



**THE LEADING ROLE
TAKES THE STAGE.**

Enjoy a perfect night with a delicious cup of coffee.

www.hausbrandt.it



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

Il Teatro La Fenice

il palcoscenico

per i tuoi eventi



Il Teatro La Fenice apre le porte a privati ed aziende per l'organizzazione di eventi unici e prestigiosi nei propri spazi. Da cene di gala a visite guidate esclusive, da convention aziendali a concerti privati ed eventi ad hoc, tutti disegnati su misura per soddisfare le diverse esigenze e preferenze del cliente.



FEST

PROVA I SERVIZI OFFERTI

Informazioni: www.teatrolafenice.it
Tel. 041236602 - 0410178667



THE MERCHANT[®]
OF VENICE

GRAN TEATRO LA FENICE

Eau de Parfum
pour Homme et pour Femme

Merging of olfactory notes with
musical harmonies.



themerchantofvenice.com



Maria Callas
MARIA CALLAS
... *al* ...
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti - informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziamusica.it
call center Hellospazio: 39 051 2324

SCOPRI LA NUOVA CARTA SERVIZI DEL TEATRO LA FENICE

DEDICATA AGLI ABBONATI DEL TEATRO



Tutti i vantaggi sul sito www.teatrolafenice.it



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2019-2020

*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

domenica 24 novembre 2019 ore 19.00

Don Carlo

venerdì 13 dicembre 2019 ore 19.00

Pinocchio

martedì 21 gennaio 2020 ore 19.00

A Hand of Bridge / Il castello del principe Barbablù

giovedì 20 febbraio 2020 ore 19.00

L'elisir d'amore

giovedì 30 aprile 2020 ore 19.00

Farnace

giovedì 28 maggio 2020 ore 19.00

Faust

venerdì 19 giugno 2020 ore 19.00

Rinaldo

venerdì 26 giugno 2020 ore 19.00

Roberto Devereux

venerdì 9 ottobre 2020 ore 19.00

Prima la musica e poi le parole / Der Schauspieldirektor

Concerti della Stagione Sinfonica 2019-2020

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Alpesh Chauhan (sabato 12 ottobre 2019)

Myung-Whun Chung (sabato 10 novembre 2018)

Daniel Cohen (venerdì 10 gennaio 2020)

Hartmut Haenchen (sabato 29 febbraio 2020)

Myung-Whun Chung (venerdì 10 aprile 2020)

Claudio Marino Moretti (domenica 10 maggio 2020)

Ton Koopman (sabato 6 giugno 2020)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2019-2020



Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientalizzante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

*Incontri con l'opera
e con il balletto*

martedì 19 novembre 2019

GIORGIO PESTELLI
Don Carlo

lunedì 9 dicembre 2019

SANDRO CAPPELLETTI
Pinocchio

martedì 14 gennaio 2020

LUCA MOSCA
A Hand of Bridge
Il castello del principe Barbablù

venerdì 31 gennaio 2020

SILVIA POLETTI
Duse

venerdì 20 marzo 2020

MASSIMO CONTIERO
Carmen

venerdì 17 aprile 2020

FABIO SARTORELLI
Rigoletto

mercoledì 22 aprile 2020

ALBERTO MATTIOLI
Farnace

venerdì 15 maggio 2020

PAOLO BARATTA
Faust

venerdì 12 giugno 2020

PIER LUIGI PIZZI
Rinaldo

martedì 23 giugno 2020

SANDRO CAPPELLETTI
Roberto Devereux

venerdì 18 settembre 2020

FRANCO ROSSI
Il trovatore

martedì 6 ottobre 2020

ELENA BARBALICH
Prima la musica e poi le parole
Der Schauspieldirektor

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



Béla Bartók negli anni Venti.

VENEZIAMUSICA
e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2019-2020

A HAND OF BRIDGE
IL CASTELLO DEL PRINCIPE
BARBABLÙ

Teatro La Fenice

venerdì 17 gennaio 2020 ore 19.00 turno A

domenica 19 gennaio 2020 ore 15.30 turno B

martedì 21 gennaio 2020 ore 19.00 turno D

in diretta su 

giovedì 23 gennaio 2020 ore 19.00 turno E

sabato 25 gennaio 2020 ore 15.30 turno C



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Béla Balázs (1884-1949), librettista di A Kékszakállú herceg vára.

La locandina	13
<i>A Hand of Bridge</i> in breve <i>a cura di Maria Rosaria Corchia</i>	15
<i>A Hand of Bridge</i> in short	17
<i>A Hand of Bridge</i>	
Argomento	19
Synopsis	20
Argument	21
Handlung	22
<i>A Hand of Bridge</i>	
Il libretto	23
<i>Il castello del principe Barbabù</i> in breve	29
<i>Il castello del principe Barbablù</i> in short	31
<i>Il castello del principe Barbablù</i>	
Argomento	33
Synopsis	35
Argument	37
Handlung	39
<i>Il castello del principe Barbablù</i>	
Il libretto	41
Sei personaggi in cerca di amore <i>di Guido Zaccagnini</i>	63
Fabio Ceresa: «Un dittico visionario» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	76
Fabio Ceresa: «A visionary diptych»	81
Diego Matheuz: «Due partiture dense e complesse»	86
Diego Matheuz: «Two dense, complicated scores»	89
Béla Bartók e Samuel Barber alla Fenice <i>a cura di Franco Rossi</i>	93
MATERIALI	
Brevi cenni intorno a Samuel Barber <i>di Leonardo Mello</i>	99
Barbablù <i>di Charles Perrault</i>	102
CURIOSITÀ	
Winston Churchill e il <i>bridge</i>	106
L'italiano Egisto Tango dirige a Budapest la prima assoluta del <i>Barbablù</i> di Bartók	107
Biografie	108
DINTORNI	
Il duca Barbablù e la partita a <i>bridge</i> <i>di Giuseppina La Face Bianconi</i>	112



In alto Samuel Barber (1910-1981), in basso Gian Carlo Menotti (1911-2007), rispettivamente compositore e autore del libretto di A Hand of Bridge.

A HAND OF BRIDGE

*opera in un atto op. 35 per quattro voci soliste e orchestra da camera
in lingua originale*

libretto di **Gian Carlo Menotti**

musica di **Samuel Barber**

editore proprietario: Edizioni G. Schirmer, New York
rappresentante per l'Italia: Casa Ricordi, Milano

prima rappresentazione assoluta: Spoleto, Teatro Caio Melisso, 17 giugno 1959

personaggi e interpreti

<i>David, a florid businessman</i>	Gidon Saks
<i>Geraldine, his middle-aged wife</i>	Aušrine Stundyte
<i>Bill, a lawyer</i>	Christopher Lemmings
<i>Sally, his wife</i>	Manuela Custer

IL CASTELLO DEL PRINCIPE BARBABLÛ

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA

*opera in un atto op. 11 SZ 48
in lingua originale con prologo in italiano*

libretto di **Béla Balázs**

da *Barbe-Bleue* di Charles Perrault

e dal dramma *Ariane et Barbe-Bleue* di Maurice Maeterlinck

musica di **Béla Bartók**

editore proprietario: Universal Edition, Vienna
rappresentante per l'Italia: Casa Ricordi, Milano

prima rappresentazione assoluta: Budapest, Teatro dell'Opera, 24 maggio 1918
versione 1921

personaggi e interpreti

<i>Judit</i>	Aušrine Stundyte
<i>Il principe Barbablù</i>	Gidon Saks
<i>Il bardo</i>	Karl-Heinz Macek
<i>Le mogli di Barbablù</i>	Pia Mazza, Noemi Bresciani, Francesca Penzo

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia

Fabio Ceresa

scene Massimo Checchetto, *costumi* Giuseppe Palella

light designer Fabio Baretin, *movimenti coreografici* Mattia Agatiello

Orchestra del Teatro La Fenice

Fattoria Vittadini

danzatori Noemi Bresciani, Maura Di Vietri, Sebastiano Geronimo, Pia Mazza,
Samuel Moretti, Francesca Penzo, Filippo Porro, Filippo Stabile

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; consulente artistico per la danza Franco Bolletta; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Paolo Polon; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro alle luci Roberta Paroletti; capo macchinista Roberto Rizzo; capo elettricista Fabio Baretin; 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 Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Santinelli Scenografie (Pesaro), Surfaces (Treviso); costumi, attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Pompei 2000 (Roma); trucco, parrucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); traduzione inglese sopratitoli Rosemary Forbes; sopratitoli Studio GR (Venezia)

A Hand of Bridge in breve

a cura di Maria Rosaria Corchia

Con i suoi circa nove minuti di musica, *A Hand of Bridge* del compositore americano Samuel Barber (1910-1981) è probabilmente l'opera più breve regolarmente eseguita in un palcoscenico lirico. La 'brevità' di questa composizione è legata alla sua specifica committenza: Gian Carlo Menotti (1911-2007), nell'ambito del Festival dei Due Mondi da lui fondato solo l'anno prima (1958), inventò una serie di concerti/*performance* intitolati *Fogli d'album*, chiedendo a diversi musicisti di creare partiture dalla durata complessiva che oscillasse tra i tre e i quindici minuti. La prima rappresentazione assoluta di questa 'micro-opera' debuttò quindi nell'ambito della seconda edizione della manifestazione umbra, e in particolare al Teatro Caio Melisso di Spoleto, il 17 giugno 1959, con la direzione musicale Robert Feist e nell'interpretazione del baritono René Miville (David), del soprano Patricia Neway (Geraldine), del tenore William Lewis (Bill) e del contralto Ellen Miville (Sally). Come da tradizione menottiana, l'atto unico andò poi in scena l'anno successivo, il 6 aprile 1960, negli Stati Uniti nell'ambito della 'sezione americana' della *kermesse* chiamata Spoleto Festival USA: la rappresentazione si svolse all'Auditorium del Fashion Institute of Technology del Mannes College of Music, sotto la direzione musicale di Carl Bamberger e con un cast rinnovato composto da John Fiorito (David), Donna Murray Porteous (Geraldine), Stanley Storch (Bill) e Jean Stawski (Sally).

Il libretto di *A Hand of Bridge* porta la firma dello stesso Menotti: Barber lo aveva conosciuto nel 1928 al Curtis Institute of Music di Filadelfia e da allora i due strinsero un sodalizio affettivo e artistico che durò per moltissimi anni. Solo per citare alcune delle opere del catalogo di Barber legate a Menotti, *Vanessa* (1958, vincitrice del Premio Pulitzer) è basata su un libretto firmato dall'italiano, mentre il *Capricorn Concert* per flauto, oboe, tromba e archi è intitolato al nome dato alla casa di Mount Kisco, nei pressi di New York, che i due musicisti condivisero per quasi trent'anni.

Come suggerisce chiaramente il titolo, *A Hand of Bridge* inscena una mano di *bridge* giocata da due coppie di amici, entrambe infelicemente sposate: l'avvocato Bill con sua moglie Sally, l'uomo d'affari David con la consorte 'di mezza età' Geraldine. Dopo la licita, una volta definito il 'contratto' – con Sally che 'fa il morto' –, la conversazione intorno al tavolo da gioco, in forma di recitativo, si interva alla espressione lirica di pensieri privati: a ciascun personaggio è affidata un'arietta deputata a riferire musicalmente desideri insoddisfatti, solitudini, intime frustrazioni. Tra un'arietta e l'altra, viene intonato un tema, detto



Massimo Checchetto, bozzetto per A Hand of Bridge di Samuel Barber al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

‘delle carte’, che funge da elemento connettivo sonoro e strutturale tra i diversi monologhi: è caratterizzato da stilemi tipici della musica *jazz*, con ritmi sincopati, controtempi e quello che si potrebbe definire un ‘quasi-*walking bass*’ ovvero un accompagnamento nel registro grave che funge da base contrappuntista alla linea melodica. Il *climax* dell’opera è raggiunto nel finale con la sovrapposizione dei temi: anche in questo caso, un contrappunto che rappresenta l’insieme dei giocatori.

Menotti dichiarò di essersi ispirato, per i nomi dei quattro personaggi, a quelli di alcuni amici, inserendo nel libretto anche elementi autobiografici riconducibili a se stesso e al suo compagno: Bill è modellato su un vicino di casa di Menotti, un uomo d’affari che si vantava ipocritamente di essere molto religioso. Nell’opera egli fantastica sulla sua amante Cymbaline, elencando una serie di nomi di uomini con i quali egli immagina che la donna trascorra il suo tempo: tra questi, Christopher (nipote di Barber) e Tommy (il direttore Thomas Schippers). Geraldine, dal canto suo, va fantasticando sulla madre malata e il suo personaggio è modellato su Sara, sorella di Barber, la quale ebbe un rapporto controverso con la genitrice.

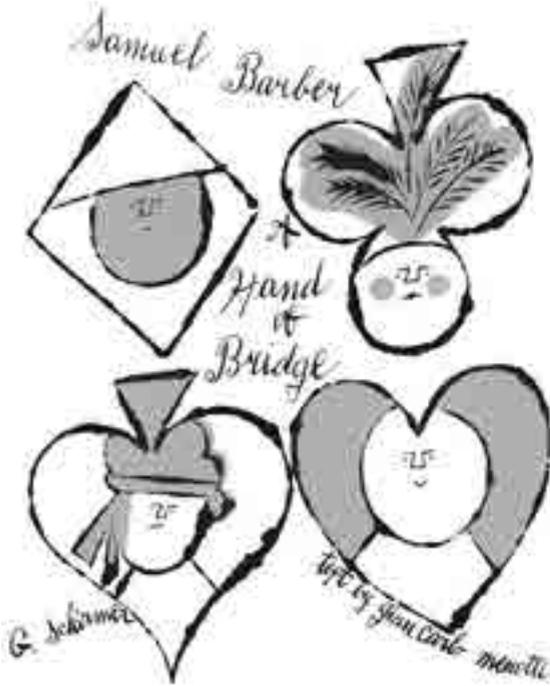
Sempre rimanendo nel circolo degli amici di Barber, val la pena ricordare, infine, che la celebre illustrazione della prima pubblicazione della partitura di *A Hand of Bridge* fu realizzata da Andy Warhol (1928-1987).

A Hand of Bridge in short

Running approximately nine minutes, *A Hand of Bridge* by the American composer Samuel Barber (1910-1981) is probably the shortest work that is regularly staged at the opera. The ‘brevity’ of this composition is linked to its commission. As part of the Festival dei Due Mondi, founded by Gian Carlo Menotti (1911-2007) only the year before (1958), the latter invented a series of performances called *Fogli d’album*, in which he asked different musicians to create scores that lasted between three and fifteen minutes. The first world première of this ‘micro-opera’ was therefore at the second edition of the Umbrian event, at Teatro Caio Melisso in Spoleto on June 17, 1959, with musical direction by Robert Feist, the baritone René Miville (David), the soprano Patricia Neway (Geraldine), the tenor William Lewis (Bill) and the contralto Ellen Miville (Sally). In accordance with Menotti’s tradition, the one-act was then staged the following year on April 6, 1960 in the United States as part of the “American section” of the kermesse called Spoleto Festival USA: the venue was the Auditorium of the Fashion Institute of Technology of Mannes College of Music, under the musical direction of Carl Bamberger and with a different cast that included John Fiorito (David), Donna Murray Porteous (Geraldine), Stanley Storch (Bill) and Jean Stawski (Sally).

The libretto for *A Hand of Bridge* was by Menotti himself; Barber met him in 1928 at the Curtis Institute of Music in Philadelphia, where they immediately became close friends, and formed a sentimental and artistic partnership that lasted many years. To mention but a few of Barber’s works linked to Menotti, *Vanessa* (1958, awarded the Pulitzer Prize) is based on a libretto by the Italian, while the *Capricorn Concert* for flute, oboe, trumpet and strings is named after the house of Mount Kisco, near New York, which the two musicians shared for almost thirty years.

As is clear from the title, *A Hand of Bridge* stages a hand of bridge being played by two couples of friends, both of whom are unhappily married: the lawyer Bill and his wife Sally, the businessman David with his ‘middle-aged’ wife Geraldine. After bidding, after the ‘contract’ has been defined – with Sally ‘playing dead’ – conversation around the games table, in the form of the recitative, the lyrical expression is punctuated with their inner thoughts: each character has their own *arietta*, unveiling through the musical their unfulfilled desires, solitude and innermost frustration. Between one *arietta* and another, the so-called ‘card’ theme starts, acting as a connecting sound and structural element between



Andy Warhol (1928–1987), copertina della prima pubblicazione della partitura di A Hand of Bridge di Samuel Barber.

the individual monologues: it is characterised by the typical features of jazz, with swung rhythms, offbeat accents and what could be defined as an ‘almost-walking bass’, in other words, an accompaniment in the low register that acts as a counterpoint base to the melodic line. The climax of the opera is reached in the finale with the superimposition of the themes: once again it is the counterpoint that represents the players as a whole.

Menotti said his inspiration for the names of the four characters had come from some of his friends, and in his libretto he included some autobiographical elements that can be traced back to him and his partner: Bill is based on one of Menotti’s neighbours, a businessman who hypocritically bragged he was very religious. In the opera he fantasises about his lover Cymbaline, listing a series of men’s names he is sure the woman spends her time with: one of them, Christopher (Barber’s nephew) and Tommy (the conductor Thomas Schippers).

Geraldine, on the other hand, fantasises about her sick mother and the character is based on Sara, Barber’s sister, who had a conflictual relationship with the mother.

Finally, remaining within the circle of Barber’s friends, it is also worth remembering that the famous illustration of the first publication of the score of *A Hand of Bridge* was by Andy Warhol (1928–1987).

A Hand of Bridge Argomento

Due coppie (David e Geraldine, Bill e Sally) si incontrano una sera per una partita di *bridge*. David è un uomo d'affari di successo, Bill è un avvocato; le rispettive mogli sono descritte in modo anonimo, semplicemente come *his wife* e *his middle-aged wife*. Le due coppie si scambiano poche parole, mentre l'uno dopo l'altro i personaggi iniziano a fantasticare sui propri sogni, le proprie paure e la propria relazione, con una serie di monologhi interiori. Le mosse di *bridge* si inseriscono quasi casualmente fra le brevi arie.

Comincia Sally, che desidera ardentemente un cappello con piume di pavone. Poi ci ripensa e le sue vacue riflessioni si rivolgono a un copricapo rosso, o magari *beige*. Alla fine torna però all'idea originaria delle piume di pavone.

Bill, il marito di Sally, ha tutt'altri pensieri per la testa: dalle reazioni di sua moglie ai cenni che si scambiano nel corso della partita, gli sembra di capire che lei sa che lui la tradisce. Allora inizia a pensare alla sua amante e giunge a chiedersi con chi starà trascorrendo questa serata.

L'arietta di Geraldine è invece malinconica: nel suo monologo interiore torna con la mente a tutte le persone da cui non si sente amata, e pensa con rimpianto al tormentato rapporto con la propria madre.

Infine David, il marito di Geraldine, è scontento della sua esistenza, sia sul piano professionale che su quello affettivo. Comincia a fantasticare su una vita all'insegna della ricchezza e sogna una relazione sessualmente più aperta e avventurosa con la propria moglie. Nel finale i suoi pensieri lasciano luogo alla rassegnazione.

A Hand of Bridge Synopsis

Two couples (David and Geraldine, Bill and Sally) meet one evening for a game of bridge. David is a successful businessman, and Bill is a lawyer. Their wives are described anonymously, simply as 'his wife' and 'his middle-aged wife' respectively. The two couples talk briefly while one after the other each character begins fantasising about their own dreams, fears, and their relationship with a series of interior monologues. The bridge moves casually take place between the short arias.

Sally starts: she desperately wants a peacock feather hat. Then she changes her mind and her empty reflections focus on a red or even a beige hat. In the end, she goes back to her original idea of the peacock feather hat.

Bill, Sally's husband has completely different things on his mind: from his wife's reactions and the comments being made during the game, he thinks she knows he is having an affair. So he starts thinking about his lover and wonders who she will be spending the evening with.

Geraldine's arietta is, on the other hand, melancholic: her interior monologue focuses on all the people she feels don't love her, and she thinks back on her difficult relationship with her mother, with much regret.

Finally, Geraldine's husband, David, is dissatisfied with his life both professionally and sentimentally. He starts fantasising about a living like the rich and having a more open and adventurous sexual relationship with his wife. In the end, his thoughts make room for a feeling of resignation.

A Hand of Bridge Argument

Deux couples (David et Geraldine, Bill et Sally) se rencontrent un soir pour jouer au *bridge*. David est un homme d'affaires qui réussit dans ce qu'il fait, tandis que Bill est avocat; leurs femmes respectives sont décrites de manière anonyme, l'une tout simplement comme *his wife* et l'autre comme *his middle-aged wife*. Les deux couples n'échangent que quelques mots, puis les personnages commencent, l'un après l'autre, à se perdre dans leurs rêves, ainsi que leurs peurs et leurs affections dans une série de monologues intérieurs. Ils jouent presque distraitement au *bridge*, entre deux airs.

Sally commence, pensant qu'elle désire vivement un chapeau à plumes de paon. Puis elle change d'idée pour laisser vagabonder son esprit vide vers un couvre-chef rouge, ou *beige* à la limite. Puis elle finit par en revenir à l'idée qu'elle avait dès le départ, autrement dit à des plumes de paon.

Bill, le mari de Sally, a bien autre chose en tête. A partir des réactions de sa femme et des signes qu'ils échangent au cours de la partie, il croit comprendre qu'elle sait qu'il la trahit. Il commence alors à penser à sa maîtresse, en se demandant avec qui elle pourrait être en train de passer la soirée.

Par contre, le petit air de Geraldine est plein de mélancolie. Dans son monologue intérieur, elle repense à tous ceux dont elle ne se sent pas aimée, et elle pense avec regret aux tourments qu'elle a éprouvés avec sa mère.

Quant à David, le mari de Geraldine, il n'est pas satisfait de son existence, que ce soit sur le plan professionnel ou dans le domaine affectif. Il commence à rêver d'une vie où il serait comblé de richesses; il imagine des relations sexuelles plus libres et plus inventives avec sa femme. A la fin, ses pensées font place à la résignation.

A Hand of Bridge Handlung

Zwei Ehepaare (David und Geraldine, Bill und Sally) treffen sich abends zu einer Partie Bridge. David ist ein erfolgreicher Geschäftsmann, Bill ist Anwalt; die beiden Frauen werden allgemein als *his wife* und *his middle-aged wife* beschrieben. Die beiden Paare tauschen untereinander nur wenige Worte aus, während eine Figur nach der anderen in einem inneren Monolog über die eigenen Träume, Ängste und Beziehungen fantasiert.

Die Bridge-Züge fügen sich quasi zufällig in die kurzen Arien ein.

Es beginnt Sally, die sich sehnsüchtig einen Hut mit Pfauenfedern wünscht. Doch dann verwirft sie ihre Idee und möchte eine rote Kopfbedeckung oder vielleicht etwas in Beige. Schließlich kommt sie auf ihren ursprünglichen Wunsch der Pfauenfedern zurück.

Bill, der Ehemann von Sally, hängt anderen Gedanken nach: er glaubt aus den Gesten seiner Frau im Laufe der Partie erkennen zu können, dass sie weiß, dass er sie betrügt. So beginnt er, an seine Geliebte zu denken und fragt sich schließlich, mit wem er wohl den Abend verbringen wird.

Die kurze Arie von Geraldine hingegen ist melancholisch: in ihrem inneren Monolog denkt sie an all die Personen, von denen sie sich nicht geliebt fühlt und mit Reue denkt sie an ihre schwierige Beziehung zu ihrer Mutter.

Schließlich ist David, der Ehemann von Geraldine, unzufrieden mit seinem Leben, im Beruf wie in der Liebe. Er beginnt von einem Leben im Reichtum zu träumen und von einer Beziehung, die sexuell offener und abenteuerlicher ist, als die mit seiner Frau. Im Finale lassen seine Gedanken Raum für Resignation.

A Hand of Bridge

opera in un atto

libretto di Gian Carlo Menotti

musica di Samuel Barber

Personaggi

David, a florid businessman baritono

Geraldine, his middle-aged wife soprano

Bill, a lawyer tenore

Sally, his wife contralto

BILL
One heart.

GERALDINE
Two clubs.

SALLY
Two Hearts.

DAVID
Pass.

BILL
Four Hearts.

GERALDINE
Five clubs.

SALLY
Five hearts.

BILL
Pass.

DAVID
Pass.

GERALDINE
Pass.

DAVID
You Play.

SALLY
Once again I'm dummy, forever dummy.

BILL
Don't boast; put down your cards. You lead.

SALLY
(to herself)
I want to buy that hat of peacock feathers!
I want to buy that hat of peacock feathers!
I want to buy that hat of peacock feathers
I saw this morning at Madame Charlotte's!

Of course, there is the red one
with the tortoise-shell rose,

BILL
Un cuori.

GERALDINE
Due fiori.

SALLY
Due cuori.

DAVID
Passo.

BILL
Quattro cuori.

GERALDINE
Cinque fiori.

SALLY
Cinque cuori.

BILL
Passo.

DAVID
Passo.

GERALDINE
Passo.

DAVID
Sta a te giocare.

SALLY
Ancora una volta faccio il morto, sempre il morto.

BILL
Non tirartela; metti giù le tue carte. Tu gioca.

SALLY
(tra sé)
Voglio comprare quel cappello di piume di pavone!
Voglio comprare quel cappello di piume di pavone!
Voglio comprare quel cappello di piume di pavone
che ho visto stamattina nel negozio di Madame
Charlotte!
Certo, c'è quello rosso
ornato di una tartaruga rosa,

and then there is the beige with the fuchsia ribbon.
Still, still, I think I'll buy
that hat of peacock feathers.

(to Bill)

From the table darling.

BILL

I'm sorry dear.

(to himself)

I wonder what she meant by «always being
dummy».

Has she found out about Cymbaline?»

Cymbaline, Cymbaline, where are you tonight?

SALLY

(to herself)

I want to buy that hat of peacock feathers.

BILL

On whose mouth are you murmuring senseless
night words with your geranium scented breath?

On whose black shoulder will you strew your blond hair?

To whose pleading violence
will your breasts surrender?

SALLY

I want to buy that hat of peacock feathers.

BILL

Is it Christopher, Oliver, Mortimer,
Manfred, Chuck, Tommy or Dominic?
Cymbaline, Cymbaline!

Oh, if only you were my wife,
playing cards with me ev'ry night!

SALLY

I want to buy that hat of peacock feathers.

BILL

(slow and sensual)

If it only were you I might take home
with me at the end of the game and strangle in the dark!

SALLY

I want to buy that hat of peacock feathers.
The Queen, you have trumped the queen!

e poi c'è quello beige con il fiocco fucsia.

Comunque, penso che comprerò
quel cappello di piume di pavone.

(a Bill)

Non distrarti caro.

BILL

Scusa tesoro

(tra sé)

Mi domando cosa volesse dire con «faccio sempre
il morto».

Ha scoperto di Cymbaline?

Cymbaline, Cymbaline, dove sei stasera?

SALLY

(tra sé)

Voglio comprare quel cappello di piume di pavone.

BILL

Sulla bocca di chi stai mormorando parole notturne
senza senso con il tuo respiro che sa di geranio?

Sulle spalle di chi spargerai i tuoi capelli biondi?

Alla supplica implorante di chi
si arrenderà il tuo seno?

SALLY

Voglio comprare quel cappello di piume di pavone.

BILL

È Christopher, Oliver, Mortimer,
Manfred, Chuck, Tommy o Dominic?
Cymbaline, Cymbaline!

Oh, se solo tu fossi mia moglie,
e giocassi a carte con me ogni sera!

SALLY

Voglio comprare quel cappello di piume di pavone.

BILL

(lentamente e con sensualità)

Se solo fossi tu, potrei portarti a casa
con me alla fine del gioco e soffocarti nell'oscurità!

SALLY

Voglio comprare quel cappello di piume di pavone.
La Regina, hai fatto morta la regina!

GERALDINE

(to herself)

What is he thinking of that he plays so distractedly?

Surely not of his wife,
the long discarded Queen;
surely not of me whose foot
he no longer seeks under the card table.

Who is there to love me?

Who is there for me to love?

Not he, the foolish knave of hearts,
not my father's faded photograph,
not my stock market husband,
nor my football son.Only my mother could have loved me
but had I let her!But there she lies in her pain,
cocooned in her illness,
an indiff'rent stranger,
hatching for herself the black wings of death.
Do not die, Mother, do not die yet.
Let me see your pleading eyes once more.

Now that, at last, I am learning to love you.

SALLY

I want to buy that hat of peacock feathers.

BILL

Cymbaline, Cymbaline. Where are you tonight?

SALLY

Ace of hearts.

DAVID

Nine of spades.

GERALDINE

Your trick.

BILL

Out of trump!

GERALDINE

The King of diamonds, David! The hand is yours.

DAVID

Okay.

(to himself)

GERALDINE

(tra sé)

A cosa sta pensando che lo fa giocare così distrattamente?

Di certo non a sua moglie,
la Regina da lungo tempo scartata;
sicuramente non a me il cui piede
non cerca più sotto il tavolo da gioco.

Chi mi ama?

Chi c'è per me da amare?

Non lui, il matto fante di cuori,
non la sbiadita fotografia di mio padre,
non il mio marito borsa-valori,
non mio figlio-football.Solo mia madre avrebbe potuto amarmi se glielo
avessi lasciato fare!Ma ora lei giace nella sua sofferenza,
accoccolata nella sua malattia,
una straniera indifferente,
schiudendo per sé le ali nere della morte.

Non morire, mamma, non morire ancora.

Lasciami guardare ancora una volta i tuoi occhi
imploranti.

Proprio ora che, finalmente, sto imparando ad amarti.

SALLY

Voglio comprare quel cappello di piume di pavone.

BILL

Cymbaline, Cymbaline. Dove sei stasera?

SALLY

Asso di cuori.

DAVID

Nove di picche.

GERALDINE

Sta a te.

BILL

Senza *atout!*

GERALDINE

Il re di quadri, David! La mano è tua.

DAVID

Okay.

(tra sé)

And this will be my epitaph:
«Worked for Mister Pritchett ev'ry day
and ev'ry night played bridge with Sally and Bill».

GERALDINE
Deuce of spades.

BILL
Six of clubs.

SALLY
Hearts.

DAVID
If I could be as rich as Mister Pritchett,
the bastard, even richer, rich as Morgan;
if I were only rich as the Aga Khan,
a maharajah, a Rockefeller!

SALLY
I want to buy that hat of peacock feathers.

DAVID
If I could be a king, the King of Diamonds,
the Sultan of America!
An alabaster palace in Palm Beach,
twenty naked girls, twenty naked boys
tending to my pleasures.

BILL
Cymbaline, Cymbaline.

DAVID
Lying on a bed of naked bodies,
drinking scented wine from cups
of Steuben glass inlaid with silver;
ev'ry day another version
of ev'ry known perversion
like in that book of Havelock Ellis
I keep hidden in the library behind the Who's Who.
To whip a lovely Nubian slave for fun.

Or better still, Mister Pritchett, the bastard!
Ev'ry one afraid of me like
Tamerlane or Genghis Khan!

GERALDINE
Do not die, Mother, do not die yet!

E questo sarà il mio epitaffio:
«Lavorò ogni giorno per Mister Pritchett
e giocò ogni notte a bridge con Sally e Bill».

GERALDINE
Due di picche.

BILL
Sei di fiori.

SALLY
Cuori.

DAVID
Se fossi ricco quanto Mister Pritchett,
il bastardo, persino più ricco, ricco quanto Morgan;
se solo fossi ricco come l'Aga Khan,
come un maharajah, un Rockefeller!

SALLY
Voglio comprare quel cappello di piume di pavone.

DAVID
Se potessi essere un re, il Re di quadri,
il sultano d'America!
Un palazzo di alabastro a Palm Beach,
venti ragazze nude, venti ragazzi nudi
a prendersi cura dei miei piaceri.

BILL
Cymbaline, Cymbaline.

DAVID
Giacendo su un letto di corpi nudi,
bevendo vino profumato
da coppe di vetro Steuben intarsiate con argento;
ogni giorno un'altra versione
di ogni perversione conosciuta
come in quel libro di Havelock Ellis
che tengo nascosto nella libreria dietro Who's Who.
Frustrare un adorabile schiavo nubiano per diver-
timento.

O meglio ancora, Mister Pritchett, il bastardo!
Tutti che mi temono come
Tamerlano o Genghis Khan!

GERALDINE
Non morire, mamma, non morire ancora!

DAVID

But no, it could not be like that;
if I were rich as Morgan
I'd still play bridge each evening
with Sally and Bill. Or Mister Pritchett!
Oh, never, never would I own twenty naked boys
or twenty naked girls.

SALLY

I want to buy that hat of peacock feathers.

BILL

Cymbaline, Cymbaline.

GERALDINE

Do not die, Mother, do not die now!

BILL

Hearts.

SALLY

Hearts.

DAVID

Trump!

DAVID

Ma no, non potrebbe essere così;
se fossi ricco come Morgan
comunque giocherei a bridge ogni sera
con Sally e Bill. O con Mister Pritchett!
Oh, mai, mai terrei venti ragazzi nudi
o venti ragazze nude.

SALLY

Voglio comprare quel cappello di piume di pavone.

BILL

Cymbaline, Cymbaline.

GERALDINE

Non morire, mamma, non morire ancora!

BILL

Cuori.

SALLY

Cuori.

DAVID

Atout!

Il castello del principe Barbablù in breve

Il castello del principe Barbablù (letteralmente *Il castello del duca Barbablù*) andò in scena a Budapest nel maggio del 1918, ben sette anni dopo la composizione del lavoro: a suo tempo infatti, la Commissione per le Belle Arti aveva giudicato l'opera di Béla Bartók indegna di essere rappresentata. Il successo dell'opera rimase vincolato alle alterne vicende politiche dell'Ungheria prebellica, nelle quali sia il librettista Béla Balázs sia lo stesso Bartók furono coinvolti.

Unica composizione operistica nel catalogo bartokiano, *Il castello del principe Barbablù* mette in luce gli ultimi legami del trentenne Bartók con le risorse musicali della drammaturgia simbolista ed espressionista: si nota, allo stesso tempo, l'urgenza tipica in Bartók di rinverginare il linguaggio attingendo dal repertorio popolare della sua terra. Da parte sua, Béla Balázs non aveva pensato a un libretto in senso stretto, ma piuttosto a una ballata, dotata di una propria autonomia letteraria, impregnata di reminiscenze folkloristiche e ammiccante alle tendenze moderne della 'Literaturoper', l'opera lirica che utilizza testi letterari senza passare attraverso un apposito 'libretto'. Attingendo dal soggetto favolistico di Charles Perrault – per altro già utilizzato da Maeterlinck e musicato da Dukas – Balázs, regista, scrittore e autore drammatico, imprime al testo un'invenzione autonoma e originale, dove – come avverte prudentemente il prologo parlato con cui inizia il dramma – gli ascoltatori sono messi di fronte a una vicenda che è solo il pretesto per la simbolica rappresentazione di un dramma interiore, dove si gioca il conflitto tra desiderio e impotenza, luminosa sensibilità femminile e meccanica ottusità maschile.

Echeggiando i modelli vocali sperimentati da Debussy nel *Pelléas et Mélisande*, Bartók adotta una vocalità tutta contenuta entro una sorta di recitativo melodico, sfaccettato in modo tale da lasciar intravedere le differenze comportamentali e psicologiche dei due personaggi: se il cupo e austero Barbablù mantiene il suo canto in una sorta di declamazione, costruita entro una scala pentafonica, la luminosa ed esuberante Judit vanta una maggior varietà ritmica e modale.

Ma è soprattutto il castello, la sua oscurità, le sue sette porte chiuse, i suoi muri che trasudano lacrime a dominare il dramma, conducendo il discorso sinfonico di Bartók – che unifica le varie parti dell'opera – attraverso una serie di netti contrasti drammatici ed espressivi. Nello schiudersi via via delle porte del castello, si passa dall'immagine incombente del sangue, affidata a un bicordo di seconda minore (camera della tortura), al rapido glissando



Massimo Checchetto, bozzetto per Il castello del principe Barbablù di Béla Bartók al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

dell'arpa («i giardini del principe»), dall'epico squillo delle trombe (armeria), al misterioso lamento dell'oboe, del corno inglese e del fagotto («il lago delle lacrime»). La prodigiosa orchestrazione scatenata dalla curiosità di Judit finisce poi per prosciugarsi: la vitalità femminile viene imprigionata e messa a tacere mentre il castello torna alla sua sinistra oscurità e assorbe la figura del principe.

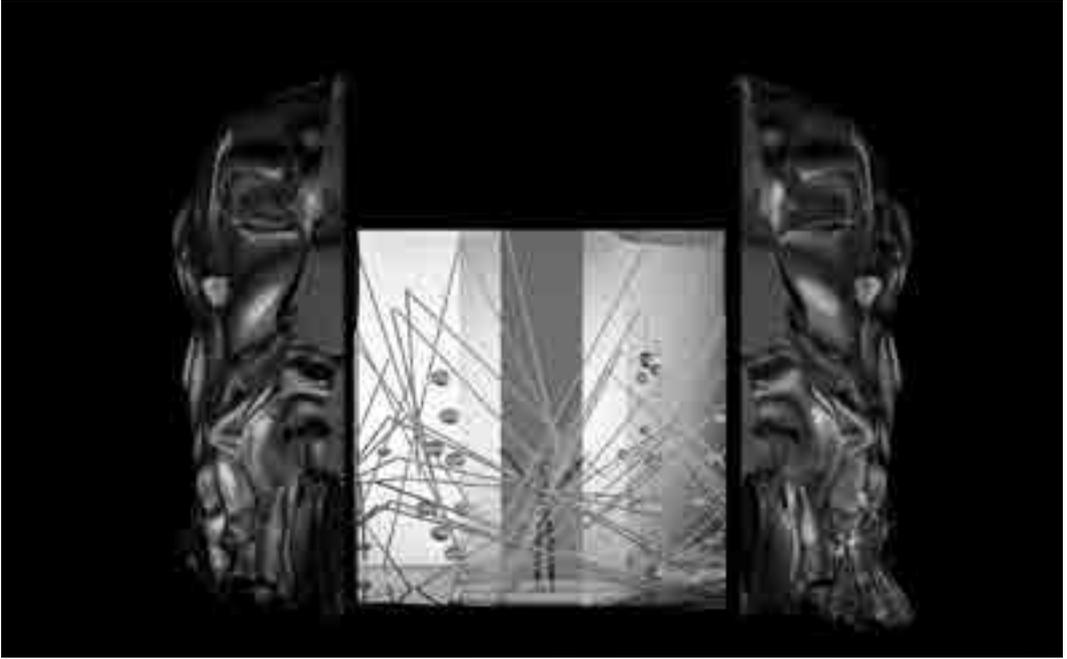
Bluebeard's Castle in short

Bluebeard's Castle (literally *The Blue-bearded Duke's Castle*) debuted in Budapest in May 1918, no less than seven years after the work had been composed; this was because the Fine Arts Commission had deemed Béla Bartók's work unworthy of being performed. The opera's success was linked to the alternating political events in Hungary before the war, in which both the librettist Béla Balázs and Bartók themselves were involved.

Bartók's only opera, *Bluebeard's Castle* highlights the last ties of the thirty-year old composer with the musical resources of symbolist and expressionist theatre: at the same time one can note Bartók's typical urgency to rejuvenate the language, drawing on the popular repertory of his homeland. For his part, Béla Balázs had not thought of a libretto in the strict sense of the term but of a ballade, with its own literary independence, impregnated with folkloristic reminiscences with a hint of the modern tendencies of *Literaturoper*, the lyrical opera that uses literary texts without the need to create a 'libretto' for the occasion. Drawing on the fairy tale by Charles Perrault, which was also used by Maeterlinck and put to music by Dukas, the director, writer and playwright Balázs created his own independent, original invention in which – as is prudently warned in the spoken prologue at the beginning of the opera – the listeners find themselves faced with a tale that is only a pretext for the symbolic portrayal of an interior drama, in which the conflict between desire and impotence, virtuous female sensitivity and mechanical male obtuseness plays out.

Echoing the vocal models Debussy experimented with in *Pelléas et Mélisande*, Bartók, adopts a vocality that is totally contained in a sort of melodic recitative, which is scrutinised in such a way as to allow a glimpse of the characters' behavioural and psychological behaviour: whilst the song of the bleak, austere Bluebeard remains in a sort of declamation, constructed within a pentatonic scale, the brilliant and exuberant Judit boasts a much greater rhythmic and modal variety.

However, above all it is the castle, with its obscurity, the seven closed doors, and walls that exude tears that dominate the drama, guiding Bartók's symphonic discourse – which unifies the different parts of the opera – through a series of clear dramatic and expressive contrasts. As the castle doors gradually open, what appears is the impending image of blood, entrusted to a double chord of minor second (“torture chamber”), to the rapid *glissando* of the harp (the “Duke's gardens”), and from the epic fanfare of the trumpets (“the armoury”), to the mysterious lament of the oboes, the English horn and the bassoon (“the



Massimo Checchetto, bozzetto per Il castello del principe Barbablù di Béla Bartók al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

pool of tears”). The prodigious orchestration that is triggered by Judit’s curiosity is finally sapped: her female vitality is imprisoned and silenced while the castle returns to its sinister obscurity, absorbing the figure of the duke.

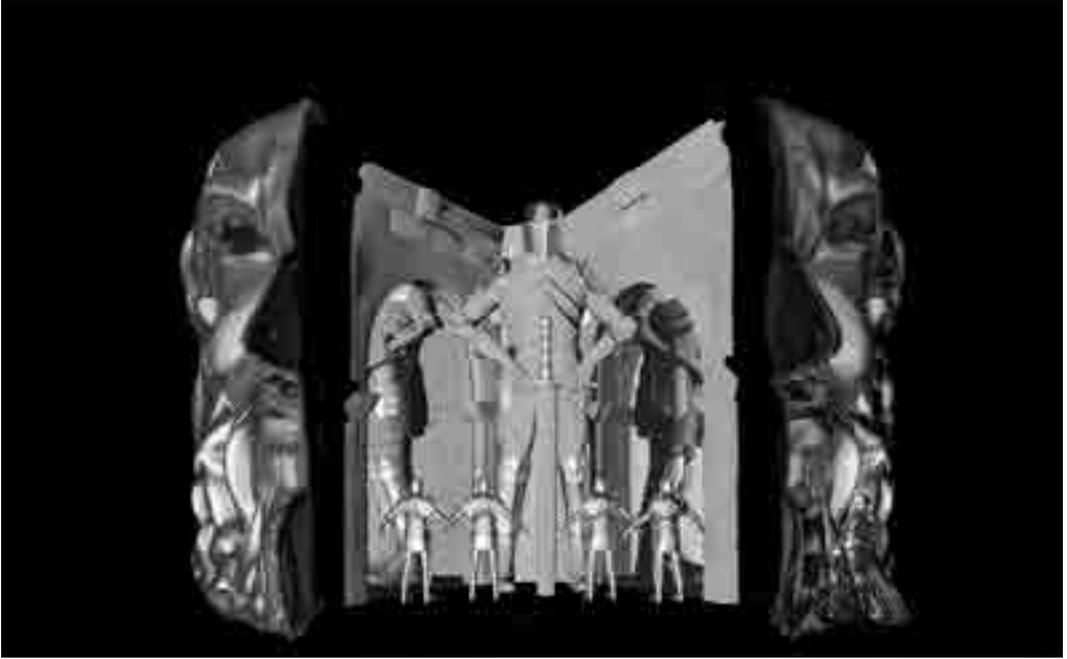
Il castello del principe Barbablù

Argomento

L'opera inizia con un prologo recitato. Vi si annuncia il carattere di una vicenda nella quale il richiamo alla favola di Perrault costituisce il pretesto per una simbolica rappresentazione del conflitto fra sogno e realtà, desiderio e impotenza.

La scena rappresenta una grande sala nel castello del principe Barbablù. Il principe entra, seguito da Judit alla quale egli ricorda la madre, il padre, il fratello che ha lasciato per seguire lui. Judit gli riconferma la sua scelta: ha lasciato i genitori, il fratello, l'uomo che l'amava per diventare la donna di Barbablù: senza esitare. La gelida oscurità del castello, privo di finestre, l'acqua che traspira – come se lacrimassero – dalle pareti, tutto ciò sgomenta Judit. Altrettanto sinistre e misteriose le appaiono le sette porte chiuse che confinano con la sala centrale del castello. La giovane donna vuol conoscere tutto, vorrebbe portare luce e calore in tutto il castello, e quindi anche al di là di quelle porte misteriose. Barbablù tenta di dissuaderla, ma Judit insiste.

Allora la prima porta viene aperta: è la camera di tortura, dove persino le pareti sanguinano. È poi la volta, dopo che il principe ha tentato ancora inutilmente di fermare l'ardore di Judit, della seconda porta: da qui si entra nell'armeria (e anche qui le armi portano il segno del sangue). La resistenza di Barbablù a nulla serve. Judit vuole conoscere anche il mistero che le altre porte nascondono. Con la terza chiave si entra nella sala del tesoro: preziosi sono i gioielli, ma, come la donna a un certo punto nota con stupore, macchiati dal sangue. Con la quarta chiave si entra nel giardino del principe: con terrore, Judit scoprirà che anche qui il meraviglioso ambiente è sporcato dal sangue. Con la quinta chiave si apre la porta dietro la quale si vede, in una magica grandiosa prospettiva, il regno del principe; il paesaggio è bellissimo ma, ancora una volta, lo stupore ammirato di Judit cede al terrore quando s'accorge che il luminoso splendore delle cose è filtrato da sinistre nubi sanguigne. Con la sesta chiave – accompagnata al primo giro da un lungo gemito – Judit entra, inutilmente trattenuta da Barbablù, in una sala che contiene un lago dalle acque chiare e immobili: sono le lacrime del principe. Rimane ora, da svelare, il mistero della settima porta. Questa deve rimanere assolutamente chiusa, afferma il principe. Judit crede di aver già capito quale terribile segreto la settima porta nasconda. Le armi, il tesoro, il giardino, le luci filtrate dal rosso del sangue, le lacrime raccolte nel lago, spiegano tutto: dietro la settima porta giacciono i cadaveri delle mogli uccise da Barbablù. Di fronte a questa accusa il principe cede. Judit, con mano tremante, apre la settima porta; al di là della quale, anziché lo spettacolo



Massimo Checchetto, bozzetto per Il castello del principe Barbablù di Béla Bartók al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

di orribili delitti, si scorgono tre donne: vive, riccamente vestite e cariche di gioielli. Esse sfilano, una alla volta, davanti al principe e a Judit: la donna del mattino, la donna del mezzogiorno, la donna del crepuscolo. Barbablù ha conosciuto Judit nella notte: Judit sarà perciò la donna della notte. Inutile chiedere pietà; il destino è segnato. Il principe copre Judit con meravigliosi gioielli e con un mantello stellato; poi la «donna della notte» entra nella settima stanza, la cui porta si rinchiude dietro a lei.

Dopo di che l'oscurità torna a dominare nel castello di Barbablù per sempre.

Bluebeard's Castle

Synopsis

The opera begins with a spoken prologue that sets the mood of the story, which, based on Perrault's tale, symbolises the conflict between dream and reality, desire and impotence.

The scene is laid in a large hall in Prince Bluebeard's castle. The Prince enters, followed by Judit; he reminds her of the mother, father and brother she has left to be with him: Judit confirms that, without a moment's hesitation, she has indeed abandoned her parents, her brother, and the man who loves her. But Judit is dismayed by the chill gloom of the windowless castle, in which water trickles down the walls, rather as though they were weeping. The seven locked doors lining the walls of the main hall in the castle are equally mysterious and daunting. Judit plans to discover what lies behind the seven doors, and to fill the whole castle with light and warmth. Bluebeard tries to hold her back, but Judit is adamant.

The first door opens; inside is a torture chamber where even the walls drip blood. Undeterred by the Prince's warnings, Judit opens the second door, behind which lies the armoury; here, too, the weapons are bloodstained. Despite Bluebeard's entreaties, Judit insists on discovering the secrets concealed behind the remaining doors. Using the third key, she unlocks the treasury; to her horror, she notices that the glittering jewels are blood-spattered. The fourth key opens the door that leads into a wonderful garden which, again, is full of blood. Behind the fifth door is a magical view across the Prince's kingdom; Judit's delight at the spectacular landscape turns to fear when she sees that sinister blood-red clouds cast a rich glow throughout. A long wail is heard as she turns the key to the sixth door. Bluebeard tries to stop her from entering, but Judit is more determined than ever. She finds herself in a hall containing a pool of clear, still water – the Prince's tears. Only the seventh door has yet to reveal its secret, but Bluebeard declares that under no circumstances must it be opened.

The weapons, the treasury, the garden, the blood-red glow, and the tears in the lake leave Judit in no doubt as to the macabre scenario that awaits her behind the seventh door – the corpses of Bluebeard's murdered wives. On hearing this accusation, the Prince gives in, and with trembling hands Judit unlocks the seventh door. But instead of the gruesome sight she had anticipated, Judit sees three women who are very much alive, richly dressed and laden with jewels. One at a time, they parade before Judit and the Prince – his woman of the morning, of the afternoon and the evening. Since Bluebeard met Judit after dark, she



Massimo Checchetto, bozzetto per Il castello del principe Barbablù di Béla Bartók al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

is to be his woman of the night. It is useless to beg for mercy, as her fate is sealed. The Prince decks Judit with sparkling jewels and a star-spangled cloak. The “woman of the night” steps into the seventh room, and the door closes behind her. Once again, Bluebeard’s castle is shrouded in darkness, never again to see daylight.

Le Château de Barbe-Bleue

Argument

Cet opéra, qui s'ouvre sur un Prologue joué où l'on annonce une histoire s'inspirant du conte de Perrault, offre l'occasion de donner une représentation symbolique du conflit entre le rêve et la réalité, le désir et l'impuissance.

La scène figure une grande salle du château du Prince Barbe-Bleue. Le prince entre, suivi de sa jeune femme Judit qui, comme il prend soin de le lui rappeler, a quitté pour lui sa mère, son père et son frère. Judit lui confirme qu'elle assume pleinement son choix: elle n'a pas hésité un seul instant à quitter ses parents, son frère et l'homme qui l'aimait pour devenir sa femme. Mais la froide obscurité du château, que ne perce aucune fenêtre, l'eau qui transpire des murs – comme s'ils ruisselaient de larmes – la troublent fortement. Il s'émane des sept portes fermées qui donnent sur la salle centrale du château une même impression d'austérité et de mystère. Judit veut tout connaître; elle voudrait emplir le château de chaleur et de lumière et les faire pénétrer même au-delà de ces portes closes. Barbe-Bleue tente de l'en dissuader, mais l'épouse insiste.

On ouvre alors la première porte: c'est la chambre des tortures où saignent même les murs. Puis c'est au tour de la deuxième, bien que le Prince ait encore essayé en vain de calmer la curiosité de Judit: cette pièce donne accès à la salle d'armes, qui portent aussi des traces de sang. La résistance que Barbe-Bleue oppose à sa femme ne sert à rien: Judit veut connaître le mystère que cachent les autres portes aussi. La troisième clef ouvre la salle du trésor, qui recèle de précieux bijoux, mais tout autant maculés de sang. On accède au jardin du Prince grâce à la quatrième clef: Judit découvre alors avec horreur que ce merveilleux endroit est aussi couvert de sang. Grâce à la cinquième clé, elle peut pousser la porte derrière laquelle s'étend le royaume du Prince qui se déploie comme en une perspective magique: c'est un très beau paysage mais, une fois encore, la stupeur tout empreinte d'admiration de la jeune femme cède à la terreur lorsqu'elle s'aperçoit que la splendide lumière qui en baigne tous les éléments est filtrée par des nuages de couleur rouge. Retenue inutilement par Barbe-Bleue, qui accompagne sa visite de longues plaintes, Judit ouvre avec la sixième clef une salle qui contient un lac d'eaux claires et immobiles: ce sont les larmes du Prince. Il reste à révéler le mystère de la septième porte, qui doit rester absolument fermée, affirme-t-il. Judit pense avoir compris quel terrible secret recèle cette septième porte. Les armes, le trésor, le jardin, les lumières traversées par le filtre rouge du sang, les larmes recueillies dans le lac, tout s'explique à présent: derrière la septième porte gisent les corps des épouses que Bar-



Massimo Checchetto, bozzetto per Il castello del principe Barbablù di Béla Bartók al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

be-Bleue e tuées. Placé devant cette accusation implacable, le Prince cède. Judit, la main tremblante, ouvre la septième porte derrière laquelle elle aperçoit, au lieu du spectacle attendu des horribles meurtres, trois femmes en vie, portant de riches vêtements ornés de bijoux. Elles défilent, l'une après l'autre, devant le Prince et Judit: ce sont la femme du matin, la femme de l'après-midi et la femme du crépuscule. Le Prince a rencontré Judit la nuit; elle sera donc la femme de la nuit. Il est désormais inutile d'implorer sa pitié; son destin est tout tracé. Le Prince couvre Judit de merveilleux bijoux et d'une mante étoilée. Puis la «femme de la nuit» pénètre la septième pièce, dont la porte se referme derrière elle.

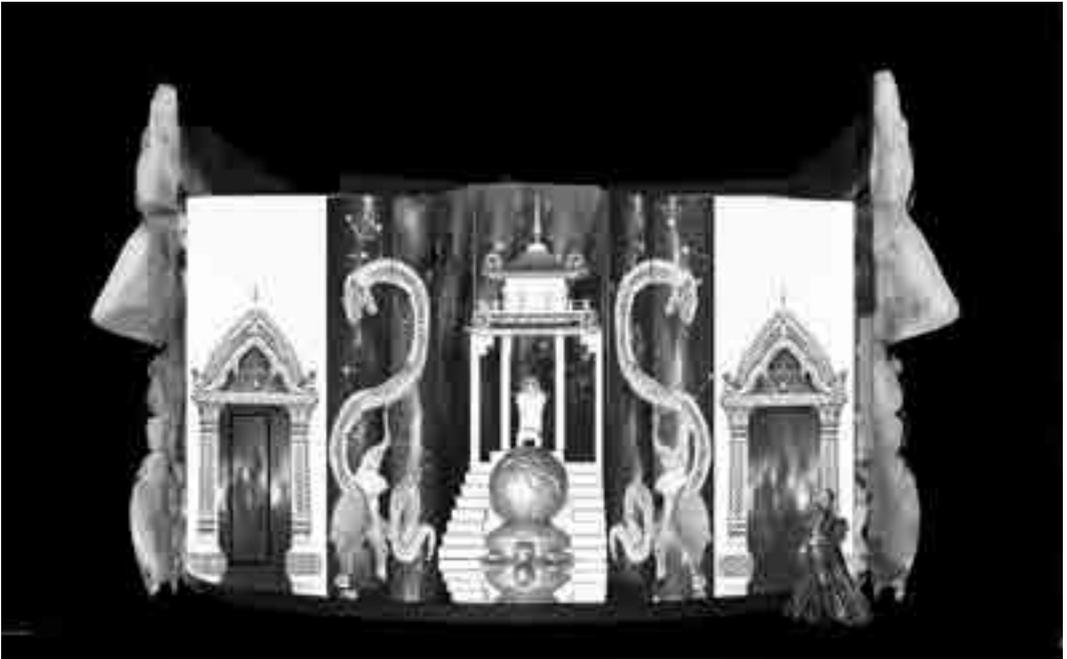
Et le château replonge à tout jamais dans l'obscurité.

Herzog Blaubarts Burg Handlung

Die Oper beginnt mit einem Vorspruch in dem der Hinweis auf ihre an das Märchen Perraults erinnernde Historie, die Gelegenheit für eine symbolische Darstellung des Konfliktes zwischen Traum und Wirklichkeit, Wunsch und Machtlosigkeit bietet.

Beim Aufgehen des Vorhangs zeigt die Bühne einen großen Saal in der Burg des Prinzen Blaubart. Der Prinz, gefolgt von Judit, tritt ein. Er erinnert seine Gefährtin, daß sie, um ihm zu folgen, Mutter, Vater und Bruder verlassen hat. Judit bestätigt ihm die getroffene Wahl; sie hat ohne zu hadern ihre Eltern, ihren Bruder und den Verlobten verlassen um ihr Leben mit Blaubart zu teilen. Das fensterlose Dunkel der Burg, die Leere, die kalte Feuchtigkeit der Wände lassen Judit erschauern. Unheilvoll erscheinen ihr auch die sieben verschlossenen Türen die sich im Hauptsaal der Burg befinden und die ihren Blick bannen. Sie beehrt alles kerwzulernen, denn sie glaubt mit der Kraft ihrer Liebe Licht und Wärme in die finstere Burg, auch jenseits der mysteriösen Türen, bringen zu können. Trotz Blaubarts Warnung hält sie an ihrem Vorhaben fest.

Die erste Tür wird geöffnet: es ist eine Folterkammer, in der sogar die Wände Blut transpirieren. Nachdem der Prinz nocheinmal versucht hat Judit von ihrem Vorhaben abzubringen, öffnet sich die zweite Tür: es ist eine Waffenkammer mit allen Kennzeichen des blutigen Handwerks. Aller Widerstand Blaubarts ist ohne Erfolg, Judit will auch das Geheimnis das sich hinter den anderen Türen verbirgt erschließen. Der dritte Schlüssel öffnet die Tür zur Schatzkammer: doch auch die kostbaren Kleinodien sind mit Blut befleckt. Mit dem vierten Schlüssel tritt man in den herrlichen Garten des Prinzen ein: jedoch voller Schauer entdeckt Judit auch in dieser bezaubernden Umgebung Blutspuren. Hinter der fünften Tür erscheint, wie in einer magischen Vision, das Reich des Prinzen, Die Bewunderung Judits verwandelt sich jedoch in Schrecken, als sie bemerkt, daß blutige Wolken diese Herrlichkeit beschatten. Mit dem sechsten Schlüssel – dessen erste Drehung von einem langen Seufzer begleitet ist – tritt Judit, die Blaubart versucht zurückzuhalten, in einen Saal, in dem ein Weiher mit klarem und ruhigem Gewässer blinkt: es sind die Tränen des Prinzen. Nun bleibt nur noch das Geheimnis der siebten Tür, die, so behauptet der Prinz, in keinem Fall geöffnet werden darf. Judit glaubt zu wissen welches schreckliches Geheimnis diese birgt. Die Waffen, die Kleinodien, der Garten, die Schatten der blutigen Wolken, der Tränenweiher, erklären alles: hinter der siebten Tür befinden sich die sterblichen Hüllen der früheren Ehefrauen Blaubarts, die von ihm getötet wurden. Angesichts



Massimo Checchetto, bozzetto per Il castello del principe Barbablù di Béla Bartók al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

dieser Anschuldigung willigt der Prinz ein. Mit zitternder Hand öffnet Judit die Tür; hinter der sie anstatt des Zeugnisses schrecklicher Verbrechen, drei reich geschmückte und prächtig gekleidete Frauen entdeckt, die nacheinander am Prinzen und Judit vorbeischreiten: die erste Blaubarts Morgen, die zweite Blaubarts Mittag, die dritte Blaubarts Abend. Blaubart hat Judit während der Nacht kennengelernt, sie wird daher die Frau der Nacht sein. Unnützlich sind alle Bitten; ihr Schicksal ist bestimmt. Blaubart umkleidet sie mit prunkvollem Geschmeide und einem Sternenmantel. Dann überschreitet die "Frau der Nacht" die Schwelle des siebten Zimmers, dessen Tür sich lautlos hinter ihr schließt.

In der Burg Blaubarts wird nun für immer Dunkelheit herrschen.

A Kékszakallù herceg vara (Il castello del principe Barbablù)

opera in un atto

libretto di Béla Balázs

musica di Béla Bartók

Personaggi

Barbablù baritono

Judit soprano

Il bardo voce recitante

REGÖS PROLÖGUSA

Haj regö rejttem
 hová, hová rejtsem...
 Hol, volt, hol nem: kint-e vagy bent?
 Régi rege, haj mit jelent,
 Urak, asszonyságok?

Im szólal az ének.
 Ti néztek, én nézlek.
 Szemünk, pillás függőnye fent:
 Hol a szinpad: kint-e vagy bent,
 Urak, asszonyságok?

Keserves és boldog
 nevezetes dolgok,
 az világ kint haddal tele,
 de nem abba halunk bele,
 urak, asszonyságok.

Nézzük egymást, nezzük,
 regénket regéljük.
 Ki tudhatja honnan hozzuk?
 Hallgatjuk és esodálkozunk,
 urak, asszonyságok.

Zene szól, a láng ég.
 Kezdődjön a játék.
 Szemem pillás függőnye fent.
 Tapsoljatok majd, ha lement,
 urak, asszonyságok.

Régi vár, régi már
 az mese ki róla jár.
 Tik is hallgassátok.

PROLOGO DEL BARDO

Ahi, storie segrete
 dove, dove trovarle?
 C'era una volta: dentro o fuori?
 Antica storia, che significherà,
 uomini e donne?

Ecco, il canto s'intona.
 Voi mi guardate, io vi guardo.
 Il sipario delle nostre palpebre si leva,
 dov'è la scena: dentro o fuori,
 uomini e donne?

Storie amare e felici
 storie famosissime,
 il mondo è pieno di guerre,
 ma non è lì, la nostra morte,
 uomini e donne.

Ci guardiamo l'un l'altro,
 raccontiamo la nostra storia,
 chissà da dove ce la portiamo appresso,
 la ascoltiamo, e ci stupiamo,
 uomini e donne.

(Il sipario si alza dietro di lui)

La musica risuona, le fiamme ardonò,
 incominci pure lo spettacolo.
 Si alzi il sipario dai miei occhi.
 Quando s'abbasserà, battete le mani,
 uomini e donne.

Antico castello; è antica la leggenda
 che narra la sua storia;
 ascoltate la anche voi.

Un'enorme sala gotica a forma circolare. A sinistra una ripida scala conduce a una piccola porta di ferro. Alla destra, sette grandi porte sono infisse nel muro: quattro di esse sono frontali, le ultime due si trovano completamente a destra. Per il resto, né finestre né ornamenti. La sala è vuota, oscura, fredda: assomiglia a una grotta. All'alzarsi del sipario, la scena è completamente oscura.

A un tratto, in alto si spalanca la porta di ferro e nel bagliore accecante del suo rettangolo appaiono le sagome nere di Barbablù e di Judit.

KÉKSZAKÁLLÚ
 Megérkeztünk.
 Íme lássad:
 Ez a Kékszakállú vára.
 Nem tündököl,
 mint atyádé.
 Judit, jössz-e még utánam?

JUDIT
 Megyek, megyek
 Kékszakállú.

KÉKSZAKÁLLÚ
 Nem hallod a vészharangot?
 Anyád gyászba öltözködött,
 atyád éles kardot szíjjaz,
 testvérbátyád lovat nyergel.
 Judit, jössz-e még utánam?

JUDIT
 Megyek, megyek
 Kékszakállú.

KÉKSZAKÁLLÚ

Megállsz Judit?
 Mennél vissza?

JUDIT

Nem. A szoknyám akadt csak fel,
 felakadt szép selyem szoknyám.

KÉKSZAKÁLLÚ
 Nyitva van még fent az ajtó.

JUDIT
 Kékszakállú!

Elhagytam az apám, anyám,
 elhagytam szép testvérbátyám,

elhagytam a völegényem,
 hogy váradba eljöhessenek

BARBABLÙ
 Siamo arrivati.
 Ecco, guardalo:
 questo è il castello di Barbablù.
 Non risplende
 come quello di tuo padre.
 Judit, vuoi seguirmi ancora?

JUDIT
 Ti seguo, ti seguo,
 Barbablù.

BARBABLÙ
(scendendo alcuni gradini)
 Non senti le campane?
 Tua madre si è vestita a lutto,
 tuo padre si sta mettendo la spada;
 tuo fratello sta sellando il cavallo
 Judit, vuoi ancora seguirmi?

JUDIT
 Ti seguo, ti seguo,
 Barbablù.

BARBABLÙ
(scende le scale in fondo, poi si volge indietro, verso Judit che si ferma a metà della scalinata. Il fascio di luce che entra dalla porta illumina le scale e le due figure)
 Judit, ti fermi?
 Vorresti tornare indietro?

JUDIT
(con le mani premute sul petto)
 No. La mia gonna si è impigliata,
 si è impigliata la mia bella sottana di seta.

BARBABLÙ
 La porta lassù è ancora aperta.

JUDIT
 Barbablù!
(Scende alcuni gradini)
 Ho lasciato mio padre, mia madre,
 ho lasciato il mio bel fratello,
(finisce di scendere la scala)
 ho lasciato il mio promesso sposo,
 li ho lasciati per venire con te,
(ella si accovaccia vicino a lui)

Kékszakállú!
Ha kiüznél,
küszöbödne, megállanék,
küszöbödre lefeküdnék.

KÉKSZAKÁLLÚ

Most csukódjon be az ajtó.

JUDIT

Ez a Kékszakállú vára!
Nincsen ablak?
Nincsen erkély?

KÉKSZAKÁLLÚ

Nincsen.

JUDIT

Hiába is süt kint a nap?

KÉKSZAKÁLLÚ

Hiába.

JUDIT

Hideg marad?
Sötét marad?

KÉKSZAKÁLLÚ

Hideg Sötét.

JUDIT

Ki ezt látná,
jaj, nem szólna.
Suttogó,
hir elhalkulna.

KÉKSZAKÁLLÚ

Hirt hallottál?

JUDIT

Milyen sötét a te várad!

Barbablù!

Se tu mi cacciassi,
resterei davanti alla tua porta,
mi stenderei davanti alla tua porta.

BARBABLÙ

(stringendosela al petto)

Ora la porta si chiude.

(La piccola porta di ferro si chiude. La scala si rischiarava un poco, comunque restano visibili soltanto le due figure e le sette grandi porte nere. Barbablù, camminando a tastoni lungo il muro, si sposta verso sinistra)

JUDIT

È questo il castello di Barbablù!
Non ci sono finestre?
Non ci sono balconi?

BARBABLÙ

Non c'è nulla.

JUDIT

Il sole fuori, risplende invano?

BARBABLÙ

Invano.

JUDIT

Il castello rimane freddo?
Il castello rimane oscuro?

BARBABLÙ

Freddo, oscuro.

JUDIT

(viene avanti)

Chi lo vedesse,
ahi, ahi, non parlerebbe.
Ogni leggenda sussurrata
ammutolirebbe.

BARBABLÙ

Ne hai sentito narrare leggende?

JUDIT

Quanto è oscuro il tuo castello!

(Venendo avanti a tastoni. D'improvviso trasale)

Vizes a fal!
Kékszakállú!
Milyen víz hull a kezemre?
Sir a várad!
Sir a várad!

KÉKSZAKÁLLÚ
Ugye, Judit,
jobb volna most
Völegényed kastélyában:
Fehér falon fut a rózsza,
cseréptetőn táncol a nap.

JUDIT
Ne bánts ne bánts Kékszakállú!
Nem kell rózsza, nem kell napfény!
Nem kell rózsza, nem kell napfény!
Nem kell... Nem kell...
Nem kell...
Milyen sötét a te várad!
Milyen sötét a te várad!
Milyen sötét...
Szegény,
szegény Kékszakállú!

KÉKSZAKÁLLÚ
Miért jöttél hozzám, Judit?

JUDIT
Nedves falát felszárítom,
ajakammal szárítom fél!
Hideg követ melegítem,
a testemmel melegítem.
Ugye szabad,
ugye szabad,
Kékszakállú!
Nem lesz sötét a te várad,
megnyitjuk a falat ketten,
szél bejárjon,
nap besüssön,
nap besüssön.
Tündököljön a te várad!

Lungo i muri corre acqua!
Barbablù!
Cos'è quest'acqua che mi bagna le mani?
Il tuo castello piange!
Il tuo castello piange!
(Si copre gli occhi)

BARBABLÙ
Dimmi, Judit,
staresti meglio
nel castello del tuo promesso sposo?
Sui bianchi muri s'arrampicano le rose,
sulle tegole dei tetti danza il sole.

JUDIT
Non mi far male, Barbablù!
Non voglio rose, non voglio la luce del sole!
Non voglio rose, non voglio la luce del sole!
Non li voglio... non li voglio...
non li voglio più...
Quant'è oscuro il tuo castello!
Quant'è oscuro il tuo castello!
Quanto è oscuro...
Povero,
povero Barbablù.

(Piangendo si prostra davanti a Barbablù e gli bacia una mano)

BARBABLÙ
Perché sei venuta da me, Judit?

JUDIT
(balzando in piedi)
I tuoi umidi muri io li asciugherò,
con le mie labbra li asciugherò!
Le fredde pietre io le riscaldereò,
con il mio corpo le riscaldereò,
Lascia che io lo faccia,
lascia che io lo faccia,
Barbablù!
Non sarà più così oscuro il tuo castello.
Apriremo i muri, io e te.
Che il vento vi possa entrare,
che il sole vi possa entrare,
che il sole vi possa entrare.
Che risplenda il tuo castello!

KÉKSZAKÁLLÚ
Nem tündököl az én váram.

JUDIT

Gyere vezess Kékszakállú,
mindenhová vezess engem.

JUDIT

Nagy csukott ajtókat látok,
hét fekete csukott ajtó!
Miért vannak az ajtók csukva?

KÉKSZAKÁLLÚ

Hogy ne lásson bele senki.

JUDIT

Nyisd ki, nyisd ki!
Nekem nyisd ki!
Minden ajtó legyen nyitva!
Szél bejérjon,
nap besüssön!

KÉKSZAKÁLLÚ

Emlékezz rá, milyen hir jár.

JUDIT

A te várad derüljön fel,
A te várad derüljön fel!
Szegény, sötét, hideg várad!
Nyisd ki! Nyisd ki! Nyisd ki!

JUDIT

Jaj!
Jaj! Mi volt ez?
Mi sóhajtott?
Ki sóhajtott?
Kékszakállú!
A te várad! A te várad!
A te várad!

BARBABLÙ

Il mio castello non risplende.

JUDIT

(camminando verso destra si addentra nella sala)
Vieni, guidami, Barbablù.
Guidami, ovunque.

(Barbablù la guarda muto, immobile)

JUDIT

Vedo grandi porte sbarrate,
sette nere porte sbarrate.
Perché sono chiuse le porte?

BARBABLÙ

Perché nessuno penetri qui con lo sguardo.

JUDIT

Apri, apri!
Aprile per amor mio!
Ogni porta si spalanchi!
Che il vento possa entrare,
che il sole possa entrare.

BARBABLÙ

Ricordati le leggende.

JUDIT

Che il tuo castello si rischiari,
che il tuo castello si rischiari!
Il tuo freddo, povero, oscuro castello!
Apri! Apri! Apri!

(Percuote la prima porta. Alle percosse risponde un pesante, profondo sospiro. È così che piange in lunghi opprimenti corridoi il vento notturno)

JUDIT

(arretrando verso Barbablù)
Ah!
Ah! Che cosa è stato?
Che cosa ha sospirato così?
Chi ha sospirato così?
Barbablù!
Il tuo castello! Il tuo castello!
Il tuo castello!

KÉKSZAKÁLLÚ
Félsz-e?

JUDIT

Oh, a várad
felsóhajtott!

KÉKSZAKÁLLÚ
Félsz?

JUDIT

Oh, a várad felsóhajtott!
Gyere nyissuk,
velem gyere.
Én akarom kinyitni, én!
Szépen, halkan fogom nyitni.
Halkan, puhán, halkan!
Kékszakállú,
add a kulcsot,
Add a kulcsot, mert szeretlek!

KÉKSZAKÁLLÚ
Áldott a te kezed,
Judit.

JUDIT
Köszönöm, köszönöm!

É akarom kinyitni, én.

JUDIT
Hallod? Hallod?

JUDIT
Jaj!

KÉKSZAKÁLLÚ
Mit látsz? Mit látsz?

BARBABLÙ
Hai paura?

JUDIT
(piangendo sommestamente)
Oh, il tuo castello
ha sospirato!

BARBABLÙ
Hai paura?

JUDIT
Il tuo castello ha sospirato!
Vieni, apriamo,
con me, vieni.
Io voglio aprirla, io!
Io la aprirò piano piano.
Piano, in silenzio, piano!
Barbablù,
dammi la chiave!
Dammi la chiave, per amor mio.
(Si appoggia sulla spalla di Barbablù)

BARBABLÙ
Le tue mani sono benedette,
Judit.
(Il suono delle chiavi tintinna nell'oscurità)

JUDIT
Grazie, Grazie.
(Ritorna davanti alla prima porta)
Io voglio aprirla, io.

(Dopo lo scatto della serratura di nuovo si ode il profondo sospiro da sottoterra)

JUDIT
Senti? Senti?

(La porta si spalanca aprendo nel muro un rettangolo rosso sangue, simile a una piaga. La luce incandescente che esce dalla porta rossa come il sangue getta un lungo raggio sul pavimento della sala)

JUDIT
Ah!

BARBABLÙ
Che cosa vedi? Che cosa vedi?

JUDIT

Láncok, kések, szöges karók,
izzó nyársak...

KÉKSZAKÁLLÚ

Ez a kínzókamra, Judit.

JUDIT

Szörnyü a te kínzókamrád,
Kékszakállú!
Szörnyü, szörnyü!

KÉKSZAKÁLLÚ

Félsz-e?

JUDIT

A te várad fala véres!
A te várad vérzik!
Véres...
vérzik.

KÉKSZAKÁLLÚ

Félsz-e?

JUDIT

Nem! Nem félek.
Nézd, derül már.
Ugye derül? Nézd ezt a fényt.

Látod?

Szép fénypatak.

KÉKSZAKÁLLÚ

Piros patak,
véres patak!

JUDIT

Nézd csak,
nézd csak!

JUDIT

(si preme le mani sul petto)
Catene, coltelli, pali chiodati,
punte incandescenti...

BARBABLÙ

Questa è la camera di tortura, Judit.

JUDIT

È orribile la tua camera di tortura,
Barbablù!
È orribile! Orribile!

BARBABLÙ

Hai paura?

JUDIT

(trasalendo)
Le mura del tuo castello sono insanguinate.
Il tuo castello sanguina!
È insanguinato...
Sanguina.

BARBABLÙ

Hai paura?

JUDIT

(si volge di nuovo verso Barbablù. La luce incandescente disegna un contorno rosso intorno alla sua figura. Con ostinazione silenziosa, smorta)

No! Non ho paura!

Guarda, tutto si rischiara!

Sì, tutto si rischiara.

(Con passi cauti, camminando lungo il fascio di luce, torna vicino a Barbablù)

Lo vedi?

Zampilla come un ruscello.

(Si inginocchia e tende le braccia come per afferrare la luce nella coppa delle mani)

BARBABLÙ

Un ruscello tinto di rosso,
un ruscello insanguinato!

JUDIT

(si rialza)
Guarda,
guarda!

Hogy dereng már!
Nézd csak, nézd csak!
Minden ajtók ki kell nyitni!
Szél bejárjon,
nap besüssön,
Minden ajtók ki kell nyitni!

KÉKSZAKÁLLÚ
Nem tudod mi
van mögöttük.

JUDIT
Add ide a többi kulcsot!
Add ide a többi kulcsot!
Minden ajtót ki kell nyitni!
Minden ajtót!

KÉKSZAKÁLLÚ
Judit, Judit mért akarod?

JUDIT
Mert szeretlek!

KÉKSZAKÁLLÚ
Váram sötét töve reszket,
nyithatsz, csukhatsz minden ajtót.

KÉKSZAKÁLLÚ
Vigyázz,
vigyázz a váramra,
Vigyázz, vigyázz miránk, Judit!

JUDIT
Szépen, halkán fogom nyitni.
Szépen, halkán.

KÉKSZAKÁLLÚ
Mit látsz?

Tutto si rischiara!
Guarda, guarda!
Si spalanchi ogni porta!
Che il vento possa entrare,
che il sole risplenda qui dentro,
ogni porta si spalanchi!

BARBABLÙ
Tu non sai
che cosa nascondono le porte.

JUDIT
Dammi tutte le altre chiavi!
Dammi tutte le altre chiavi!
Si spalanchi ogni porta!
Ogni porta!

BARBABLÙ
Judit, Judit, perché le vuoi?

JUDIT
Perché ti amo.

BARBABLÙ
Le nere fondamenta del mio castello tremano,
puoi aprire e chiudere ogni porta.

(Porge a Judit la seconda chiave. Le loro mani si incontrano nel fascio di luce)

BARBABLÙ
Bada,
bada al mio castello,
bada, bada a noi, Judit!

JUDIT
(si avvicina alla seconda porta)
La aprirò piano, in silenzio,
piano, in silenzio.

(La serratura scatta e si spalanca la seconda porta. Dal suo vano emana una luce giallo-rossastra, misteriosa e terrificante. Il secondo raggio si posa sul pavimento accanto al primo)

BARBABLÙ
Che cosa vedi?

JUDIT

Száz kegyetlen szörnyü fegyver,
sok rettentő hadi szerszám.

KÉKSZAKÁLLÚ

Ez a fegyveresház, Judit.

JUDIT

Milyen nagyon erős vagy te,
milyen nagy kegyetlen vagy te!

KÉKSZAKÁLLÚ

Félsz-e?

JUDIT

Vér szárad a fegyvereken,
véres a sok hadi szerszám

KÉKSZAKÁLLÚ

Félsz-e?

JUDIT

Add ide a
többi kulcsot!

KÉKSZAKÁLLÚ

Judit, Judit!

JUDIT

Itt a másik patak,
Szép fénypatak.
Látod? Látod?
Add ide a többi kulcsot!

KÉKSZAKÁLLÚ

Vigyázz, vigyázz miránk, Judit!

JUDIT

Add ide a többi kulcsot!

KÉKSZAKÁLLÚ

Nem tudod, mi rejt az ajtó.

JUDIT

Idejöttem, mert szeretlek.
Itt vagyok, a tied vagyok.

JUDIT

Cento armi, orribili, crudeli,
terribili macchine da guerra.

BARBABLÙ

È la mia sala d'armi, Judit.

JUDIT

Quanto, quanto sei forte,
quanto sei forte e crudele!

BARBABLÙ

Hai forse paura?

JUDIT

Sulle armi vedo sangue rappreso,
i tuoi strumenti di guerra sono insanguinati!

BARBABLÙ

Hai forse paura?

JUDIT

(volgendosi verso Barbablù)

Dammi
tutte le altre chiavi!

BARBABLÙ

Judit, Judit!

JUDIT

(tornando vicino a Barbablù, lungo il secondo fascio di luce)

Ecco, di nuovo zampilla la luce,
ecco un altro bel ruscello.
Lo vedi? Lo vedi?
Dammi tutte le altre chiavi!

BARBABLÙ

Attenta, attenta a noi, Judit.

JUDIT

Dammi tutte le altre chiavi!

BARBABLÙ

Tu non sai che cosa nascondono le porte!

JUDIT

Sono venuta qui perché ti amo.
Eccomi, sono tua.

Most már vezess mindenhová,
most már nyiss ki minden ajtót!

KÉKSZAKÁLLÚ
Váram sötét töve reszket,
bús sziklából gyönyör borzong.
Judit, Judit! Hűs és édes,
nyitott sebből vér ha ömlik.

JUDIT
Idejöttem mert szeretlek,
most már nyiss ki minden ajtót!

KÉKSZAKÁLLÚ
Adok neked három kulcsot.
Látni fogsz, de sohse kérdezz.
Akármit látsz, sohse kérdezz !

JUDIT
Add ide a három kulcsot!

KÉKSZAKÁLLÚ
Mért álltál meg?
Mért nem nyitod?

JUDIT
Kezem a zárt nem találja.

KÉKSZAKÁLLÚ
Judit, ne félj, most már mindegy.

JUDIT
Oh, be sok kincs!
Oh, be sok kincs!

JUDIT
Aranypénz és drága gyémánt,
bélagyönggyel fényes ékszer,
koronák és dús palástok!

Guidami ovunque,
ormai puoi aprire tutte le porte!

BARBABLÙ
Le nere fondamenta del mio castello tremano,
le tristi pietre rabbriviscono di voluttà.
Judit, Judit, tu fresca, tu dolce,
allo sgorgare del sangue, dalla ferita che si apre.

JUDIT
Sono venuta qui, perché ti amo.
Ormai puoi aprire tutte le porte.

BARBABLÙ
Ecco, ti do tre chiavi.
Tu vedrai, ma non domandare.
Qualsiasi cosa vedessi, non fare mai domande!

JUDIT
Dammi le tre chiavi.

(Barbablù gliela porge, Judit le prende e corre verso la terza porta, ma quando vi arriva, si ferma, esitante)

BARBABLÙ
Perché ti sei fermata?
Perché non l'apri?

JUDIT
La mia mano non trova la serratura.

BARBABLÙ
Judit, non temere. Ormai è inutile.

(Judit gira la chiave. Con un profondo suono metallico, la porta si spalanca. Il fascio di luce argentea che ne sgorga si posa accanto agli altri, sul pavimento)

JUDIT
Quanti tesori!
Quanti tesori!

(Si inginocchia e vi affonda la mano posando sulla soglia gioielli, corone, mantelli)

JUDIT
Monete d'oro, preziosi diamanti,
gioielli splendenti di perle,
corone, ricchi mantelli!

KÉKSZAKÁLLÚ
Ez a váram kincsesháza.

JUDIT
Mily gazdag vagy Kékszakállú!

KÉKSZAKÁLLÚ
Tiéd most már mind ez a kincs,
tiéd arany, gyöngy és gyémánt.

JUDIT

Vérfolt van az ékszereken!
Legszebbik koronád véres!

KÉKSZAKÁLLÚ
Nyisd ki a negyedik ajtót.
Legyen napfény, nyissad, nyissad.

JUDIT
Oh! Virágok!
Oh! Illatos kert!
Kemény sziklák alatt rejtve.

KÉKSZAKÁLLÚ
Ez a váram rejtett kertje.

JUDIT
Oh! Virágok!
Embernyi nagy liljomok,
Hüs-fehér patyolat rózsák,
piros szekfűk szórják a fényt.
Sose láttam ilyen kertet.

KÉKSZAKÁLLÚ
Minden virág neked bókol,
minden virág neked bókol,
te fakasztozod, te hervasztozod,
szebben újra te sarjasztozod.

BARBABLÙ
Questa è la sala dei tesori.

JUDIT
Quanto sei ricco, Barbablù!

BARBABLÙ
Ormai è tuo tutto questo tesoro.
È tuo l'oro, il diamante, sono tue le perle!

JUDIT
(balzando in piedi)
I gioielli sono insanguinati!
La tua corona più bella è insanguinata!

BARBABLÙ
Apri tosta la quarta porta.
Fa luce. Apri, apri!

(Judit diventa sempre più inquieta e impaziente. A un tratto si volta verso la quarta porta, e l'apre. Attraverso il vano della porta rami fioriti scattano come archi. Un rettangolo verde-bluastrò si disegna nel muro. Il nuovo fascio di luce si posa accanto agli altri)

JUDIT
Oh! Fiori!
Oh! Giardino profumato!
Nascosto sotto le dure rocce.

BARBABLÙ
Questo è il giardino segreto del mio castello.

JUDIT
Oh! Quanti fiori!
Gigli alti come un uomo!
Rose bianche, fresche, immacolate,
rossi garofani che sprizzano luce!
Non ho mai visto un giardino come questo.

BARBABLÙ
Ogni fiore si inchina davanti a te.
Ogni fiore si inchina davanti a te.
Tu li fai nascere, tu li fai appassire,
tu li fai germogliare di nuovo.

JUDIT

Fehér rózsád töve véres,
virágaid földje véres!

KÉKSZAKÁLLÚ

Szemed nyitja kelyheiket,
s neked csengetyűznek reggel.

JUDIT

Ki öntözte kertet földjét?

KÉKSZAKÁLLÚ

Judit, szeress,
sohse kérdezz.
Nézd hogy derül már a váram.
Nyisd ki az ötödik ajtót!

JUDIT

Ah!

KÉKSZAKÁLLÚ

Lásd ez az én birodalmam,
messze néro szép könyöklöm.
Ugye, hogy szép nagy, nagy ország?

JUDIT

Szép és nagy a te országod.

KÉKSZAKÁLLÚ

Selyemrétek,
bársonyerdők,
hosszú ezüst folyók folynak,
és kék hegyek nagy messze.

JUDIT

Szép és nagy a te országod.

KÉKSZAKÁLLÚ

Most már Judit mind a tied.
Itt lakik a hajnal, alkony,

JUDIT

(chinandosi improvvisamente)

Il gambo delle rose è insanguinato,
la terra da cui spuntano è insanguinata.

BARBABLÙ

I tuoi occhi aprono i loro calici,
i loro campanelli risuonano per te ogni mattina.

JUDIT

(si alza e si volta verso Barbablù)

Chi ha innaffiato il tuo giardino?

BARBABLÙ

Judit, ama
e non domandare.
Guarda come si rischiara il mio castello.
Apri la quinta porta e vedrai!

(Judit corre verso la quinta porta e con uno strappo la spalanca. La quinta porta si apre. Si scorge un grande terrazzo, e dietro un paesaggio. Intanto una luce splendente inonda la sala. Judit si copre gli occhi come se fosse accecata).

JUDIT

Ah!

BARBABLÙ

Ecco, questo è il mio regno.
Ecco il terrazzo dal quale lo guardo.
Dimmi, non è bello, non è grande il mio regno?

JUDIT

È grande e bello il tuo regno.

BARBABLÙ

Prati di seta,
boschi vellutati,
lunghe fiumi d'argento vi scorrono,
monti oscuri si scorgono in lontananza.

JUDIT

È grande e bello il tuo regno.

BARBABLÙ

Ormai, Judit, è tutto tuo.
Qui abita l'aurora, qui il tramonto,

itt lakik nap, hold és csillag,
s leszen neked játszótársad.

JUDIT

Véres árnyat vet a felhő!
Milyen felhők szállnak ottan?

KÉKSZAKÁLLÚ

Nézd, tündököl az én váram,
áldott kezed ezt, művelte,
áldott a te kezed, áldott
gyere, gyere tedd szivemre

JUDIT

De két ajtó csukva van még.

KÉKSZAKÁLLÚ

Legyen csukva a két ajtó.
Téljen dallal az én váram.
Gyere, gyere, csókra várlak!

JUDIT

Nyissad ki még a két ajtót.

KÉKSZAKÁLLÚ

Judit, Judit, csókra várlak.
Gyere, várlak.
Judit várlak!

JUDIT

Nyissad ki még a két ajtót.

KÉKSZAKÁLLÚ

Azt akartad, felderüljön;
nézd, tündököl már a váram.

JUDIT

Nem akarom, hogy előttem
csukott ajtóid legyenek!

KÉKSZAKÁLLÚ

Vigyázz, vigyázz a váramra,
vigyázz, nem lesz fényesebb már

qui il sole, la luna, qui abitano le stelle;
saranno loro i tuoi compagni di giochi.

JUDIT

Le nuvole gettano ombre insanguinate!
Che nuvole sono queste?

BARBABLÙ

Guarda! Il mio regno risplende,
è opera delle tue mani benedette,
è benedetta la tua mano, benedetta
vieni, posala sul mio cuore.

(Judit non si muove)

JUDIT

Restano ancora due porte.

BARBABLÙ

Che rimangano sbarrate!
Che si riempia di canti il mio castello.
Vieni, vieni, aspetto il tuo bacio!

JUDIT

Apri quelle due porte!

BARBABLÙ

Judit, Judit, aspetto il tuo bacio.
Vieni, ti sto aspettando.
Judit, ti sto aspettando.

JUDIT

Apri le ultime due porte!

BARBABLÙ

(le sue braccia si abbandonano)
Volevi che tutto si rischiarasse;
guarda, il mio castello risplende.

JUDIT

Non voglio che davanti a me
le tue porte restino chiuse.

BARBABLÙ

Bada, bada al mio castello.
Bada, non sarà più risplendente.

JUDIT
Életemet, halálomat,
Kékszakállú!

KÉKSZAKÁLLÚ
Judit, Judit!

JUDIT
Nyissad ki még a két ajtót,
Kékszakállú, Kékszakállú!

KÉKSZAKÁLLÚ
Mért akarod, mért akarod?
Judit! Judit!

JUDIT
Nyissad, nyissad!

KÉKSZAKÁLLÚ
Adok neked még egy kulcsot.

KÉKSZAKÁLLÚ
Judit, Judit ne nyissad ki!

JUDIT
Csendes fehér tavat látok,
mozdulatlan fehér tavat.
Milyen víz ez Kékszakállú?

KÉKSZAKÁLLÚ
Könnyek, Judit, könnyek, könnyek.

JUDIT
Milyen néma, mozdulatlan.

KÉKSZAKÁLLÚ
Könnyek, Judit, könnyek, könnyek.

JUDIT
Per la vita, per la morte,
Barbablù!

BARBABLÙ
Judit, Judit!

JUDIT
Apri le ultime due porte,
Barbablù, Barbablù!

BARBABLÙ
Perché lo vuoi, perché lo vuoi?
Judit! Judit!

JUDIT
Apri! Apri!

BARBABLÙ
Ti do ancora una chiave.

(Judit stende la mano in modo perentorio. Barbablù le porge la chiave, Judit si avvicina alla porta. Al primo giro della chiave si sente un sospiro profondo, come di pianto. Judit entra)

BARBABLÙ
Judit, Judit, non aprire!

(Con gesto repentino Judit apre la porta. Come se un'ombra attraversasse la sala, tutto si oscura un poco)

JUDIT
Vedo un bianco lago, silenzioso,
un bianco lago immobile.
Che acqua è questa, Barbablù?

BARBABLÙ
Lacrime, Judit, lacrime, lacrime.

JUDIT
(rabbrividendo)
Che lago muto, che lago immobile.

BARBABLÙ
Lacrime, Judit, lacrime, lacrime.

JUDIT

Sima fehér, tiszta fehér.

KÉKSZAKÁLLÚ

Könnyek, Judit, könnyek, könnyek

KÉKSZAKÁLLÚ

Gyere, Judit, gyere Judit,
csókra várlak.Gyere várlak, Judit várlak.
Az utolsót nem nyitom ki.
Nem nyitom ki.

JUDIT

Kékszákállú... Szeress engem.

JUDIT

Nagyon szeretsz, Kékszákállú?

KÉKSZAKÁLLÚ

Te vagy váram fényessége,
csókolj, csókolj,
sohse kérdezz.

JUDIT

Mondd meg nekem Kékszákállú,
kit szerettél én előttem?

KÉKSZAKÁLLÚ

Te vagy váram fényessége,
csókolj, csókolj,
sohse kérdezz.

JUDIT

(si china per scrutare l'acqua)
Liscio, bianco, immacolato.

BARBABLÙ

Lacrime, Judit, lacrime, lacrime.

*(Judit si volta lentamente e fissa gli occhi sul volto di
Barbablù)*

BARBABLÙ

(aprendo le braccia lentamente)
Vieni, Judit, vieni Judit,
aspetto il tuo bacio.*(Judit non si muove)*Vieni, ti aspetto, Judit.
Io ti sto aspettando.
Non aprirò mai l'ultima. Non l'aprirò.*(Judit a capo chino si avvicina lentamente a Barbablù.
Aderisce al suo corpo, triste, implorante).*

JUDIT

Barbablù, amami.

(Barbablù la stringe a sé in un lungo bacio)

JUDIT

(poggiando il capo sulle spalle di Barbablù)
Mi ami molto, Barbablù?

BARBABLÙ

Tu sei lo splendore del mio castello.
Baciami, baciami,
non fare mai domande.

JUDIT

*(sempre con la testa appoggiata sulle spalle di Bar-
bablù)*
Dimmi, dimmelo, Barbablù,
chi hai amato prima di me?

BARBABLÙ

Tu sei la luce del mio castello,
Baciami, baciami,
Non fare mai domande.

JUDIT

Mondd meg nekem, hogy szeretted?
Szebb volt mint én? Más volt mint én?
Mondd el nekem Kékszakállú?

KÉKSZAKÁLLÚ

Judit szeress,
sohse kérdezz.

JUDIT

Mondd el nekem Kékszakállú?

KÉKSZAKÁLLÚ

Judit szeress,
sohse kérdezz.

JUDIT

Nyisd ki a hetedik ajtót!

JUDIT

Tudom, tudom, Kékszakállú.
Mít rejt a hetedik ajtó.
Vér szárad a fegyvereken,
legszebbik koronád véres,
virágaid földje véres,
véres árnyat vet felhő!
Tudom, tudom, Kékszakállú,
Fehér könnytő kinek könnye.
Ott van mind a régi asszony
legyilkolva, vérbefagyva.
Jaj, igaz hír; suttogó hír.

KÉKSZAKÁLLÚ

Judit!

JUDIT

Igaz, igaz!
Most én tudni akarom már.
Nyisd ki a hetedik ajtót!

KÉKSZAKÁLLÚ

Fogjad, fogjad itt a hetedik kulcs.

JUDIT

Dimmi, dimmi, come le amavi?
Erano più belle di me? Erano diverse da me?
Parlamene, Barbablù.

BARBABLÙ

Judit, devi amarmi,
ma non fare mai domande.

JUDIT

Parlamene, Barbablù.

BARBABLÙ

Judit, devi amarmi,
ma non fare mai domande.

JUDIT

(si libera dal suo abbraccio)
Apri la settima porta!

(Barbablù non risponde)

JUDIT

Io lo so, lo so, Barbablù,
che cosa nasconde la settima porta.
Sulle armi, sangue rappreso,
la tua corona più bella è insanguinata,
la terra dei tuoi fiori è insanguinata,
le nuvole gettano ombre di sangue!
Lo so, lo so, Barbablù,
lo so di chi sono le lacrime del lago.
Le donne di una volta sono lì,
assassinate, gelate nel proprio sangue.
Ahi, le leggende sono vere.

BARBABLÙ

Judit!

JUDIT

Sono vere! Sono vere!
E adesso io voglio sapere!
Apri la settima porta!

BARBABLÙ

Prendi, prendi... ecco la settima chiave.

(Judit lo guarda paralizzata; non la prende)

KÉKSZAKÁLLÚ

Nyisd ki, Judit. Lássad őket.
Ott van mind a régi asszony.

Lásd a régi asszonyokat
Lásd akiket én szerettem.

JUDIT

Élnek, élnek, itten élnek!

KÉKSZAKÁLLÚ

Szépek, szépek, százszor szépek.
Mindig voltak, mindig élnek.
Sok kincsemet ők gyűjtötték,
Virágaim ők öntözték,
birodalmam növesztették,
övék minden, minden, minden.

JUDIT

Milyen szépek,
milyen dúsak,
én, jaj, koldus, kopott vagyok.

KÉKSZAKÁLLÚ

Hajnalban az elsőt leltem,
piros szagos szép hajnalban.
Övé most már minden hajnal,
övé piros, hüs palástja,

BARBABLÙ

Apri, Judit, va a vederle.
Vedrai tutte le donne del passato.

(Judit resta immobile per un po'. Quindi con mano incerta prende la chiave e lentamente, con passo vacillante, raggiunge la settima porta e l'apre. Nell'istante in cui scatta la serratura, con un debole sospiro si chiudono la sesta e la quinta porta. Tutto diventa molto più oscuro. Soltanto le quattro porte frontali illuminano la sala con la loro luce colorata. Poi la settima porta si apre lasciando filtrare nella sala una argentea luce lunare che illumina il volto di Judit e Barbablù)

Ecco le mie donne d'un tempo!
Ecco coloro che io ho amato.

JUDIT

Sono vive! Vive! Vive!

(Dalla settima porta escono le donne del passato. Sono tre, portano la corona, sono coperte di gioielli; il loro capo è circondato da un'aureola. Avanzano una dopo l'altra incedendo orgogliosamente. Si fermano di fronte a Barbablù che si inginocchia)

BARBABLÙ

(a braccia aperte, come se stesse sognando)
Sono belle, cento volte belle,
sono sempre esistite, hanno vissuto sempre.
Sono loro che hanno raccolto il mio tesoro,
sono loro che hanno annaffiato i miei fiori,
sono loro che hanno esteso il mio regno.
Tutto appartiene a loro. Tutto, tutto.

JUDIT

(stando vicino alle tre donne, lei, quarta. È impaurita, curva)

Sono belle, sono ricche,
ahi, io sono una mendicante,
sono tutta stracci di fronte a loro.

BARBABLÙ

(si alza, poi, sussurrando)
All'alba trovai la prima,
era un'alba rossa, profumata.
Ogni alba ormai è sua,
il rosso fresco manto dell'alba,

övé ezüst koronája,
övé most már minden hajnal,

JUDIT

Jaj; szebb nálam,
dúsahh nálam.

KÉKSZAKÁLLÚ

Másodikat délben leltem,
néma égő arany délben.
Mindén dél az övé most már,
övé nehéz tüzpalástja,
övé arany koronája,
minden dél az övé most már.

JUDIT

Jaj; szebb nálam,
dúsahh nálam.

KÉKSZAKÁLLÚ

Harmadikat este leltem,
békés bágyadt barna este.
Övé most már minden este,
övé barna búpalástja,
övé most már minden este.

JUDIT

Jaj; szebb nálam,
dúsahh nálam.

JUDIT

Jaj; szebb nálam,
dúsahh nálam.

KÉKSZAKÁLLÚ

Negyediket éjjel leltem.
Csillagos, fekete éjjel.

la corona d'argento dell'alba,
ogni alba ormai è sua.

(La prima delle donne rientra con passi lenti)

JUDIT

Ahi, quant'è più bella di me,
ahi, quant'è più ricca di me!

BARBABLÙ

A mezzogiorno trovai la seconda,
un muto, bruciante mezzogiorno dorato.
Ogni mezzogiorno ormai è suo,
il pesante manto del fuoco di mezzogiorno,
la corona d'oro di mezzogiorno,
ogni mezzogiorno ormai è suo.

(La seconda delle tre rientra)

JUDIT

Ahi, quant'è più bella di me!
Ahi, quant'è più ricca di me!

BARBABLÙ

Trovai la terza di sera,
una silente, oscura sera.
Ogni sera ormai è sua,
il manto triste, oscuro della sera,
ogni sera ormai è sua.

JUDIT

Ahi, quant'è più bella di me,
ahi, quant'è più ricca di me!

(La terza donna rientra)

JUDIT

Ahi, quant'è più bella di me,
ahi, quant'è più ricca di me!

(Barbablù si ferma davanti a Judit. Si guardano lungamente negli occhi. La quarta porta si chiude lentamente)

BARBABLÙ

La quarta, la trovai di notte;
una notte nera, stellata.

JUDIT

Kékszakállú, megállj, megállj!
Hallgass, hallgass,
itt vagyok még!

KÉKSZAKÁLLÚ

Fehér arcod süttött fénnel
barna hajad felhőt hajtott,
tied lesz már minden éjjel.

Tied csillagos palástja.

JUDIT

Kékszakállú nem kell, nem kell!

KÉKSZAKÁLLÚ

Tied gyémánt koronája.

JUDIT

Jaj, jaj Kékszakállú, vedd le.

KÉKSZAKÁLLÚ

Tied a legdrágább kincsem.

JUDIT

Jaj, jaj Kékszakállú, vedd le.

KÉKSZAKÁLLÚ

Szép vagy, szép vagy,
százszor szép vagy,
te voltál a legszebb asszony,
a legszebb asszony!

KÉKSZAKÁLLÚ

Es mindég is éjjel lesz már...
éjjel... éjjel...

JUDIT

Fermati, fermati, Barbablù!
Taci, ti prego, taci!
Io sono ancora qui.

BARBABLÙ

Il tuo viso bianco riluceva,
i tuoi capelli scuri volavano con le nuvole.
Ogni notte ormai sarà tua.

(Va verso la terza porta; prende i gioielli, il mantello e la corona che Judit vi aveva depresso. La terza porta si chiude. Posa il mantello sulle spalle di Judit)

È il tuo mantello stellato della notte.

JUDIT

Barbablù, non lo voglio, non voglio!

BARBABLÙ

(posando sul capo di Judit la corona)
È la corona di diamante della notte.

JUDIT

Ahi, ahi, Barbablù, togli!lila!

BARBABLÙ

(appendendo al collo di Judit una collana)
Il mio tesoro più prezioso è tuo.

JUDIT

Ahi, ahi, toglimelo, Barbablù!

BARBABLÙ

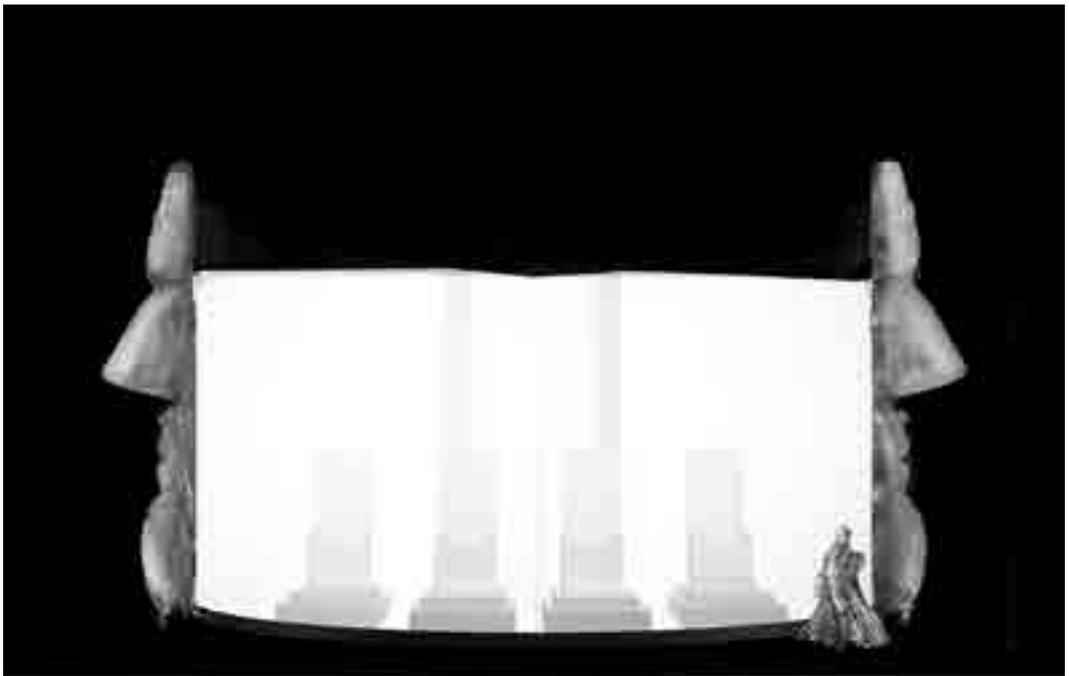
Sei bella, sei cento volte bella!
Eri la più bella di tutte!
Eri la mia donna più bella,
la migliore, la più bella!

(Si guardano negli occhi a lungo. Poi Judit se ne va sotto il peso del mantello e della corona col capo chino, camminando lungo il raggio argenteo e segue le altre donne scomparendo dietro la settima porta. Allora anche questa si chiude)

BARBABLÙ

È ora sarà sempre notte
sempre notte, notte, notte.

(Oscurità completa, in cui scompare anche Barbablù)



Massimo Checchetto, bozzetti per Il castello del principe Barbablù di Béla Bartók al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.



Giuseppe Paella, figurino del costume di Geraldine per A Hand of Bridge di Samuel Barber al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Paella.

Sei personaggi in cerca di amore

di Guido Zaccagnini

Una volta, ormai giunto al culmine della propria carriera, Samuel Barber dichiarò:

Secondo le ambizioni dei miei genitori, sarei dovuto diventare un medico e sarei dovuto andare all'Università di Princeton. Ma tutto ciò che avrei dovuto fare non lo feci: fui molto fortunato perché il Curtis Institute [di Filadelfia] aprì le sue porte nel 1924, quando avevo quattordici anni, e la scuola si trovava a trenta miglia dalla mia abitazione.

Al Curtis, quattro anni dopo, nel 1928 Barber incontrò Gian Carlo Menotti, anch'egli studente dell'istituto. Fu l'inizio di una lunga relazione affettiva e di una fruttuosa collaborazione che portò Menotti a fornire a Barber i libretti di *Vanessa* e di *A Hand of Bridge*. Per la cronaca, Barber vinse il Premio Pulitzer per *Vanessa*, laddove Menotti lo aveva già conquistato due volte: la prima, nel 1950, per *Il console*, e la seconda, nel 1955, per *La santa di Bleecker Street*. I due avrebbero continuato a frequentarsi per quasi trent'anni nella casa che chiamarono 'Capricorn' (che, peraltro, è il titolo del Concerto di Barber per oboe, tromba, flauto e archi). In seguito, la relazione tra Barber e Menotti s'interruppe e, secondo taluni critici, fu questo evento a determinare nel musicista americano una crisi creativa e una duratura depressione. Ma questa è un'altra storia.

La prima rappresentazione di *A Hand of Bridge* ebbe luogo, sotto la direzione di Robert Feist, al Teatro Caio Melisso di Spoleto il 17 giugno 1959, nell'ambito del Festival dei Due Mondi. Menotti aveva istituito una serie di brevi concerti/*performance*, intitolati *Fogli d'album*, commissionando a diversi compositori opere che oscillassero tra i tre e i quindici minuti. Per la prima pubblicazione della partitura Andy Warhol, amico di Barber, ne disegnò e illustrò la copertina: con immaginarie carte da gioco in nero e magenta, contenenti i volti (non meno fantasiosi) di due uomini e due donne.

Il titolo dell'operina descrive esattamente quanto avviene sul palcoscenico, ovvero una mano di *bridge* giocata da due coppie di amici: Sally e Bill, e Geraldine e David. Nel gioco del *bridge*, dopo la licita (le dichiarazioni espresse a turno dai partecipanti), uno di loro lascia il compagno a giocare da solo, scoprendo le proprie carte e, si dice, «fa il morto». Nella *pièce* di Barber, la licita inizia con «1 cuori», dichiarati da Bill, seguito da Geraldine che risponde con «2 fiori»; Sally replica «2 cuori» e David «passa». Bill rilancia con «4 cuori» e Geraldine con «5 fiori»; Sally, di rimando, pronuncia «5 cuori», Bill «passa» e così fa Geraldine. «Sta a te giocare!», conclude David, e a Sally tocca fare il morto.

L'ORCHESTRA DI
A HAND OF BRIDGE

FLAUTO
OBOE
CLARINETTO
FAGOTTO

TROMBA

PERCUSSIONI

PIANOFORTE

ARCHI

Una volta definito il 'contratto' – che è stato accompagnato da pianoforte, contrabbasso pizzicato e un tamburo strisciato da spazzole – i cantanti, uno dopo l'altro, iniziano a dar voce ai loro intimi monologhi. Gli interventi si dividono tra la conversazione intorno al tavolo da gioco e pensieri privati. Per gli interventi che riguardano il gioco, le linee vocali hanno il carattere di recitativo; per le rispettive riflessioni personali, i motivi diventano via via più melodici, intonando ognuno dei personaggi quella che potrebbe definirsi un'arietta'. Il *climax* dell'opera è raggiunto nel finale con la sovrapposizione dei temi: un contrappunto che rappresenta l'insieme dei giocatori.

Ciascuna delle ariette a loro affidate rivela i rispettivi, insoddisfatti, desideri e il loro reale isolamento. E non è un caso che Barber e Menotti, a sottolineare la reciproca separatezza dei personaggi, abbiano previsto (nelle *Note per l'allestimento*

che si trovano nella partitura) che al momento di intonare la propria arietta ciascuno dei quattro venga illuminato, restando gli altri tre nell'oscurità. Parimenti, è previsto che il solista di turno, al momento di esprimere i propri pensieri, compia movimenti, gesticoli, a fronte della totale immobilità degli altri tre. O viceversa: che rimanga, cioè, immobile mentre gli altri compiono gli abituali gesti di chi siede a un tavolo da gioco.

Tra un'arietta e l'altra, viene intonato un tema, detto 'delle carte', che funge (à la *manière* della «Promenade» dei *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij) da elemento connettivo sonoro e strutturale tra i diversi monologhi. Questa melodia è usata allo scopo di creare un collegamento tra i diversi momenti e, al tempo stesso, di separare le ariette in sezioni di uguale lunghezza, nonché d'impostare l'atmosfera permeante le diverse scene, specchio dei tratti caratteriali dei singoli personaggi. Il tema delle carte è caratterizzato da stilemi tipici della musica *jazz*, con ritmi sincopati, controtempi e quello che si potrebbe definire un 'quasi-*walking bass*': un accompagnamento nel registro grave che contrappuntisticamente fa da base, in modo apparentemente estemporaneo, alla linea melodica superiore.

Menotti dichiarò di essersi ispirato, per i nomi dei quattro solisti, a quelli di suoi amici, inserendo nel libretto anche alcuni elementi autobiografici:

Talvolta mi trovo specchiato in alcuni dei miei personaggi, raffigurati comunque in modo assolutamente inconscio.

E in realtà, a conoscere la biografia di Menotti e Barber, diversi indizi permettono di riconoscere figure del loro circolo di amici. Bill è modellato su un vicino di casa di Menotti, un uomo d'affari che si vantava pretenziosamente di essere molto religioso (razzolando, in realtà, assai male). Nell'opera egli fantastica sulla sua amante Cymbaline, elencando una serie di nomi di uomini con i quali egli immagina che la donna trascorra il suo tempo: tra questi, Christopher (nipote di Barber) e Tommy (il direttore Thomas Schippers che sin dagli inizi fu la bacchetta principale del Festival dei Due Mondi e che avrebbe diretto la prima di *Antony and Cleopatra* di Barber). Geraldine, dal canto suo, va fantasticando sulla madre malaticcia ed è modellata su Sara, sorella di Barber, la quale ebbe sempre un rapporto conflittuale e controverso con la genitrice.

La prima a manifestare i propri pensieri è Sally (contralto), avvilita per risultare per l'ennesima volta il morto della partita («Ancora una volta faccio il morto, sempre il morto!»). Sally va con il pensiero a un cappello di piume di pavone che ha visto nella vetrina del negozio di Madame Charlotte quella mattina ed esprime, fra sé e sé, il fortissimo desiderio di acquistarlo, ripetendo più volte, nel corso della sua arietta: «I want to buy that hat of peacock feathers!» Poi, si chiede se non siano preferibili altri due cappelli: uno rosso ornato di una tartaruga rosa, e un altro munito di un fiocco di colore fucsia. Ma infine decide che la scelta migliore è proprio quella del cappello con le penne del pavone.

Il marito di Sally, Bill (tenore), è un avvocato e, al cospetto dello sfogo della moglie – regolarmente condannata a ‘fare il morto’ – si chiede se esso nasconda un doppio senso: se, cioè, la moglie abbia scoperto la sua tresca con un'altra donna, chiamata Cymbaline. Bill passa quindi a descrivere la propria amante, dotata di un respiro profumato di geranio e di una bionda capigliatura. Continua nel suo soliloquio, tentando di immaginare dove ella possa trovarsi in quel momento, chiedendosi – animato dalla gelosia – con chi Cymbaline stia trascorrendo la serata: «Christopher, Oliver, Mortimer, Manfred, Chuck, Tommy o Dominic?». E termina le sue elucubrazioni lamentandosi di essere il marito di Sally e non di Cymbaline. L'arietta di Bill termina sulle parole della moglie Sally: «The Queen, you have trumped the Queen!» (La regina, hai fatto morta la regina!). Sul finire del suo monologo, i desideri proibiti di Bill sono espressi da intervalli aumentati e diminuiti: l'uomo, in preda alle sue fantasie erotiche, vorrebbe ‘soffocare nel buio’ in compagnia dell'amante. Bill, come

LE VOCI DI *A HAND OF BRIDGE*

DAVID, *A FLORID BUSINESSMAN*
baritono

GERALDINE, *HIS MIDDLE-AGED WIFE*
soprano

BILL, *A LAWYER*
tenore

SALLY, *HIS WIFE*
contralto

accennato, intende essere la caricatura di uno dei vicini di casa di Barber: uomo d'affari smanioso di ostentare la propria dirittura morale di matrice religiosa.

Interviene Geraldine (soprano) la quale si chiede perché Bill sia così distratto, arrivando alla conclusione che ciò non dipende né dalla moglie (definita «regina da lungo tempo scartata», come una carta inutile) né da lei stessa, alla quale più di una volta lo stesso Bill, durante precedenti partite, ha «fatto piedino». Il suo monologo è segnato da un tono lamentoso, laddove la donna si chiede chi possa essere invaghito di lei e di chi lei stessa sia veramente innamorata. Elenca una serie di persone dalle quali sa per certo di non essere amata: Bill, «il matto fante di cuori», suo padre, il proprio «marito borsa-valori» David e il loro figlio, spregiativamente definito «football son». Dopo di che, esprime il proprio rincrescimento per non avere un rapporto con la madre, avendone peraltro avuta la possibilità, implorandola di non morire adesso che ha imparato ad amarla.

Infine David (baritono), marito di Geraldine, dichiara tutta la propria infelicità causatagli dal rapporto con la moglie, stabilendo che il suo epitaffio così reciterà: «Lavorò



Giuseppe Palella, figurini dei costumi di Bill e David per A Hand of Bridge di Samuel Barber al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

ogni giorno per il Signor Pritchett e giocò ogni notte a bridge con Sally e Bill». Di seguito, prende a fantasticare su che cosa avrebbe fatto se fosse stato ricco o più ricco del suo padrone, che non sopporta e invidia. Immagina la sua vita a Palm Beach quale «re di quadri», con venti ragazze nude e ragazzi pronti a «prendersi cura dei suoi piaceri». Passa poi a elucubrazioni su possibili esperimenti sessuali, ricavati dalla lettura di un libro di Havelock Ellis, che tiene nascosto sotto una copia di «Who's Who». Al termine di tali fantasie, David ammette che non sarebbe riuscito a realizzare i propri sogni anche se fosse stato ricco e che in ogni caso sarebbe stato condannato a giocare a *bridge* con Sally e Bill tutte le sere. A voler leggere le parole di David in chiave psicoanalitica, la musica sembrerebbe alludere alla sua natura sessuale, proibita e repressa.

La partita si chiude e con essa la rappresentazione. Domani è un altro giorno: altro giro, altra corsa, altra partita ma con gli stessi giocatori seduti allo stesso tavolo: a rimuginare senza fine aspirazioni frustrate: «2 fiori», «2 cuori», «4 cuori», «5 fiori», «5 cuori»...

Si potrebbe ipotizzare che il dittico *A Hand of Bridge - Il castello del principe Barbablù* sia stato pensato a significare la crisi, perenne e insolubile, insita nei rapporti di coppia. Per certi versi, l'accostamento può anche dirsi legittimo ma le rispettive storie sono alquanto diverse e, nel caso dell'opera di Bartók, parecchio più complicate.

A Kékszakállú herceg vára (letteralmente Il castello del duca Barbablù) è la prima e unica opera per il teatro, in un atto unico, di Bartók, e manca di tutti quegli apparati che erano parte essenziale dell'opera lirica del tardo Ottocento: non riprende alcun elemento proprio del teatro italiano, o tedesco, o russo, o francese. Tanto sotto il profilo della costruzione musicale quanto sotto quello drammaturgico, Bartók si rifiuta di ricorrere a schemi ben conosciuti e ben collaudati. Nulla, o quasi, succede sulla scena (e nello scarso impianto scenico adottato dal compositore ungherese l'opera si apparenta al *Bridge* di Barber). A parte alcuni effetti di luce, il complesso armamentario tecnico del palcoscenico moderno è bloccato durante l'intera rappresentazione del *Castello del principe Barbablù*. Per la sua estrema semplicità, si potrebbe immaginare un allestimento di questo lavoro nel vecchio teatro di Shakespeare: ma meno facilmente se ne potrebbe figurare la straordinaria efficacia. In realtà, una messa in scena di genere astratto, capace di concentrarsi sui punti essenziali del dramma, potrebbe essere la più appropriata per quest'opera.

Bartók finì di scriverne la partitura a Rákoskeresztúr (oggi un distretto della capitale ungherese) il 20 settembre 1911, la spedì a un concorso organizzato dal Lipótváros Casino di Budapest ma venne bocciato. Ne riscrisse il finale l'anno successivo; un terzo finale fu composto nel 1918 (anno in cui, il 24 maggio, si ebbe la sua prima rappresentazione) mentre la revisione definitiva venne redatta nel 1921. Una delle maggiori difficoltà incontrate da Bartók fu l'adattamento della musica alla prosodia ungherese. È per questo che le melodie constano spesso di linee discendenti per grado congiunto su scansione sillabica. Tutto sommato, siamo in presenza di una sorta di parlato/declamato simile a quello impiegato da Debussy nel *Pelléas et Mélisande*, la cui partitura Bartók aveva studiato a fondo. Al libretto dell'opera del francese aveva provveduto Maurice Maeterlinck il quale, nel 1899, aveva composto il dramma in tre atti *Ariane et Barbe-Bleue* che fu alla base dell'o-

monima opera scritta da Paul Dukas nel 1907. In Maeterlinck le mogli sono sei, l'ultima delle quali si chiama Ariane, come l'Arianna del Minotauro e di Teseo: e quindi il castello come labirinto? Plausibile. Per la cronaca, già nel 1789 André Gretry aveva musicato il soggetto per il suo *Raoul Barbe-Bleue*, e nel 1866 Jacques Offenbach lo aveva rivisitato in chiave operettistica (*Barbe-Bleue*).

Il soggetto è tratto dalla fiaba di Charles Perrault (*Histoires ou Contes du Temps passé, avec des Moralités* [Parigi, 1697]); in essa non viene menzionato il nome della protagonista, dell'ultima sposa di Barbablù, le chiavi sono sette e nell'ultima stanza si trovano i cadaveri delle precedenti mogli. Barbablù si appresta ad assassinare la neo-consorte che però viene salvata dai fratelli che uccidono il principe, facendo sì che la sorella diventi vedova, allegra e ricca.

Bartók si avvale del libretto di Béla Balázs (1884-1949) il quale intendeva il proprio lavoro come un 'mistero': genere teatrale diffusosi nel basso medioevo, a metà tra il sacro e il profano, basato sulla commistione di elementi reali e sovranaturali. I personaggi di Balázs sono di fatto tre: Barbablù, l'ultima moglie – che si chiama Judit – e il castello: che non canta ma che «trema», «sanguina», «s'illumina» e «si rabbuia». In Balázs figura anche un bardo che recita il prologo previsto dello scrittore ungherese, e che fu sostituito da Bartók con un preludio contenente reminiscenze di canti popolari ungheresi. Questo il testo steso da Balázs:

Ahi, storie segrete / dove, dove trovarle?
 C'era una volta: dentro o fuori?
 Antica storia, che significherà, / uomini e donne?
 Ecco, il canto s'intona. / Voi mi guardate, io vi guardo
 Il sipario delle nostre palpebre si leva,
 dov'è la scena: dentro o fuori, / uomini e donne?
 Storie amare e felici / storie famosissime,
 il mondo è pieno di guerre,
 ma non è lì, la nostra morte, / uomini e donne.
 Ci guardiamo l'un l'altro, / raccontiamo la nostra storia,
 chissà da dove ce la portiamo appresso,
 la ascoltiamo, e ci stupiamo, / uomini e donne.
 La musica risuona, le fiamme ardonno,
 incominci pure lo spettacolo, / si alzi il sipario dai miei occhi;
 quando s'abbasserà: battete le mani, / uomini e donne.
 Antico castello; è antica la leggenda / che narra la sua storia;
 ascoltatela anche voi.

La melodia creata da Bartók, in sostituzione di questo preambolo, torna nelle ultime battute dell'opera fornendo quindi una cornice all'intera *pièce*. La musica è divisa in un'introduzione e sette scene: tante quante sono le fatidiche porte prima serrate e poi dischiuse; l'intero testo è costruito come un dialogo, un botta e risposta nel quale i due personaggi non cantano mai insieme.

All'inizio, Barbablù chiede a Judit se intenda entrare nel castello anche se la famiglia di lei si oppone decisamente alla loro unione: Judit è solida nella sua decisione e fa per ad-

dentrarsi nel maniero. Si ferma per un attimo ma si affretta a dichiarare che il suo arresto è stato causato dalla gonna che si è impigliata in uno spigolo. Il castello è senza finestre: freddo e oscuro. In terra scorre dell'acqua e Judit dice che il castello piange. Dichiarando quindi di voler asciugare l'acqua e di volere far tornare la luce e il calore nella fortezza. Vedendo sette porte sbarrate, chiede a Barbablù di aprirle, ma inutilmente. Ode alcuni lamenti e domanda da dove provengano. «Il castello ha sospirato», esclama. Poi dichiara di voler aprire la prima porta e ne chiede la chiave al marito. Ottenutala, la apre e, inorridita, vede una stanza colma di strumenti di tortura. «Il tuo castello sanguina», esclama. Il fuoco che arde nella stanza delle torture rischiarizza parzialmente la scena. Dopodiché, la donna esige di poter aprire tutte le altre porte: lo vuole fare perché ama Barbablù. Questi la mette in guardia da quanto il castello potrà rivelarle ma Judit risponde che agirà con cautela, in silenzio.

Nella seconda sala scorge armi da guerra sulle quali è visibile del sangue rappreso. Anche in questo luogo ardono fiamme che rischiarano ulteriormente lo spazio. Judit intende proseguire anche se Barbablù l'avverte che le mura del castello tremano e «le tristi pietre rabbriviscono di voluttà». La moglie è irremovibile. Barbablù le consegna altre tre chiavi ma l'avverte: «Qualsiasi cosa vedessi, non fare mai domande!». Davanti alla terza porta, Judit esita, affermando di non trovare la serratura: come se, dopo l'incidente della gonna impigliata, cercasse psichicamente una ragione per non proseguire nella sua indagine. Poi, si risolve ed entra. Nella stanza sono contenuti favolosi tesori ma anch'essi macchiati di sangue. Lo spalancamento della quarta porta svela



Giuseppe Palella, figurino per Il castello del principe Barbablù di Béla Bartók al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

L'ORCHESTRA DEL
CASTELLO DEL PRINCIPE
BARBABLÙ

4 FLAUTI
2 OTTAVINI
2 OBOI
CORNO INGLESE
3 CLARINETTI
(DI CUI IL 2° PICCOLO, IL 3° BASSO)
4 FAGOTTI
CONTROFAGOTTO

4 CORNI
4 TROMBE
4 TROMBONI
BASSOTUBA

TIMPANI

PERCUSSIONI

2 ARPE

CELESTA

ARCHI

SUL PALCOSCENICO
4 TROMBE
4 TROMBONI
MACCHINA DEL VENTO
ORGANO

un giardino colmo di meraviglie naturali: fiori, ruscelli, piante, profumi ma di nuovo gli steli e la terra trasudano sangue. Judit vuole sapere chi innaffi il giardino ma Barbablù torna a risponderle: «Ama e non domandare». Il luogo si accresce di nuova luce la quale diventa addirittura abbagliante al dischiudersi, accompagnato dal suono dell'organo, della quinta porta. La sala è dotata di una grande finestra dalla quale si può ammirare l'intero regno del principe, d'immensa bellezza. Il mondo su cui si affaccia la quinta sala è un mondo di beatitudine e leggerezza. Per un momento, per un solo momento, nell'impero di Barbablù regna la perfetta felicità. I misteriosi colori delle precedenti stanze si dissolvono in un'abbacinante luminosità, e la memoria degli anteriori, delicati, effetti timbrici dell'orchestra è cancellata dal suono dalla monumentale sonorità dell'intera orchestra. Barbablù vorrebbe trattenersi in questa felicità ma può il castello, come l'anima, essere il luogo di un'eterna luce sfolgorante, un luogo privo di lacrime, ricordi e tristezza? No, non può. Judit è frastornata dallo splendore e dalla ricchezza dell'impero di Barbablù. Seppure minato dalle ombre insanguinate che le nubi gettano sul panorama, è questo il momento più positivo dell'opera, che però la donna è incapace di comprendere; il suo rifiuto a rendersi partecipe della felicità del principe e la sua successiva richiesta di aprire le ultime due porte provocheranno il rapido ritorno dell'oscurità.

Barbablù chiede un bacio a Judit la quale, però, risponde che prima devono essere aperte le due ultime porte. L'uomo tenta di opporsi ma non c'è niente da fare. Dietro la sesta vi è un lago bianco, immobile e silenzioso: è un lago di lacrime.

Il principe torna a chiedere un bacio a Judit, affermando di non voler aprire l'ultima porta: «Baciami, baciami, non fare mai domande». Ma, insensibile alle pressioni dello sposo, Judit lo interroga: «Chi hai amato prima di me?». Lo sposo le ripete: «Baciami, baciami, non fare mai domande». La donna insiste: «Come le amavi? Erano più belle di me?». Al silenzio di Barbablù, gli ingiunge: «Apri la settima porta!». Afferma di sapere che cosa cela l'ultimo ambiente: le mogli da lui uccise. Barbablù le consegna rassegnato la chiave. Nella sala Judit trova, ciascuna vestita magnificamente e dotata di corona, tre donne, vive: le precedenti mogli dell'uomo che ha appena sposato. «Sono belle, sono ricche», esclama. «Io sono una mendicante, sono tutta stracci di fronte a loro». Barbablù le dice che le tre figure sono rispettivamente le signore dell'alba, del mezzogiorno e della sera. E che Judit, da questo momento, lo sarà della notte. Inutilmente la novella sposa gli chiede di fermarsi: ma è troppo tardi e il principe la incorona. Judit si unisce alle tre donne di cui condividerà il destino, e con loro si allontana. A sua volta, Barbablù, dopo aver intonato le ultime parole «E ora sarà sempre notte / sempre notte, notte, notte», esce dalla sala mentre cala il buio e la musica si spegne progressivamente nel silenzio.

Il buio, appunto. L'opera si era aperta con le tenebre della tensione, con il desiderio di svelare l'ignoto e di procedere verso la luce. Alla fine, Barbablù torna nel buio in cui si dissolvono tutti i contrasti. Ma l'inaugurazione dell'ultimo gesto ci ricorda altresì che – come il fulgore del castello – l'oscurità dell'anima mai può essere completa o perenne. La notte dell'anima è mistero e finché la vita continua a vivere, questo mistero anela a essere svelato. La penombra di Barbablù sembra essere eterna ma in uno schema cosmico più ampio non è altro che l'immobilità dell'anima dacché essa solo momentaneamente sospende il suo eterno desiderio di conoscere e, il che è lo stesso, di amare. È vero che Balázs prescrisse esattamente l'evoluzione cromatica (dal buio alla luce e viceversa) della scena ma l'opera, per quanto la musica è vivida e strettamente connessa al testo, può anche essere eseguita agevolmente in forma di concerto.

In merito al ricorso a tutti i diversi gradi di luce, tenendo a mente la data di ultimazione della prima stesura del *Castello del principe Barbablù* (1911), vale la pena solo ricordare di sfuggita quanto andava elucubrando in quegli anni (tra il 1908 e il 1913) Arnold Schönberg alle prese con la composizione di *Die glückliche Hand* (La mano felice). Il musicista viennese escogitò una serie di abbinamenti cromatici tra suoni, stati psicologici e scena, tenendo

LE VOCI DEL
CASTELLO DEL PRINCIPE
BARBABLÙ

JUDIT
soprano

IL PRINCIPE BARBABLÙ
baritono

IL BARDO
voce recitante

LE MOGLI DI BARBABLÙ
mimi



Giuseppe Palella, figurino per *Il castello del principe Barbablù* di Béla Bartók al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

tema musicale, a quali eventi della sua vita privata possano ricondursi scelte inventive di carattere generale o di taluni dettagli. Eppure, in certi casi, è difficile resistere a tentazioni freudiane. Nel caso specifico, il *Castello* fu dedicato dal compositore alla moglie Márta Ziegler, sposata due anni prima e dalla quale aveva avuto un figlio, chiamato anch'egli Béla: dedica ben curiosa, a considerare quali siano la trama e soprattutto il finale dell'opera di Bartók. Va tuttavia messo in conto che non molto tempo addietro il compositore era uscito assai malconco da un'appassionata e tempestosa relazione con la violinista Stefi Geyer: aveva sì enormemente sofferto per essere stato da lei abbandonato ma nemmeno un anno dopo aveva trovato modo di consolarsi volgendo il proprio affetto verso la sedicenne Márta.

ben presente le gradazioni tra la luce piena e la profonda oscurità. Non solo. Ad assimilare le due opere sono la brevità, la struttura in un atto unico suddiviso in scene (o quadri), l'ampiezza dell'organico, l'uso cameristico degli strumenti, la densità del contrappunto, la natura atonale dell'armonia, l'esiguità del numero dei cantanti: due, per Bartók, e uno solo per Schönberg. Ma *Barbablù* e *La mano felice* condividono soprattutto l'aspirazione degli autori a una sorta di 'teatro dell'anima' in cui alla legge della realtà quotidiana subentrano quelle delle rivelazioni dell'inconscio: in breve, a un teatro inteso come intrattenimento magico.

È sempre pericoloso esperire un approccio biografico per intendere le ragioni creative di un artista (pittore, poeta o compositore che sia): cercare cioè di capire che cosa si nasconde dietro un tratto di pennello, una scansione metrica o un

Ma il matrimonio entrò in crisi già nel 1915, quando Bartók s'innamorò perdutamente di un'altra ragazza, Klára e ancor più quando s'infatuò di un'altra violinista, Jelly d'Aranyi. L'unione con la Ziegler si sciolse ufficialmente nel 1923. Non erano passati due mesi dal divorzio che Bartók si unì in matrimonio con Ditta Pásztory, già sua allieva di pianoforte. Come prima accennato, la Judit di Barbablù, avendo sacrificato l'occasione di felicità, non può che diventare l'immagine di un altro sogno d'amore irrealizzato; e ciò in quanto la donna intende proseguire in nome della fiducia che nutre nei confronti dello sposo: il suo amore non può essere completo se non può condividere tutto con il suo uomo. Ma dopo l'apertura della sesta porta Judit comincia a nutrire dubbi sulla reale figura di Barbablù. Di fatto, le lacrime precedentemente versate in solitudine e i ricordi celati nell'anima non possono essere condivisi. E qui si arriva al secondo elemento biografico-compositivo. La musica che accompagna la visione del 'lago di lacrime' rimarrà nella mente di Bartók per più di un trentennio: una sua chiara eco si trova nell'Elegia – dai più ritenuta il fulcro dell'intera partitura – del Concerto per orchestra, steso tra il 1942 e il '43. Volgendo di nuovo alla vita privata del musicista ungherese, il caso vuole che proprio in quel periodo il rapporto tra Bartók e Ditta, la seconda moglie, conobbe il suo punto più basso: al punto che, di ritorno a New York da un soggiorno a Saranac Lake (un villaggio situato sul Lake Flower, nello stato di New York, tra le contee di Franklin e di Essex), Bartók andò a vivere in una stanza d'albergo mentre Ditta e il loro figlio Péter presero in affitto un piccolo appartamento sulla 57^a Strada. Qualcuno potrà ritenerla una grossolana applicazione delle teorie di Sigmund Freud, ma ha un qualche fondamento l'equazione: l'Elegia del Concerto per orchestra sta alla seconda moglie di Bartók come il 'lago delle lacrime' del *Castello* sta alla prima.

Vi è un'appassionata, disperata esplosione di musica cromatica prima dell'apertura della settima porta; ed è in realtà un momento tragico: l'ultimo, drammatico, punto di svolta dell'opera. Ma questo *climax* è preceduto e seguito da momenti di acuta bellezza e serenità. Molte delle chiavi di volta della partitura hanno caratteri delicati e lirici: suggeriscono tranquillità piuttosto che tristezza. Ci si potrebbe richiamare, per esempio, alle due sezioni che fungono da pilastri prima e dopo l'apertura delle porte, alla tranquilla, pastorale, scena decorativa che precede l'apertura della prima porta e alla quieta aria (se così la si può definire) che ha il sapore dell'epicità, intonata da Barbablù nel rendere la cronistoria dei suoi amori passati. Le battute con cui termina sono prive di qualsivoglia asprezza o dissonanza; esse conducono al suono estremamente morbido dei timpani e degli archi gravi, i quali si fermano però sull'accordo di dominante. Ma l'accordo finale – secondo le buone regole della tonalità – dovrebbe essere un altro, quello di tonica (se una Sonata, o una Sinfonia è in do maggiore, il pezzo non può che terminare con un accordo di do maggiore), e quindi la conclusione in realtà non è tale; a Judit e all'ascoltatore non viene concessa la risposta alle domande fondamentali sull'amore, sul passato e sul futuro.

Non si deve pensare che la ricerca di simboli e significati nell'opera bartókiana sia dovuta a sovrastrutture mentali, o culturali o, peggio ancora, ideologiche. Nel 1908 usciva il primo numero della rivista culturale «Nyugat» (Occidente), dedicata a tematiche teoriche e filosofiche ma anche ad argomenti politici e sociali. Vi collaborò anche György Lukács il quale due anni dopo pubblicava *L'anima e le forme*: una raccolta di

saggi che fece storia e nei quali l'allora venticinquenne filosofo, sociologo e storico della letteratura proponeva collegamenti tra comportamenti umani e forme letterarie. Questo un frammento dei suoi pensieri:



Giuseppe Palella, figurino per *Il castello del principe Barbablù* di Béla Bartók al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

Nella vera cultura tutto diviene simbolico giacché ogni cosa è espressione ed è parimenti solo l'espressione dell'unica cosa importante: il modo di reagire alla vita, il modo con cui il sé dell'individuo, nella sua totalità, si rivolge alla totalità della vita. L'arte è simbolica ma non perché i suoi singoli elementi possiedono significati simbolici in riferimento alla realtà quotidiana. Il simbolismo dell'arte risiede in ciò che è, nella sua totalità, una risposta emozionale/intellettuale all'implicita domanda della vita.

Il periodo in cui Lukács scriveva queste parole coincide con quello di formazione dell'estetica bartókiana e dei suoi primi lavori nello stile moderno: il primo Quartetto per archi (1908), l'*Allegro barbaro* per pianoforte (1911) e *Il castello del principe Barbablù*. Il fatto che queste due importanti figure del modernismo creassero e proponessero pressoché contemporaneamente un'analogia concezione complessiva dell'arte suggerisce la presenza di una significativa relazione tra i loro pensieri. E la connessione più immediata tra Bartók e Lukács che viene alla mente è data proprio dal *Castello*, primo lavoro su larga scala del compositore. Lo spazio fisico e quello dei sentimenti coincidono: il castello è il luogo e la metafora

dell'anima, i loro segreti sono riposti e nascosti. La donna dischiude una dopo l'altra le porte, recando luce nel castello e al tempo stesso – meglio: in tal modo – rivelando i segreti dell'anima di Barbablù.

Ma infine, non è Judit una delle tante incarnazioni del binomio conoscenza/sofferenza, se non addirittura conoscenza/morte? L'apertura di ogni porta coincide con una nuova scoperta morale, spirituale ma non fa che sprofondare progressivamente lei e il principe nell'abisso. La conoscenza conduce alla perdizione, così com'era successo a Eva alle prese con la faticosa mela; l'ansia di sapere provoca la definitiva separazione dall'uomo amato, così com'era successo a Elsa di Brabante che aveva violato il patto con Lohengrin, che la impegnava a non chiedergli nome e provenienza; il bisogno di certezza amorosa, la mancanza di fiducia in Barbablù, condanna definitivamente Judit al mondo delle ombre, così com'era successo a Euridice la quale, ansiosa di ottenere da Orfeo una concreta rassicurazione sentimentale, ne provoca il fatale voltarsi verso di lei; l'insopprimibile curiosità, capace di infrangere persino un divieto inderogabile, ne decreta la fine terrena, così com'era successo alla moglie di Lot, tramutata in statua di sale per aver voluto assistere alla distruzione di Sodoma.

Sally, Geraldine e Judit, da un lato; Bill, David e Barbablù, dall'altro: sei personaggi in cerca di amore ma destinati a un'irredimibile infelicità.

Fabio Ceresa: «Un dittico visionario»

a cura di Leonardo Mello

Con Fabio Ceresa, di recente impegnato alla Fenice con Dorilla in Tempe di Antonio Vivaldi, parliamo ora della sua interpretazione del dittico formato da A Hand of Bridge e Il castello del principe Barbablù.

Per epoca di composizione, soggetto, stile e molto altro le due opere di questo Dittico sono estremamente diverse l'una dall'altra. Quando mi è stato proposto di curarne la regia prima di tutto ho provato a pensare se fosse effettivamente possibile metterne in luce gli elementi comuni per dare un'unità allo spettacolo. Più ci riflettevo, però, più mi rendevo conto che in realtà stavo semplicemente inseguendo un esercizio di stile, e non avrei reso un buon servizio a nessuna delle due. Quindi quest'ipotesi è naufragata, proprio perché mi sembrava che il tentativo forzato di inserire l'una nell'altra non avrebbe aggiunto nulla, anzi avrebbe finito per togliere qualcosa a entrambe. Dunque ho presto deciso di abbandonare quella strada e affrontare i due titoli come opere autonome, come in realtà sono. C'è però ovviamente un'unità di stile, data dalla visionarietà: in *A Hand of Bridge* essa viene esplicitata dai sogni a occhi aperti dei quattro personaggi, mentre *Il castello del principe Barbablù* ne è completamente intrisa, trattandosi a mio parere dell'opera visionaria *par excellence*.

Comincerei allora con l'opera più breve, A Hand of Bridge di Samuel Barber, che apre la serata. Quattro persone sono sedute a un tavolo a giocare a carte...

In questo *divertissement*, che dura il tempo di una mano di *bridge*, ci sono quattro personaggi – una doppia coppia – che sono profondamente insoddisfatti della propria vita e inseguono ciascuno un sogno di diversa natura. Per Sally, il mezzosoprano, si tratta di un sogno di tipo 'autoindulgente' e vanesio: l'oggetto del suo desiderio è un cappellino che ha visto esposto in una vetrina. Quello di suo marito Bill, il tenore, ha un carattere passionale e sensuale, rivolto com'è alla propria amante, da cui ha paura di essere tradito. Le visioni, mano a mano che ci si addentra nella breve opera, si fanno sempre più sofisticate: il soprano, Geraldine, si rende conto che la sua vita è priva d'amore e comprende che soltanto l'affetto materno potrebbe davvero riempire la sua esistenza, mentre il sogno del baritono, David, il marito di Geraldine, ha connotati tragici, è un rantolo di insoddisfazione esistenziale, nel quale egli percepisce di essere incatenato alla realtà e che nulla di ciò che desidera potrà mai

realizzarsi davvero. Per esplicitare queste visioni abbiamo deciso di ricorrere a una 'strada cromatica': siamo partiti dalla considerazione che questi personaggi vivano in un mondo tutto fatto di grigi, a simboleggiare appunto il grigiore della vita quotidiana. Tutte le scene e i costumi oscillano dunque tra il bianco, il nero e le zone intermedie tra questi due colori. I sogni si materializzano invece come delle note di rosa, perché le loro riflessioni sono proprio *think pink*... Sono questi sogni rosa che rendono la vita degna di essere vissuta.

Come riescono queste figure a esprimere una propria personalità in pochi minuti di musica?

In realtà sia il libretto che la partitura sono estremamente moderni, e questo permette ai cantanti di giocare su alcune sfumature che rendono i personaggi davvero realistici. Sally è totalmente folle, è impazzita per l'oggetto che ha visto nella vetrina e possiede la frenesia tipica della *shopper* compulsiva. Bill è perso nel proprio desiderio e nella propria gelosia, per cui ha il sangue che arriva al cervello e non può che pensare alle pulsioni che gli arrivano dal basso ventre. Questa è la coppia più comica, cui si contrappone l'altra, più lirica: l'urlo di Geraldine, quasi dicesse alla madre: «Saresti stata l'unica che avrebbe potuto amarmi se solo io te l'avessi permesso» mette a nudo una dinamica di relazioni madre/figlia che è di una verità sconvolgente. E si arriva al culmine con la parte del baritono: impossibile non identificarsi con un personaggio come il suo, che segue un sogno costantemente e crudelmente smentito dalla realtà.

C'è un rapporto tra queste visioni e la partita a carte che si sta giocando?

Un po' come quando si è al telefono e si tracciano dei disegni su un foglietto, il *bridge* è quell'attività manuale che permette di scaricare la tensione fisica e lascia quindi la mente libera di concentrarsi meglio sui propri pensieri. Alla fine della partita si chiude il sipario, e niente ci è detto in più sulla vita di questi quattro personaggi.

Passiamo ora al Castello del principe Barbablù di Béla Bartók, una fiaba 'nera' poco conosciuta e frequentata in Italia...

Vorrei fare una premessa: a differenza di altri compositori prima di lui, che riprendono molto fedelmente la tradizione che trae origine da Perrault, Bartók, a mio parere, più che alla storia in sé e alle dinamiche in cui si dipana, attinge ai contenuti psicologici che la rendono così interessante. Credo sia impensabile affrontare un titolo del genere senza darne una lettura introspettiva e psicologica. E questo è stato il modo in cui ho deciso di affrontarla. In casi come questo, il ruolo del regista diviene in certo senso più cruciale che in altri, in cui è necessario narrare la vicenda prima di pensare ad interpretarla. In *Barbablù* la storia quasi non esiste, tutto è proiezione e introspezione. Dunque per prima cosa bisogna decidere chi siano questi due personaggi e perché stiano interagendo. E avere chiaro cosa rappresentino le sette porte che incontriamo nel percorso. Bisogna svolgere un lungo lavoro di scavo, che è preponderante rispetto a tutto il resto.

Nel farlo io sono partito dal fondo, cioè dall'ultima porta, quella in cui si trovano le quattro mogli. Mi sono chiesto: chi sono queste mogli? Perché tutti credono che siano morte e invece sono ancora vive? Perché Judit è la quarta? Perché non ce n'è una quinta? Una serie enorme di interrogativi cui ho cercato di dare risposte nella mia personale lettura registica, prendendo spunto da un indizio che fornisce proprio Barbablù quando descrive queste quattro mogli, che – dice lui stesso – corrispondono alle quattro fasi della giornata: il mattino, il mezzogiorno, la sera e la notte (ruolo che spetta a Judit). Ma che cosa sono queste quattro parti della giornata se non le quattro fasi della vita umana, e nel caso specifico della vita di Barbablù? La moglie del mattino è la giovinezza, quella del mezzogiorno è l'età adulta, la moglie della sera la vecchiaia e Judit, infine, la morte. Il percorso di apertura delle porte diviene quindi il racconto della vita umana, perché Barbablù, come ognuno di noi, nel momento in cui incontra la morte è da lei obbligato a fare un bilancio della sua esperienza



Fabio Ceresa.

di vita. Per questo lui è recalcitrante, cerca di allontanare Judit da lui. Ma lei gli risponde: «Se tu mi cacciassi / [...] mi stenderei davanti alla tua porta»: l'uomo cerca sempre di rifuggire la morte, ma l'«Eccomi, sono tua» che lei gli contrappone inesorabile significa che per lui è arrivato il tempo di morire. Chiunque, di fronte a questo terribile passo, preferirebbe farla finita subito, ma Judit, cioè la morte, obbliga invece Barbablù a tirare le somme della propria vita. Per questo diventano importantissime le sette porte, che sono le diverse tappe dell'esame di coscienza finale del protagonista. Esse sono divise in tre gruppi: le prime due, le tre che stanno nel mezzo e le ultime due.

	<i>Luogo</i>	<i>Esperienza</i>	<i>Colore</i>	<i>Connotazione</i>
<i>Introduzione</i>	Il castello	Il rifiuto della morte	Nero	Neutra
<i>Prima porta</i>	La sala delle torture	Il dolore ricevuto	Rosso	Negativa
<i>Seconda porta</i>	L'armeria	Il dolore inflitto	Arancione	Negativa
<i>Terza porta</i>	La sala del tesoro	I beni materiali	Giallo	Positiva
<i>Quarta porta</i>	Il giardino	La famiglia	Verde	Positiva
<i>Quinta porta</i>	Il regno	L'autorealizzazione	Blu	Positiva
<i>Sesta porta</i>	Il lago di lacrime	Il lutto	Viola	Ineluttabile
<i>Settima porta</i>	La sala delle mogli	L'accettazione della morte	Bianco	Ineluttabile

Le prime sono la sala delle torture e l'armeria, e lì si parla di sangue e di dolore. Nella nostra lettura simboleggiano i due tipi di dolore che l'uomo prova nel corso della sua vita: la sala delle torture raccoglie la sofferenza che l'uomo ha ricevuto sulla propria pelle, mentre l'armeria rappresenta quella che ha inflitto agli altri. A ogni nuova porta apparirà un doppio di Barbablù, riconoscibile proprio grazie a questa barba blu che lo rende unico: questi doppi vengono di volta in volta baciati da Judit, perché, una volta passati attraverso questa sorta di 'confessione cristiana', arrivano il perdono e l'oblio. Quindi sia la parte dell'uomo che ha provato dolore che quella che l'ha inflitto ad altri vengono perdonate e si possono addormentare prima della morte. Il bacio di Judit mette a 'riposare', mediante il perdono, una parte ogni volta diversa dell'esperienza umana.

Si arriva quindi alle tre porte centrali, che hanno invece una connotazione positiva. La sala del tesoro indica i beni materiali di cui l'uomo si è circondato, la macchina, la casa, il conto in banca. Mentre i primi due doppi di Barbablù anelano al bacio di Judit, per dire addio al dolore, per i successivi tre il congedo che quel bacio significa è duro e straziante. La quarta porta, quella del giardino, incarna le radici, la famiglia, le persone care che lasciamo indietro. E si arriva così alla quinta porta – dove si assiste a una vera e propria esplosione dell'orchestra – che rappresenta l'autorealizzazione, vale a dire cosa un individuo ha costruito e che cosa rimarrà di lui dopo che è morto.

Giunto a questo punto Barbablù implora Judit di non proseguire, quasi le chiedesse di farlo morire in quel momento, quando è arrivato al punto più alto e luminoso di questo faticoso bilancio della propria esistenza. Ma lei lo costringe a fare i conti con altre due porte, che non hanno più connotati negativi o positivi, ma sono semplicemente ineluttabili e rappresentano i due aspetti in cui la morte si manifesta: nel lago di lacrime, cioè la sesta porta, giace il lutto, la conoscenza che noi facciamo della morte attraverso gli altri, quando scompaiono le persone che ci sono care. La settima e ultima simboleggia infine la conoscenza della propria morte. Barbablù dice a Judit che lei è la più bella di tutte, perché anche la morte può essere bella. Essa arriva a coronare, non a terminare la vita. Quindi la morte dà completezza all'esperienza umana, ed è questo il meraviglioso messaggio che vogliamo leggere nella drammaturgia dell'opera. Quando poi, nel finale, tutti si addormenteranno e nel

crescendo dell'orchestra ci sarà il bacio tra Judit e Barbablù, quest'ultimo si potrà finalmente abbandonare alla notte che non ha più fine. L'unica a rimanere cosciente sarà Judit, perché quando non esistiamo più, ciò che rimane per l'eternità è appunto la morte.

Come si traduce scenicamente quest'affascinante lettura dell'opera?

Anche qui è importante il cromatismo. La storia di Barbablù è la storia di un fascio di luce attraverso un prisma che lo scompone. Partiamo da Barbablù, che simboleggia il nero, per arrivare a Judit, il bianco. Le prime sei porte sono rispettivamente rossa, arancione, gialla, verde, blu e viola (con una significativa consonanza tra questo colore e il momento in cui l'uomo conosce il lutto). L'ultima invece è di un biancore accecante, perché nel momento in cui si muore si è messi di fronte alla luce e alla bellezza di quella che è stata l'esperienza umana. Non potevo non approfittare del fatto di avere due collaboratori straordinari come Massimo Checchetto e Giuseppe Palella per cercare di rendere ogni porta unica anche dal punto di vista dell'immagine. Insieme abbiamo deciso di dare caratteri diversi a ogni singola porta. La sala delle torture ad esempio si presenta come un'armeria medievale, mentre la sala del tesoro ha un'ispirazione arabeggiante (vedremo un doppio di Barbablù vestito da Califfo e bagnato da una pioggia d'oro...). Il giardino poi ha riferimenti gotici, la stanza dell'autorealizzazione richiama elementi indù-thailandesi, per arrivare alla porta del lutto che invece ha un'ambientazione veneziana, in omaggio alla città e al Teatro che ospita questa rappresentazione. Tutte le stanze sono contenute in un castello che è il vero protagonista della storia e che altro non è che la mente di Barbablù. Quello che vediamo accade nella sua mente, perché Barbablù è a sua volta la rappresentazione dell'uomo, di ogni uomo, e nel suo percorso ognuno di noi può vedere e riconoscere i riflessi della propria esperienza e della propria vita.

Fabio Ceresa: “A visionary diptych”

We are with Fabio Ceresa, who was recently at La Fenice with Dorilla in Tempe by Antonio Vivaldi, and are talking about his interpretation of the diptych made up of A Hand of Bridge and Bluebeard’s Castle.

As regards when they were composed, their subject and many other aspects, the two works in this diptych could not be more different from one another. When I was asked to be in charge of the direction, first of all I had to think about whether there were actually any elements they had in common that could be highlighted to give the production a sense of unity. However, the more I thought about it, the more I realised that I was just carrying out a stylistic exercise and I wouldn’t have done justice to either of the works. So that was the end of that hypothesis since the attempt to insert one of the works in the other at all costs wouldn’t have added anything; on the contrary, they would both have lost something. I therefore abandoned that line of thought and began looking at the two titles as two autonomous works, which they are. Owing to their visionary nature, they are, however, united by their style: in *A Hand of Bridge* it is explained by the four characters daydreaming, while in *Bluebeard’s Castle* it is totally imbued in the work, which I believe makes it a visionary opera *par excellence*.

Let us start with the shortest opera, A Hand of Bridge by Samuel Barber, which opens the evening. Four people are sitting at a table playing cards...

In this *divertissement*, which lasts as long as a game of bridge, there are four characters – two couples – who are profoundly dissatisfied with their lives; they all have different kinds of dreams. For Sally, the mezzosoprano, it’s a kind of ‘self-indulgent’ and vain dream: the object of her desires is a little hat she saw in a shop window. Her husband Bill’s dream, the tenor, is of a more passionate and sensual nature and is directed at his lover, as he is afraid she is cheating on him. As this short opera develops, these visions become more and more sophisticated: Geraldine, the soprano, realises that her life is totally devoid of any love and understands that it is only maternal love that could really give her life any meaning; the David’s dream, the baritone, Geraldine’s husband, on the other hand, is of a more tragic nature: it is a death-rattle about his existential unhappiness, in which he realises he has been

tied down to reality and won't be able to achieve any of the things he desires. We decided to resort to a 'chromatic path' to clarify these visions: we started with the consideration that these characters are all living in a world made up of greys, symbolising the greyness of their everyday lives. All the scenes and costumes therefore oscillate between white, black and the intermediary zones of these two colours. Their dreams, on the other hand, are materialised as pink notes, precisely because their reflections are *think pink*... It is these pink dreams that make life worthwhile living.

How can these characters express their own personality in just a few minutes' music?

In actual fact, both the libretto and the score are very modern and this enables the singer to take advantage of some nuances that make the characters really realistic. Sally is totally crazy; she is mad about the object she saw in the shop window and displays the frenzy that is typical of a compulsive shopper. Bill is lost in his desires and jealousy, so all his blood has gone to his head and he can only think about his basest desires. This is the most comic couple, in contrast to the other one which is more lyrical, for example with Geraldine's cry, as if she were speaking to her mother: "You'd have been the only one who could have loved me if only you and I had allowed it" lays bare the dynamics of the mother/daughter relationship that reveals a highly disturbing truth. And the baritone's role brings us to the climax: it is impossible not to identify yourself with a character like him, following a dream that is constantly and cruelly disappointed by reality.

Is there a relationship between these visions and the game of cards they are playing?

A little like when you're on the phone and are sketching tiny drawings on a piece of paper, bridge is the manual activity that reduces the physical tension, therefore freeing up the mind so it can concentrate better on its own thoughts. At the end of the game the curtain falls, and we aren't told anything else about the lives of these four characters.

Let's go on to Blue Beard's Castle by Béla Bartók, a 'black' fairy tale that is not at all well-known in Italy...

I would like to clarify a point: unlike other composers before him, who faithfully followed Perrault's original tradition, I believe that instead of drawing on the story in itself and the ensuing dynamics, Bartók draws on the psychological contents that make it so interesting. I think it is impossible to tackle a work of this kind without any kind of introspective and psychological interpretation. And that was how I decided to go about it. In cases like these, in a way the director's role becomes more crucial than in others where it is necessary to narrate the plot before interpreting it. There is hardly any story at all in *Bluebeard*; it is all projection and introspection. So first of all you have to decide who these two characters are, and why they are interacting. And you have to understand the meaning of the seven doors we meet during the action. You have to dig deeply and this prevails over all the rest.

Whilst doing so, I started from the bottom: the last door, which is the one with the four wives. I asked myself who these wives were. Why does everybody think they are dead when they are really alive? Why is Judith the fourth? Why isn't there a fifth? I therefore had to answer a long series of questions in my personal interpretation as director, starting with a clue that Bluebeard himself gives when he describes these four wives, who – he says – correspond to the four phases of the day: morning, midday, evening and night (the latter is Judith's role). But in the specific case of Bluebeard, if they aren't the four stages of human life, what are these four parts of the day? The morning wife is youth, the midday one is adulthood, the evening wife is old age, and the last one, Judith, is death. The opening of the doors therefore becomes the tale of human life because when Bluebeard meets death, he has no choice but to weigh up his life experience, just like the rest of us. This is why he resists and tries to keep Judith away from him. But she replies: "If you sent me away / [...] I would lie down in front of your door": he keeps trying to flee death, but the "Here I am,



Giuseppe Palella, figurini per Il castello del principe Barbablù di Béla Bartók al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

I'm yours" that she counters with means that for him the moment to die has come. Anyone faced with this terrible fact would rather die straight away but Judith, representing death, makes Bluebeard take stock of his life. That is why the seven doors are of such importance: they are the different stages of the protagonist studying his conscience at the end. They are divided into three groups: the first two, the three in the middle and the last two.

	<i>Place</i>	<i>Experience</i>	<i>Colour</i>	<i>Characteristic</i>
<i>Introduction</i>	The castle	Rejecting death	Black	Neutral
<i>First door</i>	Torture room	The pain suff	Red	Negative
<i>Second door</i>	The armoury	The pain inflicted	Orange	Negative
<i>Third door</i>	Treasury	Material goods	Yellow	Positive
<i>Fourth door</i>	The garden	The family	Green	Positive
<i>Fifth door</i>	The kingdom	Self-fulfilment	Blue	Positive
<i>Sixth door</i>	Pool of tears	Bereavement	Violet	inescapable
<i>Seventh door</i>	The wives' room	Acceptance of death	White	inescapable

The first are the torture room and armoury, which speak of blood and pain. In our interpretation they symbolise the two kinds of pain man experiences throughout his life: the torture room houses the suffering that man received in first person, while the armoury represents the suffering he inflicted on others. At every new door a Bluebeard double appears, recognisable thanks to the blue beard that makes him unique. These doubles are kissed by Judith each time, because once they have passed through this sort of 'Christian confession', forgiveness and oblivion arrive. So both the man who experienced pain and the one who inflicted it on others will be forgiven, allowing them to fall asleep before they die. Through this act of pardon, Judith's kiss puts a different part of human experience to 'rest' each time.

Then we come to the three main doors, and these have a positive connotation. The armoury represents the material goods man is surrounded by: his car, house and bank account. While the first two Bluebeard doubles are yearning for Judith's kiss so they can take their leave from pain, for the next three the farewell that the kiss signifies is painful and heartbreaking. The fourth door, that of the garden, represents one's roots, family and the dear ones we are leaving behind. And that brings us to the fifth door – and this is where the orchestra explodes; this represents self-fulfilment, in other words, what an individual has created and what they will leave behind after their death.

Once he gets this far, Bluebeard begs Judith not to follow, almost as if he is asking her to make him die at that moment, when he has reached the highest, most brilliant point of this exhausting analysis of his life. But she forces him to continue his analysis with another two doors, which have neither positive or negative connotations; they are simply unavoidable and represent the two aspects in which death manifests itself: in the pool of tears, the sixth door, bereavement reigns; this is what we experience through the death of

others, when the people closest to our hearts pass away. The seventh and last represents the knowledge of one's own death. Bluebeard tells Judith that she is the most beautiful of all, also because death can be beautiful. She comes to crown life, not end it. Death therefore completes the human experience and this is the marvellous message that we have interpreted in the opera. Then, in the *finale* when everyone falls asleep and Judith and Bluebeard kiss to the *crescendo* of the orchestra, the latter will finally be able to abandon himself to a night that will have no end. The only person to remain conscious will be Judith, because when we no longer exist, it is death that remains for eternity.

How is this fascinating interpretation of the opera transmitted in the stage design?

Chromatism plays a key role here as well. The story of Bluebeard is the story of a ray of light passing through a prism that breaks it up. Let's start with Bluebeard who is represented by black, and then Judith, who is white. The first six doors are respectively red, orange, yellow, green, blue and purple (there is a significant convergence between this and the moment at which man encounters bereavement). The latter, on the other hand, is a dazzling white because at the moment one dies, one is faced with the light and beauty of what the human experience has been. I couldn't help but make the most of my two outstanding collaborators, Massimo Checchetto and Giuseppe Palella and make each door unique, also regarding their actual appearance. Together we decided to give each door different characteristics. The torture room, for example, is like a medieval armoury, while the treasury is more Arabian in style (later we'll see Bluebeard dressed as a caliph, drenched in a downpour of gold...). The garden is more Gothic in style, the room of self-fulfilment has Indian-Thai elements, while the bereavement door is Venetian in style, paying tribute to the city and theatre housing this performance. All the rooms are in a castle, which is the real protagonist of the story, and is nothing other than Bluebeard's mind. What we see before us, is what is happening in his head, because Bluebeard represents man, every man, and following his path we can see and recognise reflections of our own experience and lives.

Diego Matheuz: «Due partiture dense e complesse»

Diego Matheuz, direttore musicale principale della Fenice dal 2011 al 2015, torna ora a Venezia per il dittico A Hand of Bridge / Il castello del principe Barbablù.

Maestro, cominciamo con A Hand of Bridge di Samuel Barber, forse l'opera più breve della storia della musica...

È un brano composto di recitativi e piccole arie, come quella, verso la fine, di Geraldine, il soprano, oppure quella di David, il baritono. La musica è molto ben scritta, il formato è quello, snello, di una formazione da camera, e Barber utilizza frequentemente sonorità *jazz*. C'è una chiara divisione tra i momenti dedicati al gioco del *bridge* e quelli in cui ogni singolo giocatore si apre invece a uno sfogo lirico, in cui racconta qualcosa di se stesso. In generale, credo che la cosa più difficile in casi come questo sia trovare un'identità precisa per ognuno dei personaggi, nel brevissimo tempo che a loro è concesso. Penso che questa sia la sfida più impegnativa in un lavoro così conciso e sintetico. Riuscire a individuare e trasmettere ogni singola personalità, staccandola dalle altre, non è affatto semplice, ma abbiamo già iniziato le prove di regia, e se riusciremo a mettere in pratica quello che ha immaginato Fabio Ceresa otterremo di certo questo risultato.

Il castello del principe Barbablù, primo e unico lavoro teatrale di Béla Bartók, presenta una struttura più lunga e complessa, anche se i personaggi in scena alla fine sono soltanto due. Tuttavia, non sono presenti gli 'ingredienti' peculiari dell'opera lirica di fine Ottocento.

Ancora oggi non è considerata una vera e propria opera a tutti gli effetti, e infatti viene rappresentata piuttosto raramente, forse anche a causa della breve durata. Ma per me è un pezzo di musica straordinario, che avevo sempre sognato di dirigere. Anche quando ero direttore principale alla Fenice speravo che mi venisse proposto di eseguirla, e qualche anno dopo questo sogno finalmente si avvera. Si tratta di una partitura estremamente particolare, densa di molti diversi elementi, e tecnicamente alquanto difficile.

Come si sviluppa la celebre 'favola nera' di Barbablù, dal punto di vista compositivo e orchestrale?



Diego Matheuz (foto di Marco Caselli Nirmal).

Vi sono dei picchi di esplosione musicale, soprattutto nel momento dell'apertura di alcune cruciali porte...

Sì, per me quest'opera è un vulcano! Si arriva a un punto, quando i due si trovano di fronte alla quinta porta, in cui si assiste a un fortissimo *climax* che culmina nel potente *do* maggiore, quando Judit la apre e scopre il regno di Barbablù. Ma sono molte le avvisaglie inquietanti nascoste dentro quel regno. La musica subito dopo discende, a rappresentare simbolicamente un po' anche la vita di ognuno di noi. È una composizione molto moderna anche nella drammaturgia, perché narra eventi drammatici che sono sempre accaduti e di cui tuttora si legge sui giornali. Non dimentichiamoci che Barbablù dietro la settima porta ha 'imprigionato' le sue tre precedenti spose...

Tutto si snoda, anche musicalmente, tra le due figure di Barbablù e Judit, ma a mio parere il personaggio più importante è l'orchestra, che diviene in un certo senso il terzo protagonista dell'opera. Bartók, a livello di partitura, riesce a creare una forte dualità tra i due, connotando l'uno e l'altra con molta evidenza, ma l'orchestra rimane comunque l'elemento principale. Questa netta divisione alla fine viene un po' mitigata, e tra marito e moglie si sviluppa anche un certo rapporto, che non confluisce però nel consueto duetto che conosciamo, perché non siamo assolutamente in presenza di un'opera tradizionale.

Ci sono dei riferimenti, a suo parere, ad altri autori coevi, nel trattamento utilizzato da Bartók per le voci?

Si percepisce una forte influenza del *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy, che è stato certamente un modello. Ma Bartók riesce sempre a lasciare la sua impronta inconfondibile. Nel *Castello del principe Barabablu* si può apprezzare al massimo livello la sua originalità compositiva. Anche se forse non è un'opera facilissima per uno spettatore abituato ai titoli consueti, da Puccini a Verdi, attraverso questa musica straordinaria si rimane sempre inchiodati alla poltrona, e non si perde nemmeno per un istante l'interesse e la concentrazione. (l.m.)

Diego Matheuz: “Two dense, complicated scores”

Diego Matheuz, the principal musical conductor of La Fenice from 2011 to 2015, is now back in Venice for the diptych A Hand of Bridge / Bluebeard's Castle.

Maestro, let's start with A Hand of Bridge by Samuel Barber, perhaps the shortest opera ever written in the history of music ...

This passage is made up of recitatives and short arias, for example the one by the soprano Geraldine at the end, or the one by David, the baritone. The music is extremely well-written while the format is that of a chamber music ensemble and Barber frequently resorts to the use of jazz sounds. There is a clear division between the moments devoted to playing bridge, and those in which each individual player opens up in an operatic outburst, revealing something about themselves. In general, what I think is the most difficult in cases like this is finding a precise identity for each of the characters in the extremely short time allotted to each of them. I think this is the greatest challenge in such a short and concise opera. Being able to identify and convey each of the characters so that they stand out from one another is no easy feat, but we have already started the rehearsals and if we're able to put into practice what Fabio Ceresa has in mind, we will certainly be able to obtain this result.

Bluebeard's Castle, which is Béla Bartók's first and only opera, is longer and more complex, although there are actually only two characters on the stage. Nevertheless, it does not have the characteristic 'ingredients' of late nineteenth-century opera.

Even today it is not regarded as a real opera and it is actually performed very rarely, maybe also because it is so short. I, however, think it is an extraordinary piece of music and I have always dreamt of conducting it. Even when I was the principal conductor at La Fenice, I hoped I would be asked to perform it and now, just a few years later my dream has finally come true. It is a unique score as it is full of completely different elements that are of great technical difficulty.

How does the famous Bluebeard's "dark fairy tale" develop as regards its composition and orchestration?

Everything is centred around the two figures of Bluebeard and Judith, musically speaking as well but in my opinion the most important character is the orchestra and, in a way it becomes the third protagonist of the opera. In the score, Bartók manages to create a powerful duality between the two, characterising them both very clearly, but it is the orchestra that always remains at the centre of attention. This clear division is softened at the end and a specific relationship develops between husband and wife although this is not expressed in the duet we are all familiar with because what we have before us is in no way a traditional opera.

There are musical outbursts, above all when one of the crucial doors are opened ...

Yes, I think this opera is like a volcano! There is a point when the couple find themselves outside the fifth door, when there is a really loud climax that peaks in a powerful



Giuseppe Palella, figurini per Il castello del principe Barbablù di Béla Bartók al Teatro La Fenice, gennaio 2020. Direttore Diego Matheuz, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto, costumi di Giuseppe Palella.

C major, when Judith opens the door and discovers Bluebeard's kingdom. But there are a great many disquieting signs hidden in that kingdom. The music descends immediately afterwards, as a sort of symbolic portrayal of our own lives. It is a highly modern composition also as regards the plot because it narrates events that have always been part of life and that we still read about in the papers today. We mustn't forget that behind the seventh door Bluebeard has 'imprisoned' his three previous wives ...

In your opinion are there any references to other contemporary composers in Bartók's treatment of the voices?

Yes, Claude Debussy's *Pelléas et Mélisande* played a great role and it was certainly used as a model. But Bartók always manages to leave his own unmistakable mark. In *Bluebeard's Castle* the originality of his composition can be seen at its best. Although it might not be an easy opera for opera goers who are used to more traditional titles, going from Puccini to Verdi, this remarkable music keeps you riveted and you don't lose your interest or concentration for an instant.



Bozzetto e foto di scena del Castello di Barbablù di Béla Bartók al Teatro La Fenice, febbraio 1967. Direttore Ettore Gracis, regia di Bronislaw Horowicz, scene di Enzo Debò. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Béla Bartók e Samuel Barber alla Fenice

a cura di Franco Rossi

Nel marzo del 1926 la Fenice ospita una serie di lavori in prosa tra i quali spicca la commedia sentimentale *L'ottava moglie di Barbablù* (un lavoro di Alfredo Savoir, commediografo francese di origine polacca). Il lavoro ottiene un successo davvero considerevole nella sua versione cinematografica, diretta nel 1938 da Ernst Lubitsch e interpretata da Claudette Colbert e Gary Cooper, l'attore che da solo due anni aveva conosciuto un ampio successo (e la prima candidatura all'Oscar) con il film *È arrivata la felicità* di Frank Capra. È la prima volta che la truce fiaba di Charles Perrault, naturalmente riveduta e corretta sia nell'argomento che nel modo di trattarlo, approda sulle scene della Fenice, ben prima di quanto faccia la musica di Béla Bartók. Troviamo per la prima volta a Venezia la musica del grande compositore ungherese nell'ambito del primo Festival Internazionale di Musica del 1930, con il Quartetto n. 4 in prima esecuzione italiana, ospitato in realtà nel salone dell'Hotel Excelsior del Lido, in una serata composita che vedeva anche musiche di Santoliquido, Rosi, Alderighi, Kodály, Roussel, Bloch, Skrjabin, Pich-Mangiagalli e Castelnuovo-Tedesco in un concerto miscelaneo che dava conto delle novità magiare, russe e svizzere confrontandole a quelle italiane, come del resto avverrà in quasi tutti i concerti di allora. La presenza fisica del compositore ungherese ci sarà invece, dieci anni più tardi, nella Stagione Sinfonica 1940 in un concerto con la *Musica sull'acqua* di Händel, la Sinfonia di Rota, e due lavori di Bartók: il Concerto per pianoforte, eseguito dal compositore stesso, e il Concerto per due pianoforti, percussioni e orchestra del medesimo, diretti da Nino Sanzogno. Il programma si completava con i *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij, ovviamente nella versione orchestrata da Ravel.

Cinque anni più tardi, a guerra da poco conclusa, la musica di Bartók (*l'Allegro barbaro*) viene usata questa volta come preziosa colonna sonora dai Balletti Alanova, mentre l'anno successivo è la volta del *Divertimento* per archi e del Concerto per due pianoforti, questa volta affidato al duo Henry Piette e Janin Reding con, ospite, l'Orchestra Sinfonica di Torino della RAI diretta dalla raffinata bacchetta di Mario Rossi.

Da questo momento la presenza di Bartók alla Fenice cresce rapidamente: nella primavera del 1948 Guido Cantelli dirige il Concerto per orchestra, mentre l'anno successivo, in occasione della morte del compositore ungherese, il Quartetto Vegh propone tre concerti alle Sale Apollinee con l'integrale dei sei Quartetti per archi. Lo stesso 1949 celebra anche l'apparizione della musica di Samuel Barber alla Fenice: la prima esecuzione



Carla Fracci e Gheorghe Iancu danzano insieme Medea, balletto con coreografia di John Butler su musica di Samuel Barber in occasione del festival Venezia Danza Europa, 1981. Archivio storico del Teatro La Fenice.

italiana dell'*Essay* n. 2 op. 17 apre un concerto nel quale verranno eseguiti anche il Piccolo Concerto per violino di Gino Marinuzzi, *Lullaby* di Andrzej Panufnik e il Quinto Concerto per pianoforte di Sergej Prokof'ev, magistralmente interpretato da Nikita Magaloff.

Negli anni cinquanta la musica dei due autori, così marcatamente diversi tra loro (e appartenenti, tra l'altro, a due diverse generazioni), si infittisce: mentre il compositore ungherese spazia oramai dalla musica da camera a quella per orchestra, Barber fatica maggiormente a essere messo in repertorio, almeno fino al settembre del '59, quando la bacchetta di un direttore d'eccezione come Leonard Bernstein, alla guida dell'Orchestra Filarmonica di New York, riprende l'op. 17 che aveva fatto conoscere il compositore americano al pubblico della Fenice, in un concerto nel quale troviamo musiche di Charles Ives, dello stesso Bernstein e la Quinta Sinfonia di Šostakovič.

I tempi sono evidentemente maturi perché venga rappresentato anche *Il castello del principe Barbablù*, opera in un atto di Bartók proposta ovviamente (visti i tempi) in lingua italiana. Era passato oltre mezzo secolo dalla prima rappresentazione assoluta del brano, ma il fascino rimaneva assolutamente immutato, sia per l'argomento (una *Ariane et Berbe-bleu* di Paul Dukas aveva preceduto di una decina d'anni la messa in musica della stessa storia da parte del compositore ungherese) sia per il sorprendente linguaggio usato per l'occasione.

Un altro lavoro moderno è stato assai opportunamente incluso nello spettacolo di ieri: *Il castello di Barbablù*, che proprio Mario Labroca fece rappresentare per la prima volta in Italia in un lontano maggio fiorentino. È un lavoro giovanile di Bartók – risale al 1911 – e che tuttavia, ad ogni ascolto, si conferma come uno dei capisaldi dell'opera in musica del '900. [...] *Il Castello* è un caratteristico prodotto della cultura mitteleuropea a cavaliere tra i due secoli: una sorta di crocevia linguistico, in cui si incontrano sollecitazioni diverse, dalla simbologia notturna debussiana, agli arabeschi straussiani, allo scavo dell'elemento nazionale, fino alle introspezioni e ai deliri dell'espressionismo. La vicenda è immersa in un clima allucinato, ove la favola originaria [...] si configura come dualismo insanabile fra l'uomo, incapace di vincere la propria solitudine, e la donna, votata al sacrificio nel desiderio di conoscere tutto della persona amata. Le sette porte del castello sono una proiezione del passato di Barbablù: carpirne i segreti significa inevitabilmente perdersi e alla fine Giuditta sarà condannata dalla sua curiosità e l'ultima porta si richiuderà irrimediabilmente dietro di lei. La partitura rivela i suoi più seducenti incanti proprio nella scoperta di una dimensione notturna e magica: come quando la terza porta si spalanca sulla camera del tesoro, resa in orchestra da un luccichio prezioso e capillare, o la quarta sui giardini del principe evocati da un intenso patetismo melodico. Ancora più rabbrividente il clima avvizzito e mortuario della sesta parte, che evoca, tra fruscii misteriosi e inquietanti, il lago delle lacrime: simbolo della disperata solitudine di Barbablù. Una partitura composita, senza dubbio, ma che trae la sua forza inventiva proprio dalla commistione di stili diversi, che segna una assimilazione del debussismo e dello strumentalismo post-straussiano. A conti fatti la prima produzione di Bartók meriterebbe una attenzione maggiore in confronto a certe opere, in realtà fin troppo acclamate, dell'ultima maturità. [...] Ettore Gracis ha illuminato con viva penetrazione musicale entrambe le partiture. Di Bartók ha attenuato le curve rapsodiche, per sottolinearne tutta la stimolante modernità, la magia coloristica: così la portentosa orchestrazione e la ramificata polimelodia strumentale del *Castello di Barbablù* (tanto vicina al pensiero musicale viennese) hanno trovato una precisa e acuta messa a fuoco.¹

L'apertura della Stagione Lirica 1977-1978 ripropone ancora una volta la tragica favola di Perrault, questa volta però con una prima assoluta del compositore bresciano Camillo Togni, in una serata che comprende anche la ripresa di *Hyperion* di Maderna e,

evidentemente non a caso, un lavoro proprio di Bartók, il balletto *Il mandarino meraviglioso*. Un'attenzione ben più forte nei confronti del compositore ungherese si nota negli anni Ottanta: la ripresa del *Barbablù* nel 1981 coincide con i festeggiamenti per la ricorrenza del primo centenario della nascita, davvero sontuosi; seguiranno l'anno successivo una nuova ripresa dell'atto unico e nel 1985 la messinscena di *Blaubart*, non il lavoro di Togni bensì quello di Bartók ma nella versione coreografata da Pina Bausch e interpretata dal suo Tanztheater Wuppertal; mentre il ritorno alla destinazione naturale si avrà nel 1995 con l'opera associata a *Erwartung*.

Con l'infittirsi della proposta ballettistica alla Fenice approderà più volte sul palcoscenico anche la musica di Samuel Barber: alcuni suoi lavori infatti saranno utilizzati per le scene proprio in questo ambito, unendo sempre la musica del compositore statunitense a quella di altri autori. Dopo il primo approdo del 1956 con *Souvenirs*, la sua musica farà parte sia degli Incontri Internazionali della Danza del 1975 (con *Cave of the Heart*, per la coreografia di Martha Graham) sia della rassegna *Venezia Danza Europa* (con *Medea*, per la coreografia di John Butler) del 1981, anno della scomparsa del compositore, due appuntamenti fondamentali per la storia della danza non solo nella città lagunare; tornerà poi nel *Progetto danza* del 1997 al PalaFenice, dove un prodigioso Michail Baryšnikov interpreterà il suo Quartetto per archi op. 11.

¹ Mario Messinis, *Un dittico di musica moderna. Bartók e Dallapiccola di scena alla Fenice*, «Il Gazzettino», 19 febbraio 1967.

CRONOLOGIA DEL *CASTELLO DEL PRINCIPE BARBABLÙ* DI BÉLA BARTÓK

1966-1967 – Stagione lirica invernale

Il castello di Barbablù - 18 febbraio 1967 (4 recite).

Barbablù: Giulio Fioravanti; Judit: Elsa Cavelti; Prologo: Lamberto Puggelli – M° conc.: Ettore Gracis; M° del coro: Corrado Mirandola; Reg.: Bronislaw Horowicz; Scen.: Enzo Dehò. Con *Il prigioniero* di Luigi Dallapiccola.

1981 – Stagione d'opera e teatro musicale

A Kékszakaller herceg vara (Il castello del principe Barbablù) - 28 aprile 1981 (5 recite).

Barbablù: Laszlo Polgar; Judit: Klara Takacs; Prologo: Rada Rassimov; Attori: Aldo Miceli, Aide Aste; Mariangela Colonna; Marisol Gabbrielli – M° conc.: Zoltan Pesko; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Giorgio Marini; Scen.: Lauro Crisman; Cost.: Ettore D'Etto.

1982 – Opere, balletti, concerti

A Kékszakaller herceg Vara (Il castello del principe Barbablù) - 13 novembre 1982 (4 recite).

Barbablù: Laszlo Polgar; Judit: Klara Takacs; Prologo: Rada Rassimov; Attori: Aldo Miceli; Aide Aste; Elisabetta Piccolomini; Ala Monaco; Rada Rassimov – M° conc.: Zoltan Pesko; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Giorgio Marini; Ass. reg.: Sheila Gruson; Scen.: Lauro Crisman; Cost.: Ettore D'Etto.

Con *Feu d'artifice* e *Scherzo fantastique* di Igor Stravinskij.

1984-1985 – Opere liriche, teatro musicale, balletto

Blaubart (Barbablù) coreografia di Pina Bausch, musica di Béla Bartók - 14 maggio 1985 (2 recite).

Ballerini: Beatrice Libonati; Jan Minarik; Arnaldo Alvarez; Jacob Andersen; Anne Marie Benati; Bénédicte Billiet; Rolando Brenes-Calvo; Tjitzke Broersma; Marion Cito; Jean François Durore; Dominique Duszinsky; Lutz Förster; Kyomi Ichida; Urs Kaufmann; Ed Kortlandt; Melanie Karen Lien; Anne Martin; Elena Majnoni; Yolanda Meyer; Nazareth Panadero; Helena Pikon; Hans Pop; Arthur Rosenfeld; Monika Sagon; Jean Laurent Sa-sportes; Janusz Subicz; Francis Viet – Reg. e cor.: Pina Bausch; Scen. e cost.: Rolf Borzick; Dir. all.: Rolf Bachmann; compl.: Tanztheater Wuppertal.

1995 – Stagione lirica

Il castello del principe Barbablù - 23 maggio 1995 (6 recite).

Barbablù: Csaba Arizer; Judit: Eva Marton (Klara Takacs); Prologo: Rada Rassimov (Vera Rossi); Attrici: Aide Aste; Sonia Gessner; Elisabetta Piccolomini – M° conc. e dir. d'orch.: Isaac Karabtchevsky; Reg.: Giorgio Marini; Scen.: Lauro Crisman; Cost.: Ettore D'Etto.

Con *Erwartung* di Arnold Schönberg.

CRONOLOGIA DI SAMUEL BARBER

1956 - XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea

Souvenirs coreografia di Todd Bolender, musica di Samuel Barber - 22 settembre 1956 (2 recite).

Due giovinette: Edith Brozak; Ann Crowell; Un guardiano: Arthur Mitchell; La moglie e il marito: Barbara Milberg; Richard Thomas; Un bellimbusto: Roy Tobias; Un altro bellimbusto: Todd Bolender; Una giovinetta: Allegra Kent; Una signora e il suo cavaliere: Jillana; Jonathan Watts; Gli sposini: Wilma Curley; Robert Barnett; La donna: Irene Larsson; L'uomo: John Mandia; Una cameriera: Jane Mason; Un uomo in grigio: Jacques d'Amboise; Gli ospiti dell'albergo: Marian Horosko; Patricia Savoia; Gene Gavin; Walter Georgov; Richard Rapp; Un cameriere: Eugene Tanner - M° conc. e dir. d'orch.: Leon Barzin; Scen.: Rouben Ter-Arutunian; Cost.: Rouben Ter-Arutunian; Cor.: Todd Bolender; Luci: Jean Rosenthal. Con *Divertimento* n. 5 (musica di Wolfgang Amadeus Mozart); *Sylvia: Pas de deux* (musica di Leo Délibes); *Western Symphony* (musica di Hershy Kay).

1975 - Incontri Internazionali della Danza

Cave of the Heart - 6 luglio 1975.

Ballerini: Janet Eilber; Bonnie Homsey; Diane Hart; Peggy Lyman; Lucinda Mitchell; Shelley Sparling; Daniel Maloney; Eric Newton; Ross Parkes; Jim Wengerd; Diane Gray; Yukiko Kimura; Mario Delamo; David Hatch Walker; Martha Graham Dance Company; Cor.: Martha Graham.

Con *Seraphic Dialogue* (musica di Norman Dello Joio); *Appalachian Spring* (musica di Aaron Copland); *Diversion of Angels* (Norman Dello Joio).

1981 - Venezia Danza Europa

Medea coreografia di John Butler, musica di Samuel Barber - 3 luglio 1981 (2 recite).

Ballerini: Carla Fracci; Gheorghe Iancu - Reg.: Beppe Menegatti; Cor.: John Butler.

Con *Introduzione* (musica di Christoph Willibald Gluck); *La Sylphide* (musica di Hermann Lovenskjold); *Romeo e Giulietta* (musica di Sergej Prokof'ev); *A Midsummer Night's Dream* (musica di Felix Mendelssohn); *La bisbetica domata* (musica di Domenico Scarlatti); *Pas de Deux* (musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij); *Finale* (musica di Ludwig van Beethoven).

1997 - Progetto Danza

Venezia, PalaFenice al Tronchetto

Quartetto per archi op. 11, musica di Samuel Barber - 10 ottobre 1997.

Michail Baryšnikov; Michail Baryšnikov White Oak Chamber Ensemble; Violino: Margaret Dugdale; Violino: Ron Oakland; Viola: David J. Bursack; Violoncello: Wendy Sutter. Con *Three Russian Preludes* (musica di Dmitrij Šostakovič); *Passacaglia* (musica di Georg Friedrich Händel); *Chaconne* (musica di Johann Sebastian Bach); *Pergolesi* (musica di Giovanni Battista Pergolesi); *Trio Élegique* (musica di Sergej Rachmaninov); *Piano Bar* (musica di vari autori).

Brevi cenni intorno a Samuel Barber

di Leonardo Mello

Lo stile compositivo di Barber è stato definito «neoromantico», in quanto lo sviluppo di melodie di ampio respiro in un tessuto armonico per lo più consonante rappresenta un carattere prevalente della sua produzione musicale. Ciò è vero, però, in special modo per le opere del periodo compositivo compreso nel terzo decennio del Novecento.

Così Gianfranco Vinay, nel *Dizionario della musica e dei musicisti* della UTET, descrive la produzione di Samuel Barber, compositore americano nato a West Chester, in Pennsylvania, il 9 marzo 1910. Nonostante la sua non eccessiva prolificità, un tratto distintivo di questo musicista – al di là delle considerazioni di carattere stilistico – è rappresentato dalla varietà di forme in cui, sin dai primi esperimenti giovanili, si esprime la sua creatività. Alle scritture per grandi *ensemble*, come i Concerti, infatti, nel corso della sua carriera si alternano numerosi lavori per organici di più modeste dimensioni, oltre a opere teatrali, scritture di scena, balletti, composizioni per singoli strumenti e per compagini corali, fino ad arrivare all'oratorio *Prayers of Kierkegaard*, del 1954, e ai curiosi cinque pezzi per *carillon* creati nel 1933, a soli ventitré anni.

Nipote del contralto Louise Homer (Pittsburgh, 1871-Florida, 1947) – vera e propria *star* del Metropolitan di New York, palcoscenico nel quale prima di ritirarsi raggiunge il numero *record* di settecentotrentaquattro esibizioni – fin da giovanissimo Barber intraprende lo studio del pianoforte, e a tredici anni, smentendo le aspirazioni familiari che lo volevano medico, entra al Curtis Institute di Filadelfia, dove oltre allo strumento e alle lezioni di composizione di Rosario Scalero, frequenta anche i corsi di canto e direzione d'orchestra. Proprio al Curtis, qualche anno dopo, incontra tra l'altro Gian Carlo Menotti (Cadegliano, Varese, 1911-Montecarlo, 2007), da poco trasferitosi negli Stati Uniti e anche lui allievo di Scalero: la lunga relazione affettiva e artistica che li unisce da allora segnerà il percorso di Barber fino all'inizio degli anni Sessanta, e tra i suoi frutti vedrà proprio la creazione di *A Hand of Bridge*, di cui Menotti è librettista.

Aggiudicandosi il Bearnese Prize della Columbia University (1928 e 1933), il Premio Roma (1935) e il Pulitzer per la musica (1935 e 1936), già a partire dai primi anni Trenta comincia a farsi conoscere con composizioni quali l'*ouverture* a *The School for Scandal* (1933), basata sull'omonima commedia di Richard Sheridan, e con *Music for a Scene from Shelley* (1935), ispirata al *Prometheus Unbound* di Percy Bysshe Shelley. Le spiccate qualità

del giovane compositore sono subito notate da un'autorità assoluta come Arturo Toscanini, il quale – privilegio rarissimamente concesso dal maestro a un musicista ventiseienne – nel 1938 dirige con la NBC Symphony due suoi pezzi, l'*Adagio* per archi (nato nel 1936 su consiglio dello stesso Toscanini da un precedente Quartetto) e l'*Essay* per orchestra, aprendogli le porte della celebrità.

Dal punto di vista biografico, oltre al diploma al Curtis nel 1934, importanti sono i frequenti viaggi in Europa, durante i quali visita più volte Vienna e soprattutto Roma, dove torna più volte in seguito come membro dell'Accademia Americana. Nel 1942, in piena seconda guerra mondiale, entra a fare parte delle United States Army Air Forces, che nel '44 gli commissionano la sua seconda Sinfonia, revisionata in seguito nel '47: in essa Barber introduce per la prima volta uno strumento elettronico, che imita i segnali radio utilizzati nella navigazione aerea. Gli anni Cinquanta, quando si stabilisce stabilmente a New York, sono destinati quasi esclusivamente alla composizione, e nel '59 l'università di Harvard gli conferisce la laurea *honoris causa*.



Samuel Barber con il violinista Roman Totenberg.

Ma la citata natura 'romantica', che emerge nei suoi risvolti più nostalgici soprattutto in liriche con accompagnamento pianistico quali *Mémoires passagères* ed *Hermit Songs*, non contraddistingue *in toto* le opere di Barber, come spiega ancora Gianfranco Vinay:

Il Concerto per violino op. 14 [1940] è il Giano bifronte della sua produzione; mentre i primi due movimenti non si discostano dal tradizionalismo dell'ispirazione neoromantica, il terzo e ultimo, *Presto in moto perpetuo*, presenta un tessuto armonico più dissonante e un assetto ritmico più irregolare. I lavori successivi (Seconda Sinfonia op. 19, Concerto per violoncello op. 22) si muovono nella direzione di questa emancipazione, aprendosi a influssi stravinskiani (*Capricorn Concerto*) e all'impiego sistematico e strutturale della dissonanza (*Suite* dal balletto *The Cave of the Heart* intitolata *Medea*, op. 23).

La frequentazione di Menotti, musicista affermato che scriveva da sé anche i libretti, non poteva che stimolare l'interesse di Barber per il teatro musicale. A parte il brevissimo *A Hand of Bridge*, che debutta a Spoleto nel 1959 nell'ambito del Festival dei due Mondi, ideato e diretto dallo stesso Menotti, il musicista si cimenta altre due volte con il palcoscenico (se si eccettuano le molte musiche di scena della giovinezza). La prima opera vera e propria è *Vanessa*, su libretto ricavato ancora da Menotti a partire da *Seven Gothic Tales* di Karen Blixen, che debutta con grande successo nel 1958 al Metropolitan e gli vale il terzo Premio Pulitzer per la musica. Memore della grande tradizione europea a cavallo tra XIX e XX secolo, da Puccini a Strauss, Barber crea un fosco dramma di atmosfere ibseniane dove zia e nipote condividono infelicamente l'amore per lo stesso uomo. La seconda, impegnativa prova operistica, *Antony and Cleopatra*, gli viene invece commissionata nel 1966 dalla Fondazione Ford per inaugurare il nuovo Metropolitan al Lincoln Center for the Performing Arts di New York: per l'occasione Franco Zeffirelli ricava il libretto dall'originale shakespeariano.

La seconda metà degli anni Sessanta è infine contraddistinta da un lungo periodo di inattività creativa, conclusosi il quale Barber riprende però a comporre, scrivendo due pezzi per orchestra, *The Lovers* e *Fadograph of a Yestern Scene*, che debuttano nel 1971. L'ultimo lavoro, *Third Essay for Orchestra*, è eseguito postumo nel 1980 a breve distanza dalla sua scomparsa, avvenuta a New York il 23 gennaio 1981.

Barbablù

di Charles Perrault

C'era una volta un uomo, che aveva belle case e belle ville, vasellame d'oro e d'argento, mobili ricamati, carrozze tutte dorate; ma per disgrazia quest'uomo aveva la barba blu; e ciò lo rendeva così brutto e terribile, che non c'era donna o ragazza che non scappasse in vederlo.

Una sua vicina, una gran signora, aveva due figlie bellissime. Egli ne domandò una in moglie, lasciandole la scelta di dargli questa o quella. Nessuna delle due lo voleva, e se lo rimandavano l'una all'altra, non potendo risolversi a sposare un uomo con la barba blu. Un'altra cosa le disgustava, ed era ch'egli s'era già parecchie volte ammogliato, né si sapeva che n'era avvenuto delle diverse mogli. Barbablù, per far conoscenza, le condusse con la mamma, tre o quattro delle migliori loro amiche e alcuni giovani del vicinato, in una delle sue ville, dove si fermarono otto giorni interi. Passeggiate, partite di caccia e di pesca, balli, festini, banchetti, non si faceva altro. Anzi che dormire, si passava tutta la notte a giocare dei tiri, a scherzare; tutto insomma andò così bene che la più giovane cominciò a trovare che il padron di casa non aveva la barba tanto blu e che era un uomo proprio come si deve. Tornati appena dalla villa, il matrimonio fu concluso.

In capo a un mese, Barbablù disse alla moglie di dover fare un viaggio in provincia, di almeno sei settimane, per un affare di gran momento; si divertisse nell'assenza di lui, invitasse le amiche, le menasse se mai in villa, si trattasse sempre alla grande. «Ecco, le disse, le chiavi delle due grandi guardarobe, ecco quelle del vasellame d'oro e d'argento che non si adopera tutti i giorni, ecco quelle dei forzieri dove conservo l'oro e l'argento, quelle degli scrigni con le gemme, ed ecco il chiavino di tutti gli appartamenti: questa chiavetta qui è del gabinetto in fondo alla grande galleria dell'appartamento a terreno: aprite tutto, andate dappertutto: ma, quanto al gabinetto, vi proibisco di entrarvi, e tanto ve lo proibisco che se per poco lo aprite, non c'è nulla che non vi dobbiate aspettare dal mio furore».

Ella promise di osservare appuntino gli ordini ricevuti; il marito l'abbraccia, monta in carrozza, e via. Le vicine e le buone amiche non aspettarono che si andasse a prenderle per correre dalla giovane sposa, tanto erano impazienti di vedere tutte le ricchezze della casa, non avendo osato venirvi quando c'era il marito, perché avevano paura di quella sua barba blu. Eccole ora a correre, per le camere, per le guardarobe, pei salottini, tutti più belli e più ricchi gli uni degli altri. Montate più su, non si saziavano di ammirare la quantità e la bellezza degli arazzi, dei letti, dei canapè, dei gabinetti, delle mensole, delle tavole, degli specchi dove si poteva mirarsi da capo a piedi, e le cui cornici di cristallo, o di argento, o di

metallo dorato, erano le più belle e magnifiche che si fossero mai viste. Né ristavano dall' saltare e dall' invidiare la sorte dell' amica, la quale però non si divertiva punto a veder tante ricchezze, a motivo dell' impazienza che la rodeva di andare ad aprire il gabinetto dell' appartamento a terreno.

Tanto la punse la curiosità, che senza badare alla sconvenienza di piantare in asso la brigata, infilò una scaletta segreta, e con tanta furia discese che due o tre volte fu per rompersi il collo. Arrivata all'uscio del gabinetto, si fermò un poco, pensando alla proibizione del marito e al pericolo della disobbedienza; ma la tentazione era così forte che non seppe resistere: prese la chiavettina e aprì tremando la porta del gabinetto. Sulle prime, non vide niente, perché le finestre erano chiuse; ma dopo un poco cominciò a distinguere che l' impiantito era tutto coperto di sangue rappreso, nel quale si riflettevano i corpi di varie donne morte e attaccate lungo le pareti (erano tutte le mogli che Barbablù aveva sposato e che aveva scannato una dopo l' altra). Più morta che viva, si lasciò scappar di mano la chiave del gabinetto, la raccattò, poi, facendo uno sforzo per riaversi, richiuse la porta, scappò in camera sua; ma non c' era verso di calmarsi, tanto era, sconvolta. Notò che la chiavetta era macchiata di sangue, l' asciugò due o tre volte, ma il sangue non se ne andava; per quanto lavasse e fregasse con sabbia e pietra pomice, il sangue rimaneva sempre, perché la chiavetta era fatata, né c' era mezzo di pulirla a dovere: quando si levava il sangue da una parte, lo si vedeva uscire dall' altra.

Barbablù tornò la sera stessa dal suo viaggio, e disse che via facendo aveva ricevuto lettere che gli annunciavano risoluto a suo vantaggio l' affare per cui era partito. La moglie fece il possibile per dimostrargli che era più che contenta di quel pronto ritorno. La mattina appresso, egli le ridomandò le chiavi, e subito indovinò, vedendole tremar le mani, tutto quanto era successo. «Come va, disse, che non c' è qui la chiave del gabinetto? – L' avrò lasciata di sopra sulla tavola, balbettò la poverina. – Non mancate di darmela subito» disse Barbablù!

Dopo vari pretesti, bisognò pure portar la chiave. Barbablù l' osservò e disse alla moglie: «Che è questo sangue sulla chiave? – Non ne so nulla, rispose la disgraziata, pallida come una morta. – No? Non lo sapete? Lo so io allora! gridò Barbablù. Siete entrata nel gabinetto? Ebbene, signora, ci entrerete di nuovo e prenderete posto accanto alle signore che avete visto».

Ella si gettò ai piedi del marito, piangendo, chiedendogli perdono, con tutti i segni di un vero pentimento per non avergli obbedito. Bella e afflitta com' era, avrebbe intenerito una rupe; ma Barbablù aveva il cuore più duro d' una rupe. «Bisogna morire, signora, disse e subito. – Se così è che debbo morire, rispose ella guardandolo con gli occhi bagnati di lagrime, datemi un po' di tempo per pregar Dio. – Vi do mezzo quarto d' ora, riprese Barbablù, non un minuto di più». Rimasta sola, ella chiamò la sorella e le disse: «Sorella Anna, (che così si chiamava) monta, ti prego, in cima alla torre per vedere se vengono i miei fratelli: mi promisero di venire oggi stesso, e se tu li vedi, fa loro segno che si affrettino». La sorella Anna montò in cima alla torre, e la povera afflitta le gridava di tanto in tanto: «Anna, sorella Anna, vedi venir nessuno? – E la sorella Anna le rispondeva: «Vedo soltanto il polverio del sole e il verdeggiar dell' erba».



Gustave Doré (1832-1883), Barbablù, xilografia, 33x27 cm, pubblicata per la prima volta in Les Contes de Perrault (Paris, Jules Hetzel, 1862).

Barbablù intanto, con in mano un coltellaccio, gridava sgolandosi alla moglie: «Scendi presto, o salgo io. – Ancora un momento, di grazia» rispondeva la moglie; e subito chiamava sommessamente: «Anna, sorella Anna, vedi venir nessuno?» E la sorella Anna rispondeva: «Vedo soltanto il polverio del sole e il verdeggiar dell'erba». – Scendi presto, gridava Barbablù, o salgo io. – Vengo, vengo, rispondeva la moglie; e poi tornava a chiamare: «Anna, sorella Anna, vedi venir nessuno? – Vedo, rispose la sorella Anna, una nuvola di polvere che viene da questa parte». – Sono i miei fratelli? – Ahimè! no, sorella mia: è una mandria di pecore. – Non vuoi discendere, eh? urlava Barbablù! – Un altro momento» rispondeva la moglie, e poi chiamava: «Anna, sorella Anna, vedi venir nessuno? – Vedo, rispose la sorella, due cavalieri che vengono da questa parte,

ma sono ancora molto lontano. – Sia lodato Iddio! esclamò l'altra un momento dopo, sono i miei fratelli; farò segno per quanto è possibile, che si affrettino».

Barbablù si mise a gridar così forte che tutta la casa tremava. La povera donna discese, e gli si gettò ai piedi piangente e scarmigliata. «Cotesto non giova a nulla, disse Barbablù, bisogna morire!» Poi, con una mano acciuffatile i capelli, con l'altra alzando il coltellaccio, stava lì per tagliarle la testa. La povera donna, alzandogli in viso gli occhi morenti,

lo supplicò di accordarle un momentino per raccogliersi. «No, no! gridò egli, raccomandati bene a Dio» e alzando il braccio... In quel punto si bussò così forte alla porta che Barbablù si arrestò in tronco. Si aprì, e si videro subito entrare due cavalieri, i quali, sguainate le spade, corsero addosso a Barbablù. Riconobbe questi i fratelli della moglie, uno dragone, l'altro moschettiere, e scappò per salvarsi, ma i due fratelli lo inseguirono con tanta furia che gli furon sopra prima che potesse afferrar le scale. Lo passarono da parte a parte con le spade e lo lasciarono morto. La povera moglie era quasi morta quanto il marito; e non aveva forza di alzarsi per abbracciare i fratelli. Barbablù non aveva eredi, e così la moglie rimase padrona assoluta di tutte le sue ricchezze. Una parte ne impiegò a maritare la sorella Anna con un giovane gentiluomo che da gran tempo le voleva bene; un'altra parte a comprare due brevetti di Capitano ai fratelli; e il resto a maritarsi lei, con un uomo molto per bene, il quale le fece dimenticare il brutto tempo passato in compagnia di Barbablù.

MORALE

Per attraente che sia, spesso la curiosità costa caro. Ogni giorno se n'hanno degli esempi. È, con buona pace delle donne, un piacere da nulla, che si dilegua non appena soddisfatto.

ALTRA MORALE

Per poco che si abbia senno e si sappia decifrare il garbuglio del mondo, si vede subito che questa storia è una fiaba dei tempi andati. Un marito così tremendo o che voglia l'impossibile non si trova più. Anche scontento e geloso, lo si vede tutto miele con la moglie; e di qualunque colore sia la sua barba, è difficile riconoscere chi dei due è il padrone.

(Traduzione di Federigo Verdinois)

Winston Churchill e il *bridge*



Winston Churchill (1874-1965).

Nato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento dal *whist*, un gioco di carte molto praticato in Inghilterra sin dal XVII secolo, il *bridge* è una vera e propria ginnastica della mente, tanto da essere annoverato, nel 1993, tra le discipline sportive del CONI. Sono moltissime le personalità della politica, dell'imprenditoria e delle arti che vi si sono cimentate con passione. Tra queste, per citarne solo alcune, il presidente americano Eisenhower, lo storico *leader* cinese Deng Xiaoping, Ernest Hemingway, Agatha Christie e Bill Gates. Anche il grande statista inglese Winston Churchill si dedicava al *bridge* fumando l'immancabile sigaro. Era però un po' insofferente alle regole, e pare che al suo affezionato segretario privato, James Edward Masterton-Smith, che lo rimproverava rispettosamente per le sue intemperanze, abbia risposto più o meno così: «Le carte che butto via io non meritano di essere osservate, altrimenti non le scarterei».

L'italiano Egisto Tango dirige a Budapest la prima assoluta del *Barbablù* di Bartók



L'Opera di Stato ungherese ai primi del Novecento.

Fu anche grazie alla mediazione del direttore italiano Egisto Tango (1873-1951) che l'innovativa partitura del *Castello del principe Barbablù*, composta nel 1911 ma rifiutata dal concorso di stato ungherese al quale era iscritta, riuscì finalmente a debuttare. Accadde all'Opera di Budapest, dove il maestro si era insediato nel 1913 e dove, complice il successo della prima assoluta del *Principe di legno* del 1917, riuscì a convincere i dirigenti del Teatro prima, il pubblico poi, della grandezza della musica di Béla Bartók. Scrisse, a tal proposito, il collega musicista Zoltán Kodály: «La rappresentazione è stata una delle più belle di quest'annata. Il direttore Tango aveva già dimostrato l'anno scorso che, per comprendere la nuova musica ungherese, non è indispensabile avere vent'anni ed essere ungheresi. Il talento, la capacità d'adattamento e la vera perizia tecnica forniscono la chiave per ogni arte nuova. [...] Fu forse quella la prima volta [il debutto del *Principe di legno*] che la musica di Bartók fu eseguita secondo la concezione dell'autore. Oggi questo 'miracolo' si è ripetuto, e certamente, a ogni nuova occasione, saranno sempre più numerosi quelli che scopriranno che questa musica non è poi del tutto incomprensibile».

Biografie

DIEGO MATHEUZ

Direttore. Di origini venezuelane, con un'intensa attività di direttore d'orchestra in Europa, Asia, Australia, America Latina e Nord America, appartiene alla prima generazione di musicisti di spicco emergenti dal Sistema venezuelano che ha saldamente messo le sue basi nel circuito internazionale. All'età di trentacinque anni, può già vantare esperienze come direttore principale alla Fenice di Venezia, direttore principale ospite – su invito di Claudio Abbado – dell'Orchestra Mozart di Bologna, e principale direttore ospite della Melbourne Symphony Orchestra. La sua attività concertistica europea e nordamericana consiste in collaborazioni con l'Orchestra di Santa Cecilia di Roma, l'Orchestra della Scala di Milano, l'Orchestra da Camera Mahler, l'Orchestre de Chambre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestra Nazionale Spagnola, la BBC Orchestra e la Royal Philharmonic Orchestra, la Los Angeles Philharmonic e la Vancouver Symphony Orchestra, tra molte altre. Come direttore d'opera, ha lavorato sia alla Deutsche Oper che alla Staatsoper di Berlino, al Liceu di Barcellona, al Palau des Arts di Valencia e più recentemente al Teatro São Carlos di Lisbona, al Maggio Musicale Fiorentino, al Rossini Opera Festival di Pesaro e Teatro Regio di Torino. Negli ultimi tempi ha debuttato al Theater an der Wien con *Guillaume Tell* di Rossini. In Venezuela svolge regolarmente intensi periodi di formazione e amplia il repertorio delle orchestre del Sistema. Inoltre, collabora con l'Orchestra Sinfonica Simón Bolívar, di cui è direttore principale. Con questa orchestra, ha fatto il suo debutto con la Nona Sinfonia di Beethoven in Colombia nel 2013 e in Messico nel 2016, esibendosi anche all'Auditorio Nacional e in un concerto all'aperto per oltre tremila persone a Izta-palapa, con musiche di compositori latinoamericani. Alla Fenice, oltre a numerosi concerti nelle Stagioni Sinfoniche, ha interpretato *The Rake's Progress* (2014), *La traviata* (2014, 2013 e 2012), *Carmen* (2013), *La bohème* (2013) e *Rigoletto* (2012, 2011 e 2010). Nel 2011 e nel 2013 ha inoltre diretto il Concerto di Capodanno del Teatro veneziano.

FABIO CERESA

Regista. Considerato uno dei registi più promettenti della sua generazione, si è formato al Teatro alla Scala, collaborando con alcuni dei nomi più importanti della regia contemporanea – Ronconi, Warner, Chéreau, Tcherniakov, Pizzi, Stein, Nekrosius, Ricard Jones – e partecipando al riallestimento di produzioni storiche di Strehler, Zeffirelli e Ponnelle. Vin-

citore dell'International Opera Award 2016 come miglior giovane regista, debutta nel 2010 allestendo *Madama Butterfly* per la Fondazione Pergolesi Spontini. Nel 2015 firma una coproduzione dei *Puritani* per il Maggio Musicale Fiorentino e il Regio di Torino, e un'altra di *Madama Butterfly* per il Maggio e il Petruzzelli di Bari. Il Wexford Festival lo invita ad allestire *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni. Nel 2016 firma *Orlando finto pazzo* di Vivaldi per la Korea National Opera, *Rigoletto* per Kiel e *Maria de Rudenz* di Donizetti di nuovo per Wexford. Nel 2017 riprende *Orlando finto pazzo* a Seoul e *Madama Butterfly* a Firenze; firma inoltre una nuova produzione dell'*Orlando furioso* di Vivaldi per il Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, *Guillaume Tell* a Kiel e *Don Giovanni* a Shanghai. Il 2018 si apre con *La clemenza di Tito* per l'Opéra di Lausanne; seguono *Un ballo in maschera* per l'Opera Nazionale Ungherese di Budapest e una nuova produzione di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* a Kiel. Nel 2019 mette in scena *Madama Butterfly* al Maggio Musicale Fiorentino. Svolge parallelamente un'intensa attività di librettista. Per Marco Tutino scrive *La ciociara* (Sonzogno), commissionata nel 2015 dall'Opera di San Francisco e riallestita nel 2017 al Lirico di Cagliari. Nel 2018 firma per Tutino anche il libretto di *Miseria e nobiltà* (Sonzogno), commissione del Teatro Carlo Felice di Genova. Nel 2014 il Teatro Nazionale di Fiume (Croazia) apre la stagione lirica con l'opera *Marco Polo* (Edizioni Musicali Pizzicato), di cui scrive il testo per la musica di Daniele Zanettovich. I libretti per Daniela Terranova sono interamente pubblicati da Suvini Zerboni. La lunga e felice collaborazione con Marco Taralli lo porta a rappresentare diversi lavori al Carlo Felice di Genova e al Comunale di Bologna, al Verdi di Trieste, al Festival Monteverdi di Cremona, al Liceu di Barcellona, all'Auditorium Parco della Musica e al Teatro dell'Opera di Roma. Alla Fenice cura la regia di *Dorilla in Tempe* (2019) e *Orlando furioso* di Vivaldi (2018).

MASSIMO CHECCHETTO

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

GIUSEPPE PALELLA

Costumista. Con *Orlando furioso* di Vivaldi per il Teatro la Fenice di Venezia è vincitore del Premio Abbiati 2019 come miglior costumista. Ha iniziato la sua carriera firmando per l'Opera di Roma il suo primo balletto per il corpo di ballo di Carla Fracci, *Chopin racconta Chopin*. Dal 2014 con il regista Fabio Ceresa inizia una stretta collaborazione nella creazione di titoli come *I puritani* di Bellini per il Maggio Musicale Fiorentino e il Regio di Torino e *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni per il Festival di Wexford. Nel 2016 realizza come costumista l'opera *Orlando finto pazzo* di Vivaldi per il Korea National Theatre, *Rigoletto* per il Kiel Theatre e *Maria di Rudenz* di Donizetti ancora per Wexford. Tra il 2018 e il 2019, sempre con Ceresa, firma i costumi di *Un ballo in maschera* a Budapest e a Oviedo e di *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana* a Kiel. Alla Fenice lavora a *Dorilla in Tempe* di Vivaldi (2019, nell'ottobre replicata a Wexford).

GIDON SAKS

Basso-baritono, interprete dei ruoli di David e Barbablù. Acclamato interprete wagneriano, si dedica con costanza e passione anche al repertorio moderno e contemporaneo. All'inizio del 2018 incarna Claggart in *Billy Budd* di Britten al Bol'shoj, ruolo che aveva già ricoperto con successo a Berlino anni prima. Altri personaggi che ha portato in scena recentemente sono Doctor Pangloss in *Candide* di Leonard Bernstein, Bottom in *A Midsummer Night's Dream*, ancora di Britten, Nick Shadow in *The Rake's Progress* di Stravinskij, il re di Francia nel *Lear* di Aribert Reimann e Gyges in *Der König Kandaules* di Alexander Zemlinsky. Nel 2017 è protagonista dei *Contes d'Hoffmann* di Offenbach per la Royal Danish Opera. Un'altra figura fondamentale nel suo percorso artistico è il ruolo di Barbablù nel *Castello del principe Barbablù* di Bartók, andato in scena a Berlino e a La Coruña nel 2015. Nell'arco della sua carriera lavora con i principali direttori d'orchestra internazionali, tra cui Sir John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Donald Runnicles, Sir Neville Marriner, Daniel Harding, Sir Andrew Davies e Sir Colin Davis. Alla Fenice è Richard III nell'opera di Battistelli (2018), Fasolt in *Das Rheingold* (2010) e Hagen nel *Götterdämmerung* (2009).

AUŠRINE STUNDYTE

Soprano, interprete dei ruoli di Geraldine e Judit. Nata a Vilnius, ha studiato canto alla Lithuanian Music Academy con Irena Milkevičiute e alla Hochschule für Musik und Theater di Lipsia con Helga Forner. Ha ricevuto molti riconoscimenti internazionali, e ha collaborato con direttori come Noseda, Mehta, Luisi, Tate, Jones, Kovatchev, Armiliato, Jurowski, Stenz, Feltz, Warlikowski, Ono e registi quali Bieito, Carsen, Konwitschny, Koski, Vick, Alden, Nel, Audi, Gürbaca e Pilavachi. Tra gli impegni recenti si cita il debutto alla Wiener Staatsoper con il ruolo del titolo in *Salome, Santa Susanna* di Hindemith a Vienna e Baltimora, *Das Wunder der Heliane* di Korngold al Bard Summer Escape e ad Anversa, *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* a Parigi, ancora *Salome* a Berlino e Bologna, *Tosca* a Helsinki, Seattle e São Paulo, *L'angelo di fuoco* di Prokof'ev ad Aix-en-Provence, Varsavia, Zurigo, Monaco e Lione, *Eine florentinische Tragödie* di Zemlinsky ad Amsterdam, *Loreley* di Catalani al St. Gallen Festival, *Mefistofele* di Boito a Monaco, *Il castello del principe Barbablù* alla Komische Oper di Berlino, *Elektra* ad Anversa, *La Gioconda* a St. Gallen e *Madama Butterfly* al Savonlinna Opera Festival e a Seattle. Alla Fenice canta in *Tannhäuser* (2017).

CHRISTOPHER LEMMINGS

Tenore, interprete del ruolo di Bill. Ha studiato alla Guildhall School of Music and Drama. Ultimamente è stato invitato da istituzioni e festival quali Royal Opera di Londra, ENO, Glyndebourne, Amsterdam, Madrid, Staatsoper Berlin, Nantes, Strasburgo, Parigi, Helsinki, Verona e Los Angeles, sotto la direzione di direttori come Rattle, Muti, Montgomery, Davis, Segerstam e de Waart. Fra gli impegni più recenti ricordiamo Fatty e Jack in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Brecht/Weill all'Opera di Roma, Mouse in *Alice in Wonderland* di Unsuk Chin alla Barbican Hall, Mr Upfold in *Albert Herring* di Britten al Maggio Musicale Fiorentino, Goro in *Madama Butterfly* alla Bergen National Opera, la partecipazione alla prima mondiale di *Nora* di Du Wei con la Nordnosrk Opera di Tromsø. Nel

2017 è tornato all'Opera di Roma per cantare in *Lulu*, cui è seguito *Elias* di Mendelssohn a Plymouth e *Da una casa di morti* di Janáček a Covent Garden. Nel 2018 è stato ancora a Roma per *Billy Budd*, e alla Fenice, con i ruoli di Clarence e Tyrrell in *Riccardo III* di Batti-stelli. Nel 2019 è ritornato a Covent Garden come Bojaro in *Boris Godunov* di Musorgskij.

MANUELA CUSTER

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Sally. Nata a Novara, debutta al Regio di Torino con *Elisabetta, regina d'Inghilterra* di Rossini. Canta nei principali teatri italiani e internazionali opere di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Requiem*), Rossini (*Tancredi*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra*, *Guillaume Tell*), Donizetti (*La zingara*, *Il diluvio universale*, *Anna Bolena*), Verdi (*Oberto*, *Falstaff*), Puccini (*Madama Butterfly*), Offenbach (*Les Contes d'Hoffmann*), Gounod (*Faust*), Strauss (*Salome*), collaborando con direttori quali Nosedà, Viotti, Chailly, Scimone, Gardiner, Harding, Chung, Callegari, Fasolis, López-Cobos, Oren, Renzetti, Scappucci e registi del calibro di Ronconi, Pizzi, Carsen, Vick, Fo, De Ana, Rigola. Per la Fenice interpreta la protagonista in *Dorilla in Tempe* di Vivaldi (2019), Suzuki in *Madama Butterfly* (2019, 2018, 2017, 2016, 2015, 2014 e 2013), Juditha nella *Juditha triumphans* (2015), Rosina nel *Barbiere di Siviglia* (2014, 2011 e 2010), Cassandra nella *Didone* (2006), e canta con la Filarmonica del Teatro, diretta da Wellber (2015) e nel *Requiem* di Mozart (2010).

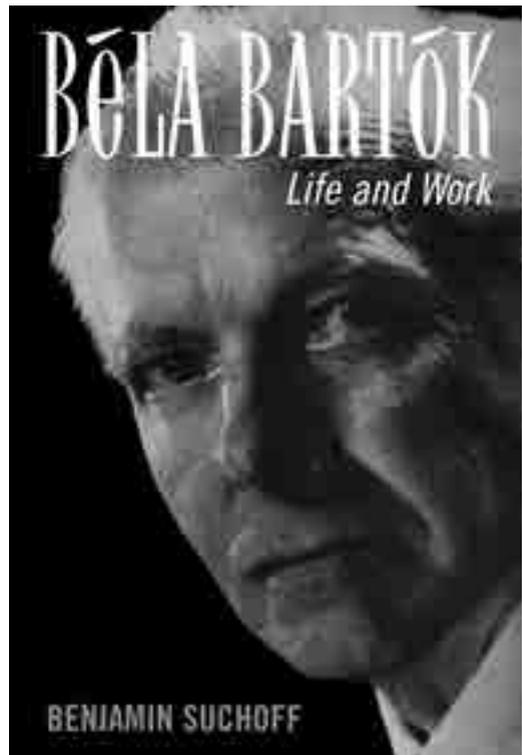
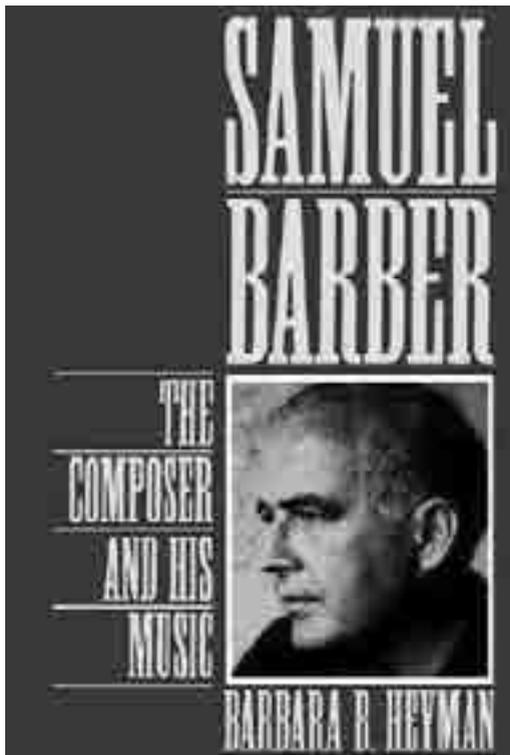
KARL-HEINZ MACEK

Attore, interprete del ruolo del prologo. Nasce a Bolzano nel 1957 e inizia la sua carriera di attore negli anni Ottanta collaborando con varie compagnie teatrali altoatesine. Partecipa a operette, musical, film, spot pubblicitari, trasmissioni radiofoniche e televisive. Recita testi di autori tedeschi (Goethe, Schiller, Brecht, Anzengruber, Nestroy, Knittel, Dürrematt, Zoderer ecc.) e autori tradotti in tedesco (Camus, Andersen, Shakespeare, Miller), calcando le scene di numerosi teatri in Austria, Germania e Italia. Viene scritturato dal Comunale di Bologna per *Die Zauberflöte* e in *Der Vampyr* di Marschner e inizia così a farsi conoscere nell'opera. È ora particolarmente apprezzato per il ruolo di Selim in *Entführung aus dem Serail*, suo cavallo di battaglia, che interpreta nell'allestimento strehleriano al Teatro São Carlos di Lisbona, a San Sebastian, al Festival Mozart di La Coruña e recentemente al San Carlo di Napoli. Inoltre è Selim al Maggio Musicale Fiorentino sotto la direzione di Zubin Mehta e al Comunale di Bologna. Nel ruolo di Njégus partecipa alla *Vedova allegra* messa in scena da Damiano Michieletto alla Fenice e all'Opera di Roma (2018).

Il duca Barbablù e la partita a *bridge*

di Giuseppina La Face Bianconi

Copiosa e pregevole è la bibliografia critica su Bartók; né sul sinistro *Barbablù* (1911) mancano pagine di vero interesse, soprattutto in lingua inglese, qualcuna anche in italiano. Segnalo poche pubblicazioni degli ultimi venticinque anni. Un classico obbligato è Carl S. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle* (Oxford University Press, 1999), che tratta l'opera sotto vari aspetti: il rapporto fra Bartók e il drammaturgo-librettista Béla Balázs; l'intento di creare un'opera ungherese al passo coi tempi; il contesto culturale; l'ardua partitura. Con dovizia di osservazioni musicali e drammaturgiche vengono esaminate le sette scene, corrispondenti alle sette macabre porte del castello. Sulla Budapest intellettuale alla volta del



secolo – tema poco frequentato ma decisivo – il lettore dispone di un libro eccellente, che al *Barbablù* dedica due sostanziosi capitoli: Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest* (Berkeley, University of California Press, 1998). Sempre utile per una snella informazione sulle musiche teatrali del musicista (oltre *Barbablù* i balletti *Il principe di legno* e *Il mandarino meraviglioso*) rimane il tascabile collettivo *The Stage Works of Béla Bartók* nella serie delle guide pubblicate dalla English National Opera (London, Calder, 1991). Un confronto serrato fra il *Barbablù* e *Pelléas et Mélisande* offre Elliott Antokoletz, *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók: Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious* (Oxford University Press, 2004).

Chi voglia avvicinarsi all'arte di Bartók non può prescindere da Benjamin Suchoff, *Béla Bartók: Life and Work* (Lanham, Scarecrow Press, 2001). Una biografia documentata offre David G. Cooper, *Béla Bartók* (New Haven, Yale University Press, 2015). In italiano si segnalano Antonio Castronuovo, *Bartók* (Perugia, Gioiosa, 1995: biografia, stile, catalogo ragionato delle opere) e Maria Grazia Sità, *Béla Bartók* (Palermo, L'Epos, 2008: sul *Barbablù* un capitolo di venti pagine). Spicca sempre ancora Massimo Mila, con *L'arte di Béla Bartók*: apparso postumo da Einaudi (1996), risale a un corso universitario del 1960-1961. In poche nitide, seducenti pagine – le si legge d'un fiato e le si ricorda per sempre – il critico torinese delinea le caratteristiche di *Barbablù*, le atmosfere angoscianti, le raffinatezze morbose, l'uso idiosincratico dell'armonia.

Samuel Barber, supremo melodista, è oggi noto ai più per lo struggente *Adagio for strings* (1936), saccheggiato anche nei film. Sul musicista statunitense il riferimento necessario è la monografia di Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: the Composer and his Music* (Oxford University Press, 1992). Scarseggia la bibliografia critica in italiano: il graffiante, allegro, amarognolo *A Hand of Bridge* – quasi un Woody Allen *ante litteram* – non sembra aver lasciato tracce. Pagine stellari ha dedicato Fedele d'Amico a un'altra collaborazione con Gian Carlo Menotti, *Vanessa* (1958): oggi sono nella sua *Forma divina: saggi sull'opera lirica e il balletto* (Firenze, Leo S. Olschki, 2012), dove peraltro compare brevemente anche il *Barbablù* di Bartók.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦ ♦, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Livio Salvatore Troiano, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Maurizio Fagotto, Emanuele Frascini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Elizaveta Rotari, Sofia Bolzan ♦, Pia Pulkkinen ♦, Sokol Prekalori ♦, Antonaeta Arpasanu ♦

Viole Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov •, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso, Alessandra Commisso ♦, Teresa Iannilli ♦

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Francesco Ferrarini • ♦, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦

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

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Andrea Romani •, Andrea Manco • ♦, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua, Fosca Briante ♦

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

Corno inglese Elisa Metus ♦

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

Clarinetto basso Casellato Ferrante

Fagotti Marco Giani •, Riccardo Papa, Sofia Colliard ♦, Alarico Lenti ♦

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Eleonora Zanella, Maria Rossi ♦, Miloro Vagnini ♦, Fabiano Maniero ♦, Luca Del Ben ♦, Ryosuke Fukushi ♦

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato, Alessio Brontesi ♦, Giacomo Gamberoni ♦, Domenico Toteda ♦, Michele Zulian ♦

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arpa Eva Perfetti • ♦, Antonella Ferrigato • ♦

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Roberto Brandolisio ♦
altro maestro del Coro

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

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti

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

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ ◊ *assistente musicale della direzione artistica*

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

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti ◊

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Alessia Pelliciolli, Andrea Pitteri ◊

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

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

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*

Anna Trabuio, Nicolò De Fanti ◊

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

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, *nnp**, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◊, Francesco Zarpellon ◊

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Bepi Morassi *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore di scena e palcoscenico*, *nnp** *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Mirko Teso ◊

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*, Carmen Attisani ◊

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Roberto Rizzo *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp**, Dario De Bernardin, Cristiano Gasparini, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, *nnp**, Mario Bazzellato Amorelli ◇, Filippo Maria Corradi ◇, Alberto Deppieri ◇, Lorenzo Giacomello ◇, Daria Lazzaro ◇, Marco Rosada ◇, Giacomo Tagliapietra ◇, Riccardo Talamo ◇, Agnese Taverna ◇, Endrio Vidotto ◇

ELETRICISTI Fabio Baretin *capo reparto*, Alberto Bellema, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Elisa Bortolussi ◇, Tommaso Copetta ◇, Alessandro Diomede, Alessio Lazzaro ◇, Federico Masato ◇, Alessandro Scarpa ◇, Giacomo Tempesta ◇

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello ◇, Luca Giordano ◇

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

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◇

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

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

24, 27, 30 novembre
3, 7 dicembre 2019

Don Carlo

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Opéra National du Rhin Strasbourg
e Aalto-Theater Essen
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13, 15, 17, 19, 21 dicembre 2019
11, 12, 13, 14, 15 marzo 2020

Pinocchio

musica di Pierangelo Valtinoni

direttore Enrico Calesso / Marco Paladin
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

4, 5, 18, 22, 24, 26, 28, 29 gennaio 2020

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

17, 19, 21, 23, 25 gennaio 2020

A Hand of Bridge

musica di Samuel Barber

Il castello del principe Barababli

A kékszakállú herceg vára
musica di Béla Bartók

direttore Diego Matheuz
regia Fabio Ceresa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5, 6, 7, 8, 9 febbraio 2020

Duse

John Neumeier

Hamburg Ballett

prima rappresentazione italiana

Teatro Malibran

13, 14, 15 febbraio 2020

La serva padrona

musica di Giovanni Battista Pergolesi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

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

Teatro La Fenice

15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25 febbraio 2020

L'elisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Jader Bignamini
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25, 26, 27, 28, 29, 31 marzo
1, 2, 3, 4, 5 aprile 2020

Carmen

musica di Georges Bizet

direttore Myung-Whun Chung
regia Calixto Bieito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Real di Madrid
Teatro Regio di Torino e Teatro Massimo di Palermo

Teatro Malibran

26, 27, 28 marzo 2020

Engelberta

musica di Tomaso Albinoni

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

prima rappresentazione in tempi moderni

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

Teatro La Fenice

23, 26, 29 aprile
2, 6, 8, 19, 21, 23, 27, 29, 31 maggio 2020

Rigoletto

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Opera Nazionale di Amsterdam

Teatro Malibran

30 aprile, 3, 5, 7, 9 maggio 2020

Farnace

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Christophe Gayral

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22, 24, 26, 28, 30 maggio 2020

Faust

musica di Charles Gounod

direttore Frédéric Chaslin
regia Joan Anton Rechi

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

Teatro La Fenice

19, 21, 25, 27 giugno
1, 3 luglio 2020

Rinaldo

musica di Georg Friedrich Händel

direttore Andrea Marcon
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro dell'Opera di Firenze
allestimento Teatro Municipale di Reggio Emilia

Teatro La Fenice

26, 28, 30 giugno, 2, 4 luglio 2020

Roberto Devereux

musica di Gaetano Donizetti

direttore Riccardo Frizza
regia Alfonso Antoniozzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Carlo Felice di Genova
e Teatro Regio di Parma

Teatro La Fenice

23, 28, 30 agosto
1, 2, 5, 9, 13 settembre 2020

Aida

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Mauro Bolognini
ripresa da Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27, 29 agosto
3, 4, 6, 8, 10, 11, 12, 20, 24, 26 settembre
2 ottobre 2020

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25, 27 settembre
4, 10, 13 ottobre 2020

Il trovatore

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Lorenzo Mariani

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3, 8, 14, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 27 ottobre 2020

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Federico Maria Sardelli
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

9, 11, 15, 17, 20 ottobre 2020

Prima la musica e poi le parole

musica di Antonio Salieri

Der Schauspieldirektor

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Federico Maria Sardelli
regia Italo Nunziata

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro La Fenice

11, 15, 17, 20 ottobre 2020

La cambiale di matrimonio

musica di Gioachino Rossini

direttore Alvise Casellati
regia Enzo Dara

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



Teatro La Fenice

sabato 12 ottobre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 13 ottobre 2019 ore 17.00 turno U

*direttore***Alpesh Chauhan****Ludwig van Beethoven**

Leonora ouverture n. 3 in do maggiore op. 72b
Fantasia corale in do minore op. 80
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55
Eroica

pianoforte **Andrea Lucchesini**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Teatro Malibrán

venerdì 18 ottobre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 20 ottobre 2019 ore 17.00 turno U

*direttore***Federico Maria Sardelli****Ludwig van Beethoven**

Coriolano ouverture in do minore op. 62
Estratti da *Le creature di Prometeo* op. 43
Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

sabato 9 novembre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 10 novembre 2019 ore 17.00 turno U

*direttore***Marco Angius****Maurizio Azzan**

Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice

Richard Strauss

Intermezzo in do minore per *Idomeneo* di Mozart

Wolfgang Amadeus MozartSinfonia n. 41 in do maggiore kv 551 *Jupiter***Ludwig van Beethoven**Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 5 dicembre 2019 ore 20.00 turno S
venerdì 6 dicembre 2019 ore 20.00

*direttore***Myung-Whun Chung****Gustav Mahler**

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2019 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2019 ore 20.00 turno S

*Concerto di Natale**direttore***Marco Gemmani****Giovanni Legrenzi**

Natale a San Marco 1670

Coro della Cappella Marciana

Teatro La Fenice

venerdì 20 dicembre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 22 dicembre 2019 ore 17.00

*direttore***Claus Peter Flor****Felix Mendelssohn Bartholdy**

Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 *Italiana*
Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107 *Riforma*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 10 gennaio 2020 ore 20.00 turno S
domenica 12 gennaio 2020 ore 17.00

*direttore***Daniel Cohen****Alvise Zambon**

Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 29 febbraio 2020 ore 20.00 turno S
domenica 1 marzo 2020 ore 17.00 turno U

direttore

Hartmut Haenchen

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

soprano **Laura Aikin**

mezzosoprano **Anke Vondung**

tenore **Brenden Gunnell**

basso **Thomas Johannes Mayer**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Teatro La Fenice

sabato 7 marzo 2020 ore 20.00 turno S
domenica 8 marzo 2020 ore 17.00 turno U

pianoforte e direttore

Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven

Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in do minore op. 37

Concerto per pianoforte e orchestra n. 5
in mi bemolle maggiore op. 73 *Imperatore*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 10 aprile 2020 ore 20.00 turno S
sabato 11 aprile 2020 ore 17.00 turno U

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler

Sinfonia n. 3 in re minore

contralto **Sara Mingardo**

Piccoli Cantori Veneziani

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Teatro La Fenice

domenica 10 maggio 2020 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Bernardino Zanetti

Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della
Fenice

Johann Sebastian Bach

«Jesu, meine Freude» BWV 227

Alfred Schnittke

Requiem

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 6 giugno 2020 ore 20.00 turno S
domenica 7 giugno 2020 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 1 BWV 1066
Suite per orchestra n. 3 BWV 1068

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

lunedì 15 giugno 2020 ore 20.00

direttore

Myung-Whun Chung

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Staatskapelle Dresden





FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

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

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

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

Quote associative

Ordinario € 70 Sostenitore € 120
Benemerito € 250 Donatore € 500
Emerito € 1.000

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

intestati a

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

Consiglio direttivo

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

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Nicoletta di Colloredo

Revisori dei conti Carlo Baroncini,

Gianguido Ca' Zorzi

Contabilità Maria Donata Grimani

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

I soci hanno diritto a:

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

Le principali iniziative della Fondazione

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

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

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1:25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER





Fondazione Amici della Fenice

FREUNDENKREIS DES
THEATRO LA FENICE



Marsilio



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grosso

consiglieri

Fortunato Ortombina

sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andreetta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali

*Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 89 - gennaio 2020
ISSN 1971-8241

A Hand of Bridge
Il castello del principe Barbablù

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
Marina Dorigo, Giuseppina La Face Bianconi, Franco Rossi, Guido Zaccagnini

Traduzioni
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

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. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di gennaio 2020
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972