

130 YEARS
1892 - 2022



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

CHE CAFFÈ!
QUANDO È HAUSBRANDT LO SENTI



THE MERCHANT[®] OF VENICE

My Pearls
*the quintessence of
the precious gems*



THEMERCHANTOFVENICE.COM

Maria Callas
MARIA CALLAS
+ of +
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.veneziaunica.it
call center Hellovenezia: (+39) 041 2424



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2022-2023
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 18 novembre 2022

Falstaff

mercoledì 25 gennaio 2023

Satyricon

giovedì 16 marzo 2023

Ernani

venerdì 28 aprile 2023

Orfeo ed Euridice

giovedì 25 maggio 2023

Il trionfo del tempo e del disinganno

giovedì 22 giugno 2023

Der fliegende Holländer

sabato 23 settembre 2023

Orlando furioso

venerdì 6 ottobre 2023

I due Foscari

Concerti della Stagione Sinfonica 2022-2023

trasmessi in diretta o differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 3 dicembre 2022)

Asher Fisch (sabato 10 dicembre 2022)

Charles Dutoit (sabato 17 dicembre 2022)

Ton Koopman (sabato 7 gennaio 2023)

Federico Guglielmo (venerdì 3 marzo 2023)

Donato Renzetti (venerdì 24 marzo 2023)

Myung-Whun Chung (venerdì 7 aprile 2023)

Dennis Russel Davies (venerdì 27 ottobre 2023)

www.radio3.rai.it – per le frequenze: numero verde 800 111 555

FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE STAGIONE 2022-2023



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 chinoiserie – 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 $fa^1 - fa^3$,
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

mercoledì 9 novembre 2022

LUCA MOSCA

Falstaff

mercoledì 11 gennaio 2023

LETIZIA MICHIELON E FRANCO BOLLETTA

La Dame aux camélias

lunedì 23 gennaio 2023

VITALE FANO

Satyricon

lunedì 6 febbraio 2023

GIANNI GARRERA

Il matrimonio segreto

martedì 7 febbraio 2023

PAOLO PINAMONTI

Il barbiere di Siviglia

venerdì 10 marzo 2023

MASSIMO CONTIERO

Ernani

lunedì 13 marzo 2023

GIOVANNI BATTISTA RIGON

Bach Haus

venerdì 21 aprile 2023

CARLA MORENI

Orfeo ed Euridice

lunedì 15 maggio 2023

ROBERTO GIAMBRONE

Lac

lunedì 22 maggio 2023

LUCA MOSCA

Il trionfo del tempo e del disinganno

venerdì 16 giugno 2023

FRANCESCO FONTANELLI

Der fliegende Holländer

martedì 19 settembre 2023

ALESSANDRO BORIN

Orlando furioso

giovedì 28 settembre 2023

MASSIMO GASPARN PIZZI

I due Foscari

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



Bruno Maderna (1920-1973) sul podio di Darmstadt, in una foto giovanile.

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2022-2023

SATYRICON

Teatro Malibran

mercoledì 25 gennaio 2023 ore 19.00 turno A

in differita su **Rai radio3**

giovedì 26 gennaio 2023 ore 19.00 turno E

venerdì 27 gennaio 2023 ore 19.00 turno D

sabato 28 gennaio 2023 ore 15.30 turno C

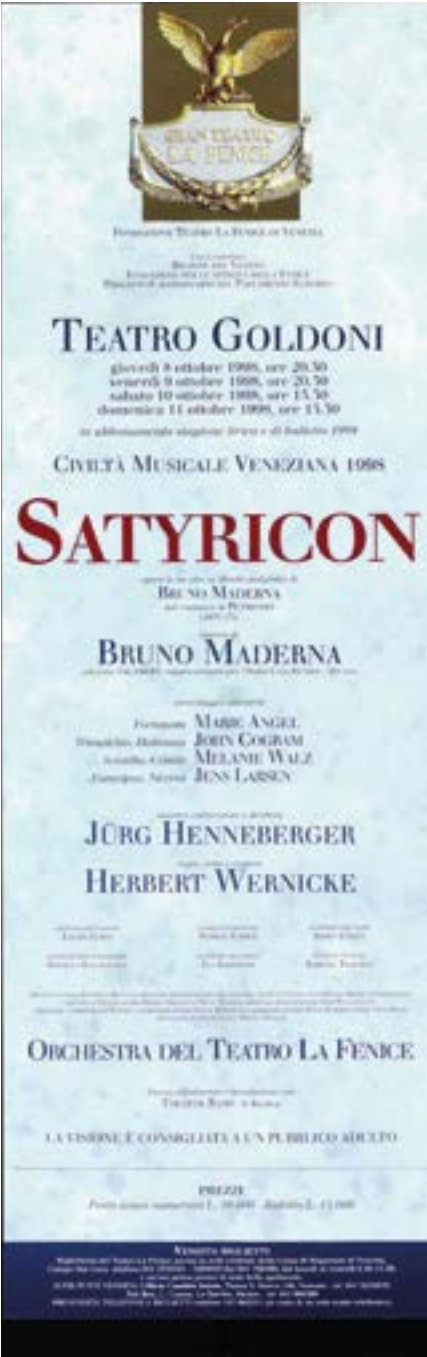
domenica 29 gennaio 2023 ore 15.30 turno B

main partner

INTESA  **SANPAOLO**

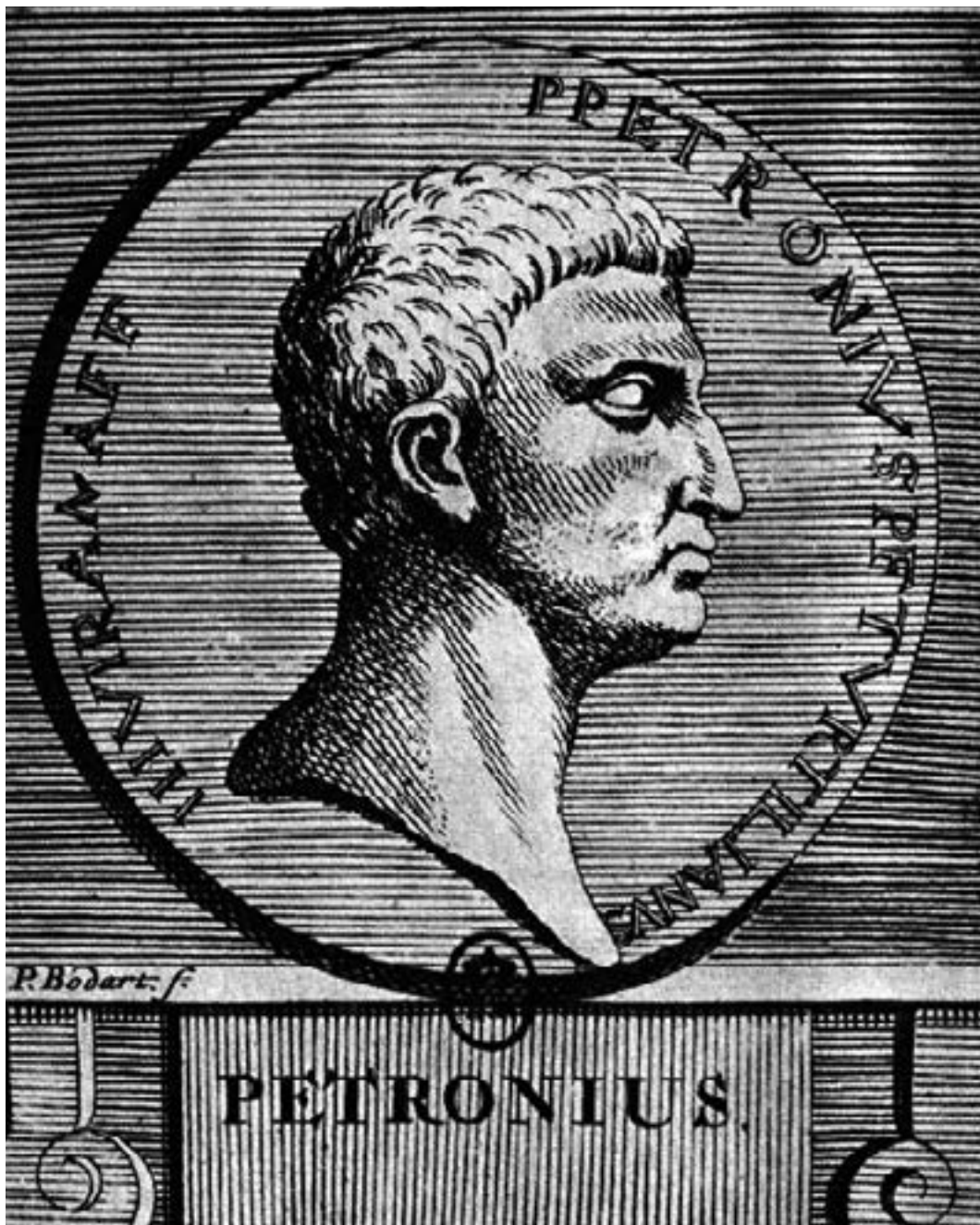


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Locandina di *Satyricon* di Bruno Maderna, *La Fenice* al Teatro Goldoni, 1998. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La locandina	11
<i>Satyricon</i> in breve	13
a cura di Ludovica Gelpi	
<i>Satyricon</i> in short	16
Argomento	19
Synopsis	20
Argument	21
Handlung	22
Il libretto	23
Sul <i>Satyricon</i> di Bruno Maderna	37
di Gianluigi Mattietti	
Francesco Bortolozzo: «Maderna critica la cultura a lui contemporanea»	49
a cura di Leonardo Mello	
Francesco Bortolozzo: “Maderna is criticizing contemporary culture”	52
Alessandro Cappelletto: «Maderna ripercorre tutta la sua vita con ironia e umorismo»	55
Alessandro Cappelletto: “Maderna goes back over his whole life with irony and humour”	58
Bruno Maderna e la Fenice	61
a cura di Franco Rossi	
MATERIALI	
Brevi cenni intorno al <i>Satyricon</i> di Petronio Arbitro	73
di Leonardo Mello	
CURIOSITÀ	
Il <i>Satyricon</i> spopola nel cinema	78
Biografie	79
DINTORNI	
Bruno Maderna e il <i>Lohengrin</i> al Teatro La Fenice	84
di Maurizio Romito	
Buon compleanno Teatro Malibran!	92
IMPRESA E CULTURA	
Perpetuare la propria passione: i lasciti solidali alle istituzioni musicali	95
di Andrea Erri	



Gaio Petronio Arbitro, autore del romanzo latino Satyricon, in una rappresentazione immaginaria a stampa del Settecento. Immagine tratta da Henricus Spoor, Favissae, utriusque antiquitatis tam romanae quam graecae, in quibus ..., Gerardi Muntendam, 1707, p. 101.

SATYRICON

opera in un atto

dal romanzo omonimo di Petronio

musica e libretto di **Bruno Maderna**

prima rappresentazione assoluta: Scheveningen, Festival d'Olanda, 16 marzo 1973

editore proprietario Editore Salabert, Parigi
rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

<i>Trimalchio</i>	Marcello Nardis
<i>Habinnas</i>	Christopher Lemmings
<i>Niceros</i>	William Corò
<i>Eumolpus</i>	Francesco Milanese
<i>Criside</i>	Francesca Gerbasi
<i>Fortunata/Quartilla</i>	Manuela Custer

maestro concertatore e direttore

Alessandro Cappelletto

regia

Francesco Bortolozzo

scene Andrea Fiduccia

costumi Marta Del Fabbro

light designer Fabio Baretton

regia del suono Giovanni Sparano

Orchestra del Teatro La Fenice

mimi

Estella Dvorak, Emanuele Frutti, Roberta Piazza, Giulio Venturini, Aaron Weber

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; aiuto direttore di scena Sara Polato; maestro di sala Alberto Boischio; altro maestro di sala Roberta Ferrari; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; assistente alla regia e movimenti coreografici Emanuela Bonora; coordinamento coreografico Associazione Deos Danse Ensemble Opera Studio; capo macchinista Andrea Muzzati; capo elettricista Fabio Baretin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzi-sta Romeo Gava; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene RS romascenotecnica (Roma); attrezzeria Laboratorio del Teatro La Fenice; costumi Atelier del Teatro La Fenice; parrucche Michela Pertot (Trieste); calzature Laboratorio Teatro La Fenice; sopratitoli Studio GR (Venezia)

Satyricon in breve

a cura di Ludovica Gelpi

Satyricon è la penultima composizione di Bruno Maderna. Un'opera buffa in un atto messa in scena per la prima volta il 16 marzo 1973 a Scheveningen, nell'ambito dell'Holland Festival, per la direzione di Maderna stesso e la regia di Ian Strasfogel, che aveva partecipato alla stesura del libretto. È esistita, prima di *Satyricon*, una composizione quasi omonima – *Satiricon* – che Maderna realizzò come progetto teatrale in collaborazione con il Berkshire Music Center nel 1971. Fu allora che il compositore realizzò a pieno il potenziale del soggetto scelto, e per questo motivo tornò a lavorarci l'anno successivo. Il *Satyricon* di Petronio è un testo singolare sotto diversi punti di vista, scritto attorno alla metà del I secolo d.C., appartiene al genere della satira menippea, frequentato da diversi autori latini con grande successo, ma ha una stravaganza tematica e formale senza precedenti. I centoquarantuno capitoli, ricostruiti a partire dai frammenti rimasti, restituiscono parte di un romanzo *ante litteram*, una critica aspramente sarcastica rivolta ai costumi contemporanei. La satira si esprime attraverso una forma unica: in un deciso sovvertimento dei piani narrativi, variano continuamente i rapporti tra autore, personaggio e lettore, si alternano invariabilmente linguaggi e stili dei più disparati, moltissime citazioni da fonti diverse, prosa e poesia. Non è un caso che il testo di Petronio fosse così interessante per Maderna, la cui scrittura musicale si nutriva a propria volta di grandi libertà e sperimentazioni stilistiche, e di svariate influenze più o meno rielaborate. *Satyricon* e *Venetian Journal*, del 1972, sono le uniche opere di Maderna a non fare riferimento a un testo classico, o consacrato come tale dalla modernità. Le precedenti *Studi per Il Processo* del 1950, *Macbeth* del 1960, *Don Perlimplín* del 1962, *Hyperion* del 1964 e *Ritratto di Erasmo* del 1970 erano tutte accomunate da soggetti culturalmente e formalmente molto più stabili. Le ultime due opere di teatro musicale nel catalogo di Maderna condividono una radice letteraria più sperimentale, e sono venate da un'ironia o da un sarcasmo malinconico.

L'operazione di Maderna sul testo di Petronio si risolve in un'opera buffa postmoderna, un'opera aleatoria composta da ventuno sezioni da eseguirsi senza un ordine prestabilito, e proprio per questo motivo pubblicate in altrettanti fascicoli separati e non numerati. Con un *focus* sul noto episodio della cena di Trimalcione, Maderna si trova a lavorare su un testo già, a modo suo, postmoderno. La scrittura vocale e strumentale riprende i parametri del riferimento letterario: si alternano a ritmo sostenuto diversi stili, canto gregoriano, belcanto, *Sprachgesang*, forme musicali e melodie che vanno a costituire un ricco e vario

apparato di citazioni (da Gluck a Stravinskij, attraverso Verdi, Bizet, Čajkovskij, Offenbach, Weill e altri ancora). L'organico, piuttosto ridotto, quasi cameristico, varia di numero in numero, e comprende cenni di musica concreta con la riproduzione di registrazioni su nastro magnetico. Il libretto sfrutta alcuni frammenti del testo in latino, anche se gran parte dell'originale si trova in traduzione, soprattutto in inglese ma anche in tedesco, in francese e in italiano. La variabilità dell'ordine di esecuzione dei numeri è un tratto fondamentale di estrema coerenza con la lettura del testo letterario che Maderna propone e con la scelta postmodernista che guida la composizione dell'opera. In *Satyricon* non esiste trama o tensione drammaturgica prestabilita, i numeri si susseguono a comporre un ritratto della società romana ai tempi di Nerone, al di là di ogni teleologia, come i pezzi di un mosaico; il soggetto è dunque il ritratto stesso.

Tutti i personaggi, Trimalchio e gli invitati alla sua cena (Fortunata, Habinnas, Eumolpus, Criside, Niceros e Quartilla), sono parte di quella società decadente, e rispecchiano varie sfaccettature dei non-valori di cui Petronio si prende gioco nella sua satira, primo fra tutti il culto del denaro, delle apparenze e dei piaceri materiali. Ogni numero è un racconto di sé – diretto o indiretto – che i personaggi fanno di volta in volta, a delineare e dissacrare quel decadimento culturale di cui sono eletti a rappresentanti.

Nonostante la natura sarcastica e polemica del soggetto, l'opera nel suo insieme non implica considerazioni amare sulla contemporaneità da parte di Maderna. Anzi, con la giusta dose di ironia e autoironia, il compositore esplora un passato e un presente musicale che non sembra presagire alcuna forma di decadenza.



Marta Del Fabbro, figurino di Trimalchio per Satyricon di Bruno Maderna al Teatro Malibran, gennaio 2023. Direttore d'orchestra Alessandro Cappelletto, regia di Francesco Bortolozzo, scene di Andrea Fiduccia, costumi di Marta Del Fabbro.

Satyricon in short

Satyricon is Bruno Maderna's penultimate composition. It is a one-act opera buffa that premièred on March 16 1973 in Scheveningen, as part of the Holland Festival, with Maderna conducting and direction by Ian Strasfogel, who had participated in the writing of the libretto. Before *Satyricon*, an almost homonymous composition existed – *Satiricon* – which Maderna created as a theatre project in collaboration with the Berkshire Music Center in 1971. It was then that the composer understood the full potential of the chosen subject, and this is why he returned to work on it the following year. Petronius' *Satyricon* is a singular text from various points of view; written around the middle of the first century AD, it belongs to the Menippean satire genre and was the object of many successful works by different Latin authors, but it is of unprecedented thematic and formal extravagance. The 141 chapters that were reconstructed from the remaining fragments, recreated part of an *ante litteram* novel, a bitterly sarcastic criticism of contemporary customs. The satyr is expressed through a unique form: with the decided subversion of the narrative planes, the relationships between author, character and reader vary continuously, languages and styles of the most disparate alternate invariably, and it abounds with quotations from different sources, prose and poetry. It is no coincidence that Maderna found Petronius' work so interesting since his musical composition also thrived not only on great freedom and stylistic experimentation, but also on various influences that he reworked to different degrees. *Satyricon* and *Venetian Journal*, from 1972, are Maderna's only works that do not refer to a classic text, or one that was consecrated as such by modernity. His earlier *Studi per Il processo* from 1950, *Macbeth*, 1960, *Don Perlimplin*, 1962, *Hyperion*, 1964 and *Ritratto di Erasmo* from 1970 were all based on subjects that were culturally and formally much sounder. Maderna's last two operas both have more experimental literary roots, and an irony or melancholic sarcasm runs through them.

The result of Maderna's work on the text by Petronius is a post-modern opera buffa, a random work composed of 19 sections to be performed without any specific order, and precisely for this reason published in as many separate and unnumbered numbers. Focussing on the well-known episode of Trimalchio's feast, Maderna actually found himself working on a text that was already post-modern, in its own way. The vocal and instrumental composition adopts the parameters of its literary reference: different styles, Gregorian song, belcanto, *Sprachgesang*, and music forms and melodies all create a rich and varied apparatus

of citations (from Gluck to Stravinsky, Verdi and Bizet, Tchaikowsky, Offenbach, Weill, and others). The rather small, almost chamber music-like orchestra varies from one number to another, including music performed live and recordings. The libretto takes advantage of some of the Latin fragments in the text although most of the original is translated, above all in English but also in German, French and Italian. The possibility to vary the order of the 19 numbers is a fundamental feature that is completely coherent with the reading of the literary text that Maderna proposes and with the postmodernist choice underlying the composition of the work. There is no pre-established plot or dramatic tension in *Satyricon* and one after the other the numbers create a portrait of Roman society in the time of Nero that goes beyond teleology, like the pieces of a mosaic. The subject is therefore the actual portrait.

All the characters, Trimalchio and those invited to his dinner (Fortunata, Habinnas, Eumolpus, Criside, Niceros and Quartilla), are part of that decadent society, and reflect various facets of the non-values that Petronius mocks in his satire, first and foremost, the cult of money, appearances and material pleasures. Every number is a story in itself – whether direct or indirect – that the characters tell from time to time, to outline and desecrate the cultural decay of which they have been elected representatives.

Despite the sarcastic and controversial nature of the subject, the work as a whole does not imply Maderna views any aspects of contemporaneity with bitterness. On the contrary, with the right dose of irony and self-irony, the composer explores a musical past and present that does not seem to presage any form of decadence.



Marta Del Fabbro, figurino di Fortunata per Satyricon di Bruno Maderna al Teatro Malibran, gennaio 2023. Direttore d'orchestra Alessandro Cappelletto, regia di Francesco Bortolozzo, scene di Andrea Fiduccia, costumi di Marta Del Fabbro.

Argomento

Il *Satyricon* di Bruno Maderna prende spunto dall'opera di Petronio Arbitro, per denunciare, senza scadere mai nell'integralismo, i vizi e i difetti del suo tempo. Lo stesso compositore ha espressamente richiesto che i ventun numeri chiusi della sua opera fossero utilizzati, dopo la prima assoluta, da lui stesso diretta a Schevingen il 16 marzo 1973, in forma libera, giustapponendoli di volta in volta secondo il gusto del direttore d'orchestra e del regista. In questo modo, mantenendo fede alla struttura aleatoria che sottende la sua composizione, il musicista ha lasciato aperta ogni ipotesi interpretativa. I monologhi e i pochi dialoghi presenti sono dunque difficilmente riassumibili per dare forma a un vero e proprio Argomento. La *Cena di Trimalcione*, il brano più celebre dell'autore latino, si dispiega nell'opera musicale facendo interagire i personaggi stanza dopo stanza, condotti anche dalla Babele di lingue che Maderna stesso ha predisposto. I temi trattati sono estremamente vari, dall'estasi amorosa al denaro, alla morte e ciò che ne consegue, la fortuna postuma e il ricordo. Il tutto condito con grande gusto e ironia.

Synopsis

Inspiration for Bruno Maderna's *Satyricon* is a work by Petronius Arbitrator, denouncing the vices and defects of its time whilst never succumbing to fundamentalism. The composer himself expressly requested that the twenty-one closed numbers of his work be used freely after its première, which he himself conducted at Schevingen on March 16 1973, and that it should be the conductor and director who decide in which order they be played each time. Whilst respecting the aleatory structure underlying his composition, the composer therefore made any other form of interpretation possible. It is therefore difficult to summarise the monologues and the few dialogues present and formulate a real Synopsis. *Trimalcione's Dinner*, the most famous passage by the Latin author, is developed in the opera by making the characters interact stanza after stanza, also using a muddle of languages that Maderna arranged. The topics covered are extremely varied, ranging from loving ecstasy, money, death and what follows, posthumous fortune and memory, all of which are portrayed with great taste and irony.

Argument

Le *Satyricon* de Bruno Maderna se base sur le récit de Pétrone, pour dénoncer les vices et les défauts de son époque, sans jamais aller jusqu'à l'outrance. Le compositeur lui-même a demandé expressément à ce que ses vingt-et-un morceaux de musique soient utilisés en toute liberté, après la première absolue qu'il avait dirigé personnellement à Schevingen le 16 mars 1973, pour les juxtaposer d'une fois l'autre, en fonction du goût du chef d'orchestre et du metteur en scène. C'est ainsi que le musicien, en respectant la structure aléatoire qui sous-tend sa composition, a rendu possible toute forme d'hypothèse interprétative. Les monologues et les quelques dialogues présents sont donc difficiles à résumer pour donner une forme à un Sujet proprement dit. Le *Festin chez Trimalcion*, le passage le plus célèbre de l'auteur latin se déroule dans l'opéra de façon à faire interagir les personnages d'une pièce à l'autre, entraînés dans une tour de Babel dont les langues ont été préparées par Maderna personnellement. Les sujets traités sont extrêmement divers et passent de la passion amoureuse à des questions d'argent, à la mort, et à tout ce qui s'ensuit, comme célébrité posthume et souvenirs. Le tout dans un langage raffiné, accompagné d'une certaine ironie.

Handlung

Die Kammeroper *Satyricon* von Bruno Maderna basiert auf dem antiken Roman von Petronius Arbiter und zielt darauf, die Laster und Übel seiner Zeit anzuprangern, ohne in Integralismus zu verfallen. Der Komponist selbst wünschte ausdrücklich, dass die einundzwanzig geschlossenen Nummern seiner Oper nach der Uraufführung, die er am 16. März 1973 in Schevingen persönlich dirigierte, in Zukunft je nach Gutdünken der jeweiligen Dirigenten und Regisseure in loser Form aneinandergereiht werden sollten. Im Vertrauen auf die aleatorische Struktur seiner Komposition ließ der Komponist somit jede Interpretationshypothese offen. Die Monologe und die wenigen Dialoge, die es gibt, lassen sich daher nur schwerlich zu einer Handlung zusammenfassen. Das *Gastmahl des Trimalchio*, die bekannteste Episode des lateinischen Autors, entfaltet sich im musikalischen Werk über die Interaktion der Figuren von Raum zu Raum. Dabei werden sich auch durch das von Maderna arrangierte Sprachenbabel geleitet. Die Themen dieser erzählfreudigen und ironischen Oper sind sehr vielfältig und reichen vom Liebesrausch über Geld bis zum Tod und darüber hinaus zu dem, was danach kommt, dem posthumen Glück und dem Gedenken.

Satyricon

opera in un atto

musica e libretto di Bruno Maderna
dal romanzo omonimo di Petronio

Personaggi

Trimalchio tenore

Habinnas tenore

Niceros basso

Eumolpus basso

Criside soprano

Fortunata/Quartilla mezzosoprano

[Nastro]

[Scintilla]

[Love's ecstasy]

CRISIDE, NICEROS, EUMOLPUS
Love's ecstasy.

[Nastro]

[Fortunata]

FORTUNATA
That's Fortunata, Trimalchio's wife! And the name couldn't suite me better.
I count my cash by cartload. I have Trimalchio eating out of my hand.
If I tell him at noon it were night, he would crawl into bed.
As for him, he's so loaded he doesn't know how much he has.
But me! I have my finger in everything – where you would least expect it too.
If I like you, you're lucky; if I don't, God help you.

As for old Trimalchio, that man's got more farms than a kite could flap over.
And there's more silver plate stuffed in his porter's lodge than another man's got in his safe. As for slaves, whoosh! So help me, I'll bet no one in ten has ever seen his master.
Your ordinary rich man is just peanuts compared to him; he could knock them all under a cabbage and you'd never know they were gone.

And buy things? Not him. No Sir, he raises every thing right on his own estate. Wool, citron, pepper, you name it. By God, you'd find hen's milk if you looked around. Now take his wool. The home-grown strain wasn't good enough. So you know what he did? Imported rams from Tarentum, bred into the herd. Attic honey he raises at home. Ordered the bees special from Athens. And the local bees are better for being crossbred too. And, you know, just the other day he sent off to India for some mushroom spawn. Every mule he owns had a wild ass for a daddy. And you see those pillows

[Nastro]

[Scintilla]

[Love's ecstasy]

CRISIDE, NICEROS, EUMOLPUS
Estasi d'amore.

[Nastro]

[Fortunata]

FORTUNATA
Ecco Fortunata, la moglie di Trimalcione! Questo nome mi si addice.
Son piena di quattrini e di Trimalcione faccio quel che mi pare.
Se di giorno gli dico che è notte si precipita a letto.

Quanto a lui è così ricco da non sapere quanto possiede.
Ma io! Io ho le mani dappertutto – dove neppure immaginate.
Se mi piaci sei fortunato, se non mi piaci che dio ti aiuti...
Trimalcione possiede poderi a perdita d'occhio
E c'è più argento in casa del suo guardiano, che nelle vostre casseforti. Per quel che riguarda gli schiavi uffà! Aiutatemi... Scommetto che nessuno di loro l'ha mai visto.

Un normale uomo ricco è una nocciolina al suo confronto; egli li potrebbe mettere tutti sotto un cavolo e non si saprebbe mai dove sono andati a finire.

Compra forse qualche cosa? No di certo, produce tutto nelle sue proprietà. Lana, cedri, pepe... Per Giove! Vi trovereste anche il latte di gallina se vi guardaste attorno. Prendi ad esempio questa lana: aveva una razza non buonissima. Lo sapete che ha fatto? Ha importato arieti di Taranto per creare il suo gregge. Produce anche il miele dell'Attica. Ha fatto venire da Atene api speciali, da incrociare con le sue e proprio l'altro giorno ha scritto in India per farsi mandare le spore dei funghi.

Ogni mulo che possiede, ha come babbo un asino selvatico e vedete quei cuscini? Sono pieni di lana

there? Every last one is stuffed with purple or scarlet wool. That boy's loaded!

[Trimalchio e le flatulenze]

TRIMALCHIO
Nehmst mir nicht übel, lieber Freunde, schon viele Tage macht mein Bauch nicht mit.
Moi, je ne connais pas plus grand supplice que de se retenir.
Auch die Ärzte kennen sich nicht aus. Was mir trotzdem geholfen hat, war Granatapfelschale und Pinie in Essig. Ich hoffe trotzdem, er besinnt sich endlich aus seine Andstandspflicht.
I know of some who've died being too polite and holding it in.
Sonst dröhnt es mir um dem Bauch herum, man denkt, ein Stier.

[Orchestral improvisation: «Food Machine»]

[The Money]

HABINNAS
Rich, you journey well. Your money slicks the sea. Your winds are fair; you sail at will and do not drown – though loaded down with money.
And rich, you marry well. Sleep with Danae. Why not?
Just whisper in her father's ear what he told her when Jupiter as a rain of gold descended: – “Dear, you've married money.”
Poet or lawyer, either be: the world's applause is yours.
No matter what you say, or how – nothing talks like money. Or be a judge. Gavel down your “Guilty” or “Acquitted”, secure as a god head.
The world's not judge of much – except your Honor's money. Examples enough.
The moral is: money.
Jupiter is money in the bank.

scarlatta e porporina. È proprio pieno di soldi!

[Trimalchio e le flatulenze]

TRIMALCHIO
Amici cari chiedo scusa da un po' di giorni io non vado più di corpo.
Io non conosco peggior supplizio della stitichezza. Anche i medici non sanno cosa dire. Per mia fortuna m'hanno un po' giovato la scorza di melagrana e l'infuso di pino. Speriamo davvero che l'intestino si decida a far giudizio. Io so di alcuni che sono morti per essere stati troppo educati e per essersi trattenuti.
Altrimenti sarà come se avessi un toro che scalpita dentro la pancia.

[Orchestral improvisation: «Food Machine»]

[The Money]

HABINNAS
Ricco: fai buon viaggio. Il tuo denaro fa liscio il mare. Hai il vento in poppa; puoi navigare quanto vuoi e non affogherai anche se sei carico di soldi. E ricco, farai un bel matrimonio. Dormire con Danae... Perché no?
Sussurra nell'orecchio di suo padre ciò che egli le disse quando Giove discese come una pioggia d'oro: «Cara, hai sposato il 'denaro'».
Poeta, giurista, fa lo stesso: t'applaudef tutto il mondo.
Che importa quel che dici? Niente parla come il denaro. Oppure se sei un giudice, batti il martelletto, 'colpevole' o 'innocente' sicuro come un dio!
Il mondo non giudica altro se non i soldi di Vostro Onore. Ci sono tanti esempi.
La morale è: denaro!
Giove è il conto in banca.

[Nastro: «Erotica»]

[Nastro: «Erotica»]

[Lady Luck]

[Lady Luck]

FORTUNATA

We think we are awful smart,
We think we are awful wise,
But when we are least expecting,
Comes the big surprise.
Lady Luck is in heaven
And we are her little toys,
So break out the wine,
And fill your glasses, boys!

[Nastro: «Trimalchio and Animals»]

[La Matrona di Efeso]

HABINNAS

Once upon a time was a certain married woman in the city of Ephesus whose fidelity to her husband was so famous that the women from all the neighboring towns and villages used to troop into Ephesus merely to stare at this prodigy. It happened, however, that her husband one day died.

Finding the normal custom of following the cortege with hair unbound and beating her breast in public quite inadequate to express her grief, the lady insisted on following the corpse into the tomb and there set herself to guard the body, weeping and wailing night day. Although in her extremes of grief she was clearly courting death from starvation, her parents were utterly unable to persuade her to leave. In short, all Ephesus had gone into mourning for this extraordinary woman, all the more since the Lady was now passing her fifth consecutive day without once tasting food.

Beside the failing woman sat her devoted maid, sharing her mistress' grief and relighting the lamp whenever it flickered out. The whole city could speak, in fact, of nothing else: here at last, all classes alike agreed, was the one true example of conjugal fidelity and love. In the meantime, however, the Governor of the Province gave orders that several thieves should be crucified in a spot close by the vault where the Lady was mourning her dead husband's corpse.

So, on the following night, the soldier who had been assigned to keep watch on the crosses so that nobody could remove the thieves' bodies for burial, suddenly noticed a light blazing among the tombs and heard the sounds of groaning.

FORTUNATA

Pensiamo d'essere terribilmente intelligenti,
pensiamo d'essere terribilmente saggi,
ma quando meno te l'aspetti,
arriva la grande sorpresa.
Sta la fortuna in cielo
e noi siamo i suoi trastulli,
Così ragazzi stappate il vino,
e riempite i vostri bicchieri!

[Nastro: «Trimalchio and Animals»]

[La Matrona di Efeso]

HABINNAS

Una volta c'era una donna sposata nella città di Efeso la cui fedeltà al marito era così famosa che le donne di città e paesi vicini si recavano ad Efeso per ammirare questo prodigio. Accadde, tuttavia, che un giorno suo marito morì.

Considerando che la normale consuetudine di seguire il feretro con i capelli sciolti e di battersi il petto in pubblico era del tutto inadeguata a esprimere il suo dolore, la signora insisté per seguire il morto fino al sepolcro e là si sedette per custodire la salma piangendo e lamentandosi notte e giorno. Era tanto disperata che nemmeno i suoi genitori e i parenti riuscirono a farle abbandonare l'idea di morire di fame. In breve: tutta Efeso piangeva per questa straordinaria donna, soprattutto quand'ella arrivò al quinto giorno consecutivo di digiuno.

Assisteva la sventurata, una sua fedelissima ancella che condivideva il dolore della padrona e riacendeva la lampada quando stava per spegnersi. Nell'intera città non si parlava d'altro: gente d'ogni ceto riconosceva che quello era un vero esempio di fedeltà e d'amore. Nel frattempo il governatore della provincia diede ordine che parecchi ladri fossero crocifissi proprio vicino al sepolcro dove la donna stava piangendo il marito morto.

La notte successiva il soldato messo di guardia, perché nessuno staccasse i corpi dei ladri, per seppellirli, scorse un lume che splendeva fra le tombe e udì anche dei gemiti.

And prompted to know who or what was making those sounds, he descended into the vault. But at the sight of a strikingly beautiful woman, he stopped short in terror, thinking he must be seeing some ghostly apparition out of hell. Then, observing the corpse and seeing the tears on the Lady's face and the scratches her fingernails had gashed in her cheeks, he realized what it was.

Promptly fetching his little supper back down to the tomb, he implored the lady not to persist in her sorrow. All the men alike, have the same end; the same resting place await us all.

His consolations, being unwelcome, only exasperated the widow more; more violently than ever she beat her breast, and tearing out her hair by roots, scattered it over the dead man's body. Undismayed, the soldier repeated his arguments and pressed her to take some food, until the little maid, quite overcome by the smell of the wine, succumbed and stretched out her hand to her tempter. Then, restored by the food and wine, she began herself to assail her mistress «obstinate refusal».

«À quoi te servira-t-il, de te laisser mourir de faim, de t'ensevelir vivante, et, avant que les Destins ne t'y invitent, de rendre un souffle innocent?» «Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?» «Ne veux-tu pas revenir à la vie? Ne veux-tu pas profiter, aussi longtemps que tu le pourras, des bienfaits du jour? Ce cadavre même, étendu en ce lieu, devrait te donner le conseil de vivre!»

None of us, of course, really dislikes being told that we must eat, that life is to be lived. And the Lady was no exception. Weakened by her long days of fasting, her resistance crumbled at last.

Well, you know what temptations are normally aroused in a man on a full stomach. So the soldier, mustering all those blandishments by means of which he had persuaded the lady to live, now laid determined siege to her virtue. And chaste though she was, the Lady found him singularly attractive and his arguments persuasive.

As for the maid, she did all she could to help the soldier's cause.

«Combattras-tu longtemps un amour qui te plaît?» «Nec venit in mentem, quorum consederis arvis?»

To make the matter short, the Lady's body soon gave up the struggle: she yielded. They slept together the first, the second and... the third night too. One night, however, the parents of one of the crucified thieves, noticing that the watch was being badly kept, took advantage of our he-

Curioso di sapere chi o che cosa producesse quei suoni finì per scendere nel sepolcro. Alla vista di quella donna straordinariamente bella, fu preso da gran paura, credendo di vedere un fantasma dell'inferno. Ma scorgendo la salma e vedendo le lacrime sul volto donna ed i graffi che si era fatta sul viso, si rese conto del caso.

Portò subito la sua modesta cena nel sepolcro, e implorò la donna di non persistere nel suo dolore. Tutti gli uomini fanno la stessa fine, lo stesso riposo attende noi tutti.

Ma le sue parole, non essendo gradite, non facevano che esasperare maggiormente la vedova; che, ancora più violentemente, prese a percuotersi il petto e a strapparsi i capelli gettandoli sul corpo del marito. Il soldato impassibile, ripeté le sue esortazioni e insisté perché prendesse del cibo, finché l'ancella, conquistata dall'odore del vino, cedette e stese la mano all'offerta invitante. Poi ristorata dal cibo e dalla bevanda, cominciò pure lei a combattere l'ostinata resistenza della sua padrona.

«A nulla ti servirebbe lasciarti morire di fame e seppellirti viva, prima del tempo, rendendo a Dio un'anima candida. Credi dunque che i Mani si curino delle ceneri o dei sepoltri? Non vuoi ritornare alla vita? Non vuoi godere, fino a quando lo potrai delle bellezze dei giorni a venire? Questo stesso corpo, che qui giace, ti dovrebbe esortare a vivere!».

A nessuno di noi in verità, dispiace sentirsi dire che bisogna mangiare e che la vita va vissuta. E la signora non era una eccezione. Indebolita dai lunghi giorni di digiuno, la sua resistenza cedette di colpo. Bene, voi sapete quali tentazioni sorgano in genere in un uomo dallo stomaco pieno. Così il soldato, ricorrendo a quelle blandizie con cui aveva persuaso la donna a vivere, ora cominciò a prendere d'assalto la sua virtù. Sebbene fosse casta, la signora lo trovò particolarmente attraente e persuasivo.

Quanto all'ancella, ella fece tutto il possibile per sostenere le ragioni del soldato.

«Vuoi tu forse resistere a lungo ad un amore che già corrispondi? Non ricordi più in quale mondo vivi?». Per farla breve, ben presto la signora rinunciò alla lotta e cedette. Così giacquero insieme la prima, la seconda e anche la terza notte. Una notte, tuttavia, i parenti di uno dei ladri crocifissi, vedendo che la sorveglianza non era molto severa, approfittarono dell'assenza del nostro eroe per rimuovere il corpo

ro's absence to remove their son's body and bury it. The next morning, of course, the soldier was horror-struck to discover one of the bodies missing from its cross, and ran to tell his mistress of the horrible punishment which awaited him for neglecting his duty.

In the circumstances, he told her, he would not wait to be tried and sentenced, but would punish himself then and there with his own sword. All he asked of her was that she make room for another corpse and allow the same gloomy tomb to enclose husband and lover together.

Our Lady's heart, however, was no less tender than pure. She cried, «God forbid that I should have to see at one and the same time the dead bodies of the only two men I have ever loved.»

«No, better far, I say, to hang the dead than kill the living!»

With these words, she gave orders that her husband's body should be taken from its bier and strung up on the empty cross.

[Nastro: «Awakening»]

[Carriera di Trimalchio]

TRIMALCHIO

Friends, make yourselves comfortable. Once I used to be like you, but I rose to the top by my ability. Guts are what make the man; the rest is garbage. I buy well, I sell well. Others have different notions. But like I was saying, friends, it's through my business sense that I shot up. Why, when I came here from Asia, I stood no taller than candlestick there. For fourteen years I was my master's pet.

But what's the shame in doing what you're told to do? But all the same, if you know what I mean, I managed to do my mistress a favor or two. But mum's the word: I'm none of your ordinary blowhards.

Well, then heaven gave me a push and I became master in the house. I was my master's brains. So he made me heir to everything he had, and I came out of it with a senator's fortune.

But we never have enough, and I wanted to try my hand at business. To cut it short, I had five ships built. Then I stocked them with wine – worth its weight in gold at the time – and shipped them off

del loro figlio e seppellirlo. Il giorno dopo, naturalmente, il soldato fu atterrito nello scoprire una croce senza più il morto e corse a narrare alla sua amante l'orribile punizione che lo avrebbe atteso per avere trascurato il suo dovere.

In quella situazione, le disse, che non voleva aspettare di essere giudicato e condannato, ma si sarebbe punito subito con la sua stessa spada. Tutto quello che le chiedeva era che lei facesse posto per un'altra salma e che permettesse alla stessa oscura tomba di racchiudere il marito e l'amante.

Ma il cuore della nostra signora non era meno tenero che puro. Ella gridò: «dio proibisce ch'io veda assieme i cadaveri dei due soli uomini che ho amato. No! È molto meglio appendere il morto che uccidere il vivo».

Con queste parole ordinò di togliere il corpo del marito dal sepolcro e lo fece appendere alla croce vuota.

[Nastro: «Awakening»]

[Carriera di Trimalchio]

TRIMALCHIO

Amici: mettetevi comodi. Una volta ero come voi, ma sono salito al vertice grazie alle mie capacità. Lo stomaco fa l'uomo; il resto è spazzatura. Comprò bene, vendò bene. C'è chi pensa diversamente. Ma, amici, è grazie al mio senso degli affari che ho avuto successo. Perché quando venni dall'Asia, non ero più alto di quel candelabro. Per quattordici anni sono stato il cocco d'un padrone.

Ma che vergogna c'è, nel fare ciò che ci viene detto di fare? Tanto più che, voi mi capite, son riuscito a fare un favore o due alla mia padrona.

Ma basta con le parole: non sono uno dei vostri soliti sbruffoni.

Beh! Poi il cielo mi dette una spinta e divenni il padrone della casa. Ero il cervello del mio padrone. Così mi fece suo erede universale e ne sono uscito con la ricchezza di un senatore.

Ma nessuno ha mai abbastanza, così ho voluto mettermi in affari. In breve mi feci costruire ben cinque navi. Poi le caricai di vino, a quel tempo valeva tanto oro quanto pesava, e le mandai a Roma.

to Rome. I might as well have told them to go sink themselves since that's what they did.

Yup! All five of them wrecked. No kidding. In one day old Neptune swallowed down a cool million! Was I licked? Hell, no! That loss just whetted my appetite as though nothing had happened at all. So I built some more ships, bigger and better and a damn sight luckier. No one could say I didn't have guts. But big ships make a man feel big himself. I shipped a cargo of wine, bacon, beans, perfume and slaves. That was the yeast of my wealth.

Besides, when the gods want something done, it gets done in a jiffy. On that one voyage alone, I cleared about five hundred thousand. Right away I bought up all my old master's property.

I built a house, I went into slave-trading and cattle-buying. Everything I touched just grew and grew like honeycomb! More... and more! Seven hundred and seventy five thousand!... One million!... more... and more again!... seven millions! Milioni milioni milioni milioni milioni milioni!... Vierzehn Millionen, Zwanzig Millionen, Hundert Millionen, noch mehr!... Immer mehr!... Kolossal! Tria milia centies quadringenti milia centies nongenti milia centies!

[Criside II]

CRISIDE
Love's ecstasy

[Vierzehn Millionen – reprise]

TRIMALCHIO

Vierzehn Millionen, Zwanzig Millionen, Hundert Millionen, noch mehr!... Immer mehr!... Kolossal! Tria milia centies quadringenti milia centies nongenti milia centies!

[Criside I]

CRISIDE
Love's ecstasy

Neanche a farlo apposta, le navi fecero naufragio. Tutte cinque furono distrutte, non scherzo, in un solo giorno il vecchio Nettuno si è ingoiato i milioni. Credete che mi sia disperato? Per diavolo, no! Quella perdita anzi eccitò il mio appetito come se nulla fosse accaduto. Così feci costruire altre navi più grandi, più belle e molto più fortunate! Nessuno poteva dire che non avevo fegato! Ma le navi grandi fanno sentire grande un uomo. Ho spedito un carico di vino, pancetta, fagioli, profumo e schiavi. Quello fu il lievito della mia ricchezza. Inoltre: quando gli dei desiderano che una cosa avvenga, avviene in un batter d'occhio. Con quel solo viaggio, ho fatto guadagno netto di cinquecentomila. Subito, mi sono accaparrato tutta la proprietà del mio vecchio padrone.

Mi feci costruire una casa e mi dedicai al commercio di schiavi e bestiame. Tutto quello che toccavo cresceva e cresceva come un favo! Ancora... e ancora! Settecento e settantacinquemila! Un milione! Più e più ancora! Sette milioni! Milioni, milioni, milioni... Quattordici milioni, venti milioni, cento milioni, ancora, sempre più! Strepitoso! Trecentomila, quattrocentomila, novecentomila!

[Criside II]

CRISIDE
Estasi d'amore

[Vierzehn Millionen – reprise]

TRIMALCHIO

Quattordici milioni, venti milioni, cento milioni, ancora, sempre più! Strepitoso! Trecentomila, quattrocentomila, novecentomila!

[Criside I]

CRISIDE
Estasi d'amore

[Vierzehn Millionen – reprise]

TRIMALCHIO
Vierzehn Millionen, Zwanzig Millionen, Hundert Millionen, noch mehr!... Immer mehr!... Kolossal! Tria milia centies quadringenti milia centies nongenti milia centies!

[Fortunata e Eumolpus – prima parte]

FORTUNATA
Parce que tu connais ton charme, tu es plein d'orgueil, et tu vends tes faveurs; tu ne les donnes pas pour le plaisir; tu ne les donnes pas. À quoi tendent ces cheveux ondulés au peigne, ce visage enduit de crèmes de beauté, cette tendre vivacité de ton regard? Pourquoi cette démarche si savamment calculée, ces pas qui ne s'écartent jamais de la mesure prescrite? Pourquoi, sinon parce que tu affiches ta beauté, pour la vendre? Tu me vois: je ne connais rien aux augures, je ne m'occupe pas des calculs des astrologues, mais, d'après les visages, je devine les façons d'être des gens, et, lorsque j'ai vu quelqu'un se promener, je sais ce qu'il pense.

[Eumolpus fuga]

EUMOLPUS
Orbem iam totum
Victor Romanus habebat,
Qua mare, qua terrae,
Qua sidus currit utrumque.
Nec satiatius erat.
Gravidis freta pulsa carinis iam pera...,
Iam pe... iam peragebantur,
Iam... peragebantur;
Si quis sinus abditus ultra, ...
Si qua foret tellus quae fulvum metteret aurum,
Hostis erat...

[Fortunata e Eumolpus – seconda parte]

FORTUNATA
Si, donc, tu veux me vendre ce que je te demande, j'ai un acheteur tout prêt, mais si tu es bien gentil, tu vas me le donner.

[Vierzehn Millionen – reprise]

TRIMALCHIO
Quattordici milioni, venti milioni, cento milioni, ancora, sempre più! Strepitoso! Trecentomila, quattrocentomila, novecentomila!

[Fortunata e Eumolpus – prima parte]

FORTUNATA
È perchè conosci il tuo fascino, che sei orgoglioso e vendi i tuoi favori; non li concedi per il piacere, non li concedi. A che mirano quei tuoi capelli ondulati, il tuo viso tutto impomatato e questa tenera vivacità del tuo sguardo? Perché quell'andatura così sapientemente calcolata, questi passi sempre misurati se non per ostentare la tua bellezza per venderla? Vedi, io non conosco nulla degli aruspici, né mi occupo dei calcoli degli astrologi, però già dal volto indovino il modo d'essere delle persone e quando vedo camminare qualcuno so cosa pensa.

[Eumolpus fuga]

EUMOLPUS
I romani vittoriosi
avevano conquistato
già tutta la terra.
Per terra, per mare,
per cielo, si espandevano dappertutto.
Né erano mai sazi.
Si spingevano con le navi cariche
attraverso mari agitati;
E se avessero incontrato indigeni,
in una terra ricca di oro,
li avrebbero ritenuti nemici.

[Fortunata e Eumolpus – seconda parte]

FORTUNATA
Se dunque vuoi vendermi quello che ti sto chiedendo ho un acquirente subito; se invece sei gentile me lo regalerai.

EUMOLPUS
Orbem iam totum...

FORTUNATA
Fais seulement en sorte que je sois ton obligée.

EUMOLPUS
Mais, je ne suis qu'un humble philosophe.

FORTUNATA
Tu ne fais qu'enflammer...

EUMOLPUS
...victor Romanus habebat...

FORTUNATA
...le désir de celle qui se consume pour toi.

EUMOLPUS
...qua mare, qua terrae, qua sidus currit utrumque...

FORTUNATA
Il est des femmes qui ne s'éprennent que de la bassesse...

EUMOLPUS
...nec satiatius erat. Gravidis freta...

FORTUNATA
...et qui n'éprouvent du désir que si elles voient un esclave ou des valets haut troussés. Certaines se passionnent...

EUMOLPUS
... pulsa carinis... iam peragebantur; si quis

FORTUNATA
...pour un gladiateur, ou pour un muletier tout couvert de poussière, ou pour un histrion.

EUMOLPUS
... sinis abditus ultra, si...

FORTUNATA
Moi, moi j'aime les philosophes. Moi j'adore les philosophes, je veux seulement des philou...

EUMOLPUS
Già tutta la terra...

FORTUNATA
Fa soltanto in modo che io ti sia obbligata.

EUMOLPUS
Ma io non sono che un umile filosofo...

FORTUNATA
Non fai che infiammare...

EUMOLPUS
...i romani vittoriosi avevano conquistato...

FORTUNATA
...colei che sta consumandosi per te.

EUMOLPUS
...per terra, per mare, per cielo, si espandevano dappertutto...

FORTUNATA
Ci sono donne che non chiedono che volgarità...

EUMOLPUS
... Né erano mai sazi. Si spingevano con le navi cariche...

FORTUNATA
... e che non provano piacere se non vedono uno schiavo o dei servi sbracati.
Altre perdono la testa per un gladiatore...

EUMOLPUS
... attraverso mari agitati

FORTUNATA
... o per un mulattiere coperto di polvere o per un istrione.

EUMOLPUS
... se avessero incontrato indigeni...

FORTUNATA
Io amo i filosofi, io adoro i filosofi, voglio solamente filosofi!...

[Trimalchio contra Fortunata]

TRIMALCHIO

Doesn't that slut remember what she used to be? By God, I took her off the sale platform and made her an honest woman. But she blows herself up like a bullfrog. She's forgotten how lucky she is. She won't remember the whore she used to be. People in shacks shouldn't dream of palaces, I say. By God, if I don't tame that strutting Cassandra, my name isn't Trimalchio! And to think, sap that I was, that I could have married an heiress worth half a million. And that's no lie! Old Agatho, who sells perfume to the lady next door, slipped me the word: «Je t'en prie, je t'en prie, ne laissez pas éteindre ta race.», he said.

But not me. Oh no, I was a good little boy, nothing fickle about me. And now I've gone and slammed the axe into my shins good and proper.

But someday, slut, you'll come scratching at my grave to get me back! And just so you understand what you've done, I'll remove your statue from my tomb. That's an order, Niceros!

No sir, I don't want any more domestic squabbles in my grave. And what's more, just to show her I can dish it out too, I won't have her kissing me on my deathbed.

[Trimalchio e le flatulenze – instrumental reprise]

[Nastro]

[Scintilla and party re-enter]

[Trimalchio e il monumento]

TRIMALCHIO

My friends, slaves are human too. They drink the same mother's milk that we do, though an evil fate grinds them down.

But I swear that it won't be long before they all taste the good water of freedom. For I plan to free them all in my will.

To Philargyrus here I leave a farm and his woman.

[Trimalchio contra Fortunata]

TRIMALCHIO

Non si ricorda quella squaldrina ciò che era? Per gli dei! L'ho tolta dal bordello e ne ho fatto una donna onesta. Ora si gonfia come una rana toro. Non ricorda la sua fortuna. Non si ricorda che era una prostituta. Dico che la gente nelle baracche non dovrebbe sognare palazzi. Per Giove! Se io non domo quella boriosa Cassandra non sono Trimalcione! E pensare, scemo che sono stato, che potevo prendere in moglie una ereditiera da mezzo milione! E non racconto balle! Il vecchio Agatone, che vende profumi alla signora che abita qui vicino, mi sussurrò in segreto: «Ti scongiuro, non estinguere la tua razza». Egli disse.

Ma io no, oh no io ero un bravo giovine, e non certo una banderuola. E in questo modo mi son tirato per bene la zappa sui piedi.

Ma un giorno, squaldrina, verrai a graffiare la mia tomba per riavermi! E così capirai cosa hai fatto, farò togliere la tua statua dalla mia tomba. Questo è un ordine, Niceros!

No signore: non voglio, liti coniugali sopra la mia tomba. E non solo, ma per dimostrarle che non sto scherzando non voglio che mi baci sul letto di morte.

[Trimalchio e le flatulenze – instrumental reprise]

[Nastro]

[Scintilla and party re-enter]

[Trimalchio e il monumento]

TRIMALCHIO

Amici: anche gli schiavi sono esseri umani, bevono lo stesso latte materno, benché siano schiacciati da un destino avverso.

Ma giuro che non passerà molto tempo che tutti gusteranno il sapore della libertà poiché nel mio testamento darò disposizione di dare a tutti la libertà.

A Filargiro lascio un podere e la sua donna.

CORO

Farm and woman.

TRIMALCHIO

Cario inherits a block of flats and the tax on his freedom and his bed and bedding.

CORO

Block of flats, tax, bed and bedding.

TRIMALCHIO

To my dear Fortunata I leave everything I have, and I commend her to the kindness of my friends.

CORO

To Fortunata everything.

TRIMALCHIO

But I'm telling you the contents of my will so my whole household will love me as much when I'm still alive as after I'm dead.

Here my private tuba mirum!

Well, old friend Niceros, will you make me my tomb exactly as I order it? First, of course, I want a statue of myself. But carve my dog at my feet, and give me garlands of flowers, jars of perfume and every fight of Hercules' career.

Then, thanks to your good offices, I'll live on long after I'm gone!

In front, I want my tomb one hundred feet long, but two hundred feet deep. Around it I want an orchard with every, known variety of fruit tree. You'd better throw in a vineyard too. For it's wrong, I think, that a man should concern himself with the house where he lives his life but give no thought to the home he'll have forever. But above all I want you to carve this notice: «This monument does not pass into the possession of my heirs».

In any case I'll see to it in my will that my grave is protected from damage after my death. I'll appoint one of my ex-slaves to act as custodian to chase off the people who might come and crap on my tomb. Also, I want you to carve my several ships with all sail crowded and a picture of myself sitting on the judge's bench in official dress with five gold rings on my fingers and handing out a sack of coins to the people. For it's a fact, and you're my witness, that I gave free meal to the whole town and a cash handout to everyone.

Also make me a dining room, a frieze maybe, but however you like, and show the whole town celebrating at my expense.

CORO

Un podere e la sua donna.

TRIMALCHIO

E a Carione in eredità una casa e il prezzo del suo riscatto, un letto e la sua biancheria.

CORO

Il prezzo del suo riscatto, un letto e la sua biancheria.

TRIMALCHIO

Quanto alla mia cara Fortunata, le lascio ogni cosa e la raccomando alla gentilezza dei miei amici.

CORO

Alla mia Fortunata, le lascio ogni cosa.

TRIMALCHIO

Ma ora vi dirò il contenuto del mio testamento, così che tutta la mia famiglia possa amarmi da vivo come quando sarò morto.

Ecco il mio personale Tuba mirum!

Bene, vecchio amico Niceros, farai la mia tomba esattamente come l'ho ordinata? Prima di tutto, naturalmente, voglio la mia statua. Scolpirai anche il mio cane ai miei piedi e ghirlande di fiori, vasi di profumo e tutte le fatiche di Ercole.

Così, per merito tuo, vivrò a lungo anche dopo la morte!

Il mio sepolcro dovrà essere lungo cento piedi e largo duecento. Intorno desidero un orto con ogni varietà di alberi da frutto. Dovresti poi metterci anche un vigneto. Infatti ritengo sbagliato che ci si debba preoccupare della propria casa quando si è vivi e non pensare invece alla dimora che avremo per sempre. Ma soprattutto desidero che tu vi incida questo avviso: «Questo monumento non passa ai miei eredi».

Nel testamento disporrò che la mia tomba sia protetta dai danni dopo la mia morte. Uno dei miei liberti ne sarà il custode, per cacciar via la gente che volesse cacarci sopra. E devi scolpirci molte navi a vele spiegate e un'immagine di me seduto sul seggio del giudice in veste ufficiale con cinque anelli d'oro alle dita, e nell'atto di dare un sacco di monete alla gente. Infatti, mi sei testimone, offrii un pasto gratis all'intera città e contante per tutti.

Raffigura pertanto una sala da pranzo, con un fregio o comunque come ti piace; e mostra l'intera città che fa festa a mie spese.

[Funeral march]

TRIMALCHIO
On my right I want a statue of Fortunata with a dove in her hand. And, oh yes, be sure to have her pet dog tied to her girdle. And don't forget my pet slave. Also I'd like huge jars of wine, well stoppered so the wine won't slosh out.

Then sculpt me a broken vase with a little, little boy sobbing out his heart over it. And in the middle stick a sundial so that anyone who wants the time of day will have to read my name.
And how will this do for the epitaph?
Here lies Gaius Pompeius Trimalchio Maecenatianus, voted in absentia an official of the imperial cult. He could have been registered in any category of the civil service at Rome but chose otherwise. Pious and courageous, a loyal friend, he died a millionaire, though he started life with nothing. Let it be said to his eternal credit that he never listened to philosophers.
Peace to him.
Farewell.

[Nastro]

[Lady Luck]

FORTUNATA, CRISIDE, HABINNAS, NICEROS, EUMOLPUS
We think we are awful smart,
We think we are awful wise,
But when we are least expecting,
Comes the big surprise.
Lady Luck is in heaven
And we are her little toys,
So break out the wine,
And fill your glasses, boys!

[Funeral march]

TRIMALCHIO
Alla mia destra voglio una statua di Fortunata con una colomba in mano. E assicurati che il suo cagnolino sia legato alla sua cintura. E non dimenticare il mio schiavo domestico. Inoltre mi piacerebbero enormi giare ben chiuse, così che non ne esca il vino.
Poi scolpisci un vaso rotto e un bambino piccolino che singhiozza profondamente. E nel mezzo mettici una meridiana, cosicché se qualcuno vorrà sapere l'ora, dovrà leggere il mio nome.
E questo andrà bene come epitaffio?
Qui giace Gaio Pompeio Trimalcione Mecenaziano, al quale, durante la sua assenza, fu decretato il sevirato. Pur potendo far parte di tutte le decurie romane, volle altrimenti. Pio, coraggioso e leale, morì ricchissimo, sebbene fosse partito dal nulla.
Venga detto a suo eterno onore, che non dette mai retta ai filosofi.
Pace a lui.
Addio...

[Nastro]

[Lady Luck]

FORTUNATA, CRISIDE, HABINNAS, NICEROS, EUMOLPUS
Pensiamo d'essere molto intelligenti,
pensiamo d'essere molto saggi,
ma quando meno te l'aspetti,
arriva la grande sorpresa.
Sta la fortuna in cielo
e noi siamo i suoi trastulli,
così ragazzi stappate il vino,
e riempite i bicchieri!



Marta Del Fabbro, figurino di Eumolpo per *Satyricon* di Bruno Maderna al Teatro Malibran, gennaio 2023.
Direttore d'orchestra Alessandro Cappelletto, regia di Francesco Bortolozzo, scene di Andrea Fiduccia, costumi di Marta Del Fabbro.



Marta Del Fabbro, figurino di *Criside* per *Satyricon* di Bruno Maderna al Teatro Malibran, gennaio 2023. Direttore d'orchestra Alessandro Cappelletto, regia di Francesco Bortolozzo, scene di Andrea Fiduccia, costumi di Marta Del Fabbro.

Sul *Satyricon* di Bruno Maderna

di Gianluigi Mattietti

Bruno Maderna attribuì sempre una grande importanza all'intuizione e alla fantasia, anche nel periodo in cui praticò i più rigorosi procedimenti seriali. Il gusto per la concretezza delle immagini sonore, l'approccio pragmatico ai problemi della composizione, la sua apertura alla diversità dei linguaggi (Maderna fu il primo a Darmstadt a interessarsi a John Cage) spiegano lo straordinario ascendente che Maderna esercitò sui compositori italiani che frequentavano Darmstadt negli anni '50 e '60, come Nono, Berio, Donatoni e Clementi. Ma spiegano anche il suo progressivo ritirarsi dagli esperimenti più radicali dell'avanguardia, e la sua tendenza, nell'ultimo decennio, a ricercare una continua osmosi tra stili e materiali diversi (anche mediante i continui travasi tra le sue stesse composizioni), approdando spesso a forme di teatro. Dei suoi cinque lavori teatrali, tre nacquero come opere radiofoniche, *Il mio cuore è nel Sud* (1950), *Don Perlimplin* (1962) e *Ritratto di Erasmo* (1970); gli altri due furono invece esplicitamente destinati alla scena, *Hyperion* (1964) e *Satyricon* (1973), entrambi concepiti come 'opere aperte', che potevano dunque assumere forme diverse a ogni rappresentazione. «Lirica in forma di spettacolo», *Hyperion* si presentò nella sua prima veste come un ciclo mobile di pezzi vocali, orchestrali, elettronici, basati su frammenti dell'omonimo romanzo epistolare di Friedrich Hölderlin. Per la sua prima rappresentazione (alla Fenice di Venezia il 6 ottobre 1964), Maderna aveva semplicemente montato insieme pezzi già scritti, ma negli anni successivi rimaneggiò in continuazione la partitura innestandovi altri pezzi, vocali, strumentali, orchestrali, corali. Come *Hyperion*, anche *Satyricon* nacque come una forma aleatoria, con una sequenza di numeri musicali diversi da stabilire nel momento dell'esecuzione, e come un *work in progress*, perché l'opera fu sottoposta a continue modifiche e rifacimenti.

Il primo nucleo risale all'agosto del 1971, quando Maderna realizzò un piccolo dramma musicale tratto dal *Satyricon* di Petronio per gli studenti del Berkshire Music Center, nel Massachusetts, sotto la guida del regista Jan Strasfogel. Dopo una gestazione piuttosto lunga, con vari rimaneggiamenti, l'opera fu pronta per la sua prima rappresentazione pubblica, che avvenne il 16 marzo 1973 a Scheveningen, in Olanda, sotto la direzione dello stesso compositore, e ancora con la regia di Strasfogel. Appena una settimana più tardi, il 24 marzo, Maderna registrò per la Radio olandese una versione 'da concerto' di *Satyricon*, con una sequenza di numeri radicalmente diversa rispetto a quella della prima teatrale. Il 17 novembre dello stesso anno, Maderna morì mentre lavorava a una nuova versione dell'o-



Marta Del Fabbro, figurini dei mimi per *Satyricon* di Bruno Maderna al Teatro Malibran, gennaio 2023. Direttore d'orchestra Alessandro Cappelletto, regia di Francesco Bortolozzo, scene di Andrea Fiduccia, costumi di Marta Del Fabbro.

pera per Bruxelles. Il compositore aveva anche chiesto all'editore Salabert che la partitura (pubblicata postuma) fosse stampata in fascicoli singoli, per lasciare al direttore e al regista il compito della ricombinazione, anche se spesso la consuetudine porta a eseguire l'opera nella sequenza stabilita nella prima esecuzione.

Per la sua opera, Maderna aveva scelto l'episodio più famoso del romanzo di Petronio, la cena in casa del ricco Trimalchio, cioè quel *convivium* che era diventato un momento molto libero e licenzioso nell'età imperiale e che Petronio descrive senza un'azione reale, senza uno svolgimento lineare, ma concentrandosi su singole situazioni, creando una galleria di personaggi caricaturali, tronfi, alcolizzati, lascivi, con un registro aneddotico dove si incrociano sentimenti, emozioni, episodi comici e tragedie umane: un perfetto quadro della decadenza di una civiltà, che per Maderna si atteggiava benissimo anche alla società contemporanea.

I personaggi del *Satyricon* non parlano una lingua letteraria: Petronio utilizza infatti le diverse lingue che si parlavano nella Roma imperiale e nella sua periferia, riprendendone il lessico, le forme sintattiche e grammaticali, le irregolarità, le espressioni gergali. Il testo di Petronio, dove compare anche un ricco apparato di citazioni, dove si mescolano stili diversi di scrittura, dove si alternano prosa e poesia, dove si sovvertono spesso i piani narrativi, presenta quindi una struttura a mosaico che si adattava perfettamente alle idee di Maderna per un nuovo teatro musicale.

Maderna ha realizzato il libretto, insieme a Strasfogel, riunendo vari frammenti del romanzo di Petronio, ma usando il latino solo per gli argomenti filosofici o per pochi passi di carattere 'serioso' («quello che è detto in latino – afferma il compositore – sono solo espressioni retoriche, parole vuote che possono benissimo non essere comprese»). La maggior parte del testo è invece tradotto in lingue moderne: in inglese, per le lunghe parti narrative, il francese per le situazioni amorose e i giochi di seduzione, il tedesco per le frasi legate al potere, agli affari, al denaro. L'uso giocoso e virtuosistico di questo multilinguismo nel libretto, trova un ideale *pendant* anche nel polistilismo della partitura, e nella fitta serie di citazioni musicali, più o meno esplicite, a volte distorte, ma sempre riconoscibili (da Bizet, Gluck, Mozart, Offenbach, Strauss, Stravinskij, Verdi, Wagner, Weill), scelte per affinità poetica e teatrale con le varie situazioni narrate, con le varie tipologie di personaggi, con i loro umori contrastanti. Queste citazioni, tolte dal loro contesto originario, vengono desaccralizzate proprio attraverso la loro giustapposizione (o sovrapposizione) all'interno dello stesso brano musicale, acquistano nuovi significati, creano depistaggi percettivi, risultando proprio per questo perfettamente funzionali alla drammaturgia di *Satyricon*, come sottolinea lo stesso Maderna:

Non credo per nulla che questo modo di comporre risulti valido per altri pezzi: per me, funziona qui, perché si adatta bene a Petronio. Ci sono spesso degli effetti a poco prezzo, quasi gratuiti, ma anche la società in questione in effetti valeva poco, e così essa viene trattata con la tecnica dello 'straniamento'.

La struttura aleatoria di *Satyricon* si compone di sedici numeri chiusi vocali e strumentali – variamente combinabili e senza legami né per quanto riguarda la trama, né per

L'ORCHESTRA

FLAUTO/OTTAVINO
OBOE/CORNO INGLESE
2 CLARINETTI/CLARINETTO BASSO
FAGOTTO
CORNO
TROMBA
TROMBONE
BASSO TUBA

MARIMBA
BONGO
PIATTI

ARCHI

PIANOFORTE/CELESTA
ARPA

NASTRO MAGNETICO

il materiale musicale (a parte i numeri identificati come esplicite riprese) – e di cinque intermezzi su nastro magnetico – *Introduzione* (I), con vari frammenti parlati; *Erotica* (VI), in cui si intrecciano linee strumentali moltiplicate e compici risatine; *Awakening* (IX) nel quale si mescolano chiacchiericcio e grugniti di maiali, molto azzeccati in questo universo orgiastico e decadente; *Trimalchio and animals* (XI) una trama sonora raggelata ‘à la Webern’; *Nastro n. 5* (XXI) con voci e canti di uccelli. Il gioco combinatorio dei vari numeri musicali, concepiti come entità separate, genera una dimensione rappresentativa frammentaria, fatta di *break* improvvisi, sequenze eterogenee e contrastanti, senza alcuna apparente coesione. Ma Maderna era consapevole del potenziale teatrale di questo tipo di *collage*, della tecnica dell’assemblaggio, della contestualizzazione e decontestualizzazione degli elementi sonori, anche per l’esperienza maturata alla radio, dove aveva montato numerosi programmi e lavori elettroacustici.

In *Satyricon*, Maderna ha creato una sorta di variegata antologia di situazioni, linguaggi, materiali e mezzi musicali. La scrittura vocale spazia dal canto

lirico, al declamato, allo *Sprechgesang*, al parlato. La piccola orchestra accompagna le parti vocali con trame agili, veloci e saltellanti, con elementi musicali dal carattere gestuale, che imprisono una forte teatralità all’insieme, spesso presentati in notazione aleatoria, in blocchi strumentali indipendenti da combinare liberamente nel momento dell’esecuzione. I cinque interventi elettronici registrati su nastro, che possono anche essere combinati con i numeri strumentali, aggiungono una dimensione sonora ancora diversa all’ampia tavolozza dei materiali sonori, moltiplicando l’effetto straniante di questo teatro musicale, dove tutto appare esagerato, dove il tragico si fonde con il grottesco, dove viene rappresentata la decadenza ed evocata la fine di un mondo, come nel *Grand Macabre* di Ligeti. In un’intervista alla Radio olandese nel marzo 1972 Maderna diceva:

Il mio punto di partenza è stato il testo: e quello di *Satyricon* l’avevo scelto da un pezzo. Vi si vede una società che, sotto molti aspetti, non è né migliore né peggiore di quella di oggi. Oggi

chi si impegna in maniera non effimera in un partito, poco importa se di destra o di sinistra, ha un’idea precisa della società nella quale viviamo e credo che sarebbe difficile trovare un’immagine così vicina alla nostra realtà come quella propostaci da Petronio descrivendo la Roma della decadenza. Non voglio fare cantare argomenti morali o politici; il mio scopo è di fare del teatro un atto politico, è per questo motivo che mi sono sentito attratto da questo testo.

L’Introduzione (I), oltre alla citata parte elettronica, contiene due pagine affidate rispettivamente a Scintilla (soprano di coloratura), intima amica della padrona di casa, e a Criside (soprano), ancella di una ricca donna di Crotone di nome Circe. Quello di Scintilla è un vocalizzo acutissimo, raddoppiato e imitato *ad libitum* da flauto, oboe e clarinetto, che viene ripreso identico più avanti (xv. Scintilla and Party re-enter); Criside ripete per sei volte la frase «Love’s Ecstasy», come una formula magica, in una linea melodica sensuale imitata dal flauto in un canone per aggravamento. L’estasi amorosa di Criside verrà ripresa più avanti (XIb) in un duetto col corno inglese e in una forma madrigalistica.

Un esempio della varietà di stili intrecciati insieme da Maderna si può cogliere nell’aria di Fortunata (mezzosoprano), che irrompe sulla scena introdotta da uno stacco delle percussioni (bongos, marimba, tamburo e piatti sospesi). La moglie di Trimalchio si presenta «indicando se stessa, in tutta la matronale figura, con voce languida ma arrogante»: «That’s Fortunata, Trimalchio’s wife!». Nella sua aria, in inglese (II. Fortunata), loda la sua vita di ozio e di lusso e canta le ricchezze del marito, alternando sezioni vocali diverse, in una varietà di umori che ricorda la *Sequenza* per voce di Luciano Berio: un canto con inflessioni *jazz* accompagnato da un gruppo di fiati («I have Trimalchio eating out of my hand»: di Trimalchio faccio quel che mi pare); la reiterazione ipnotica di una frase melodica («If I tell him at noon it were night, he would crawl into bed»: Se di giorno gli dico che è notte, lui si precipita a letto), accompagnata da una trama in *pianissimo*, con intrecci aleatori; una marcia accompagnata da clarinetto, trombone e marimba («As for him, he’s so loaded he doesn’t know how much he has»: Quanto a lui è così ricco da non sapere quanto possiede); un breve stacco ritmato, come un tango («But me! I have my finger in everything where you’d least expect it too: Ma io ho le mani dappertutto, dove neppure immagi-

LE VOCI

TRIMALCHIO
TENORE

HABINNAS
TENORE

NICEROS
BASSO

EUMOLPUS
BASSO

CRISIDE
SOPRANO

FORTUNATA/QUARTILLA
MEZZOSOPRANO



Marta Del Fabbro, figurino di Habinnas per *Satyricon* di Bruno Maderna al Teatro Malibran, gennaio 2023. Direttore d'orchestra Alessandro Cappelletto, regia di Francesco Bortolozzo, scene di Andrea Fiduccia, costumi di Marta Del Fabbro.

menti delle melodie precedenti («Not him. No sir, he raises everything right on his own estate»: No di certo, gli riesce tutto in casa, tutto, tutto in casa).

Il padrone di casa (tenore) si presenta con un'aria molto breve e stilisticamente uniforme (III. Trimalchio e le flatulenze), nella quale racconta il supplizio della stitichezza. È nello stile di una *chanson* da cabaret, dall'incedere rapido e spigoloso, con la sua linea ritmata cantata in tedesco «Nehmts mir nicht übel, lieber Freunde, schon viele Tage macht mein Bauch, nicht mit»: Amici cari chiedo scusa da un po' di giorni io non vado più di corpo), raddoppiata alternativamente da flauto e tromba, accompagnata da una trama staccata degli altri fiati, con inserti parlati in francese ('lirico') e in inglese ('drammatico'). Questo numero viene poi ripreso due volte, prima con la voce (VIII), poi solo con la parte strumentale (XVII).

nate); un *Adagio*, con le movenze di un blues nel registro grave, su lunghi accordi tenuti («If I like you, you're lucky, if don't, god help you»: Chi mi va a genio, mi va a genio, chi non mi va, peggio per lui); una breve sequenza in *Sprechgesang* accompagnata da una linea virtuosistica del violino solo («As for Trimalchio, that man's got more farms than a kite could flap over»: Sì, Trimalchio possiede poderi a perdita d'occhio), che sembra echeggiare il *Pierrot lunaire*; una sezione staccatissima sia nella parte vocale che nell'accompagnamento di pianoforte e legni («And there's more silver plate stuffed in his porter's lodge»: E c'è più oro in casa dal suo guardiano); un parlato su lunghi accordi tenuti («Your ordinary rich man is just peanuts compared to him»: Un altro ricco è una nocciolina al suo confronto). L'ultima parte dell'aria è una specie di cabaletta: l'elenco delle ricchezze, del lusso, delle prelibatezze che ci sono in casa, è intonato come un *song* alla Kurt Weill, veloce e ritmato, con interventi *ad libitum* di altri strumenti che citano fram-

L'intermezzo orchestrale (IV. *Orchestral improvisation: Food machine*), caratterizzato da una notazione aleatoria, con figure musicali frenetiche racchiuse in blocchi strumentali autonomi, da combinare liberamente, allude agli effetti spettacolari delle portate che deliziano gli invitati alla cena di Trimalchio: il cinghiale dal cui fianco esce uno stormo di tordi, il porco che espelle salsicce e ventresche, la frutta che sparge polvere di zafferano.

L'aria di Habinnas (tenore), intimo amico di Trimalchio, marmista (avrà il compito di realizzare il monumento sepolcrale dell'amico) e marito di Scintilla, è un apologo sulle virtù del denaro (V. *The money*): un canto spezzato e spigoloso, dissonante, con dei brevi incisi più lirici, che alterna anche parlato e *Sprechgesang* su un accompagnamento sempre più movimentato, che sfocia in un episodio accompagnato da una trama strumentale densa e rapidissima («Examples enough. The moral is: money money money»: Ci sono tanti esempi. La morale è: denaro!), e poi in un epilogo rarefatto, aleatorio, sull'ultimo verso, reiterato: «Jupiter is money in the bank» (Giove è il conto in banca).

L'aria di Quartilla (soprano) è tratta da un frammento del *Satyricon* che non fa parte della cena di Trimalchio (l'episodio della matrona romana che coinvolge tre giovani, Encolpio, Ascilto e Gitene, in un rito in onore di Priapo, dio della fecondità e sessualità, e li obbliga a partecipare a un'orgia): quest'aria in stile seicentesco (VII. *Lady Luck*), come un *song* elisabettiano, dall'incedere solenne, nella quale la matrona esalta le virtù della fortuna («We think we're awful smart»: Pensiamo d'essere eleganti), è introdotta e accompagnata dagli archi e dalla tuba, che nella ricapitolazione finale disegna un basso fiorito.



Marta Del Fabbro, figurino della cameriera per *Satyricon* di Bruno Maderna al Teatro Malibran, gennaio 2023. Direttore d'orchestra Alessandro Cappelletto, regia di Francesco Bortolozzo, scene di Andrea Fiduccia, costumi di Marta Del Fabbro.



Marta Del Fabbro, figurino di Niceros per *Satyricon* di Bruno Maderna al Teatro Malibran, gennaio 2023. Direttore d'orchestra Alessandro Cappelletto, regia di Francesco Bortolozzo, scene di Andrea Fiduccia, costumi di Marta Del Fabbro.

quoi te servira-t-il, de te laisser mourir de faim»: A cosa gioverà se ti lascerai morir di fame) e in latino («Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?»: Tu credi che i Mani si curino di queste cose?). Il racconto della rimozione del crocifisso («One night, however, the parents of one of the crucified thieves»: Una notte, tuttavia, i parenti di uno dei ladri crocefissi) è un eloquio concitato, accompagnato da una parte aleatoria di frammenti strumentali nervosi di fiati e bongos. Dopo l'accurata invocazione della donna, sostenuta da tutta l'orchestra («God forbid that I should have to see at one and the same time the dead bodies of the only two men I have ever loved»: No! Non permetteranno gli dei ch'io veda ad un tempo i cadaveri dei due soli uomini che io abbia amato), questa lunga scena si conclude con il ritorno della melodia lirica, accompagnata dal quartetto d'archi, in *pianissimo* («With these words, she gave orders that her husband's body should be taken from its bier and strung up

La seconda aria di Habinas («Once upon a time there was a certain married woman in the city of Ephesus: C'era una signora nella città di Efeso»), il numero musicale più lungo di tutta l'opera, è il racconto della matrona di Efeso che, mentre piange al cimitero la morte del marito, decisa a lasciarsi morire di fame, viene consolata da un centurione (che era stato messa a guardia delle croci perché nessuno ne staccasse i corpi per seppellirli), giace con lui, e alla fine per salvarlo dalla condanna a morte (perché durante una di quelle notti d'amore i parenti di uno dei ladri crocefissi hanno rimosso dalla croce il corpo del loro caro) fa mettere sulla croce il corpo di suo marito (x. La matrona Di Efeso). La parte vocale alterna squarci lirici e lunghe sequenze parlate, con una grande varietà di accompagnamenti: morbide trame del quartetto d'archi, innesti dei fiati e delle percussioni, improvvise esplosioni di tutti gli strumenti, frequenti sortite solistiche. Il racconto è in inglese ma con alcuni inserti in francese («A

on the empty cross»: E così senza indugiare, fece togliere il corpo del marito dal sepolcro e appenderlo alla croce vuota) e da uno sberleffo del flauto solo, con trilli e frullati.

La seconda aria di Trimalchio, nella quale racconta come abbia accumulato fortune enormi col commercio di schiavi e bestiame, è divisa in due parti (xiii. Carriera di Trimalchio). La prima ha un carattere spiccatamente melodico, con una brillante marcetta accompagnata da fiati e celesta («Friends, make yourselves comfortable»; Amici, siate di buon umore), e un cantabile da *café-chantant* in tempo ternario, che echeggia *Je te veux* di Satie («When I came here from Asia»: Quando venni dall'Asia). La seconda parte è in gran parte parlata («To cut is short, I had five ships built»: per farla breve, mi feci costruire ben cinque navi), e punteggiata da un mix di citazioni che creano stridenti contrasti: echi wagneriani, frammenti di operetta, musiche di banda, varie marce (la marcia patriottica *The Stars and Stripes Forever* di John Philip Sousa, la *Marcia turca* di Mozart, la marcia dell'*Aida*), che alla fine si fondono in un rutilante can-can nel quale Trimalchio celebra i milioni accumulati nelle sue casse («Vierzehn Millionen»: Quattordici milioni). Questo can-can dei milioni si alterna poi, nel numero successivo (xiii.b), alla ripresa del «Love's Ecstasy» di Criside, prima in un duetto con il corno inglese, e poi in un concertato a quattro voci (Scintilla, Criside, Niceros, Eumolpo), accompagnato da tre legni (flauto, clarinetto e clarinetto basso), dove ogni parte viene ripetuta sovrapponendosi liberamente alle altre.

Nel dialogo tra Fortunata e Eumolpus (xiii. Fortunata e Eumolpus) viene citato il tema dell'Habanera della *Carmen* di Bizet, che circola per frammenti tra le parti di tromba, trombone (entrambi con sordina) e marimba, come un fantasma all'interno di una trama di fiati e archi (col legno battuto o in pizzicato) che incede voluttuosa al passo di tango, con fluide fioriture dei clarinetti. La moglie di Trimalchio, per ingelosire il marito, cerca di sedurre Eumolpus (basso), un ex-soldato che ha scelto di dedicarsi alla poesia e alla filosofia, confessandogli la sua attrazione per i filosofi («Parce que tu connais ton charme»: È perché conosci il tuo fascino): al canto sensuale di lei risponde Eumolpo che si schernisce in francese («Mais, je ne suis qu'un humble philosophe»: ma io non sono che un umile filosofo) e poi cerca di sottrarsi con delle frasi parlate in latino («Orbem iam totum...»). Queste frasi latine (un poema sulla decadenza di Roma che Petronio attribuisce a Giovenale) vengono riprese e poi completate nel numero successivo, costruito come una fuga dalla struttura molto elementare e dal carattere parodistico (xiv. Eumolpus Fuga), con il soggetto intonato da Eumolpo («Orbem iam totum victor Romanus habebat»), la risposta affidata al fagotto, il controsoggetto agli archi.

Nella sua terza aria, Trimalchio si scaglia contro la moglie (xvi. Trimalchio contra Fortunata), ricordando di quando la incontrò per la prima volta in un bordello. La voce, che si muove con un profilo spigoloso su un ordito fitto e dissonante di ottoni e pianoforte («Doesn't that slut remember what she used to be?: Non si ricorda quel pezzo di troia ciò che era?), diventa 'sentimentale' nello *Sprechgesang* che fa il verso al vecchio Agatone («Je t'en prie, ne laisse pas éteindre ta race»: Ti scongiuro, non estinguere la tua razza), poi 'sarcastica' («But not me. Oh no, I was a good little boy»: Ma io no, oh no io ero un bravo giovine) accompagnata da una specie di invenzione a due voci nel pianoforte, che poi si frammenta tra le parti degli ottoni. Un *break* rabbioso, in cui si mescolano gesti strumentali violenti



Marta Del Fabbro, figurino di Cario per *Satyricon* di Bruno Maderna al Teatro Malibran, gennaio 2023. Direttore d'orchestra Alessandro Cappelletto, regia di Francesco Bortolozzo, scene di Andrea Fiduccia, costumi di Marta Del Fabbro.

(«But I'm telling you the contents of my will»: Ma ora dico il contenuto del mio testamento), e quando Trimalchio urla ai suoi ospiti «Here my private tuba mirum», in orchestra risuona il tema del Primo Concerto per pianoforte e orchestra di Čajkovskij deformato e poi improvvisamente lasciato al solo basso tuba. Nella descrizione della sua tomba, rivolta all'amico Niceros («Well, old friend Niceros, will you make me my tomb exactly as I order it?»): Bene, vecchio amico Niceros, farai la mia tomba esattamente come la desidero?) si intrecciano frammenti di *Bohème*, il celebre arpeggio da *Till Eulenspiegel* (nel corno), e il tema grandioso del Walhalla wagneriano («In front, I want my tomb one hundred feet long, but two hundred feet deep»: Il mio sepolcro dovrà essere lungo cento piedi e profondo duecento). In questa solenne parodia irrompe alla fine il valzer di Musetta dalla *Bohème*, definito *Hesitation-Waltz* («In any case I'll see to it in my will that my grave is protected

(«But someday, slut, you'll come scratching at my grave to get me back!»): Ma un giorno, puttana, verrai a scavare con le unghie la terra per riavermi!), porta all'epilogo («No sir, I don't want any more domestic squabbles in my grave»: Nossignore, non voglio, liti coniugali sopra la mia tomba) basato sul celebre tema «Ja, das Studium der Weiber ist schwer» dalla *Vedova allegra* di Franz Lehár, suddiviso tra tromba e oboe.

Nella quarta e ultima aria di Trimalchio, l'annuncio del suo testamento (xix. Trimalchio e il monumento), Maderna mescola ancora stili di canto diversi e varie citazioni in un crescendo trascinate e dall'effetto parodistico. All'avvio 'solenne' («My friends, slaves are human too»: Amici, gli schiavi sono uomini e come noi), seguono brevi squarci dal carattere prima eroico poi religioso, con qualche breve innesto responsoriale del coro di tutti i presenti («Farm and woman»: Podere e donna). La lettura del testamento è avviata da uno *Sprechgesang* accompagnato solo dal pianoforte

from damage after my death»: In ogni caso nel mio testamento disporrò che la mia tomba sia protetta a morte avvenuta) con un accompagnamento cameristico degli archi e una coda variata dove si mescolano i colori strumentali di marimba, tuba, arpa e violino. Quando Trimalchio invoca la presenza accanto al suo sepolcro della statua di Fortunata («On my right I want a statue of Fortunata with a dove in her hand»: Alla destra metti la statua di Fortunata con una colomba in mano), l'orchestra intona una marcia funebre dal carattere bandistico (xx. Marcia funebre), e dopo una prolungata fioritura del clarinetto la voce intona la melodia dell'aria di Gluck «Che farò senza Euridice» (sulle parole «Then sculpt me a broken vase with a little boy sobbing out his heart over it»: Poi scolpisci un vaso rotto e un bambino, un bambino che vi piange accanto), con un controcanto fiorito in terzine dal flauto. Questa melodia poi passa al basso tuba, e sui lunghi, spogli suoni di questo strumento, Trimalchio declama il suo addio al mondo: «Let it be said to his eternal credit that he never listened to philosophers. Peace to him. Farewell...» (Venga detto a suo eterno onore, che non dette mai retta ai filosofi. Pace a lui. Addio...



Andrea Fiduccia, bozzetto per le scene «Fortunata» e «Lady Luck» in *Satyricon* di Bruno Maderna al Teatro Malibran, gennaio 2023. Direttore d'orchestra Alessandro Cappelletto, regia di Francesco Bortolozzo, scene di Andrea Fiduccia, costumi di Marta Del Fabbro.

Francesco Bortolozzo: «Maderna critica la cultura a lui contemporanea»

a cura di Leonardo Mello

Francesco Bortolozzo illustra in questa intervista le sue idee per l'allestimento al Teatro Malibran.

Satyricon è l'ultima opera teatrale di Bruno Maderna. Giunto alla maturità stilistica, il compositore attinge la materia da un testo emblematico della letteratura latina come la satira di Petronio. Quali sono, secondo lei, gli elementi di quel classico 'eccentrico' che più gli interessava portare in scena nel 1973?

Maderna voleva che il *Satyricon* rappresentasse una critica nei confronti della cultura contemporanea, puntando il dito contro la volgarità e la decadenza che scorgeva in quegli anni. Probabilmente *Satyricon* rappresenta l'ostentazione di qualcosa. Un'ostentazione che, in quanto tale, lambisce la volgarità fino a penetrarla. Non si può certo dire che il valore assoluto dato alla ricchezza economica sia prerogativa solo delle società in cui vissero Petronio e Maderna. Anzi, il testo è forse oggi ancora più attuale di quanto non lo fosse nel 1973. L'ostentazione viene richiesta seguendo specifiche dinamiche di mercato, tanto da far svanire la percezione della volgarità insita in un tale perverso meccanismo, ormai naturale e regolamentato.

Qual è, a suo parere, la dimensione teatrale di Satyricon? Talvolta l'opera è stata presentata in forma di concerto: ritiene che invece un lavoro scenico sia indispensabile per dare forza alla partitura di Maderna?

Senza dubbio. E credo che per ogni regista, durante l'ascolto di un qualsiasi pezzo musicale, sia ben difficile non immaginare scene o azioni che rafforzino e completino lo sviluppo del racconto musicale. Che poi queste suggestioni siano strettamente necessarie, adatte o meno, non ha importanza, è l'istinto che spinge in questa direzione. Maderna ha composto il *Satyricon* perché venisse rappresentato in scena, e questo basterebbe a escludere ogni dubbio. Tuttavia in quest'opera non assistiamo pressoché ad alcuna azione: non vi è uno scopo, non vi sono dialoghi, se non per una breve parentesi, che però nessuno potrebbe considerare un vero e proprio dialogo. All'apparenza si potrebbe quindi supporre che quest'opera si adatti perfettamente a un'esecuzione in forma di concerto, ma io invece credo che si creerebbe 'qualcosa d'altro', un'interpretazione forzata della sua volontà. Noi abbiamo preferito invece riaffermare il ruolo della scena, consapevoli che, fortunatamente, non c'è una risposta giusta o sbagliata, ma solo sensibilità diverse.

L'ironia sembra essere un po' il leitmotiv che pervade l'intera composizione. Come ha pensato di farla emergere nel suo spettacolo?

Attraverso l'enfasi. I personaggi sono molto ben caratterizzati: è sufficiente aumentare il loro volume, per far emergere l'ironia, spingendoli quasi a essere ridicoli o patetici. Trimalchio e Fortunata si autoelogiano ripetutamente. L'ostentazione, la nostra e quella delle persone che ci circondano, suscita sempre l'ironia da parte di chi se ne accorge (spessissimo cogliamo la celebrazione di se stessi, la consideriamo una debolezza, anche molto umana, ma pur sempre una debolezza). L'ironia diventa perciò scherno; si spettegola un po' su quanto ridicolo sia colui che ha fatto lo sbruffone o che non è in grado di contenersi per mancanza di umiltà. Ripeto, sono atteggiamenti comuni e umani, è il bello di raccontare l'uomo. Ma per essere realistico, l'uomo, il personaggio, deve dimostrare la propria umanità, o perderebbe credibilità e consistenza, diventando una macchietta, un Big Jim da schernire senza però comprenderlo.



Francesco Bortolozzo.

I personaggi, anche per l'aleatorietà dell'opera, potrebbero sembrare delle allegorie. Come ha deciso di trattarli dal punto di vista registico?

È una domanda che mi mette in difficoltà. Abbiamo concentrato la nostra attenzione su Trimalchio, è lui il 'fenomeno' attorno al quale viene azionata la giostra. Ma i personaggi principali, lui, Fortunata e Habinnas, dimostrano lo stesso attaccamento alla ricchezza economica dell'ospite, il rincorrere uno *status* che permetta loro di considerarsi arrivati sul gradino più alto della scala. L'unico obiettivo è l'arrivo fine a se stesso, una pura esibizione del proprio successo e null'altro. Abbiamo evitato di rappresentare i personaggi come dei mostri, e rifiutato riferimenti alla mancanza di gusto o a una simbologia nascosta. Se devo trovare una risposta direi che sono un'allegoria dell'uomo, entro il quale ciò che si è ottenuto ha a che fare con quella cosa che forse nemmeno esiste: il tempo. Tutto finisce per tutti.

Maderna, nel 1973, parlava a un pubblico contemporaneo: quali sono gli aspetti di Satyricon più interessanti a cinquant'anni di distanza? A cosa punta la sua lettura registica?

Speriamo anche noi di dialogare con un pubblico contemporaneo. Non mi piacciono gli *spoiler*, ma la parola dialogo mi viene in aiuto: è un rapporto a due. Non essendoci dialoghi in musica abbiamo voluto crearne uno nella scena. Sui libri di scuola, dalle superiori in poi, molti di noi hanno capito che siamo chi crediamo di essere semplicemente perché non siamo chi abbiamo davanti – a volte il nostro opposto – e che questa contrapposizione ci culla in un'autodefinizione di noi stessi. L'ostentazione davanti a uno specchio non è appagante, non ti potrà mai dare la stessa soddisfazione.

Francesco Bortolozzo: “Maderna is criticizing contemporary culture”

In this interview Francesco Bortolozzo describes his directorial ideas.

Satyricon is Bruno Maderna's last opera. Having reached the age of stylistic maturity, the composer draws inspiration from an emblematic text of Latin literature, a satire by Petronius. Which elements from this 'eccentric' classic do you think he was most interested in portraying on the stage in 1973?

Maderna wanted *Satyricon* to represent a critique of contemporary culture, pointing the finger at the vulgarity and decadence he saw in those years. *Satyricon* probably represents the ostentation of something. An ostentation that, as such, verges on vulgarity until it penetrates it. It can certainly not be said that the absolute value given to economic wealth was only the prerogative of the societies in which Petronius and Maderna lived. Indeed, the work is perhaps even more timely today than it was in 1973. The demand for ostentation is based on specific market dynamics, making the perception of vulgarity disappear that is innate in this perverse mechanism, and has now become natural and regulated.

How would you describe the operatic dimension of Satyricon? The composition has sometimes been staged in the form of a concert: do you think it is necessary to stage it as an opera in order to give Maderna's score more strength?

Without a doubt. And I think that for any director, no matter which musical piece you are listening to, it is very difficult not to imagine scenes or actions that strengthen and complete the development of the musical story. Whether these suggestions are strictly necessary, suitable or not, is of no importance, because it is instinct that pushes one in this direction. Maderna composed *Satyricon* to be performed on the stage, and this should suffice to dispel any doubt. However, in this composition we see hardly any action: there is no purpose, and except for a brief interlude there are no dialogues, which, however, no one could consider a real dialogue. One might therefore suppose that this work would be perfectly suited to a performance in the form of a concert, but I believe that it would create 'something else', something that is a forced interpretation of his will. We preferred instead to reaffirm the role of the stage, well aware that, fortunately it is not a matter of right or wrong, but just a different kind of sensitivity.

In a way, irony seems to be the leitmotiv that pervades the entire composition. How will this make itself seen in your production?

Through emphasis. The characters are characterised extremely well: it suffices to increase their volume to bring out the irony, driving them almost to the ridiculous or the pathetic. Trimalchio and Fortunata repeatedly praise themselves. Ostentation, ours and that of the people around us, always results in irony in those who notice it (all too often we perceive self-congratulation, which we see as a weakness that is all too human, but a weakness nonetheless). Irony therefore becomes mockery; we gossip a little about how ridiculous someone is for bragging, or for not being able to hold themselves back because of a lack of humility. As I said earlier, this is common, human behaviour, and that is the beauty of portraying man. But to be realistic, man, the character, must prove his humanity, or he loses credibility and substance, becoming just a character part, a Big Jim to be mocked without understanding why.

The characters, also due to the randomness of the work, may seem like allegories. How did you decide to treat them from a directorial point of view?



Andrea Fiduccia, bozzetto per la scena «Carriera di Trimalchio» in Satyricon di Bruno Maderna al Teatro Malibran, gennaio 2023. Direttore d'orchestra Alessandro Cappelletto, regia di Francesco Bortolozzo, scene di Andrea Fiduccia, costumi di Marta Del Fabbro.

That's a difficult question. We focused our attention on Trimalchio; he is the '*phenomenon*' at the centre of the carousel. But the main characters, Trimalchio, Fortunata and Habinna, are just as attached to economic wealth as the host, striving to achieve a *status* that will let them believe they have arrived at the top of the ladder. The only objective is to arrive as an end in itself, a pure exhibition of one's success and nothing else. We made sure the characters were not depicted as monsters, rejecting any references to a lack of taste or hidden symbolism. If I have to find an answer I would say that they are an allegory of man, and in this allegory, what has been achieved is related to something that might not even exist: time. It all ends for everyone.

Maderna, in 1973, spoke to a contemporary audience: fifty years later what do you consider the most interesting aspects of Satyricon? What does your interpretation as director focus on?

We also hope to engage in a dialogue with a contemporary audience. I don't like spoilers, but the word dialogue helps me: there are two in such a relationship. Since there are no dialogues, we wanted to create one on the stage in music. Based on school books, from high school on, many of us realised that we are who we believe to be simply because we are not the person in front of us - at times our opposite - and it is this contrast that instils a definition of who we are in ourselves. There is no satisfaction in showing off in front of a mirror, it will never give you the same satisfaction.

Alessandro Cappelletto: «Maderna ripercorre tutta la sua vita con ironia e umorismo»

Alessandro Cappelletto descrive l'opera di Bruno Maderna.

Satyricon appartiene all'ultimo periodo della vita del compositore veneziano. Come Hyperion, di nove anni precedente, presenta una struttura aleatoria: i ventuno numeri chiusi di cui è composta, infatti, possono essere collocati a piacimento prima o dopo, non costituendo una sequenza narrativa. Generalmente, però, le versioni successive alla prima olandese di Scheveningen del 16 marzo 1973 hanno mantenuto quel tipo di successione. Qual è stato il suo orientamento, in questo nuovo allestimento della Fenice?

Sono convinto che considerare definitiva la successione dei numeri che Maderna consegnò all'editore prima di morire sarebbe una forma di tradimento della sua poetica. Personalmente credo che Maderna non volesse lasciare un ordine definitivo ai numeri di quest'opera. In occasione della stampa era inevitabile stabilire un ordine ma lo stesso autore trattò la partitura con libertà nelle varie esecuzioni su cui ebbe supervisione. Questa libertà di organizzazione formale pone problematiche di ordine compositivo e drammaturgico estremamente stimolanti. È una sfida che abbiamo accettato con entusiasmo per non tradire la fiducia che il compositore - nonché esecutore di primissimo livello di lavori altrui - ha riposto nei suoi interpreti. Poiché si tratta di un lavoro teatrale, tutte le decisioni sono state prese in funzione dello spettacolo: si è partiti dalla partitura stampata apportando alcune modifiche quando si è ritenuto che un diverso ordine risultasse più funzionale alla drammaturgia che si andava creando.

Il lavoro di Maderna, oltre all'organico orchestrale e alle voci, comprende anche una serie di nastri elettronici, pratica non inusuale nella musica del secondo Novecento. Come si amalgama la parte elettronica alla musica eseguita sul momento? Qual è la funzione, in questo senso, del direttore d'orchestra?

I nastri elettronici previsti nella partitura di *Satyricon* superano abbondantemente nella loro integrità la mezz'ora. Studiando questo materiale si ha la sensazione che non si tratti di un prodotto finito ma piuttosto di un serbatoio da cui attingere secondo le esigenze dello spettacolo. Il mio compito è stato quindi quello di immergermi in questo mondo sonoro, comprenderne l'estetica e stabilire in che modo utilizzarlo. Poiché l'elettronica non

si sovrappone mai alla parte musicale eseguita dal vivo, è compito del direttore garantire un passaggio fluido fra queste due realtà sonore. Per ottimizzare la resa sonora in teatro è fondamentale la collaborazione con la regia del suono.

Da molte parti si è sottolineato che la drammaturgia di Satyricon sia interna alla partitura. In che modo, secondo lei, questo stile compositivo di Maderna ha influenzato il teatro musicale successivo?

È una domanda molto difficile. La drammaturgia è interna alla partitura perché ogni numero ha un proprio colore ben definito e una forma in sé chiusa, a volte riconducibile

alla grande tradizione dell'opera, ad esempio la sortita di Fortunata si chiude con una vera e propria cabaletta. La musica di Maderna ha in sé una forza espressiva che conferisce anche ai suoi lavori sinfonici – ad esempio *Biogramma* – una carica drammatica che non sempre si riscontra in lavori teatrali di altri autori. Non a caso il teatro musicale nel secondo Novecento ha prodotto opere che non sono sempre sopravvissute alla prova del palcoscenico e del pubblico. Sicuramente il modo di fare teatro che Maderna abbraccia, guardando il mondo con distacco e ironia, sarà condiviso da altri lavori ormai considerati classici come ad esempio *Le Grand Macabre* di György Ligeti.



Alessandro Cappelletto.

Quali sono, dal punto di vista vocale, le peculiarità richieste ai cantanti? E quali sono le principali difficoltà che gli interpreti incontrano nel loro cammino di avvicinamento all'opera?

Gli interpreti di *Satyricon* devono essere dei grandi cantanti e degli ottimi attori perché a turno sono chiamati a reggere il palcoscenico praticamente da soli, passando dal canto alla recitazione. Inoltre alcuni di loro cantano in più lingue, compreso il latino e mai in italiano. Si è scelto di avere due tenori per i ruoli di Trimalchio e Habinnas, benché possano essere sostenuti da un solo interprete. Entrambe le parti richiamano per la loro vocalità il *Wozzeck* di Alban Berg: Trimalchio è una parodia del Tamburmaggiore, tenore eroico; Habinnas è il Capitano, tanto che lo cita quasi alla lettera. Fortunata è una moderna Carmen evocata dalle note dell'Habanera. Ci sono poi Criside, la cui voce contrappunta il flauto e il corno inglese, Niceros che partecipa a un quartetto ed Eumolpus a cui è affidata una breve aria in stile severo. In questa produzione abbiamo affidato le poche frasi cantate da Quartilla a Fortunata, con un grande significato drammaturgico. Il ruolo di Scintilla, scritto per un soprano di coloratura capace di raggiungere sovracuti estremi, è affidato al solo suono dell'oboe, strumento prediletto di Maderna che gli dedica ben tre concerti.

Di Satyricon sono state presentate versioni sceniche e altre soltanto strumentali. Quanto è importante, a suo parere e anche dal punto di vista musicale, l'aspetto scenico?

Mi sento di dire che *Satyricon* è un'opera che può funzionare bene anche in forma di concerto. Del resto la registrazione diretta da Maderna, senza i nastri magnetici, suggerisce che l'autore stesso abbia preso in considerazione la possibilità di esecuzioni senza scena. Nell'accostarmi a questa partitura mi è subito parsa evidente la sua grande teatralità – penso alla sortita di Habinnas, *The Money* – ed è subito stato chiaro che ogni scelta musicale è funzionale alla resa scenica come nel caso del numero orchestrale *Food Machine* in cui il direttore decide cosa far suonare e in che ordine in base a quello che avviene sul palcoscenico.

Per quanto riguarda infine la partitura, quali sono gli aspetti più interessanti, e come si riconduce alla storia musicale pregressa di Maderna?

Maderna sapeva che *Satyricon* sarebbe stata un'opera ultima e vi ha racchiuso tutta la propria vita ripercorsa con ironia e umorismo. Il risultato è tutt'altro che pesante. Al di là delle tecniche aleatorie tipiche del suo modo di comporre, la partitura è costruita su una miriade di citazioni, più o meno evidenti. Come non pensare al piccolo Bruno che si esibiva al violino nei caffè veneziani quando agli archi è richiesto di suonare il *Moto perpetuo* di Paganini? Il *collage* che ne risulta è il frutto di una libera associazione di idee: Maderna vede, sente e filtra tutto attraverso il proprio essere musicista e tesse una rete di rimandi ad altre opere a volte palesi e altre celati nel tessuto compositivo. La vita di Maderna si identifica con la storia stessa della musica nella sua varietà di generi e forme dalla canzone al contrappunto severo, dall'operetta al melodramma. (l.m.)

Alessandro Cappelletto: “Maderna goes back over his whole life with irony and humour”

Alessandro Cappelletto describes Bruno Maderna's opera.

Satyricon is one of the Venetian composer's last works. Just like Hyperion, which he composed nine years earlier, its structure is aleatory: in fact, its twenty-one closed numbers can be performed in any order, without creating a particular narrative sequence. However, the versions that followed its Dutch première in Scheveningen on March 16 1973, all followed the same order. What was your approach in this new production at La Fenice?

I am convinced that it would be a sort of betrayal of Maderna's poetics if one were to regard the order of the numbers in the score that was published before his death as definitive. I personally believe that Maderna did not want the numbers of this opera to follow any specific order. When it was published it was inevitable that there had to be some kind of order but the composer himself changed the sequence during the various performances he supervised. This freedom as regards formal organisation leads to extremely stimulating compositional and staging issues. It is a challenge we took up with enthusiasm in order not to betray the trust that the composer – and outstanding interpreter of other composers' works – placed in the musicians. Being an opera, all the decisions that were made were taken in function of the performance: with the printed score as the starting point, several changes were made when we thought that a change in the order might be more functional to the plot that was being created.

In addition to the orchestra and voices, Maderna's work also includes a series of electronic recordings, which was something that was uncommon in the second half of the nineteenth century. How is this electronic music combined with the music that is being played live? What function does the conductor have in this sense?

The electronic recordings in the score of *Satyricon* last for more than over half an hour. Studying the material, you have the sensation that it isn't a finished product but rather a reservoir to be used according to the needs of the performance. My task was therefore to immerse myself in this world of sounds, understand its aesthetics and then decide how to use it. Since the electronic music is never superimposed over the music being played live, it is the conductor's task to make sure the transition between these two kinds of sounds is fluid. In order to optimise the sound production in the theatre, it's essential to work together with the sound director.

It has been observed more than once that the plot of Satyricon is inside the score. How do you think that Maderna's composition style influenced later opera?

That is a very difficult question, a very difficult question. The dramaturgy is inside the score because each number has its own well-defined colour and is a self-contained form that can sometimes be attributed to the great tradition of opera, for example Fortunata's entrance closes with a real cabaletta. Maderna's music has an expressive force that also gives his symphonic works – for example *Biogramma* – a dramatic energy that one does not always find in other composers' operas. It is no coincidence that the opera in the second half of the twentieth century produced works that did not always survive the test of the stage and the audience. There is no doubt that the way Maderna creates theatre, by looking at the world with detachment and irony, will be shared by other works that are now considered classics such as *Le Grand Macabre* by György Ligeti.

From your point of view, what characteristics does it require from the singers? And what are the main difficulties that the singers encounter as they become familiar with the work?



Andrea Fiduccia, bozzetto per Satyricon di Bruno Maderna al Teatro Malibran, gennaio 2023. Direttore d'orchestra Alessandro Cappelletto, regia di Francesco Bortolozzo, scene di Andrea Fiduccia, costumi di Marta Del Fabbro.

The interpreters of *Satyricon* must be great singers and excellent actors because one after the other they find themselves practically alone on the stage, going from being a singer, to an actor. In addition, some of them sing in several languages, including Latin but never in Italian. The decision was made to have two tenors for the roles of Trimalchio and Habinnas, although they could actually be played by just one singer. Because of their vocal character, both roles recall Alban Berg's *Wozzeck*: Trimalchio is a parody of Tamburmaggiore, a heroic tenor; Habinnas is the Captain, so much so that he quotes it almost to the letter. Fortunata is a modern Carmen evoked by the notes of Habanera. Then there is Criside, whose voice counterpoints the flute and English horn, and Niceros who is part of a quartet and Eumolpus who is given a short, severe aria. In this production we decided that Quartilla's few phrases would be sung by Fortunata, with great dramatic impact. Scintilla's role, written for a coloratura soprano capable of reaching extremely high registers, is entrusted to the sole sound of the oboe, Maderna's favourite instrument, testimony of which is the fact he composed no less than three concertos.

Not only stage but also other instrumental versions of Satyricon have been presented. How important do you think the stage is, also from a musical point of view?

I would say that *Satyricon* is an opera that can also work well in the form of a concert. Moreover, without the magnetic tapes, the recording made by Maderna would appear to suggest that the composer himself also considered the possibility of performances without any stage design. What struck me when I began work on this score is its great theatricality - I'm thinking of Habinnas' sortita, *The Money* - and it immediately became clear that each musical choice is functional to its effect on stage, as is the case with the orchestral number *Food Machine* in which the conductor decides what is to be played and in what order based on what is happening on the stage.

With regard to the score, what are the most interesting aspects, and how is it related to Maderna's earlier music history?

Maderna knew that *Satyricon* would be one of his last works and in it he went back over his own life with irony and humour. The result is anything but heavy. The typical aleatory techniques of his composition style aside, the score is constructed on a myriad of citations, some of which are more obvious than others. How can we fail to think of little Bruno who played the violin in Venetian cafés when the strings had to play Paganini's *Moto perpetuo*? The resulting *collage* is the result of a free association of ideas: Maderna sees, hears and filters everything through his being a musician, weaving a network of references to other works, some of which are overt while others remain hidden in the compositional fabric. Maderna's life is identical to the actual history of music in its variety of genres and forms, ranging from the song to the strict counterpoint, from operetta to melodrama.

Bruno Maderna e la Fenice

a cura di Franco Rossi

Capita spesso, e soprattutto nel mondo della musica, di parlare di bambini eccezionalmente dotati, veri e propri fanciulli prodigio. Tra tutti questi il prediletto e il più conosciuto è ovviamente Mozart, ma egli non rappresenta che una piccola parte – forse la vetta – di un mondo nel quale la passione per la musica si intreccia spesso con il legittimo desiderio da parte dei genitori di collocare un figlio, o ancora con un gesto di frustrazione per la propria condizione e il conseguente desiderio di far emergere un membro della propria famiglia; o infine – e questo è certamente l'aspetto più grave e più pericoloso – il desiderio di ricavare dalla bravura del figlio vantaggi economici, sia pure per l'intera famiglia. E non possiamo fare a meno di notare come questa precocità sia del tutto comune con il mondo dello sport, nel quale la carriera difficilmente può essere duratura; in questo mondo, peraltro, la perfezione che si deve raggiungere è tale che lo studio di uno strumento non può essere che precoce, segnatamente per il violino e per il pianoforte.

Diverte quindi pensare che in questo mondo, qualche volta legato più al sensazionalismo che a un valore vero e proprio, l'esordio di Bruno Maderna sulle scene della Fenice avvenga a sua volta in giovanissima età ma per una disciplina – quale la direzione d'orchestra – per la quale sarebbe invece lecito aspettarsi una figura ben più matura. Il 4 ottobre 1932 l'Orchestra Veneziana¹ si pone alle 'dipendenze' di un fanciullo apparentemente di nove anni, come titola il manifesto: è Brunetto Grossato, che peraltro nel 1932 ha comunque già compiuto i dodici anni d'età². Il programma è davvero affascinante e neppure troppo semplice, formato com'è da una ricca quota di musica italiana e operistica (Sinfonia dalla *Forza del destino* di Verdi, *Danza delle ondine* da Loreley di Catalani, il *Sogno* dal *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni, il preludio all'atto terzo della *Traviata* e infine la sinfonia dal *Guglielmo Tell* di Rossini); a questi brani vanno peraltro aggiunti la Sinfonia del *Poeta e contadino* del compositore austriaco (ma di padre italiano) Franz Suppè e soprattutto l'*ouverture* da concerto *La grotta di Fingal* di Felix Mendelssohn. Seguirà quattro giorni più tardi 'a grande richiesta' la replica, con un programma solo leggermente variato³. Basterà attendere un solo anno per rivedere sui manifesti il nome del prode Brunetto, questa volta non solo Grossato (cognome del padre), ma Grossato Maderna, con la ripresa del cognome della madre che poi sceglierà di portare per tutta la propria vita. Questa volta non serve sottolineare ancora la giovanissima età del ragazzo, che di anni ne ha oramai compiuti tredici, ma la direzione di un teatro – che si appresta a chiudere i battenti per essere ceduto al Comune da una già gloriosa Nobile Società Proprietaria – sente



Bruno Maderna dirige il concerto sinfonico nel 1951 al Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

invece la necessità di sottolineare che si tratta di una «Serata di gala nella ricorrenza dell'anniversario della Marcia su Roma», ovviamente riportato anche nella segnalazione dell'anno, non solo '28 ottobre 1933' ma anche XII dell'era fascista...

Il programma è questa volta ancor più interessante di quello dell'anno precedente, ché dopo la sinfonia dei *Vespri siciliani*, quella del *Segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari e quella delle *Maschere* di Mascagni segue la Quinta Sinfonia di Beethoven e il wagneriano *Preludio e morte d'Isotta*:

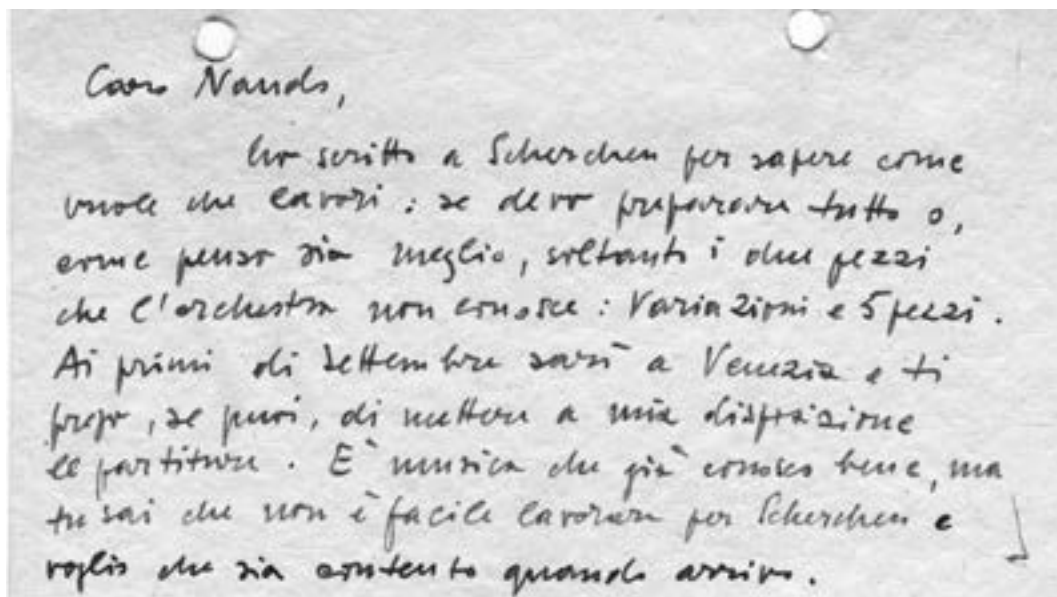
Il concerto tenuto iersera alla Fenice da Brunetto Grossato ha reso ancora una volta al minuscolo direttore d'orchestra gli onori di un successo trionfale. In occasione della celebrazione dell'XI annuale della Marcia su Roma la sala del teatro presentava un aspetto particolare: un enorme ritratto del DUCE, fiancheggiato da Fasci littori dominava sulla parapettata; nella cavea era il busto del Sovrano tra folte piante di alloro e ogni palchetto s'adornava con fiamme tricolori e con guidoni neri recanti il fascio littorio impresso in oro. Il pubblico, che gremiva la sala in ogni ordine di posti, accolse Brunetto Grossato al suo primo apparire sul podio, con un lungo e calorosissimo applauso; applauso che aumentò di calore quand'egli afferrata la bacchetta attaccò con risoluta foga la *Marcia reale* e l'inno di *Giovinezza*. [...] Abbiamo più volte parlato delle eccezionali qualità direttoriali di questo piccolo artista, animatore di un'orchestra ed aggiogatore delle folle, sicché sarebbe vano ritesserne l'elogio. [...] Questo non solo nella prima parte del programma, chiusasi con una pioggia di fiori sul podio e col lancio di bianche colombe in onore del piccolo maestro, ma anche dopo la pensosa esposizione della Quinta Sinfonia di Beethoven e dopo il *Preludio e Morte di Isotta*, di Wagner, dopo il quale le ovazioni a Brunetto Grossato si fecero addirittura deliranti.⁴

Ma come era nato l'interesse del mondo musicale nei confronti del giovanissimo Brunetto Grossato? Sono forse proprio le ultime parole del brano citato che possono aprire uno spiraglio nella scelta; sono anni, questi, fortemente legati a una impronta propagandista del regime, soprattutto orientata verso la formazione dei giovani. Naturalmente sarebbe del tutto sbagliato credere ai frutti di una regolare formazione scolastica: il ragazzo infatti, terzo figlio di una famiglia che ebbe altrettante madri da parte di Umberto Grossato, papà di Maderna, sbarcava il lunario con esibizioni che avvenivano prevalentemente a cavallo tra Chioggia e Venezia, spesso anche sulle imbarcazioni che univano le due città con un gruppo di musicisti che aveva assunto il nome allora esotico di *The Happy Grossato Company*, gruppo nel quale si esibiva al violino il piccolo Bruno, che poi spesso sostituirà il padre nella direzione. Nulla quindi di cui vantarsi realmente da parte delle autorità, se non sottolineando lo sviluppo del 'genio italico' che – in questo caso – si era sviluppato in modo del tutto spontaneo. Non sarà un caso poi che proprio le vicende familiari, a dir poco confuse, portassero successivamente Bruno a rinunciare al cognome

del padre, con il quale pure aveva raggiunto un certo successo e al quale volle rinunciare, a beneficio di quello della mamma, Carolina Maderna, della quale con ogni probabilità poteva ricordare solo qualche lacerto di vita⁵. Sono quindi, come si può notare, vicende biografiche abbastanza complicate, nelle quali avranno poi peso sia un frate, Policarpo Crosara⁶, sia Irma Manfredi, una gentildonna veronese che divenne sua mentore, che lo fece studiare a Verona – dove si era trasferito – e poi a Milano e a Roma prima di ritornare a Venezia, quando poté contare su alcuni incarichi al Conservatorio Benedetto Marcello attribuitigli dall'allora direttore Granfrancesco Malipiero, e dove visse con la moglie Raffaella Tartaglia alcuni anni della propria vita, risiedendo per un periodo nel mezzanino



Locandina del concerto sinfonico diretto da Bruno Maderna nel 1951 al Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Piccolo cartoncino autografo di Bruno Maderna indirizzato a Ferdinando Ballo, direttore del Festival Internazionale di Musica Contemporanea, nel 1951. Archivio storico del Teatro La Fenice.

di Palazzo Erizzo, prospiciente il canale di San Martino anche se nella parrocchia di San Giovanni in Bragora.

La biografia 'adulta' del compositore inizia alla Fenice con il Gruppo strumentale Benedetto Marcello diretto da Maderna, che propone nell'ambito del IX Festival Internazionale di Musica Contemporanea la sera del 21 settembre 1946 un programma nel quale, accanto alla *Serenata per undici strumenti* dello stesso Maderna, vengono eseguiti anche il *Piccolo Concerto* per pianoforte di Riccardo Malipiero, *La dolce pena* di Valentino Bucchi, un *Trio* di Guido Turchi e le *Variazioni per pianoforte* di Camillo Togni. Da questo momento la carriera di Maderna saprà fondere l'attività come esecutore⁷ a quella come compositore, mettendo assieme un numero ben consistente di presenze in teatro.

L'Archivio del Teatro però conserva, tra le altre cose, anche un interessante documento che può gettare ulteriore luce sulla figura di Maderna e sui suoi primi anni di lavoro: nel corso del costante riordino della documentazione è emerso un biglietto senza data ma indirizzato da Maderna a 'Nando', vale a dire a Ferdinando Ballo, allora segretario della direzione artistica del Teatro. In esso si fa riferimento a un utilizzo di Maderna come preparatore dell'orchestra per conto di Hermann Scherchen⁸, che si esibirà alla Fenice il 30 settembre 1951 nella commemorazione di Arnold Schönberg. Vale la pena riportare per intero il testo del biglietto:

Caro Nando, ho scritto a Scherchen per sapere come vuole che lavori: se devo preparare tutto o, come penso sia meglio, soltanto i due pezzi che l'orchestra non conosce: Variazioni

e 5 pezzi⁹. Ai primi di settembre sarò a Venezia e ti prego, se puoi, di mettere a mia disposizione le partiture. È musica che già conosco bene, ma tu sai che non è facile lavorare per Scherchen, e voglio che sia contento quando arrivo. Verrà da te Luigi Nono (che ha avuto quest'anno al Festival di Darmstadt un grande successo con una sua composizione) e ti chiederà alcune cose che ti prego, se è possibile, di arrangiare bene. A Venezia ti parlerò particolarmente di questo. Cari affettuosi saluti al tuo bambino e alla gentile Signora. Un abbraccio – tuo Bruno¹⁰

Trascurando i primi tre concerti prestati da ragazzino, e oltre al concerto del 1946, a un anno di distanza dalla conclusione del conflitto nel quale Maderna aveva figurato come partigiano¹¹, nel 1951 il compositore veneziano aveva diretto in teatro un programma che aveva messo assieme la musica del glorioso passato (una scelta di tre sonate strumentali di Giovanni Legrenzi e il concerto BWV 1052 di Bach ovviamente eseguito al pianoforte, da Gino Gorini) con quella del presente, da Gianfrancesco Malipiero (che tra l'altro del recupero della musica del passato era stato faustissimo promotore) all'*Adagietto* di Mahler e infine a *La Mer* di Debussy. Evidentemente, un po' per la stima nutrita nei confronti di Scherchen, che era stato anch'egli suo docente, un po' per bisogno economico e forse anche per umiltà, il ruolo di preparatore non gli andava affatto stretto. E per comprendere quanto bisogno ci fosse di una simile figura, già espertissima nella musica contemporanea, basta scorrere il programma del concerto, per nulla semplice, soprattutto per una compagine italiana.

¹ La Fenice non disponeva ancora di una orchestra stabile: per averla si dovrà attendere ancora una trentina d'anni.

² Ed è iscritto al Liceo Ginnasio Marco Foscarini di Venezia. Questa notizia, come molte altre che seguono, possono essere lette in Mario Baroni-Rossana Dalmonte, *Bruno Maderna. La musica e la vita*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020.

³ Con il preludio dei *Maestri cantori* di Wagner in sostituzione del preludio della *Traviata* e del *Sogno* di Mascagni.

⁴ *Il concerto di Brunetto Grossato alla Fenice*, La Gazzetta di Venezia, 29 ottobre 1933.

⁵ La madre di Maderna era morta quando il figlio aveva da poco superato i quattro anni di vita...

⁶ Il trasferimento del frate da Venezia a Fiume non interruppe i rapporti tra i due ma, anzi, dette vita a uno scambio epistolare tutt'ora conservatosi e illuminante per meglio conoscere la formazione del giovane.

⁷ Per conoscere Maderna e il suo modo di dirigere l'orchestra cfr. l'affascinante e piacevolissimo medaglione che ne dà Michele Girardi (*La musica è fatta dall'uomo per l'uomo*) nel programma di sala del Teatro La Fenice relativo al *Dido and Aeneas* di Purcell (consultabile in rete nel sito della Fenice) della Stagione 2010, quando *Le Rire* del compositore veneziano venne scelta come introduzione all'opera.

⁸ Il direttore d'orchestra, primo interprete di un numero singolarmente alto di prime assolute di compositori di assoluto livello, fu anche autore del *Lehrbuch des Dirigierens*, tradotto in Italia solo nel 1965 con il titolo di *Manuale del direttore d'orchestra*. Era ben noto alla Fenice, dove dirigerà ripetutamente ma con una importante pausa (dal 1934 alla conclusione della seconda guerra mondiale) a seguito di un vero e proprio ostracismo per la sua fede politica. Una velina del Minculpop sintetizza la sua 'scomunica' in quanto «noto comunista».

⁹ Oltre ai citati *Fünf Stücke* op. 16 e alle *Variazioni per orchestra* op. 31 il programma prevedeva l'esecuzione di *Verklärte Nacht* op. 4 e di *A Survivor from Warsaw* op. 46.

¹⁰ Teatro La Fenice, Archivio storico, busta 1951 da G a R.

¹¹ Dell'esperienza relativa alla direzione del Lohengrin prodotto da Scalera Film cfr. il saggio in questo stesso programma.

Bruno Maderna alla Fenice

Venezia, Teatro La Fenice - xxvii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
6 settembre 1964

Hyperion, lirica in forma di spettacolo di Friedrich Hölderlin, musica di Bruno Maderna.
Il Poeta: Severino Gazzelloni; La Donna: Catherine Gayer; Una Macchina: costruita da Virginio Puecher; Attori: Sissi Bonacini, Gian Campi, Donatella Ceccarello, Maurizio Dal Borgo, Gianni De Luigi, Renzo Fabbris, Stefano Falchetta, Franco Ferrari, Franco Gristinelli, Giorgio Marcozzi, Giorgio Marescalchi, Roberto Milani, Renato Padoan, Massimo Poli, Stefano Poli, Angelo Sbrilli, Giulio Szekely, Ezio Toffolutti – M° conc. e dir. orch.: Bruno Maderna; Reg.: Virginio Puecher; Internationale Kammerensemble Darmstadt.

Venezia, Teatro La Fenice - xxix Festival Internazionale di Musica Contemporanea
7 settembre 1966

Le rire per nastro magnetico, musica di Bruno Maderna (Prima esecuzione in Italia).
Voci: Elena Vicini, Kadigia Bove, Berto Proni; Soprano: Liliana Poli; Clarinetto: William O. Smith; Reg. suono: Luigi Nono; Mezzosoprano: Cathy Berberian.

Venezia, Teatro La Fenice - xxxiii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
11 settembre 1970

Hunter of Angels, balletto, musica di Bruno Maderna, coreografia di Robert Cohan.
Jacob: Norman Murray; Angel: Bob Smith – Cor.: Robert Cohan; London Contemporary Dance Theatre; Pierrot Players; Luci: John B. Read.

Venezia, Teatro La Fenice - Opera Balletto 1977-78
14 dicembre 1977 (5 recite)

Hyperion, lirica in forma di spettacolo di Friedrich Hölderlin, musica di Bruno Maderna.
Il poeta: Severino Gazzelloni; La donna: Marjorie Wright; Attori: Mario Esposito, Gianni Guidetti, Roberto Milani, Giuseppe Morassi, Arrigo Mozzo, Umberto Troni, Enzo Turrin; Figurazioni: Giorgio Camuffo, Stefano Corras, Sergio Cusin, Maurizio D'Este, Massimo Lanza, Roberto Medoro, Franco Naidi, Andrea Nulli, Costantino Pederoda, Aldo Pezzuti, Stefano Rizzo, Maurizio Sabini, Michele Seggi, Saverio Simi, Vito Simi – M° conc. e dir. orch.: Karl Martin; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Virginio Puecher; Scen.: Carlo Paganelli; Cost.: Daniela Zerbinati.

Venezia, Teatro Goldoni - Stagione di Lirica e Balletto 1998
8 ottobre 1998 (4 recite)

Satyricon, opera in 1 atto di Bruno Maderna tratto dal *Satyricon* di Petronio Arbitro, musica di Bruno Maderna.

Fortunata: Marie Angel; Trimalchio: John Cogram; Scintilla: Melanie Walz; Eumolpus: Jens Larsen – M° conc. e dir. orch.: Jürg Henneberger; Reg.: Herbert Wernicke; Scen.: Herbert Wernicke; Cost.: Herbert Wernicke; Allestimento: Theater Basel, Basilea.

Venezia, PalaFenice al Tronchetto - Civiltà Musicale Veneziana
18 ottobre 1998 (2 recite)

Don Perlimplín, opera radiofonica di Federico García Lorca, musica di Bruno Maderna.
Speaker: Manuel Galiana; Marcolfa: Aurora Bautista; Belisa: Beatriz Lanza; 1° Folletto: Flavio Oliver; 2° Folletto: Pablo Turégano; Suocera di Don Perlimplin: sax-ensemble; Don Perlimplin: Marco A. Pérez Prado (flauto) – Reg.: Manuel Gutiérrez Aragón; Scen.: Gerardo Vera; Cost.: Gerardo Vera; Luci: Juan Gómez Cornejo.

Venezia, Teatro La Fenice - Stagione 2010 - Lirica e Balletto
14 marzo 2010 (5 recite)

Le Rire (Il riso), per nastro magnetico, musica di Bruno Maderna, coreografia di Saburo Teshigawara.

Compagnia Karas (Rihoko Sato, Mie Kawamura, Eri Wanikawa, Kafumi Tabagi, Riichi Kami, Nana Koetting, Nile Koetting) – M° conc. e dir. orch.: Attilio Cremonesi; Reg.: Saburo Teshigawara; Scen.: Saburo Teshigawara; Cost.: Saburo Teshigawara; Cor.: Saburo Teshigawara; M° del Coro: Claudio Marino Moretti.

Maderna direttore alla Fenice

– 4 ottobre 1932

musiche di Verdi, Mendelssohn, Catalani, Suppè, Mascagni, Rossini

– 8 ottobre 1932

musiche di Verdi, Mendelssohn, Catalani, Suppè, Wagner, Rossini

– 28 ottobre 1933

musiche di Verdi, Wolf-Ferrari, Mascagni, Beethoven, Wagner

– 21 settembre 1946 ix Festival Internazionale di Musica Contemporanea

musiche di Maderna, R. Malipiero, Bucci, Turchi, Togni

– 15 maggio 1951 Concerti Sinfonici

musiche di Legrenzi, Bach, Malipiero, Mahler, Debussy

– 9 aprile 1955 (2 recite) Concerti di Primavera

musiche di Leo, Brahms, Webern, Ravel, Stravinskij

– 24 settembre 1959 xii Festival Internazionale di Musica Contemporanea

musiche di Castiglioni, Vlad, Porena, Peragallo, Nono, Apostel

– 17 settembre 1960 xxiii Festival Internazionale di Musica Contemporanea

musiche di Hartmann, Fortner, Dallapiccola, Nono

– 13 aprile 1961 xxiv Festival Internazionale di Musica Contemporanea

Intolleranza 1960 di Nono

– 16 aprile 1961 xxiv Festival Internazionale di Musica Contemporanea

musiche di Maxwell Davies, Schönberg, Webern, Rubin de Cervin, Maderna

– 19 aprile 1962 xxv Festival Internazionale di Musica Contemporanea

musiche di Webern, Brown, Schönberg, Kodály

- 23 aprile 1963 xxvi Festival Internazionale di Musica Contemporanea
musiche di Poulenc, Malipiero, Maderna, Xenakis
- 6 settembre 1964 xxvii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Don Giovanni di Malipiero
- 7 settembre 1964 xxvii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
musiche di Stockhausen, Boulez, Ligeti, Schönberg
- 9 settembre 1964 xxvii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
musiche di Yun, Hindemith, Debussy, Lehmann, Becker
- 15 settembre 1964 xxvii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
musiche di Volkonski, Berio, Nono, Schönberg
- 13 settembre 1966 xxix Festival Internazionale di Musica Contemporanea
musiche di Bertoncini, Bussotti, Razzi, Nordheim, Castiglioni
- 9 settembre 1967 xxx Festival Internazionale di Musica Contemporanea
musiche di Webern, Vogel, Malipiero, Berio
- 9 settembre 1968 xxxi Festival Internazionale di Musica Contemporanea
musiche di Debussy, Maderna, Webern, Boulez
- 10 settembre 1968 xxxi Festival Internazionale di Musica Contemporanea
musiche di Schoenberg, van Vlijmen, Silvestrov, Bartók
- 12 settembre 1969 xxxii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
musiche di Ives, Alsina, Maderna, Renosto
- 6 settembre 1970 xxxiii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
musiche di Ligeti, Stockhausen, Pennisi, Schönberg

*Esecuzioni di musiche di Maderna, fino ai concerti commemorativi a un lustro dalla morte (1979)
alla Fenice*

- 21 settembre 1946 ix Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Gruppo strumentale Benedetto Marcello: *Serenata per undici strumenti*
- 17 settembre 1948 xi Festival Internazionale di Musica Contemporanea. Autunno Musicale Veneziano
Gorini, Lorenzi: *Concerto per 2 pfe str.*
- 13 settembre 1950 xiii Festival Internazionale di Musica Contemporanea - IV Autunno Musicale Veneziano
Scherchen, Orchestra Sinfonica di Roma della Radio Italiana: *Studi per «Il processo» di Kafka. S, V rec., orch* (prima esecuzione assoluta)
- 17 settembre 1954 xvii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Sanzogno: *Improvvisazione. orch. n. 2* (prima esecuzione assoluta)
- 21 settembre 1959 xxii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Quartetto Parrenin, Sanzogno: *Quartetto in due tempi; Continuo*
- 16 aprile 1961 xxiv Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Melos Ensemble di Londra: *Serenata terza per nastri magnetici* (prima esecuzione assoluta)

- 23 aprile 1962 xxv Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Gazzelloni, Rzewski: *Honeyrêves. fl, pf*
- 23 aprile 1963 xxvi Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Faber, Maderna, Simonovic: *Concerto. ob, orch* (prima esecuzione italiana)
- Sale Apollinee: 8 settembre 1964 xxvii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Faber: *Stücke. ob* (prima esecuzione assoluta)
- Sale Apollinee: 9 settembre 1965 xxviii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Faber, Kontarski, Company: *Aulodia. ob amore, chit* (prima esecuzione assoluta)
- 12 settembre 1969 xxxii Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Maderna, Olof: *Concerto. vl, orch* (prima esecuzione assoluta)
- 3 novembre 1974 (La Biennale)
Vis, Tilbury: *Concerto. pf, orch* (prima esecuzione in Italia)
- Sale Apollinee: 11 novembre 1974 (La Biennale)
Quatuor Parrenin: *Quartetto per archi*
- 11 novembre 1974 (La Biennale)
Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, Panni: *Giardino religioso. orch da camera*
- 6 ottobre 1975
Sinopoli, Ensemble Bruno Maderna: *Giardino religioso. orch da camera*
- 18 settembre 1976 (La Biennale/Teatro La Fenice)
Sinopoli: *Biogramma* (prima esecuzione in Italia)
- Padova, Teatro Verdi: 6 novembre 1976 (2 recite) Concerti Sinfonici e da Camera 1976.
Secondo ciclo
Faber, Atzmon: *Concerto. ob, orch*
- Sale Apollinee: 9 ottobre 1977
Omaggio a Mario Labroca – Bennici: *Viola. vla d'amore*, Bennici: *Serenata per un satellite. vla*
- 16 settembre 1979 (2 recite) Concerti Sinfonici e da Camera
Guglielmo, Constant: *Concerto. vl, orch*
- Sale Apollinee: 4 ottobre 1979 Musica '79. Concerti E. A. La Biennale - E. A. Teatro La Fenice
Ricordo di Bruno Maderna – Barsotti, Bennici: *Viola, Serenata per un satellite. vla*
- 4 ottobre 1979 Musica '79. Concerti E. A. La Biennale - E. A. Teatro La Fenice
Guglielmo, Sinopoli, Orchestra della R.A.I. di Torino: *Grande Aulodia. fl, ob, orch, Aura, Widmung, Quadrivium*



Foto di scena di *Satyricon* di Bruno Maderna a Venezia, La Fenice al Teatro Goldoni, 1998. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke, allestimento in coproduzione con Theater-Basel di Basilea. Direttore Jürg Henneberger. Interpreti: Marie Angel (*Fortunata*), John Cogram (*Trimalchio e Habinnas*), Melanie Walz (*Scintilla e Criside*), Jens Larsen (*Eumolpus e Niceros*). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Brevi cenni intorno al *Satyricon* di Petronio Arbitro

di Leonardo Mello

Quanto a Petronio, bisogna riprendere il discorso un po' più da lontano. Soleva egli trascorrere il giorno dormendo, la notte negli affari o negli svaghi; la vita sfaccendata gli aveva dato fama, come ad altri l'acquisto un'operosità solerte; e lo si giudicava non un gaudente e uno scialacquatore, come la maggior parte di coloro che dilapidano il proprio patrimonio, ma un uomo di lusso raffinato.

Con queste parole Tacito, nei suoi *Annali* (xvi, 18-19), descrive la figura di Petronio Arbitro, uomo politico di epoca neroniana, che muore suicida nel '66 d. C. per imposizione dell'imperatore, essendo accusato della partecipazione alla congiura di Calpurnio Pisone. Le scarse notizie biografiche hanno comunque indotto gli studiosi, anche se non unanimemente, a considerarlo l'autore del *Satyricon*, che dunque appartenerrebbe alla complessa epoca storica dominata dalla dinastia giulio-claudia.

Prendendo per buona quest'attribuzione, per quanto riguarda la vita dell'autore si può aggiungere, tra i pochi dati certi, l'attività come proconsole in Bitinia e la successiva carica di console a Roma. Le suggestioni che portano a concludere in favore dell'identificazione in quel Petronio dello scrittore del *Satyricon* prendono spunto anche dal carattere messo in evidenza da Tacito, che sembra felicemente adattarsi alla particolare opera che gli è attribuita. Lo storico romano, infatti, continua nella sua narrazione raccontando la decisione, da parte dell'accusato, di non attendere un perdono, per altro non certo, da parte di Nerone, e di provocarsi la morte in modo eccentrico e quanto meno originale:

In quei giorni Nerone si era recato in Campania, e Petronio, spintosi fino a Cuma, venne qui trattenuto. Egli non sopportò di restare oltre sospeso fra la speranza e il timore; non volle tuttavia rinunciare precipitosamente alla vita; si tagliò le vene e poi le fasciò, come il capriccio gli suggeriva, aprendosele poi nuovamente e intrattenendo gli amici su temi non certo severi o tali che potessero acquistargli fama di rigida fermezza. A sua volta li ascoltava dire non teorie sull'immortalità dell'anima o massime di filosofi, ma poesie leggere e versi d'amore.

Sia quel che sia, Petronio Arbitro sarà sempre associato al *Satyricon*, uno dei libri più affascinanti e sorprendenti dell'antichità. Molti intellettuali posteriori gli hanno tributato lodi convinte e sincere, che è impossibile riportare in queste poche pagine, a eccezione di Friedrich Nietzsche, che in *Al di là del bene e del male* esprime così la sua ammirazione per la sagacia e la genialità della sua scrittura:

Più di qualsiasi grande musicista sino a oggi Petronio è stato un maestro del *presto*, con le sue invenzioni, lampi di genio, parole: che importanza hanno, in definitiva, tutti i pantani del mon-

do malato e malvagio, e anche 'del mondo antico' se si ha, come lui, piedi di vento, lo scherno liberatore di un vento che guarisce ogni cosa, costringendo ogni cosa a correre!

Il *Satyricon*, come già detto, è un'opera inconsueta. Appartiene al genere del 'romanzo prosimetro', poco o per nulla frequentato ai tempi di Petronio. Per ritrovare qualcosa di stilisticamente simile è possibile rivolgersi all'*Apokolokyntosis* di Seneca, che però non è un romanzo ma una versione satirica dell'elogio funebre dell'imperatore Claudio. I due testi dunque hanno motivazioni e struttura diverse, e analogie si incontrano soltanto nell'abbondante mescolanza di prosa e versi, che caratterizza entrambi. Ma l'opera di Petronio si può a tutti gli effetti definire un *unicum* dal punto di vista formale come da quello tematico e contenutistico. Nel primo aspetto assume particolare fascino il suo carattere metaletterario, reso evidente da un continuo reticolo di citazioni dai grandi autori del passato, soprattutto greci, e dai molti riferimenti mitologici. Citazioni e riferimenti la maggior parte delle volte utilizzati con intento parodico o in modo antifrastico. A questo patrimonio, che pretende dai lettori un livello culturale pari a quello dell'autore nel riconoscere i rimandi e gli 'originali', si aggiunge l'allusione a forme letterarie coeve, come la satira, il mimo letterario, la Commedia Nuova, la *palliata* tra le altre, in un linguaggio che va dal sublime al triviale. Costante è poi la presenza di un io narrante interno, incarnata dal personaggio del giovane studente Encolpio, che è il protagonista. Lo incontriamo già all'inizio della porzione d'opera che ci è stata conservata (capp. 1-3) – purtroppo le lacune sono molte, e la critica moderna suddivide normalmente l'opera in centoquarantuno capitoli, sulla base delle diverse e parziali edizioni del passato – mentre discute animatamente con il retore Agamennone sulla decadenza dell'arte declamatoria, perché – dice –

ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his quae in usu habemus aut audiunt aut vident, sed piratas cum catenis in litore stantes, sed tyrannos edicta scribentes quibus imperent filiis un patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentiam data un virgines tres aut plures immolentur, sed mellitos verborum globulos et omnia dicta factaque quasi papavere et esamo sparsa. Qui inter haec nutriuntur non magis sapere possunt quam bene olere qui in cucina habitant.

(io penso che questi poveri ragazzi nelle scuole diventino altrettanti scemi patentati, perché non si fa loro ascoltare o vedere niente che abbia rapporto con la realtà che ci è familiare: ma solo pirati in agguato sulla spiaggia con le catene in mano, solo tiranni nell'atto di vergare editi con i quali intimano ai figli di mozzare il capo del proprio padre, solo oracoli, emessi per far cessare una pestilenza, che prescrivono il sacrificio di tre vergini o anche di più, solo parole come confetti dolciastrati di miele e tutto, espressioni e contenuti, quasi asperso da una polvere di papavero e di sesamo. Chi vien pasciuto a forza di roba simile, non può avere buon gusto; non più di quanto può esalare un profumo gradevole chi sta di casa in cucina.)

L'invettiva di Encolpio ai danni del professore di retorica Agamennone, dunque, apre le danze del *Satyricon* superstite, e viene citata qui come esempio tipico della scrittura di Petronio, ironica e pungente in ogni parte del libro. In realtà l'opera, nel suo complesso, presenta una critica articolata e divertita alla società del tempo, critica che per esplicitarsi prende a spunto gli argomenti più disparati, con una spiccata presenza dell'eros omoses-

suale, rappresentato in modo particolarmente evidente dal triangolo Encolpio-Ascilto-Gitone, cui si affianca a un certo punto anche il più attempato poeta Eumolpo. La dimensione dominante è quella del viaggio e del labirinto, che caratterizza sia il girovagare dei due giovani (Encolpio e Ascilto) fino al loro approdo alla casa di Trimalcione (o Trimalchione), sia la seconda parte, dove si assiste addirittura a un'avventura sul mare con annesso naufragio e arrivo finale sulle coste di Crotone. Un susseguirsi di situazioni esilaranti, intervallate da discorsi e meditazioni sui temi più vari, dalla vacua retorica, come si è visto, ai problemi di stitichezza, dalla condizione degli schiavi all'impotenza, dalla poesia contemporanea alle stoviglie di lusso... C'è spazio anche per una riflessione sulla morte e sulla vanità dell'esistenza, sulle attività professionali di parassiti e cacciatori di eredità, sugli istinti e gli appetiti sessuali di donne anziane e militari di carriera. Un ritratto corrosivo che non diviene mai però furore moralistico e mantiene sempre la sua dimensione esilarante e disincantata intrisa di pungente realismo.

La porzione più ampia sopravvissuta (capp. 26-78) racchiude la celebre *Cena di Trimalcione*, a cui appunto giungono Encolpio e Ascilto. Questa cena è la parte più emblematica del *Satyricon*: il padrone di casa è un liberto, erede dei beni di colui che fu un tempo suo padrone e divenuto ricchissimo grazie al suo acuto senso per gli affari. Trimalcione ostenta in qualsiasi modo la sua fortuna, per esempio al capitolo 31, quando i molti ospiti si distendono sul triclinio per assistere all'arrivo delle prime portate:

Tandem ergo discubimus pueris Alexandrinis aquam in manus nivatam infundentibus aliisque insequentibus ad pedes ac paronychia cum ingenti subtilitate tollentibus. [...] Ceterum in promulsidari asellus era Corinthius cum bisaccio positus, qui habebat olivas in altera parte albas, in altera nigras. Tegebant asellum duae lances, in quarum marginibus nomen Trimal-



Petronio Arbitro.

chionis inscriptum erat et argenti pondus. Ponticuli etiam ferruminati sustinebant glires mel-
lea c papavere sparsos. Fuerunt et tomacula ferventia supra craticulam argenteam posita, et
infra craticulam Syriaca pruna cum granis Punici mali.

(Alla fine, dunque, ci stendemmo per mangiare, mentre degli schiavetti di Alessandria ci ver-
savano sulle mani acqua ghiacciata e altri, subito dietro, si inginocchiavano ai nostri piedi per
toglierci, con grande abilità, le pellicole intorno alle unghie. [...] Tornando all'antipasto, su un
grande vassoio era sistemato un asinello, di bronzo corinzio, che portava una bisaccia a due
tasche, delle quali l'una conteneva olive chiare, l'altra scure. L'asinello era coperto, ai lati, da due
piatti sui cui orli erano incisi in nome di Trimalcione e la caratura dell'argento. Delle piccole
impalcature, poi, saldate al piano del vassoio, sostenevano dei ghiri tinteggiati con miele e
aspersi da polvere di papavero. Non mancavano anche delle salsicce che friggevano sopra una
griglia d'argento e sotto la griglia prugne siriane con chicchi di melograno.)

L'ostentazione e lo sfarzo di Trimalcione sono tra i punti più divertenti di questo
romanzo satirico in cui vengono messi alla berlina l'uomo e le sue meschinità. Ritroviamo
questi elementi più volte, tra cui al capitolo 52, in cui è lo stesso tronfio anfitrione a parlare
orgogliosamente dei suoi beni:

In argento plane studiosus sum. Habeo scyphos urnales plus minus C: quemadmodum Cas-
sandra occidit filios suos, et pueri mortui iacent sic ut vivere putes. Habeo capides M quam
reliquit patrono Rummus, ubi Daedalus Niobam in equum Troianum includit. Nam Her-
merotis pugnans et Petraitis in poculis habeo, omnia ponderos; meum enim intellegere nulla
pecunia vendo.

(Sull'argenteria ho proprio una fissazione. Possiedo più o meno un centinaio di coppe da
un'urna, sulle quali c'è come fa Cassandra ad uccidere i suoi figli e i bambini che giacciono
morti, fatti così bene da sembrare persone vere. Possiedo un migliaio di tazze che al mio patro-
no lasciò Rummio, nelle quali Dedalo rinchiude Niobe dentro il cavallo di Troia. Per quanto
riguarda le lotte gladiatorie di Ermerote e Petraite, le ho sui boccali, tutta roba di grande
caratura; potete stare certi che la mia competenza su queste cose non la baratterei con tutto
l'oro del mondo.)

Qui tutto sembra richiamare il cattivo gusto tipico dell'arricchito, in un'esplosione di
richiami alla mitologia che, come si accennava, non mancano mai di fare capolino nel *Satyricon*.
I passi citati servono solo come piccolo assaggio – per restare in ambito gastronomi-
co – di un'opera mordace e straordinaria come quella composta da Petronio. Non è difficile
pensare al fascino che essa susciterà in Bruno Maderna a millenovecento anni di distanza...

L'edizione di riferimento è: *Petronio Arbitro, Satyricon*, a cura di *Andrea Aragosti*, Rizzoli, Milano 2021.



Programma di sala del concerto del 28 ottobre 1933 al Teatro La Fenice con la direzione del bambino Brunetto Grossato Maderna. Il compositore, all'epoca tredicenne, portava ancora il doppio cognome: successivamente, a causa di vicende fa-
miliare piuttosto 'confuse' decise di cancellare il cognome del padre a beneficio di quello della madre, Carolina Maderna.
Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il *Satyricon* spopola nel cinema



Il *Satyricon* di Petronio ha ispirato moltissimi autori e artisti della modernità. Solo per citare l'ambito cinematografico, se tutti conoscono la pellicola di Federico Fellini del 1969 – vincitrice tra l'altro di quattro Nastri d'argento oltre che della candidatura come migliore regista agli Oscar 1971 – forse non tutti conoscono un'altra creazione cinematografica dedicata a quest'opera della classicità: vale a dire il *Satyricon* di Gian Luigi Polidoro, con un meraviglioso Ugo Tognazzi nei panni del vecchio Trimalcione. Le due opere furono girate praticamente in contemporanea: o meglio, Fellini stava già lavorando al suo *Satyricon* prodotto da Alberto Grimaldi, quando un altro produttore, Alfredo Bini, decise di affidarne a Polidoro una propria trasposizione, che uscì però alcuni mesi prima di quella di Fellini. La pellicola di Polidoro fu segnata tra l'altro da un'accusa di oscenità e posta sotto sequestro per le scene sessualmente esplicite in cui era coinvolto l'attore Francesco Pau, all'epoca quattordicenne. Come se non bastasse, a stretto giro, nel 1970 il regista comico Mariano Laurenti firmò una parodia del *Fellini Satyricon* con la partecipazione di Franco Franchi, Ciccio Ingrassia ed Edwige Fenech, intitolata *Satiricosissimo*.

Biografie

ALESSANDRO CAPPELLETTO

Direttore. Ha studiato direzione d'orchestra con Donato Renzetti presso l'Accademia di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo. Ha diretto *Histoire du soldat* di Stravinskij per il Teatro La Fenice di Venezia e *Pierrot Lunaire* di Schönberg a Roma per la rassegna I Concerti di Ariadimusic. Ha guidato l'Orchestra Regionale Filarmonia Veneta in una serie di concerti con il pianista Alessandro Taverna. Si è diplomato in composizione con il massimo dei voti sotto la guida di Nicola Straffelini. Ha partecipato a *masterclass* tenute da Ivan Fedele e Stefano Gervasoni. Ha ricevuto una menzione d'onore al Concorso internazionale di composizione Premio Valentino Bucchi 2019 con il brano *Lutteurs* su testo di René Char. Nel 2021 è stato invitato dagli Amici della Musica di Modena a partecipare al progetto compositivo a più mani *Viandanti d'oggi* componendo su testi di Lidia Riviello due romanze per baritono e pianoforte eseguite da Bruno Taddia e Andrea Corazziari. Ha frequentato i *workshop* internazionali di composizione e direzione d'orchestra del Divertimento Ensemble. Diplomato in violino sotto la guida di Marina Sarni, dal 2012 è primo dei secondi violini dell'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia. Ha collaborato con l'Orchestra della Royal Opera House Covent Garden di Londra e con l'Orchestra e la Filarmonica del Teatro alla Scala. In veste di solista ha eseguito il Secondo Concerto per violino di Prokof'ev con l'Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza. Fa parte della direzione musicale del progetto europeo Junges Musikpodium Dresden-Venedig, con cui tiene concerti in Italia e in Germania come solista e concertatore.

FRANCESCO BORTOLOZZO

Regista. Nasce a Mirano il 5 marzo 1982. Laureato al DAMS di Padova in Storia del cinema italiano e successivamente al biennio magistrale di Storia dal Medioevo all'Età Contemporanea all'Università Ca' Foscari di Venezia, affianca agli studi universitari quelli artistici, diplomandosi in Arte Drammatica all'Accademia del Teatro Stabile del Veneto e partecipando a numerosi *workshop* di sceneggiatura alla London Film School di Covent Garden. Successivamente lavora come attore al Teatro La Fenice di Venezia per oltre undici anni, sotto la guida di registi come Bieito, Carsen, Lavia e Pizzi, debuttando anche come regista nel 2020 con *Histoire du soldat* di Stravinskij. Al Teatro La Fenice è stato anche direttore di palcoscenico e assistente alla regia in *Falstaff*, apertura della Stagione Lirica

2022-2023, collaborando con Adrian Noble, direttore per ventitré anni della prestigiosa Royal Shakespeare Company. Nel 2022 ha pubblicato con AlterEgo *I Vermi Grigi*, il suo romanzo d'esordio.

ANDREA FIDUCCIA

Scenografo. Nasce a Palermo nel '96, si diploma nel 2015 al Liceo Artistico di Palermo, corso di Scenografia, dove inizia le prime esperienze lavorative per scenografie di spettacoli teatrali. Iscrittosi al Corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, inizia varie collaborazioni e lavora come assistente tirocinante del direttore degli allestimenti del Teatro Massimo. In seguito si sposta all'Accademia di Brera per il corso biennale specialistico in Scenografia. Tra il primo e l'ultimo anno accademico collabora, progetta, costruisce e mette in scena diversi spettacoli teatrali allestiti nel territorio siciliano e milanese. Contemporaneamente agli studi universitari lavora come assistente scenografo a Roma, a Brescia con la scenografa Antonella Conte; in Danimarca per l'Odin Teatret di Eugenio Barba; al Teatro Massimo di Palermo con Paolo Fantin; al Teatro San Carlo di Napoli con Francesco Zito (per gli allestimenti di *Rigoletto* e *Tosca* della stagione 2018). Nel 2019 lavora come assistente di Christian Lanni in due produzioni al Massimo di Palermo e, per lo stesso teatro, progetta la scenografia di *Bastiano e Bastiana*. Tra il 2021 e il 2022 lavora ancora al Massimo di Palermo e al Petruzzelli di Bari come assistente di Francesco Zito, e al Luglio Musicale Trapanese come assistente alle scene e costumi di Denis Krief. Come progettista e disegnatore lavora prima presso un *atelier* di *design* e attualmente presso un prestigioso laboratorio di scenografia a Roma. A inizio 2023 lavora come assistente alle scene al Teatro dell'Opera di Dubai per la scenografa e costumista Roberta Guidi di Bagno.

MARTA DEL FABBRO

Costumista. Nata a Udine nel 1988, nella città natia frequenta l'Istituto Statale d'arte Giovanni Sello, specializzandosi in Moda e Costume; si trasferisce poi a Venezia dove studia Costume per lo Spettacolo all'Accademia di Belle Arti. Partecipa al progetto Atelier della Fenice al Teatro Malibran, una sinergia tra l'Accademia di Belle Arti di Venezia e il Teatro La Fenice, contribuendo alla realizzazione dei costumi per le farse rossiniane andate in scena al Malibran a partire dall'autunno 2012. Nel 2014 si laurea in Costume per lo spettacolo all'Accademia di Belle Arti di Venezia, e successivamente inizia il suo percorso lavorativo nel mondo del teatro lirico come sarta al Teatro La Fenice. Nel 2016 debutta come costumista con *Il trovatore* di Verdi, in occasione del Festival Verdi di Parma, con la regia di Elisabetta Courir, le scene di Marco Rossi e le luci di Giuseppe Ruggiero. Nell'agosto del 2020 progetta i costumi per l'opera da camera *Histoire du soldat* di Stravinskij andata in scena al Teatro Malibran, con la regia di Francesco Bortolozzo e le luci di Fabio Baretin.

FABIO BARETTIN

Light designer. Nasce a Venezia nel 1961. Nell'82, dopo gli studi in elettrotecnica, entra a far parte dello staff tecnico del Teatro La Fenice. Nel 1992 inizia la sua carriera artistica come

light designer, lavorando per teatri veneziani quali Palafenice, Malibran, Goldoni e la stessa Fenice, in quest'ultima talvolta in collaborazione con il Covent Garden di Londra e con la RAI. I suoi progetti hanno illuminato spettacoli presso teatri italiani – fra i quali il Sociale di Rovigo, il Verdi di Padova, il Carignano di Torino, il Comunale di Bolzano, il Comunale di Bologna, il Teatro del Giglio di Lucca, lo Sferisterio di Macerata, il Teatro Alla Scala – e presso teatri internazionali, quali Teatro Greco e Liceu di Barcellona, Teatro National de L'Havana, Opéra di Montecarlo, Orchard Hall e Bunkamura di Tokyo, Poly Theatre di Pechino, Opéra di Marsiglia, Opéra de Nice, Grand Théâtre de Genève, Opéra Bastille di Parigi, Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia. Numerose sono le collaborazioni con registi di fama internazionale, tra cui De Simone, Scaparro, Pizzi, Placido, Olmi, Flimm, Curran, Michieletto, Micheli, Ripa di Meana, Ligorio, Ceresa, Cucchi. Ha creato progetti luce per numerose produzioni: *Ariadne auf Naxos*, *Il cavaliere della rosa*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *La gazza ladra*, *L'italiana in Algeri*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Orfeo ed Euridice*, *Otello*, *Parsifal*, *Roméo et Juliette*, *La scala di seta*, *Lo schiaccianoci*, *Simon Boccanegra*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Orlando furioso*, *Il principe Barabblù*, *A Hand of Bridge*, *Ottone in Villa*, *La Griselda*, *Peter Grimes* e molte altre. Dal 2010 al 2015 è stato docente di Illuminotecnica e Light Design all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

MARCELLO NARDIS

Tenore, interprete del ruolo di Trimalchio. Dopo le lauree in Lettere classiche, Archeologia cristiana e Pedagogia musicale e i diplomi di pianoforte, canto e musica vocale da camera, completa la sua formazione alla Liszt Hochschule di Weimar e al Mozarteum di Salisburgo. Già pianista, debutta come tenore nel 2003. Canta in teatri quali, fra gli altri, la Fenice, la Scala, il San Carlo, il Carlo Felice, il Filarmonico di Verona, il Maggio Musicale Fiorentino, il Massimo di Palermo, il Bellini di Catania, il Liceu di Barcellona, la Stadthalle di Bayreuth, il New National Theatre di Tokyo, la Carnegie Hall di New York, diretto da Battistoni, Chung, Inbal, Luisi, Mehta, Muti, Sardelli, Savall, Frizza, Callegari, e in duo con pianisti come Bacchetti, Badura-Skoda, Ballista, Campanella, Canino, De Fusco. Alla Fenice interpreta *Le baruffe* e *Rigoletto* (2021), *Turandot* (2019), *Macbeth* e *Die lustige Witwe* (2018), *Lucia di Lammermoor* (2017), *Aquagranda* e *Mirandolina* (2016), *Il flauto magico* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *Tristan und Isolde* e *Lou Salomé* (2012) e *Boris Godunov* (2008).

CHRISTOPHER LEMMINGS

Tenore, interprete del ruolo di Habinnas. Ha studiato alla Guildhall School of Music and Drama. Recentemente è stato invitato a Londra dalla Royal Opera House Covent Garden, all'English National Opera, a Glyndebourne, Amsterdam, Madrid, Staatsoper di Berlino, Nantes, Strasburgo, Parigi, Helsinki, Verona e Los Angeles, sotto la direzione di importanti direttori quali Sir Simon Rattle, Riccardo Muti, Kenneth Montgomery, Sir Colin Davis, Leif Segerstam, Edo de Waart. Fra gli impegni più recenti ricordiamo Fatty e Jack in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Brecht/Weill al Teatro dell'Opera di Roma, regia di Graham Vick, Mouse in *Alice in Wonderland* di Unsuk Chin alla Barbican Hall, Mr Upfold

in *Albert Herring* di Britten al Maggio Musicale Fiorentino, direttore Jonathan Webb, Goro in *Madama Butterfly* alla Bergen National Opera, regia di Damiano Michieletto, la partecipazione alla prima mondiale di *Nora* della compositrice Du Wei, con la Nordnosrk Opera di Tromsø. Nel 2021 ha partecipato a Roma all'opera inaugurale *Julius Caesar* di Giorgio Battistelli. Alla Fenice canta in *A Hand of Bridge* di Samuel Barber (2020) e in *Richard III* di Giorgio Battistelli (2018).

WILLIAM CORRÒ

Baritono, interprete del ruolo di Niceros. Nato a Venezia nel 1981, ha intrapreso giovanissimo l'attività di mimo alla Fenice seguendo parallelamente lo studio del canto. Ha debuttato nel 2007 alla Fenice nel musical *Il principe della gioventù* di Ortolani. Tra gli impegni recenti *La pietra del paragone* e *Il barbiere di Siviglia* a Pesaro, *Rinaldo* a Firenze, *Tosca* a Torre del Lago, *Il barbiere di Siviglia* a Macerata, *Macbeth* nel circuito marchigiano, *I Capuleti e i Montecchi* a Padova, Jesi, Treviso e Rovigo. Con la Fenice ha instaurato negli anni una lunga collaborazione, che l'ha visto cantare in *Faust* (2022 e 2021), *Rinaldo* (2021), *Il barbiere di Siviglia* (2020, 2018, 2017, 2016, 2014 e 2011), *La traviata* (2020, 2019, 2018 e 2017), *Don Carlo* (2019), *Madama Butterfly* (2019, 2018, 2016, 2015, 2014 e 2013), *Don Giovanni* (2019, 2017, 2014, 2013, 2011 e 2010), *Werther* (2019), *La bohème* (2018, 2017 e 2012), *L'italiana in Algeri* (2019), *Die lustige Witwe* (2018), *Un ballo in maschera* (2017), *Cefalo e Procri* (2017), *La sonnambula* (2017), *Aquagranda* (2016), *L'amico Fritz* (2016), *Die Zauberflöte* (2015), *Věc Makropulos* (2013), *Boris Godunov* (2008) e *Death in Venice* (2008).

FRANCESCO MILANESE

Basso, interprete del ruolo di Eumolpus. Nato a Conegliano nel 1980 inizia la sua formazione professionale al Conservatorio Jacopo Tomadini di Udine e la prosegue al Conservatorio Agostino Steffani di Castelfranco Veneto. In seguito studia Canto sotto la guida di Elisabetta Tandura e Arte scenica con Lamberto Puggelli, e si perfeziona con Roberto Scandiuizzi e all'Accademia di Modena con Mirella Freni. La sua attività professionale inizia con la produzione Pocket Opera di *Nabucco* al Teatro Sociale di Como. Tra gli impegni recenti: *Macbeth* a Bari, *Madama Butterfly* al Teatro Verdi di Padova, *Un ballo in maschera* nel Circuito Lirico Lombardo, *Le nozze di Figaro* a Parma, *Tosca* all'Opera di Roma, *Il trovatore* nei Teatri di Reggio Emilia, Modena e Pisa, *La bohème* e *Aida* nel Circuito Lirico Lombardo, *Otello*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *Roméo et Juliette* e *Le nozze di Figaro* al Maggio Musicale Fiorentino. Alla Fenice canta in *Falstaff* (2022), nella *Traviata* (2019, 2018, 2017, 2016, 2015 e 2014), *Semiramide* (2018), *Richard III* (2018), *La bohème* (2018 e 2017), *Madama Butterfly* (2017) e *Aquagranda* (2016).

FRANCESCA GERBASI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Criside. Si occupa di vocalità a tutto tondo con un repertorio che va dal tardo barocco alle avanguardie, spaziando per la letteratura argentina, francese e sinfonica di fine Ottocento e primo Novecento. Si esibisce con numerose formazioni da camera e orchestrali, dai palcoscenici di teatri esteri (Svizzera, Austria, Germania,

Francia, Principato di Monaco, Brasile, Cina), a quelli italiani (Venezia, Ravenna, Rimini, Treviso, Bologna, Pordenone), ed è più volte *performer* alla Biennale di Venezia. Si citano le collaborazioni con Sir András Schiff, Riccardo Muti, Antonio Greco, Peter Eötvös, Gianluca Capuano, Arturo Tamayo, Giorgio Battistelli, Martín Palmeri, Renato Miani, Claudio Ambrosini, Mario Pagotto, Giovanni Sparano, Alvis Zambon, Francesco Erle, Francesco Bellotto, Davide Garattini Raimondi. Alla Fenice canta in *FENIX DNA* di Fabrizio Plessi (2017), *Barabau* di Vittorio Rieti (2017), *L'aumento* di Luciano Chailly (2017) e *Sette canzoni* di Gianfrancesco Malipiero (2012).

MANUELA CUSTER

Mezzosoprano, interprete dei ruoli di Fortunata e Quartilla. 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*), Menotti (*La Medium*) collaborando con direttori quali Battistoni, Bernàcer, Bisanti, Callegari, Chailly, Chung, Fasolis, Fogliani, Gardiner, Harding, López-Cobos, Marcon, Mariotti, Matheuz, Montanari, Noseda, Oren, Renzetti, Rovaris, Sagripanti, Scappucci, Scimone, Villaume, Viotti, Webb, Wellber e registi del calibro di Bernard, Carsen, de Ana, Fo, Martone, Kokkos, Michieletto, Pizzi, Rigola, Ronconi, Sagi, Talevi, Vick. Per la Fenice interpreta Suzuki in *Madama Butterfly* (2022, 2019, 2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013), Sally in *A Hand of Bridge* (2020), la protagonista in *Dorilla in Tempe* di Vivaldi (2019), Juditha nella *Juditha triumphans* (2015), Rosina nel *Barbiere di Siviglia* (2014, 2011, 2010), Cassandra nella *Didone* (2006), e canta con la Filarmonica del Teatro, diretta da Wellber (2015), e nel *Requiem* di Mozart (2010).

Bruno Maderna e il *Lohengrin* al Teatro la Fenice

di Maurizio Romito

Si può dire che il Teatro La Fenice abbia accompagnato tutta la parabola artistica di Bruno Maderna: dagli esordi come direttore d'orchestra, nel 1932, 'bambino prodigioso' in calzoni corti, ai successi internazionali, anche come compositore, in occasione delle varie edizioni del Festival di Musica Contemporanea, dal 1946 fino al 1970.

Tuttavia, a questa attività, piuttosto nota e molto ben documentata, occorre aggiungere una particolare circostanza, per molti anni rimasta nell'ombra, che vede Maderna dirigere, nel 1947, alla testa dell'Orchestra e del Coro del Teatro, un'edizione del *Lohengrin* di Richard Wagner. Lo stesso Maderna, nel corso di una delle sue ultime interviste, rilasciata alla radio olandese nel 1973, ricordava di aver diretto «molti anni fa in Italia anche un *Lohengrin*», senza precisare, tuttavia, ulteriori dettagli.

L'occasione era davvero speciale, poiché si trattava della registrazione della colonna sonora per una versione cinematografica dell'opera di Wagner, con la regia di Max Calandri, che successivamente sarebbe stata doppiata sullo schermo dagli attori: una cineopera, genere che ebbe una certa diffusione e discreta fortuna nell'immediato dopoguerra, quando le sale cinematografiche cercavano di mantenere in vita lo spettacolo lirico, sostituendosi ai teatri ridotti in macerie e facendo leva sulla popolarità del melodramma in un pubblico desideroso di risollevarsi e di rinascere dopo le sofferenze del conflitto.

Così nel 1946 furono prodotti *Il barbiere di Siviglia* e *L'elisir d'amore* di Mario Costa, *Lucia di Lammermoor* di Piero Ballerini e *Rigoletto* di Carmine Gallone, il quale firmò la regia di ben sette delle diciotto cineopere realizzate nel decennio 1946-1956.

Primo titolo non appartenente al repertorio del melodramma italiano (e, ricordiamo, prima opera wagneriana a essere rappresentata in Italia, a Bologna, nel 1871),¹ *Lohengrin* – prodotto dal padovano Gennaro Proto ('P.G.P.') – venne filmato negli studi della Scalera di Venezia, alla Giudecca, e nello stabilimento Fert di Torino. Le riprese esterne, invece, vennero ambientate in diverse località, ad esempio nel castello scaligero di Sirmione, per riprodurre il castello di Anversa del secondo atto, nel parco di Villa Belvedere di Mirano, per ricreare le scene sulle sponde della Schelda del primo e del terzo atto, e sul sagrato della Chiesa di Sant'Elena a Venezia, nelle sequenze del corteggio nuziale del secondo atto.

La produzione vanta un cast vocale di prim'ordine e offre la possibilità di ascoltare una giovanissima Renata Tebaldi, appena venticinquenne, che aveva tenuto a battesimo il ruolo di Elsa l'anno precedente, nel gennaio del 1946, al Teatro Regio di Parma, con gli stessi interpreti che la affiancano nella registrazione cinematografica, Giacinto Prandelli (*Lohengrin*) ed Elena Nicolai (*Ortruda*).

In caratteri gotici bianchi
Titoli di testa:

LOHENGRIN

Riduzione cinematografica
dell'opera di
Riccardo Wagner

Prodotto da
Gennaro Proto

Con la partecipazione
degli artisti lirici:

Tenore	Giacinto Prandelli
Soprano	Renata Tebaldi
Mezzo soprano	Elena Nicolai
Baritono	Giampiero Malaspina
Basso	Antonio Cassinelli
Basso	Giuseppe Modesti

Maestro direttore d'orchestra
Bruno Maderna
M° del coro: Sante Zanon

Personaggi ed interpreti:

Lohengrin	Antonio Cassinelli
Elsa	Jacqueline Plessis
Ortruda	Inge Borg
Tetramondo	Giampiero Malaspina
Il Re	Attilio Ortolani
L'araldo	Giuseppe Modesti

Scenografia	Luigi Scaccianese
Costumi della Casa d'Arte	Giuseppe Fiore di Milano
su figurini di	Lucia Bellafel
Truccatore	Franco Palombi
Assistente alla regia	Giorgio Zambon
Operatore alla macchina	Guido Caracciolo

Direttore della fotografia e fonica:
Giuseppe Caracciolo

Direttore di produzione:
Gino Rossi

Organizzazione generale:
Gennaro Proto

Regia:
Max Calandri

Il film è stato girato
negli stabilimenti
Scalera Film di Venezia
e Fert di Torino

Titoli di coda:

Cori e orchestra
del Teatro
La Fenice di Venezia

Sulla rivista «Film» (e in successivi cataloghi cinematografici, cfr. *Bibliografia*) vengono indicati anche i nomi degli attori Giulio Oppi, Nino Marchesini, Giovanni De Dominis, Leonardo Severini (Cavaliere del re) e 'Rossi e Sivieri' quali direttori di produzione. In alcuni cataloghi viene menzionata la sceneggiatura di Gian Maria Cominetti e Piero Ballerini, sulla rivista «La Cinematografia Italiana» e sul volume *Il neorealismo italiano. Documenti* questa viene attribuita a 'Gian Maria Cominetti, Errigo, Piero Ballerini'. Sul sito *Cinema e Medioevo* si aggiunge il montaggio di Roberto Cinquini e la nota che «l'interprete Giovanni De Dominis [sic] compare nei titoli con il nome di Ivan Miriev».



Manifesto per l'opera-film *Lohengrin* (1948) di Max Calandri. Produttore Gennaro Proto; riduzione cinematografica a cura di Bruno Maderna, musica di Richard Wagner, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice di Venezia, diretta da Bruno Maderna. Interpreti: Antonio Cassinelli (*Lohengrin*), Jacqueline Plessis (*Elsa*), Ing-Borg (*Ortruda*) Attilio Ortolani (*il re*) Giulio Oppi (*un cavaliere del re*) Nino Marchesini (*un cavaliere del re*). Le voci: Giacinto Prandelli (*Lohengrin*), Renata Tebaldi (*Elsa*), Antonio Cassinelli (*il re*). Il film è stato girato nel parco di Villa Spinelli a Mirano (in provincia di Venezia) negli stabilimenti Scalera di Venezia, a Sirmione.

Gli attori, a loro volta, sono Jacqueline Plessis (*Elsa*), che aveva appena finito di girare *Sperduti nel buio* di Camillo Mastrocinque, Inge Borg (*Ortruda*), Attilio Ortolani (*Il re Enrico*), mentre il basso Antonio Cassinelli, che aveva dato voce al re, impersona Lohengrin e il baritono Giampiero Malaspina (*Federico di Telramondo*) e il basso Giuseppe Modesti (*L'araldo del re*) offrono presenza scenica al loro ruolo vocale; ma si rimanda alla trascrizione dei titoli di testa e di coda per i *credit* completi del film, tra i quali va sottolineata anche la partecipazione dello scenografo veneziano Luigi Scaccianoce, futuro collaboratore di registi quali Welles, Bolognini, Risi, Pasolini, Fellini.

L'anonimo cronista di uno dei rari articoli dell'epoca, pubblicato durante la lavorazione del film, data con esattezza, al 25 agosto, il primo giro di manovella delle riprese e attribuisce a Maderna anche la riduzione della partitura (informazione ripresa in recenti cataloghi cinematografici):

in un certo senso si sono fatte le cose a rovescio. Prima la colonna sonora, e poi quella visiva. E questo era del resto negli intendimenti della *riduzione cinematografica di Bruno Maderna* [corsivo nostro]: non opera filmata, ma interpretazione del testo musicale wagneriano attraverso la colonna visiva («Film», 1947).

Il testo viene cantato in lingua italiana, secondo una consuetudine diffusa fino agli anni Cinquanta, quando non intervenivano artisti di madrelingua tedesca (ancora nel 1959 la RAI registrerà un *Lohengrin* in italiano, diretto da Ferdinand Leitner), avvalendosi, con minime varianti, della traduzione ritmica di Salvatore Marchesi, utilizzata fin dall'esecuzione bolognese del 1871, e aggiungendo, all'inizio del primo e del secondo tempo filmico, due ampi cartelli che riassumono il soggetto dell'opera.

Ottenuto il visto della censura il 4 ottobre 1948, *Lohengrin* uscì nelle sale cinematografiche il 29 ottobre 1948 ed ebbe una distribuzione regionale.

Sulle «Segnalazioni Cinematografiche» di quell'anno si annotò, piuttosto laconicamente:

L'opera lirica portata sullo schermo, risulta eccessivamente lenta nello svolgimento. La colonna sonora non funziona perfettamente.

La particolare destinazione cinematografica di questa esecuzione e l'assenza pressoché totale di documentazione relativa al film nell'archivio del Teatro, ha fatto sì che tale titolo operistico praticamente sparisse dagli annali della Fenice. In tali circostanze, infatti, tutta l'organizzazione dell'esecuzione musicale era direttamente gestita dalla casa produttrice cinematografica e il Teatro si comportava da buon padrone di casa, limitandosi a concedere il noleggio dei locali e a sorvegliarne l'arredo e le attrezzature.

Solo di recente una ricerca attraverso la documentazione amministrativa del Teatro ha riportato alla luce un paio di ricevute di pagamento della Proto Film (in una di queste si legge «Protto [*sic*] Film») relative alla produzione cinematografica: la prima, in data 5 agosto 1947, per «rimborso spese sincronizzazione colonna sonora film “Loeingrin” [*sic*] uso locali», la seconda, in data 11 agosto 1947, per «rimborso spese consumo energia elettrica – usura materiale – personale pulizia durante sincronizzazione Loingrin [*sic*]».²

Si tratta di ben poca cosa, ma i due documenti consentono di affermare, con buona attendibilità, che la registrazione musicale diretta da Maderna sia stata effettuata nel mese di luglio del 1947.

I due documenti, infatti, confermano esattamente sia quanto riportato nella citata cronaca della rivista «Film» – datata «agosto» – secondo cui

la colonna sonora è già pronta, realizzata il mese scorso [corsivo nostro] con i cori e l'orchestra della Fenice,

sia la testimonianza del tenore Giacinto Prandelli, il quale ha ricordato perfettamente come in quell'occasione – essendo impegnato a Roma nel mese di luglio nelle prove del *Faust* di Gounod (rappresentato alle Terme di Caracalla il 2 agosto 1947) – per la prima volta avesse preso l'aereo per recarsi a Venezia (comunicazione personale, 6 febbraio 2007).

In una lettera del 7 agosto 1947, invece, poco prima dell'inizio delle riprese del *Lohengrin*, il Teatro La Fenice concedeva alla Proto Film, dalla stessa data fino al 20 agosto, anche

un temporaneo deposito del Vostro materiale di sartoria, che sotto l'esclusiva Vostra responsabilità sarà depositato in parte nel locale di comparseria ed il restante in altri locali del Teatro. [...] Un camerino del 2° piano sarà messo a Vostra disposizione per lo stesso periodo.³

Le notizie sulle vicende del *Lohengrin* cinematografico diretto da Maderna proseguono brevemente nella filmografia e nella nota discografica riportate di seguito, ma si vuole concludere la presente 'curiosità' maderniana, aggiungendo che pochi mesi prima del *Lohengrin* – tra il 24 febbraio e il 9 aprile 1947, come attesta la documentazione d'archivio del Teatro – all'interno della Fenice vennero effettuate le riprese di alcune scene per un altro film con la regia di Max Calandri, prodotto da Gennaro Proto, *Il fabbro del convento* (dal romanzo omonimo di Ponson du Terrail), per il quale Maderna scriverà le musiche di commento.

Nei mesi di marzo e aprile dell'anno successivo, il Teatro torna a essere nuovamente set cinematografico per le riprese del *Cavaliere misterioso* di Riccardo Freda, una produzione Lux Film (originariamente intitolata *Le cento donne di Casanova*) con un quasi esordiente Vittorio Gassman, e della *Montagna di cristallo*, una coproduzione anglo-italiana della Victoria Film e della Scalera Film, con la partecipazione di Tito Gobbi (nel ruolo di se stesso) e le musiche di Nino Rota, eseguite dall'Orchestra e dai Cori del Teatro La Fenice, con la direzione di Franco Ferrara. Ma sul particolare rapporto del Teatro La Fenice con il mondo del cinema – di cui resta memorabile soprattutto la scena d'apertura del film *Senso* (1954) di Luchino Visconti – probabilmente vi è ancora molto da raccontare.

¹ Qualche anno prima, nel 1943, uno dei momenti più celebri del *Lohengrin* («Mercé, cigno gentil») era stato cantato da Beniamino Gigli nel film *Silenzio, si gira!* di Carlo Campogalliani e nel 1944 la Incom aveva prodotto il documentario *Wagner a Venezia* di Vittorio Carpignano.

² Archivio Storico del Teatro La Fenice, faldone "A.8.1.3 – 1947-48 Entrata da N° 1 a N° 966". Ringrazio Marina Dorigo per l'assistenza prestata nel corso della ricerca.

³ Archivio Storico del Teatro La Fenice, faldone "A.8.1.3 – 1947 Varie".

Filmografia

Presso la Cineteca Nazionale di Roma sono conservate due copie del *Lohengrin*, con formato e metraggio differenti: la prima (35mm – 2990 m.) della durata di circa 109', la seconda (16mm – 1061,2 m.) della durata di circa 96'.

Una recente proiezione pubblica del film è avvenuta il 14 gennaio 2015 presso la Casa del Cinema – Videoteca Pasinetti di Venezia, in occasione delle manifestazioni per il centenario della nascita dello scenografo Luigi Scaccianocce (1914–1981).

Il *Lohengrin* venne distribuito anche in Francia (Films Comète) e negli Stati Uniti (RKO General). In quest'ultima edizione (di cui lo scrivente ha recentemente recuperato una copia in 16 mm, in attesa di digitalizzazione) alla musica si sovrappone la voce di un narratore in lingua inglese che introduce l'opera e ne descrive lo svolgimento.

Discografia

Dalla colonna sonora dell'edizione statunitense del *Lohengrin* sono derivate tutte le seguenti pubblicazioni, reperibili sul mercato discografico del web. Tutte le edizioni, però, attribuiscono erroneamente la direzione d'orchestra a Franco Capuana (a eccezione del disco Omega Opera Archive, che riporta correttamente la direzione di Maderna, e dei dischi House of Opera 13752 e 83383, privi del nome del direttore). Ciò ha contribuito all'occultamento della direzione maderniana di quest'opera, inequivocabilmente confermata dai titoli di testa della pellicola. Altre inesattezze accompagnano tali pubblicazioni, confondendo ulteriormente le notizie sulle circostanze esecutive della registrazione musicale. Il disco House of Opera 13752, per esempio, attribuisce l'adattamento cinematografico a Gino Marinuzzi [sic], il disco House of Opera 92170 indica, quali esecutori, l'Orchestra e il Coro del Teatro Regio di Parma (considerato anche luogo di esecuzione), il disco Omega Opera Archive riconduce la colonna sonora a una produzione RAI del 1955 e, infine, sul disco Premiere Opera l'esecuzione viene datata marzo 1947, informazione generalmente ripresa nelle cronologie dei concerti di Renata Tebaldi.

Il disco Hardy Trading e le registrazioni House of Opera 13752 e 83383, invece, sono pubblicazioni parziali condotte con criteri molto discutibili. Si tratta, infatti, di una selezione di tredici tracce audio, nelle quali sono state tagliate tutte le parti in cui la voce del narratore si sovrappone alla musica. Inoltre, piccoli frammenti e ampi momenti dell'opera sono stati addirittura sostituiti con un'altra registrazione, identificata dallo scrivente, avvenuta nel 1954 al Teatro San Carlo di Napoli, sotto la direzione di Gabriele Santini, in cui Renata Tebaldi ed Elena Nicolai interpretano i ruoli di Elsa e Ortruda (come nella pellicola cinematografica), ma insieme a un differente cast vocale: Giulio Neri (Il re Enrico), Gino Penno (Lohengrin), Giangiacomo Guelfi (Federico di Telramondo), Enzo Viario (L'araldo del re).

– Hardy Trading HCA 07 – in «Gazzetta di Parma», 18 febbraio 2005 (1cd, selezione)
 – House of Opera ALD3787 (cassetta), CDALD3787 (2cd), MP3-ALD3787 (mp3, download)

- House of Opera CD13752 (1cd, selezione), MP3-13752 (mp3, download)
- House of Opera CD83383 (1cd, selezione), MP3-83383 (mp3, download)
- House of Opera CD91270 (2cd), MP3-91270 (mp3, download)
- Lyric ALD 3787 (cassetta)
- Omega Opera Archive 2986 (2cd)
- Opera Addiction ALD3787 (2cd), MP3-ALD3787 (mp3, download)
- Operadepot.com OD 10124-2 (2cd)
- Premiere Opera CD 2016-2 (2cd)

Bibliografia

- *Lohengrin ha sempre ragione*, «Film», anno x, n. 36, 6 settembre 1947, p. 3.
- *La produzione. Film in lavorazione o al montaggio*, «La Cinematografia Italiana», anno III, n. 19-20, 11 ottobre 1947, p. 32.
- François Simon, *Jacqueline Plessis vedette franco-italienne*, «Ciné-Miroir», 27^e année, n° 872, 6 janvier 1948, [s.p.].
- *Lohengrin*, «Segnalazioni Cinematografiche», vol. xxiv, Centro Cattolico Cinematografico, Roma 1948, p. 219.
- *Filmografia del cinema italiano*, in *Il neorealismo italiano. Documentazioni*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Roma 1951.
- *L'immagine in me nascosta. Richard Wagner: un itinerario cinematografico*, catalogo della rassegna omonima (Venezia, 7-13 febbraio 1983), a cura di Ermanno Comuzio e Giuseppe Chigi, Comune di Venezia – Gran Teatro La Fenice («Quaderni di musica e film», 1), 1983.
- *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, catalogo della rassegna omonima (Venezia, 8-27 agosto 1983), a cura di Roberto Ellero, con la collaborazione di Norma Dalla Chiara, Comune di Venezia, 1983.
- Roberto Chiti e Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I film. vol. 2. Dal 1945 al 1959*, Gremese, Roma 1991.
- *Il Cinema Sonoro 1930-1969*, a cura di Aldo Bernardini, ANICA, Roma 1992.
- Gianfranco Casadio, *Opera e Cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*, Longo, Ravenna 1995.
- Giorgio Mangini, *Filmographie commentée*, in à Bruno Maderna, sous la direction de Geneviève Mathon, Laurent Feneyrou, Giordano Ferrari, Volume 2, Basalte, Paris 2009.
- Hervé Dumont, *Les Chevaliers de la Table Ronde à l'écran*, Éditions Guy Trédaniel-Cinémathèque suisse, Paris-Lausanne 2018.
- Bruno Maderna, *Amore e curiosità. Scritti, frammenti e interviste sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Michele Chiappini e Benedetta Zucconi, il Saggiatore, Milano 2020.



Immagini dell'opera-film *Lohengrin* (1948) di Max Calandri.

Buon compleanno Teatro Malibran!

Il Teatro Malibran compie 345 anni! La casa 'sorella' della Fenice – seconda per capienza ma senz'altro al pari per prestigio, per il fascino della sua storia e per la vivacità della sua attuale attività – spegnerà nel 2023 quasi tre secoli e mezzo di candeline. L'inaugurazione della sala risale infatti al carnevale del 1678, quando il 20 gennaio si alzò per la prima volta il sipario con l'opera *Vespasiano* di Carlo Pallavicino. Un anniversario importante che si affianca a quello di epoca contemporanea legato al veneziano Bruno Maderna: con i cinquant'anni esatti della prima rappresentazione assoluta del *Satyricon*, e altrettanti dalla sua scomparsa.

Fin dai primi spettacoli, quello che all'epoca era noto come il Teatro di San Giovanni Grisostomo diventò subito il più lussuoso e stravagante palcoscenico veneziano. Antico ed elegante, collocato nel cuore del sestiere di Cannaregio, il Malibran sorge nell'area dove un tempo si trovava la duecentesca dimora della famiglia di Marco Polo, Ca' Milion, non lontano dalla chiesa di San Giovanni Grisostomo e dal Ponte di Rialto. Era il terzo teatro di proprietà della famiglia Grimani, considerato nel 1683 il teatro «più grande, più bello e più ricco della città», e si guadagnò sin dall'inizio fama di teatro di grande prestigio anche in virtù della grandiosità della struttura architettonica e della raffinatezza delle decorazioni. Merito del progettista Tommaso Bezzi detto lo Stucchino, architetto, pittore ed ingegnere delle macchine a servizio dei Grimani.

Grazie alle connessioni internazionali dei proprietari, opere di autori come Alessandro Scarlatti e Händel andarono in scena per la prima volta in laguna proprio in questo teatro. Carlo Goldoni, in età giovanile, ricoprì in questa sede la carica di 'poeta di teatro' e questo è anche il luogo dove andò in scena per la prima volta una tragicommedia, nel 1704. Nel 1797, dopo la caduta della Repubblica veneziana, venne affidato alla Municipalità e, da luglio a ottobre, divenne Teatro Civico. Nel 1819 la famiglia Grimani vendette il teatro e i nuovi proprietari, restaurandolo, lo riportarono all'antico splendore. Dopo poco più di un decennio, Giovanni Gallo, divenuto nel 1835 unico proprietario, riuscì a ingaggiare Maria de la Felicidad Malibran, la cantante più famosa dell'epoca: fu proprio grazie al trionfo riscosso da questa interprete in occasione della sua interpretazione di Amina nella *Sonnambula* di Bellini – la sera dell'8 aprile 1835 – che Gallo intitolò il teatro al suo nome. Per ricordare questo evento, centocinquanta anni dopo, nel 1984, lo stesso palcoscenico ospitò June Anderson nello stesso ruolo per rendere omaggio al ricordo della Malibran.

Tra gli avvenimenti più importanti della seconda metà dell'Ottocento vi fu invece l'esecuzione della *Messa da Requiem* di Giuseppe Verdi, il 10 luglio 1875, con lo stesso quar-



Il Teatro Malibran.

tetto vocale che l'aveva eseguita di recente anche a Londra e a Vienna, vale a dire Teresa Stolz, Maria Waldmann, Angelo Masini e Paolo Medini, col coro del Teatro alla Scala e con un'orchestra di ottimi elementi diretta da Franco Faccio. Venezia fu dunque la seconda città italiana, dopo Milano, in cui venne rappresentata questa cruciale opera verdiana e l'esito, trionfale, fu pari all'attesa e si ripeté per tutte e cinque le esecuzioni.

Nel 1886, il Teatro venne messo all'asta per poi essere riaperto nel 1890. Nel 1992 venne acquistato dal Comune di Venezia, che effettuò un'ulteriore ristrutturazione. È in questo contesto che le decorazioni interne furono accuratamente ripristinate nella veste coloristica prevista da Mauro Felice Donghi, celata sotto vari strati d'intonaco. Un importante contributo per il recupero di uno dei più importanti teatri storici veneziani è giunto poi dall'associazione Amici della Fenice, che ha sostenuto finanziariamente il restauro conservativo del magnifico sipario, opera di Giuseppe Cherubini (1919), realizzato in tempera su tela arricchita da fili d'oro e d'argento.

Ma gli interventi di rinnovamento sono proseguiti anche successivamente: è del 2020, pochi mesi dopo l'alluvione che ha colpito il territorio veneziano, grazie a un importante progetto di riqualificazione promosso da Fenice e Fest la sala ha potuto festeggiare una vera e propria 'nuova inaugurazione', presentandosi al pubblico con un palcoscenico

completamente rinnovato nei suoi impianti tecnologici, e con una buca d'orchestra più ampia e rialzata capace di ospitare un maggior numero di eventi.

La programmazione del Malibran in epoca contemporanea è all'altezza del prestigio della sua storia. Questo spazio 'gemello' del Teatro di Campo San Fantin – l'attività di entrambe le sale è gestita dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia – ospita regolarmente alcuni dei titoli della Stagione Lirica e Balletto e della Stagione Sinfonica della Fenice; allestendo, tra le altre, le produzioni 'sperimentali' del progetto Atelier promosso da diversi anni in sinergia con l'Accademia di Belle Arti; o le più importanti produzioni del repertorio lirico barocco, dirette da specialisti quali Diego Fasolis e Federico Maria Sardelli, che stanno facendo di questo spazio un punto di riferimento per gli amanti del genere; o i progetti più audaci come *Il ritorno di Ulisse* di Claudio Monteverdi (2008) nella versione con le marionette diretta per regia e animazioni dal regista sudafricano William Kentridge. Una speciale attenzione al contemporaneo, vivissima fin dagli anni Settanta-Ottanta del Novecento – solo per fare un esempio, la prima assoluta di *Cailles en sarcophage* di Salvatore Sciarrino, in collaborazione con la Biennale Musica, nel 1979 – non è mai venuta a mancare. Altro ambito di spicco per il Malibran è poi la danza, un settore anch'esso che ha lasciato tracce indelebili nella memoria collettiva di questo teatro: si pensi all'esperienza di Carolyn Carlson, che nel 1981 presentò qui il suo primo spettacolo appositamente creato per la Fenice, *Undici Onde*; oppure alle prime italiane di Pina Bausch.

Una menzione speciale tra gli spettacoli che compongono la cronologia di questa sala merita la sontuosa riapertura del maggio 2001, con il concerto dell'Orchestra del Teatro La Fenice diretta da Isaak Karabtchevsky, con la partecipazione del soprano Angela Gheorghiu, che si è svolto alla presenza del presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi e delle più alte cariche dello Stato. Nelle ultime decadi la spinta del Malibran è stata rivolta anche ai giovani e alle nuove generazioni, con i numerosissimi progetti dedicati scuole e delle famiglie, così come al pubblico under35: l'intensa e interessantissima programmazione è stata fortemente voluta dalla direzione della Fenice con l'obiettivo di far conoscere anche questa sala a un pubblico più vasto e trasversale possibile. E ancora, negli ultimi anni si è ampliata la costellazione di grandi eventi realizzati in collaborazione con Veneto Jazz, il Festival delle Idee e il Comune di Venezia, che ha dato la possibilità di ospitare i concerti di Simone Cristicchi e Amara e il *Concerto Mistico* per Battiato nel 2022, così come l'unica tappa italiana della *instapoet* canadese Rupī Kaur; lo spettacolo *Casanova Opera Pop*, kolossal musical-teatrale concepito, composto e prodotto da Red Canzian; e l'emozionante concerto di Claudio Baglioni.

Perpetuare la propria passione: i lasciti solidali alle istituzioni musicali

di Andrea Erri*

Nei primi mesi del 2022 alla Fondazione Teatro La Fenice è arrivata una notizia inattesa. Un notaio di Forlì ci ha comunicato che una signora di quella città, Luisa Montanari, scomparsa poco prima, aveva donato tutti i suoi averi a cinque Fondazioni Lirico-Sinfoniche: alla Fenice, al Teatro Regio di Torino, al Teatro Comunale di Bologna, al Maggio Musicale Fiorentino e all'Arena di Verona. Il lascito ereditario si è inoltre completato con la Fondazione Milano per la Scala. Ricevuta questa comunicazione, analizzando la documentazione e parlando con le persone a lei vicine, abbiamo cercato di approfondire i motivi alla base di questa decisione, scoprendo che il suo gesto era dovuto alla vicinanza alla musica che aveva provato per tutta la sua vita, e in particolar modo durante il difficile periodo della pandemia. Detto in altri termini, la signora Montanari ha voluto lasciare al mondo il proprio amore per la cultura e lo spettacolo dal vivo lirico-sinfonico.

Del resto, nel corso della sua storia la Fenice ha già ottenuto numerosi altri lasciti, anche se per la maggior parte di essi si tratta di beni mobili. Si ricordano qui almeno le acquisizioni degli ultimi anni, come gli archivi personali di Bruno Tosi e Luciano Aricci e i fondi «Cacitti e Kurt Wentzel», «Maurizio Leandro», «Franco Bolletta», «Lauro Crisman» e «Luciano Del Zotto», cui si aggiunge nel 2005 il grande ritratto di Maria Callas, realizzato da Ulisse Sartini su commissione di Ferruccio Mezzadri ed esposto perennemente negli spazi del Teatro dedicati alla grande cantante.

Questo fatto recente e inaspettato offre però lo spunto per affrontare ora il tema dell'istituto dei lasciti testamentari. Storicamente nel nostro Paese questa pratica non è così sviluppata come nel mondo anglosassone, perché nel nostro Codice civile è prevista la cosiddetta 'legittima', secondo la quale coniuge, figli o ascendenti vantano *ex lege* diritti nei confronti dello scomparso. Ciò non toglie però che le quote residue possano essere lasciate in eredità anche a enti o istituzioni. Quando si pensa ai destinatari di questo tipo di lasciti la mente va subito a realtà virtuosamente attive nel sociale, che si occupano di bambini o di povertà, oppure all'ampio e variegato settore che si dedica alla ricerca medica o alla cura e assistenza dei malati.

Ci si potrebbe domandare dunque se abbia senso o meno lasciare le proprie sostanze a istituzioni culturali. La risposta, a mio parere, è assolutamente affermativa, e per più motivi. Il primo riguarda direttamente la persona che sceglie, come la signora Montanari, di prendere una decisione del genere: per chi è appassionato di musica un lascito eredi-



Il ritratto di Maria Callas realizzato da Ulisse Sartini ed esposto alla Fenice negli spazi dell'esposizione dedicata alla grande cantante.

tario significa cioè perpetuare la propria passione nel tempo. In secondo luogo, il frutto del proprio intervento è subito visibile, che si tratti di una produzione realizzata *in memoriam*, oppure di una struttura o di un'attività intestate al donatore, come le molte destinate al settore Education o all'infanzia, o ancora rivolte a borse di studio e di ricerca che coinvolgono l'Archivio Storico. O, ancora, di fornire nuovi preziosi strumenti operativi, come nel caso del sipario della Fenice donato nel 2003 da Laura Biagiotti Parfums, in collaborazione con l'Associazione Amici della Fenice, in memoria di Gianni Cigna, marito della stilista prematuramente scomparso nel '96.

Nel caso in cui ci fossero intenzioni particolari, la Direzione generale della Fondazione Teatro La Fenice è a completa disposizione per colloqui riservati finalizzati alle migliori soluzioni.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

MAESTRI COLLABORATORI

Alberto Boischio, Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Maria Cristina Vavolo

Violino primo Roberto Baraldi ♦

Violino secondo Gianaldo Tatone •

Viola Petr Pavlov •

Violoncello Giuseppe Barutti • ♦

Contrabbasso Matteo Liuzzi •

Flauto e ottavino Matteo Armando Sampaolo •

Oboe e corno inglese Niccolò Dotti • ♦

Clarinetto Simone Simonelli •

Secondo clarinetto e clarinetto basso Stefano Anania ♦

Fagotto Marco Giani •

Corno Andrea Corsini •

Tromba Marco Bellini •

Trombone Giuseppe Mendola •

Basso tuba Alberto Azzolini

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

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 **Cristiano Beda**, **Salvatore Guarino**, **Andrea Rampin**
ARCHIVIO MUSICALE **Gianluca Borgonovi** *responsabile*, **Tiziana Paggiaro**, **Andrea Moro** ♦
SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA **Costanza Pasquotti**, **Francesca Fornari**, **Matilde Lazzarini Zanella** ♦
UFFICIO STAMPA **Barbara Montagner** *responsabile*, **Elisabetta Gardin**, **Thomas Silvestri**, **Pietro Tessarin**, **Alessia Pelliciolli**, **Elena Cellini** ♦
ARCHIVIO STORICO **Marina Dorigo**, **Franco Rossi** *consulente scientifico*
SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, **Liliana Fagarazzi**, **Marco Giacometti**, **Andrea Pitteri**, **Andrea Baldresca**, **Alex Meneghin**

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 **Monica Fracassetti**, **Andrea Giacomini**
DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, **Laura Coppola** *responsabile*
BIGLIETTERIA **Lorenza Bortoluzzi** *responsabile*, **Alessia Libettoni**

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO
Giorgio Amata *direttore*
Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*
Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, **Lorenza Vianello**, **Giovanni Bevilacqua**, **Dario Benzo**, **Guido Marzorati**, **Francesco Zarpellon**

DIREZIONE DI PRODUZIONE
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, **Lucia Cecchelin** *responsabile della programmazione*, **Silvia Martini**, **Dario Piovan**, **Mirko Teso**, **Sara Polato** ♦
ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore allestimenti scenici*, **Fabrizio Penzo**

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI **Andrea Muzzati** *capo macchinista*, **Mario Visentin** *vice capo reparto*, **Paolo De Marchi** *responsabile falegnameria*, **Mario Bazzellato Amorelli**, **Michele Arzenton**, **Pierluca Conchetto**, **Roberto Cordella**, **Filippo Maria Corradi**, **Alberto Deppieri**, **Cristiano Gasparini**, **Lorenzo Giacomello**, **Daria Lazzaro**, **Roberto Mazzon**, **Carlo Melchiori**, **Francesco Nascimben**, **Francesco Padovan**, **Giovanni Pancino**, **Claudio Rosan**, **Stefano Rosan**, **Paolo Rosso**, **Giacomo Tagliapietra**, **Riccardo Talamo**, **Agnese Taverna**, **Luciano Tegon**, **Endrio Vidotto**, **Andrea Zane**, **Daniele Casagrande** ♦, **Matteo Cicogna** ♦, **Marco Ferraresso** ♦
ELETTRICISTI **Fabio Baretin** *capo reparto*, **Marino Perini** *vice capo reparto*, **Andrea Benetello** *vice capo reparto*, **Alberto Bellemo**, **Elisa Bortolussi**, **Tommaso Copetta**, **Alessandro Diomede**, **Federico Geatti**, **Alessio Lazzaro**, **Federico Masato**, **Alberto Petrovich**, **Alessandro Scarpa**, **Luca Seno**, **Giacomo Tempesta**, **Teodoro Valle**, **Giancarlo Vianello**, **Massimo Vianello**, **Roberto Vianello**, **Michele Voltan**, **Luis Ricardo Ribeiro** ♦, **Sebastiano Bonicelli** ♦
AUDIOVISIVI **Alessandro Ballarin** *capo reparto, nnp**, **Cristiano Faè**, **Stefano Faggian**, **Tullio Tombolani**, **Daniele Trevisanello**
ATTREZZERIA **Romeo Gava** *capo reparto*, **Vittorio Garbin** *vice capo reparto*, **Leonardo Faggian**, **Paola Ganeo**, **Petra Nacmias Indri**, **Roberto Pirrò**, **Luca Potenza**, **Laura Ceroni**
INTERVENTI SCENOGRAFICI **Giorgio Mascia**
SARTORIA E VESTIZIONE **Emma Bevilacqua** *capo reparto*, **Luigina Monaldini** *vice capo reparto*, **Bernadette Baudhuin**, **Valeria Boscolo**, **Stefania Mercanzin**, **Morena Dalla Vera**, **Marina Liberalato**, **Paola Masè**, **Alice Niccolai**, **Francesca Semenzato**, **Maria Assunta Aventaggiato** ♦, **Nerina Bado** ♦, **Edoardo Enrico Brollo** ♦, **Maria Patrizia Losapio** ♦, **Filippo Soffiati** ♦, **Paola Milani** *addetta calzoleria*

♦ a termine
*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

18, 20, 22, 24, 26 novembre 2022
opera inaugurale

Falstaff

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Adrian Noble

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18, 19, 20, 21, 22 gennaio 2023

La Dame aux camélias

musiche di Frédéric Chopin

coreografia John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet

Teatro Malibran

25, 26, 27, 28, 29 gennaio 2023

Satyricon

musica di Bruno Maderna

direttore Alessandro Cappelletto
regia Francesco Bortolozzo

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10, 12, 14, 16, 18 febbraio 2023

Il matrimonio segreto

musica di Domenico Cimarosa

direttore Alvis Casellati
regia Luca De Fusco

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11, 15, 17, 19, 21 febbraio 2023

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16, 19, 22, 25, 28 marzo 2023

Ernani

musica di Giuseppe Verdi

direttore Riccardo Frizza
regia Andrea Bernard

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia

Teatro Malibran

16, 17, 18 marzo 2023

Bach Haus

musica di Michele Dall'Ongaro
OPERA PER LE SCUOLE

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

27, 28, 29 aprile 2023

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Riccardo Bisatti
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como

allestimento ASLICO

Teatro La Fenice

28, 30 aprile,
2, 4, 6 maggio 2023

Orfeo ed Euridice

musica di Christoph Willibald Gluck

direttore Ottavio Dantone
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

17, 18, 19, 20, 21 maggio 2023

Lac

musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

coreografia Jean-Christophe Maillot
direttore Nicolas Brochot

Les Ballets de Monte-Carlo

Teatro Malibran

25, 28, 30 maggio
1, 3 giugno 2023

Il trionfo del tempo
e del disinganno

musica di Georg Friedrich Händel

direttore Andrea Marcon
regia Saburo Teshigawara

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
prima rappresentazione veneziana

Teatro La Fenice

22, 25, 28, giugno
1, 4 luglio 2023

Der fliegende Holländer

musica di Richard Wagner

direttore Markus Stenz
regia Marcin Lakomicki

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25, 27, 29, 31 agosto, 3 settembre 2023

Cavalleria rusticana

musica di Pietro Mascagni

direttore Donato Renzetti
regia Italo Nunziata

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice

10, 12, 14, 17, 20, 22, 24 settembre
7, 11, 13 ottobre 2023

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

23, 26, 28 settembre
1 ottobre 2023

Orlando furioso

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival della Valle d'Itria

Teatro La Fenice

6, 8, 10, 12, 14 ottobre 2023

I due Foscari

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Grischa Asagaroff

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino



Teatro La Fenice
sabato 3 dicembre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 4 dicembre 2022 ore 17.00 turno U
concerto inaugurale

direttore
Myung-Whun Chung

Wolfgang Amadeus Mozart
Vesperae solennes de confessore kv 339
per soli, coro e orchestra

Gustav Mahler
Sinfonia n. 5

soprano Zuzana Marková
mezzosoprano Marina Comparato
tenore Antonio Poli
baritono Luca Tittoto
corno obbligato Andrea Corsini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice
sabato 10 dicembre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 11 dicembre 2022 ore 17.00 turno U

direttore
Asher Fisch

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto per pianoforte e orchestra n. 24
in do minore kv 491

Johannes Brahms
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 17 dicembre 2022 ore 20.00

direttore
Charles Dutoit

Gabriel Fauré
Pelléas et Mélisande
suite dalle musiche di scena op. 80

Claude Debussy
Nocturnes

Maurice Ravel
Daphnis et Chloé suite per orchestra n. 2
La Valse poema coreografico per orchestra op. 72

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Basilica di San Marco
martedì 20 dicembre 2022 ore 20.00
mercoledì 21 dicembre 2022 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

direttore
Marco Gemmani

Claudio Merulo
Messa di Natale (San Marco, 25 dicembre 1582)

Cappella Marciana
in collaborazione con Schola Cantorum
Basilienensis

Teatro La Fenice
sabato 7 gennaio 2023 ore 20.00 turno S
domenica 8 gennaio 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Ton Koopman

Johann Sebastian Bach
Suite per orchestra n. 4 in re maggiore BWV 1069

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in sol minore Hob.I:83 *La Poule*

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 5 in re minore op. 107 *Riforma*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 13 gennaio 2023 ore 20.00 turno S
domenica 15 gennaio 2023 ore 17.00 turno U

direttore
George Petrou

Nikolaos Mantzaros
Ulisse agli Elisi *ouverture*

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 36 in do maggiore kv 425 *Linz*

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 25 febbraio 2023 ore 20.00 turno S
domenica 26 febbraio 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Jonathan Darlington

Wolfgang Amadeus Mozart
Die Zauberflöte: ouverture
Concerto per pianoforte e orchestra n. 20
in re minore kv 466

Gabriel Fauré
Requiem op. 48 per soli, coro e orchestra

soprano Hilary Cronin
baritono Armando Noguera
pianoforte Davide Ranaldi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro Malibran
venerdì 3 marzo 2023 ore 20.00 turno S
sabato 4 marzo 2023 ore 20.00

direttore e violino
Federico Guglielmo

Francesco Maria Veracini
Ouverture n. 6 in sol minore

Johann Georg Pisendel
Concerto in re maggiore JunP I.7

Antonio Vivaldi
Le quattro stagioni

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 24 marzo 2023 ore 20.00 turno S
domenica 26 marzo 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Donato Renzetti

Gian Francesco Malipiero
Sinfonia del mare

Giacomo Puccini
Messa di Gloria per soli, coro e orchestra

tenore Giorgio Berrugi
baritono Simone Del Savio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice
sabato 1 aprile 2023 ore 20.00 turno S
domenica 2 aprile 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Hartmut Haenchen

Robert Schumann
Genoveva: ouverture

Richard Wagner
Siegfried-Idyll wwv 103

Robert Schumann
Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 7 aprile 2023 ore 20.00 turno S
sabato 8 aprile 2023 ore 17.00

direttore
Myung-Whun Chung

Wolfgang Amadeus Mozart
«Ave verum corpus» kv 618

Gioachino Rossini
Stabat Mater per soli, coro e orchestra

soprano Carmela Remigio
mezzosoprano Marina Comparato
tenore Maxim Mironov
basso Gianluca Buratto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice
venerdì 26 maggio 2023 ore 20.00 turno S
sabato 27 maggio 2023 ore 20.00
domenica 28 maggio 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Robert Trevino

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Richard Strauss
Also sprach Zarathustra poema sinfonico op. 30

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 9 giugno 2023 ore 20.00 turno S
sabato 10 giugno 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Alpesh Chauhan

Luciano Berio
Rendering

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

soprano Regula Mühlemann
tenore Michael Schade
baritono Markus Werba

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 30 giugno 2023 ore 20.00 turno S
domenica 2 luglio 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Markus Stenz

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in sol maggiore Hob.I:94 *La sorpresa*

Richard Strauss
Ein Heldenleben op. 40

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco
sabato 8 luglio 2023 ore 21.00

direttore
Juraj Valčuha

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice
venerdì 27 ottobre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 28 ottobre 2023 ore 20.00

direttore
Dennis Russell Davies

Giovanni Gabrieli/Bruno Maderna
In ecclesiis

Richard Strauss
Tod und Verklärung op. 24

Gustav Holst
The Planets op. 32

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice
venerdì 3 novembre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 4 novembre 2023 ore 20.00

direttore e pianoforte
Louis Lortie

Edvard Grieg
Concerto in la minore per pianoforte e orchestra
op. 16

Robert Schumann
Concerto in la minore per pianoforte e orchestra
op. 54

Orchestra del Teatro La Fenice

ORCHESTRA OSPITE
Teatro La Fenice
lunedì 8 maggio 2023 ore 20.00

direttore e pianoforte
Min Chung

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 *Italiana*

Johannes Brahms
Serenata n. 1 op. 11

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento



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»

Restauro

- 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 Bertola 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.



Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures.

Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre! Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend € 70 Supporting Friend € 120
Honoray Friend € 250 Donor € 500
Premium Friend €1.000

To make a payment:

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

In the name of

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

Board of Directors

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

President Barbara di Valmarana

Accounting Maria Donata Grimani

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A Glockenspiel
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
Gran Teatro La Fenice, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice, 1840-1902, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010. 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



INTESA  SANPAOLO



VDA



zafferano



FREUNDENSKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Marsilio



VETTORE UFFICIALE



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Maria Leddi Maiola
consiglieri

Fortunato Ortombina
sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Arcangelo Boldrin
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*
Annalisa Andreetta
Paolo Trevisanato
Bruno Giacomello, *Supplente*
Antonella Gori, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 108 - gennaio 2023
ISSN 1971-8241

Satyricon

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, Ludovica Gelpi, Gianluigi Mattiotti, Maurizio Romito, Franco Rossi

Traduzioni di
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 2023
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972