

IL MEDICO DEI PAZZI

VENEZIAMUSICA
e dintorni



IL MEDICO DEI PAZZI

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2015-2016



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



ENEZIAMUSICA
e dintorni

IL MEDICO DEI PAZZI

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro Malibran

sabato 15 ottobre 2016 ore 19.00 turno A
martedì 18 ottobre 2016 ore 19.00 turno D
giovedì 20 ottobre 2016 ore 19.00 turno E
sabato 22 ottobre 2016 ore 15.30 turno C * *Giornata del teatro*
domenica 23 ottobre 2016 ore 15.30 turno B

* *Giornata del teatro a cura di*



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Eduardo Scarpetta interpreta Felice Sciosciammocca.

IL MEDICO DEI PAZZI

azione musicale napoletana

libretto e musica di **Giorgio Battistelli**

liberamente adattato dalla omonima commedia di Eduardo Scarpetta

prima rappresentazione assoluta: Nancy, Opéra national de Lorraine, 20 giugno 2014

editore proprietario Ricordi, Milano

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti

Rosina Damiana Mizzi
Bettina/Carmela Arianna Donadelli
Concetta Lorian Castellano
Amalia Milena Storti
Ciccillo Sergio Vitale
Michelino Giuseppe Talamo
Errico Maurizio Pace
Felice Marco Filippo Romano
Luigi Matteo Ferrara
Raffaele Filippo Fontana
Carlo Clemente Antonio Daliotti

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

regia e scene

Francesco Saponaro

costumi Carlos Tieppo

light designer Cesare Accetta

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Alberto Boischio; altro maestro di sala Roberta Paoletti; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; assistente alla regia Giovanni Merano; scenografo assistente Serena Rocco; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro alle luci Roberta Ferrari; 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 e attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; calzature Pompei 2000 (Roma); trucco e parrucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Il medico dei pazzi in breve

a cura di Maria Rosaria Corchia

Con *Il medico dei pazzi* del 2014, Giorgio Battistelli ha aggiunto un nuovo tassello al catalogo di opere per il teatro basate su un soggetto non originale nato per il cinema o reso noto dal grande schermo. Prima c'era stata *Prova d'orchestra* (1995), «sei scene musicali di fine secolo» liberamente ispirate all'omonimo film di Federico Fellini; poi è venuto *Il fiore delle mille e una notte* (1998-1999), balletto in otto scene da Pier Paolo Pasolini; ancora, *Miracolo a Milano* (2007), teatro di musica liberamente tratto da *Totò il buono* di Cesare Zavattini e *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica. Infine il più recente *Divorzio all'italiana* (2009), libero adattamento da Pietro Germi, Alfredo Giannetti ed Ennio De Concini.

Ma nel caso del *Medico dei pazzi*, più che il divertente film di Mario Mattoli del 1954 con l'immortale Totò nei panni di Felice e Carlo Giuffrè in quelli di suo nipote Ciccillo, sembra essere stata l'omonima produzione teatrale di Eduardo De Filippo a impressionarlo. Eduardo aveva ripreso a sua volta il copione de *O miedeco d'e pazze*, proprio quel testo con il quale suo padre, l'autore-attore Eduardo Scarpetta, nel 1908 aveva dato l'addio alle scene al Teatro Sannazzaro di via Chiaia, a Napoli. Vale la pena ricordare allora come Battistelli si espresse a proposito di questi tre giganti della cultura partenopea, in occasione di un'intervista a cura di Riccardo Lenzi pubblicata su «L'Espresso» del 19 giugno 2014: «Il ritmo di recitazione di un Totò, così imprevedibile e creativo, rappresenta una parte dell'anima partenopea. Totò ha un fraseggio jazzistico, una sorta di *swing* connaturato. Eduardo Scarpetta ne è invece il Mozart, così clas-

sico, elegante, essenziale. Ed Eduardo il Beethoven che ne ha rotto gli schemi classici. Un rivoluzionario che ha creato una nuova visione, invadendo di Napoli il mondo».

Napoli. Un 'soggetto' cui Battistelli aveva già dedicato, solo due anni prima, *Napucalisse* (2012), commissionatogli dal Teatro San Carlo in qualità di *composer in residence*: in quell'«oratorio grottesco» per soli, coro di voci bianche, coro misto e orchestra su testo di Mimmo Borrelli, la musica è una dichiarazione d'amore alla capitale partenopea e alla sua natura al contempo forte e fragile, al suo essere culla di umanità e cultura alta.

Ma a fare il paio con il *Medico dei pazzi* è soprattutto il già citato *Divorzio all'italiana*, «azione musicale per il crepuscolo della famiglia»: uno spaccato della Sicilia anni Cinquanta, dove tradimenti e delitto d'onore vengono inscenati in una partitura grottesca, ironica e pungente. Ad accomunare le due *pièce* è l'ambientazione in un Sud d'Italia rappresentato per stereotipi: se da una parte c'è la Sicilia passionale e possessiva, dall'altra c'è la Napoli più furbetta e scaltra, che si muove con libertà nel malinteso. Ma in entrambi i casi ci si trova davanti a un Meridione filtrato da uno sguardo a volte divertito, a volte cinico, a volte accondiscendente e qualche volta perplesso. Un Sud che si fa in qualche modo specchio e metafora del mondo di oggi che cambia.

Entrambi i titoli nascono su commissione dell'Opéra national de Lorraine di Nancy. *Il medico dei pazzi* ha debuttato il 20 giugno 2014, con la direzione musicale di Francesco Lanzillotta, la regia di Carlos Wagner e con le voci, fra gli altri, di Alessandro Luongo, Bruno Taddia, Giuseppe Ta-

lamo, Bruno Praticò, Maurizio Pace, Valeriu Caradja, Arianna Donadelli, Milena Storti e Mariangela Sicilia.

L'idea alla base del testo nato dal genio di Scarpetta – anche in questo caso, come nella maggior parte dei suoi lavori per il teatro, ridotto a libretto dallo stesso Battistelli – consiste nel mostrare quanto sia labile il confine tra ciò che viene considerato normalità e ciò che invece si definisce follia e quanto la distinzione tra le due condizioni dipenda solamente dal punto di vista con il quale si osservano i fatti. Il copione è un marchingegno perfetto per dimostrare la tesi: il protagonista Felice Sciosciammocca viene indotto dal nipote Ciccillo a scambiare una pensione per un manicomio. Da quel momento Felice interpreta tutti i comportamenti degli ospiti della pensione come patologie. Ecco dunque che nasce la commedia degli equivoci, nella quale i fraintendimenti che stravolgono e deformano la realtà possono cambiare la vita delle persone.

La semplicità con la quale Scarpetta racconta la vicenda e mostra l'essenza di alcune dinamiche dei rapporti umani è anche la chiave di lettura dell'adattamento musicale di Battistelli, che qui per la prima volta lavora per sottrazione, piuttosto che per accumulo di materiale musicale. L'organico strumentale è quello di un'orchestra classica, con un piccolo coro e dodici personaggi per undici interpreti in scena; la scrittura orchestrale è molto più asciutta che nei lavori precedenti, quasi cameristica. Le linee vocali esibiscono tecniche molto diverse: dalla recitazione pura allo *Sprechgesang*, da puri momenti di canto a passaggi in cui tutte le voci vengono impiegate con suoni onomatopeici, che richiamano alla nostra memoria le risonanze tipiche del dialetto napoletano.

Le regole della commedia – una forma drammaturgica che determina per forza di cose l'anima e lo stile di una composizione – impongono di mettere in primo piano il testo. Battistelli fa in modo che questo sia in continuo dialogo con il discorso orchestrale, che si comporta invece come la telecamera di un regista: seguendo questo o quel personaggio, facendo luce su questa o quella situazione, sottolineando colui che è in ascolto piuttosto che l'interprete che ha la parola, rappresentando ora il personaggio che è consapevole ora quello che

invece è vittima dell'imbroglio, la musica riesce a ricreare quell'intreccio generato dall'inganno che costituisce il nodo della commedia. Ad esempio, nella scena della vedova Amalia, la relazione che l'orchestra tesse con il testo ci restituisce diversi punti di vista: la sincera ingenuità del personaggio, la percezione distorta di Don Felice, il fastidio del proprietario della pensione o della cameriera, o ancora la sensazione, sempre di disagio, provata da Ciccillo che teme di vedere in qualsiasi momento saltare il suo piano. E a volte è il compositore che aggiunge la sua interpretazione, non resistendo al piacere di includere nella partitura citazioni da *Otello* o dalla *Traviata*.

Infine, non bisogna trascurare un aspetto fondamentale: *Il medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli è tutto da ridere. L'elemento comico, intriso nella musica, non è un fatto scontato, se è vero che le opere puramente 'comiche' composte negli ultimi trent'anni si contano sulle dita di una o due mani, anzi sono così rare che alcuni sono arrivati a ritenere che il comporre musicale contemporaneo non sia capace di esprimere il comico. Ma questi *cliché* non riguardano Battistelli, il quale a Giuseppina Manin del «Corriere della Sera» raccontò: «Luciano Berio mi disse una volta che la musica contemporanea tende molto più al tragico che al comico. Avendo notato la mia vena ironica mi incoraggiò quindi a coltivarla. Non bisogna aver paura di tornare alla nobile tradizione dell'opera buffa».

Il medico dei pazzi in brief

edited by Maria Rosaria Corchia

With *Il medico dei pazzi* from 2014, Giorgio Battistelli has added yet another work to the catalogue of works for the theatre that are based on a non-original subject that was created for the cinema or became famous on the big screen. First of all was *Prova d'orchestra* (1994-1995), "six musical scenes from the end of the century" freely inspired by the same-named film by Federico Fellini; then came *Il fiore delle mille e una notte* (1998-1999), an eight-scene ballet by Pier Paolo Pasolini; this was followed by *Miracolo a Milano* (2006-2007), music theatre freely based on *Totò il buono* by Cesare Zavattini and *Miracolo a Milano* by Vittorio De Sica. Finally, the more recent *Divorzio all'italiana* (2007-2008), a free adaptation of the film by Pietro Germi, Alfredo Giannetti ed Ennio De Concini.

However, in the case of *Il medico dei pazzi*, he appears to have been more impressed by the same-named play by Eduardo De Filippo, rather than Mario Mattoli's amusing film from 1954 with an immortal Totò in the role of Felice and Carlo Giuffrè as his nephew Ciccillo. Eduardo, for his part, had used the script of *O miedeco d'e pazze* performed at Teatro Sannazzaro in Via Chiaia in Naples, the last work his father, the author-actor Eduardo Scarpetta, had written for the theatre. It is worth remembering what Battistelli said about these three colossals of Neapolitan culture when he was interviewed by Riccardo Lenzi for an article that was published in *L'Espresso* on 19 June 2014: "With its unpredictability and creativity, the rhythm of Totò's acting represents a part of the Neapolitan soul. Totò's phrasing is jazzy, a sort

of innate *swing*. Eduardo Scarpetta, on the other hand, is Mozart: classical, elegant and essential. And Eduardo is the Beethoven who broke out of a mould. A revolutionary who created a new vision, invading the world from Naples".

Naples. A 'subject' that just two years earlier, Battistelli had already used in *Napucalisse* (2012), commissioned by Teatro San Carlo when he was composer-in-residence: in that "grotesque oratory" for solos, a treble choir, mixed choir and orchestra to a text by Mimmo Borelli, the music is a declaration of love to the Neapolitan capital and its nature, both strong and fragile, and its role as the cradle of humanity and great culture.

However, above all it is the afore-mentioned *Divorzio all'italiana*, "musical action for the twilight of the family" that makes the perfect pair with *Il medico dei pazzi*: the former offers a cross-section of Sicily in the nineteen fifties, where betrayal and crimes of honour were staged in a grotesque, ironic and scathing score. What the two works have in common is their setting in a south of Italy portrayed in stereotypes: on the one hand is the passionate, possessive Sicily whilst on the other is the slyer, more astute Naples that moves freely amidst misunderstandings. But in both cases we are shown a south that has been filtered through an amused, at times cynical or condescending, or even perplexed lens. A south that is in some way a mirror and metaphor of today's changing world.

Both operas were commissioned by Opéra national de Lorraine, Nancy. This was where *Il medico dei pazzi* debuted on 20 June 2014, with musical direction by Francesco Lanzillotta, direction by Carlos Wagner, and a cast that included Ales-

sandro Luongo, Bruno Taddia, Giuseppe Talamo, Bruno Praticò, Maurizio Pace, Valeriu Caradja, Arianna Donadelli, Milena Storti and Mariangela Sicilia.

The underlying idea for the text was the genius child of Scarpetta and once again, as was the case for most of his works for the theatre, was adapted into a libretto by Battistelli himself; the idea consists in showing how unstable the border is between what is considered normality and how madness is defined, and how the distinction between the two conditions depends purely on the point of view from which the facts are observed. The script is the perfect expedient to prove the theory: the protagonist Felice Sciosciamocca is persuaded by the nephew Ciccillo to pretend a guesthouse is a lunatic asylum. From that moment on, Felice interprets the guests' behaviour in the guesthouse as pathologies. The result is a comedy of misunderstandings, in which misinterpretations that radically alter and deform reality can change people's lives.

The simplicity with which Scarpetta tells the tale and reveals the essence of several dynamic human relations is also the interpretation of Battistelli's musical adaptation and for the first time he is working here by subtraction rather than adding musical material. The instrumentation is that of a classic orchestra with a small choir and twelve characters for the eleven members of the cast; the orchestral composition is much drier than in his previous works, and is almost chamber-music-like. The vocal lines reveal greatly differing techniques: pure recitation, *Sprechgesang*, pure moments of song and passages in which all the voices are involved with onomatopoeic sounds, evoking in our minds the typical sound of the Neapolitan dialect.

According to the rules of comedy – a drama form that determines the soul and style of a composition – the text has to be placed in the foreground. Battistelli makes sure that this is in continuous dialogue with the orchestra, which acts like a director's camera: following one character rather than another, highlighting this situation or another, emphasizing the person who is listening rather than the actor who is speaking, or representing the character who is aware, or representing the victim of

the deception; the music always manages to create the plot that is generated by the 'deception' that comprises the heart of the comedy. For example, in the scene with the widow Amalia, the relationship that the orchestra creates with the text provides us with a variety of perspectives: the character's sincere ingenuousness, Don Felice's distorted perception, the annoyance of the guesthouse owner or the waiter, or even the feeling, one of ill-ease, that Ciccillo feels because he is worried his plan will fall through at any moment. And at times, it is the composer who adds his own interpretation, when he cannot resist the pleasure of including citations from *Otello* or *La traviata* in the score.

Finally, there is a fundamental aspect that must not be neglected: Giorgio Battistelli's *Il medico dei pazzi* makes you laugh. Imbued in the music, the comic element is not something to be taken for granted, if it is true that the number of purely 'comic' operas that have been composed in the last thirty years can be counted on one or at the most two hands; they are actually so rare that some people have come to believe that contemporary music composers are unable to express humour. However, these *diché* do not regard Battistelli, who told Giuseppina Manin from *Corriere della Sera*: "Luciano Berio once told me that contemporary music tends more towards the tragic than the comic. Having noted my ironic streak, he encouraged me to cultivate it. There is no need to be afraid of returning to the noble tradition of opera buffa".

Argomento

La scena si svolge a Napoli, in un caffè di Mergellina e nella Pensione Stella.

Seduti al caffè, Luigi, che si definisce giornalista e scrittore, e Raffaele, attore drammatico dilettante, si contendono il quotidiano mentre bevono il caffè insieme ad altri avventori, tra cui Michelino, che predilige il cognac. Raffaele racconta a Luigi di essere sul punto di debuttare al Teatro San Ferdinando con *Otello*, la sua prima prestazione professionistica, e di risiedere alla Pensione Stella, diretta dal fratello Carlo. I due escono e Michelino, rimasto con la cameriera Bettina, si stupisce che l'amico Ciccillo – fantomatico 'studente di medicina' ma in realtà un fannullone dedito al gioco e alla bella vita grazie al denaro che costantemente gli invia l'ignaro zio Felice Sciosciammocca – non sia ancora arrivato. Entra nel locale Errico, musicista 'con un diploma e sette medaglie', che – riconosciuto da Raffaele – racconta le sue vicissitudini: a causa di una lite con i professori dell'orchestra non ha potuto debuttare come direttore alla Scala, dove era stato chiamato, e di conseguenza ha dovuto peregrinare per l'Italia dando lezioni di violino per poi tornare nullatenente a Napoli. Raffaele, impietosito, con un biglietto fa in modo che Errico sia accolto alla Pensione Stella.

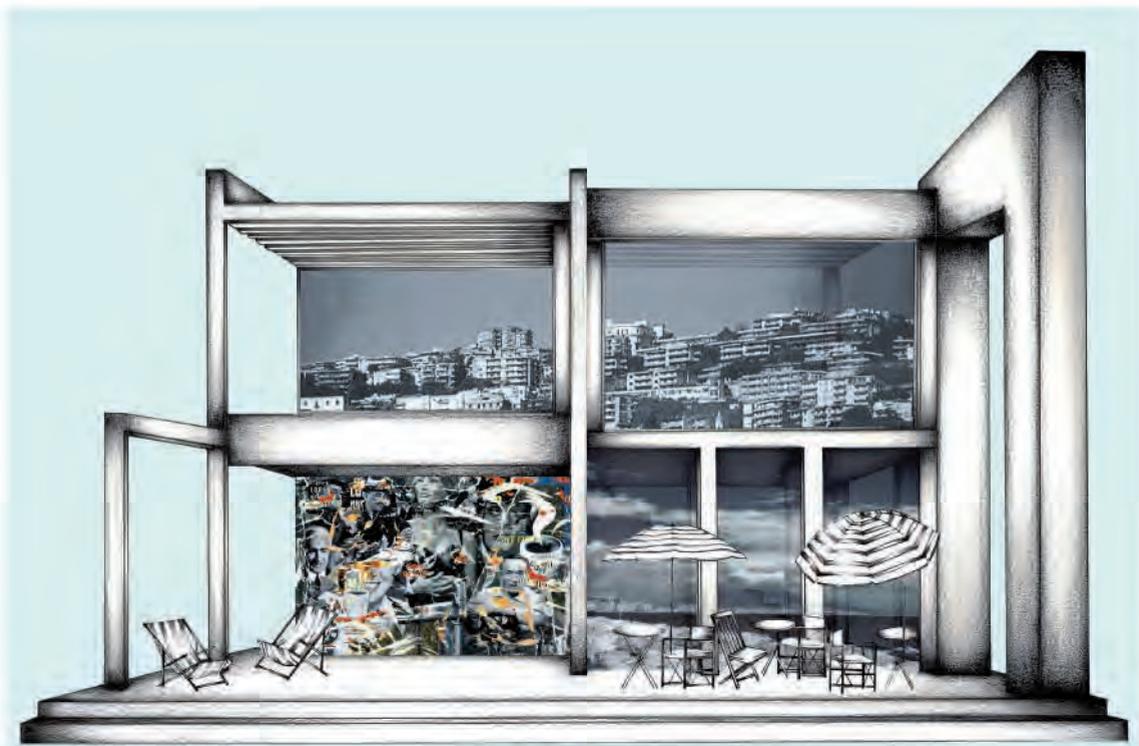
Sopraggiunge Ciccillo, disperato alla notizia dell'arrivo dello zio a Napoli, insieme alla moglie Concetta. Il giovane, che l'ha appreso mentre stava giocando a carte, sente il mondo cadergli addosso: lo zio Felice, sindaco di un paesino di provincia, è infatti convinto – perché così il nipote gli ha fatto credere – che Ciccillo grazie ai suoi aiuti finanziari

abbia studiato, che sei mesi prima si sia laureato per diventare 'Dottore dei pazzi' e che abbia poi aperto una clinica per malati di mente. Invece scoprirà che tutti i soldi inviati a lui dal paese sono finiti in gozzoviglie. Ciccillo, disperato, chiede aiuto a Michelino.

Amalia, eccentrica vedova, e la figlia Rosina, ospiti della Pensione Stella, ordinano a Bettina una tazza di cioccolata. Nel vederle, Ciccillo escogita uno stratagemma per uscire dal vicolo cieco in cui s'è cacciato: porterà Felice proprio in quella pensione, spacciandola per clinica psichiatrica. Perché il piano riesca, coinvolge anche Michelino, chiedendogli di impersonare uno dei pazienti, impazito a causa della sua passione per la musica lirica.

Irrompono nel caffè Felice e Concetta, lamentandosi di essere stati importunati da alcuni guaglioni. Ciccillo accampa scuse per ridurre la permanenza di Felice in città, poi – dopo le insistenze di quest'ultimo – promette di portare lo zio alla sua clinica (in realtà la Pensione Stella). Gli raccomanda però di assecondare sempre i 'pazzi' per non correre pericolo. Michelino, con sguardo spiritato, finge di essere appena scappato da lì.

Alla Pensione Stella Carlo e Carmela, la cameriera, si lamentano del violino che Errico continua a suonare. Giungono Ciccillo e Felice. Quest'ultimo conversa con Amalia, da Ciccillo indicata come paziente cronica. Entra Luigi, che Felice – fomentato da Ciccillo – scambia per pazzo, dandogli sempre ragione quando parla delle sue opere letterarie. Carlo poi mostra a Felice la pensione e, parlando delle stranezze dei propri ospiti, alimenta involontariamente la storia inventata dal giovane 'medico'.



Francesco Saponaro, bozzetto scenico per *Il medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli al Teatro La Fenice, ottobre 2016. Regia di Francesco Saponaro, costumi di Carlos Tieppo.

Rimasto solo, Felice si trova costretto a chiacchierare con Amalia e Rosina. Credendole pazze entrambe, per non contraddirle accetta la proposta della prima di sposare sua figlia. Soprraggiunge Errico, il quale credendo Felice un musicista – cosa che il malcapitato si guarda bene dal negare – lo coinvolge in un progetto di *tournee* internazionale, dandogli appuntamento per la partenza all'indomani. Felice, impaurito, finge di acconsentire. Uscito Errico è la volta di Raffaele, che si presenta con il costume di Otello indosso, invitando Felice alla prima dello spettacolo. Impaurito, Sciosciammocca gli assicura che sarà certamente presente, mentre cerca in tutti i modi di andarsene da quella che lui continua a credere una clinica per malati mentali.

Al caffè, Concetta, già innervosita dal ritardo del marito, incontra Amalia, che le parla dell'imminente matrimonio fra Rosina e Felice. Concetta, fingendo di essere la sorella maggiore del promes-

so sposo, fa entrare madre e figlia in una stanza, attendendo il marito per vendicarsi del tradimento. Quando arriva Felice, Concetta lo insulta per quello che crede un intrigo alle sue spalle. L'uomo, avvistate Amalia e Rosina, scrive una lettera a Carlo perché venga a riprendersi quelle che lui ritiene essere due pazienti fuggite dalla clinica.

Giungono al locale anche Raffaele, Errico, che si aspetta di partire per l'estero con Felice, e Luigi, che reca le sue ultime novelle. Felice, convinto che si tratti di una fuga di massa degli ospiti della struttura sanitaria, li fa accomodare uno a uno nella stanza dove già si trovano le due donne. Quando arriva Carlo l'inganno di Ciccillo è alla fine svelato: non si tratta di pazzi ma di normali ospiti della pensione. Al giovane non resta che confessare chiedendo perdono. Felice e Concetta alla fine acconsentono, a patto che il nipote torni con loro al paese.

Synopsis

The action takes place in Naples in a café in Mergellina and in Pensione Stella.

Sitting at the café are Luigi, who calls himself a journalist and writer, and Raffaele, an amateur drama actor; they are quarrelling over the newspaper while drinking coffee together with other patrons, including Michelino, who prefers cognac. Raffaele tells Luigi that he is about to have his debut at Teatro San Ferdinando with *Otello*, his first professional performance, and is staying at Pensione Stella, which is run by his brother Carlo. They both leave and Michelino, who is left alone with the waitress Bettina, is surprised that his friend Ciccillo – a phantom ‘medical student’ who is actually a good for nothing who spends his time gambling and living it up thanks to the money his innocent uncle Felice Sciosciammocca keeps sending him – has not yet arrived. Errico arrives – a musician with ‘a diploma and seven medals’ and when Raffaele recognises him, he starts describing all his ups and downs: because of an argument he had with the orchestra professors he was unable to debut as the conductor of the Scala where he had been summoned; as a result he had to wander up and down Italy giving violin lessons before returning to Naples destitute. Taking pity on him Raffaele writes a note for him so that Errico can stay at Pensione Stella.

Ciccillo arrives: he is desperate because he has discovered that his uncle is about to arrive in Naples together with his wife Concetta. He found out whilst playing cards and thinks his world is now falling apart: his uncle Felice believes – because his nephew led him to do so – that thanks

to his financial support Ciccillo completed his studies and graduated six months ago and is now “Doctor of the Mad” and has opened a clinic for the mentally ill. But now he is about to discover that all the money he sent him had actually been squandered. In desperation Ciccillo asks Michelino for help. Amalia, an eccentric widow and her daughter Rosina are guests at Pensione Stella; they ask Bettina for a cup of chocolate. When he sees them, Ciccillo comes up with a plan to get out of the quandary he finds himself in: he will take Felice to that Pensione and pretend it is a psychiatric clinic. If the plan is to succeed, Michelino has to be involved too, and he asks him to pretend he is one of the patients whose passion for opera music has driven him mad.

Felice and Concetta burst into the café, complaining some boys have been pestering them. Ciccillo invents excuses so Felice will leave the city as soon as possible and then, after his uncle has insisted, promises to take him to his clinic (really Pensione Stella). However, he advises him to always agree with the ‘mad people’ otherwise he will endanger himself. With a haunted look about him, Michelino pretends he has just escaped.

At Pensione Stella Carlo and Carmela, the waitress, are complaining about the continuous sound of Errico playing the violin. Ciccillo and Felice arrive. The latter talks to Amalia, described by Ciccillo as one of his chronic patients. Luigi arrives, and following Ciccillo’s instigation Felice thinks he is mad; he thus always agrees with him when he starts talking about his literary works. Carlo then shows Felice the Pensione and, by pointing out the quirks of each of his guests he

inadvertently fuels the young 'doctor's' invented story.

Once he is left alone, Felice has no choice but to talk to Amalia and Rosina. Believing them both to be mad, he doesn't want to contradict them and accepts Amalia's proposal to marry her daughter. Errico arrives and, mistaking Felice for a musician, which the latter takes great pains not to deny, involves him in an international tournée, saying they are to set off the following day. Frightened, Felice agrees. Once Errico has left it is Raffaele's turn: he arrives dressed up as Otello and invites Felice to the première. Sciosciammocca anxiously promises he will be there, whilst looking for a way to leave what he still believes is a clinic for the mentally ill.

At the café Concetta, who is getting nervous because her husband is taking so long, meets Amalia who tells her about the imminent wedding between Felice and Rosina. Pretending to be the supposed groom's elder sister, Concetta takes mother and daughter into a room, waiting for her husband to arrive so she can vent her anger. When Felice arrives she insults him for what she believes he has been plotting behind her back. When he sees Amalia and Rosina, Felice writes a note to Carlo telling him to come and get what he believes are two patients who have escaped from the clinic.

Raffaele and Errico also arrive at the café; the latter is waiting to go abroad with Felice, and Luigi is bringing him his short stories. Felice thinks the patients have fled the clinic in mass and takes them to the room where the two women are already waiting. When Carlo arrives, Ciccillo's deception is revealed once and for all: they aren't mad but normal guests staying in the Pensione. The young man has no choice but to confess what he has done and ask forgiveness. Felice and Concetta finally agree, as long as their nephew comes back home with them.

Argument

Les faits se passent à Naples, dans un café du quartier de Mergellina et à la Pension Stella.

Assis au café, Luigi, qui se présente comme journaliste et écrivain, avec Raffaele, un acteur dramatique amateur, discutent des faits du jour tout en buvant un café avec d'autres clients: entre autres, Michelino attablé devant un cognac. Raffaele raconte à Luigi qu'il est sur le point de débiter au théâtre San Ferdinando dans *Othello*, sa première représentation en tant que professionnel, et qu'il vit à la Pension Stella que dirige son frère Carlo. Lorsqu'ils sortent, Michelino qui est resté avec la serveuse Bettina commente l'absence de son ami Ciccillo: ce fantomatique 'étudiant en médecine' est en fait un fainéant qui passe sa vie à jouer et à faire la fête avec l'argent que continue à lui envoyer son oncle Felice Sciosciammocca, ignorant le comportement de son neveu, Errico entre alors dans le café; ce musicien 'avec un diplôme et sept médailles' que reconnaît Raffaele se met à raconter ses aventures. A cause d'une dispute avec les maîtres de l'orchestre, il n'a pas pu débiter comme chef d'orchestre à la Scala où on l'avait appelé; par conséquent, il a dû errer un peu partout en Italie, en donnant des leçons de violon pour survivre, avant de revenir à Naples sans un sou en poche. Raffaele, pris de pitié, lui donne un billet pour faire en sorte qu'Errico puisse être accueilli à la Pension Stella.

Ciccillo finit par arriver, désespéré à l'idée de l'arrivée de son oncle à Naples, avec sa femme Concetta. Le jeune homme qui a appris la nouvelle alors qu'il était en train de jouer aux cartes, a l'impression que le ciel va lui tomber sur la tête: son oncle Felice est en effet convaincu – car c'est ce que son neveu lui a fait croire – que Ciccillo a fait des études grâce à son aide

financière, qu'il a obtenu sa maîtrise six mois auparavant pour devenir 'Docteur en fous' et qu'il a ensuite ouvert une clinique pour malades mentaux. Mais il va découvrir que tout l'argent qu'il a envoyé du village a servi à son neveu pour faire la fête. Ciccillo, ne sachant plus que faire, demande à Michelino de l'aider.

Amalia, veuve excentrique, avec sa fille Rosina, logées à la Pension Stella, commandent une tasse de chocolat à Bettina. En les voyant, Ciccillo pense à un stratagème pour sortir de l'impasse dans laquelle il s'est fourvoyé: il conduira Felice à la pension, en la lui présentant comme clinique psychiatrique. Pour que le plan puisse réussir, il demande à Michelino de jouer le rôle d'un des patients, que sa passion pour la musique lyrique a rendu fou.

Felice et Concetta font leur entrée au café, en se plaignant d'avoir été importunés par des gamins. Ciccillo invente des excuses pour limiter la durée du séjour de Felice en ville, puis – sur les insistances de ce dernier – promet de mener son oncle à la clinique (en réalité la Pension Stella). Il lui recommande toutefois de ne jamais contredire les 'fous' pour ne pas courir de risques. Michelino, avec un regard hagard, fait semblant de s'en être à peine échappé.

À la Pension Stella, Carlo et Carmela - la femme de chambre - se plaignent d'Errico qui continue à jouer du violon. Ciccillo et Felice arrivent. Ce dernier se met à parler avec Amalia que Ciccillo a présentée comme patiente chronique. Luigi fait son entrée et Felice – mal informé par Ciccillo – le prend pour un fou, si bien qu'il lui donne toujours raison quand il parle de ses œuvres littéraires. Puis Carlo fait visiter la pension à Felice et, en parlant des bizarreries de ses hôtes, il contribue à corroborer l'histoire inventée par le jeune 'médecin', sans le vouloir.



Francesco Saponaro, bozzetto scenico per *Il medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli al Teatro La Fenice, octobre 2016. Regia di Francesco Saponaro, costumi di Carlos Tieppo.

Resté seul, Felice doit se mettre à bavarder avec Amalia et Rosina. Les croyant folles toutes les deux, il accepte la proposition de la première d'épouser sa fille, pour ne pas les contredire. Errico survient et, croyant que Felice est un musicien – chose que le malheureux se garde bien de nier – il l'implique dans un projet de tournée internationale, en lui donnant rendez-vous pour partir le lendemain. Felice, effrayé, fait semblant d'être d'accord. Dès qu'Errico est sorti, c'est au tour de Raffaele de faire son apparition dans son costume d'Othello: il invite Felice à la première du spectacle. Effrayé, Sciosciammocca l'assure qu'il sera certainement présent, tout en essayant d'une manière ou d'une autre de s'en aller de ce qu'il continue à prendre pour un asile de fous.

Au café, Concetta, qui est déjà énervée en raison du retard de son mari, rencontre Amalia qui lui parle du mariage imminent de Rosina et Felice. Concetta fait semblant d'être la sœur aînée du futur

époux et fait entrer la mère et la fille dans une pièce, en attendant son mari pour se venger de sa trahison. Quand Felice arrive, Concetta l'insulte pour avoir comploté à ses dépens. L'homme repère Amalia et Rosina et écrit une lettre à Carlo pour qu'il vienne chercher celles qu'il prend pour deux patientes qui se seraient échappées de la clinique.

Raffaele et Errico arrivent aussi au café. Errico s'attend à partir pour l'étranger avec Felice et Luigi apporte ses derniers écrits. Felice, convaincu qu'il s'agit d'une fuite en masse des malades de la clinique, les fait entrer un à un dans la pièce où se trouvent déjà les deux femmes. Quand Carlo arrive, la duperie de Ciccillo finit par être dévoilée: il ne s'agit pas de fous, mais d'hôtes tout à fait normaux de la pension. Au jeune homme, il ne reste plus qu'à reconnaître ses mensonges et à demander pardon. Felice et Concetta finissent par accepter de pardonner, à condition que leur neveu revienne avec eux au village.

Handlung

Die Szene spielt in Mergellinas Café und in der Pensione Stella in Neapel.

Im Café streiten sich Luigi, der sich selbst als Journalist und Schriftsteller bezeichnet, und Raffaele, ein dramatischer Laienschauspieler, um die Zeitung, während sie im Kreis der Stammgäste ihren Kaffee trinken. Michelino ist der Einzige, der lieber Cognac trinkt. Raffaele erzählt Luigi, er stehe unmittelbar vor seinem Debüt als professioneller Schauspieler im Theater San Ferdinando, wo der *Otello* aufgeführt werde, und wohne in der von seinem Bruder Carlo geleiteten Pensione Stella. Als die beiden das Lokal verlassen, fragt Michelino die Kellnerin Bettina verwundert, warum sein Freund Ciccillo – angeblich ‚Medizinstudent‘, in Wahrheit aber ein spiel- und genussüchtiger Nichtsnutz, der vom Geld seines ahnungslosen Onkels Felice Sosciammocca lebt – wohl noch nicht eingetroffen sei. Errico betritt das Café, ein Musiker ‚mit Diplom und sieben Auszeichnungen‘. Als Raffaele ihn erblickt, berichtet er ihm von seinen Missgeschicken: Wegen eines Streits mit der Orchesterleitung habe er trotz einer Einladung nicht als Dirigent an der Scala debütieren können. Er sei daher gezwungen gewesen, sich als Geigenlehrer durch Italien zu schlagen und als Habenichtsnach Neapel zurückgekehrt. Aus Mitleid steckt ihm Raffaele einen Zettel zu, mit dem er in der Pensione Stella unterkommen kann.

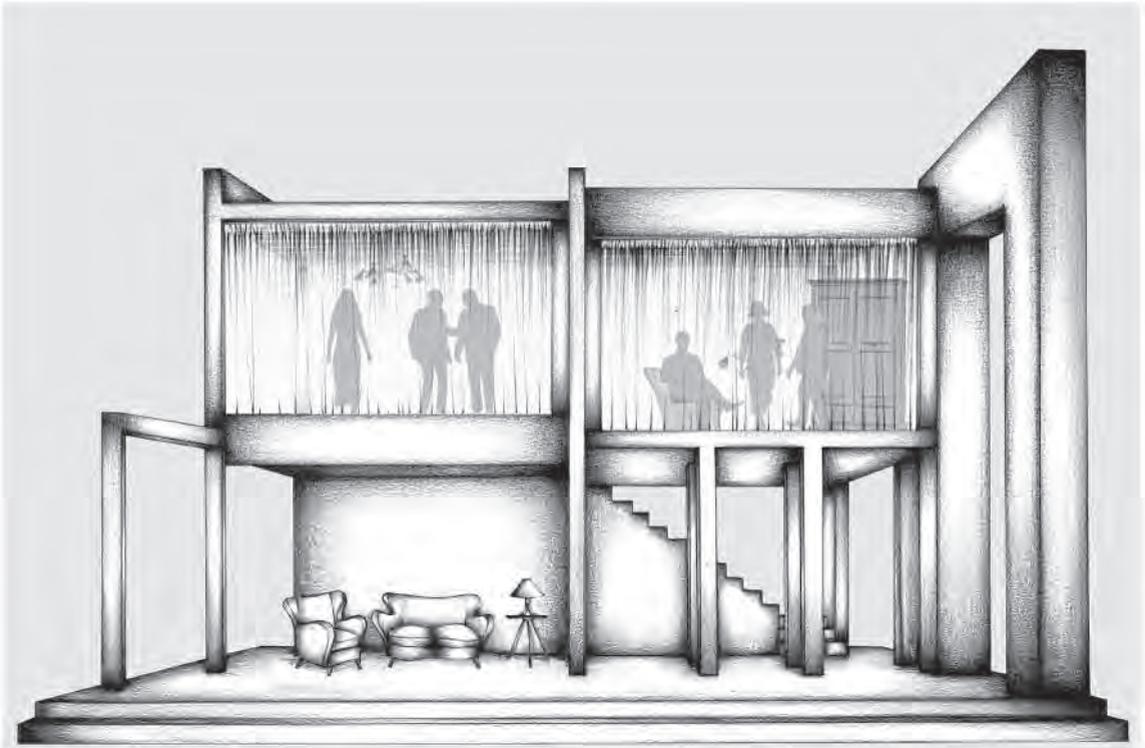
Ciccillo trifft ein. Er ist verzweifelt, weil er beim Kartenspielen erfahren hat, dass sein Onkel Felice mit seiner Gemahlin Concetta in Neapel erwartet wird. Für den jungen Mann bricht eine Welt zusammen, da er seinem Onkel Felice vorgegaukelt hat, er habe mit dessen finanziellen Zuwendungen ein Medizinstudium absolviert und sei seit einem halben Jahr ‚Irrenarzt‘ mit einer eigenen Klinik für Geisteskranke. Stattdessen hat

er das Geld seines Onkels verprasst. In seiner Verzweiflung bittet Ciccillo Michelino um Hilfe.

Die exzentrische Witwe Amalia und ihre Tochter Rosina, die in der Pensione Stella logieren, bestellen eine Tasse Schokolade bei Bettina. Als Ciccillo die beiden beobachtet, kommt ihm eine Idee, wie er sich doch noch aus der scheinbar aussichtslosen Lage retten kann: Er wird Felice in die Pension mitnehmen und diese als psychiatrische Klinik ausgeben. Zum besseren Gelingen weiht er Michelino in seinen Plan ein und bittet ihn, einen Patienten zu spielen, den die Opernleidschaft um den Verstand gebracht habe.

Fluchend betreten Felice und Concetta das Café: Sie seien von jungen Leuten belästigt worden. Vergeblich führt Ciccillo eine Reihe von Vorwänden ins Feld, um Felice vom weiteren Aufenthalt in der Stadt abzubringen, verspricht ihm aber schließlich, ihm die ‚Klinik‘ (in Wahrheit also die Pensione Stella) zu zeigen. Er rät ihm jedoch eindringlich, den ‚Verrückten‘ zur eigenen Sicherheit nie zu widersprechen. Mit irrem Blick tut Michelino, als sei er gerade aus der Anstalt ausgebrochen.

In der Pensione Stella klagen Carlo und das Zimmermädchen Carmela über Erricos andauerndes Geigenpiel. Ciccillo und Felice treffen ein. Der Onkel kommt mit Amalia ins Gespräch, die ihm von Ciccillo als chronisch Wahnsinnige vorgestellt worden ist. Als Luigi hinzukommt, wird er von Felice ebenfalls für einen Irren gehalten. Felice hält sich strikt an den Rat seines Neffen und stimmt Luigi in allem zu, was dieser über sein literarisches Schaffen erzählt. Schließlich führt Carlo Felice durch die Pension und erzählt von den sonderbaren Angewohnheiten der Gäste, womit er die Lügengeschichte des jungen ‚Arztes‘ unfreiwillig bestätigt.



Francesco Saponaro, bozzetto scenico per *Il medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli al Teatro La Fenice, ottobre 2016. Regia di Francesco Saponaro, costumi di Carlos Tieppo.

Als Felice wieder allein ist, plaudert er notgedrungen mit Amalia und Rosina. Da er sie für verrückt hält, stimmt er ihnen bei allem gedankenlos zu, ohne ihnen wirklich zuzuhören – auch als Amalia ihm nahe legt, ihre Tochter zu heiraten. Errico kommt hinzu: Er hält Felice für einen Musiker, was dieser ja auch nicht abstreift, und schlägt ihm daher vor, am folgenden Tag zu einer gemeinsamen Welttournee aufzubrechen. Verängstigt sagt Felice prompt zu. Nach Erricos Abgang ist Raffaele an der Reihe: Er tritt als Othello verkleidet auf und lädt Felice zur Premiere des Stücks ein. Aus Furcht willigt Sosciamocca zwar erneut in den Vorschlag ein, sucht aber nach einem Weg, die vermeintliche Irrenanstalt endlich wieder zu verlassen.

Im Café wartet Concetta unruhig auf die Rückkehr ihres Gatten. Sie begegnet Amalia, die ihr von der bevorstehenden Heirat Rosinas mit Felice berichtet. Concetta gibt sich als große Schwester des Bräutigams aus und bittet Amalia und ihre Tochter, in einem kleinen

Zimmer Platz zu nehmen, während sie weiter auf Felice wartet, um sich für seinen Betrug zu rächen. Als Felice eintrifft, wird er von Concetta, die sich als Opfer einer Intrige wähnt, wüst beschimpft. In der festen Überzeugung, dass Amalia und Rosina aus dem Irrenhaus geflohen sind, schreibt Felice seinem Neffen, er möge die beiden so schnell wie möglich abholen.

Unterdessen treffen neben Raffaele auch Errico und Luigi ein: Ersterer, um Felice zur geplanten Welttournee abzuholen, Letzterer mit seinen gesammelten Werken. Felice vermutet eine Massenflucht aus der Anstalt und schickt die Neuankömmlinge auf das Zimmer, in dem bereits die beiden Frauen warten. Mit Carlos Ankunft wird Ciccillos Betrug aufgedeckt: Die vermeintlichen Irren sind Gäste der Pension. Ciccillo bleibt nichts anderes übrig, als seinen Onkel um Verzeihung zu bitten. Am Ende vergeben ihm Felice und Concetta unter der Bedingung, dass er mit ihnen ins Dorf zurückkehrt.

Il Meridione come metafora del mondo di oggi

di Gianluigi Mattiotti

Il genere dell'opera, considerato estinto negli anni più radicali dell'avanguardia, ha in realtà conosciuto una vera e propria rinascita a partire dagli anni Novanta, grazie anche ad alcuni compositori italiani, che vi si sono cimentati con grande successo, testimoniato dalla quantità di commissioni e rappresentazioni delle loro opere, avvenute più all'estero che in Italia. È il caso di Giorgio Battistelli. La sua propensione per il teatro musicale è emersa già nelle sue prime prove compositive, declinandosi in modi e generi diversi, ma sempre con un'inventiva plastica, materiali gestuali, texture materiche fatte di intarsi, stratificazioni, concatenazioni reticolari, che danno al suono una concretezza quasi fisica. Nel suo teatro musicale, Battistelli ha rimesso continuamente in discussione le forme già sperimentate, sfruttando tutte le opportunità date dal rapporto tra musica e palcoscenico, come un campo di ricerca aperto a infinite possibilità: «L'opera è una forza trainante, un punto di riferimento privilegiato e un veicolo potente del pensiero musicale, capace di intercettare altre forme dell'immaginazione e della sensibilità [...]. Teatro e musica sono due orizzonti convergenti, un duo la cui ambizione è di essere efficaci. Questa relazione ha legittimità, come luogo di incontro privilegiato per le più svariate avventure, permeabili alla musica del nostro tempo. L'opera dunque è come uno specchio che deve riflettere la nostra epoca, per raggiungere il pubblico».

Uno dei primi, e più noti, esperimenti di Battistelli nel campo del teatro musicale è stato *Experimentum mundi* (1981), «opera di musica immaginistica» che chiama in causa cinque voci naturali

di donne, sedici artigiani (di Albano Laziale, paese di origine del compositore), un percussionista e un attore che legge le descrizioni degli attrezzi in scena riportate nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert. L'approccio para-scientifico e magico-naturalistico di questo teatro si ritrova in *Keplers Traum* (1990), «Kammeroper» ispirata alla tesi che Johannes Kepler scrisse, giovanissimo, sotto forma di un romanzo fantastico, con la voce di Duracotus, che dalla luna descrive il cosmo e gli strani esseri che popolano la terra. L'idea di una voce guida, che illustra la vicenda teatrale, ritorna anche *Giacomo mio, salviamoci!* (1998), opera per «voce docente e orchestra» su testo di Vittorio Sermoni, concepita come una lezione sulla vita di Giacomo Leopardi, con un'analisi dei suoi sentimenti, dei complessi rapporti col padre, dei luoghi vissuti da adolescente, e nella recentissima opera *Co2* (2015), costruita come fosse la conferenza di un climatologo che parla dei problemi ambientali e della sostenibilità della vita sul nostro pianeta, come una *docufiction*, un'opera-denuncia, multimediale, plurilinguistica, che descrive la terra come un organismo vivente, secondo l'ipotesi Gaia' dello scienziato inglese James Lovelock.

Anche la fantascienza è stata spesso fonte di ispirazione per il compositore romano, a partire da *Jules Verne* (1987), «fantasia da camera» che racconta i viaggi impossibili dello scrittore francese attraverso tre protagonisti dei suoi romanzi, il Professor Lidenbrock (*Viaggio al centro della terra*), il Dottor Ferguson (*Cinque settimane in pallone*) e Capitano Nemo (*Ventimila leghe sotto i mari*), che s'incontrano in un salotto con gli attrezzi delle loro avventure e che, in un finale surreale, cantano e



Foto di scena della prima rappresentazione assoluta del *Medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli all'Opéra national de Lorraine di Nancy, 20 giugno 2014. Interpreti principali: Alessandro Luongo (Felice), Bruno Tuddia (Ciccillo), Milena Storti (Madame Amalia), Lorianca Castellano (Concetta), Giuseppe Talamo (Michelino), Bruno Praticò (Carlo), Maurizio Pace (Errico), Valeriu Caradja (Raffaele).

suonano stravaganti strumenti musicali. Un viaggio nella pura fantasia è anche *Impressions d'Afrique* (2000), «opera patafisica» basata sull'omonimo romanzo di Raymond Roussel, che descrive, attraverso una musica caleidoscopica e polistilistica, il naufragio sulle coste dell'Africa di alcuni viaggiatori costretti dagli indigeni, pena la morte, a esibirsi in numeri di bravura. *Frau Frankenstein* (1998) è invece una sorta di monodramma 'gotico' dove la scrittrice Mary Shelley proietta se stessa sulle sue creature, dando voce sia al dottor Frankenstein, sia al mostro, in un continuo ribaltamento di ruoli, di sessi, di punti di vista, e in uno straniante gioco di sdoppiamenti acustici e vocali.

Non mancano, nella produzione operistica di Battistelli, i grandi drammi storici, sempre legati a vicende di efferata violenza. Ne sono esempio *The Cenci* (1997), che dà forma musicale al Teatro della

crudeltà di Artaud, narrando lo sterminio della nobile e potente famiglia romana con storie di incesti, omicidi e torture, o *Richard III* (2004), opera tratta da Shakespeare, imperniata sulla personalità multipla del protagonista, deforme, assetato di potere, istrione imprevedibile e capriccioso, pronto a uccidere la moglie, il fratello e i nipoti pur di arrivare al trono. Ma c'è anche un genere teatrale più caustico come nel caso di *The Embalmer* (2002), monodramma sull'ultimo giorno dell'imbalsamatore di Lenin, che si lascia andare ad amare riflessioni sulla sua vita personale e sul comunismo, e quando si accorge che la salma ormai si sbriciola, si mette lui al posto di Lenin, iniettandosi il liquido per l'imbalsamazione. E c'è una *black comedy* *The Fashion* (2008), «opera mondana» che racconta i retroscena del mondo della moda, con tutti gli stereotipi, le bizzarrie, le ambiguità, i vizi che si nascondono

dietro le lusinghe del *glamour*, con il sapore di una commedia agrodolce.

Un tratto originale nella drammaturgia operistica di Battistelli è il suo legame con il mondo del cinema. Diverse opere infatti si basano direttamente su sceneggiature di film, come *Teorema* (1992) da Pasolini, *Prova d'orchestra* (1995) da Fellini, una delle sue opere più rappresentate, *Miracolo a Milano* (2007) da De Sica, *Divorzio all'italiana* (2009) tratta dal celebre film di Pietro Germi, considerato il capostipite della commedia all'italiana. Germi nel 1961 ironizzava sulla mentalità della Sicilia di provincia, e Battistelli ha voluto mettere in risalto l'attualità di quella vicenda che riflette sui problemi della coppia e sull'istituto della famiglia, dando forma a una vera e propria opera comica, un capolavoro di *humour* musicale, dove tutti i ruoli femminili (tranne quello della giovane Angela) sono affidati a voci baritonali, sottolineando così il carattere forte e 'baffuto' delle donne del Sud, mentre la parte del sensibile e delicato Carmelo Patanè è scritta per un controttenore. Le tinte forti dell'ambientazione mediterranea ritornano in *Napucalisse* (2012), «oratorio grottesco» su testo in dialetto napoletano di Mimmo Borrelli, ispirato al mito di Lucifero, dove il Vesuvio si risveglia e canta, tra imprecazioni, parolacce, espressioni blasfeme, evocando l'apocalisse, la distruzione di Napoli, città contraddittoria, miscela di forza e fragilità, di umanità e di grande cultura, ma anche di camorra e malaffare. Allegoria perfetta del napoletano, generoso ma capace anche di grande crudeltà.

E a Napoli è ambientata anche l'opera *Il medico dei pazzi* che ha avuto la sua prima nel 2014, a Nancy, come *Divorzio all'italiana*. Il libretto di questa «azione musicale napoletana» è liberamente tratto da *O miedeco d'e pazze*, commedia in tre atti scritta da Eduardo Scarpetta nel 1908, divenuta poi celebre anche nella trasposizione cinematografica di Mario Mattoli nel 1954. Come in *Divorzio all'italiana*, il Meridione diventa anche qui fonte di ispirazione per un'opera comica e rappresenta ancora una metafora del mondo di oggi: «Da una parte c'è l'Italia della Sicilia, della gelosia e del rapporto passionale e possessivo, e dall'altra parte c'è un mondo napoletano scaltro, furbo, intelligente, che si muove con libertà nel malinteso. Mentre

ORCHESTRA

- 12 VIOLINI PRIMI
- 10 VIOLINI SECONDI
- 8 VIOLE
- 6 VIOLONCELLI
- 4 CONTRABBASSI
- 2 FLAUTI (2° ANCHE OTTAVINO)
- 2 OBOI (2° ANCHE CORNO INGLESE)
- 2 CLARINETTI (2° ANCHE CLARINETTO BASSO)
- 2 FAGOTTI (2° ANCHE CONTROFAGOTTO)
- 4 CORNI
- 2 TROMBE
- 2 TRONBONI
- BASSO TUBA
- TIMPANI
- 6 PERCUSSIONISTI
- PIANOFORTE

Divorzio all'italiana ha un legame con la cronaca nera, *Il medico dei pazzi* è collegata con un filo rosso alla Commedia dell'Arte italiana. Quando la commedia napoletana evoca le sue maschere e le coinvolge nella sua tradizionale danza frenetica, riesce a comprendere tutte le traversie del nostro vivere... E allora ammiriamo il virtuosismo del tratto drammaturgico; ridiamo, ma ci stupiamo nel vedere tutte queste verità che fanno parte di un'altra danza folle, che non è altro che il nostro vivere quotidiano».

La commedia racconta del giovane, sfaccendato Ciccillo, che sperpera i suoi soldi al gioco, e di suo zio, don Felice Sciosciamocca, benestante sindaco di Roccasecca, che lo finanzia credendolo dedito agli studi di medicina e alla realizzazione di un ospedale psichiatrico. Quando Felice, a sorpresa, giunge a Napoli insieme alla moglie Concetta, per visitare il nipote e l'ospedale psichiatrico, Ciccillo, insieme all'amico Michelino, gli presenta la

Pensione Stella come una clinica, e i suoi eccentrici clienti (Amalia che cerca marito per la figlia Rosina, Errico violinista da strapazzo, Raffaele, attore che prepara il suo debutto in *Otello*, Luigi, giornalista e scrittore di novelle), come malati di mente. Tutto ruota intorno a questo equivoco, con colpi di scena e paradossi, sempre sul confine, sottile, tra realtà e finzione, tra normalità e follia, con uno sguardo divertito, perplesso, ma anche pieno di tenerezza sui personaggi che popolano questa commedia: «Quest'opera fatta di quiproquo prosegue la tradizione italiana della Commedia dell'Arte, genere popolare e satirico che denuncia, distraendo, le bizzarrie della società e degli individui che la compongono. L'inganno e il cinismo alla base della trama del *Medico dei pazzi* si organizzano intorno al denaro, sempre molto presente nella scala dei nostri valori consolidati».

Nel libretto, tratto liberamente dalla commedia di Scarpetta, Battistelli comprime la vicenda in quattordici scene (rispetto alle ventisette originali), compattando i dialoghi, evitando di dilungarsi in scenette di colore locale e battute dialettali, incentrando tutto sul meccanismo degli equivoci (dalla scena sei alla tredici), e su Felice, che ne è vittima, e che in quelle scene segue scrupolosamente le due semplici regole dategli da Ciccillo (alla fine della scena cinque): non fare capire a nessuno che è lì per visitare l'ospedale, e assecondare sempre tutti. Battistelli elimina anche alcuni personaggi della commedia originale, come il maggiore a riposo, il barista Peppino, Margherita (figliastro di Felice), e anche la vicenda parallela di Don Nicolino ('o guantaro) che minaccia Ciccillo per un debito di gioco.

Battistelli ha affinato il linguaggio comico sperimentato in *Divorzio all'italiana*, sfruttando le potenzialità musicali proprie della commedia napoletana, creando un flusso inarrestabile tra le quattordici scene, che si susseguono senza soluzione di continuità, dimostrando ancora una volta un infallibile senso del ritmo teatrale, dove anche i momenti di pausa diventano situazioni comiche, e cariche di tensione («Ho optato per un linguaggio musicale basato sul ritmo gaio e spiritoso delle peripezie per questa commedia beffarda. Ho scelto il partito preso di una scrittura teatrale semplice, leg-

gera e mobile, il cui dinamismo si adatta alla plasticità del mondo napoletano»). Ha trovato un legame strettissimo, quasi madrigalistico, tra parola e la sua resa musicale (sia nella scrittura vocale, che nel suo accompagnamento strumentale), con minuziose pennellate timbriche, legando ogni idea musicale a ciò che sta succedendo in palcoscenico, come se l'orchestra fosse una sorta di specchio sonoro della drammaturgia teatrale. Ha usato un'orchestra leggera, di dimensioni quasi mozartiane, con una scrittura strumentale asciutta, molto dinamica, sempre attenta al micro-dettaglio, usata raramente per creare grandi masse sonore. E ha messo in gioco materiali dotati di una plasticità immediata, con una scrittura anche complessa, ma mai artificiosa, capace di cogliere la comicità con sottili distorsioni, tratti leggeri, spesso solo allusivi, giocando 'rossinianamente' su effetti onomatopeici, reiterazioni incalzanti e un po' demenziali, ricorrendo anche a citazioni verdiane, suggerite dal libretto. Uno stile musicale che non sconfinava mai nel grottesco e che evita accuratamente il gioco, facile e banale, del colore locale delle canzoni napoletane o delle tarantelle.

Tutti gli strumenti, compreso l'ampio *set* di percussioni (affidate a due interpreti), accompagnano le parole cantate (o recitate), le colorano, talvolta le avvolgono con dei riverberi, creando sottili effetti ambientali o sottolineando la dimensione emozionale del momento: ne sono esempio i delicati ribattuti dei fiati, come ticchettii che sottolineano l'apprensione di Michelino mentre guarda l'orologio preoccupato per il ritardo di Ciccillo (scena uno); le pulsazioni ritmiche di grancassa, triangolo e glissati dei timpani che accompagnano il primo ingresso di Ciccillo (scena tre); il semplice tremolo di vibrafono che suona come l'insistente campanello della pensione Stella (scena sette); i glissati ascendenti del timpano e del flauto a *coulisse*, che appoggiano il «Perché?» finale di Felice (scena quattordici). L'accompagnamento orchestrale contribuisce anche a tratteggiare il carattere dei vari personaggi, la sincerità debordante e 'verace' di Amalia, le reazioni infastidite di Carlo e delle domestiche, la percezione distorta che ha Felice della realtà che lo circonda, l'atteggiamento goffo di Ciccillo che teme in ogni momento che vada a monte il suo piano.



Foto di scena della prima rappresentazione assoluta del *Medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli all'Opéra national de Lorraine di Nancy, 20 giugno 2014. Interpreti principali: Alessandro Luongo (Felice), Bruno Tuddia (Ciccillo), Milena Storti (Madame Amalia), Lorianca Castellano (Concetta), Giuseppe Talamo (Michelino), Bruno Praticò (Carlo), Maurizio Pace (Errico), Valeriu Caradja (Raffaele).

Mentre in *Divorzio all'italiana* la scrittura vocale sembrava venire direttamente dalla tradizione operistica, con momenti sagomati come delle vere e proprie arie, nel *Medico dei pazzi* Battistelli evita le forme chiuse creando piuttosto una sorta di conversazione ininterrotta nella quale i dodici personaggi si alternano e si sovrappongono seguendo da vicino il ritmo del parlato, della recitazione teatrale, con i suoi accenti, stacchi, *break*, anche con le sue reiterazioni, le sue inflessioni e i suoi tic caratteriali e dialettali. Battistelli alterna quattro diverse modalità di scrittura vocale: il cantato; il parlato-cantato; le sillabazioni intonate, ma senza misura, come un *cantus planus* (ad esempio nell'uscita di Luigi e Raffaele nella scena uno: «Andremo alla posta insieme e poi vi accompagnerò fino a casa. Dove abitate?» «Qua vicino, alla pensione Stella» «Ah, bravissimo. Prego»); il parlato-declamato, nei

dialoghi più fitti e in chiusura di scena. Ciascuno dei dodici personaggi ha caratteristiche vocali ben delineate e corrisponde a una precisa tipologia drammatica e musicale. Felice (baritono) è vocalmente camaleontico: entra in scena furibondo con una linea piena di salti, ampi e dissonanti, alternando parlato e cantato; poi si confronta col nipote in una sorta di lungo recitativo; quando incontra i diversi ospiti nella pensione, la sua vocalità sembra sempre assecondarli, quasi fare loro il verso, alternando commenti ironici, scatti di nervi, invocazioni disperate a Ciccillo (che lo ha lasciato solo) con lunghi glissati discendenti: «Cicci». Ciccillo è il tipico ragazzo vizioso, furbo e scansafatiche ma vocalmente ha una parte tenorile di estrema difficoltà, con una tessitura molto ampia, che si estende anche nel registro medio e grave, una parte che richiede anche grandi doti di recitazione, per

coaglierne insieme il lato umano e la scaltrezza del personaggio. Ciccillo infatti non elabora strategie, vive alla giornata, cerca di risolvere i problemi in maniera estemporanea, prendendo spesso spunto dalle parole che ascolta: Michelino dice «pazza a stare alla Pensione Stella» e a lui viene l'idea di presentare la pensione come ospedale psichiatrico (scena quattro); Felice dice «modestamente, io sono il sindaco!» e lui, per liberarsi dello zio, replica «[...] voi ve ne dovete partire domani [...] Qua a Napoli ci saranno le elezioni politiche. Succederanno cose tremende!» (scena cinque).

Emblematiche le figure femminili di Amalia Strepponi (pure un cognome verdiano!) e di Concetta, entrambe mezzosoprani. Amalia ha una vocalità isterica, capace di concentrare moltissime parole in poche battute, come veri scioglilingua. Suo *pendant* vocale e teatrale è Concetta che tira fuori tutto il suo carattere, e una furia molto napoletana, proprio nel concitato dialogo con Amalia (scena dodici), in una linea nervosa, frastagliata, scomposta, fatta di salti ampi, di frammenti parlati, senza misura, glissati e *Sprechgesang*, accompagnata dai suoni sinistri della macchina del vento e della raganella di cartone. Questa linea ha il suo *climax* nello sfogo, molto verace, contro il presunto fedifrago Felice: «Che sto dicenno? Donna Amalia e la figlia te stanno aspettanno là dentro! Svergognato! Traditore! Porco!» (scena tredici). Interessante anche la caratterizzazione dei personaggi-artisti che ruotano intorno a Felice e interloquiscono con lui in scene diverse portando spesso dietro riferimenti o citazioni musicali. La presenza di Errico (tenore), che parla della Scala di Milano e del San Carlo di Napoli (scena due), si avverte anche nella lunga cadenza del violino, che si sovrappone al canto innervosito di Amalia: «Digli se la finisce cu chillu violino... tocca 'e nierve!» (scena sette). Le citazioni dall'*Otello* verdiano compaiono occasionalmente nella parte dell'attore Raffaele (baritono, ad esempio quando canta: «Un bacio... ancora un bacio... e sia l'ultimo», scena undici), mentre nella parte di Michelino le citazioni dalla *Traviata* sono esplicite e ricorrenti, poiché sotto la regia improvvisata di Ciccillo («Te sì fissato che sì 'o primmo tenore d'o munno. Bene! E che l'opera t'ha fatto perdere proprio 'a capa è stata "Traviata"», scena

quattro) si finge convinto che Verdi abbia scritto *La traviata* proprio per lui. Recitando la parte del pazzo, Michelino è anche il personaggio con la scrittura vocale più estremizzata, soprattutto quando si rivolge a Felice come fosse Germont, con tre frasi parlate, cariche di tensione e quasi senza accompagnamento, seguite improvvisamente, come un lampo di follia pura, da una citazione dalla *Traviata*: «Or testimon vi chiamo che qui pagata io l'ho» (scena sei).

Nell'opera il coro interviene in poche scene, ma in situazioni sempre apicali. E non rende solo il chiacchiericcio come ambientazione scenica, come elemento tipico dell'atmosfera del Meridione, ma punteggia l'opera con un raffinato gioco di specchi. Nel coro della gente di strada, che fa da sfondo al concitato ingresso in scena di Felice e Concetta tra la quarta e la quinta scena, Battistelli crea un effetto di confusione, un brusio a bocca chiusa, un chiacchiericcio, alternato a esclamazioni e parole napoletane («Cafè! signò! Scio, jamme. Oh, jammoncenne, scio, scia, mammà, oh! Oa,

VOCI

ROSINA *soprano*

BETTINA/CARMELA *soprano*

CONCETTA *mezzosoprano*

AMALIA *mezzosoprano*

CICCILLO *tenore*

MICHELINO *tenore*

ERRICO *tenore*

FELICE *baritono*

LUIGI *baritono*

RAFFAELE *baritono*

CARLO *basso*

jamme, scia, jamme ccà, scio, scia, oh, no, sì, no»). Altrove è una scrittura corale quasi demenziale, che assomiglia a quella dei finali d'atto rossiniani, basati su reiterazioni di parole quasi *nonsense* che mimano la follia, dando l'idea di un meccanismo che gira a vuoto. Il coro che apre l'opera nasce dalla celebre parodia degli italiani al bar, incapaci di ordinare un semplice caffè: «Oh! Cappuccino! Caffè macchiato, latte macchiato, cappuccino chiaro, cappuccino scuro, caffè macchiato! Caffè! Ah! Caffè lungo, caffè ristretto, caffè doppio, caffè! Ah! Caffè espresso, caffè espresso macchiato caldo, caffè lungo in vetro, caffè in tazza grande, un caffè decaffeinato bollente, per favore! Caffè! Caffè corretto! Caffè lungo in tazza grande! Caffè d'orzo macchiato freddo, grazie! Caffè ristretto molto caldo! In tazza piccola senza schiuma! Caffè americano, caffè corretto grappa, un caffè senza zucchero e uno doppio in tazza grande!». È un'ampia pagina corale, che inizia con un effetto *gravelot* in *pianissimo*, si sviluppa in una trama ritmica, punteggiata da fiati e percussioni e si conclude con un glissato del flauto a *coulisse*, come un fischio, e con un colpo di fucile giocattolo (a tappo) che danno inizio all'opera. La stessa pagina corale ritorna alla fine della terza scena (subito dopo che Ciccillo apprende dell'arrivo dello zio e non sa che pesci prendere: «Ch'avimma pensà, che putimmo pensà!») e alla fine dell'opera, intonata da infermieri e gente di strada. La scena conclusiva (quattordici) che da sola dura venti minuti, è come un grande finale d'opera comica suddiviso in quattro sezioni distinte, che si succedono come una progressiva stratificazione di personaggi e di elementi musicali. La prima è una sorta di ricapitolazione di tutti i «pazzi», che Felice ritrova e chiude a chiave in una stanza. Nella seconda il coro degli infermieri fa da eco alle frasi preoccupate e concitate di Carlo, Felice, Bettina e Concetta («Quattro pazzi?» «Che site pazzo?» «Quali pazzi?» «Non so' pazzi») con una scrittura sempre ritmica come un *hoquetus* che crea un incalzante gioco di incastri con i *pattern* ritmici degli ottoni. Nella terza sezione, dove Carlo chiarisce la situazione e gli ospiti reclusi vengono liberati, il concertato omoritmico di Rosina, Amalia, Errico e Raffaele, genera un prolungato *crecendo* che culmina ancora in un grande episodio

corale, simile al precedente, ma con una scrittura responsoriale: Felice porge le sue scuse alternandosi con i massicci interventi del coro e di tutti gli altri personaggi, culminanti in una liberatoria risata collettiva: «Quali pazzi?» «Nuie» «Ah ah ah!». La quarta sezione segue la grande risata con un effetto di improvviso vuoto orchestrale e con l'ingresso di Ciccillo, seguito dallo sfogo dello zio («Mbruglione, svergognato! Abbiamo scoperto tutto! Come vedete ccà... Stanno tutte pazze!») con una linea ascendente punteggiata da tutta l'orchestra, e dalla confessione di Ciccillo, che si esprime con un lungo recitativo molto espressivo e accorato, e ancora dagli interventi reiterati del coro e degli altri personaggi che chiedono «Perdonatelo!», un'invocazione collettiva che ricorda il finale delle *Nozze di Figaro*. Anche qui sarà la moglie a concedere il perdono («Va bene, nun ne parlammo cchiù») seguito dalla riflessione quasi filosofica di Felice che resta perplesso di fronte all'idea che tutto ciò che è accaduto sia davvero solo una cosa assurda e ridicola («Però vi dico una cosa: non raccontate a nessuno quello che vi è successo» «Perché?» «Perché sò cose che fanno ridere la gente» «Ne siete certo?» «Certissimo» «Io... non ancora»), e dalla ripresa del coro del caffè.



Foto di scena della prima rappresentazione assoluta del Medico dei pazzi di Giorgio Battistelli all'Opéra national de Lorraine di Nancy, 20 giugno 2014. Nella foto: Valeriu Caradja (Raffaele) e Alessandro Luongo (Felice).

Il medico dei pazzi secondo Giorgio Battistelli

a cura di Leonardo Mello

Maestro Battistelli, Il medico dei pazzi è un'ulteriore tappa del suo prolifico percorso all'interno del teatro musicale, che ha tratto materia d'indagine dalla letteratura, dal cinema, dalla poesia lirica e ora dalla grande prosa dialettale di Eduardo Scarpetta.

Effettivamente, sono arrivato alla mia trentatreesima opera per la scena. Ricordo una conversazione di tanti anni fa con Luciano Berio, nella quale – oltre a esprimersi favorevolmente sul mio lavoro, cosa che mi inorgogliò molto – si diceva incuriosito dal mio continuo spostamento di tematiche. E aggiunse anche che, in fondo, era bello intendere la musica come un veicolo che ci permette di entrare dentro mondi anche molto diversi tra loro. Questa tensione verso le diversità mi è sempre venuta spontanea, sin da quando indagavo l'universo di Jules Verne o, più tardi, *Auf den Marmorklippen* (Sulle scogliere di marmo) di Ernst Jünger, per citare soltanto due fonti letterarie. Uso la musica e la drammaturgia come strumenti per conoscere altre situazioni e altri contesti, che possono essere romanzi, fatti di cronaca, storie di fantasia, testi scientifici... Vi entro dentro da musicista, senza alcuna pretesa di voler spiegare qualcosa ma con la volontà, appunto, di leggere e interpretare questi testi come compositore, servendomi di tutti i mezzi che ho a disposizione. All'inizio penso ed elaboro la struttura drammaturgica, poi vi inserisco tutti i colori e tutti gli 'arnesi' che fanno parte del fare musica. Quanto al *Medico dei pazzi*, non dimentichiamoci che Scarpetta è stato uno dei più grandi autori italiani, gran parte della modernità

del teatro nazionale incomincia proprio con lui. La vera sfida io credo sia stata affrontare una *pièce* ironica, grottesca, una vera e propria commedia con molti personaggi e vissuti che si intrecciano: questi elementi ancora oggi sembrano stridere ed essere inconciliabili con il linguaggio della cosiddetta musica contemporanea. Io al contrario mi auguro che in futuro questi mondi possano coesistere senza condizionamenti.

Lei è anche autore del libretto, adattato dall'originale scarpettiano. Come ha operato rispetto al materiale di partenza?

Per una questione di economia della scrittura teatrale ho dovuto condensare alcuni personaggi, spesso riassumendone due o più in una sola figura, come nel caso del Maggiore, che nell'opera musicale non compare. Ho scelto quelli che mi sembrava avessero una maggiore pertinenza rispetto al taglio che volevo dare al lavoro, senza però mettere in alcun modo in discussione il nucleo centrale dell'opera: tutto ruota intorno a un inganno – o meglio a un malinteso – che è affascinante anche perché è una grande metafora dell'oggi, della facilità con cui un equivoco possa dare vita a una storia. D'altro canto nel testo originale non è prevista la presenza del coro, che è una mia invenzione. Ne avevo bisogno perché il coro rappresenta la collettività, il gruppo, la città. Inserirlo è stata una leggerissima forzatura rispetto all'originale, ma nel mio disegno esso diviene il mondo esterno e reale che si contrappone a quello fantastico immaginato dai personaggi. Gli ospiti della Pensione Stella sono

persone assolutamente normali, è soltanto la lente attraverso la quale sono guardati che li rende 'anormali'. In fondo l'opera racconta come un fatto del tutto normale possa essere letto come un'anomalia, che a ben guardare è ciò che fa il teatro: se un qualsiasi contenuto è tolto da un contesto e inserito in un altro assume inevitabilmente altri significati. O meglio mantiene quelli originari ma ne acquista anche di nuovi.

Entrando più addentro alla struttura musicale, che spettacolo vedremo al Malibran, dove è allestito in prima nazionale dopo il debutto del 2014 a Nancy?

Direi che il mio lavoro proietta Scarpetta più verso il Novecento che verso il passato, come ha colto molto bene anche l'interpretazione registica di Francesco Saponaro. Il linguaggio musicale è quello che porto avanti da tempo, e anche questa volta non ho rinunciato a far cantare gli interpreti. La musica non ha nessun riferimento tonale ma possiede un suo fraseggio e non rinuncia a narrare una storia, cosa del resto indispensabile avendo scelto un testo di Scarpetta. Mi sono fatto le domande che ogni compositore si pone: si vuole raccontare una storia oppure no? Narrare una storia è meno moderno che non farlo? Se le voci non rendono il testo intelligibile, e vengono considerate unicamente dal punto di vista musicale, significa che siamo in presenza di una scrittura più moderna? Questi sono gli interrogativi cui spesso si arrovela chi si occupa oggi di critica. Sono invece sempre più convinto che sia la forma che noi diamo a rendere un'opera attuale o non attuale, sorprendente o scontata. Non è il 'non comprendere' un'opera che ci pone su un livello di maggiore interesse e modernità: mi sembrano concetti postadorniani un po' vecchioti, che credo sia necessario superare. Proprio a Venezia, con Mauricio Kagel siamo stati tutta la notte a parlare di ciò che è retorico e di ciò che invece non lo è. La domanda che ricorreva era: che cos'è retorico oggi? E alla fine convenimmo nel rispondere che la retorica appartiene soltanto al modo in cui un materiale musicale viene presentato. Non è affatto scontato che una triade

maggiore lo sia più di un *cluster*, questo è solo un pregiudizio. È solo il contesto in cui noi infiliamo l'accordo della triade o il *cluster* che ne determina la modernità, la sorpresa o all'opposto l'intrinseca retorica. Esprimere giudizi a priori sulla 'storicità' dei materiali che si usano mi sembra un modo un po' obsoleto di intendere la musica e di conseguenza la critica. È troppo facile definire una musica troppo convenzionale, come spesso si legge. I compositori stanno, per così dire, 'più avanti' della critica, perché si pongono sempre – con sofferenza, superficialità, ironia, ecc. – domande cruciali su ciò che fanno. Una volta, incontrando Fellini in occasione di *Prova d'orchestra*, l'opera che scrissi nel 1995, mi disse che gli provocava molta angoscia l'idea di dover sempre realizzare un film migliore del precedente. Percepiva questa aspettativa da parte di critici e spettatori come un grande peso. La vita degli autori è estremamente articolata, proprio perché la loro produzione creativa si intreccia indissolubilmente con la loro stessa esistenza.

Tornando infine al testo prescelto, come si comporta un'opera comica tradizionale, con i suoi meccanismi peculiari, e la composizione musicale contemporanea?

Secondo me la musica contemporanea d'arte, nella dimensione drammaturgica e scenica, è riuscita spesso a cogliere l'aspetto grottesco. Ma il concetto di comico è diverso da quello di grottesco, possiede una profondità diversa, ed è molto più legato alla drammaturgia e al tipo di sviluppo che si imprime alla musica stessa. La dimensione comica è più impegnativa, anche dal punto di vista dell'ascolto, ed è anche più pericolosa, perché non sempre riesce come si vorrebbe.

Il medico dei pazzi with Giorgio Battistelli

edited by Leonardo Mello

Maestro Battistelli, *Il medico dei pazzi* is another leg in your prolific journey of theatre music, based on studies from literature, cinema, lyric poetry and now Eduardo Scarpetta's great dialectic prose.

Indeed, this is my thirty-third work for the stage. I remember a conversation I had many years ago with Luciano Berio who not only praised my work – something I am very proud of – but who also said he was curious about how I constantly changed subjects. And he also added that basically, it was beautiful to see music as a vehicle that lets you enter such different worlds.

This inclination towards what is different has always been something that has come to me spontaneously, ever since I studied Jules Verne's universe, or later Ernst Jünger's *Auf den Marmorklippen* [On the Marble Cliffs], to name but two literary sources. I use music and drama as instruments to get to know other situations and contexts, whether novels, news, tales of fantasy, scientific tests ... I study them as a musician, without any pretence of wanting to explain something but with the desire to understand and interpret them as a composer, using all the means I have at my disposal. First I think about the dramaturgical structure and elaborate it; then I add all the aspects and 'tools' that are a part of making music. As far as *Il medico dei pazzi* is concerned, we must bear in mind that Scarpetta was one of the greatest Italian authors, and that it was with him that most of the modernity of national theatre started. I believe that the real challenge was tackling an ironic, grotesque *pièce*,

a real comedy with lots of characters and past experiences that are interwoven: still today these elements seem to clash and be incompatible with the language of so-called contemporary music. On the contrary, I hope that in the future these worlds may coexist without being conditioned.

You also wrote the libretto, adapting it from Scarpetta's original. How did you go about working on the original?

To reduce the stage version I had to condense some of the characters, often combining two or more into just one character, for example Maggiore, who does not appear in the opera. I chose the ones I thought were most pertinent to the slant I wanted to give my project, but without questioning in any way the central nucleus of the work: that everything revolved around a deception – or rather a misunderstanding – which is also fascinating because it is one of today's great metaphors, of the facility with which a misunderstanding can lead to something else. On the other hand, the original text did not foresee a choir; that was my invention. I needed it because it represents society, the group, the city. This addition was a slight distortion of the original but in my project it becomes the external, real world that opposes the fantasy one imagined by the characters. The guests in Pensione Stella are completely normal people, it is only the lens we are looking at them through that makes them 'abnormal'. The opera is basically about how a completely normal fact can be interpreted as an anomaly, which is what theatre does if we look more closely:

if any content is taken out of context and put in another one, it is inevitable that it takes on other meanings. Or rather, it preserves its original one but takes on other new ones, too.

Looking more closely at the musical structure, what kind of performance will we see at Malibran, where it will have its national première after debuting in Nancy in 2014?

I would say that my work is projecting Scarpetta more towards the twentieth century than the past, in line with Francesco Saponaro's interpretation as director. The musical language is the one I have been working on for some time and once again I will be making the actors sing. The music has no tonal reference but it has its own phrasing and tells its own story, which is essential having chosen a work by Scarpetta. I asked myself the questions that any composer would ask himself: do I want to tell a story or not? Is narrating a story is less modern than not doing so? If the voices don't make the text comprehensible and are merely seen from a musical perspective, does it mean we are looking at a more modern composition? These are the questions that contemporary critics usually struggle with. However, I am becoming more and more convinced that it is the form we give that makes a work topical or non-topical, surprising or predictable. It isn't the 'not understanding' a work that makes us more interesting and modern: I think post-Adornian concepts are slightly out-dated and they need to be overcome. It was in Venice that I spent the whole night discussing what is rhetorical and what is not with Mauricio Kagel. The recurrent question was: what is rhetorical today? And in the end we both agreed that rhetoric only applies to how the musical material is presented. It isn't a foregone conclusion that a major triad is more rhetorical than a cluster – that is just a preconception. It is the context we place the triad chord or cluster in that determines its modernity, surprise or, on the contrary, its intrinsic rhetoric. I think that expressing judgement before hand as regards the 'historical nature' of the materials being used is a slightly obsolete way of interpreting music, and thus also

of critics. It is too simple to define music as too conventional, something we read all too often. Composers are, in a manner of speaking, 'ahead' of critics because they always ask themselves – with sufferance, superficiality, irony, etc. – crucial questions about what they are doing. Once, when I met Fellini for *Prova d'orchestra*, which I wrote in 1995, he told me the idea of always making a film that was better than the previous one caused him a sense of anguish. The expectations of the critics and audience were a great burden for him. It is precisely because authors have an extremely articulated life that their creative production is inextricably intertwined with their very existence.

Finally, going back to the text you have chosen, how can you adapt a traditional comic opera with its characteristic mechanisms to the composition of contemporary music?

I think that as regards its dramaturgical and stage dimension, artistic contemporary music often manages to capture the grotesque aspect. But the comic aspect is often different to the grotesque, it has a different profundity and it is much closer to dramaturgy and the kind of development that is instilled in the actual music. The comic dimension is more challenging, also from the listener's perspective, and it is also more dangerous because it doesn't always come out the way you want.

Francesco Saponaro: «Luci e ombre di una Napoli novecentesca»

Sil medico dei pazzi è un'opera tratta da Eduardo Scarpetta, dunque presenta connotati spiccatamente partenopei. Francesco Saponaro, che ne cura la regia, spiega che tipo di Napoli ha immaginato per la sua messinscena.

Dire che si tratta di un'opera 'napoletana' significa in fondo conferirle un valore internazionale, essendo Napoli, da molti secoli, al centro di un dibattito culturale che va ben al di là dei suoi confini geografici. L'idea di attingere a un capolavoro come *Il medico dei pazzi* – scritta in napoletano da Eduardo Scarpetta nel 1908, poco prima di abbandonare le scene – per dar vita a un'opera musicale mi è sembrata straordinaria, perché offre l'opportunità di raccontare la mia città da una prospettiva insolita e innovativa. Dialogando con Giorgio Battistelli ho percepito che si era instaurata una dialettica estremamente vitale tra un testo della tradizione e la prassi compositiva di un autore contemporaneo. Questo mi ha spinto a scegliere un periodo emblematico che va dalla fine degli anni Cinquanta all'inizio dei Sessanta, vale a dire il periodo del *boom* economico. In quegli anni restano ancora plausibili equivoci, contraddizioni e conflitti tra la provincia, il 'paese' – da cui proviene Felice Sciosciammocca – e la metropoli. La musica di Battistelli, a mio avviso, svolge un vero e proprio lavoro di emersione dei grandi modelli compositivi del Novecento. Per questo trovo ancor più suggestivo il fatto che si sia scelto il copione di un autore considerato – a torto – convenzionale e lo si sia invece interpretato in una chiave molto più articolata e moderna.

Come è progredita la sua idea registica?

Ho cercato prima di tutto di trovare una relazione fertile con la musica e con il tragitto emotivo che essa suggerisce. È anche per questo che ho deciso di ambientare la messinscena alla fine degli anni Cinquanta, periodo che in campo artistico ha dato grande rilievo alla sperimentazione. Mi sembra che sia proprio a partire da questi fermenti che l'opera di Battistelli crei divertenti e significative assonanze. In quegli anni Napoli ricopriva una funzione strategica rispetto al Paese-Italia, in un intenso dibattito tra la ricostruzione e le prime tensioni sociali dovute a un'accelerazione improvvisa dei modelli del capitalismo occidentale. Pasolini parlava di progresso e di abbandono delle campagne alla volta della città. *Il medico dei pazzi* racconta anche questo: il terrore che incombe su Felice e sua moglie nel loro arrivo a Napoli. La loro prima entrata è caratterizzata da un buffo inseguimento da parte degli scugnizzi, che li deridono perché vengono dal 'paese'. La Napoli di quegli anni, di una borghesia indolente ammalata dal consumismo e di sfaccendati giovanotti, è la città che perde a poco a poco la sua armonia. Città caotica e contraddittoria che, grazie anche alla sua posizione nel Mediterraneo, è ancora protagonista delle cruciali vicende sociali e politiche che caratterizzano il *boom* economico. Mi sono ispirato a due capolavori del cinema, *L'oro di Napoli*, del '54, e *Ieri, oggi e domani*, del '63: li considero, anche cronologicamente, esemplari nel mettere a fuoco quegli anni vorticosi, nei quali Napoli alimenta il dibattito culturale dell'epoca. Proprio nel 1959, inoltre, il figlio naturale di Scarpetta, Eduardo De



Il regista Francesco Saponaro e Marco Filippo Romano, interprete del ruolo di Felice Sciosciammocca, durante le prime prove di regia del *Medico dei pazzi* al Teatro Malibran, ottobre 2016. Foto Michele Crosera.

Filippo, mette in scena *Il medico dei pazzi* ambientandolo nello stesso anno. Nello spettacolo si passa dai riflessi di sole e mare delle prime scene del caffè di Mergellina alle umbratili tensioni sostenute dal continuo gioco comico scatenato dal pericolo del diverso, di tutto ciò che è fuori dall'ordinario come i presunti 'matti' della Pensione Stella che appaiono allo sguardo atterrito di Felice in enigmatiche *silhouette* dietro il diaframma di opache cortine. Napoli è città teatro dove la commedia della vita nasce sempre da equivoci, conflitti e malintesi. Napoli è luogo in cui si fondono opposti, dimensione popolare e aristocratica, alto e basso, bene e male, follia e saggezza. Scarpetta, già autore di un capolavoro come *Miseria e nobiltà*, alla fine dell'Ottocento lo comprende perfettamente, dando vita a Felice Sciosciammocca, un nuovo personaggio che si muove da piccolo-borghese in uno spazio di confine tra la popolarità tipica di un Pulcinella che ha

abbandonato la maschera e la nuova borghesia in ascesa. L'allestimento rimanda a questo gioco speculare, a questa duplicità di bianco/nero, di luce/ombra, di acqua e di mare riflesso nelle pareti del caffè delle prime scene a cui si sovrappone la nuova Napoli dei palazzinari, della speculazione edilizia che Francesco Rosi seppe raccontare magistralmente nelle *Mani sulla città*. Sono questi i riferimenti imprescindibili che abitano da tempo il mio lavoro su Napoli e che mi sembrava necessario far rientrare anche in quest'opera musicale.

Ha citato Pulcinella, simbolo di un certo tipo di teatro partenopeo. I personaggi del Medico dei pazzi hanno ancora un rapporto con le maschere o si sono del tutto emancipati?

Sono parenti stretti di quelle maschere, ma

hanno perduto la loro dimensione ingenua e rassicurante. Scarpetta, con la sua riforma, dà vita a caratteri più maturi per rivolgersi a un pubblico che a teatro vuole vedersi rappresentato da personaggi più verosimili che conservano caratteristiche della Commedia dell'Arte o di Pulcinella. A quest'ultimo, per esempio, rimanda teatralmente la figura di Michelino, cioè colui cui Ciccillo assegna il compito di far illudere lo zio che la pensione che visiterà sia in realtà un manicomio. In un travestimento tutto teatrale Michelino recupera non la figura del Pulcinella convenzionale, quanto, piuttosto, una tipizzazione che usa per trasformarsi in eccentrico personaggio costretto a essere cantante folle, tutto musica e teatro. Questo commediante per dovere amicale, questo artista *malgré lui*, è più astratto e surreale della maschera cui si ispira, pur rimanendo carnale, viscerale, vibrante, un pazzo da teatro insomma. Si tratta, anche in questo caso, di uno slittamento in avanti di un certo repertorio. Credo nella grande lezione di Eduardo De Filippo che, proprio a partire dai personaggi di Scarpetta, aveva costruito il suo teatro usando la tradizione come un trampolino, riuscendo a interpretarla come uno strumento per andare avanti e guardare al futuro, alle giovani generazioni, rivolgendosi loro con il linguaggio caustico e feroce della contemporaneità. La musica di Battistelli è un viaggio emotivo che aiuta e sostiene con forza questo tipo di lavoro.

In che rapporto stanno, secondo lei, la parola e la musica? Una è ancella dell'altra oppure si sposano in piena armonia?

Credo che debbano coltivare un matrimonio che non rinunci a un po' di elettrizzante e vivace dialettica: devono flirtare rispettandosi reciprocamente cercando di non lottare per il dominio dell'una sull'altra. In ogni caso penso che nel teatro musicale l'elemento trainante anche per l'azione scenica sia lo spartito, la musica. Mi faccio condurre da quello che sento più che da quello che si dice. Nel teatro di Scarpetta, ad esempio, è proprio la parola a volte a essere equivoca, come dimostra il solo fatto che i concetti di pazzia e sanità diventano materia comica, di alterazione dei punti di

vista. La realtà non è sempre come ci appare e il limite tra normalità e follia è del tutto soggettivo, labile, sottilissimo. Questo equivoco straordinario legato all'ambivalenza della parola, ai concetti che essa esprime, ci fa capire che non possiamo essere a tutti i costi schiavi di ciò che viene detto, quanto piuttosto disporci ad assecondare quello che proviamo e sentiamo intimamente. A volte usiamo il linguaggio verbale come la chiglia di una barca che ci protegge; questo ha a che fare con il dialogo e con le parole, ma il vero viaggio si fa abbandonandosi alla corrente del mare, alle sue onde, ovvero alle emozioni che la musica esprime. Quindi mi sono fatto sorreggere e condurre soprattutto dalla musica, come se fosse mare, ecco... tanto più che siamo in presenza, in questo caso, di due grandi città d'acqua come Napoli e Venezia.

Che tipo di lavoro ha svolto con gli interpreti?

Tengo sempre moltissimo alla loro implicazione attoriale e in quest'occasione quest'esigenza è ancora più forte. Elemento fondamentale inoltre è il coro, cui lo stesso Battistelli destina degli interventi emblematici per dar corpo e voce al popolo, evocandone le tensioni, il fermento caotico e i fremiti metropolitani. Proprio grazie al coro ho cercato di ricreare la dimensione in cui si muovono i personaggi della città. Restituire Napoli attraverso la loro identità teatrale ed espressiva mi è sembrata una nuova, importante sfida. (l.m.)



Francesco Saponaro durante le prove di regia del Medico dei pazzi al Teatro Malibran, ottobre 2016. Foto Michele Crosera.

Francesco Saponaro: “Light and shadows in a twentieth-century Naples”

*S*il medico dei pazzi is an opera based on a work by Eduardo Scarpetta, and is therefore particularly Neapolitan in nature. The director Francesco Saponaro explains what kind of Naples he has imagined for his production.

Saying that this is a ‘Neapolitan’ work would make it international since Naples has been at the centre of a cultural debate for centuries that goes far beyond its geographical borders. I thought it was an amazing idea to create an opera based on a masterpiece like *Il medico dei pazzi* – written in Neapolitan by Eduardo Scarpetta in 1908, shortly before abandoning the scene, because it gave me the opportunity to describe my city from a different, innovative angle. During my talks with Giorgio Battistelli I realized that extremely lively dialectics had been established between a traditional text and the compositional practice of a contemporary author. It was this that made me choose a significant period that went from the end of the fifties to the beginning of the sixties, in other words, the economic boom period. In those years misunderstandings, contradictions and conflicts between the ‘town’ – Felice Sosciammocca came from, and the metropolis. I think that Battistelli’s music is an excellent example of emersion in the great models of twentieth century composition. That is why I find it is even more fascinating that the score was chosen by an author who is unjustly considered to be conventional, and that it is interpreted in a highly articulated and modern fashion.

How did you proceed with the idea for your direction?

First of all I tried to find a fertile relationship with the music and the emotional course it suggests. This is also one of the reasons I decided to set the production at the end of the fifties, as it was a period in which the artistic field placed great emphasis on experimentation. I think that it is this very turmoil that results in amusing, significant echoes in Battistelli’s opera. In those years Naples had a strategic function compared to Italy-the Country, in a heated debate between reconstruction and the first social tensions owing to the unexpected acceleration of the models of western capitalism. Pasolini spoke of economic progress and of the countryside being abandoned because people were moving to the city.

Il medico dei pazzi describes this, too: the terror Felice and his wife feel when they arrive in Naples. Their first appearance is characterised by the humorous portrayal of them being followed by young ruffians who are making fun of them because they are from the ‘country’.

With its lazy bourgeoisie blinded by consumerism and hardworking young men, in those years Naples is a city that is gradually losing its harmony. A chaotic, contradictory city that, thanks to its location on the Mediterranean, is still a protagonist in the crucial social and political events that characterise the economic boom. I was inspired by two masterpieces from the cinema: *Loro di Napoli*, from 1954, and *Ieri, oggi e domani*, from 1963; I think they are exemplary, chronologically as well, in how they focus on



Foto di scena delle prime prove di regia del *Medico dei pazzi* al Teatro Malibran, ottobre 2016. Foto Michele Crosera.

those whirlwind years when Naples was fuelling the cultural debate of that period. Furthermore, it was in 1959 that Scarpetta's natural son, Eduardo De Filippo, staged *Il medico dei pazzi*, setting it in the very same year. It goes from the reflections of the sun and sea in the first scenes of the café in Mergellina to the indefinable tensions fuelled by the continuous comic play arising from the danger of what is different, anything that is out of the ordinary such as the presumed 'mad people' in Pensione Stella who Felice sees as enigmatic silhouettes behind the barrier of opaque curtains.

Naples is a city theatre where the comedy of life arises from misunderstandings, conflicts, and ambiguity. Naples is a place where opposites merge: the common folk and aristocrats, high and low, good and evil, madness and wisdom. Having already penned the masterpiece *Miseria e nobiltà*

at the end of the nineteenth century, Scarpetta understands this completely, giving life to Felice Scacciamocca, a new figure who moves as a small-bourgeoisie in a border zone between the typical popularity of a Pulcinella who has abandoned his mask and the new bourgeoisie on their way up. The production refers to this mirror-like game, this doubleness of black and white, light and shade, water and sea reflected on the café walls in the first scenes, superimposed by the new Naples with its building speculators, which Francesco Rosi so skilfully described in *Mani sulla città*. These are the inevitable references that have been in my work on Naples for some time, and which I think should also be present in this opera.

You mentioned Pulcinella, a symbol of a certain type of Neapolitan theatre. Do the characters

of Medico dei pazzi still have a relationship with masks or have they all become emancipated?

They are very close relations of those masks, but they have lost their naïve, reassuring dimension. With his reform, Scarpetta gives life to more mature characters, aimed at a theatre audience that wants to be portrayed by more realistic figures with the characteristics of the *Commedia dell'Arte* or *Pucinella*. Michelino, for example, is a reference to the latter; Cicillo gives him the task of making his uncle believe that the guest-house he is going to visit is actually a lunatic asylum. In what is a completely theatrical travesty, Michelino does not revive the figure of a conventional *Pulcinella* but rather a typification that is used to transform it into an eccentric figure that is forced to be mad singer, all music and theatre. Out of friendly duty, this comedian, this artist *malgré lui*, is more abstract and surreal than the mask that inspired it, whilst remaining physical, visceral, and vibrant – in other words, a theatrical madman. Once again, this is a move forward of a certain kind of repertoire. I believe in Eduardo De Filippo's great lesson who, starting with Scarpetta's characters, constructed his theatre using tradition as a trampoline, and managed to reinterpret it as an instrument to move ahead and look towards the future, towards younger generations, turning to them with the caustic, ferocious language of contemporary times. Battistelli's music is an emotional journey that helps and supports this kind of work.

What kind of relationship do you see between the word and music? Is one a slave of the other or are they married in total harmony?

I think they have to strive to achieve a marriage that has a bit of excitement and vivacious dialectics: they have to flirt whilst respecting one another, without trying to fight to have control over the other. In any case, in opera music I think that the driving force behind the action on stage is the score, the music. I let myself be led by what I hear rather than what is said. In

Scarpetta's theatre, for example, it is the word that can sometimes be ambiguous, as can be seen by the simple fact that the concepts of madness and health become a comic subject, a different point of view. Reality is not always what it seems and the border between normality and madness is totally subjective, unstable and subtle. This extraordinary misunderstanding linked to the ambivalence of words, and of the concepts it expresses, makes us understand that we can't all be slaves of what is said at all costs and instead we should try to indulge in what we feel and hear within. At times we use verbal language like the keel of a boat that protects us; this has to do with dialogue and words but it is when you abandon yourself to the sea, its waves, or rather the emotions that music expresses that you go on a real journey. I therefore let myself be led mainly by the music, as if it were the sea, and anyway, in this case we are also in the presence of two important water-front cities, Naples and Venice.

How did you work with the cast?

I set great store on their involvement as actors and on this occasion the need was even greater. Furthermore, a fundamental element was the choir, which Battistelli himself used for emblematic parts to give body and voice to the people, evoking tensions, chaotic turmoil and metropolitan excitement. It was thanks to the choir that I tried to recreate the dimension of a city in which people move. Recreating Naples through their theatrical and expressive identity was a new important challenge for me (l.m.)



Francesco Lanzillotta.

Francesco Lanzillotta: «Un indimenticabile viaggio nel teatro comico»

a cura di Ilaria Pellanda

Considerato uno dei più promettenti giovani direttori nel panorama italiano, negli ultimi anni Francesco Lanzillotta è salito sul podio dei maggiori teatri del nostro Paese. È regolarmente ospite di prestigiose compagnie orchestrali quali l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, l'Orchestra della Svizzera Italiana, la Filarmonica Toscanini di Parma e molte altre ancora. Lanzillotta racconta il suo approccio alla direzione del *Medico dei pazzi*, in prima rappresentazione italiana al Malibran.

Si tratta di un approccio molto analitico, concepito su tre diversi piani che procedono parallelamente: lo sviluppo del soggetto drammaturgico con la conseguente forte caratterizzazione dei personaggi, la macro-struttura della partitura suddivisa in scene in cui ogni personaggio diventa di volta in volta protagonista, infine la gestione della micro-struttura, fondamentale per far sì che l'opera sia scorrevole e al tempo stesso rispetti i tempi comici.

Qual è il linguaggio musicale che Giorgio Battistelli utilizza in queste pagine?

Un linguaggio estremamente variegato, dimostrazione di padronanza assoluta della materia compositiva e conoscenza dell'arte della composizione sotto ogni aspetto.

Quali sono i colori che caratterizzano il Medico dei pazzi?

È un'opera in cui la tavolozza dei colori – non

solo di quelli principali ma anche di tutte le sfumature interne – viene allargata a dismisura. Dalla prima volta in cui la diressi, capii subito di trovarmi di fronte a una partitura importante e bellissima, a dimostrazione che oggi si può ancora scrivere per il teatro comico.

Il medico dei pazzi è tratta dalla commedia di Eduardo Scarpetta, soggetto tra i più fortunati del teatro napoletano prima, e ripreso poi anche dalla commedia all'italiana cinematografica, con un protagonista d'eccezione come Totò: come ha deciso di far dialogare scena e musica?

Il collante è insito nella partitura stessa; la musica però è un linguaggio incompleto, il segno scritto non basta e dal podio è necessario decodificarlo cercando di delineare una strada che renda il viaggio indimenticabile.

Ha già diretto quest'opera nella sua prima esecuzione assoluta (Opéra di Nancy, 2014, ndr) e, per la stessa, salirà anche sul podio del Maggio Musicale Fiorentino: il modo di dirigere si modifica a seconda dell'orchestra con la quale si lavora?

Sì e no; ogni orchestra ha le proprie caratteristiche, che vanno immediatamente comprese. L'idea di base però rimane la stessa, e cioè quella di arrivare alle prove preparati, senza perdere tempo e cercando di creare un buon clima di lavoro.

Come si è svolto il lavoro con gli interpreti e l'orchestra in vista della rappresentazione al Malibran?



Foto di scena della prima rappresentazione assoluta del *Medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli all'Opéra national de Lorraine di Nancy, 20 giugno 2014. Interpreti: Alessandro Luongo (Felice), Bruno Taddia (Ciccillo), Milena Storti (Madame Amalia), Lorian Castellano (Concetta), Giuseppe Talamo (Michelino), Bruno Praticò (Carlo), Maurizio Pace (Errico), Valeriu Caradja (Raffaele), Clemente Antonio Daliotti (Luigi), Arianna Donadelli (Bettina/Carmela), Mariangela Sicilia (Rosina).

Esattamente come quello per la preparazione di un'opera di repertorio.

Ha diretto numerose composizioni di musica contemporanea – penso ad esempio ad autori quali Ennio Morricone, Ada Gentile, Michele Dall'On-garo, Luis Bacalov, Luca Mosca, ecc. Qual è il suo rapporto con la nuova musica?

La amo, sono un compositore prima di essere un direttore. L'attenzione al repertorio contemporaneo è un dovere etico per gli esecutori. Se non si comprende che si deve dare spazio e dignità a quanto viene creato oggi, a essere distrutto sarà il nostro futuro, quello dei musicisti e, di conseguenza, quello del pubblico.

Qual è il repertorio che ama maggiormente dirigere e perché?

Mi risulta sempre complicato ragionare in termini di repertorio, che è un concetto piuttosto vago. Preferisco parlare di compositori, o addirittura di partiture. Da un punto di vista generale, prediligo la musica complessa; non complicata, intendiamoci: mi piacciono le partiture che mi fanno ragionare, quelle che necessitano di studio anche extramusicale; non amo la musica borghese, quella ruffiana, troppo esplicita. Di contro, adoro e mi sento vicino alle composizioni semplici, laddove la semplicità diventa una conquista che richiede un genio, un talento enorme.

Francesco Lanzillotta: “An unforgettable journey through comic theatre”

edited by Iliara Pellanda

Considered one of the most promising young conductors in Italy, during the past few years Francesco Lanzillotta has mounted the podium of some of the most important opera houses in our country. He is a regular guest with prestigious orchestra companies such as the Orchestra Sinfonica Nazionale of the Rai, Turin, Orchestra della Svizzera Italiana, and Filarmonica Toscanini di Parma to name but a few. Lanzillotta describes his approach to conducting *Medico dei pazzi*, for its Italian première.

My approach is very analytical and is conceived on three different levels that proceed in parallel: the development of the dramaturgical subject with the ensuing strong characterisation of the characters, the macro-structure of the score divided into scenes in which each character is protagonist, and finally the micro-structure, which is fundamental if the opera is to flow smoothly whilst respecting comic timing.

What music language does Giorgio Battistelli use in this score?

Highly varied language, a demonstration of total mastery of composition and knowledge of the art of composition in each and every aspect.

What colours characterise Medico dei pazzi?

It is a work in which the palette of colours – not only the primary ones but also all the internal shades – is expanded excessively. The very first time I conducted it, I understood straight away that I

was working with an important, beautiful score that showed that today one can still compose for comic theatre.

Medico dei pazzi is based on the comedy by Eduardo Scarpetta, one of the most successful subjects in early Neapolitan theatre, which was then also revived by Italian comedy in the cinema world, with an outstanding protagonist such as Totò: how did you decide to link the set and music?

The bond lies in the score itself: however, the music is an incomplete language, what is written down is not enough and from the podium you have to decipher it, trying to outline a path that makes the journey unforgettable.

You already conducted this opera on its world première (Opéra nationale di Lorraine, 2014, (editor's note) and you will also be conducting it at the Maggio Musicale Fiorentino: does how you conduct change depending on which orchestra you are working with?

Yes and no: every orchestra has its own characteristics, which need to be understood straight away. However, the underlying idea remains the same: coming to rehearsals prepared, without wasting any time, and trying to create a good working atmosphere.

How did the work go with the cast and orchestra for the performance at the Fenice?

Exactly the same as for the preparation for a repertoire opera.



Foto di scena della prima rappresentazione assoluta del *Medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli all'Opéra national de Lorraine di Nancy, 20 giugno 2014. Interpreti: Alessandro Luongo (Felice), Bruno Taddia (Ciccillo), Milena Storti (Madame Amalia), Lorianca Castellano (Concetta), Giuseppe Talamo (Michelino), Bruno Praticò (Carlo), Maurizio Pace (Errico), Valeriu Caradja (Raffaele), Clemente Antonio Daliotti (Luigi), Arianna Donadelli (Bettina/Carmela), Mariangela Sicilia (Rosina).

You have conducted numerous contemporary music compositions – for example, composers such as Ennio Morricone, Ada Gentile, Michele Dall'Ongaro, Luis Bacalov, Luca Mosca, and so on. What kind of relationship do you have with new music?

I love it; first and foremost I'm a composer, and then a conductor. Paying attention to the contemporary repertoire is an ethical duty for performers. If one does not understand that room and dignity must be given to what is created today, our future will be destroyed as will that of the musicians and as a consequence also the public.

Which repertoire do you love conducting the most and why?

I find it difficult to reason in terms of repertoire because it is such a vague concept. I prefer to talk about composers or even scores. Generally speaking, I prefer complex music; with that I don't mean complicated: I like scores that make me reason, ones that require study, also in other fields than music; I don't like bourgeois music, obsequious music that is too explicit. Instead I love, and feel more affinity with simple compositions where simplicity becomes a conquest that requires genius and immense talent.

Leggendo il libretto

Nella **riduzione a libretto** del *Miedeco d'è pazze* di Eduardo Scarpetta, che Giorgio Battistelli predispone di suo pugno, si assiste ovviamente a una **semplificazione della vicenda**, necessaria per permettere alla musica di essere protagonista. A farne le spese sono alcuni personaggi, tra cui due marginali avventori del caffè di Mergellina ma anche figure più centrali nella *pièce* scarpettiana, come **Margherita** e il **Maggiore**. La prima, figliastra di Felice Sciosciammocca e figlia di primo letto di Concetta, nell'originale ha un ruolo non secondario, appoggiando e sostenendo la madre in tutte le occasioni in cui si scontra con il marito (e in particolare nel momento in cui si sviluppa l'equivoco comico nel quale Felice sembra aver accettato di sposare Rosina, figlia di Amalia – da lui scambiate per pazze e dunque assecondate in tutto – scatenando l'ira della legittima sposa). Nell'adattamento per musica Margherita è in un certo senso 'riassunta' nel personaggio di Concetta. Un procedimento analogo si ha con il grottesco carattere del Maggiore, forse il personaggio più vicino a un teatro basato sulla tipizzazione propria delle maschere. Militare, dopo sedici anni di carriera viene prepensionato per la sua spiccata tendenza alla 'caduta': il motivo del suo forzato ritiro dalla carriera militare è infatti il suo continuo cadere da cavallo, come il costante cascare dal letto provoca la sua separazione dalla moglie. Enfatico e irritabile, sfida tutti a duello per qualsiasi motivo e con qualunque pretesto. A farne le spese, tra gli altri, è il malcapitato Sciosciammocca, cui il militare impone un combattimento con le pistole. Felice, che lo crede uno dei pazienti di Ciccillo, riesce *in extremis*

a sfuggirgli, morto di paura. Ospite molesto della Pensione Stella, anche il Maggiore si può considerare 'riassunto' nella figura dello spiantato maestro di musica Errico. Anche **Peppino**, che in Scarpetta è il cameriere del caffè, scompare a favore di **Bettina** (nell'originale cameriera del villino De Rosa, dove è alloggiata la famiglia Sciosciammocca): è lei che nella prima scena serve Luigi, giornalista e «scrittore di novelle», e Raffaele, aspirante attore e fratello di Carlo, direttore della pensione. Più in generale, il testo di Scarpetta si distribuisce in tre atti (divisi a loro volta, rispettivamente, in sei, undici e dieci scene). Il libretto di Battistelli invece abolisce gli atti e si sviluppa in quattordici scene, mantenendo la parlata napoletana originale.

Raffaele, come si è già accennato, è un **attore dilettante**, in procinto di debuttare nel ruolo di Otello. Questa sua passione emerge sin dalla prima scena, dove declamando i versi shakespeariani disturba gli avventori. Redarguito da Luigi, che non riesce a leggere il giornale in pace, afferma: «Ave-te ragione. Signori, perdonate; è tutta la vita che interpreto Otello». Il copione presenta anche vere e proprie citazioni della tragedia, concentrate soprattutto nell'undicesima scena:

Rozzo è il mio linguaggio, poiché dall'età di sette anni infino ad ora la mia vita sui campi passai e nelle guerre. Inetto sono a parlare altro linguaggio che di guerra non sia. Inetto sono a parlare in mia difesa.

Qui (*Otello*, atto I, scena 3) Otello si sta difendendo di fronte al Doge e ai senatori veneziani dall'accusa, mossagli da Brabanzio, padre di De-

sdemona, di aver plagiato la fanciulla perché abbandonasse la casa paterna e lo seguisse. Alla fine, dopo che la stessa Desdemona ha confermato la versione del proprio amato, spiegando che l'amore li aveva spinti a unirsi in matrimonio, il condottiero verrà assolto dalle autorità, lasciando Brabanzio solo e sconcolato.

Poco oltre Raffaele declama:

Essa è là che dorme. (*con enfasi*) Deve morire! Un bacio... ancora un bacio... e sia l'ultimo.

Al di là della citazione dall'*Otello* di Verdi («Un bacio... ancora un bacio», atto I, scena 3), ci troviamo nella seconda scena del quinto atto del dramma elisabettiano, quando Otello, pur bramando d'amore per Desdemona e vivendo istanti d'angoscia e incertezza, decide che dovrà ucciderla, reso cieco e furioso dalla gelosia.

Più avanti, sempre alla scena undicesima, indossati i panni del Moro di fronte a uno sbigottito Felice, che scambia anche lui per uno dei matti curati dal 'dottor' Ciccillo, Raffaele esclama:

Buongiorno, signori, scusate! Mi sto misurando gli abiti di Otello. Io sono filodrammatico e domenica debutto come artista. C'aggia fà, l'arte mi ha fatto perdere la capa. M'ha fatto ascì pazzo.

Quest'ultima frase, pronunciata con ingenuità e inconsapevolezza, alimenta l'equivoco costruito ad arte da Ciccillo, creando un perfetto gioco teatrale in cui si confondono finzione e verità, pazzia e sanità.

Il debutto professionistico di Raffaele nell'arte drammatica ha anche una sede specifica, non priva di implicazioni: si tratta del **Teatro San Ferdinando**. Nella prima scena lo afferma lui stesso:

Otello lo faccio io domenica sera al teatro San Ferdinando. Mi hanno tanto pregato! È la prima volta che recito con pubblico pagante, e se domenica avrò un successo, mi do anima e corpo al teatro.

Questa sala, la più importante di Napoli per la prosa insieme al Mercadante, ha una storia piuttosto travagliata. Il primo edificio risale alla fine

del Settecento, ed è inaugurato dal *Falegname* di Domenico Cimarosa. Presto però il teatro viene sostanzialmente 'declassato' e destinato a ospitare compagnie minori e intrattenimenti popolari. Passando di gestione in gestione, alla fine del secolo successivo accoglie stabilmente la Compagnia Città di Napoli, che vi porta il proprio intero repertorio. Ma nella stagione 1889-1890 la *star* è Eduardo Scarpetta, che allestisce lì i suoi lavori più celebri. Nel Novecento, come spesso accade, il San Ferdinando viene riconvertito in sala cinematografica, per poi essere raso al suolo quasi completamente nel 1943, durante i bombardamenti americani e tedeschi su Napoli. Nel 1948 viene acquistato da **Eduardo De Filippo**, figlio naturale di Scarpetta, che investe fino a indebitarsi per ricostruirlo. Per amministrarlo al meglio, De Filippo costituisce la Società Imprese Teatrali, allo scopo di gestire il teatro e le due compagnie attive al suo interno, Il Teatro di Eduardo e La Scarpettiana (chiusa poi per debiti nel 1961). Nel 1963 il progetto di Eduardo si incontra con quello dei due storici fondatori del Piccolo Teatro di Milano, Paolo Grassi e Giorgio Strehler: l'obiettivo era esportare il 'modello Piccolo' al Sud, rispondendo alla famosa richiesta di «un teatro d'arte per tutti», e creare un 'ponte' culturale tra le due città, attraverso la costituzione di una società *ad hoc*, la **Teatrale Napoletana**. Il grande drammaturgo, presentando l'iniziativa ai giornalisti affermò: «L'idea non era soltanto quella di costruire una casa per l'attore e l'autore Eduardo ma era anche e soprattutto quella di costruire un teatro, indipendentemente dall'uomo Eduardo, che creasse una rottura con il vecchio teatro dialettale napoletano; un teatro che potesse continuare il discorso già da me iniziato nel 1922 al Sannazaro». Nel 1966, tuttavia, termina anche l'avventura della Teatrale, e cinque anni dopo il San Ferdinando viene dato in gestione all'Ente Teatrale Italiano, che lo riapre con la rappresentazione delle *Bugie con le gambe corte*. Nel decennio successivo la sala viene adibita a ricovero di memorie teatrali e di parte dell'archivio De Filippo. Nel '96 il figlio di Eduardo, Luca, la dona al Comune di Napoli, e dopo dieci anni di restauri nel 2007 finalmente riapre al pubblico, simbolicamente, con *La tempesta* di Shakespeare nella traduzione in napoletano ultimata

da Eduardo nel 1984. Attualmente è una delle sedi del Teatro Stabile di Napoli.

Nella quarta scena Ciccillo convince **Micheli-no**, uno dei suoi più cari amici, a reggergli il sacco nell'inganno ordito ai danni dello zio Felice. Il falso psichiatra gli chiede infatti di impersonare la parte di un pazzo, cioè di divenire uno dei fantomatici pazienti della clinica-pensione Stella, ossessionato dalla musica lirica: «La follia, la follia musicale. Bravo! Te si fissato che si 'o primmo tenore d'o munno. Bene! E che l'opera t'ha fatto perdere proprio 'a capa è stata *Traviata*». Micheli-no, al principio piuttosto perplesso, prende in seguito molto sul serio la sua parte, arrivando anche a citare a memoria **un passo dell'opera verdiana**:

Or testimon vi chiamo che qui pagata io l'ho.

Si tratta dell'aria (*La traviata*, atto II, scena 14) con cui Alfredo, infuriato con Violetta – che poco prima, per amore, ha cercato di allontanarlo da lei dicendogli di essere innamorata di Douphol – la insulta dandole della cortigiana e gettando con disprezzo una borsa ai suoi piedi.

Nel *Miedeco d'e pazze* di Scarpetta è menzionata anche un'altra opera lirica, **L'africana**. Ne parla Errico raccontando di essere stato chiamato alla Scala a dirigerla, ma senza riuscirvi realmente per un tafferuglio con i professori dell'orchestra, che lo costrinse «dinto 'o lietto nu mese e mmiezo». Il riferimento è all'*Africaine* di Giacomo Meyerbeer, andata in scena all'Opéra di Parigi il 28 aprile 1865, e proposta alla Scala nel 1870 nella versione italiana di Marco Marcelliano Marcello. Nella riduzione di Battistelli la citazione dell'*Africana* scompare, pur restando intatto l'intero racconto dello sfortunato direttore d'orchestra.

Se da un lato alcune situazioni e alcuni personaggi vengono eliminati o sacrificati per esigenze dovute alla partitura, e per consentire all'azione scenica di svilupparsi con maggior rapidità, dall'altro Battistelli enfatizza nel suo adattamento la **funzione del coro**, cui affida la 'voce' di Napoli, vale a dire l'espressione di un'intera comunità. Ciò si nota in particolare nel brano corale

che apre e chiude l'opera (e che compare anche a metà):

Oh! Cappuccino! Caffè macchiato, latte macchiato, cappuccino chiaro, cappuccino scuro, caffè macchiato! Caffè! Ah! Caffè lungo, caffè ristretto, caffè doppio, caffè! Ah! Caffè espresso, caffè espresso macchiato caldo, caffè lungo in vetro, caffè in tazza grande, un caffè decaffeinato bollente, per favore! Caffè! Caffè corretto! Caffè lungo in tazza grande! Caffè d'orzo macchiato freddo, grazie! Caffè ristretto molto caldo! In tazza piccola senza schiuma! Caffè americano, caffè corretto grappa, un caffè senza zucchero e uno doppio in tazza grande! Caffè!



TOTÒ IL MEDICO DEI PAZZI

Totò interpreta Felice Sciosciammocca nel film Il medico dei pazzi di Mario Mattoli, 1954. Nel cast, insieme a Totò, Tecla Scarano (Concetta), Maria Pia Casilio (Margherita, la figlia di Felice e Concetta), Aldo Giuffrè (Ciccillo), Giacomo Furla (Michele), Vittoria Crispo (Amalia), Nora Ricci (la figlia di Amalia), Mario Castellani (Cristaldì), Franca Marzi (la moglie di Cristaldì), Carlo Ninchi (l'attore), Nerio Bernardi (il colonnello), Pupella Maggio (la vedova), Rosita Pisano (Carmela), Enzo Garinei (cameriere del bar).

L'opera e l'autore nel web

Il video di presentazione della prima rappresentazione dell'opera, a Nancy nel 2014, è ascoltabile in www.opera-national-lorraine.fr/embed-videos, ma anche in www.youtube.com digitando il titolo e il nome dell'autore

Fotografie dello spettacolo francese si trovano in: <http://theoperacritic.com/company.php?company=necy>

Recensioni al debutto francese si trovano in <http://www.resmusica.com>, <http://www.concertonet.com> e <http://www.forumopera.com> digitando le parole 'Medico dei pazzi'

Per un profilo completo di Giorgio Battistelli, che comprende biografia, cronologia delle opere, analisi critiche e una selezione della rassegna stampa il primo strumento è: www.giorgiobattistelli.it

Per indicazioni bibliografiche su scritti, registrazioni e altri materiali relativi a Giorgio Battistelli utile è: www.internetculturale.it

Altre informazioni sul compositore si possono ritrovare in: <http://gallica.bnf.fr>

Importante fonte di notizie e approfondimenti su Battistelli, sulle sue opere e sui suoi appuntamenti internazionali è: <http://www.ricordi.it/catalogue/composers/giorgio-battistelli>

La voce enciclopedica della *Treccani*, curata da Luca Conti, è rinvenibile in: http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-battistelli_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Il medico dei pazzi nella versione teatrale dj e con Eduardo De Filippo è al *link*: <http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-495ff56d-6434-4c0a-9311-4161125a2c61.html>

Per scaricare immediatamente il libretto del *Medico dei pazzi* è consultabile il seguente codice QR:





Giorgio Battistelli.

Giorgio Battistelli: note biografiche

Giorgio Battistelli è nato ad Albano Laziale il 25 aprile 1953. Si avvicina alla musica suonando il violino, poi il clarinetto, il contrabbasso, il pianoforte e infine le percussioni. Si diploma in composizione nel 1978 con Giancarlo Bizzi al Conservatorio Alfredo Casella dell'Aquila, studiando storia ed estetica della musica sotto la guida di Claudio Annibaldi. Nel 1972 fonda con alcuni amici il gruppo di improvvisazione Edgard Varèse e l'ensemble strumentale Beat '72. Nel 1975 frequenta a Colonia i seminari di composizione di Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel. Nel 1978-1979 segue a Parigi i corsi di tecnica e interpretazione di teatro musicale contemporaneo tenuti da Jean Pierre Drouet e Gaston Sylvestre. In questo periodo compone vari brani per sola percussioni e *Il racconto di Monsieur B* per orchestra, eseguito in prima assoluta a Tokyo (1980). Negli anni Ottanta si afferma come uno dei più interessanti compositori della sua generazione grazie a opere come *Experimentum Mundi*, rappresentato centinaia di volte nel mondo con attori quali Bruno Ganz e Philippe Leroy; *Aphrodite*, monodramma di costumi antichi successivamente interpretato da Vladimir Luxuria; *Jules Verne*, portato sulla scena internazionale dal trio Le Cercle, con la regia di Michael Londsedale; *Kemplers Traum*, opera realizzata con Studio Azzurro e interpretata da Moni Ovadia, in seguito diretta dalla bacchetta di Daniel Harding e dal regista Claus Guth; *Le Combat d'Hector et d'Achille*, per due musicisti oratori; *Globe Theatre*, balletto su coreografie di Virgilio Sieni; *Anarca*, commissione dell'Orchestra Nazionale della Rai di Roma.

Nel 1983 ottiene una borsa di studio presso gli

studi radiofonici di Baden-Baden. Nel 1985-1986, su invito del Deutscher Akademischer Austauschdienst, risiede a Berlino. Dal 1986 è pubblicato da Casa Ricordi. Nel 1990 vince il premio Siae per la lirica, nel 1993 riceve il premio Cervo per la musica contemporanea. Nello stesso anno è chiamato da Hans Werner Henze quale suo successore alla guida del Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, dove è direttore artistico fino al 1996. Si intensifica la produzione teatrale: titoli significativi sono *Teorema*, coproduzione del Maggio Musicale Fiorentino e della Biennale di Monaco, poi ripresa al Teatro dell'Opera di Roma con la regia di Luca Ronconi; *Frau Frankenstein*, commissionato dall'Ensemble Modern; *Prova d'orchestra*, commissione dell'Opéra National du Rhin di Strasburgo, diretta tra gli altri da Zoltán Pesk. Dal 1996 al 2002 è direttore artistico dell'Orchestra della Toscana. In questo periodo collabora con il Centro Tempo Reale di Luciano Berio a Firenze e il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova, e compone *The Cenci*, teatro di musica da Antonin Artaud commissionato dal Teatro Almeida di Londra; *La scoperta della lentezza*, commissione del Teatro dell'Opera di Brema; *Il fiore delle mille e una notte*, balletto da Pier Paolo Pasolini; *Impressions d'Afrique*, teatro di musica da Raymond Roussel con la regia di Georges Lavaudant; *Etüde* per grande orchestra, diretto in prima mondiale da Daniele Gatti a Berlino.

Nel 2002 va in scena *Auf den Marmorklippen* al Nationaltheater di Mannheim con la direzione di Ádám Fischer e la messinscena della Fura dels Baus. Sono gli anni di *The Embalmer* su testo di Renzo Rosso, interpretato da Ian McDiarmid;

dell'*Autunno del Patriarca*; del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, presentato al Festival di Ravello con la regia di Mario Martone; di *Riccardo III*, libretto di Ian Burton con la regia di Robert Carsen, considerata da Opera News Magazine una delle migliori venti opere del secolo; di *Miracolo a Milano*, con la regia di Daniele Abbado, prima rappresentazione al Teatro Valli di Reggio Emilia. Tra i lavori sinfonici figurano *Meandri*, commissionato dall'Orchestra Filarmonica del Teatro alla Scala diretta da Riccardo Muti, e *Afterthought*, commissione ed esecuzione dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, sotto la bacchetta di Antonio Pappano.

Nel 2003 è insignito del titolo di Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres dal Ministero della Cultura francese e nel 2013 è nominato Commendatore dell'Ordine «al merito della Repubblica Italiana». Dal 2004 è Accademico di Santa Cecilia. Dal 2000 al 2005 è direttore artistico della Società Aquilana dei Concerti e dal 2005 al 2007 dell'Accademia Filarmonica Romana. È *composer in residence* all'Opera di Anversa nel 2005-2006, direttore artistico della Biennale Musica di Venezia nel periodo 2004-2007 e della Fondazione Arena di Verona nella stagione 2006-2007. Nello stesso biennio 2006-2007 insegna alla Aldeburgh Music, dove tiene un corso di teatro musicale per la Jerwood Opera Writing Fellowships, ed è *composer in residence* alla Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf dal 2007 al 2008. Dal 2009 è presidente della Società Aquilana dei Concerti. Da maggio 2011 ha assunto nuovamente l'incarico di direttore artistico dell'Orchestra della Toscana. Le partiture più recenti sono *Lettera a Francis Bacon*, eseguita nel 2007 dall'Orchestra Sinfonica della Rai diretta da Jukka-Pekka Saraste; le opere *The Fashion* (commissione della Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf) e *Divorzio all'italiana* (commissione dell'Opéra National de Lorraine, con la regia di David Pountney), entrambe del 2008. Nel 2009 vince l'Herald Angel Award, premio assegnato dalla critica musicale scozzese per *Experimentum Mundi*. Il 2010 è l'anno di *Sconcerto*, interpretato da Toni Servillo in una *tournee* che ha superato le quaranta date, opera su testo di Franco Marcoaldi vincitrice del Grand Prize al Festival internaziona-

le Mess di Sarajevo. Nel 2011 la prima della *Piccola ouverture all'italiana* viene diretta a Washington da Lorin Maazel per i centocinquant'anni dell'Unità d'Italia, mentre il suo inno *I-150* viene eseguito a Fabriano dall'Orchestra Filarmonica Marchigiana e da venti musicisti di strada extracomunitari. Nel 2012 è la volta dei lavori sinfonici commissionati dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (*Tail Up*, diretto da Susanna Mälkki), dall'Orchestra Sinfonica di Münster (*Pacha Mama*), dalla Saint Paul Chamber Orchestra (*Mystery Play*), dall'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano (*Sciliar*). In campo teatrale si segnala la prima del *Duca d'Alba* per il Teatro dell'Opera di Anversa, completamento di un lavoro incompiuto di Gaetano Donizetti, e dell'oratorio per il San Carlo di Napoli *Napucalisse*, quale *composer in residence* del Teatro. In campo didattico, nel luglio 2012 ha tenuto il corso Progetto Opera di teatro musicale presso l'Accademia Chigiana di Siena. Nel 2013 Battistelli ha intrapreso la lavorazione di *Lot*, la sua opera su soggetto biblico commissionata dall'Hannover Staatsoper dove è allestita nel 2016. Nel giugno 2014 debutta all'Opéra National de Lorraine l'opera che il teatro stesso gli ha commissionato, *Il medico dei pazzi* su libretto dello stesso Battistelli tratto dall'omonima *pièce* di Eduardo Scarpetta, per la regia di Carlos Wagner e la direzione musicale di Francesco Lanzillotta. Nel maggio 2015, per l'inaugurazione dell'Expo di Milano, viene rappresentata in prima mondiale una nuova opera per il Teatro alla Scala dal titolo CO2.

La biografia di Giorgio Battistelli è tratta da www.giorgiobattistelli.it

Giorgio B., un profilo

di Stefano Catucci

Può apparire vano parlare della musica di Giorgio Battistelli senza portare il discorso sul teatro, sulla danza, sull'immagine, sulla narrazione. Non c'è pagina di Battistelli che non sia abitata da un 'doppio', non c'è composizione che non espliciti la relazione da cui ha preso spunto e che non sfoci in una forma di drammaturgia. Eppure, a mano a mano che i suoi lavori si accumulano, diventa sempre più chiaro che gli accoppiamenti con la grande letteratura, con il cinema o con le arti visive non dicono l'essenziale della sua musica. Quella di Battistelli è un'opera che riflette sul destino stesso della musica d'oggi, sui suoi rapporti con l'attualità e con la tradizione, sui spazi di autonomia e di libertà. È una riflessione che non procede per tesi, ma per tentativi, e che proprio per questo deve essere definita sperimentale. Ogni nuova composizione di Battistelli affronta una prova, cerca di dare forma musicale a un'esperienza. Non stupisce, perciò, che da un titolo all'altro non si ripeta mai una stessa formula. L'unità dell'opera di Battistelli non può essere misurata sui parametri dello stile, ma sulla coerenza di un problema affrontato volta per volta tramite strumenti, suoni e riferimenti extramusicali sempre differenti. È il problema delle forze che la musica deve percepire nel mondo che le sta attorno per riuscire a farle confluire in una nuova forma. L'intuizione fondamentale di Battistelli è che la musica non possa più essere concepita come un'isola, ma neppure come il prolungamento o come il supplemento di un universo di esperienze culturali che vivono indipendentemente dalla musica. Il lavoro sulle tessiture della voce, sull'azione compiuta dalle mani sugli

strumenti dell'orchestra o su oggetti che la composizione trasforma in corpi sonori, sono soltanto alcuni dei modi con i quali Battistelli rivendica alla musica quasi una funzione di regia, come se i testi, le visioni e le occasioni drammaturgiche fossero soltanto i poli magnetici di un campo di energie generato ogni volta dal movimento del suono. Per questo i lavori concepiti per il teatro e quelli per orchestra non appartengono, nell'opera di Battistelli, a diversi 'generi', ma sono fasi di una stessa ricerca, capitoli di una stessa trama. La musica, dunque, intesa come una forma impura, costantemente in dialogo con ciò che è altro da lei, ma radicata nel terreno che le è proprio. Se guarda al teatro, al gesto, all'immagine, l'opera di Giorgio Battistelli lo fa perché è mossa da un'impazienza che la spinge ad andare avanti come per una necessità alla quale è impossibile sottrarsi. È «l'impazienza della libertà», come la chiamava Michel Foucault.

(da www.giorgiobattistelli.it)



Eduardo Scarpetta.

Eduardo Scarpetta, inventore del teatro napoletano moderno


 li ultimi decenni del Novecento vedono una progressiva rifioritura della drammaturgia italiana, come dimostra chiaramente il Premio Riccione per il Teatro, cioè il principale indicatore delle tendenze in atto nel nostro Paese per quanto riguarda la cosiddetta 'letteratura drammatica'. In questo contesto di rinnovato interesse per la scrittura per la scena un posto d'onore lo ricoprono autori napoletani come Manlio Santanelli (1938), Annibale Ruccello (prematamente scomparso nel 1986 a soli trentuno anni) ed Enzo Moscato (1948), ancora molto attivo e applaudito, anche come interprete, nei palcoscenici della Penisola.

Denominatore comune di queste esperienze, esteticamente e linguisticamente assai differenti, è il dialetto, utilizzato in chiave espressiva e non didascalica. La città, nelle sue contraddizioni incarnate in personaggi agrodolci e dolenti, ritorna a essere protagonista delle storie teatrali, riscuotendo quasi sempre un grande successo di pubblico e critica. Questa 'nuova ondata' drammaturgica, ovviamente, si rifà – modificandoli e variandoli – a modelli precedenti di fondamentale importanza. Due per tutti Eduardo De Filippo (1900-1984) e Raffaele Viviani (1888-1950), archetipi quasi antitetici della scrittura scenica in salsa partenopea. La dimensione 'borghese' di De Filippo, scrittore tra i più importanti del ventesimo secolo, offre una lingua in parte 'depurata' dagli eccessi della parlata popolare, che guarda alla grande tradizione teatrale europea, giocando spesso sull'equivoco e sul fraintendimento per esprimere problemi e drammi esistenziali del singolo individuo. Al lato opposto sta Viviani, che proprio dal substrato 'basso' e 'co-

rale', che riunisce l'ambiguo mondo delle maschere e il variegato universo del varietà, con i suoi numeri fissi, arriva alla scrittura strutturata delle sue più importanti *pièce* (punto di arrivo irraggiungibile *I dieci comandamenti*, mai rappresentati in vita dall'autore e magistralmente riproposti da Mario Martone nel 2000).

Ma il vero punto di partenza del teatro napoletano moderno si situa cronologicamente ancora prima, ed è senza dubbio rappresentato dall'opera di Eduardo Scarpetta (1853-1925). Esempio paradigmatico di autore-attore, quest'ultimo simboleggia il punto di intersezione tra il 'mestiere' che caratterizza da sempre la struttura teatrale italiana – basata sul primato del capocomico (causa tra le altre del ritardo con cui da noi si afferma la figura del regista) e sulla riproposizione di 'canovacci' e copioni conosciuti e amati dal pubblico – e il primo tentativo di innovazione in direzione di un teatro borghese, che nel crepuscolo dell'Ottocento trionfa nei principali centri teatrali europei. Facendo le debite distinzioni, c'è chi – come Francesco Saponaro, intellettuale napoletano e regista della presente edizione del *Medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli – arriva a paragonarlo ad Anton Cechov per il carattere 'rivoluzionario' delle sue commedie. Questo approccio inedito alla drammaturgia è però il frutto di una lunga e fortunata carriera all'interno del repertorio napoletano tradizionale. Proveniente da una famiglia della media borghesia – il padre era funzionario del regno borbonico – a soli quindici anni viene scritturato nella compagnia di Antonio Petito (1822-1876) – vera e propria *star* delle scene partenopee dell'epoca e magistrale interprete della maschera di Pulcinella – dive-

nendone capocomico soltanto quattro anni dopo. Proprio Petito crea *ad hoc* per lui il personaggio di Felice Sciosciammocca, che – dapprima compagno delle farsesche peregrinazioni del più famoso Pulcinella – diviene mano a mano simbolo e centro della scrittura scarpettiana, che vanta circa cento-trenta titoli nell’arco di poco più di trent’anni.

Quando già si è fatto un nome, a ventisette anni, Scarpetta decide di costituire una propria compagnia (la Comica Compagnia Napoletana), coinvolgendo la sorella Gilda, che seguirà passo a passo la carriera del fratello, e di rilevare il glorioso (e fatiscente) Teatro San Carlino, già platea privilegiata di Petito: in questa sala affina le sue doti drammaturgiche, attingendo alle *pochade* e ai *vau-deville* francesi, di cui però resta in piedi soltanto l’intreccio, mentre la lingua, le battute, il contesto vengono da lui completamente trasformati e riscritti. Proprio il ricorso al teatro leggero francese, rivisto come si è detto in chiave profondamente personale, gli permette di acquisire grande notorietà in patria, divenendo punto di riferimento imprescindibile delle scene sotto il Vesuvio (e non solo). A queste riscritture affianca ben presto opere originali, che riscuotono il medesimo consenso, culminando con l’apoteosi di *Miseria e nobiltà* (1888), che è a tutt’oggi la sua commedia più rappresentata. Altri lavori celebri sono poi, tra i molti, *Mettiteve a ffà l’ammore cu’ me* (1880, da *Fatemi la corte* di Giovanni Salvestri, 1878), *Lo scarfalietto* (1881, da *La Boule* di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, 1874, cui quale Scarpetta debutta al San Carlino), *Il romanzo di un farmacista povero* (1882), *’Nu turco napolitano* (1888, da *Le parisien* di Alfred Hennequin, di datazione incerta), *Na santarella* (1889, da *Mam’zelle Nitouche* di Henri Meilhac e Albert Millaud, 1883), *L’albergo del silenzio* (1896, da *L’Hôtel du libre échange* di Georges Feydeau e Maurice Desvallières, 1894) e *La geisha* (1905). Quanto ai teatri frequentati, dopo il San Carlino, abbattuto nel 1884, Scarpetta passa al Fiorentini, e in seguito al Sannazzaro, dove per l’ultima volta calca le scene proprio con *O miedeco d’e pazze*. Sul versante privato, la sua vita sentimentale è piuttosto turbolenta: regolarmente sposato con Rosa De Filippo, dalla di lei nipote Luisa, appena diciottenne, ha Eduardo, Titina e Peppino, destinati a di-

venire protagonisti assoluti delle scene partenopee successive.

Ma al di là del percorso artistico e biografico, Scarpetta intuisce molto presto i mutamenti in atto nei gusti del pubblico. Rispetto alla tradizione, incarnata nel migliore dei modi da Petito, si pone in una linea ambivalente: da una parte recupera gli elementi meno grossolani del repertorio classico, dall’altra spinge con forza – come si accennava – verso un teatro ‘borghese’ saldamente appoggiato sul testo scritto, cui gli attori devono attenersi senza indulgere nei pezzi di bravura che inducono spontaneamente l’applauso degli spettatori. Nel testo *Dal San Carlino al Fiorentini* (in «Pungolo Parlamentare», Napoli, 1900) il commediografo intende, tramite l’utilizzo scrupoloso del copione, affrancare l’attore dalla concezione per cui è visto come il «ricordo d’una risata o d’uno scoppio di lacrime. Un ricordo che muore, che invecchia e si scolorisce come le scene del palcoscenico, dove noi ci succediamo brillando per un momento come fatui splendori».

L’azione ‘riformatrice’ di Scarpetta si concretizza al massimo grado nella figura comica di Felice Sciosciammocca (letteralmente «colui che resta a bocca aperta»): questo personaggio, figlio di Pulcinella, perde la ferinità e la visceralità del suo predecessore, divenendo il protagonista di un mondo in ascesa, quello della piccola borghesia che abbandona le campagne e viene beffato dalla metropoli per la sua goffaggine e ingenuità. Don Felice incarna il prototipo, non privo di connotati drammatici, di una società che si modifica radicalmente e con estrema rapidità. Abbandonando le pulsioni primordiali e gli appetiti ancestrali della maschera popolare, subisce sulla propria pelle, senza esserne cosciente, i mutamenti sociali che caratterizzano l’epoca industriale. Nel suo assistere imbelles e sbalordito a ciò che gli accade accanto si trasforma in portavoce di una nuova classe, che soppianderà il mondo agricolo e rurale. E in questa sua metamorfosi va di pari passo con l’evoluzione e le aspettative del pubblico cui si rivolge.

O miedeco d’e pazze (1908) si colloca al punto d’arrivo di questo lungo percorso drammaturgico, essendo l’ultima opera che Scarpetta porta in scena, dopo l’amarezza provocatagli dalla causa a lui



Eduardo De Filippo e Nino Rota, autori dell'opera *Napoli milionaria*, a Spoleto, durante le prove della prima rappresentazione, nel 1977. Venezia, Fondazione Giorgio Cini onlus, Archivio Nino Rota.

intentata da Gabriele D'Annunzio a proposito del *Figlio di Iorio*, geniale parodia della più famosa – e dannunziana – *Figlia di Iorio*. La Siae, su impulso del poeta e del suo *entourage*, lo chiama a rispondere in tribunale con l'accusa di plagio e diffamazione. Il drammaturgo si difende con forza, affermando il proprio diritto a comporre una parodia, senza per questo offendere né il testo originale né tantomeno il suo autore. Alla fine, dopo quattro anni di dibattimento, la sentenza è di piena assoluzione, ma Scarpetta, turbato e ferito da quanto accaduto, decide di abbandonare per sempre il teatro.

In chiusura vale la pena sottolineare che *Il medico dei pazzi* negli anni Cinquanta (per l'esattezza nel '54) è stato – come molte altre opere scarpettiane – portato al cinema con la massima *star* comica del momento, Totò, nei panni di Felice Sciosciamocca, e Aldo Giuffrè in quelli di Cic-

cillo. Il cast, diretto da Marco Mattoli, vanta altri interpreti di prima grandezza, quali Carlo Ninchi, Pupella Maggio, Mario Castellani ed Enzo Garinei. Di cinque anni posteriore è il lungometraggio tratto dallo spettacolo sul medesimo testo di Eduardo De Filippo, figlio naturale di Scarpetta, che riprende, come in altre occasioni, i copioni del padre, con cui aveva imparato, giovanissimo, il mestiere dell'attore.



Foto di scena della prima rappresentazione assoluta del *Medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli all'Opéra national de Lorraine di Nancy, 20 giugno 2014. Interpreti: Alessandro Luongo (Felice), Bruno Taddia (Ciccillo), Milena Storti (Madame Amalia), Loriana Castellano (Concetta), Giuseppe Talamo (Michelino), Bruno Praticò (Carlo), Maurizio Pace (Errico), Valeriu Caradja (Raffaele), Clemente Antonio Daltotti (Luigi), Arianna Donadelli (Bettina/Carmela), Mariangela Sicilia (Rosina).

Anche Topolino omaggia Felice Sciosciammocca!



Felice Sciosciammocca, oltre a essere il protagonista del *Medico dei pazzi*, è la figura-simbolo della produzione teatrale di Eduardo Scarpetta. Moltissime sono le commedie che vedono al centro questo personaggio ingenuo e un po' maldestro, che richiama – sorpassandoli e ammodernandoli – gli stilemi delle maschere napoletane. Anche il testo più celebre e rappresentato di Scarpetta, *Miseria e nobiltà* (1888), ne fa il motore dell'azione scenica. E a questo capolavoro rende omaggio la Walt Disney nel n. 1965 di «Topolino», del 1993, adattando la vicenda e trasformando per una volta in attori Mickey Mouse e la sua banda, grazie al testo del napoletano Lello Arena e ai disegni di un maestro veneziano come Giorgio Cavazzano.

Biografie

FRANCESCO LANZILLOTTA

Direttore. Nato a Roma, è considerato uno dei più interessanti direttori italiani degli ultimi tempi. Si diploma in direzione d'orchestra con Bruno Aprea e in composizione con Luciano Pelosi al Conservatorio di Santa Cecilia. Si perfeziona 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 prestigiose 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. Si ricordano almeno la nuova opera di Mauro Montalbetti *Corpi eretici*, la *Messa da Requiem* di Verdi, *Roberto Devereux*, *Le streghe* di Philip Glass e *Nabucco*. Nel corso della stagione 2014-2015 ha diretto *Don Checco*, *L'elisir d'amore*, *Madama Butterfly* e *Rigoletto*, mentre nella precedente *La bohème*, *La traviata*, *L'italiana in Algeri* e la prima rappresentazione assoluta del *Medico dei pazzi*. Sul podio dell'Orchestra del Teatro La Fenice ha diretto nel 2015 il dittico Poulenc-Janáček *La Voix humaine-Zápisník zmizelého* e nel 2012 *L'opera da 3 soldi*.

FRANCESCO SAPONARO

Regista e scenografo. Nato a Napoli nel 1970, dopo il diploma all'Accademia d'Arte Drammatica della Calabria nel 1995 fonda e codirige la compagnia Rosotiziano, lavorando alla reinvenzione dei classici e alla messinscena di biografie di artisti e uomini di scienza. Collabora con la compagnia Teatri Uniti ed è stato regista assistente di Toni Servillo. Ha firmato regie di successo in Italia e all'estero a partire

da testi di Euripide, Eschilo, Seneca, Cechov, Pirandello, Puccini, Šostakovič, Kafka, Beckett, Pasolini, Bernhard, Havel, De Filippo, La Capria, Patroni Griffi, Moscato e Pau Mirò, del quale ha allestito *Plou a Barcelona* e la pluripremiata versione napoletana *Chiovè*. Ha diretto i documentari *Come un eroe del Novecento*, per Rai Cinema *La voce dei crociati*, *Il canto del Bosforo*, *Eduardo la vita che continua*, per la Fondazione De Filippo *Eduardo e i burattini*. Per il teatro lirico ha diretto *Manon Lescaut* per il Teatro nazionale di Danimarca e *Il segreto di Susanna*, *La bohème a Vigliena* e *La bohème* per il Teatro di San Carlo di Napoli.

CARLOS TIEPPO

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

DAMIANA MIZZI

Soprano, interprete del ruolo di Rosina. Diplomata in canto al Conservatorio di Monopoli, consegue il *master* di alto perfezionamento nel repertorio solistico con orchestra. Successivamente si perfeziona con Amelia Felle e Mariella Devia. Frequenta l'Opera Studio dell'Accademia di Santa Cecilia con Renata Scottò. Debutta giovanissima come Rosina nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello. Calca le scene di importanti teatri e festival nazionali e internazionali diretta da prestigiosi direttori (Muti, Renzetti, Campanella, Nagano, Biondi ecc.), cantando Valencienne nella *Vedova allegra*, Lauretta in *Gianni Schicchi*, Serpina

nella *Serva padrona* (Pergolesi e Paisiello), Despina in *Così fan tutte*, Elisetta nel *Matrimonio segreto*, Corinna nel *Viaggio a Reims*, Giulietta nei *Capuleti e i Montecchi*, la protagonista della *Stanza di Lena* (Daniele Carnini), Elena nel *Cappello di paglia di Firenze*, Nannetta in *Falstaff*, la volpe nella *Piccola volpe astuta*, Clorinda nella *Cenerentola* ed Elvira nell'*Italiana in Algeri*. Recentemente ha debuttato come Musetta nella *Bobème*.

ARIANNA DONADELLI

Soprano, interprete dei ruoli di Bettina e Carmela. Valdostana, ha studiato con Rajna Kabaivanska, Mariella Devia, Wally Salio e, al Mozarteum di Salisburgo, con Janet Perry. Vincitrice dei concorsi Toti Dal Monte 2009 e 2010, si è esibita in Italia e all'estero in un vasto repertorio operistico e sacro. Ha collaborato con direttori quali López Cobos, Renzetti, Soudant, Montanari, Desderi, Carminati e registi quali De Capitani, Pizzi, Michieletto, Nunziata, De Simone, Dara. Tra i titoli più recenti si ricordano *Orphée aux enfers* di Offenbach al Comunale di Firenze, la prima mondiale del *Medico dei pazzi* di Battistelli a Nancy, *Le fate* di Ristori all'Ekhof Festival di Gotha. È inoltre interprete del ruolo di Susanna nelle *Nozze di Figaro raccontate ai ragazzi* al Teatro Regio di Torino. Alla Fenice canta Giannetta nell'*Elisir d'amore* (agosto 2016, e anche in *tournee* in Oman) e Barbarina nelle *Nozze di Figaro* (2013 e 2011).

LORIANA CASTELLANO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Concetta. Debutta nel 2005 nel *Catone in Utica* di Egidio Romualdo Duni. Si esibisce quindi nei più noti teatri italiani ed europei, esordendo nel 2007 con *Dido and Aeneas* di Purcell; due anni dopo canta nell'*Alcina* di Händel, e quindi nella *Juditha triumphans*, nel *Catone in Utica* e nel *Farnace* di Vivaldi, nel *Ser Marcantonio* di Pavesi, nel *Pulcinella* di Stravinskij. Interpreta inoltre *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *La cambiale di matrimonio*, *La betulia liberata*, *Così fan tutte*, *Il matrimonio segreto*, *Le convenienze e inconvenienze teatrali*, *La traviata*, *Madama Butterfly*. Partecipa poi al *Medico dei pazzi*, al *Don Giovanni*, all'*Italiana in Algeri* e al *Turco in Italia*. Per quanto riguarda il repertorio sacro, interpreta la *Petite Messe Solennelle* di Rossini, lo *Stabat Mater* di Pergolesi,

il *Gloria*, *Kyrie*, *Magnificat* e *Juditha triumphans* di Vivaldi, il *Messiah* di Händel, la Messa in la bemolle di Schubert, la *Begrabnis Cantate* di Joseph Martin Kraus, il *Salve Regina* di Porpora, *La betulia liberata* di Mozart. Alla Fenice partecipa all'Omaggio a Sara Mingardo nell'ambito del Festival Lo Spirito della Musica di Venezia (2012).

MILENA STORICI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Amalia. Nata a Pescara, compie i suoi studi musicali nel Conservatorio della sua città. Debutta nel 1992 nella *Cenerentola* di Rossini al Teatro Verdi di Pisa, dove nel 1996 interpreta anche *Orfeo ed Euridice*, *Il ritorno di Ulisse in patria* e *Il signor Brusolino*. Tra le opere del repertorio tradizionale si ricordano *Lakmé*, *Andrea Chénier*, *Le Comte Ory*, *La pietra di paragone*, *L'italiana in Algeri*, *Gianni Schicchi*, *Madama Butterfly*, *La Dame de Pique*, *Falstaff*, *Rigoletto*, *Luisa Miller*. Fra gli allestimenti del Novecento, *The Rake's Progress*, *Assassinio alla cattedrale*, *Die Teufel von Loudun*, la prima del *Medico dei pazzi* a Nancy. Partecipa inoltre all'*Oratorio* di Salieri alla Fenice, diretta da Ottavio Dantone, a *Così fan tutte* di Mozart a Dijon diretta da Christophe Rousset, con il quale interpreta anche *La Calisto* di Cavalli al Théâtre des Champs Elysées. Si mette poi in luce per il repertorio classico, concertistico e sacro, dando vita a numerose esibizioni con formazioni da camera. Per la Fenice, oltre al citato *Oratorio* (2006), ha eseguito *Agrippina* di Händel (2009) e *La virtù de' strali d'amore* di Cavalli (2008).

SERGIO VITALE

Baritono, interprete del ruolo di Ciccillo. Inizia lo studio del canto con Luigi Giordano Orsini e si perfeziona all'Opera Studio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia con Renata Scottò e all'Accademia Chigiana con Renato Bruson. Ha cantato Figaro nel *Barbiere di Siviglia* al Teatro San Carlo di Napoli, e il ruolo del titolo nel *Falstaff* a Fano e Ancona. Nella stagione 2010-2011 ha lavorato stabilmente come solista alla Deutsche Oper Berlin, debuttando in numerosi ruoli tra i quali Giorgio Germont nella *Traviata* e Schunard nella *Bobème*. Recentemente è stato De Sirieux nella *Fedora* di Giordano (San Carlo di Napoli), Giorgio Germont nella *Traviata* (Lirico di Cagliari) e ha cantato il *Requiem* di Fauré (Petruz-

zelli di Bari). Inoltre è stato selezionato per i ruoli di Sir John Falstaff e Giorgio Germont da Riccardo Muti per l'Italian Opera Academy da lui diretta.

GIUSEPPE TALAMO

Tenore, interprete del ruolo di Michelino. Napoletano, si diploma al Conservatorio Giuseppe Martucci di Salerno con Giuliana Valente. Nel 2010 si laurea in canto lirico al Conservatorio Girolamo Frescobaldi di Ferrara con Mirella Freni. Ha cantato *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor* (Spoleto), *La bohème* (tour spagnolo, Firenze, Bari), *La traviata* (Tel Aviv e Haifa), *Madama Butterfly* (Rovigo e Treviso). Nel 2012 ha debuttato nella *Messa da Requiem* di Verdi (Konzerthaus, Vienna, direttore Azis Sadikovic), ed è stato ancora Rodolfo nella *Bobème* (Verdi di Trieste, direttore Donato Renzetti). Nel 2013 è poi stato Macduff in *Macbeth* (Opéra national de Lorraine, Nancy), e cover di Ismaele in *Nabucco* (Teatro dell'Opera di Roma, direttore Riccardo Muti). Nel 2014 ha impersonato Alfredo nella *Traviata* (Konzert Theater, Berna) e Michelino nella prima mondiale del *Medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli a Nancy (direttore Francesco Lanzillotta). Tra gli impegni recenti, *La Jura* e *La battaglia di Legnano*.

MAURIZIO PACE

Tenore, interprete del ruolo di Errico. Si diploma al Conservatorio Luisa D'Annunzio di Pescara. Vince numerosi premi e debutta come Alfredo nella *Traviata* a soli ventitré anni, e a ventiquattro è Nemorino nell'*Elisir d'amore*. In importanti teatri nazionali e internazionali è quindi Tebaldo ne *I Capuleti e i Montecchi*, Nerco in *Poliuto*, Godvino in *Aroldo*, Cassio in *Otello*, Rinuccio in *Gianni Schicchi*, Ernesto nel *Don Pasquale*, Aligi nella *Figlia di Iorio* di Franchetti. Ha collaborato con l'Opera Bastille di Parigi e con il Festival di Avanches in Svizzera. Canta *La Petite Messe Solennelle* e lo *Stabat Mater* di Rossini, il *Requiem* di Verdi, e si esibisce nei Grandi concerti di Casalborgino e nella Settimana mozartiana di Chieti. Interpreta *Macbeth* (2013) e *Il medico dei pazzi* all'Opéra di Nancy.

MARCO FILIPPO ROMANO

Baritono, interprete del ruolo di Felice Sciosciamocca. Siciliano, si è diplomato in corno al Conserva-

torio di Palermo. Riconosciuto come uno dei migliori buffi emergenti, interpreta *Don Pasquale* (Monaco), Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* (Regio di Torino, Carlo Felice di Genova, Comunale di Firenze, Opera di Oslo), Leporello in *Don Giovanni* (Campoamor di Oviedo), Don Magnifico nella *Cenerentola* (Regio di Torino, Comunale di Bologna, Monaco), Don Profondo nel *Viaggio a Reims* (Rossini Opera Festival), Taddeo nell'*Italiana in Algeri* (Regio di Torino, Comunale di Firenze, Campoamor di Oviedo, Comunale di Bologna), Don Alfonso in *Così fan tutte* (Monaco), Albrighòr nella *Donna Serpente* (Regio di Torino), Mamma Agata nelle *Convenienze ed inconvenienze teatrali*, Don Geronio nel *Turco in Italia* (Regio di Torino, Bellini di Catania, Municipale di Piacenza, Alighieri di Ravenna), Dulcamara nell'*Elisir d'amore* (Comunale di Bologna). Alla Fenice è Belcore nell'*Elisir d'amore* (2016, 2013 e 2010), Ormondo nell'*Inganno felice* (2014), Slook nella *Cambiale di matrimonio* e Schaunard nella *Bobème* (2013).

MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete del ruolo di Luigi. Nato a Padova e diplomato ad Adria, si è perfezionato nelle Accademie di Siena e Pesaro e studia attualmente con Rajna Kabaivanska. Particolarmente a suo agio nei ruoli brillanti e di carattere, collabora con i principali teatri italiani (Milano, Firenze, Venezia, Verona, Roma, Bologna, Parma, Pesaro) e internazionali (Madrid, Amsterdam, Vienna, Buenos Aires, Santiago del Cile, Tokyo), diretto da maestri quali Barenboim, Gelmetti, Zedda, Chung, Steinberg. Per la Fenice ha cantato nella *Traviata* (2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2009), in *The Rake's Progress* (2014), *La bohème* (2013), *Otello* (2013, 2012 e anche nella *tournee* in Giappone), *Carmen* (2013, 2012), *Le nozze di Figaro* (2011), *Roméo et Juliette* (2009) e *Boris Godunov* (2008).

FILIPPO FONTANA

Baritono, interprete del ruolo di Raffaele. Nato a Udine, studia canto con Anna Maria Biciato e poi con Enza Ferrari. Frequenta il biennio 2009-2011 all'Accademia della Scala di Milano, dove lavora con Alva, Bruson, Freni, Serra, Scaler, Vaughan, seguendo anche *masterclass* sull'interpretazione dell'opera brillante con Enzo Dara e di recitazione con Antonio



Marco Filippo Romano (*Felice Sciosciammocca*), Milena Storti (*Amalia*) e Damiana Mizzi (*Rosina*), durante le prime prove di regia del *Medico dei pazzi* al Teatro Malibran, ottobre 2016. Foto Michele Crosera.

Albanese e Marco Gandini. Debutta alla Scala nelle *Convenienze ed inconvenienze teatrali*, e in seguito interpreta, fra gli altri titoli, *L'occasione fa il ladro*, *L'italiana in Algeri*, *Il cappello di paglia di Firenze*, *L'elisir d'amore*, *Il viaggio a Reims*, *Don Giovanni*, *Il matrimonio segreto* e *Un giorno di regno*. Collabora con direttori quali Battistoni, Carminati, Goldstein, Marco Guidarini, Montanari, Ranzani, Rustioni. Fra i suoi impegni più recenti, *Il barbiere di Siviglia* all'Opera di Firenze, *La bohème* al Lirico di Cagliari, *La scala di seta* a Como, Bergamo, Pavia, Brescia, Cremona. Per la Fenice ha cantato *Il signor Brusolino* (2016 e 2015) *La cambiale di matrimonio* (2015) e *L'inganno felice* (2014 e 2012).

CLEMENTE ANTONIO DALIOTTI

Baritono, interprete del ruolo di Carlo. Si diploma al Conservatorio Giuseppe Martucci di Salerno, sua città natale, perfezionandosi poi all'Accademia rossini

niana di Pesaro con Alberto Zedda e all'Accademia nazionale di Santa Cecilia di Roma con Renata Scotto. Ha al suo attivo numerosi ruoli quali Dandini nella *Cenerentola* (Teatro Mario Del Monaco di Treviso, Comune di Ferrara, Reate Festival, Musikfest di Brema); Haly e Taddeo nell'*Italiana in Algeri* (rispettivamente al Comunale di Bologna e Massimo Bellini di Catania); Dulcamara nell'*Elisir d'amore* (Politeama Greco di Lecce); Schaunard nella *Bobème* (St. Margarethen); Guglielmo in *Così fan tutte* (Comunale di Sassari). Interpreta inoltre il Cavaliere Astolfi nel *Campiello* (Opera di Firenze, Verdi di Trieste); Luigi nel *Medico dei pazzi* (Nancy); Nardullo nella *Fuga in maschera* (San Carlo di Napoli e Pergolesi di Jesi); Pallante in *Agrippina* (Festival di Beaune); Pasck/Lapak nella *Piccola volpe astuta* (Parco della Musica di Roma). Per il Rossini Opera Festival è Lord Sidney e Antonio nel *Viaggio a Reims* ed Ernesto in *Adelaide di Borgogna*.



Marco Filippo Romano (Felice Sciosciammocca), Milena Storti (Amalia) e Damiana Mizzi (Rosina), durante le prime prove di regia del Medico dei pazzi al Teatro Malibran, ottobre 2016. Foto Michele Crosera.

Elio Dazzo: «Lavorare tutti assieme per una città 'normale'»

a cura di Ilaria Pellanda

Presidente dell'Associazione che si occupa dei pubblici esercizi (Aepe), albergatore e ristoratore da molti decenni, Elio Dazzo possiede certamente uno sguardo a tutto campo sulle potenzialità e le problematiche che Venezia esprime. Quali sono, a suo parere, gli elementi critici e gli spazi di manovra per rendere la città d'acqua più vivibile per chi viene a conoscerla e per chi, invece, vi risiede?

Lavorare tutti assieme per far sì che Venezia diventi una 'città normale', incentivando la nuova residenza, favorendo la ricerca universitaria e il ritorno delle sedi operative di enti, aziende, agenzie internazionali e locali, favorire l'insediamento del vero artigianato tradizionale. È primario e urgente contingentare le attività ricettive, commerciali, di pubblico esercizio e artigianali urbanisticamente, determinandone la sostenibilità, la qualità e la quantità. Urgono rigorose regole per favorire il ripopolamento e per governare l'insediamento di nuove imprese, dove la qualità deve essere la discriminante principale per l'accesso. Si consentano le aperture dei B&B e affittacamere solo ai residenti, impedendo questo cambiamento ai falsi residenti e/o alle società di capitale.

Recentemente lei ha ricevuto un riconoscimento di Unioncamere Veneto per l'incentivo offerto all'occupazione. Quali consigli si sente di dare a chi affronta per la prima volta la sfida di iniziare una carriera professionale, in tempi in cui il lavoro sembra un lusso più che un diritto?

Approfitto ancora una volta per ringraziare chi ha voluto premiarmi e per sottolineare che questo

premio va riconosciuto anche a tutta la mia famiglia. Affrontare il mondo del lavoro per la prima volta è estremamente difficile, lo è sempre stato e oggi ancor di più perché molti lavori non sono più 'nelle corde' dei nostri giovani. Ci sono enormi opportunità nei lavori manuali e nelle professioni artigianali che pochi colgono. Lavori che permettono di 'farsi conoscere', con buone prospettive per diventare imprenditori. Sono i lavori legati al restauro e al mantenimento della nostra città.

La Fenice, tra i suoi obiettivi strategici, porta avanti un'articolata serie di progetti dedicati alle nuove generazioni, cercando di costruire un tessuto connettivo fondato sulla conoscenza della musica d'arte, dal Seicento ai giorni nostri. Come socio sostenitore del Teatro, quali pensa siano le strade migliori per condurre i giovani verso la nostra tradizione culturale?

Penso che il sovrintendente Chiarot, con grande saggezza, abbia individuato la giusta formula di rapporto fra l'ente e la città. È importante, quindi, sostenere la Fondazione con mezzi e sinergie operative, riconoscendo nel Teatro La Fenice l'avanguardia culturale di Venezia. Invito, inoltre, le nuove generazioni a orientarsi e a operare nei settori che sono propri degli 'attrattori turistici' del nostro territorio. Attrattori che identifico nella cultura, nel sistema museale, nell'enogastronomia, nel sistema lagunare e negli eventi.

Impresa e cultura non sono più, come nel passato, due termini lontani e in contrasto. Finiti i tempi dell'assistenzialismo di Stato, le Fondazioni lirico-



Elio Dazzo.

sinfoniche devono considerare la propria esistenza secondo le logiche del mercato, senza rinunciare alla qualità della propria offerta. Quali sono le possibilità ancora inesplorate per avvicinare il mondo dell'impresa a quello dell'arte, nelle sue molteplici declinazioni?

In attesa di una Venezia adeguatamente ripopolata, da subito ci si orienti sulla qualità dell'offerta culturale veneziana con eventi di pregio. L'attrazione di eventi di alta qualità, creati per tutte le fasce di età, un po' alla volta riporterà Venezia a essere ciò che è stata per secoli: la seducente capitale del bello.

Lei da molti anni contribuisce in prima persona e in plurime vesti al 'sistema-Venezia'. Quali le sembrano i modi migliori per indirizzare i molti visitatori verso le eccellenze culturali che la città offre?

Un'adeguata campagna mediatica sicuramente aiuta, ma credo che ordine, pulizia, rispetto delle regole di civiltà e sociali, debbano essere la premessa indispensabile per poter contare su visitatori di qualità. Solo la qualità e il presidio del territorio possono contrastare il turismo becero e maleducato. Proporrei una serie di concerti estivi della Fenice, in forma itinerante nei campi veneziani.

In altri Paesi la contribuzione privata è un dato acquisito, attraverso sgravi fiscali e agevolazioni. Quali pensa possano essere le vie più fruttuose per invogliare aziende e imprenditori a investire in cultura?

I passi avanti del rinnovamento sono legati alla rigenerazione della classe politica e imprenditoriale, che deve considerare gli investimenti nella cultura un volano per il rinascimento del nostro Paese. Mi sembra che in tal senso si vedano degli esempi positivi.

Giorgio Gualerzi, la memoria della voce

Con Giorgio Gualerzi, nato a Torino il 7 dicembre 1930 e lì scomparso il 20 luglio scorso, se n'è andata una figura storica del mondo musicale italiano. Grande esperto di vocalità, dotato di un'impressionante memoria, il critico piemontese rappresentava una sorta di enciclopedia vivente della storia del canto, sapeva analizzare ogni esibizione con oggettività, senza cadere nell'agiografia o nella partigianeria. Le sue competenze musicologiche, unite agli innumerevoli ricordi di spettatore, gli permettevano di tratteggiare accurati profili vocali e interpretativi: i grandi protagonisti del passato attraverso di lui 'rivivevano' anche nell'immaginazione di chi, per motivi anagrafici, non li aveva potuti ascoltare dal vivo.

Alla conoscenza e alla memoria Gualerzi affiancava inoltre una spiccata capacità divulgativa che gli consentiva di raggiungere una platea ben più vasta degli abituali frequentatori dei teatri. Ne è riprova il successo radiofonico ottenuto con le rubriche «Le grandi voci del passato» e «Le grandi voci del microsolco»: due cicli, per un totale di trentasei trasmissioni, andati in onda su Radio Rai tra il 1966 e il 1967. In anni in cui alla radio era affidata anche una funzione didattica, Gualerzi sapeva mescolare magistralmente nei suoi interventi le necessarie competenze tecniche e musicologiche con gli aneddoti più curiosi legati al mondo dell'opera. Un'altra rubrica fortunata, qualche anno dopo, fu l'«Albo d'oro della lirica», dove era affiancato ai microfoni da un altro studioso e critico di prim'ordine quale Rodolfo Celletti. La sua attività come commentatore radiofonico continuò fino alla seconda metà degli anni Settanta, dando

vita a programmi come «I vip dell'opera» (sempre con Celletti), «I protagonisti», «Voci in filigrana», e culminando nelle quattordici puntate dedicate a Maria Callas appena scomparsa.

Nel rapporto con la scrittura, Gualerzi si divideva tra la stesura di testi specialistici – come nel caso dell'imponente dizionario *Le grandi voci* (1964), dei numerosi saggi commissionatigli dall'Istituto di studi verdiani di Parma e delle biografie (celebre quella su Enrico Caruso) – e l'informazione su quotidiani e periodici: da «Stampa Sera» a «Radiocorriere TV», dalla rivista britannica «Opera» a «Famiglia Cristiana», con cui collaborò per svariati anni. Intenso, ovviamente, era anche il rapporto con i teatri d'opera nazionali, a partire dal Regio di Torino, per il quale animava settimanalmente gli affollatissimi incontri del mercoledì pomeriggio.

Non si contano poi gli scritti destinati ai programmi di sala delle più note istituzioni musicali italiane, tra cui il Teatro La Fenice, cui il critico era particolarmente affezionato, frequentandolo a più riprese anche in veste di conferenziere negli appuntamenti dei «Lunedì della Fenice», dove venivano presentati i più importanti titoli del cartellone. Dal 2013, quando la rivista «VeneziaMusica e dintorni» è divenuta parte delle attività editoriali del Teatro veneziano, aveva instaurato una collaborazione continuativa con la testata, realizzando brevi ritratti di cantanti del nostro tempo, tra i quali anche Gregory Kunde, Otello nell'edizione andata in scena alla Fenice nel 2012 e ripresa l'anno successivo nel cortile di Palazzo Ducale.

Per completare questo breve ricordo non si possono dimenticare alcune monografie, come



Giorgio Gualerzi.

Cinquant'anni di opera lirica alla Rai (1931-1980), Momenti di gloria. Il teatro Regio di Torino (1740-1936) e, con Benedetto e Sara Patera, Il Teatro Massimo di Palermo: cento anni attraverso le stagioni liriche e gli artisti.

Oltre al rimpianto, la scomparsa di Giorgio Gualerzi lascia un vuoto difficilmente colmabile. Con lui se ne va un'autentica memoria storica: un grande critico della vecchia guardia che, sulla scia di Eugenio Gara, indimenticato caposcuola, è stato un fondamentale punto di riferimento nella storia della tecnica del canto, della vocalità e del teatro lirico.

Teatro La Fenice

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

Aquagranda

musica di Filippo Perocco

personaggi e interpreti principali
Fortunato Andrea Mastroni /
Francesco Milanese
Ernesto Mirko Guadagnini / Paolo
Antognetti
Lilli Giulia Bolcato / Livia Rado

maestro concertatore e direttore
Marco Angius
regia Damiano Michieletto
scene Paolo Fantin
costumi Carla Teti

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

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

Teatro La Fenice

9 / 11 / 13 / 15 / 17 dicembre 2016

Attila

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali
Attila Pavlo Balakin
Odabella Vittoria Yeo

maestro concertatore e direttore
Riccardo Frizza
regia Daniele Abbado
scene Gianni Carluccio
costumi Gianni Carluccio
e Daniela Cernigliaro

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

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

Teatro La Fenice

20 / 24 / 28 gennaio
1 / 5 febbraio 2017

Tannhäuser

musica di Richard Wagner

personaggi e interpreti principali
Tannhäuser Stefan Vinke
Wolfram von Eschenbach Christoph Pohl
Elisabetta Liene Kinca
Venere Ausrine Stundyte

maestro concertatore e direttore
Omer Meir Wellber
regia Calixto Bieito
scene Rebecca Ringst
costumi Ingo Krüger

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

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

Teatro Malibrán

10 / 12 / 18 / 21 / 23 febbraio 2017

Gina

musica di Francesco Cilea

personaggi e interpreti principali
Gina Arianna Vendittelli
Giulio Alessandro Scotto di Luzio

maestro concertatore e direttore
Francesco Lanzillotta
regia Bepi Morassi

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

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

Teatro La Fenice

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

La bohème

musica di Giacomo Puccini

personaggi e interpreti principali
Rodolfo Matteo Lippi / Ivan Ayon Rivas
Mimi Francesca Dotto / Gioia Crepaldi

maestro concertatore e direttore
Stefano Ranzani
regia Francesco Micheli
scene Edoardo Sanchi
costumi Silvia Aymonino

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

16 / 17 / 18 marzo 2017

Parsons Dance

coreografie di David Parsons

light designer Howell Binkley

Teatro La Fenice

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

Carmen

musica di Georges Bizet

personaggi e interpreti principali
Don José Roberto Aronica
Carmen Veronica Simeoni

maestro concertatore e direttore
Myung-Whun Chung
regia Calixto Bieito
scene Alfons Flores
costumi Mercè Paloma

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

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

Lucia di Lammermoor

musica di Gaetano Donizetti

personaggi e interpreti principali

Miss Lucia Nadine Sierra
Sir Edgardo di Ravenswood
Francesco Demuro

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 13 / 14 maggio 2017

La bella addormentata

coreografia di Jean-Guillaume Bart

da Marius Petipa

musica di Pëtr Il'ic Čajkovskij

maestro concertatore e direttore

David Coleman

scene e costumi Aldo Buti

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

allestimento Teatro dell'Opera di Roma

Teatro La Fenice

19 / 24 / 26 / 28 / 30 maggio

1 / 3 giugno

12 / 13 / 14 / 16 luglio 2017

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Jessica Nuccio
Alfredo Germont Piero Pretti /
Leonardo Cortellazzi

regia Robert Carsen

scene e costumi Patrick Kinmonth

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 31 maggio

4 / 6 giugno 2017

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri
Rosina Chiara Amarù

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia Bepi Morassi

scene e costumi Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

TRILOGIA DI

CLAUDIO MONTEVERDI

Teatro La Fenice

16 giugno 2017

L'Orfeo

musica di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

17 / 20 giugno 2017

Il ritorno di Ulisse in patria

musica di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

18 / 21 giugno 2017

L'incoronazione di Poppea

musica di Claudio Monteverdi

maestro concertatore e direttore

John Eliot Gardiner

regia John Eliot Gardiner e Elsa Rooke

The Monteverdi Choir and Orchestra

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in occasione dei 450 anni
dalla nascita di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

30 giugno

2 / 4 / 6 / 8 luglio 2017

La sonnambula

musica di Vincenzo Bellini

personaggi e interpreti principali

Il conte Rodolfo Shalva Mukeria
Amina Irina Dubrovskaya

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia Bepi Morassi

scene Massimo Checchetto

costumi Carlos Tieppo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 / 27 / 29 agosto

1 / 6 / 10 / 12 / 14 / 15 / 21 / 22

settembre 2017

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Mihaela Marcu /
Ekaterina Bakanova

Alfredo Germont Ivan Magri

maestro concertatore e direttore

Enrico Calesso

regia Robert Carsen

scene e costumi Patrick Kinmonth

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

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

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Monica Zatterin
F.B. Pinkerton Vincenzo Costanzo

maestro concertatore e direttore
Daniele Callegari
regia Alex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro La Fenice

2 / 7 / 16 / 20 / 23 settembre 2017

L'occasione fa il ladro

musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali
Conte Alberto Giorgio Misseri
Ernestina Rosa Bove

maestro concertatore e direttore
Michele Gamba
regia Elisabetta Brusa

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Scuola di scenografia
dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro Malibran

29 settembre
1 / 3 / 5 / 7 ottobre 2017

Cefalo e Procri

musica di Ernst Krenek

maestro concertatore e direttore
Tito Ceccherini
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2017.

Teatro La Fenice

13 / 14 / 15 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21 /
22 / 24 / 25 / 26 ottobre 2017

Don Giovanni

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali
Don Giovanni Adrian Sâmpetrean /
Alessandro Luongo
Donna Anna Francesca Dotto /
Valentina Mastrangelo

maestro concertatore e direttore
Stefano Montanari
regia Damiano Michieletto
scene Paolo Fantin
costumi Carla Teti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice, Sale Apollinee

25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31 ottobre
25 / 26 / 27 / 28 novembre
1 / 3 / 5 / 6 / 7 / 10 / 13 / 15 dicembre 2016

I tre gobbi

liberamente tratto da La favola de' tre gobbi
intermezzo di due parti per musica di

Carlo Goldoni
musica di Alberto Maron
ispirata da Vincenzo Legrenzio Ciampi

maestro concertatore Alberto Maron
regia Michele Modesto Casarin

con Manuela Massimi, Matteo
Fresch, Michele Modesto Casarin,
Emanuele Fortunati

soprano Ilenia Tosatto
tenore Andrea Biscontin
Ensemble Harmonia Pratica

produzione Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Pantakin Commedia,
Woodstock Teatro e Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

Foyer e sale del Teatro La Fenice
dal 20 luglio al 6 agosto 2017

**L'arte del fuoco
in musica**

opera sperimentale di Fabrizio Plessi

percorso itinerante con luci, suoni
e installazioni audio-video

OPERA GIOVANI

Teatro Malibran

27 / 28 / 29 aprile 2017

Giulietta e Romeo

musica di Nicola Antonio Zingarelli

maestro concertatore e direttore
Maurizio Dini Ciacci
regia Francesco Bellotto

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Teatro Malibran

25 / 26 / 27 maggio 2017

L'aumento

musica di Luciano Chailly

maestro concertatore e direttore
Maurizio Dini Ciacci
regia Davide Garattini Raimondi

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

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, Barbara Kruger ◇, Francesco Lovato ◇

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

Viola 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

Clarineti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari, Alessandro Muscatello ◇

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Antonio Pirrotta ◇

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini, Gottardo Paganin, Roger Catino ◇, Alberto Lionetti ◇, Claudio Tomaselli ◇, Cristiano Torresan ◇

Pianoforte Jakub Tchorzewski ◇

CORO DEL TEATRO LA FENICE

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

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

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

Tenori Domenico Altobelli, Ferruccio Basi, 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, Elena Florio ◇, Elisabetta Gardin ◇, Alessia Pelliccioli ◇, 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 Borghonovi *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*, Carmen Attisani ◇

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO **Giorgio Amata** *direttore*, Lucio Gaiani *responsabile ufficio gestione del personale*, Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, Alfredo Iazzoni, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◇

MARKETING Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Laura Coppola

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

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

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Anna Trabuio, Nicolò De Fanti ◇

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 ◇, Alberto Deppleri ◇, Cristiano Gasparini ◇, Sara Martinelli ◇, Stefano Neri ◇, Martina Sosio ◇

ELETTRICISTI **Vilmo Furian** *capo reparto*, Fabio Baretin *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, 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

SOCI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



pierre cardin



APV INVESTIMENTI



RUBELLI



superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

TIFFANY & CO.

V° 73



Fondazione Amici della Fenice



Noventa Di Piave



HAUSBRANDT



STUDIO DE POLI
VENEZIA

Allegriani



pwc



ALILAGUNA

Marsilio



**BANCO
SAN MARCO**
A SOSTEGNO DELLA CULTURA



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chiricleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Mario Rigo

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 65 - ottobre 2016

Il medico dei pazzi

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

Hanno collaborato a questo numero Hélène Carquain,
Tina Cawthra, Marina Dorigo, Gianluigi Mattiotti,
Ilaria Pellanda, Matthias Zucchi

Si ringrazia l'Opéra national de Lorraine di Nancy
per la gentile concessione delle immagini.

grafica e impaginazione
Dali Studio S.r.l.

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

Supplemento a
La Fenice

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

finito di stampare nel mese di ottobre 2016
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

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

€ 10,00