiare (anche per corrispondenza, pur di non muoversi), e continua ancora in età avanzata a inseguire diplomi per coprirsi le spalle, segno indubbio di inguaribile insicurezza. Intorno al 1862 ha la rivelazione di Wagner, ma poi, nonostante le affermazioni di travolgente adesione, poco di wagneriano passa nell'organizzazione del suo tessuto sinfonico. A Vienna, dove nel 1868 aveva finalmente ottenuto la carica di professore di armonia, contrappunto e organo al Conservatorio (nel 1875 anche all'Università) verrà sempre considerato con la superiorità riservata a un semplice e candido provinciale, anche dopo che come organista si era guadagnato una fama europea, specie dopo i viaggi a Parigi e Londra del 1869-1871.

Molto più lenta, malgrado la crescente ammirazione a suo favore di compositori come Hugo Wolf e Gustav Mahler e di grandi direttori wagneriani come Hans Richter e Arthur Nikisch, più lenta e sempre condizionata da suggerimenti di migliorie, l'affermazione di autore di Sinfonie nell'ambiente viennese: la Terza Sinfonia, composta nel 1873, aveva ricevuto accoglienze duramente negative, anche per la dedica a Wagner. È probabile che il nodo principale dell'avversione a Bruckner negli influenti ambienti accademici della capitale della classicità fosse la sua indifferenza



Anton Bruckner

alla dualità dialettica di tema e sviluppo, cardine della forma sonata classica; Bruckner inventa temi memorabili, diffusi, splendidi in una parola, ma proprio per ciò poco adatti a sostenere il lavoro dello sviluppo tematico: basti pensare al tema che apre la Settima Sinfonia, a come ascende lentamente alla visione di un panorama immenso, a come si sostiene sul vuoto ad ali tese, per poi ripiegare e ancora risalire e ancora finire in calando: gesto aristocratico che lascia cadere ogni impegno di sviluppo, già saturo com'è di uno dei grandi nutrimenti dell'animo bruckneriano, la nostalgia dell'impero perduto ma ancora in piedi, l'amore

per i sedimenti di un impero, con le sue glorie e i polverosi soprammobili. A una gravidanza così immediata la forma sonata, anche se studiata da Bruckner e perseguita in tratti volenterosi, risulta poco adattabile; il 'tempo' della forma sonata creata da Beethoven è un processo drammatico, e il dramma irrigidisce la realtà in scambi di battute essenziali; il 'tempo' di Bruckner si avvicina invece a quello del romanzo, riempie ogni vuoto con mediazioni e punti di osservazione diversi. A metà degli anni Settanta dell'Ottocento l'immagine sonora della Germania romantica stava rapidamente cambiando, battelli e treni a vapore avevano ormai eclissato il paesaggio dei Lieder schubertiani; ma il lento sguardo di Bruckner abbraccia ancora una volta quel mondo, secondo quella sintesi di epicità e liricità così centrale nel suo modo di sentire; di qui le interruzioni che fanno di anarchia, le digressioni, le accorate confessioni, le parentesi idilliche che tanto sconcertavano i contemporanei.

In uno scritto del 1938 Wilhelm Furtwängler dichiarava con l'eloquenza dell'amore e della passione che bisognava strappare Bruckner da ogni valutazione condizionata da una visione storica, perché «il fatto di considerare qualche cosa da un punto di vista storico porta alla distruzione del nostro rapporto, finora incondizionato, con le cose»; l'invito del sommo direttore a un confronto diretto è sempre valido, tanto più oggi dopo il lavoro di edizioni critiche che hanno restituito la concezione originale delle sue opere; ma l'oppressione dello storicismo, della tirannide classificatoria oggi è andata fuori corso; dopo tanta acqua passata sotto i ponti, la riconquista di immediatezza e innocenza può anche farsi strada portando l'arte di Bruckner a dialogare senza pregiudizi con prospettive di natura storica; nel passato con la costellazione dei Wagner, Brahms, Čajkovskij, Mahler; nell'oggi facendo leva in quella frattura fra monumentalità e psicologismo che è ancora tanta parte della sensibilità moderna.

L'ATTUALITÀ DI BRUCKNER

MODERATORE: GIORGIO PESTELLI

Sala Apollinee, mercoledì 27 aprile 2016
dalle 10.00 alle 13.00 e dalle 15.00 alle 18.00

Interventi

GIORGIO PESTELLI

Introduzione al convegno

MAURIZIO GIAMI

L'interpretazione di Bruckner nella storia e nel presente. Uno sguardo prospettico

WOLFRAM STEINBECK

«Messen ohne Texte»? Zur Sakralisierung der Symphonie Bruckners

ALBERTO FASSONE

Bruckner e Mahler. Due personalità a confronto

KLAUS ARINGER

Beginnen und Schließen - Kompositorische Konzepte Bruckners

GIOVANNI GUANTI

Ulteriori considerazioni sul presunto Anschluss di Anton Bruckner al cosiddetto "partito wagneriano"

PETERS REVERS

Zur Dramaturgie der Tremolo-Felder in Anton Bruckners Sinfonien

GIANGIORGIO SATRAGNI

Eredità di Bruckner