

GINA

VENEZIA MUSICA

e dintorni

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2016-2017

GINA

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2016-2017



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



GINA

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2016-2017

Teatro Malibran

venerdì 10 febbraio 2017 ore 19.00 turno A
domenica 12 febbraio 2017 ore 15.30 turno B
sabato 18 febbraio 2017 ore 15.30 turno C
martedì 21 febbraio 2017 ore 19.00 turno D
giovedì 23 febbraio 2017 ore 19.00 turno E



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Francesco Cilea. Museo Francesco Cilea, Casa della Cultura «Leonida Répacis», Palmi.

Sommario

7 La locandina

9 *Gina in breve*

9 *Gina in breve*
a cura di Maria Rosaria Corchia

11 *Gina in brief*
edited by Maria Rosaria Corchia

13 *Argomento di Gina*

13 Argomento

15 Synopsis

17 Argument

19 Handlung

21 *Intorno a Gina*

21 Documento giovanile di un solido acculturamento franco-napoletano
di Cesare Orselli

29 *Note di regia*

29 Bepi Morassi: «Uno spettacolo corale e ironico»
a cura di Leonardo Mello

31 Bepi Morassi: "A choral, ironic performance"
edited by Leonardo Mello

33 *La musica*

33 Francesco Lanzillotta: «Un mix di lirismo italiano e gusto francese»
a cura di Ilaria Pellanda

35 Francesco Lanzillotta: "A mix of Italian lyricism and French style"
edited by Ilaria Pellanda

37 *Leggendo il libretto*

37 Leggendo il libretto.

41 *Nel web*

41 L'autore e l'opera nel web

43 *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice*

43 Francesco Cilea al Teatro La Fenice
a cura di Franco Rossi

49 *Materiali*

49 Premesse e promesse di un debutto
di Giacchino Russo

53 *Gina*, un gioiello giovanile e sorprendente

57 La 'riscoperta' di *Gina*
di Italo Nunziata

59 La prima recensione

61 *Carlotta*

61 L'uomo non si misura a palmi

63 *Biografie*

63 Biografie

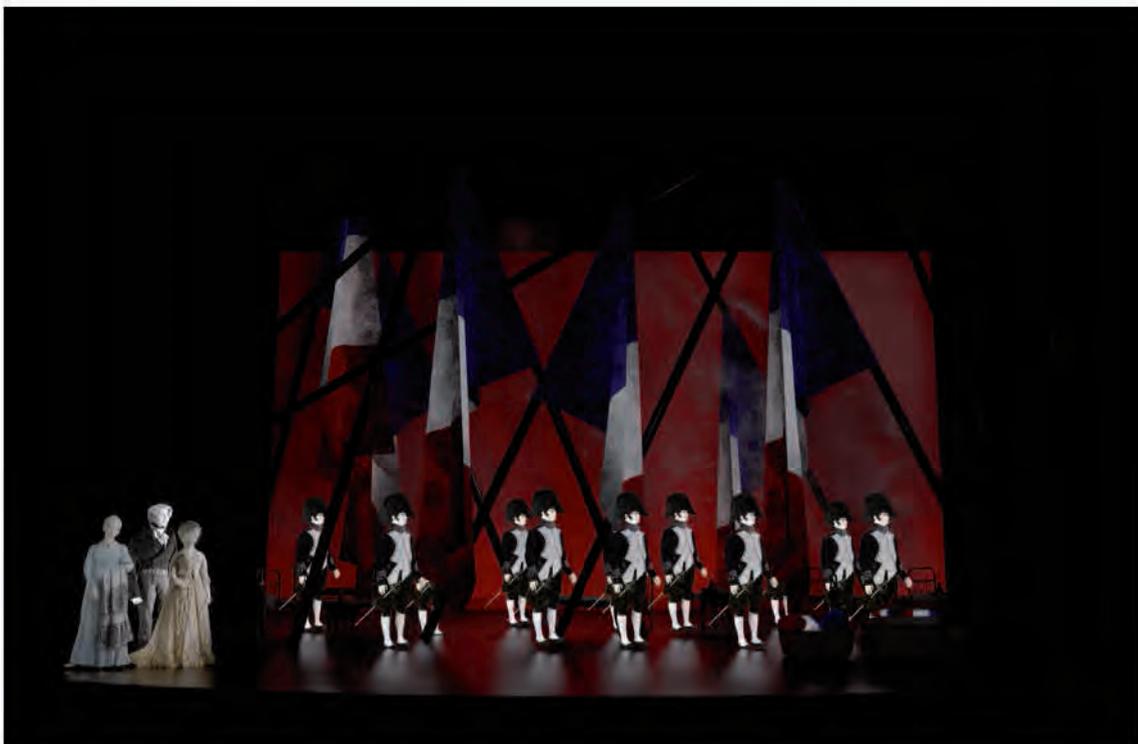
67 *Impresa e cultura*

67 La Birra Antoniana La Fenice
di Sandro e Michele Vecchiato

71 *Dintorni*

71 La Stagione di Musikamera entra nel vivo

73 I Premi Ubu 2016



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, bozzetti scenici di Francesco Cocco per Gina di Francesco Cilea al Teatro Malibran, febbraio 2017; regia di Bepi Morassi, scene di Francesco Cocco, costumi di Francesca Maniscalchi.



PERSONAGGI

- Uberto**, padrone d'un albergo cam-
pestre. *Baritono* Sig. *Giuseppe Caruso*
- Gina**, sua sorella. *Mezzo soprano* . Sig.^{na} *Giulia Vittoria*
- Lilla**, fidanzata di **Uberto**. *Con-*
tralto Sig.^{na} *Elvira Meomartino*
- Giulio**. *Tenore* Sig. *Federigo Corrado*
- Flamberge**, sergente Sig. *Antonio Bossa*

Cori di Coscritti, Contadini e Contadine

La scena è in un villaggio di Francia — 1812-1814

N. B. Nell'esecuzione della presente opera nel R. Conserva-
torio di musica, i Cori saranno eseguiti internamente omettendo-
sene però l'intervento nella scena III del I atto e nelle sce-
ne III e VII del III atto.

I versi virgolati si omettono.

La pagina del libretto con il cast della prima rappresentazione assoluta di Gina di Francesco Cilea al Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, 9 febbraio 1889. Museo Francesco Cilea, Casa della Cultura «Leonida Répaci», Palmi.

GINA

melodramma idillico in tre atti

libretto di Enrico Golisciani

dalla commedia *Catherine ou La croix d'or*
di Nicolas Brazier e Mélesville

musica di Francesco Cilea

prima rappresentazione assoluta:

Napoli, Teatrino del Conservatorio San Pietro a Majella, 9 febbraio 1889

editore proprietario: Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

personaggi e interpreti

Uberto Armando Gabba

Gina Arianna Vendittelli

Lilla Valeria Girardello

Giulio Alessandro Scotto di Luzio

Flamberge Claudio Levantino

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

regia

Bepi Morassi

scene e costumi Accademia di Belle Arti di Venezia

scene Francesco Cocco, *costumi* Francesca Maniscalchi

costruzioni Marta Zen, Laura Zollo

luci Vilmo Furian

direzione laboratorio progettazione costumi Paola Cortelazzo

direzione laboratorio costumi Giovanna Fiorentini

direzione laboratorio scene Franco Daniele Venturi, Gino Copelli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Ulisse Trabacchin

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

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

progetto «Atelier della Fenice al Malibran»

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

Dea Bejleri, Beatrice Belligoli, Noemi Brolatti, Giulia Candussio, Renata Ceron, Francesco Cocco, Flavia Contente, Giulia Stella Corda, Eleonora Cunegato, Emidio D'Orazio, Piero De Francesco, Enrica Dei Rossi, Corinna Elmi, Sara Favero, Laura Fracasso, Clara Gambaro, Ottavia Gelain, Ilaria Gozzi, Veronica Guerra, Irene Lazzarini, Eleonora Libralesso, Alice Manente, Francesca Maniscalchi, Giulia Marras, Chiara Mazzarolo, Beatrice Miotto, Elisa Morini, Chiara Orrú, Gaia Pettenon, Federico Pian, Chiara Pichierri, Anna Pieri, Lucia Polloni, Angela Quartaroli, Eleonora Roldo, Beatrice Serpillo, Alice Sivilotto, Sebastiano Spironelli, Ilaria Strozzi, Jessica Tarabotti, Lorenzo Tassoni, Viviana Toffoli, Raffaella Toniolo, Davide Tonolli, Davide Triolo, Elena Utenti, Maryline Zecchini

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 Paolo Polon; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; assistente alla regia Laura Pigozzo; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro alle luci Alberto Boischio; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene, costumi, calzature e attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; trucco e parrucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia), traduzione inglese sopratitoli Rosemary Forbes

Gina in breve

a cura di Maria Rosaria Corchia

Sil numero delle rappresentazioni di *Gina* di Francesco Cilea, dalla prima del 1889 a oggi, si contano sulle dita di una mano. Dopo il debutto assoluto nel teatrino del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, l'opera fu riallestita solo nel 2000, in una produzione con la regia di Italo Nunziata, al Teatro Rendano di Cosenza, in occasione dei cinquant'anni dalla morte del compositore, e fu poi ripresa a Roma l'anno successivo con il medesimo allestimento. Alle rarissime esecuzioni corrispondono scarse notizie nella letteratura musicologica: solo recentemente l'attenzione degli studiosi è stata rivolta agli esordi del compositore di Palmi e in particolare a questo suo primo lavoro.

Francesco Cilea, come naturale per un calabrese del suo tempo, aveva scelto Napoli per la sua formazione musicale. Al Conservatorio San Pietro a Majella fu allievo diligente e apprezzato di Beniamino Cesi e Giuseppe Martucci per il pianoforte e di Paolo Serraio per armonia, composizione e contrappunto; tra i suoi compagni di studi figurano i nomi di Umberto Giordano, Alessandro Longo e Fernando De Lucia. Come da tradizione ricevette l'incarico di comporre un'opera a titolo di saggio finale del suo corso di studi, così la sera del 9 febbraio 1889 – non aveva ancora compiuto ventitré anni – Cilea diresse la sua prima fatica operistica, *Gina*, guidando un'orchestra composta dagli allievi del Conservatorio davanti a un pubblico sceltissimo di insegnanti, amatori e addetti ai lavori. Fu un pieno successo, tanto che l'opera fu replicata per più sere nel piccolo teatro dell'istituto musicale. E ottenne un ottimo riscontro anche da parte della stampa che aveva seguito il debutto, recensito da

penne importanti come quella di Michele Uda sul «Pungolo» o di Roberto Bracco sul «Corriere di Napoli»: i commenti critici furono positivi (possiamo leggere quello di Bracco a pagina 59 di questo volume), nonostante Cilea stesso considerasse *Gina* un semplice esperimento giovanile, capace però di insegnargli, nel concreto, molte di quelle cose che la teoria scolastica non aveva potuto trasmettergli.

Il libretto di *Gina*, «melodramma idillico» in tre atti firmato dal napoletano Enrico Golisciani, è tratto dalla commedia in due atti *Catherine, ou La croix d'or* di Nicolas Brazier e Mélesville che aveva debuttato il 2 maggio 1835 al Théâtre National du Vaudeville di Parigi. Il testo subì numerose modifiche nel corso della composizione: strutturato inizialmente in due atti come la sua fonte, fu poi esteso agli attuali tre. Nei suoi *Ricordi*, Cilea racconta del periodo felice della composizione di quest'opera: «Rammento che, per cause non da me dipendenti, l'attuazione dell'incarico non fu pronta come doveva e poteva essere. Ciò che tuttavia mi dette agio di accrescere l'opera di un atto durante le vacanze del 1888, che trascorsi a Bagnara Calabria fervidamente lavorando in casa del mio amatissimo cugino Arena, presso il quale trovai sempre larghissima, fraterna ospitalità».

La vicenda è ambientata in epoca napoleonica, in un paesino francese non meglio precisato. Sullo sfondo di un quadretto idillico-campestre si muovono cinque personaggi: Uberto (baritono) sta per arruolarsi e lasciare Lilla (contralto) e Gina (mezzosoprano acuto), rispettivamente fidanzata e sorella. Quest'ultima giura su un prezioso anello di famiglia di sposare chiunque si offra di sostituirlo

al fronte. Si sacrifica Giulio (tenore), di lei innamorato. Due anni dopo Uberto, che ha dovuto in ogni modo partire soldato, ritorna insieme a un commilitone, che gli ha salvato la vita. Tra Gina e il giovane – è Giulio, ma i due non si riconoscono – nasce subito un'attrazione, ma la fanciulla, memore della promessa fatta, resiste. Giulio dichiara allora di essere lui il misterioso personaggio che ha sostituito Uberto alla leva, ma non è creduto poiché non ha più l'anello. Sopraggiunge il sergente Flamberge (basso) con il monile, rivelando che Giulio gliel'ha consegnato in punto di morte, ma poi si è salvato. I due innamorati possono così unirsi per l'*happy end*.

Pur trattandosi della sua prima prova in ambito operistico, *Gina* lascia intuire le qualità liriche di Cilea, individuabili in una spiccata vena melodica caratterizzata dalla naturale tendenza a sottolineare momenti di delicata effusione: l'impianto tradizionale basato su un susseguirsi di pezzi chiusi e forme musicali lineari su versi di misura *standard*, la drammaturgia che predilige la tranquilla prevedibilità alla tensione e allo scontro, la leggerezza da *vaudeville* in un succedersi di episodi dai diversi colori sono le caratteristiche congeniali a stimolare la fantasia del compositore e l'invenzione di melodie semplici e di facile presa, come la romanza di Uberto «Addio, addio, ti dico addio» (II,1) o la canzone di Gina «E la campagna è bella la mattina» (III,4).

Gina regalò al futuro autore dell'*Arlesiana* e di *Adriana Lecouvreur* ben più della soddisfazione di qualche serata: «La *Gina* intanto, da buona figliola, lavorava per me in segreto – racconta Cilea nei suoi *Ricordi* –. Così, nel 1890, al tempo del Concorso Sonzogno, in cui si rivelò al pubblico plaudente e ammirato Pietro Mascagni, cominciai a circolare qualche notizia intorno alle mie attitudini operistiche. Ne fu messo a parte l'Editore, che si trovava allora in Roma, dal mio amato maestro Paolo Serrao. In quell'occasione, invitato dal Sonzogno all'Albergo Quirinale ove alloggiava, ebbi l'inaspettata offerta del libretto della *Tilda* dello Zanardini, autore esperto e buon traduttore dei libretti di Wagner». Va proprio a questo 'saggio' di fine studi, insomma, il merito di aver conquistato la fiducia dell'editore che, a partire dalla *Tilda*, pub-



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurino di Francesca Maniscalchi per il ruolo del titolo in Gina di Francesco Cilea al Teatro Malibran, febbraio 2017; regia di Bepi Morassi, scene di Francesco Cocco, costumi di Francesca Maniscalchi.

blicò tutte le sue opere garantendogli il successo che meritava.

Se *Gina* diede tanto a Cilea, val la pena ricordare l'importante ruolo che il musicista ebbe nella storia del Conservatorio che gli 'commissionò' l'opera: il compositore tornò infatti al San Pietro a Majella nel 1916 in veste di direttore; per vent'anni guidò l'istituzione con illuminata lungimiranza e a lui si deve il merito di aver creato il museo storico e promosso l'istituzione di un'orchestra sinfonica.

Gina in brief

edited by Maria Rosaria Corchia

The number of performances of Francesco Cilea's *Gina* from its première in 1889 to today can be counted on one hand. After its world première in the small of *Conservatorio San Pietro a Majella* in Naples, it was not until 2000 that the opera was restaged, in a production directed by Italo Nuziata, at *Teatro Rendano* in Cosenza to mark the fiftieth anniversary of the composer's death; it was then presented in Rome the following year, with the same production. The limited number of the opera's performances reflects the amount of information to be found about it in musicological literature and it is only recently that scholars' attention has been drawn to the composer's beginnings, and his first work in particular.

As was only natural for a person from Calabria at that time, Francesco Cilea studied music in Naples. He was a diligent student at *Conservatorio San Pietro a Majella*, and highly appreciated by Beniamino Cesi and Giuseppe Martucci who taught him pianoforte, and Paolo Serrao, his teacher of harmony, composition and counterpoint. His peers included Umberto Giordano, Alessandro Longo and Fernando De Lucia. As was customary, he received the commission to compose an opera to mark the conclusion of his course of studies and thus, on the evening of 9 February 1889 – when he was not yet twenty-three years old – Cilea conducted his first opera, *Gina*, with an orchestra made up of the students from the Conservatory and with a carefully chosen audience of teachers, music lovers, and others. It was met with resounding success, so much so that the opera was repeated for several evenings in the music institute's small theatre. It

was also acknowledged in the press who had attended the première, with reviews by renowned music critics such as Michele Uda for "Pungolo" or Roberto Bracco for "Corriere di Napoli": the reviews were positive (for example Bracco's on page 59 in this programme), although Cilea himself regarded *Gina* as one of his early experiments that, practically speaking, had taught him many things that theory had not been able to transmit.

The libretto of *Gina*, "an idyllic melodrama" in three acts by the Neapolitan Enrico Golisciani, is based on the two-act comedy *Catherine, ou La croix d'or* by Nicolas Brazier and Mélesville that debuted on 2 May 1835 at the Théâtre National du Vaudeville in Paris. The text was revised countless times whilst the opera was being composed: it was initially structured in two acts, like the comedy, but then expanded to three. In his *Memoires*, Cilea describes the happy period of when he was composing the opera: "I recall that, for reasons that had nothing to do with me, the formal commission was not ready when it was meant to be. This therefore allowed me to expand the opera by one act during my holidays in 1888, which I spent in Bagnara Calabria, working diligently at the home of my much beloved cousin Arena, who always receives me with open arms".

The tale is set in the Napoleonic period, in an unspecified French village. There are five figures in this idyllic-pastoral scene: Uberto (baritone) who is about to enlist and leave Lilla (contralto) and Gina (mezzosoprano acuto), his fiancée and sister respectively. The latter swears on a valuable family ring that she will marry whoever takes his place. Giulio (tenor), who is also in love with her,

is the one who sacrifices himself. Two years later Uberto, who had to enlist in the end, returns with a fellow comrade-in-arms who saved his life. Gina and the young man (actually Giulio but they do not recognise each other) are attracted to each other immediately, but the young girl resists because of the promise she made. Giulio then declares that he is the mysterious figure who took Uberto's place in the army but nobody believes him because he no longer has the ring. The sergeant Flamberge (bass) arrives, with the jewel, and tells them that Giulio gave it to him when he thought he was dying. The two lovers can therefore marry and live happily ever after.

Although this was the first time he tried his hand at an opera, *Gina* reveals Cilea's operatic qualities: a pronounced melodic vein that is characterised by a natural tendency to highlight moments of delicate effusion: the traditional structure based on a sequence of closed pieces and linear musical forms to standard measure verses; dramaturgy that favours tranquillity before tension and confrontation; and *vaudeville* lightness with a sequence of episodes of diverse colours. These are the characteristics that help stimulate the composer's fantasy and invention of simple melodies that are easy to understand, such as Uberto's ballade "Addio, addio, ti dico addio" (II,1) or Gina's song "E la campagna è bella la mattina" (III,4).

Gina gave the future composer of *L'Arlesiana* and *Adriana Lecouvreur* much more than just the satisfaction of a couple of evenings. In his *Ricordi* Cilea writes: "*Gina*, in the meanwhile, like a good girl, was working for me in secret. Thus, in 1890 at the Concorso Sonzogno when Pietro Mascagni was met by an admiring, applauding audience, voices began to spread about my operatic works. My beloved maestro Paolo Serrao took aside the Publisher, who was in Rome at that time. On that occasion, invited by Sonzogno to Albergo Quirinale where he was staying, I received the unexpected offer of the libretto *Tilda* by Zanardini, an expert author and good translator of Wagner's librettos." It was therefore thanks to this 'display' marking the end of his studies that he won the publisher's trust and who, from *Tilda* on, published all his works, guaranteeing him the success he deserved.



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurino di Francesca Maniscalchi per il ruolo di Giulio in Gina di Francesco Cilea al Teatro Malibran, febbraio 2017; regia di Bepi Morassi, scene di Francesco Cocco, costumi di Francesca Maniscalchi.

Although Cilea had so much to thank *Gina* for, it is also worth remembering the important role that the musician had in the history of the Conservatory that 'commissioned' the opera: the composer returned to San Pietro a Majella in 1916 as director. He remained there for twenty years, running the institution with enlightened far-sightedness and it is thanks to him that the history museum and symphony orchestra were established.

Argomento

ATTO I

La scena è ambientata in un villaggio di Francia, nel 1812-1814. Giulio, povero avventore di un albergo campestre, vestito di un grande e logoro tabarro, si strugge per la ragazza che gli ha dato ospitalità nel suo granaio. Quest'ultima è Gina, che entra in scena insieme a Lilla, la fidanzata di suo fratello Uberto, gestore della locanda. Le due ragazze sono in pensiero per Uberto, che potrebbe essere arruolato e partire per la guerra. Gina cerca di consolare Lilla, dicendole che Uberto sicuramente non sarà tra i coscritti, e le due pregano insieme perché sia davvero così. Giunge Uberto con il sergente Flamberge e i soldati del reggimento. Mentre il primo rincuora le due ragazze preoccupate, il secondo esalta la vita militare e annuncia la prossima partenza di Uberto. Gina e Lilla cercano di opporsi, propongono a Uberto di farsi riformare ma per il momento ottengono solamente di rimandare la discussione a quando saranno seduti a tavola. Flamberge e Uberto rimangono soli: il sergente chiede al giovane se davvero intende tentare ogni mezzo per evitare l'arruolamento. Ma Uberto si dichiara fedele servitore della patria e giura di partire. Il sergente lo avverte quindi che, nel giro di poche ore, come segnale per la partenza, sentirà la ronda del suo reggimento.

ATTO II

Uberto riflette tra sé e sé: è combattuto tra l'amore per la patria e quello per le due donne che dipendono da lui: sua sorella e la sua fidanzata. Questo conflitto interiore lo angoscia. Mentre dà l'addio alla sua casa paterna, lo raggiungono Gina e Lilla infuriate: hanno sentito dalla finestra il sergente dire ai coscritti che anche Uberto partirà con loro e si sentono ingannate. Gina è così disperata che fa una promessa: è disposta a darsi in moglie a chiunque sia così magnanimo da partire al posto di Uberto. Lo giura sull'anello che contiene i capelli dei suoi genitori. Uberto, per prendere tempo, finge di dover partire tra otto giorni. Ma rimasto solo con Lilla, le confessa di aver mentito, chiedendole di essere forte e di consolare Gina quando saranno rimaste sole. Lilla ci rimane male, ma si fa coraggio e i due, abbracciandosi e rinnovando il loro amore, si dicono addio.

Gina è intenta ai preparativi per la cena: Lilla cerca di nascondere il suo dolore e regna un generale clima di allegria. Ma mentre banchettano si sente la ronda di Flamberge: è già l'ora di partire. Uberto fa per andarsene, dicendo di doversi assentare solo un momento, ma Lilla, balzando dalla sedia, grida a Gina la verità e cerca di impedire al giovane di uscire. Giunge anche Flamberge con un documento che riguarda Uberto: tutti pensano sia l'ordine di arruolamento. Gina è furiosa, ma Flamberge, solennemente, dichiara che si tratta invece del suo congedo: Uberto è stato riformato. Il sergente spiega che un ignoto, dal largo cappellaccio, ha deciso di prendere il

suo posto tra i coscritti e, tramite un bigliettino destinato a Gina, attende per mezzo del sergente l'anello pegno della promessa fatta. Gina capisce che si tratta del forestiero che ospitava nel granaio, e consegna il prezioso monile. Lilla e Uberto sono scettici e preoccupati: si tratta in fin dei conti di uno sconosciuto cui Gina ha promesso di immolarsi per amore del fratello. Ma la giovane ricorda a Uberto che ha giurato sull'anello dei loro genitori, e non vuole tradire la parola data. La commozione di fronte a quest'enorme atto di generosità contagia anche il sergente Flamberge. Si sente la fanfara di trombe e tamburi: sono i coscritti in partenza. Gina, seguendo le indicazioni di Flamberge, individua nella schiera dei soldati l'uomo che si è sostituito a suo fratello, e lo indica a Uberto e Lilla.

ATTO III

Sono passati due anni. Lilla è triste perché Uberto ha deciso, malgrado tutto, di andare a combattere per il proprio Paese. Non è bastato a trattenerlo il volontario che si è fatto avanti al posto suo. Arriva Gina che, con grande gioia, le mostra una lettera di Uberto: sarà di ritorno quello stesso giorno. E infatti le due giovani sentono avvicinarsi una vettura: Uberto è già in arrivo e con lui c'è il comandante che in guerra gli ha salvato la vita, che altri non è che Giulio. Uberto insiste perché il giovane resti con loro e fa in modo che rimanga solo con Gina. I due non si riconoscono, e sono un po' in imbarazzo. Giulio finalmente rompe il ghiaccio e basta poco perché si confessino vicendevolmente il proprio amore. Ma subito dopo Gina, memore del suo voto, fugge turbata. Giunge Uberto e Giulio gli chiede la mano della sorella. Uberto è felicissimo, perché è quello che sperava fin dal loro arrivo, e anche Giulio scoppia di gioia. Per Uberto il matrimonio è deciso, ma Gina gli ricorda la promessa fatta due anni prima e l'anello consegnato come pegno. Giulio allora confessa: è lui l'uomo che ha sostituito Uberto alla leva, ma non possiede più l'anello; ferito in guerra e convinto di essere in punto di morte, lo ha consegnato nelle mani di un commilitone. Il



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurino di Francesca Maniscalchi per il ruolo di Lilla in Gina di Francesco Cilea al Teatro Malibran, febbraio 2017; regia di Bepi Morassi, scene di Francesco Cocco, costumi di Francesca Maniscalchi.

suo racconto però non convince la ragazza che, credendo a un inganno, lo allontana sdegnata. A sciogliere ogni dubbio giunge per fortuna il sergente Flamberge: è sorpreso di vedere Giulio, evidentemente sopravvissuto, perché è venuto per riconsegnare a Gina l'anello ricevuto proprio dalle sue mani. I due innamorati possono così unirsi, nell'esultanza generale.

Synopsis

ACT I

The scene is set in a French village in 1812-1814. Dressed in a large, worn tabard, Giulio, the poor patron of a country inn has fallen in love with the girl who allowed him to sleep in her barn. Her name is Gina, and she appears with Lilla, the fiancée of her brother, Uberto, who runs the inn. The two girls are worried about the young man, who might be called up and sent to the front. Gina is trying to comfort Lilla, telling her that Uberto will certainly not be one of the conscripts; they pray together that this be the case. Uberto arrives with the sergeant Flamberge and regiment soldiers. While the former is trying to console the two worried girls, the latter is exalting military victory, and says Uberto is about to leave. Gina and Lilla try to talk him out of it, and suggest Uberto should be declared unfit for military service but the discussion is put off until they have their meal. Flamberge and Uberto remain alone; the sergeant asks the young man if he is really going to do everything he can to get out of being called up. But Uberto tells him he is a true servant of his nation and swears he will leave. The sergeant then warns him that within a couple of hours, when he sees the regiment on patrol, it will be time to leave.

ACT II

Uberto is deep in thought: torn between his love for his homeland and for the two women who depend on him: his sister and fiancée. This interior

conflict causes him great anguish. While he is taking his leave from the house where he was born, Gina and Lilla arrive up in arms: they heard the sergeant tell the other conscripts that Uberto will also be leaving with them and feel they have been deceived. Gina is so desperate she makes a promise: she is willing to marry whoever is magnanimous enough to leave in Uberto's place. She swears on the ring that contains her parents' hair. To gain time, Uberto pretends he has to leave in eight days' time. But once he is alone with Lilla he confesses that he has lied, and asks her to be strong and comfort Gina when the two of them are alone. Lilla is upset, but braces herself and the two of them say farewell, embracing and declaring their love for each other. Gina is busy getting dinner ready. Lilla tries to hide her pain and the atmosphere is cheerful. However, while they are eating Flamberge's patrol can be heard: it is already time to leave. Uberto is about to go, saying he will just be a moment, but Lilla jumps up and tells Gina the truth, trying to stop him from leaving. Flamberge also arrives with papers for Uberto; everyone thinks it is the conscription paper. Gina is furious but Flamberge solemnly declares that it is the paper for his discharge: he has been rejected. The Sergeant explains that a stranger wearing a large hat decided to take his place amongst the conscripts and, handing over a note for Gina, is waiting for the sergeant to bring him the ring as a pledge of the promise that had been made. Gina realises that it was the stranger who lodged in the barn, and hands over the valuable jewel. Lilla and Uberto are both sceptical and worried; basically, Gina has promised to marry a stranger and sacrifice herself because of her love

for her brother. However, she reminds Uberto that she swore on her parents' ring, and cannot break her promise. Even Sergeant Flamberge is affected by the emotion of this immense act of generosity. A fanfare of trumpets and drums can be heard: the conscripts are ready to leave. Following Flamberge's instructions, Gina identifies the man who took her brother's place in the soldiers' ranks and points him out to Uberto and Lilla.

ACT III

Two years have gone by. Lilla is sad because despite everything, Uberto decided to go and fight for his country. The volunteer who took his place was not enough to stop him. Gina arrives and, with great joy, shows her a letter from Uberto: he will be back that same day. They hear a car arriving at that very moment: Uberto is coming and with him is the officer who saved his life – it is none other than Giulio. Uberto insists that the young man stay with them and makes sure he and Gina remain alone. As they do not know each other, they are slightly embarrassed. Giulio finally breaks the ice and before long, he is confessing his love for her. However, Gina leaves runs off straight away, remembering her pledge. Uberto arrives and Giulio asks for his sister's hand in marriage. Uberto is extremely happy because that is what he had been hoping for ever since their arrival and Giulio is also overcome with joy. For Uberto there is no doubt that the marriage will take place, but Gina reminds him of the promise she made two years earlier, and the ring she gave as a pledge. Giulio then confesses everything: he was the man who replaced Uberto but he no longer has the ring: when he was injured at the front and convinced he was about to die, he gave it to another soldier. The young girl is not convinced and she leaves, thinking it is a trick. Luckily sergeant Flamberge arrives and dispels any doubts: he is surprised to see Giulio who has obviously survived, because he had come to return to Gina the ring Giulio had given him. The two lovers can thus unite, to general exultation.



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurino di Francesca Maniscalchi per il ruolo di Uberto in Gina di Francesco Cilea al Teatro Malibran, febbraio 2017; regia di Bepi Morassi, scene di Francesco Cocco, costumi di Francesca Maniscalchi.

Argument

I^{er} ACTE

La scène se déroule dans un village de France, en 1812-1814. Giulio, un client pauvre d'une auberge de campagne, vêtu d'une grande pèlerine élimée, est tombé amoureux de la jeune aubergiste qui l'a logé dans le grenier. Il s'agit de Gina qui entre en scène avec Lilla, la fiancée de son frère Uberto, qui est le gérant de l'auberge. Les deux jeunes filles se font du souci pour lui, car il risque d'être mobilisé et de devoir aller en guerre. Gina essaie de consoler Lilla, en lui disant qu'Uberto ne fera peut-être pas partie des conscrits, et elles prient ensemble pour que ce soit vraiment le cas. Uberto arrive avec le sergent Flamberge et les soldats du régiment. Tandis que le premier réconforte les deux jeunes filles inquiètes, l'autre souligne les mérites de la vie de soldat et annonce le départ imminent d'Uberto. Gina et Lilla essaient de s'y opposer et proposent à Uberto de se faire réformer; mais elles n'obtiennent que de reprendre la discussion un peu plus tard, quand ils seront tous à table. Flamberge et Uberto restent seuls: le sergent demande au jeune homme s'il a vraiment l'intention de tout faire pour éviter de se faire mobiliser. Mais Uberto déclare qu'il désire servir loyalement sa patrie et jure de partir. Le sergent l'avertit alors qu'il entendra passer la ronde de son régiment dans quelques heures et qu'il s'agira du signal de départ.

II^{ème} ACTE

Uberto est en train de réfléchir: il est pris entre son amour pour la patrie et celui pour sa sœur et sa fiancée, deux jeunes femmes qui dépendent de lui. Ce conflit intérieur l'angoisse. Alors qu'il dit adieu à la maison paternelle, Gina et Lilla le rejoignent: elles sont furieuses, car elles ont entendu le sergent par la fenêtre qui annonçait aux autres conscrits qu'Uberto aussi partirait avec eux. Elles ont l'impression d'avoir été dupées. Gina est tellement désespérée qu'elle fait une promesse: elle se dit prête à épouser n'importe qui, à condition que la personne en question soit assez généreuse pour partir à la place d'Uberto. Elle le jure sur la bague qui renferme les cheveux de ses parents. Pour avoir un peu de répit, Uberto fait semblant de devoir partir dans huit jours. Mais, une fois seul avec Lilla, il admet qu'il a menti; il lui demande d'être forte et de consoler Gina quand elles seront restées seules. Lilla est sous le choc, mais essaie de rassembler tout son courage; les deux jeunes gens enlacés se renouvellent leurs promesses d'amour et se disent adieu.

Gina s'occupe de préparer un repas, alors que Lilla essaie de cacher sa douleur, car il règne une atmosphère générale de bonne humeur autour d'elle. Mais une fois tout le monde à table, on entend la ronde de Flamberge: il est déjà l'heure de partir. Uberto fait mine de sortir, en disant qu'il ne doit s'absenter qu'un instant, mais Lilla saute de sa chaise et dit la vérité à Gina pour essayer d'empêcher que le jeune homme ne s'en aille. Flamberge arrive avec un document concernant Uberto: tout le monde pense qu'il s'agit de son livret militaire. Gina est furieuse, mais Flamberge déclare solen-

nellement qu'il s'agit au contraire d'un document le congédiant, car Uberto a été réformé. Le sergent explique qu'un inconnu, avec un grand chapeau en mauvais état, a décidé de prendre sa place parmi les conscrits; il lui a également demandé de donner un petit mot à Gina, pour que le sergent puisse lui remettre la bague en gage de la promesse faite par cette dernière. Celle-ci comprend qu'il s'agit de l'étranger qu'elle hébergeait dans le grenier et remet le précieux bijou à Flamberge. Lilla et Uberto sont sceptiques et même plutôt inquiets, car l'homme auquel Gina s'est promise par amour pour son frère est un parfait inconnu. Mais la jeune femme rappelle à Uberto qu'il a juré sur la bague de leurs parents: impossible de manquer à la parole donnée. Devant un tel acte de générosité, le sergent Flamberge aussi est pris d'émotion. On entend la fanfare de trompettes et de tambours: ce sont les conscrits qui partent. Sur la base des indications de Flamberge, Gina retrouve l'homme qui a remplacé son frère dans le groupe de soldats et l'indique à Uberto et à Lilla.

III^{ème} ACTE

Deux ans plus tard, Lilla est toute triste, car elle attend Uberto qui, malgré tout, a décidé d'aller se battre pour son pays. Il n'a pas suffi qu'un volontaire parte à sa place. Gina arrive et, toute joyeuse, elle montre à Lilla une lettre d'Uberto disant qu'il sera de retour le jour même. Les deux jeunes femmes entendent alors une voiture qui arrive: c'est Uberto avec le commandant qui lui a sauvé la vie pendant la guerre, et qui n'est autre que Giulio. Uberto insiste pour que le jeune homme reste avec eux et fait en sorte qu'il reste seul avec Gina. Les deux jeunes gens ne se reconnaissent pas et sont un peu embarrassés; puis Giulio finit par se décider et il ne faut pas longtemps pour qu'ils se déclarent leur amour. Mais Gina se sauve toute troublée, en se souvenant de son vœu. Uberto arrive et Giulio lui demande la main de sa sœur. Uberto en est très heureux, puisque c'est ce qu'il espérait depuis leur arrivée; Giulio aussi est tout joyeux. Pour Uberto, le mariage est décidé, mais Gina lui rappelle la promesse faite deux ans plus tôt et la bague remise en gage. Giulio confesse alors que c'est lui l'homme



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurino di Francesca Maniscalchi per il ruolo di Flamberge in Gina di Francesco Cilea al Teatro Malibran, febbraio 2017; regia di Bepi Morassi, scene di Francesco Cocco, costumi di Francesca Maniscalchi.

qui a remplacé Uberto au moment de la mobilisation, mais qu'il n'a plus de bague: lorsqu'il a été blessé à la guerre, il était tellement convaincu d'être sur le point de mourir qu'il l'a donnée à un compagnon d'armes. Son récit ne convainc pas la jeune fille qui s'en va indignée. Le sergent Flamberge arrive fort heureusement pour éclaircir tout malentendu. Il est très surpris de voir que Giulio a survécu, alors qu'il était revenu justement pour rendre à Gina la bague qu'il avait reçue des mains du jeune homme. Les deux amoureux peuvent ainsi s'unir dans la joie générale.

Handlung

I. AKT

Die Handlung spielt in den Jahren 1812-1814 in einem Dorf in Frankreich. Giulio, ein armer Gast in einer ländlichen Herberge, der einen weiten abgenutzten Umhang trägt, schmachtet nach dem Mädchen, das ihm in der Kornkammer Unterkunft gewährt hat. Es ist Gina, die gemeinsam mit Lilla auftritt, der Verlobten ihres Bruders Uberto, dem Betreiber des Wirtshauses. Die beiden Mädchen sind in Sorge, dass Uberto in den Krieg eingezogen werden könnte. Gina versucht Lilla zu trösten, in dem sie ihr sagt, dass Uberto sicher nicht unter den Rekruten sein wird und gemeinsam beten sie, dass dies nicht passieren möge. Uberto erscheint zusammen mit Sergeant Flamberge und den Soldaten des Regiments. Während Ersterer den beiden besorgten Mädchen Mut zuspricht, preist Sergeant Flamberge das Leben beim Militär und kündigt die nahende Abreise mit Uberto an. Gina und Lilla versuchen sich dagegen aufzulehnen und schlagen Uberto vor, sich ausmustern zu lassen, doch alles, was sie erreichen, ist, die Diskussion darüber auf ein späteres Gespräch bei Tisch zu vertagen. Flamberge und Uberto bleiben alleine zurück: der Sergeant fragt den jungen Mann, ob er wirklich jedes Mittel versuchen will, um die Einziehung zu vermeiden. Aber Uberto erzeigt sich als treuer Diener seines Vaterlandes und schwört abzureisen. Der Sergeant sagt ihm schließlich, dass Uberto in wenigen Stunden den Rundgang seines Regiments als Signal für den Aufbruch hören wird.

II. AKT

Uberto überlegt im Stillen: er ist hin- und hergerissen zwischen Vaterlandsliebe und der Liebe zu den beiden Frauen, die von ihm abhängen: seine Schwester und seine Verlobte. Dieser innere Konflikt betrübt ihn. Während er sich von seinem Elternhaus verabschiedet, erscheinen Gina und Lilla, die aufgebracht sind: sie haben vom Fenster aus gehört, wie der Sergeant zu seinen Rekruten gesagt hat, dass auch Uberto zusammen mit ihnen aufbrechen wird und fühlen sich hintergangen. Gina ist so verzweifelt, dass sie ein Versprechen ablegt: sie sei bereit, jenen zu heiraten, der so großzügig sei, an der Stelle von Uberto in den Krieg zu ziehen. Sie schwört es auf den Ring, der die Haare ihrer Eltern enthält. Uberto schindet Zeit, indem er so tut, als müsse er erst in acht Tagen aufbrechen. Aber als er mit Lilla alleine zurückbleibt, gesteht er ihr, dass er sie angelogen hat und bittet sie, stark zu sein und Gina zu trösten, wenn beide allein sein werden. Lilla fühlt sich gekränkt, nimmt aber ihren Mut zusammen und so umarmen sich Lilla und Uberto, beteuern ihre Liebe und verabschieden sich.

Gina ist mit den Vorbereitungen für das Abendessen beschäftigt: Lilla versucht, ihren Schmerz zu verbergen und so herrscht ein fröhliches Klima. Aber während sie tafeln, hört man den Rundgang des Regiments von Flamberge: es ist schon an der Zeit, aufzubrechen. Uberto schickt sich an zu gehen und sagt, er müsse nur für einen Moment den Raum verlassen, als Lilla vom Stuhl aufspringt, Gina die Wahrheit ins Gesicht schreit und versucht, den jungen Mann daran zu hindern, das Haus zu verlassen. Auch Flamberge kommt hinzu mit einem Dokument, das Uberto betrifft: alle denken, dass es sich um den Marsch-

Documento giovanile di un solido acculturamento franco-napoletano

di Cesare Orselli

Sil ritorno sui palcoscenici moderni della commedia sentimentale *Gina*, con cui Francesco Cilea si diploma e debutta in teatro nel 1889 con un bel successo che induce l'editore Sonzogno a fare dello sconosciuto maestrino di Palmi un autore del suo *staff*, è recentissimo: solo nel 2000, in occasione del cinquantesimo della scomparsa di Cilea, il Teatro Rendano di Cosenza (e poi l'Opera di Roma) ha tratto fuori dalla polvere della Biblioteca di Napoli, dopo più di cento anni, la partitura autografa che solo Gianandrea Gavazzeni aveva sfogliato, divenuta poi oggetto di una tesi di una studentessa del Dams di Rende.

Come Primo alunno [*di composizione al Conservatorio di Napoli*] – riferisce Cilea nei suoi *Ricordi* – ebbi, secondo la tradizione, l'incarico di scrivere l'opera *Gina* su libretto di Enrico Golisciani. (...) L'opera, da me concertata e diretta, ed eseguita nel piccolo palcoscenico del Collegio (...) la sera del 9 febbraio 1889, fu assai favorevolmente giudicata dagli ascoltatori e dalla critica, e venne ripetuta, con crescente favore del pubblico, per altre cinque sere.

Il libretto di *Gina*, «melodramma idillico», dapprima strutturato in due atti, e poi negli attuali tre, era stato tratto dal Golisciani, autore napoletano attivo nel teatro d'opera fin dagli anni Settanta, da una commedia di Mélesville, pseudonimo del barone Joseph Duveyrier, vissuto fra il 1787 e il 1865, e oggi dimenticato; eppure svolse un'intensa attività teatrale: libretti per melodrammi e per *opéra-comique*, per operette, farse, *féerie*, *vaudeville* con oltre trecentoquaranta titoli, molti dei quali in collaborazione con Eugène Scribe.

Il titolo originale di *Gina* è *Catherine ou La croix d'or*, «comédie mêlée de chants» di Nicolas Brazier e Mélesville, rappresentata a Parigi il 2 maggio 1835 con un successo immediato, se già nell'autunno del 1838 forniva il soggetto per il melodramma *L'astuccio d'oro* del Marchese di Giurdignano, con musiche di Fortunato Rjäentroph rappresentato al Teatro Nuovo di Napoli. E il 31 ottobre 1840, a Padova, andava in scena per la prima volta in Italia, nella traduzione e riduzione di Girolamo Giacinto Beccari, la commedia *1812 e 1814 ossia La croce d'oro*, che segue puntualmente il *vaudeville* di Brazier-Mélesville, ma, eliminando gli interventi cantati, lo trasforma in una commedia in quattro atti. Forse il Golisciani ebbe a disposizione questa traduzione, ma seguì scena per scena l'originale francese, anche se non una sola aria della *Gina* ricalca quelle del *vaudeville*: il libretto risulta infatti costruito secondo i più classici modelli italo-napoletani d'opera semiseria o comico-sentimentale. I pezzi chiusi sono in versi di misura tradizionale; il vocabolario è quello di una librettistica vecchiotta, con spreco di sdruccioli «angeli» «anima» «misero», «ciel», «cuor», «insiem», «andiam» e altri insistenti troncamenti in fine di strofa. Assai ridotte le sezioni di recitativo, che spesso abbandonano la classica alternanza endecasillabo/settenario per essere svolte in versi metricamente quadrati e con rime insistenti. La scena seconda fra Lilla e Gina che si estende nella terza a Uberto e Flamberge, ad esempio, è scritta in doppi senari; quella tra i due uomini, in settenari in rima, con innesti di strofette in quinari: praticamente l'intero primo atto; e ancora il dialogo che precede il duetto Lilla-Uberto «Io nel dolce amor tuo confidai» (II,3) in settenari

rimati, la scena seconda dell'atto terzo fra Gina e Lilla in ottonari, che precede il valzer «I fiori mandano». Come se il librettista volesse stimolare un più frequente ricorso a forme chiuse, con uno spiccato disinteresse per le soluzioni 'conversevoli' dei recitativi dell'opera buffa 'antica', o che saranno predominanti nella commedia con musica prossima a venire. Il suggerimento non sempre però viene accolto da Cilea che, anche in presenza di versi regolari, ricorre a vecchi moduli di recitativo e solo in qualche episodio adotta percorsi melodici più caratterizzati, a mo' di arioso; in ogni modo, l'impiego di un *continuum* sinfonico (tipo *La bohème*, ancora da nascere) è del tutto estraneo a questa *Gina*. Sarebbe peraltro assurdo immaginare che un giovane diplomando di Conservatorio potesse assumere il declamato a struttura portante di un melodramma di scuola, anticipare cioè la rivoluzione formale a cui, in Italia, solo Mascagni stava lavorando fin dal 1882 con il declamato-arioso continuo del *Guglielmo Ratcliff* (che però resterà nel cassetto fino al '95), o tener conto di un evento straordinario appena esploso come *Otello*. D'altronde, anche *Cavalleria rusticana*, che nasce un anno dopo *Gina*, nell'esilio pugliese, lontano dal clima progressivo di Milano, è ancora costruita a forme chiuse, come il successivo idillio dell'*Amico Fritz* (1891), in cui ritorna l'indicazione quasi provocatoria di «Recitativo». Nessuno stupore, dunque, che Cilea, educato alla scuola napoletana, nel 1889 decida di raccontare anch'egli una storia d'amore, un idillio appunto, ricorrendo a recitativi, arie, canzoni, duetti, concertati, senza violentare più di tanto la tradizione classica.

Siamo in un paesino della Francia, in epoca napoleonica: una coppia di fidanzati, Lilla (contralto) e Uberto (baritono), proprietari di un piccolo albergo di campagna, dovrebbe separarsi per la chiamata del giovane alle armi; ma un misterioso personaggio, ospite della locanda, si offre di arruolarsi al suo posto. Gina (mezzosoprano), sorella di Uberto, commossa dal gesto, giura che al ritorno dalla guerra si offrirà come sposa al generoso, cui fa giungere come pegno d'amore un anello d'oro che contiene i capelli dei suoi genitori (atti I e II).

Due anni dopo. Anche Uberto ha ceduto ai

suoi doveri di soldato, ma ritorna salvo a casa portando con sé un brusco commilitone, Giulio (tenore), che gli ha salvato la vita nella battaglia di Jena. *Coup de foudre* tra Gina e lui, ma il ricordo della promessa fatta blocca lo slancio della ragazza: Giulio le si dichiara come il misterioso personaggio che ha sostituito Uberto alla leva, ma non può dimostrarlo perché non ha più l'anello. Interviene allora il sergente Flamberge (basso) tirando fuori l'anello che Giulio gli ha consegnato sul campo di battaglia credendosi in punto di morte. I due innamorati possono così unirsi, fra l'esultanza generale (atto III).

Nei *coups de théâtre*, nell'alternanza di attese dolorose e di felici soluzioni che animano l'intreccio, può ben riconoscersi il modello del *vaudeville* francese, che in Italia ha lasciato tracce in *Betty*, *Il campanello di notte*, *Rita*, *Il giovedì grasso*, *La Fille du régiment* di Donizetti, e nella *Gazza ladra* di Rossini, dove ancora è un oggetto prezioso, una forchetta d'argento, a condurre la vicenda. A rendere più varia e colorita la rappresentazione rimangono, ancora nello spirito del *vaudeville*, alcune battute sul sesso debole («Teste vuote»; «Di donne è vizio / il cicalar»), ma anche, per contrasto con l'idillico quadro campestre, il ricorrente elogio dell'imperatore e della «bella vita militar», come se gli italiani del 1889 non ne avessero abbastanza di guerre, e solo le «sciocche» donne potessero esprimere perplessità per le iniziative belliche di qualche sovrano.

L'intreccio, con il provvidenziale ritorno di Flamberge che tira fuori l'anello d'oro, ha il sapore di quelle *pièces à sauvetage* di epoca napoleonica, tipiche, per non dir d'altri, del teatro di Cherubini (*Eloïse, Les deux Journées...*) e del *Fidelio* di Beethoven. Il sergente, che ha perduto il grottesco nome di Austerlitz, viene sì a sconvolgere la tranquilla esistenza del piccolo nucleo familiare arruolando Uberto (atto I), ma poi ridà la felicità alle donne con la licenza (atto II) e infine scioglie tutti i nodi, svolgendo quasi la funzione di *deus ex machina*, un po' come il Dulcamara nell'*Elisir d'amore*, idillio campestre che nasce da una commedia francese di Scribe. Ma, rispetto allo spazio che guerra e soldati avevano in Mélesville, in questa *Gina* l'interesse si sposta sulle situazioni lirico-sentimentali, e

un'umanità convenzionale, composta di personaggi tutti affettuosi onesti e simpatici, invade l'opera con duetti d'amore, di saluto, d'abbandono, con romanze di addio, canti di nostalgia, arie sulla propria infelice condizione. Così, sulla francese commedia d'azione s'innesta una forte componente patetica di matrice napoletana e, musicalmente, «una grazia leggera da *petit-opéra* francese» (Gavazzeni), un *mélange* che rimanda a quel filone rustico-intimista presente nel teatro italiano degli anni Ottanta con un gruppo di titoli dimenticati (come la *Lina* e gli stessi *Promessi sposi* di Ponchielli, o la *Dolores* di Auteri-Manzocchi), anche se non cospicuo.

Quanto alla cornice, Cilea propone l'*en plein air* della campagna, caro alla nostra commedia di primo Ottocento, con cori di contadine e di coscritti; ma la singolarità dei registri vocali dei personaggi che conducono l'azione rafforzano la parentela con l'*opéra-comique* e *lyrique*. Non certo il sergente Austerlitz-Flamberge, ennesima riproposta di bassobuffo, del soldato ridicolo di tanto teatro italiano, e che Cilea caratterizza con divertenti arie militaresche, marce e inni all'imperatore. Ma il registro di mezzosoprano acuto che Cilea assegna alla protagonista Gina è inconsueto nell'opera italiana del secondo Ottocento e ha le sue premesse in certe eroine dell'*opéra-lyrique* come Mignon e Sapho, «parti di donna fragile e idealizzata» (Celletti); e altrettanto insolita è la tessitura di contralto scelta per Lilla, alla quale Cilea assegna l'aria «Romito fior», la cui tematica si avvicina ad analoghe invocazioni floreali presenti nelle *Villi*, del 1884 («Se come voi piccina / io fossi, o vaghi fior»), e nell'aria di Suzel «Son pochi fiori» dell'*Amico Fritz* del 1891. Per la figura del misterioso salvatore, Giulio, inevitabile il ricorso alla voce di tenore, di carattere lirico; ed è lui ad aprire l'opera con l'aria «Sempre deserto e bruno», che ne dipinge la malinconica natura e il destino amaro, quasi di eroe 'negativo', con un canto che discende dalla vocalità dell'*opéra-lyrique*, che «avviò le voci maschili, e in particolare quelle dei tenori, a un canto delicato, carezzevole, intimizzante, che non escludeva fraseggi appassionati, ma si prestava a una linea distesa e sfumata» (Celletti). Lontano dai modelli romantici è anche Uberto, che si avvicina al tipo del baritono 'confidente' e affettuoso dell'opera fine secolo, dagli

accenti naturali, dall'emissione morbida e toccante (pensiamo al David dell'*Amico Fritz*, al Marcello della *Bobème*, al Cascart di *Zazà*, al Michonnet di *Adriana Lecouvreur*, tutti a venire), che non è più 'eroico', o il rivale del tenore amoroso, come in Verdi, ma un compagno, un amico sincero.

L'idillio di *Gina*, terminato l'8 dicembre 1888, inizia in *medias res* con la Scena e Romanza di Giulio. L'autografo, come notava Cilea, presenta numerosi interventi dell'ultim'ora: tagli di battute orchestrali, singole parti – soprattutto dei fiati – cancellate per alleggerire lo strumentale, ma anche intere pagine rifatte o sopresse, soprattutto al terzo atto, per far correre l'azione più rapidamente verso lo scioglimento. Tradizionale l'organico orchestrale, con legni e corni a 2, arpa, tre trombe e tre tromboni e molte percussioni 'di colore' come timpani, tamburo, grancassa, piatti e triangoli, oltre a strumenti sul palco; in alcuni passi, intervengono ottavino, terzo corno e oficleide. Tuttavia l'impiego dei fiati è assai discreto, e spesso la scrittura si limita al quintetto degli archi, con piccoli interventi dei legni; più sonora l'orchestrazione riservata ai passi di carattere militare e ai concertati di fine atto.

Se la storia del Golisciani si dipana con tranquilla prevedibilità, senza curarsi troppo di continuità drammatica e di coerenza psicologica dei personaggi, sul piano musicale appare dominante una vena elegiaca e sentimentale, che sarà costante anche del più maturo maestro. Il ricorso a forme ordinate e lineari risulta lo strumento naturale per tradurre situazioni sceniche che non conoscono le tensioni e gli scontri del dramma; così, Cilea può ricorrere ai contenitori 'accademici' della romanza o canzone, per cui inventa melodie di grande semplicità, distese entro l'arcata di 4+4 battute, con risposte e sviluppi quanto meno prevedibili; effetti di una 'buona educazione' che giungerà fino alla maturità, quando pagine di grande bellezza come «Io son l'umile ancella» o «La dolcissima effigie» continueranno a prediligere una respirata ma lineare costruzione simmetrica; la cosiddetta 'improprietà sintattica' tipica dei maestri del Verismo, è dimensione non proprio naturale (a parte gli ariosi di Rosa Mamai nell'*Arlesiana* o di Michonnet nell'*Adriana*) per questo futuro maestro d'armonia. Così, i sentimenti dei piccoli borghesi della *Gina*

ORCHESTRA

2 FLAUTI
1 OTTAVINO
2 OBOI
2 CLARINETTI
2 FAGOTTI
3 CORNI
3 TROMBE
3 TROMBONI
TUBA
TIMPANI
PERCUSSIONI (TRIANGOLO E TAMBURO)
ARPA
ARCHI

ziale fra i campagnoli del debutto operistico e il modesto *regisseur* della Comédie-Française: al primo atto, Michonnet commenta l'interpretazione di Adriana sulla melodia dell'«umile ancella», poi appoggiandosi a un disegno ripetuto più volte che è identico alle otto battute dell'*Allegretto morbido* che aprono la scena seconda del secondo atto di *Gina*, in cui Lilla e Gina esprimono la loro commozione per la partenza di Uberto. Comunque, per un'«operetta» come *Gina*, nata quando il fenomeno Tosti si è consolidato a livello internazionale, la romanza può divenire il modello formale da estendere pressoché a tutti i numeri della partitura, anche se fino allora Cilea ne ha composto solo una manciata, e dunque affronta l'opera quasi digiuno di scrittura vocale. In compenso, ha al suo attivo molti fogli d'album e pezzi caratteristici per pianoforte, nei quali l'influenza della romanza senza parole mendelssohniana e forse dei *Pezzi lirici* di Grieg ne determina l'aristocratica scrittura melodica e lo spiccato gusto per l'equilibrio formale, poco incline al virtuosismo e alla libertà improvvisativa di matrice lisztiana. Così che l'origine della celebrata quadratura del canto di Cilea, della sua eleganza che non conosce l'enfasi e l'eccesso vocalistico, sarà da ricercare non solo nella tradizione melodica dell'opera napoletana, nella 'nenia', o nella cantabilità dei *petit-opéra* francesi, ma anche in questi modelli strumentali, praticati e fatti propri dalla scuola pianistica partenopea. Forte di questa educazione, nella *Gina* il giovane maestro rivela una discreta perizia nell'alternare canti generici o ripetitivi con altri più emozionanti, senza scadere mai nello scorretto o grossolano; debole è magari il taglio teatrale, in cui si nota un certo ristagno illustrativo, il frequente impiego di terzetti o di altre piccole scene d'insieme irrilevanti ai fini del percorso drammatico. Ma nell'insieme la partitura sembra tratteggiata con il gusto del disegno leggero, dell'acquerello dai colori sfumati e teneri; quasi fosse un lavoro *Biedermeier* un po' fuori stagione, a cui mancano le punte di passionalità che, ad esempio, un idillio altrettanto insipido come *L'amico Fritz* presenta con larghezza.

Dopo l'ampia Overture, costruita, secondo il modello del *pot-pourri* francese, utilizzando al-

vengono tradotti con i modi della romanza da salotto, che intende suscitare una commozione tenue, in chiave lirica o malinconica, con la semplicità e l'eleganza del disegno, che abbandona modelli belcantistici in favore di una melodia sillabica e rinuncia a impennate verso l'acuto; utilizzando formule di accompagnamento classiche – raddoppio del canto, sestine di crome, quartine di sedicesimi, tremoli, accordi ribattuti, arpeggi accordali – e percorsi armonici scolastici e semplici andamenti ritmici.

Il giovane Francesco ancora non immagina di dover affrontare le forti passioni vissute da principi e grandi *tragiciennes* nella futura *Adriana Lecouvreur*; pure, vogliamo segnalare un sottile filo rosso sotteso tra *Gina* e il capolavoro a venire, un curioso auto-imprestito, segnale della parentela so-

cune melodie dell'opera, in particolare quelle più brillanti e di taglio militare, la romanza di apertura del tenore Giulio «Sempre deserto e bruno», in la minore, si segnala per l'andamento cullante, quasi di lamento, che guarda alle cantilene dell'opera napoletana. Aperto da un'introduzione strumentale di carattere militare, il successivo duetto fra le due donne, che potremmo definire 'dell'amicizia femminile', ha un andamento garbato e suadente, caratterizzato da un'idea melodica in si minore che ricalca quasi letteralmente l'inizio di «Printemps qui commence» dal *Samson et Dalila*, e si conclude con una codetta di sapore religioso, in cui compare per la prima volta l'arpa, che Cilea prediligerà per sostenere momenti di particolare emozione.

Inevitabile invece la strumentazione per fiati e la netta quadratura ritmica per la Marcia che segue (quasi un annuncio dell'accompagnamento del pezzo 'di carattere' «Il russo Mencikoff» cantato da Maurizio nell'*Adriana*), con la gustosa inserzione onomatopeica delle risate «Ah, Ah» dei co-scritti. Nell'aria del sergente Flamberge «Orsù sta ben che spasimi», in re bemolle maggiore, Cilea giuoca tra la tenerezza un po' generica di un 6/8, con riferimento alla condizione delle donne, e il 2/4 che allude alla vita militare; da notarsi anche il divertente «Brr! Rataplan» del sergente, accompagnato da trombe e fiati, su cui si svolge l'*ensemble* che chiude l'atto: un *topos* comune a molto teatro dell'Ottocento, dagli *Huguenots* alla *Fille du régiment* alla *Forza del destino* fino all'*opéra-comique* e all'operetta.

Ancora la citazione della Marcia in apertura del secondo atto, per creare il clima del recitativo in cui Uberto riflette sui suoi doveri di soldato; segue la toccante Romanza di saluto «Addio! Addio, ti dico addio» (ABA, in sol bemolle maggiore), nella quale Gavazzeni ha segnalato «embrioni melodici persino originali», impreziosita dai soli di oboe e fagotto, poi di flauto e clarinetto concertanti e da un fluente disegno di accompagnamento la cui intervallistica può richiamare quella di un'altra celebre romanza francese: «Je crois entendre encore» dai *Pêcheurs de perles* di Bizet.

Alcune idee felici si trovano nel concertato in cui le donne si preparano alla partenza di Uberto,

e Gina promette la sua fede al generoso che volesse sostituirlo (e Giulio, in scena, ascolta). Qui si rivela un Cilea capace di dominare un'ampia partitura a più voci, con una sicurezza di mano di cui si trovano conferme negli altri numerosi terzetti e quartetti, una chiara eco del gusto francese per gli *ensemble*. Quasi un trionfo dello spirito della romanza è il successivo duetto d'addio in fa maggiore in cui Uberto canta «Io nel dolce amor tuo confidai», a cui Lilla risponde con la toccante frase «Senza lacrime»; di grande tenerezza il finale «Vivrò Lilla», con l'immane timbro dell'arpa, un clarinetto e un corno soli.

Dopo l'intermezzo digressivo, e musicalmente generico, di una scena di festa, il second'atto ha il suo *clou* nella lettura della lettera, con cui l'anonimo prende il posto di Uberto e chiede a Gina l'anello in pegno della sua fede. Commossi dall'atto, tutti i protagonisti cantano nel bel concertato «Fin ch'io di vita / respiri un'aura», di carattere patetico; una scena estatica cui si contrappone, come segnale del mondo esterno, un richiamo di fanfara dietro le quinte e la ripresa della Marcia, che chiude l'atto.

Nelle scene conclusive del terzo (innamoramento tra Gina e Giulio, rifiuto di lei, ritorno di Flamberge con l'anello) Cilea non sa eludere qualche ridondanza del libretto, risolvendola con degli insiemi che rallentano il ritmo drammaturgico; ma trova ancora i momenti più ispirati in alcuni brani lirico-sentimentali, fra cui vale ricordare la semplice romanza di Lilla in fa maggiore «Romito fior», che rimanda alla consueta simbologia floreale, illuminata dal timbro dell'arpa, del flauto, dell'oboe e successivamente di tutti i legni. E ancora i fiori sono protagonisti in quella di Gina («I fiori mandano / fragranze ignote»), un delicato valzer in re maggiore, in cui la ragazza esprime la felicità per il ritorno del fratello, unico brano della *Gina* nel quale Cilea recupera – pur nel registro centrale del mezzosoprano – passaggi di coloratura (scalette, trilli, vocalizzi, appoggiature, una cadenza cromatica) e arricchisce la linea del canto con effetti strumentali evocativi del canto degli uccelli. I modelli che il compositore può aver tenuto presenti sono il virtuosistico valzer di Giulietta «Je veux vivre» dal *Roméo et Juliette* di Gounod e, per il richiamo flo-

reale, il canto di Siebel «Faites-lui mes aveux» dal *Faust*. Ma forse la pagina più singolare dell'atto, prima del duetto d'amore tra Gina e Giulio, è la canzone in la maggiore «E la campagna è bella alla mattina», che il mezzosoprano intona ricamando un raffinato brano di gusto arcaizzante che trasferisce in un'opera italiana quelle *chansons de toile* di origine medievale che si ritrovano in molto teatro europeo dell'Ottocento, a partire dal *Freischütz* di Weber e dalla ballata di Senta del *Fliegende Holländer*. Ma la distanza fra l'umanità di queste eroine romantiche e il mondo lirico-borghese di Cilea è incommensurabile (solo Catalani, nella sua candida ammirazione per la cultura germanica, aveva osato tentarne un'eco nella sua *Edmea*), e il giovane maestro calabrese – che pure firma in quegli anni una pianistica *Chanson du rouet* – dovette guardare piuttosto a un altro modello celebre: la canzone del Re di Thule intonata dalla Margherita di Gounod.

Sembra difficile attribuire al saggio finale dell'allievo Cilea un'assoluta originalità; pure, esso si fa apprezzare per la capacità di accogliere in un prodotto omogeneo ed equilibrato, che spira classicità e trasparenza, fonti letterarie e musicali eterogenee: *vaudeville*, *pièce à sauterie*, tipologia borghese dei personaggi, con romanza da salotto italiana, pianismo 'di carattere', registri vocali e modi di canto da *opéra-lyrique* o *comique*. Questo fa intuire, dietro l'esordio di Cilea, un patrimonio e un aggiornamento che va ben al di là del portato scolastico, che gli consente di creare un teatro 'altro' rispetto ai modelli imperanti nel teatro dell'epoca. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che la storia dell'opera buffa non si conclude con il fatidico 1843, anno del *Don Pasquale*, per riaprirsi, quasi di fronte all'apparizione di un meraviglioso fantasma, cinquant'anni dopo, con il *Falstaff*. Nei teatri di Napoli, mentre tramontava nel resto d'Italia, il genere comico-sentimentale, il melodramma 'di mezzo carattere' continuava con successo fin quasi allo scadere del secolo, grazie ai contributi dei fratelli Ricci, di Petrella, di De Giosa, innestando in una tradizione secolare elementi di provocatoria 'modernità', come scene di festa, addirittura di Piedigrotta, con l'immane sé-

guito di balli e di canzoni, napoletane *ça va sans dire*. È una storia, questa del genere leggero nel secondo Ottocento, quasi tutta da riscrivere, per approfondire le relazioni sotterranee fra moduli drammatici tanto diversi (compresa l'operetta, francese e viennese); e non si può escludere che la *Gina* apparirà allora meno isolata e inconsueta rispetto alla produzione dei suoi tempi, in cui il Verismo batteva alle porte dell'opera. Tanto più che, se accogliamo l'individuazione di Carl Dahlhaus, secondo cui uno dei parametri per qualificare come 'verista' un'opera in musica è la presenza di episodi che anche nella realtà sarebbero cantati o suonati (serenate, marce, inni religiosi, balli, stornelli, segnali), potremmo essere meravigliati che in questa *Gina* brani del genere s'incontrino a ogni piè sospinto: a cominciare dalla scena d'introduzione, con cori di contadine al lavoro («Liete siam, tal che ci par / una festa il lavorar») e risposte di voci maschili, che anticiperebbero letteralmente il quadro di apertura di *Cavalleria rusticana*. Ricordiamo poi la canzone del «Rataplan» che Flamberge usa come segnale di richiamo per Uberto, il coro dei coscritti (che cantavano, ahì, andando alla guerra anche nella realtà) e la marcia che si estende a tutto il finale del primo atto e ritorna a più riprese, come un discreto *Leitmotiv*. Nel secondo

VOCI

UBERTO, PADRONE DI UN ALBERGO CAMPESTRE
baritono

GINA, SUA SORELLA *soprano*

LILLA, FIDANZATA DI UBERTO *mezzosoprano*

GIULIO *tenore*

FLAMBERGE, SERGENTE *basso*

Coro di coscritti, contadini e contadine



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurino di Francesca Maniscalchi per i contadini in *Gina* di Francesco Cilea al Teatro Malibran, febbraio 2017; regia di Bepi Morassi, scene di Francesco Cocco, costumi di Francesca Maniscalchi.

atto si assiste a un'ampia scena di brindisi (dopo *Macbeth* e *La traviata*, è vero, ma prima di *Cavalleria*), alla lettura di una lettera accompagnata da violoncello e contrabbasso, a mo' di melologo, e si ascolta una fanfara di ottoni in quinta: autentico episodio di musica 'in presa diretta'. In varie occasioni, poi, s'innestano nel canto anche risate, esclamazioni o l'onomatopeico «Brr» nel «Rataplan». Momento magico fra queste varie «musiche di scena», il quadro in cui l'imbarazzato Giulio si mette a fumare e Gina ricama, intonando la *chanson de toile* già ricordata: si pensi che Mélesville risolveva la situazione con un brillante colloquio, mentre Golisciani e Cilea decidono di creare una zona di 'canto nel canto', simile a quelle serenate e stornelli così frequenti nel teatro verista.

Sarebbe forse eccessivo parlare di anticipazioni di teatro naturalista, considerata la frequenza con cui episodi analoghi figurano nel teatro e

nell'opera in musica fin dalle epoche più remote («La musica di scena con funzione emblematica è tradizione vetustissima», Dahlhaus); ma se è vero che le rivoluzioni non si compiono in un giorno, e che prendere in esame che cosa esisteva d'intorno ai grandi eventi artistici – come il Verismo, nel nostro caso – non è mai ricerca oziosa, niente di meglio che l'ascolto di *Gina* per verificare le qualità che abbiamo annotato in queste nostre pagine.



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurino di Francesca Maniscalchi per le contadine in Gina di Francesco Cilea al Teatro Malibran, febbraio 2017; regia di Bepi Morassi, scene di Francesco Cocco, costumi di Francesca Maniscalchi.

Bepi Morassi: «Uno spettacolo corale e ironico»

a cura di Leonardo Mello

Bepi Morassi firma l'allestimento di *Gina* coordinando gli allievi dell'Accademia di Belle Arti, che si occupano delle scene e dei costumi. Lo incontriamo alla fine di una prova.

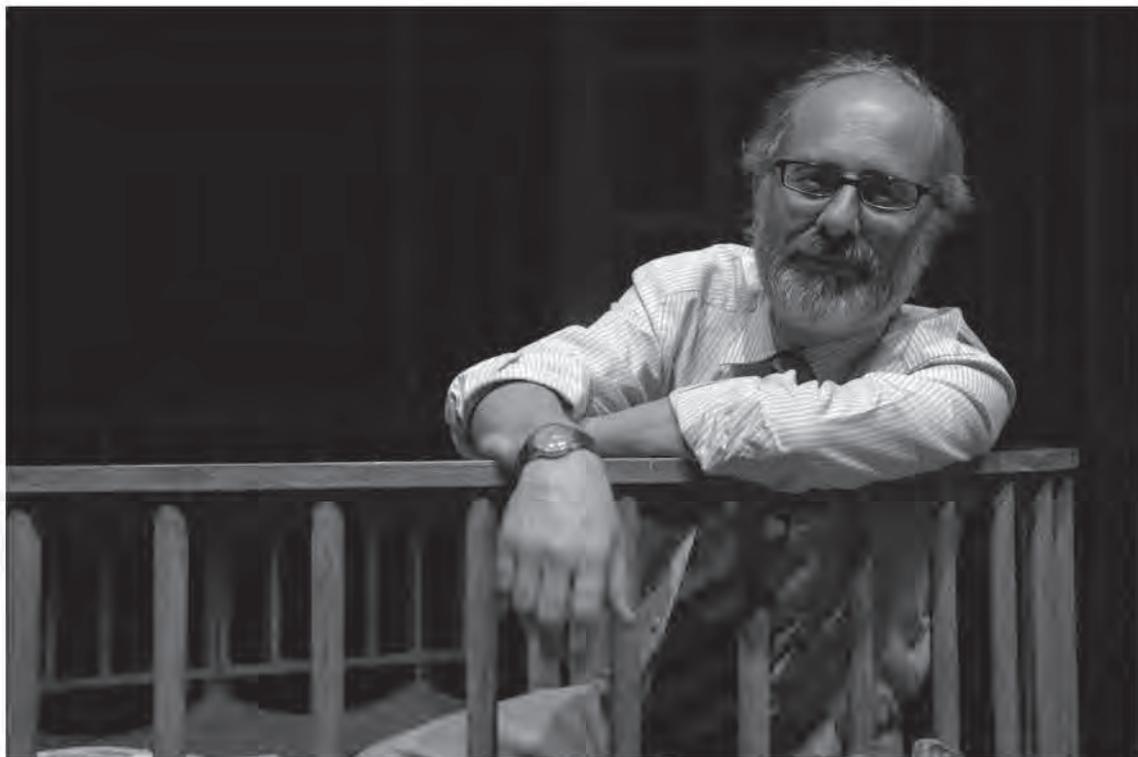
Che tipo di situazione presenta Gina dal punto di vista scenico, e quali sono i principali snodi drammaturgici dell'allestimento?

Come in genere tutte le 'opere prime', nelle quali l'autore sta ancora affinando stile e gusti, *Gina* ha un'impostazione piuttosto esile. La storia in sé è abbastanza schematica, come lo è il susseguirsi 'fisso' dei numeri musicali (aria, duetto, coro ecc.). Ma dal punto di vista compositivo propone degli squarci davvero interessanti, che preludono certamente al Cilea successivo. Per dare sostanza drammaturgica a questa vicenda la prima decisione presa è stata quella di ampliare il suo impianto corale, dando per esempio più visibilità ai coscritti, che nel libretto compaiono qua e là saltuariamente. In questo senso, in scena si vedono i letti delle camerate, a evocare la collettività dei soldati. All'inizio del terzo atto, l'attesa sconfortata di Uberto da parte di Lilla è poi amplificata dalla presenza del coro femminile, a simboleggiare le tante donne che aspettano mariti, figli, fratelli reduci. Abbiamo tentato di 'rimpolpare' la vicenda usando elementi concreti in un gioco che si fa via via più astratto. L'ambientazione è più o meno quella prevista dal libretto, cioè l'epoca napoleonica. Dal punto di vista della scenografia, partendo da un mio progetto Francesco Cocco, uno studente dell'Accademia, ha sviluppato un progressivo mutamento degli elementi scenici: ricordando l'albergo campe-

stre¹ citato dal testo, all'inizio si vede un'aia piena di lenzuola stese ad asciugare, che poi andando avanti rappresentano la caserma e dopo ancora si trasformano in bandiere tricolori francesi. Ci siamo sempre mossi alla ricerca della valenza teatrale dell'opera, che va al di là della mera esecuzione musicale, immertendo nello spettacolo anche una certa dose di ironia, che non sfocia però mai nella comicità, a mio parere poco adatta a un contesto del genere.

Che tipo di personaggi costruisce la coppia Cilea-Golisciani?

Gina è una fanciulla vezzosetta e allo stesso tempo romantica, tutta presa dalla volontà di risolvere il problema che la affligge, cioè la temuta partenza del fratello Uberto per il fronte. Lei, come anche Lilla, che di Uberto è la fidanzata, sono sostanzialmente figure funzionali all'andamento della storia, più che possedere un proprio, specifico spessore drammatico. Ciascuna di loro rappresenta una tessera necessaria allo svolgimento dell'azione scenica. Un'eccezione, forse, è il personaggio di Giulio, su cui abbiamo svolto una riflessione più approfondita. All'inizio compare nelle sembianze di un povero, quasi un mendicante, o meglio ancora un profugo. Dato che il libretto cita la battaglia di Jena, che si svolge nel 1806, abbiamo notato che non si è molto lontani, cronologicamente, dal fatidico 1893, anno della decapitazione di Luigi XVI e dell'avvento del Terrore. Ci è dunque sembrato plausibile pensare a Giulio, che in più occasioni piange la morte dei genitori, come a un orfano di nobile famiglia



Bepi Morassi. Foto © Michele Crosera.

decaduta. In quest'ottica, quando all'inizio del primo atto si rivolge alla madre, abbiamo immaginato quest'ultima come una possibile vittima della repressione, magari anch'essa decapitata. In questo modo si sviluppa una qualche sfumatura tragica, che però resta soltanto sullo sfondo. È una prospettiva che ci permette di dare maggior spessore a un personaggio che, se da un lato compare meno, dall'altro sembra meglio caratterizzato. Flamberge, che ha alcuni tratti del buffo, ma non è un buffo classico, abbiamo cercato di rappresentarlo in modo divertente, richiamando in qualche misura il personaggio di Falstaff. La sua apparizione nel finale – quando funge da *deus ex machina* per condurre la storia verso il suo *happy end* – ha qualcosa di sorprendente, che enfatizza un tratto sottolineato nello stesso libretto, dove il sergente compare «con lunga barba e nodoso bastone in mano».

Dopo la conclusione delle cinque farse rossiniane, lei sembra orientato, nelle sue regie, ad affrontare partiture e drammaturgie più recenti, novecentesche o – come in questo caso – tardo-ottocentesche. Questo comporta qualche cambiamento stilistico?

Effettivamente anche in *Gina* si sente già occhieggiare un po' di Novecento. Curiosamente, partendo da una storia personale in cui provavo un'estrema gioia nel 'giocare il teatro', sto scoprendo un percorso che porta proprio verso il Novecento – come l'anno scorso con *Agenzia matrimoniale* e *Il segreto di Susanna* – di cui apprezzo molto il senso della sintesi. Teatralmente parlando, sento ora più piacevole andare verso un'astrazione sintetica piuttosto che verso un accumulo di elementi. Del resto, anche restando a Rossini, dal *Barbiere di Siviglia* alla *Scala di seta* è già visibile un processo di questo tipo.

Bepi Morassi: “A choral, ironic performance”

edited by Leonardo Mello

Bepi Morassi is responsible for the direction of *Gina*, coordinating the students of the Academy of Fine Arts, who are in charge of the set and costumes. We spoke to him at the end of a rehearsal.

As far as the set is concerned, what kind of Gina can we expect, and what are the main dramaturgical turns of the production?

As is usually the case with all ‘first operas’, when the composer is still refining his style and taste, its structure is rather tenuous. The plot in itself is relatively straightforward, as is the ‘set’ succession of musical numbers (aria, duet, chorus, etc.). However, as a composition, it offers some truly interesting insights that herald Cilea’s later works. To give dramatic body to the tale, the first decision was to expand the choral structure, for example by giving more visibility to the conscripts, who appear only here and there in the libretto. In this sense, on stage you can see the beds in the dormitories, evoking the soldiers as a group. At the beginning of the third act, Lilla’s disheartened wait for Uberto’s return is amplified by the presence of the female chorus, symbolising the countless women waiting for their husbands, sons, and brothers to return from the war. We tried to ‘flesh out’ the plot by using concrete elements in a game that becomes more and more abstract. The setting is basically the one foreseen in the libretto, i.e. in the Napoleonic period. As far as the set is concerned, starting with a project of mine, one of the students from the Academy, Francesco Cocco, developed the progressive transformation of the set elements: evoking the ‘country inn’ that is mentioned in the

text, at the beginning you can see a farmyard full of sheets hanging out to dry, but as time goes by they gradually represent the barracks, and then in the end turn into the French tricolour flag. We always sought a theatrical value of the opera that goes beyond the mere music, adding a dose of irony to the performance as well, but making sure it never becomes comic, which I think would be unsuitable to a context of this kind.

What kind of characters has the Cilea-Golisciani couple created?

Gina is a charming and romantic young girl who is doing her best to solve the problem facing her, that is, her brother’s much dreaded departure for the front. Together with Lilla, Uberto’s fiancée, are basically figures that are more functional to the story rather than having their own, specific dramatic calibre. Each of them represents a piece that is necessary in the scenic action. An exception might be Giulio, and we studied him in greater detail. At the beginning he appears as a poor man, almost a beggar, or rather a refugee. Since the battle of Jena is mentioned in the libretto, which took place in 1806, we realised that the fateful year of 1893 was not that far off, when Louis XVI was beheaded, marking the start of the Reign of Terror. We thought it was therefore plausible that Giulio, who laments the death of his parents repeatedly, might be an orphan from a former aristocratic family. From this perspective, when he turns to the mother at the beginning of the first act, we thought she might have been a possible victim of the repression, and maybe she was beheaded. This helps



Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, figurini di Francesca Maniscalchi per i coscritti in Gina di Francesco Cilea al Teatro Malibran, febbraio 2017; regia di Bepi Morassi, scene di Francesco Cocco, costumi di Francesca Maniscalchi.

develop a tragic hue, which only stays in the background though. It is a perspective that allows us to give greater calibre to a character that appears less on the one hand, but on the other is characterised in more detail. Flamberge has some buffo traits, but he is not a classical buffo and we tried to portray him in an amusing way, evoking Falstaff's character in some way. His appearance in the finale – when his role is a *deus ex machina* so the story closes with a happy end – is a bit surprising but this is emphasising a characteristic that is underlined in the libretto as well, when the sergeant appears “with a long beard and knotty stick in his hand”.

After the conclusion of Rossini's five farces, your direction seems to be focusing on more and more recent scores and dramaturgy, twentieth century or – as in this case – late nineteenth century. Does this involve any stylistic changes?

In actual fact, there is already a bit of the twentieth century in *Gina*. Curiously enough, starting with a personal story in which I felt great joy at ‘playing theatre’, I am now discovering a path that leads towards the twentieth century – for example, last year with *Agenzia matrimoniale* and *Il segreto di Susanna* – in which I really appreciated the sense of synthesis. Theatrically speaking, I now find it more pleasant to go towards what is a synthetic abstraction rather than an accumulation of elements. Furthermore, a process of this kind can already be seen in Rossini, going from *Il barbiere di Siviglia* to *La scala di seta*.

Francesco Lanzillotta: «Un mix di lirismo italiano e gusto francese»

a cura di Ilaria Pellanda

Francesco Lanzillotta, a pochi mesi dalla prima italiana del *Medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli, andata in scena alla Fenice in ottobre, torna ora a Venezia per dirigere *Gina*, la prima opera composta da Francesco Cilea. Gli chiediamo qual è stato il suo approccio a questa composizione dal punto di vista della concezione musicale e della partitura.

È un'opera sorprendente, soprattutto considerando che Cilea la scrisse per il diploma, quindi ancora giovanissimo. La chiave di lettura è la leggerezza, la scorrevolezza e il rendere tutti i micro-episodi musicali che collegano i grandi numeri il più consequenziali possibile. Evitare il patetismo e un romanticismo fuori luogo privilegiando invece lo spirito brillante e un lirismo fortemente italiano.

Qual è il linguaggio musicale usato da Francesco Cilea in queste pagine?

È indubbiamente evidente l'influenza di compositori come Donizetti e Bellini, ma altrettanto evidente è l'omaggio a un gusto francese che si rivela non tanto nella melodia, tipicamente italiana, quanto nel modo in cui viene sviluppata e orchestrata.

Quali sono i colori che caratterizzano quest'opera?

Sicuramente colori brillanti e vivi. Chiari.

Al debutto napoletano, nel 1889, Gina ottenne un buon successo, ma in seguito l'opera non venne

più ripresa. La prima rappresentazione 'moderna' ebbe luogo al teatro Rendano di Cosenza nel 2000: come mai, a suo parere, tutti questi anni di silenzio?

Questo è un discorso che potremmo estendere a una grossa fetta del repertorio lirico e sinfonico italiano. Spesso si pensa che se un'opera non viene eseguita per cento anni il motivo, semplicemente, è che non ha un valore significativo; troppo facile! È necessario che i nostri teatri e le nostre orchestre sinfoniche sentano il desiderio di riproporre e scoprire un repertorio diverso. In quest'ottica la Fenice è indiscutibilmente un faro nel nostro Paese. Il perché non posso saperlo, di certo è uno stile che è stato schiacciato dal melodramma verdiano prima, dalle grandi opere di Puccini e dal verismo in seguito.

Nell'affrontare un'opera – sia che appartenga al grande repertorio, oppure, come questa, rappresenti una novità – lei arriva alle prove con l'orchestra con uno schema già prefissato della partitura, oppure mano a mano che lavora con i musicisti modifica il punto di vista, accoglie cambiamenti e ridefinisce il disegno complessivo della sua direzione?

Certo l'idea del suono deve essere ben chiara altrimenti sarebbe impossibile svolgere un lavoro accurato. Tutto deve essere programmato, ma con la consapevolezza di accettare e accogliere quell'imprevedibilità che la musica ti regala nel momento in cui l'esegui. L'aspetto istintivo in un esecutore deve necessariamente fondersi con quello razionale per aggiungere magia a un'esecuzione corretta.



Francesco Lanzillotta.

Francesco Lanzillotta: “A mix of Italian lyricism and French style”

edited by Ilenia Pellanda

Just a few months after the Italian première of Giorgio Battistelli's Il medico dei pazzi at La Fenice last October, Francesco Lanzillotta is now back in Venice to conduct Gina, Francesco Cilea's first opera. We asked him about his approach to this opera as regards its musical conception and the score.

It is a surprising opera, in particular considering that Cilea composed it for his diploma so he was still very young. The interpretation here is lightness, fluidity and making all the micro musical episodes that link the big numbers as consequential as possible. Avoiding any kind of languid sentimentality and inappropriate romanticism, favouring instead a brilliant spirit and decidedly Italian lyricism.

What kind of musical language does Francesco Cilea use in this score?

The influence of composers such as Donizetti and Bellini is obvious, but a tribute to French style is equally evident, not so much as regards the melody, which is typically Italian, but in how it is developed and orchestrated.

Which colours characterise this opera?

Brilliant, vivid, light ones.

When it debuted in Naples in 1889, Gina was relatively successful but the opera was never repeated afterwards. Its first 'modern' performance was

at Teatro Rendano in Cosenza in 2000: how do you explain these years of silence?

This is something that could be said of a vast selection of the Italian opera and symphony repertoire. Very often one thinks that an opera is not performed for a hundred years simply because it is of no significance; not at all! Our opera houses and symphony orchestras have to have the desire to propose and discover a different repertoire. From this perspective, La Fenice is undoubtedly a great model for our country. I don't know why, but there is no doubt that a style was crushed first by Verdi's melodramas, and then by Puccini's great operas and Verismo.

When you tackle an opera – whether it is part of the grand repertoire or, as in this case, a novelty – do you come to the orchestra rehearsals with a pre-established framework of the score, or as you are working with the musicians, do you gradually change the perspective, accepting changes and re-defining the overall structure of your conducting?

Certainly, the idea of the sound has to be clear otherwise it would be impossible to work properly. Everything has to be programmed, but with the awareness of accepting and welcoming anything unforeseen that the music gives you when it is being played. A performer's instinctive aspect has to blend with the rational if the magic of a correct performance is to be achieved.



Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, noto con lo pseudonimo di Mélesville (1787-1865) è co-autore, insieme a Nicolas Brazier, di Catherine ou La croix d'or, la commedia in due atti da cui è tratto il libretto di Gina di Francesco Cilea firmato da Enrico Golisciani. Figlio di un valente magistrato, Mélesville ebbe inizialmente successo nell'avvocatura, lasciò poi quell'attività nel 1814 per dedicarsi al teatro. Data la posizione del padre, decise di scrivere sotto lo pseudonimo di Mélesville, con il quale è ancora noto. Scrisse in diversi generi letterari – drammi, melodrammi, commedie, vaudeville, libretti d'opera – realizzando oltre trecentoquaranta opere, sia come autore unico che in collaborazione con altri.

Leggendo il libretto

Sil libretto di *Gina*, composto da **Enrico Golisciani** nel 1889, trae il soggetto da *Catherine ou La croix d'or*, una commedia in due atti rappresentata per la prima volta al Théâtre National du Vaudeville di Parigi il 2 maggio 1835. Gli autori sono **Nicolas Brazier** (1783-1882) e Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, detto **Mélesville** (1787-1865). Il primo, di origini modeste e privo di un'educazione regolare, dopo essere stato apprendista di un gioielliere e aver sperimentato altri mestieri occasionali, scopre la propria versatilità nel comporre versi, e – abbandonate le altre occupazioni – si dedica esclusivamente alla scrittura, colmando con lo studio le proprie lacune culturali. È incoraggiato e sostenuto nella sua formazione da un celebrato poeta e drammaturgo della generazione precedente, Armand Gouffé (1775-1845), che lo introduce nel mondo del *vaudeville* e in quello – limitrofo – dei *chansonniers*, in cui è un'autorità assoluta. Nell'arco della sua carriera, Brazier scrive – il più delle volte a quattro o più mani, come normalmente accadeva in Francia all'epoca – più di duecento *vaudeville*, collaborando con artisti popolari a Parigi quali, tra gli altri, Théophile Marion Dumersan (1780-1849), Jean-Toussaint Merle (1789-1852), Marie-Emmanuel-Marguerite-Guillaume-Mathieu Théaulon (1787-1841), Pierre-François-Adolphe Carmouche (1797-1868) e appunto Mélesville. Quest'ultimo è ancora più prolifico, e occupa un posto ancor più di rilievo nella **'macchina drammaturgica'** del primo Ottocento parigino. Eclettico, oltre al genere comico affronta anche il dramma e si cimenta sovente con la scrittura per musica (in questo settore collabora principalmente con Daniel Auber,

1782-1871, e Adolphe-Charles Adam, 1803-1856). Anch'egli spesso, a mo' di *divertissement*, compone testi 'collettivi', affiancandosi a figure come – oltre i citati Brazier, Dumersan, Théaulon e Carmouche – Jean-François Bayard (1796-1853) e soprattutto Eugène Scribe (1791-1861). A Mélesville sono attribuite **più di trecentocinquanta opere**.

L'elenco dei personaggi stilato dal Golisciani italianizza, modificandoli radicalmente, i nomi del *vaudeville*. Così Catherine diviene Gina, Louise Lilla, Charles Boudet Giulio, Maurice Uberto (questo nome è presente anche nella commedia francese, ma si riferisce a un personaggio minore). Il sergente, nell'originale, ha un cognome emblematico: Austerlitz. Il riferimento palese è alla celebre **Battaglia di Austerlitz**, combattuta vittoriosamente da Napoleone contro russi e austriaci il 2 dicembre 1805. Bisogna tenere conto che la *pièce* va in scena a Parigi nel 1835, in pieno clima 'rivoluzionario', un anno dopo la deposizione di Carlo X di Borbone e la sua sostituzione con il più aperto e democratico Luigi Filippo d'Orleans. Si respira infatti un certo afflato 'bonapartista', anche quando Maurice, nella lettera in cui dice di essere sul punto di tornare, racconta che l'imperatore ha abdicato e si è ritirato all'Elba.

Il nome scelto dal librettista italiano per il ruolo del sergente – la figura che più si avvicina al buffo all'interno dell'opera – è invece **Flamberge**. Questa parola (flamberga in italiano) non è certamente scelta a caso: nelle sue diverse varianti linguistiche (in tedesco è *flammenschwert*) indica infatti un **pesante spadone**, di circa due metri di lunghezza, utilizzato nel Rinascimento soprattutto per le para-

te militari (molto appariscente e scenografico, questo oggetto è meno adatto al combattimento vero e proprio). Il richiamo alla fiamma proviene dalla particolare lama ondulata che riproduce le sembianze del fuoco che brucia. In francese il vocabolo è usato anche come variante di *Froberge*, il nome della spada di Rinaldo di Montalbano, uno dei dodici leggendari paladini che formavano la guardia scelta dell'imperatore Carlo Magno. Rinaldo, cugino di Orlando, è suo rivale in amore, contendendogli la bella Angelica. Pur non comparendo nella celebre *Chanson de Roland* ritorna più volte nei poemi epico-cavallereschi del ciclo carolingio e, in ambito italiano, lo si ritrova nel *Morgante* di Luigi Pulci (1478), nell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo (1495), nel giovanile *Rinaldo* di Torquato Tasso (1562) e soprattutto nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1532). Sempre Oltralpe, l'appellativo indica anche un carattere 'focoso', con tutte le ambiguità che il termine reca con sé.

Gina, a differenza della **fonte francese**, si snoda in **tre atti** invece dei due originari (l'ultimo, per quanto riguarda la musica, è aggiunto da Cilea durante un periodo di riposo in Calabria nel 1888). Nonostante la necessaria riduzione, per esigenze musicali, della trama originale e dei dialoghi della commedia, molte parti del testo italiano ricalcano da vicino il francese. Come esempi emblematici (ma tanti altri se ne potrebbero ricordare) si possono citare due passi del libretto. Il primo si trova alla seconda scena del primo atto:

LILLA Niun avventor!...
GINA (*ridendo*) Ne abbiamo di là uno...
È ver che
Tutto chiuso in un logoro mantello,
Scelto ha per sé la stanza... nel granaio!

Nell'opera di Brazier/Mélesville (stesso atto, stessa scena) si legge:

LOUISE Et c'te auberge où il ne vient jamais de voyageurs...
CATHERINE Qu'est-ce que tu dis donc?... nous avons un en blouse!... mais je doute qu'il paye l'arriere!

Le corrispondenze sono evidenti, come nel secondo passo preso in analisi, che si trova alla scena successiva (I,3):

GINA (*ad Uberto*) Qual numero dunque...
LILLA T'è in sorte toccato?
UBERTO Oh! Dirmene posso davver fortunato.
GINA (*a Lilla*) Che cosa ti dissi?...
UBERTO Il numero uno!
GINA E LILLA Oh! Cielo!

Anche qui il *vaudeville* è il modello indiscusso:

LOUISE Et vous avez amené un bon numéro?
MAURICE Mais... le meilleur!
LOUISE (*avec joie*) Ah!
CATHERINE (*de même, à Louise*) Qu'est-ce que je te disais!...
MAURICE Le numéro un!
CATHERINE Comment!
LOUISE O ciel!...
CATHERINE Le numéro un!... tu as été le prendre!...

Subito dopo, nella commedia, Maurice afferma:

MAURICE Il fallait bien que quelqu'un le prit!...

Mentre questa frase, nell'opera di Cilea, è con *variatio* attribuita a Flamberge:

FLAMBERGE Toccare doveva a qualcuno.

I prestiti dalla *pièce* originaria sono dunque frequenti, anche se la maggior parte dei dialoghi è per forza di cose sintetizzata e 'asciugata' dalla struttura in versi del libretto.

Il **contesto storico** in cui è collocata *Gina* ricalca quello della commedia francese ed è definito con precisione nella didascalia iniziale.

La scena è in un villaggio di Francia, 1812-1814.

Ci troviamo nell'ultimo periodo dell'impero napoleonico, e il 1812 coincide proprio con l'inizio della **Campagna di Russia**, alla quale Uberto dovrebbe forzatamente prendere parte. Proprio Flamberge, responsabile dell'arruolamento, avvisando il giovane dell'imminente partenza esplicita la destinazione delle truppe (I,4):

FLAMBERGE (*deciso*) Ohè!

Insomma, giovanotto...

Si parte fra qualch'ora!

UBERTO Qualch'ora?

FLAMBERGE I coscritti divorano

Febbre di eroi! Domandano

D'andar a incontrar

L'Imperator, che in Russia

Affrettasi a marciar.

La **Grande Armata**, cioè l'immenso esercito che Napoleone aveva predisposto all'inizio del secolo diciannovesimo per fronteggiare le forze anti-imperiali, nel 1812 parte alla volta della Russia, uno dei principali ostacoli alla 'francesizzazione' definitiva dell'Europa. Ma lo stratega corso, questa volta, fa male i suoi calcoli. La resistenza del popolo russo, che percepisce il nemico come vero e proprio invasore, alla fine ha la meglio sulle più organizzate truppe napoleoniche. La Grande Armata, che aveva fama di essere imbattibile, viene sconfitta con conseguenze pesantissime anche sui successivi assetti politici internazionali. Il lungo conflitto, aggravato dal gelo che invade il terreno dello scontro durante l'inverno, rappresenta uno dei più tragici momenti bellici prima dei conflitti mondiali (dove il numero di vittime, già alto, aumenta esponenzialmente). La composizione dell'esercito agli ordini dell'imperatore è la seguente: 300.000 sono i francesi, 180.000 i tedeschi (compresi gli austriaci e i prussiani), 90.000 i polacchi e i lituani, 32.000 infine gli italiani provenienti dal Regno d'Italia e dal Regno di Napoli. In totale, lo schieramento raggiunge e supera le 600.000 unità: di questi uomini, 400.000 muiono o restano dispersi e altri 100.000 vengono fatti prigionieri. Il 14 dicembre gli ultimi soldati francesi lasciano il suolo russo. Una simile *débâcle* è in un primo tempo sottovalutata da Napoleone, che crede ancora possibile rifarsi e riprendere l'egemonia su un'Europa comunque frammentata e divisa. Ma la campagna di Russia, in realtà, è il primo segnale della **progressiva e irreversibile caduta dell'imperatore**, che dopo un altro anno di guerre su più fronti, e soprattutto dopo l'invasione della Francia ad opera di Russia, Austria e Prussia, con il Trattato di Fontainebleau è costretto ad abdicare ritirandosi all'Elba (firma la resa il 6 aprile 1814).

Sempre di matrice storica è il riferimento fatto da Uberto nella terza scena del terzo atto, quando racconta a sorella e fidanzata di essere stato salvato da Giulio in battaglia:

UBERTO (*alle donne*) Se vivo, mie care, lo dico e lo ripeto

(*indicando Giulio*) A lui lo degg'io!

GIULIO La pena non val

Di farne racconto.

LILLA E GINA (*ad Uberto*) Che dice!

UBERTO Per bacco!

È lui che dal ferro d'un truce cosacco

A Jena salvommi, toccando per me

Un'ampia ferita!

Qui il librettista prende con ogni probabilità un abbaglio. La citazione di Jena richiama indiscutibilmente alla memoria l'omonima battaglia, che però nulla ha a che vedere con la Campagna di Russia. La **Battaglia di Jena**, infatti, si svolge il 14 ottobre 1806, ben sei anni prima della sfortunata avventura contro lo zar. Qui a scontrarsi con la Grande Armata sono le truppe prussiane, e il risultato è diametralmente opposto. Napoleone dimostra la consueta perizia strategica, portando alla resa senza condizioni le guarnigioni nemiche, che anzi vengono disperse nel lungo e crudele inseguimento successivo alla sconfitta. Jena, cittadina della Turingia, è teatro di una delle più spaventose disfatte dell'esercito germanico. Questa clamorosa vittoria porta all'invasione del Regno di Prussia, che scompare temporaneamente dagli atlanti storico-geografici, e permette all'imperatore di espandere i propri domini verso est, entrando in Polonia, dove i francesi si scontrano con i russi in una dura e lunga guerra di posizione che alla fine vede Napoleone vittorioso nella Battaglia di Friedland, nel 1807. Un trionfo destinato però a durare appena cinque anni.

Cortile d'albergo composto etc
 Operetta "Gina"
 scritta in *Commedia* *Sena e Romagna*
 di *Francesco Cilea*
 movimento da molto piano.
 Andante

Esce Giulia, passosamente
 vestita a guisa di contadina
 la canta dritto, con espression

Gesa e la - - -

bel-la, fe-li-ce, lieta
 de' suoi veat'

Ms. No. 2

Una pagina dalla partitura manoscritta di Gina di Francesco Cilea. Museo Francesco Cilea, Casa della Cultura «Leonida Répaci», Palmi.

L'autore e l'opera nel web

Per ascoltare l'integrale di *Gina* diretta da Christopher Franklin:

<https://www.youtube.com/watch?v=cXP6-lJeyR4>

Per leggere i libretti nelle versioni originali di *Adriana Lecouvreur*, *L'Arlesiana* e *Gloria*:

<http://musicologia.unipv.it/collezionidigitali/ghisi/>

Per le partiture manoscritte di alcune composizioni:

http://imslp.org/wiki/Category:Cilea,_Francesco

Per ascoltare estratti da opere di Cilea:

<http://gallica.bnf.fr/>

Per la voce enciclopedica dedicata a Cilea da Raoul Meloncelli nel *Dizionario Biografico degli Italiani* della Treccani:

http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-cilea_%28Dizionario-Biografico%29/

Un'accurata bibliografia sull'autore è rinvenibile in:

<http://catalogue.bnf.fr/index.do>

Un documento in formato PDF dove sono riassunte biografia del compositore e trame delle opere si trova digitando:

http://www.magiadellopera.com/pdf/aavv_pdf/CileaFrancesco.pdf

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





Foto di scena del terzo e quarto atto di *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea al Teatro La Fenice, 1940. Regia di Domenico Messina, direttore Nino Sanzognò. Interpreti principali: Beniamino Gigli (Maurizio), Magda Oliviero (Adriana Lecouvreur). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Francesco Cilea al Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Sono solo cinque i lavori teatrali prodotti da Francesco Cilea, eppure tra questi vi sono almeno due titoli (*L'Arlesiana* e *Adriana Lecouvreur*) che hanno avuto una presenza non trascurabile nei teatri italiani e che tuttora vantano frequentazioni importanti e continue, se non altro nei *recital* operistici: alcune arie – tratte principalmente da queste due opere – si segnalano per la loro freschezza e per il fascino che soprani e tenori, eseguendole, sanno suscitare nei pubblici di ogni teatro. Non è quindi un caso se l'approdo alla Fenice – con un sia pur modesto ritardo – del capolavoro del compositore calabrese venga avvertito come un segno di declino in anni di per sé difficili del massimo teatro veneziano. In un articolo apparso il giorno immediatamente precedente la prima di *Adriana Lecouvreur* alla Fenice, il recensore si dimostra un poco infastidito con la direzione:

Alla Fenice l'opera del maestro Cilea giunge col consueto ritardo, e cioè a quattro anni di distanza dalla prima rappresentazione, alla vigilia, o quasi, dell'andata in scena di *Gloria*, l'opera nuova dello stesso maestro. Il 6 novembre 1902 *Adriana Lecouvreur* comparve per la prima volta sulle scene del Teatro Lirico. Diretta da Cleofonte Campanini, eseguita da Angelica Pandolfini, da Enrico Caruso e da Giuseppe De Luca – vale a dire da un complesso ideale di artisti – ebbe un successo di simpatia, che le permise un giro fortunato, se non glorioso, nei principali nostri teatri. Appartiene a quella che bisogna pur chiamare la giovane scuola melodrammatica italiana, la quale però non ha ormai più nulla a che fare col suo fondatore Alfredo Catalani.¹

La direzione del teatro non sembra però meritare affatto queste accuse un tantino acide e neppure tanto velate: anche se siamo oggettivamente lontani dagli anni d'oro dell'Ottocento (ma è una situazione comune a tante realtà teatrali italiane), la stagione di Carnevale del 1906-1907 prevede l'allestimento della *Dannazione di Faust* di Berlioz, del *Pane altrui* di Giacomo Orefice (in prima rappresentazione assoluta), di *Carmen* di Bizet e di *Jana*, un lavoro di Salvatore Aliaga per la musica di Renato Virgilio ripreso a un anno esatto di distanza dalla prima assoluta avvenuta al Teatro Dal Verme di Milano, oltre naturalmente alla ripresa appunto – non poi così tardiva – di *Adriana Lecouvreur*. La stagione pare quindi bene impostata e i risultati positivi dell'opera di apertura non si fanno certo attendere: il favore del pubblico per il lavoro di Hector Berlioz è del tutto evidente, a partire dalle sedici serate nelle quali l'opera viene proposta. Dove la stagione evidentemente mostra la corda è nell'opera nuova, che dura una sola serata sulle scene del teatro, e nella citata *Jana*, a sua volta contraddistinta da due sole serate, mentre *Carmen* vanta un discreto successo, con otto repliche a lei dedicate. Il lavoro di Cilea piace, ma non del tutto: evidentemente la trama poco originale, oltre alla mentalità compositiva del pur bravo musicista, che non ha ancora fatto breccia nella tradizione teatrale veneziana, producono un certo distacco, tanto che sono solo quattro le serate dedicate a questo spettacolo.

La recensione apparsa la sera successiva alla prima veneziana contribuisce forse a comprendere le motivazioni:



Foto di scena di Adriana Lecouvreur di Francesco Cilea al Teatro La Fenice, 1991. Regia di Mauro Bolognini, scene di Ettore Rondelli, direttore Daniel Oren. Interpreti principali: Alberto Cupido (Maurizio), Rajna Kubaivanska (Adriana Lecouvreur). Archivio storico del Teatro La Fenice.

«I nostri giovani musicisti son guidati da un pensiero istesso, da una sola preoccupazione. Tutti cercano il manicaretto teatrale ben confezionato, di sicuro effetto; tutti o quasi scelgono per soggetto un dramma che abbia già in sé l'effetto, il successo assicurato. Ed è così che la musica diventa, per forza, un elemento accessorio, e che, per quanto buona, per quanto ben fatta presa a sé – non aggiunge al dramma che una decorazione esteriore, qualche volta efficace come sfondo, spesso ingombrante e dannosa quando viene al proscenio» Così Gustavo Macchi [...] dopo la prima recita di questa *Adriana Lecouvreur* [...]²

In realtà l'allestimento è davvero buono: viene riproposta la prima donna del debutto milanese, Angelica Pandolfini (vera e propria 'creatrice' del ruolo), e l'esecuzione viene considerata positivamente anche dal severo recensore:

Il pubblico, attento sulle prime, dopo un applauso

alla prima frase di Adriana, si fece sempre più severo e diffidente; [...] al quart'atto mutò attitudine: seguì con deferente simpatia ogni frase, ogni parola, ogni atto della protagonista, la applaudì spesso e le decretò da ultimo un vero e proprio successo, fermandosi – cosa rara e significativa data la lunga recita e l'ora tarda – a salutarla due volte al proscenio con viva cordialità, con calda ammirazione. Angelica Pandolfini è dunque la trionfatrice della serata: e noi, pensandola prima creatrice di questa Adriana, crediamo per fermo che alla eccellente artista sia esclusivamente dovuta [...] la fortuna dell'opera [...]. L'esecuzione curata amorosamente dal Serafin fu lodevole specialmente per la finezza: alcune pagine avrebbero meritato vivi e cordiali gli applausi che il broncio del pubblico soffocò.³

Luci ed ombre, quindi, ma dobbiamo anche considerare le oggettive difficoltà alle quali soggiace un lavoro che chiede un atteggiamento più



Foto di scena di *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea al Teatro La Fenice, 1991. Regia di Mauro Bolognini, scene di Ettore Rondelli, direttore Daniel Oren. Interpreti principali: Alberto Cupido (Maurizio), Rajna Kukaivanska (Adriana Lecouvreur). Archivio storico del Teatro La Fenice.

aperto da parte di un pubblico ancora molto, forse troppo legato al melodramma ottocentesco. Le riprese che si alterneranno tra il '40 e il '91 renderanno giustizia a un lavoro e a un autore che avrebbe meritato di più da parte del pubblico veneziano.

Francesco Cilea al Teatro La Fenice

1907, 5 gennaio (4 recite) – Stagione di Carnevale 1906-1907

Adriana Lecouvreur

Josè Palet (Maurizio); Vito Damacco (principe di Bouillon); Luigi Penso Boldrini (abate di Chazeuil); Antonio Magini Coletti (Michonnet); Silvio Rambaldelli (Quinault); Silvio Faccio (Poisson); Angelica Pandolfini (Adriana Lecouvreur); Blanca Lavin (principessa di Bouillon); Alfonsina Rolando (Jouvenot); Elvira Lucca (Dangeville); Tullio Serafin (dir); Vittore Veneziani (M^o Coro)

1931, 16 febbraio – Stagione Concertistica

Milena Barberio (s); Luigi Enrico Ferro (vl); Umberto Omiccioli (vcl); Gino Gorini, Antonio Ricci (pf); Cusinati (acc pf)
musiche di Tartini, Savasta, Puccini, Zanella,

NOTE AL TESTO

- 1 «La Gazzetta di Venezia», 5 febbraio 1907.
- 2 «La Gazzetta di Venezia», 6 febbraio 1907.
- 3 Ivi.

Valentini, Chopin, Rachmaninov, Stravinskij, Mozart, Wieniawski, R. Strauss, Cilea (*Adriana Lecouvreur*: «Io son l'umile ancella»), Popper, Schubert, Chopin

1932, 18 agosto – Stagione Lirica di Primavera
Tito Schipa (t); Margherita Carosio (s); Federico Longas (pf)

musiche di Pergolesi, Scarlatti, Caccini, Cesti, Albéniz, Granados, Benedict, Rossini, Flotow, Cilea (*L'Arlesiana*: Lamento di Federico), Verdi, Donizetti, Joseph Strauss, Delibes, Longas, Padilla, Lacalle, Tagliaferri, Tosti

1935, 8 giugno
Serafina Di Lei, Magda Piccarolo (s); Carlo Merino (t); Carlo Togliani (br); Orchestra Lux; Ugo Rizzo (dir e acc pf).

musiche di Rossini, Beethoven, Pedrollo, Catalani, Massenet, Donizetti, Leoncavallo, Verdi, Meyerbeer, Bellini, Cilea, (*L'Arlesiana*: Lamento di Federico), Mascagni

1940, 12 gennaio (4 recite) – Stagione Lirico-Sinfonica

Adriana Lecouvreur

Beniamino Gigli/Gustavo Gallo (Maurizio); Antonio Cassinelli (principe di Bouillon); Luigi Nardi (abate di Chazeuil); Spartaco Marchi (Michonnet); Oscar Cipparone/Nicola Rakovski (Quinault); Luigi Cilla (Poisson); Aldo De Fenzi (maggior-domo); Magda Olivero (*Adriana Lecouvreur*); Pina Ulisse (principessa di Bouillon); Ada Boschetti (Jouvenot); Natalia Nicolini (Dangeville); Rya Teresa Legnani (Venere); Nelly Fava (Giunone); Niny Panteghini (Pallade); Libera Faccini (Paride); Armida Carosio (Mercurio); Nino Sanzogno (dir); Domenico Messina (reg); Carletto Thieben (cor)

1946, 28 maggio (3 recite) – Stagione Lirico-Sinfonica di Primavera

Adriana Lecouvreur

Giacinto Prandelli (Maurizio); Eraldo Coda (principe di Bouillon); Giuseppe Nessi (abate di Chazeuil); Leo Piccioli (Michonnet); Renato Guerra (Quinault); Sante Messina (Poisson); Alessandro Pellegrini (maggior-domo); Augusta Oltra-

bella (*Adriana Lecouvreur*); Vittoria Palombini (principessa di Bouillon); Bianca Baessato (Jouvenot); Giuseppina Sani (Dangeville); Franca Rossi (cameriera); Anna Mondani (Venere); Bianchina Cardì (Giunone); Vera Beghin (Pallade); Bruna Cardì (Paride); Anna Mondani (Mercurio); Franco Ghione (dir); Sante Zanon (M^o Coro); Giuseppe Marchioro (reg)

1946, 29 maggio – Stagione Lirico-sinfonica di Primavera

Augusta Oltrabella (s); Giacinto Prandelli (t); Eraldo Coda (bs); Piero Ferraris (pf); Franco Ghione (dir)

musiche di Verdi, Gounod, Massenet, Alfano, Cilea (*Adriana Lecouvreur*: Interludio), Mascagni, Cilea (*L'Arlesiana*: Lamento di Federico). Concerto a beneficio della Nave Scuola Marinaretti Scilla

1967, 28 gennaio (4 recite) – Stagione Lirica invernale 1966-1967

Adriana Lecouvreur

Aldo Botton (Maurizio); Giovanni Antonini (principe di Bouillon); Vittorio Pandano (abate di Chazeuil); Attilio D'Orazi (Michonnet); Angelo Nosotti (Quinault); Mario Grada (Poisson); Uberto Scaglione (maggior-domo); Marcella Pobbe (*Adriana Lecouvreur*); Mirella Parutto (principessa di Bouillon); Ada Ghelli (Jouvenot); Licia Galvano (Dangeville); Grazia Garofoli (Venere); Maria Galiazzo (Giunone); Sandra Vianello (Pallade); Renato Fiumicelli (Paride); Vera Veghin (Mercurio); Elio Boncompagni (dir); Corrado Mirandola (M^o Coro); Lamberto Puggelli (reg); Ettore Rondelli (scen); Renato Fiumicelli (cor)

1980, 9 giugno

Concerto per la sezione femminile della CRI
Rajna Kabaivanska (s); Peter Maag (pf); Raoul Grassilli (pres)

musiche di Čajkovskij, Stravinskij, Rachmaninov, Musorgskij, Spontini, Verdi, Puccini, Cilea (*Adriana Lecouvreur*: «Io son l'umile ancella»)

Premesse e promesse di un debutto

di Giancosimo Russo

«**N**ell'Arte, espressione dello spirito, norma costante ed intransigente mi è stata sempre l'italianità, ammodernata nel progresso delle forme e della tecnica, mai soffocata, né deformata, come attestano e comprovano *Arlesiana*, *Adriana* e *Gloria*, le tre creature della mia fantasia e del mio sognato ideale».

Così scriveva Cilea nei suoi *Ricordi* con lucidità tanto profonda quanto appassionata. Egli, che in vita aveva sofferto attacchi, complotti, indifferenze, col suo solito carattere mite ma non debole, sembra ora voler trovare riparo da ogni possibile attacco futuro dietro a quella parola così carica di storia, di tradizione e di connotati musicali: italianità. Difatti, se nelle sue opere possiamo ritrovare i soggetti e le raffinate armonie di area francese, gli amalgami orchestrali dell'est Europa (spesso mediati ancora dai maestri di Francia), nonché le tecniche compositive tedesche, con un ampio ricorso a elaborazioni tematiche, mutazioni ritmiche e di *Leitmotiv*, tutta italiana resta invece la qualità intrinseca della sua musica, avvolta sempre da quel caldo lirismo melodico che era ed è la cifra stessa del nostro Paese.

Non può, tuttavia, sfuggire come dall'elenco delle opere del suo «sognato ideale» Cilea escluda le sue prime due creature: *Gina* e *Tilda*. In quanto a quest'ultima, del 1892, la ragione è semplice: egli la ritirò dalle scene appena l'anno successivo al suo debutto, e sebbene da una lettera indirizzatagli dal suo amico Luigi Parpagliolo si deduca che il maestro in tarda età la stesse riconsiderando, di fatto *Tilda* non fu mai sentita come un'opera rappresentativa della sua poetica. (Una riorchestratura

dell'opera e una sua riproposizione non potrebbero che contribuire notevolmente a completare il puzzle dell'evoluzione artistica di Cilea; si tratta pur sempre di una delle opere di maggior valore della stagione verista).

Circa, invece, l'omissione della giovanile *Gina* è necessario trovare altre spiegazioni. L'opera, la cui prima si ebbe il 9 febbraio 1889, venne composta dal giovane Cilea come saggio finale del suo percorso di studi al Real Collegio di Musica di San Pietro a Majella di Napoli. Quando ci si ritrova davanti a un'opera giovanile di un qualunque artista, viene spontanea la tentazione di volerci ritrovare in germe quelle caratteristiche che saranno poi proprie della sua poetica matura; effettivamente tal modo di penetrare l'opera, per così dire con l'ausilio del 'senno di poi', è di grande aiuto nel ricostruire il percorso artistico dell'autore, ma può far incorrere nel rischio, che noi eviteremo, di fermarsi lì, senza andare oltre, senza cioè dare una lettura critica neutra dell'opera in sé e per sé. Difatti sono molteplici gli aspetti di *Gina* presenti allo stato di seme che sbocceranno appieno negli esiti delle opere mature.

Circa l'orchestrazione. Il giovane maestro calabrese si dimostra capace di orchestrare con gusto proprio e raffinato. Qualità già evidenziata, anche se con accezione negativa, in un primo commento che il 3 marzo 1889 appariva sulla «Gazzetta Musicale di Milano», in cui si sosteneva che «l'orchestrazione, sempre accurata, abusa alquanto di certe fusioni e di certi effetti ben trovati e fatti». Per esempio deve essere sembrato un 'abuso' di colore l'impasto e la disposizione accordale che a inizio del terzo atto mette in evidenza nel registro grave

corni, fagotti e clarinetti, soluzione, tra l'altro, incredibilmente simile al noto accordo iniziale di *Tod und Verklärung* che Richard Strauss stava componendo in quegli stessi mesi. La maturità d'orchestratore si nota anche nell'affidare il maggior peso del discorso musicale quasi sempre agli archi, lasciando alle altre famiglie il compito di apportare colore con disposizioni e abbinamenti sempre diversi; così accade che nella scena d'apertura, «Essa è là», l'espedito di far respirare gli ampi spazi campestri all'interno di quello scenico spezzando la melodia fra archi e legni anticipa la medesima soluzione dell'avvio del primo atto dell'*Arlesiana*.

Circa la forma. Non è *Gina* un'opera nuova dal punto di vista formale, mantenendo la struttura tipica dei numeri chiusi fin dal coro introduttivo (gli studi da me compiuti nella presente occasione offertami dal Teatro La Fenice mi hanno portato alla scoperta di un nuovo manoscritto di *Gina* contenente anche il Coro introduttivo fino ad oggi ritenuto perduto). Nonostante questo tradizionalismo formale, alcune accortezze adottate avranno nelle successive opere uno sviluppo diffuso che porterà a esiti di maggiore complessità costruttiva: si parla del tematismo. Se è vero che in quest'opera il ritorno di alcuni temi riguarda più che altro la tecnica della reminiscenza, è anche vero che l'autore comincia timidamente a intercalare i motivi tematici in punti diversi dei numeri chiusi, anticipando la successiva sua tendenza a costruire le impalcature formali innervando la partitura di diversi frammenti ritmici e melodici. Basti pensare all'arpeggio discendente su ritmo sinopato presente agli archi gravi nel Lamento di Federico («Pur ogni sforzo è vano») che altro non è che un frammento tematico di uno dei temi principali dell'opera udibile fin dall'apertura del Preludio. In *Gina*, a titolo d'esempio, si potrebbe citare la terza scena del primo atto, dove l'aria comica di Flamberge è preceduta e seguita da due diversi dialoghi degli altri protagonisti («Qual numero dunque» e «Son belle parole») esposti sugli stessi frammenti tematici. A sua volta l'aria di Flamberge è introdotta e inframmezzata da uno stesso inciso strumentale. Come se non bastasse la melodia successiva all'aria comica, sui versi «Poc'anzi, caro mio», ha configurazione simile al secondo tema dell'aria stessa «Si passa i

giorni, sgomberi». Si inizia perciò a vedere quella tecnica d'incastri tematici che, portata negli anni successivi a sviluppi più considerevoli e ponderati, creerà la tipica forma delle opere mature di Cilea in cui i numeri chiusi sono retti e attraversati da un reticolato tematico che, confluendo nello scorrere dei numeri della partitura, finisce col confondersi con essi in un tutt'uno formale.

Circa la melodia. Non vi è dubbio alcuno che la qualità più apprezzabile di tutta l'opera del nostro maestro è la sempreverde freschezza delle sue melodie, e *Gina* non è da meno. Tutti i numeri chiusi hanno un loro preciso profilo melodico ben inquadrabile e gustabile, alcuni veramente amabilissimi, come la romanza di Giulio «Sempre deserto e bruno», piuttosto che il valzer di *Gina* o la canzone «E la campagna è bella la mattina» del terzo atto. Si sente in queste arie una eco donizettiana, come evidenziato per prima da Gavazzeni che vi scorge «una lega che impasti bellinismo e donizettismo. Insieme a certa *tourne* scendente da Gounod e a una grazia leggera da *petit-opera* francese». C'è tutto questo nella qualità melodica di *Gina*, ma certamente ancor di più c'è la presenza dei maestri della Napoli del Settecento, primo fra tutti Paisiello, come molte volte ricordato da diversi studiosi. D'altronde lo stesso Cilea negli anni del conservatorio orchestrò per voce e archi arie di Stradella e di Scarlatti. A brevi e veloci incisi melodici dell'orchestra è spesso affidato anche il passaggio da una scena all'altra o da un momento all'altro della stessa scena, e sempre su spunti melodici dell'orchestra si stagliano in alcuni casi i recitativi dei cantanti (intanto che *Gina* riflette su come aiutare suo fratello, «Ogni arte userei», gli archi espongono una fugace melodia). Il modo di condurre questi brevi episodi tematici richiama ancora una volta alcune tecniche che egli utilizzerà nelle opere successive, come accade all'inizio del secondo atto dove l'orchestra espone un chiaro e ritmicamente ben scandito motivo melodico ripetuto più volte su due diversi gradi contigui della scala, utilizzando lo stesso identico espediente che si ritrova nell'*Adriana* nella scena in cui Maurizio vuole difendere la principessa dall'imminente sopraggiungere del marito («Salvarvi saprò»). Un'altra tecnica di costruzione melodica, che sarà carissima a Cilea, s'in-



Uno scorcio del cortile del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli dove, nel 1889, ebbe luogo la prima rappresentazione assoluta della *Gina* di Francesco Cilea. Museo Francesco Cilea, Casa della Cultura «Leonida Répaci», Palmi.

contra nella romanza di Uberto «Addio! Ti dico addio», nel secondo atto, in cui l'orchestra espone una frase melodica che sembra di collegamento fra una sezione e l'altra e che invece viene subito ripresa nella battuta successiva dalla voce del tenore, trasformandosi, così, nella seconda frase melodica della romanza («Fra le tue mura»); è ciò che Cilea farà in seguito molte volte, basti pensare alla meravigliosa aria di Lionetto «Pur dolente son io», in cui la seconda frase melodica («Tu non m'intendi») è anticipata dagli archi una battuta prima. In alcuni casi a essere ripresa nelle successive opere non è solo la tecnica compositiva analitica, ma la macrostruttura, fino ad arrivare al vero e proprio autoimpresito, e così se il *modus facendi* del ringraziamento al Signore del secondo atto «Finché nel seno mi batte il cor», per valori lunghi e con ritmo armonico lento, è vicinissimo all'*Ave Maria* della *Tilda*, accade invece, con non poco stupore,

che l'autocitazione diventi quasi letterale quando si ascolta nell'aria di Lilla del primo atto «Ah! Sì, ti prego, calmati» la matrice del canto della principessa di Bouillon «O vagabonda stella d'Oriente».

Tutto quanto ciò evidenziato in germe non riesce tuttavia a mantenere su alte vette il livello dell'opera: manca un incedere spedito della drammaturgia che preferisce indugiare sulla riuscita musicale piuttosto che su quella teatrale; i recitativi procedono a rilento, più come ostacolo che come occasione di slancio d'azione; i personaggi non hanno una chiara caratterizzazione psicologica che si rifletta nel canto, ad eccezione degli spunti ironici di Flamberge e della gaiezza di Gina; le soluzioni armoniche non vanno oltre il pur solidissimo apprendistato scolastico, senza quegli spunti di novità che l'avvicineranno all'area francese e che in quegli anni erano già apparsi nella sua Sonata per pianoforte e violoncello del 1888 in cui, secondo

Roman Vlad, vi sono persino delle prefigurazioni del Ravel più maturo.

Se alla luce di tutto quanto detto, analizzando l'opera col senno dei successivi capolavori di Cilea, *Gina* appare non più di un'opera ricca di espedienti embrionali, guardandola invece ora dal di dentro, in sé e per sé, essa mostra un significato alquanto diverso, che va ad arricchire l'analisi complessiva.

La prima fonte letteraria è un *vaudeville* di Mélesville del 1835 con arie del *vaudevilliste* Brazier, dal titolo *Catherine ou La croix d'or*. La sua fortuna in Italia è testimoniata da un successivo adattamento teatrale sia di Girolamo Giacinto Beccari, edito nel 1842, e, ancor prima, da una versione librettistica di Giovanni di Giurdignano con musiche di Fortunato Rājentroph del 1838. Seppur possibile, come altre volte è stato evidenziato, il riferimento a questi lavori italiani da parte di Golisciani, librettista di *Gina*, in realtà segnalò in questa sede un altro lavoro che di gran lunga è più vicino all'opera di Cilea, sia cronologicamente che a livello di struttura: si tratta dell'opera di Ignaz Brüll *Das goldene Kreuz* del 1875 su libretto di Mosenthal basato sulla medesima *pièce* di Mélesville. L'opera ebbe un incredibile successo che scavalcò in un decennio i confini tedeschi per approdare a Londra e persino a New York. In Italia venne edita da Lucca (ancora non assorbita da Ricordi) con la traduzione ritmica italiana di quello stesso Zanardini che pochi anni dopo lavorerà con Cilea per *Tilda*. Golisciani segue a grandi linee Mosenthal nella suddivisione delle scene, accogliendone anche l'idea di diminuire i personaggi da sei a cinque. La conoscenza, però, da parte di Golisciani dell'originale di Mélesville, forse anche mediato da Beccari o da Giurdignano, è testimoniata da diversi elementi come il cambio del nome di Nicolas in Uberto, quest'ultimo proprio il nome del sesto personaggio eliminato da Mosenthal.

Il genere entro cui va considerata l'opera è quello della commedia *larmoyant*, con venature idilliache, genere sviluppatosi in Francia e poi giunto in Italia, dove ha conosciuto vette operistiche di prim'ordine secondo un asse di scuola partenopea che va da Piccinni, con *La Cecchina*, ossia *la buona figliola*, alla *Sonnambula* di Bellini, passando per la *Nina* di Paisiello. La commedia *larmoyant* è quindi

stata per molti decenni un filone rappresentativo della scuola napoletana ed è facile ipotizzare che Cilea abbia voluto cimentarsi in questo genere proprio per omaggiare i suoi maestri ideali (che è poi esattamente quello che ci si aspetterebbe da un saggio composto alla fine di un percorso di studi). In quest'ottica la scelta del soggetto appare coerente con quello che è il suo linguaggio musicale così chiaramente derivato dalla melodia di scuola partenopea. Lo stesso Cilea, nei suoi *Ricordi*, parla della sua *Gina* come una «buona figliola», con riferimento esplicito alla *Cecchina* di Piccinni. Lo stesso cambio del nome della protagonista che, da Mélesville a Giurdignano a Beccari fino a Mosenthal, passa da Chaterine a Caterina a Clarina fino a Christine, poi Cristina per Zanardini, diventa d'improvviso *Gina* col sospetto evidente di voler richiamare quello di *Nina* del tanto amato Paisiello.

Ed ecco allora che, sulla scia di queste considerazioni, si riesce a inquadrare il debutto di Cilea come l'opera con la quale il maestro ha voluto allo stesso tempo omaggiare e affermare il punto di partenza della sua avventura operistica, indicandola nella melodia e nelle strutture formali di scuola napoletana, nella quale va ravvisata la qualità primaria di quella 'italianità' cara al maestro. *Gina* non è, quindi, fra le «creature» della sua «fantasia» perché, seppur italianissima, manca di quell'ammodernamento «nel progresso delle forme e della tecnica» indispensabile al suo «sognato ideale». «Con me ebbe termine questa antica tradizione della Scuola napoletana», così scrive il maestro ricordando che l'abitudine del Conservatorio San Pietro a Majella di concludere gli studi con la messa in scena di un'opera teatrale visse per l'ultima volta proprio con *Gina*, e forse volendola indicare, fra le righe, come l'ultima gemma di quella indimenticabile Scuola.

Gina, un gioiello giovanile e sorprendente

In questa conversazione, realizzata il 10 gennaio 2017, Fortunato Ortombina, direttore artistico della Fondazione Teatro La Fenice, illustra le motivazioni e gli obiettivi dell'allestimento veneziano di Gina.

«**S**il progetto Atelier della Fenice al Malibran, creato in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Venezia e giunto all'ottava edizione, coinvolge giovani che intendono intraprendere un percorso artistico e professionale nell'ambito del teatro d'opera. Sin dall'inizio è sembrato naturale mettere queste nuove energie in contatto con compositori altrettanto giovani, o per essere più precisi con opere scritte in gioventù da grandi autori del nostro repertorio. Partendo da queste premesse abbiamo affrontato il Rossini delle farse, cioè quello del periodo 'veneziano', quando ancora non era l'autorità assoluta che divenne in seguito. Da questa freschezza reciproca sono sortiti lavori magnifici che si sono mutualmente alimentati l'un l'altro e ci hanno permesso di sviluppare, oltre che idee e progettualità, carriere e crescite professionali.

Il percorso legato ai menzionati gioielli rossiniani, già opere a tutti gli effetti, seppure in precedenza poco eseguite, si è concluso con un successo tale che ci ha confermato nelle nostre scelte. Con *Gina* di Francesco Cilea si prosegue in questa direzione: si tratta infatti di una composizione composta nel 1889 dall'autore calabrese, appena ventiduenne, come saggio di fine corso al Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, uno dei templi assoluti della musica italiana (che vanta tra l'altro una biblioteca di valore inestimabile,

risalendo fino al periodo barocco, cioè agli albori del melodramma). Era prassi che ogni studente di composizione, a conclusione del suo ciclo di studi, proponesse un'opera da rappresentare all'interno di quella celebre scuola. *Gina* attirò subito l'attenzione della critica, e proprio a partire da quell'opera prima l'editore Sonzogno cominciò a commissionare a Cilea i lavori successivi, destinati a formare il vero e proprio corpus della sua produzione operistica. Il saggio napoletano servì a far detonare il grande talento del compositore, che successivamente seguì la temperie dell'epoca, cimentandosi con la poetica verista, allora assai diffusa e apprezzata in Italia.

In *Gina*, però, Cilea non è ancora approdato al verismo, che infatti non si ravvisa né nell'orchestrazione né nella storia, e tantomeno nel trattamento delle voci o nella tessitura drammaturgica. Si coglie invece tutta la curiosità di un ragazzo di ventidue anni, stimolata anche dalla cultura che gli proveniva dai suoi studi napoletani. Quella curiosità e quella cultura diedero luogo a un risultato assolutamente sorprendente dal punto di vista dell'unità stilistica. Un esito al quale Cilea arrivò guardandosi intorno: per realizzare il 'mezzo carattere' caratteristico di *Gina*, e per sviluppare il clima lirico-idilliaco che permea tutta l'opera, s'ispirò molto alla Francia, e soprattutto alla commedia d'Oltralpe, con i suoi caratteristici numeri chiusi. Questa materia la utilizzò poi in modo assai personale, rivelando grande facilità melodica e forte competenza nel trattamento della passione, elemento invece di matrice schiettamente napoletana. Da tutto questo nacque un prodotto del tutto nuovo nel panorama musicale italiano. A questo



La sala dei concerti del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.

fermento di novità non seguirà nulla, nemmeno da parte dello stesso Cilea che – come si accennava – aderirà all'estetica verista, promossa e sostenuta da grandi editori come Sonzogno e Ricordi, dando vita a lavori come *Adriana Lecouvreur*, *Gloria* e altri. Ma *Gina*, in quel panorama – a tre anni dal debutto dell'*Otello* verdiano e nel periodo in cui Puccini stava iniziando la sua carriera –, con la sua levità e leggerezza è un'idea davvero nuova, e lo spirito con cui l'abbiamo scelta per questo progetto si rifà proprio a questo suo carattere inedito. Come con le farse rossiniane – che nonostante fossero già conosciute e pubblicate non sono mai state frequentate e applaudite dal pubblico come in questi anni alla Fenice – abbiamo voluto presentare quella che a tutti gli effetti è la rivelazione della maestria del musicista di Palmi.

In chiusura un'ultima considerazione: operazioni come questa fanno riflettere sull'immensità

dell'«industria musicale» italiana degli ultimi tre, quattrocento anni. Immensità per quanto riguarda lo stile, le tecniche compositive, gli universi emozionali indagati dagli autori, le innovazioni e le strade inedite tentate alla ricerca del successo. Viene spontaneo chiedersi quanti altri capolavori – come *Gina*, che dopo la rappresentazione del 1889 resta chiusa negli scaffali del Conservatorio per essere recuperata solo nel 2000 grazie al Teatro Rendano di Cosenza – siano ancora nascosti all'interno delle nostre biblioteche in attesa che qualcuno presto o tardi li riscopra».



Pasquale Grossi, bozzetti scenici per la prima rappresentazione in tempi moderni di Gina di Francesco Cilea, Teatro Rendano di Cosenza, 2000. Regia di Italo Nunziata, scene di Pasquale Grossi, costumi di Ruggero Vitrani.



Foto di scena di *Gina* di Francesco Cilea, Teatro Brancaccio di Roma, 2001. Regia di Italo Nunziata, direttore Christopher Franklin, Orchestra e Coro del Conservatorio di Santa Cecilia. Interpreti: Fabio Maria Capitanucci (Uberto), Anna Lucia Alessio (Gina), Laura Brioli/Gianna Racamato (Lilla), Gianluca Terranova/Massimiliano Tonsini (Giulio), Andrea Porta (Flamberge). Foto © C.M. Falsini, Teatro dell'Opera di Roma 2001.

La 'riscoperta' di *Gina*

di Italo Nunziata *

L'idea di 'riscoprire' *Gina* nacque dalla volontà del Teatro Rendano di Cosenza di analizzare capillarmente, a cinquant'anni dalla morte di Francesco Cilea, il lavoro del musicista calabrese, con l'obiettivo di metterne progressivamente in scena tutte le opere, anche quelle meno rappresentate. Tutto partì dalla segnalazione di un critico musicale, nella quale si avvertiva che alla biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli era stata ritrovata la partitura autografa (*Gina*, come è noto, era stata scritta da Cilea ventiduenne come 'saggio' finale del corso di composizione). Da questa notizia prese il via la nostra operazione di recupero, che partiva proprio da quel manoscritto conservato a Napoli, unico esemplare dell'opera prima di Cilea. Con il sindaco di allora, appassionato di teatro ed entusiasta dell'iniziativa, una volta visionato il documento e incontrati i rappresentanti del Conservatorio, cominciammo a lavorare alla riproposizione di *Gina*, immaginando uno spettacolo che avrebbe messo in scena l'opera prima di Cilea per la seconda volta, a ben centoundici anni dal debutto.

Nel periodo di studio che seguì, cercammo di indagare quanto delle opere più celebri del compositore di Palmi fosse già, *in nuce*, presente in quel saggio scolastico di fine corso. Fu piacevolissimo scoprire che, in quello spartito giovanile, si percepivano già le sonorità e i colori dell'*Arlesiana* e di *Adriana Lecouvreur*. Si notava, insomma, la 'zampata di leone', l'orma di una mente creatrice che si sarebbe compiutamente sviluppata in seguito.

Assai interessante, da questo punto di vista, fu poter leggere alcune recensioni, che avvaloravano quanto da noi avvertito nell'affrontare la partitura: il Conservatorio partenopeo, una delle istituzioni più rinomate

d'Italia, aveva infatti l'abitudine di allestire 'in casa' le opere commissionate ai propri alunni, e quelle serate assumevano il significato e l'importanza di vere e proprie 'prime', cui partecipavano normalmente addetti ai lavori e stampa specializzata. Su queste basi procedemmo a un lungo lavoro di ricerca insieme al Museo Cilea, passando al setaccio anche i materiali rimasti presso la famiglia del compositore. Messo insieme tutto questo, con la casa editrice Sonzogno – che da sempre si era occupata di Cilea – pubblicammo finalmente la partitura permettendo così a *Gina* di entrare nel circuito operistico. Quanto al risvolto spettacolare, in ideale continuità con la freschezza di quest'opera giovanile, ci affidammo a cantanti emergenti – la maggior parte dei quali ha poi sviluppato una solida carriera – che per l'occasione frequentarono un corso di preparazione condotto dall'Associazione Eurobottega di Treviso, sotto l'esperta guida di Regina Resnik. Questa iniziativa suscitò subito l'interesse di Gianni Tangucci, allora direttore artistico dell'Opera di Roma, che infatti nel 2001 – con un altro cast di giovani – riprese il nostro spettacolo al Teatro Brancaccio.

Particolare interesse, nella ricognizione cui accennavo, ricoprirono alcune lettere di Cilea, in cui il musicista faceva esplicito riferimento alla sua terra, al desiderio rifiorante di rifugiarsi nei propri possedimenti per riacquistare serenità e riavvicinarsi alle proprie radici. Se si ascolta *Gina* con attenzione, questa malinconia, o meglio questo 'senso di mancanza' dei luoghi dell'infanzia si percepisce con molta evidenza. Due esempi possono essere l'apertura del secondo atto, quando Uberto canta l'addio alla «casa del padre», oppure il canto di Lilla all'inizio del terzo. Quando si parla di verismo – ancora latente in *Gina* – non ci si deve esclusivamente riferire a un fatto di natura este-



Foto di scena di *Gina* di Francesco Cilea, Teatro Brancaccio di Roma, 2001. Regia di Italo Nunziata, direttore Christopher Franklin, Orchestra e Coro del Conservatorio di Santa Cecilia. Foto © C.M. Falsini, Teatro dell'Opera di Roma 2001.

tica. Si può intendere con quella parola anche il tentativo di ritornare in relazione con una natura e un mondo cui il compositore era intrinsecamente legato, tentativo che compare anche in quest'opera di tipo 'campestre'. Si sente forte il senso di appartenenza dell'autore al suo territorio. Quelle epistole rendono esplicita – nonostante il grande successo ottenuto nell'arco della sua carriera – l'esigenza di tornare alla propria villa natale in cerca della tranquillità necessaria per riprendere contatto con la realtà e con la stessa musica.

Va evidenziato infine che l'operazione di riproposta di *Gina* ad opera del Teatro Rendano si inseriva perfettamente nelle finalità perseguite da questo 'teatro di tradizione'. Al pari di molti suoi omologhi attivi in Italia, il Rendano si pose allora (e continua a porsi oggi) l'obiettivo di valorizzare celebri artisti locali, quali appunto Cilea (e in seguito anche lo stesso Alfonso Rendano, di cui venne allestita la *Consuelo*). Ma allo stesso tempo l'intenzione era quella di 'restituire'

questi artisti al loro territorio d'origine, offrendo la possibilità agli spettatori di comprendere le parabole creative di ciascuno di loro e il contesto generale in cui questi talenti si esprimevano (in questo senso, anche nella programmazione, si cercò di creare un collegamento con altre esperienze coeve, per permettere al pubblico di farsi un'idea complessiva del periodo in cui erano iscritti). Anche alla luce di questa volontà di divulgazione e condivisione la 'riscoperta' di *Gina* fu un momento di cruciale importanza per le molteplici implicazioni culturali che la caratterizzarono.

** Italo Nunziata è stato, nel 2000, tra i protagonisti della riproposizione di Gina dopo il debutto napoletano del 1889, firmando anche la regia dell'allestimento promosso dal Teatro Rendano di Cosenza. In quest'intervento spiega le fasi dell'operazione di recupero della prima composizione operistica scritta dal musicista calabrese.*

La prima recensione

Consuetudine del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli era commissionare agli alunni neodiplomati in composizione un'opera da allestirsi nel teatrino della medesima, rinomata scuola di musica. A quella che era a tutti gli effetti una prima assoluta partecipavano anche nomi affermati della critica di allora, come dimostra questa recensione di Roberto Bracco, autorevole firma del giornalismo musicale partenopeo, pubblicata sul «Corriere di Napoli».

Francesco Cilea – nella sua uniformetta di alunno del Conservatorio – sedeva al posto del direttore d'orchestra.

La sua bacchetta, trinciando l'aria, comunicava ai professori – compagni di lui – il moto sapiente con cui le note passano dal cervello allo strumento. Ed essi palpitavano pel compagno, e obbedivano al direttore. E, sul palcoscenico, nell'ingenuità pittoresca d'un paesaggio di cartapesta, si agitavano e cantavano, col felice ardimento di chi sente l'arte come un amore infrenabile, cinque personaggi che al melodramma idillico, verseggiato dal Golisciani, quasi sovrapponevano un poemetto assai gentile e confortante; il poemetto della prima prova alla luce della ribalta, dei primi palpiti al cospetto del pubblico attento, e dei primi trionfi.

Il libretto c'era. Ma poteva non esserci; e la musica del Cilea, così come egli l'aveva fatta col cuore e con la mente, così come la cantavano e la suonavano i suoi compagni, non sarebbe stata, perciò, meno fresca, meno abbondante, meno vibrante di sentimento schietto, meno amorevolmente elaborata. All'azione e alle parole io non badai, e forse non badò nessuno. In quella musica c'era un animo

ardentissimo e una intelligenza altera, fecondata dal coraggio e dallo studio recente: e ciò bastava ad allettare e commuovere. All'inquadratura dei pezzi, alle proporzioni di essi, al connubio tra note e parole, tra note e frasi, tra note e pensiero, tra note ed azione – connubio difficile quando musicista e librettista hanno temperamento e gusti diversi – io non seppi, non potetti e forse nessuno seppe e potette rivolgere la mente. Il far ciò sarebbe stata una deviazione gretta e presuntuosa.

Si era lì fors'anche per giudicare, ma, in ogni caso, per giudicare una giovanile rivelazione eminentemente musicale. S'era lì per dare il battesimo a un musicista; e Francesco Cilea, nella sua opera, si affermava appunto, anzitutto, musicista vero, cioè cultore autentico di un'arte tante volte e così diversamente definita, ma la cui definizione più esatta è sempre quella semplice e pedestre di Rousseau: *art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille*.

E così, il triste grugno della critica – che ha talvolta il bel vezzo di dimenticare l'essenza artistica d'un'opera che le capita tra le grinfie – rimase accoccolata, mortificata, fuori dell'uscio.

In quell'atmosfera gioconda essa sarebbe stata a disagio; e, acuendo l'udito, si rassegnò a starsene lontano e a sequestrare, furtivamente, qualche nota per contrapporre, per conto proprio, all'entusiasmo irrompente qualche cavillo importuno e malinconico.

Roberto Bracco, «Corriere di Napoli», 13-14 febbraio 1889

(da Tomasino d'Amico, *Francesco Cilea*, Edizioni Curci, Milano 1960)



Francesco Cilea. Museo Francesco Cilea, Casa della Cultura «Leonida Répaci», Palmi.

L'uomo non si misura a palmi



Questa caricatura di Francesco Cilea, impreziosita dal divertente gioco di parole della didascalia, che chiama in causa la città natale del compositore, viene pubblicata all'inizio del Novecento sul giornale satirico messinese «Il marchesino», quando il musicista calabrese è ormai una *star* della musica operistica, dopo il debutto, al Teatro Lirico di Milano, dei suoi due lavori più celebri, *L'Arlesiana* (1897) e *Adriana Lecouvreur* (1902). «Il marchesino», periodico longevo che si inserisce nell'ampia gamma di pubblicazioni satiriche sorte nel Mezzogiorno in quel periodo (nella stessa Messina era attivo anche il graffiante «Nuovo Telefono», 1890-1924), per poco meno di quarant'anni, dal 1894 al 1931, si distingue per il suo spirito dissacrante, aggressivo e bizzarro.



Rosa Lavarello all'epoca delle nozze con Francesco Cilea (1909). Museo Francesco Cilea, Casa della Cultura «Leonida Répaci», Palmi.

Biografie

FRANCESCO LANZILLOTTA

Direttore. Nato a Roma, è considerato uno dei più interessanti direttori italiani della sua generazione. Si diploma in direzione d'orchestra con Bruno Aprea e in composizione con Luciano Pelosi al Conservatorio di Santa Cecilia, perfezionandosi poi a New York e a Madrid. A partire dalla stagione 2014-2015 è il nuovo direttore principale della Filarmonica Toscanini di Parma ed è regolarmente ospite di importanti compagnie orchestrali nazionali e internazionali, fra le quali l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino. Dal 2010 è direttore principale ospite del Teatro dell'Opera di Varna in Bulgaria. Ha diretto numerose produzioni in alcuni fra i maggiori teatri italiani. Sul podio della Fenice ha eseguito *Il medico dei pazzi* (2016), il dittico Poulenc-Janáček (2015) e *L'opera da tre soldi* (2012). In seguito ha diretto la nuova opera di Mauro Montalbetti, *Corpi eretici*, la *Messa da Requiem* di Verdi, *Roberto Devereux*, *Le streghe* di Philip Glass e *Nabucco*. Nel 2014-2015 ha affrontato *Don Checco*, *L'elisir d'amore*, *Madama Butterfly* e *Rigoletto*. Nel corso della stagione precedente, *La bohème*, *La traviata*, *L'italiana in Algeri* e la prima rappresentazione assoluta del *Medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli a Nancy.

BEPI MORASSI

Regista. Veneziano, allievo di Giovanni Poli, debutta nel 1979 come regista di prosa, affrontando anche la lirica a partire dal 1984. 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 spettacoli più rilevanti si ricorda almeno la regia dell'inedito donizettiano *Pietro il Grande* al Festival della Valle d'Itria, in coproduzione con il Teatro La Fenice (2004). Per il Teatro veneziano, del quale è direttore della produzione, cura inoltre i seguenti allestimenti: *Il signor Brusolino* (2016, 2015), *L'elisir d'amore* (2016, anche in tournée in Oman, 2015, 2013), *Il barbiere di Siviglia* (2016, 2014, 2013, 2011, 2010, 2008), *La scala di seta* (2015, 2014, riproposta anche al Comunale di Sassari), il dittico Hazon-Wolf-Ferrari (*Agenzia matrimoniale* e *Il segreto di Susanna*, 2016), *L'inganno felice* (2014, 2012) e *La sonnambula* (2012).

ARMANDO GABBA

Baritono, interprete del ruolo di Uberto. Nato a Parma, ha vinto il concorso Voci verdiane di Busseto e ha partecipato al *Rigoletto* diretto da Giuseppe Sinopoli. Ha poi cantato nei principali teatri italiani tra i quali la Scala. Per la Fenice dal 2010 ha interpretato numerose volte il ruolo di Douphol nella *Traviata*. Sempre a Venezia si è cimentato inoltre nella parte di Adolfo in *Agenzia matrimoniale* (2016), del banditore e dell'oracolo in *Alceste* (2015), di Sciarrone in *Tosca* (2015, 2014), di Schaunard nella *Bobème* (2014, 2012), di Norton nella *Cambiale di matrimonio* (2013), di un pilota in *Tristan und Isolde* (2012) e di Marullo in *Rigoletto* (2012, 2011, 2010).

ARIANNA VENDITTELLI

Soprano, interprete del ruolo di Gina. Inizia giovanissima lo studio del violino e in seguito quello del canto. Attualmente si perfeziona con il soprano Mariella Devia. Nonostante la giovane età, ha già avuto modo di calcare alcuni fra i più prestigiosi teatri al mondo, collaborando con direttori d'orchestra quali Franklin, Guingal, Nosedà, Muti. Diretta proprio 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*), Scarlato (*Fadwa*, prima rappresentazione assoluta), Henze (*Gisella*). 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 in un tour di concerti in Bretagna. Dello stesso 2016 è anche il concerto mozartiano al Prinzregententheater di Monaco con la Münchner Rundfunkorchester diretta da Alessandro De Marchi. In Fenice è stata Susanna nel *Segreto di Susanna* (2016). Fra gli impegni più recenti *Così fan tutte*, *Carmen*, *Li prodigi della Divina Grazia*, *Le nozze in sogno*, *Le nozze di Figaro*.

VALERIA GIRARDELLO

Contralto, interprete del ruolo di Lilla. Nata nel 1992, inizia lo studio del canto con Giovanna Damian, e frequenta attualmente il triennio ordinamentale di canto al Benedetto Marcello di Venezia sotto la guida di Stefano Gibellato. Si è perfezionata con Sara Mingardo. È stata per due volte solista nel concerto delle Ceneri organizzato dalla Fondazione Levi (2014 e 2015). È protagonista nella *Missa in Tempore Belli* alla Fenice durante la commemorazione del centenario della Grande Guerra. Partecipa al Laboratorio di musica antica dei Conservatori del Veneto Villa Contarini 2015-2016 eseguendo musiche di Monteverdi e viene contemporaneamente scelta per il connesso progetto di Orchestra Barocca dei Conservatori del Veneto, con la quale affronta il repertorio vivaldiano. Debutta per il Teatro Mario del Monaco di Treviso nelle *Convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti, canta *Il gioco del vento e della luna* di Luca Mosca, *L'italiana in Algeri* alla Fenice e *Le cinesi* di Gluck al Malibràn. Presso la Villa di Frohnburg (Salisburgo) è Colombina in *Colombina e Pernicone* di Francesco Mancini, in collaborazione con il Mozarteum e la Fenice. Per il Teatro veneziano nel 2016 interpreta anche Leda in *Aquagranda*. Nello stesso anno è Nina nel *Giovedì grasso* di Donizetti al Comunale di Treviso.

ALESSANDRO SCOTTO DI LUZIO

Tenore, interprete del ruolo di Giulio. Inizia giovanissimo a prendere lezioni di canto e trombone al Conservatorio di Napoli. Nel 2006, a soli diciannove anni, vince il primo premio alla dodicesima edizione del Concorso nazionale Città di Bacoli. Successivamente consegue il diploma inferiore di canto al Conservatorio di Avellino. Nel 2009 si esibisce durante il *Concerto per la riconciliazione* in Israele, in occasione della visita di Benedetto XVI. Nello stesso anno incarna Rodolfo nella *Bobème* e Tonio nella *Figlia del reggimento*. A partire dal 2010 debutta nell'*Elisir d'amore*, in *Rigoletto* e in *Don Pasquale*. Ottiene un importante successo nei panni di Edgardo in *Lucia di Lam-*

mermoor. Interpreta inoltre *Un giorno di regno*, *La traviata*, *Il paese del sorriso*, *Il campiello*. Tra gli impegni più recenti, *Così fan tutte*, *La bobème*, *Manon Lescaut*, *Macbeth*, *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*, *L'elisir d'amore* (2016). Per la Fenice interpreta Fritz Kobus nell'*Amico Fritz* (2016) ed Ernesto nel *Don Pasquale* di Donizetti (2015).

CLAUDIO LEVANTINO

Basso-baritono, interprete del ruolo di Flamberge. Nato a Palermo nel 1985, si forma all'Accademia lirica del Mediterraneo diretta da Pietro Ballo, frequenta le *masterclass* di Enzo Dara e Marco Balderi e debutta nel 2009 come marchese nella *Traviata* e Marullo in *Rigoletto* al Teatro Bellini di Adrano. Nel 2011 vince i concorsi internazionali Claudio Barbieri di Casalgrande e Tito Schipa di Lecce, interpretando Dulcamara nell'*Elisir d'amore* a Casalgrande e Baldassare in *Amahl and the Night Visitors* di Menotti al Politeama di Palermo. Finalista nel 2012 al Concorso Toti Dal Monte, ha recentemente cantato *La gazza ladra* (Fernando) al Filarmonico di Verona e al Rossini Opera Festival (regia di Damiano Michieletto), *La traviata* (marchese) e *Rigoletto* (Ceprano) a Ravenna, Piacenza, Ferrara e nel Bahrein con la regia di Cristina Mazzavillani Muti, *Le nozze di Figaro* (Bartolo) all'Olimpico di Vicenza diretto da Rigon, *Otello* (Lodovico) a Ravenna e *La traviata* (Grenvil) a Muscat, in Oman, con la regia di Brockhaus e a Cagliari con la regia di Karl-Ernst e Ursel Herrmann, *La Fille du régiment* a Palermo e in Oman. Alla Fenice ha cantato nel *Signor Bruschino* (2016 e 2015), nella *Cambiale di matrimonio* (2015) e nella *Scala di seta* (2014).



In alto: Francesco Cilea, ritratto in una foto con i componenti della commissione giudicatrice del Concorso musicale internazionale indetto, nel 1905, dalla Casa Sonzogno. Da sinistra, seduti: Jules Massenet, Tomás Bretón, Amintore Galli, Asger Hamerik; in piedi: Francesco Cilea, Engelbert Humperdinck, Cleofonte Campanini. In basso: Francesco Cilea, direttore del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli in una fotografia del 1929. Museo Francesco Cilea, Casa della Cultura «Leonida Répaci», Palmi.

La Birra Antoniana La Fenice di Sandro e Michele Vecchiato

Sandro e Michele Vecchiato nel 2013 hanno inventato la Birra Antoniana, un prodotto d'eccellenza che ha i suoi stabilimenti e le sue proprie coltivazioni nella zona del padovano, dove questi due fratelli sono nati e cresciuti.

C'è un motivo particolare che vi ha spinto ad avviare un'attività che coniuga produzione in larga scala e massima attenzione alla qualità proprio nel territorio che appartiene per storia alla vostra famiglia? Il radicamento delle vostre tante birre nella cornice veneta e più in generale italiana, conseguito anche utilizzando maestranze locali, è stato per voi un obiettivo prioritario?

Il progetto di dare vita a un nuovo birrifico che mettesse al centro qualità e rispetto delle materie prime, forti radici nel proprio territorio di riferimento (inteso in senso ampio come Italia), innovazione tecnologica e metodi produttivi artigianali, era un sogno che accarezzavamo da tempo. Abbiamo messo a frutto un'esperienza oramai trentennale nel campo delle birre d'alta gamma. Vogliamo esplorare nuove strade, lontane da ogni sentiero già tracciato e da ogni definizione preconcetta. Ciò che ci guida sono sempre e solo i gusti della persona che sceglie una delle nostre birre e il legame con la nostra terra (il nostro *pay off*, non a caso, è «Dalla nostra terra»). Tale legame è sempre stato per noi un obiettivo prioritario: da ciò la scelta di essere birrifico agricolo, la scelta di tornare alla terra coltivando direttamente l'orzo distico che viene utilizzato per tutte le birre. Ma il legame con il territorio si esplicita ancora meglio in alcune particolari birre della nostra gamma che nascono per

celebrare angoli unici del nostro Belpaese tra cui, appunto, Birra Antoniana La Fenice.

Birra Antoniana ha stipulato un contratto di merchandising triennale con il Teatro La Fenice, che ha dato vita alla menzionata Birra La Fenice, presentata con notevole successo ai distributori circa un mese fa. Da dove proviene l'idea di accostare il nome del Teatro veneziano al vostro prodotto? Nasce o è legata in qualche modo all'incontro «Impresa & Cultura», organizzato nel giugno del 2015 alle Sale Apollinee della Fenice, cui avete partecipato?

A noi piace pensare che questo non sia solo un contratto di *merchandising* ma una collaborazione ben più profonda che nasce dalla convinzione che il settore agroalimentare è un tassello fondamentale della 'cultura italiana'. Sono passati i tempi in cui un consumatore comprava qualcosa per soddisfare solo un bisogno, oggi noi non vendiamo solo una bottiglia di birra ma un'esperienza che si nutre del *background* di valori e delle storie che tale birra racconta. Birra Antoniana La Fenice è qualcosa di totalmente nuovo che incrocia il mondo della musica e dell'arte, che si nutre della bellezza della città lagunare, che si sposa alla perfezione con le sue ricchissime tradizioni gastronomiche. L'incontro «Impresa & Cultura» ci ha aiutato a mettere a fuoco idee su cui stavamo ragionando da tempo e ci ha fatto conoscere le Sale Apollinee di cui, francamente, ci siamo subito innamorati. La reciproca contaminazione tra mondo dell'impresa e mondo della cultura è, secondo noi, l'unico futuro possibile per il nostro Paese: è il modo di valorizzare un

asset intangibile e totalmente inimitabile, è fonte inesauribile di creatività, è il modo migliore per staccarci da una logica di prezzo e iniziare a ragionare su una logica di 'valore' e 'qualità'.

La birra è una delle bevande di maggior consumo nel mondo, amata in particolare dai giovani. L'accostamento del brand Fenice ha a che vedere con questa fascia di consumatori? Ritenete che il Teatro abbia nel tempo sviluppato e accresciuto il suo appeal tra le nuove generazioni? E, sul versante opposto, pensate che attraverso la Birra La Fenice questi consumatori possano manifestare maggiore interesse verso la musica d'arte?

Lavorare nel settore delle birre di qualità, settore cui appartiene anche Birra Antoniana, significa avere a che fare con un pubblico giovane sempre più consapevole, evoluto ed esigente che considera l'acquisto di una birra come una cosa seria. È un pubblico curioso, assetato di nuove esperienze e sempre alla ricerca di nuovi stimoli gustativi e culturali. La nostra speranza è che questa unione tra la bevanda giovane e socializzante per eccellenza e il Teatro con la T maiuscola crei un circolo virtuoso che, da una parte, avvicini i giovani a un mondo che sta perdendo quell'aura di sacralità che rischiava di creare 'timore reverenziale' e, dall'altra, faccia conoscere a tutti gli amanti del teatro una bevanda che non ha solo un'anima 'nazionalpopolare', anima che troppo spesso è diventata sinonimo di scarsa qualità o di omologazione del gusto verso il basso.

Il vostro orizzonte è internazionale, esportate i vostri prodotti in tutto il mondo. Credete che il marchio della Fenice sia un valore aggiunto nelle vostre strategie di marketing? È possibile che nel lungo periodo la vostra birra sia accostata, magari da uno spettatore straniero, all'opera e alla cultura italiana?

Quando abbiamo deciso di intraprendere questa avventura la nostra testa era già rivolta all'estero. Birra Antoniana ha cuore e testa in Italia ma ha una vocazione decisamente internazionale. Quan-

do andiamo in giro per il mondo ci rendiamo conto che c'è tanta, tantissima voglia di Italia. Il nostro Paese è sinonimo di arte, bellezza, qualità della vita e quando vendiamo le nostre birre in giro per il mondo esportiamo anche questi valori. Tutta la nostra strategia di *marketing* sarà volta a identificare Birra Antoniana La Fenice con il ricchissimo mondo del teatro e della musica italiana. Parlare di melodramma ottocentesco italiano in alcuni mercati extraeuropei per noi interessanti, come Stati Uniti e Giappone, e unire tali mondi all'enogastronomia del Belpaese significa già partire con una marcia in più. Consideriamo poi che il marchio «Gran Teatro La Fenice» gode di grandissima attenzione all'estero e quindi, anche in una mera logica di *comarketing*, associare Birra Antoniana a questo brand è già valore aggiunto.

Concludendo, cosa lega secondo voi il sano artigianato e l'imprenditoria illuminata alle istituzioni che si occupano di promuovere e incrementare la cultura? È possibile immaginare un percorso sempre più congiunto e virtuoso di questi due diversi ambiti, mirato alla scoperta e alla condivisione della bellezza?

Sano artigianato, imprenditoria illuminata e istituzioni di promozione culturale perseguono lo stesso obiettivo: creare, diffondere e promuovere bellezza. Il sogno di ogni artigiano e di ogni impresa che lavori in mercati maturi con prodotti emozionali è di dare vita con le proprie mani, la propria testa e la propria capacità organizzativa a qualcosa di assolutamente nuovo che venga riconosciuto in Italia e nel mondo per la propria qualità. Un amore per il prodotto ben fatto che è uno dei fondamenti della crescita italiana dal dopoguerra a oggi. La nostra scelta di legarci a uno dei templi della bellezza in Italia, il Gran Teatro La Fenice, tesoro prezioso in una città che per secoli è stato il centro culturale d'Europa, va proprio in questa direzione. Come abbiamo già detto, secondo noi è ora di superare steccati che dividono impresa e cultura e che, all'interno del mondo culturale, fanno distinzioni snobistiche tra ciò che è 'cultura alta' e 'cultura bassa'. Anche una birra o un qualsiasi altro prodotto enogastronomico fatto a regola d'arte



I fratelli Sandro e Michele Vecchiato.

con Storia e storie da raccontare, possono essere considerati 'prodotti culturali', e allo stesso tempo essi stessi sono veicoli della cultura e dell'arte italiana nel mondo.

Secondo noi questo percorso di contaminazione, nei mercati maturi almeno, è l'unica strada possibile per sopravvivere a un contesto ipercompetitivo e globale dove il consumatore non è più massa vaga e indistinta ma singola persona assetata di esperienze e valori. Con Birra Antoniana La Fenice siamo pronti a soddisfare appieno questa sete. Per usare una frase un po' sfruttata noi siamo davvero convinti che «la bellezza salverà il mondo».



Due delle formazioni protagoniste di Musikàmera. In alto: il Trio di Parma; in basso: il Quartetto Lyskamm.

La Stagione di Musikàmera entra nel vivo

Nonostante fosse un'iniziativa nuova, dunque poco conosciuta al pubblico, la stagione di Musikàmera – neonata associazione dedicata alla diffusione della musica da camera – si è aperta il 22 gennaio scorso con una partecipazione al di là delle aspettative, che ha visto i veneziani disporsi in fila per entrare gremendo Campo San Fantin e le calli adiacenti. La giornata inaugurale, svoltasi alle Sale Apollinee, ha avuto come protagonisti i giovani musicisti provenienti dal Conservatorio Benedetto Marcello e dal Liceo Musicale di Venezia, alla cui esecuzione è seguito l'intervento di Carlo Martinoli, radiologo dell'Università di Genova, nel quale sono stati illustrati, anche attraverso un supporto multimediale, i rapporti fra ideazione, percezione e linguaggio nella musica. Il Laboratorio Orchestra di Venezia ha poi concluso il pomeriggio interpretando, sotto la direzione di Paola Fasolo, la Sinfonia n. 8 in si minore *Incompiuta* di Schubert. La settimana successiva il programma è entrato nel vivo con il doppio concerto (il 30 e il 31 gennaio) di una delle formazioni più celebri e attese, il Trio di Parma: Alberto Miodini (pianoforte), Ivan Rabaglia (violino) ed Enrico Bronzi (violoncello) hanno eseguito il primo dei concerti incentrati sull'integrale dei Trii con pianoforte di Beethoven (il ciclo prevede altre due serate nel 2017 e si concluderà l'anno successivo). Il medesimo Trio di Parma sarà ancora ospite della Fenice a febbraio (14 e 15), dopo la performance del Quartetto Lyskamm, pluripremiata compagine fondata a Milano nel 2008, che subito prima si cimenterà con brani di Bartók e Ravel (l'11 e il 12).

Impossibile in poche righe riassumere nel dettaglio un cartellone che prevede quindici doppi appuntamenti da gennaio a novembre, e che mette volutamente insieme generi ed epoche estremamente eterogenei, dal barocco alle sonorità novecentesche, dal *solo* pianistico all'*ensemble* vocale passando per tutte le tipologie in cui si è declinata, nel corso dei secoli, la sempre risorgente produzione di composizioni 'da camera'. Altrettanto eterogenea ed eclettica la scelta degli artisti che suoneranno presso il teatro lagunare, dove nei mesi si alterneranno eccellenze italiane e internazionali (per dettagli del programma, informazioni su abbonamenti e biglietti ma anche per approfondimenti sugli interpreti è utile consultare l'esauriente sito www.musikamera.org).

Fondata da un gruppo di cultori della musica da camera, provenienti da esperienze professionali e musicali diverse, «con l'intento di coltivare la cameristica e di estenderne la conoscenza e la fruizione a strati sempre più ampi di soggetti nell'ambito della città e fra i giovani, prima di tutto quelli delle scuole e degli atenei veneziani», l'associazione Musikàmera sin dalla sua nascita alla fine del 2016 si avvale del sostegno del Teatro La Fenice, dove hanno luogo tutti i concerti, e intende aprirsi a tutte le altre istituzioni e iniziative volte alla valorizzazione dell'enorme patrimonio rappresentato dalla musica da camera, a cominciare dagli Amici della Musica di Mestre, con i quali la collaborazione è già avviata. Proprio alle nuove generazioni, inoltre, sono rivolte le conferenze-spettacolo della sezione Musik@giovani.



In alto: foto di scena di Santa Estasi, diretto da Antonio Latella per l'ERT di Bologna. Foto © Brunella Giolivo. In basso: Sandro Lombardi in Calderón di Pier Paolo Pasolini secondo Federico Tiezzi.

I Premi Ubu 2016

Un incoraggiamento a continuare sulla via della sperimentazione: questo sembra il senso del riconoscimento che i Premi Ubu 2016 hanno decretato a *Santa Estasi*, progetto speciale ideato e condotto a Bologna da Antonio Latella – neodirettore del settore Teatro della Biennale – con un folto gruppo di giovani. Il lavoro, incentrato sulle drammatiche vicende degli Atridi e suddiviso in otto diversi ‘movimenti’, si è aggiudicato infatti il premio come miglior spettacolo dell’anno, cioè la menzione più ambita. Ma si è accaparrato anche quello destinato al miglior attore *under 30*, coinvolgendo l’intera compagnia in un riconoscimento collettivo dal forte valore simbolico. A rendere ancora più pregnante questa vittoria si aggiunge inoltre il premio alla miglior direzione organizzativa, ottenuto da Pietro Valenti proprio grazie all’avventura di *Santa Estasi*.

Considerati gli ‘Oscar’ delle scene italiane, i Premi Ubu hanno raggiunto la loro trentanovesima edizione contando sull’apporto di una sessantina di critici e addetti ai lavori, da quelli legati alle tradizionali testate nazionali e locali di ogni tendenza e orientamento a quelli che invece utilizzano come mezzo di comunicazione la rete (la critica teatrale, più di altri settori, ha sviluppato un’ampia gamma di piattaforme *web*). Gli Ubu dunque continuano ad avere una funzione differente da quella delle altre ‘competizioni’ organizzate da istituzioni, associazioni di categoria o periodici specializzati: questa differenza proviene loro dall’essere concepiti in forma di *referendum*, con tanto di turno di ballottaggio, cui i votanti sono invitati a esprimersi su una serie di categorie periodicamente aggiorna-

te dall’ente promotore, vale a dire l’Associazione Ubu per Franco Quadri, che dal 2011 – anno della scomparsa del grande critico – si occupa di promuovere la manifestazione (quest’anno presentata, il 14 gennaio scorso, in un’inedita versione radiofonica condotta da Oliviero Ponte di Pino e Federica Fracassi, raggiungendo un clamoroso indice di *share*). Fu infatti proprio Franco Quadri, nell’ormai lontano 1978, quando fondò la casa editrice Ubulibri, a dare vita al Premio, inserendolo nella monumentale operazione editoriale del *Patalogo*, unico annuario del teatro esistente in Italia.

Passando in rassegna gli altri premi di quest’anno spicca la miglior regia a Federico Tiezzi, per nulla nuovo a questo riconoscimento: l’artista toscano, che alla prosa alterna da tempo la lirica (un suo *Barbiere di Siviglia* va in scena alla Fenice nel 1995), trionfa con l’allestimento, da più parti lodato, del *Calderón* di Pier Paolo Pasolini, *opéra-monstre* di difficilissima realizzazione scenica.

Come attore e attrice salgono sul podio (virtuale) Paolo Pierobon per *Morte di Danton* di Büchner, regia di Mario Martone, ed Elena Bucci, di cui i referendari segnalano ben quattro produzioni all’interno del periodo di riferimento (1 settembre 2015 – 31 agosto 2016): *La locandiera*, *Canzone di Giasone e Medea*, *Macbeth Duo*, *Bimba*. Inseguendo *Laura Betti*. Per il miglior lavoro straniero presentato in Italia ritorna Jan Fabre, mentre la drammaturgia emergente è rappresentata da *Geppetto e Geppetto* di Tindaro Granata. Per il dettaglio dei Premi Ubu: www.ubuperfq.it.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

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

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

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

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

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

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Angelo Moretti •, Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

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

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

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Gianì •, Giulia Ginestrini

Controfagotto Fabio Grandesso

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

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

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Mario Barsotti

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini, Gottardo Paganin

Arpa Nabila Chajai ◇

CORO DEL TEATRO LA FENICE

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

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

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

Tenori Domenico Altobelli, Ferruccio Basei, Cosimo D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Enrico Masiero, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Dario Meneghetti, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Salvatore De Benedetto ◇, Giovanni Deriu ◇, Eugenio Masino ◇

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

♦ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

SOVRINTENDENZA

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

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Alessia Pellicioli ◇, Andrea Pitteri ◇, Pietro Tessarin ◇

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

DIREZIONE ARTISTICA

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

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico, responsabile dei servizi musicali, coordinamento del personale artistico*

Segreteria artistica Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING Anna Migliavacca *responsabile*, Monica Fracassetti

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

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

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

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore di scena e palcoscenico*,

Valter Marcanzin *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe,

Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto *direttore*

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO Giorgio Amata *direttore*, Lucio Gaiani *responsabile ufficio gestione del personale*,

Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella

D'Este, Alfredo Tazzoni, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◇

MARKETING Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Laura Coppola

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

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

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

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

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto

Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca

Conchetto, Roberto Cordella, Antonio Covatta, *nnp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori,

Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis,

Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◇, Vitaliano Bonicelli ◇, Franco Contini ◇, Filippo Maria Corradi ◇,

Cristiano Gasparini ◇, Stefano Neri ◇, Giacomo Tagliapietra ◇

ELETTICISTI Vilmo Furian *capo reparto*, Fabio Baretin *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Belle-

mo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Giovanni Dal Missier, Federico Geatti, Roberto Nardo, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**,

Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede ◇,

Michele Voltan ◇

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

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin,

Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◇, Roberto Pirrò ◇

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◇

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Carlos Tieppo ◇ *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin,

Valeria Boscolo, Luigina Monaldini, Morena Dalla Vera ◇, Luisella Isicato ◇, Paola Masè ◇, Stefania Mercanzin ◇, Alice Nicolai ◇,

Francesca Semenzato ◇, Emanuela Stefanello ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



«Vi prego di dire alla nostra diletta Palmi tutta la mia filiale riconoscenza e tutto il mio amore. Ditele che essa è e resterà sempre nel mio cuore con un attaccamento tanto più vivo e tenace quanto più il cumulo degli anni affretta il mio distacco dalla vita». Sono le parole di Cilea inviate al Sindaco di Palmi il 20 giugno 1950 e scolpite nel Mausoleo della città calabrese a lui dedicato. Cilea scriveva da Varazze, la città ligure dove visse negli ultimi anni della sua vita, e dove si spense il 20 novembre 1950.