



**HAUSBRANDT**

TRIESTE 1892



**Note morbide e *Intense.***

**Hausbrandt, la pausa d'autore  
tra musica e arte.**



HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,  
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

[hausbrandt.it](http://hausbrandt.it)



**TEATRO LA FENICE DI VENEZIA**

**Visit the Theatre  
and Maria Callas exhibition**

The Theatre is open every day  
MON - SUN 9.30AM - 6PM

CELEBRATING MARIA CALLAS  
**100<sup>TH</sup> BIRTH ANNIVERSARY**

2.12.2023

*Buon compleanno  
Maria Callas!*

THE MERCHANT<sup>®</sup>  
OF VENICE



*My Pearls*  
the quintessence of  
the precious gems



THEMERCHANTOFVENICE.COM

FENICE SERVIZI TEATRALI



**BIGLIETTI/INFORMAZIONI E VENDITA | INFORMATION AND TICKETS**

[www.festfenice.com](http://www.festfenice.com) [info@festfenice.com](mailto:info@festfenice.com) Tel. +39 041786672



# La Fenice Theatre



## Organise **your event**

- Private events
- Corporate conventions
- Gala dinners
- Customised services



## Visit the **Theatre**

- Audio guide tours
- Guided tours
- Guided tours  
with cocktail



**Fenice Servizi Teatrali**

Fest S.r.l.  
San Marco, 4387  
30124 Venezia  
Tel. +39 041 786672  
info@festfenice.com





## Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2023-2024  
*trasmesse in diretta o in differita  
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

sabato 24 novembre 2023 ore 20.30

**Les Contes d'Hoffmann**

venerdì 2 febbraio 2024 ore 19.00

**La bohème**

sabato 3 febbraio 2024 ore 19.00

**Il barbiere di Siviglia**

venerdì 8 marzo 2024 ore 19.00

**Maria Egiziaca**

venerdì 12 aprile 2024 ore 19.00

**Mefistofele**

venerdì 7 giugno 2024 ore 19.00

**Il Bajazet (Il Tamerlano)**

venerdì 30 agosto 2024 ore 19.00

**Turandot**

martedì 17 settembre 2024 ore 19.00

**La fabbrica illuminata / Erwartung**

giovedì 31 ottobre 2024 ore 19.00

**La vita è sogno**

Concerti della Stagione Sinfonica 2023-2024

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

**Robert Treviño** (sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00)

**Myung-Whun Chung** (sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00)

**Hartmut Haenchen** (sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00)

**Alpesh Chauhan** (venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00)

**Myung-Whun Chung** (giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00)

**Juanjo Mena** (venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00)

## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE STAGIONE 2023-2024



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<sup>1</sup> - fa<sup>3</sup>,  
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](mailto:info@amicifenice.it)  
[www.amicifenice.it](http://www.amicifenice.it)*

### *Incontri con l'opera e con il balletto*

lunedì 20 novembre 2023, ore 18

SANDRO CAPPELLETTO

**Les Contes d'Hoffmann**

lunedì 8 gennaio 2024, ore 18

FRANCO BOLLETTA

**Les Saisons**

lunedì 29 gennaio 2024, ore 18

MASSIMO CONTIERO

**La bohème**

venerdì 16 febbraio 2024, ore 18

VITALE FANO

**Maria Egiziaca**

mercoledì 3 aprile 2024, ore 18

CARLA MORENI

**Mefistofele**

venerdì 19 aprile 2024 ore 17.00

MARIANNA ACITO, JACOPO CANEVA,  
ANNA DOBRUCKA, PAOLO NOTARGIACOMO

**Marco Polo**

lunedì 13 maggio 2024, ore 18

LUCA MOSCA

**Don Giovanni**

martedì 4 giugno 2024, ore 18

ALESSANDRO BORIN

**Il Bajazet (Il Tamerlano)**

lunedì 17 giugno 2024, ore 18

FRANCESCO FONTANELLI

**Ariadne auf Naxos**

giovedì 5 settembre 2024, ore 18

HARVEY SACHS

**La fabbrica illuminata / Erwartung**

martedì 23 ottobre 2024, ore 18

PAOLO PINAMONTI

**La vita è sogno**

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



Ottorino Respighi (1879-1936), ritratto fotografico (Archivio storico del Teatro La Fenice).

VENEZIAMUSICA  
*e dintorni*

LIRICA E BALLETO  
STAGIONE 2023-2024

## MARIA EGIZIACA

**Teatro Malibran**

venerdì 8 marzo 2024 ore 19.00 turno A  
domenica 10 marzo 2024 ore 15.30 turno B  
martedì 12 marzo 2024 ore 19.00 turno D  
giovedì 14 marzo 2024 ore 19.00 turno E  
sabato 16 marzo 2024 ore 15.30 turno C

*main partner*

INTESA  SANPIOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



*Il librettista Claudio Guastalla (1880-1948) con Ottorino Respighi.*

La locandina	13
<i>Maria Egiziaca</i> in breve <i>a cura di Ludovica Gelpi</i>	15
<i>Maria Ediziaca</i> in short	18
Argomento	21
Synopsis	22
Argument	23
Handlung	24
Il libretto	25
Morte, unica musa Intorno a <i>Maria Egiziaca</i> di Respighi <i>di Jacopo Pellegrini</i>	35
Pier Luigi Pizzi: «Una sfida appassionante» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	59
Pier Luigi Pizzi: «An Exciting Challenge»	62
Manlio Benzi: «Un enigma affascinante»	65
Manlio Benzi: «A Fascinating Enigma»	69
Ottorino Respighi e la Fenice <i>a cura di Franco Rossi</i>	73
MATERIALI	
Le fonti antiche di Santa Maria Egiziaca <i>di Franco Rossi</i>	83
Maria Egiziaca in salsa spagnola <i>di Leonardo Mello</i>	92
Il lascito Respighi alla Fondazione Cini <i>di Francisco Rocca</i>	97
CURIOSITÀ	
Tintoretto dipinge Maria Egiziaca?	102
Biografie	103
DINTORNI	
«Non si può mai stare tranquilli»: l'autobiografia di Pier Luigi Pizzi è un viaggio nella storia del teatro del Novecento	108
IMPRESA E CULTURA	
Il marchio Audi e il Teatro La Fenice si incontrano attraverso Motorclass	110





Statua raffigurante Maria Egiziaca, conservata nella Chiesa di Saint-Germain-l'Auxerrois a Parigi.

# MARIA EGIZIACA

*mistero in tre episodi*

*libretto di* **Claudio Guastalla**

*musica di* **Ottorino Respighi**

prima esecuzione assoluta in forma di concerto: New York, Carnegie Hall, 16 marzo 1932

editore proprietario Casa Ricordi, Milano

*personaggi e interpreti*

<i>Maria</i>	Francesca Dotto
<i>Il pellegrino, L'abate Zosimo</i>	Simone Alberghini
<i>Il marinaio, Il lebbroso</i>	Vincenzo Costanzo
<i>Un compagno</i>	Michele Galbiati
<i>Un altro compagno, Il povero</i>	Luigi Morassi
<i>La cieca, La voce dell'Angelo</i>	Ilaria Vanacore
<i>Una voce dal mare</i>	William Corrà

*danzatrice* Maria Novella Della Martira

*maestro concertatore e direttore*

**Manlio Benzi**

*regia, scene e costumi*

**Pier Luigi Pizzi**

*light designer* Fabio Baretton

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro* Alfonso Caiani

*clavicembalo* Roberta Paroletti

*con sopratitoli in italiano*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

assistente alla regia e coreografo Marco Berriel; assistente alle scene Serena Rocco; assistente ai costumi Lorena Marin; maestro di sala Raffaele Centurioni; altro maestro di sala Paolo Polon; maestro di palcoscenico Roberta Ferrari; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; maestro ai video Matteo Giorgetti; scene Scenografie Santinelli (Pesaro); costumi, attrezzeria, calzature, parrucco Fondazione Teatro La Fenice; trucco Michela Pertot; video Sound Light srl (Pesaro); sopratitoli Studio GR (Venezia)

## *Maria Egiziaca* in breve

*a cura di Ludovica Gelpi*

*Maria Egiziaca*, di Ottorino Respighi, nacque come trittico da concerto nel 1931. Il compositore aveva allora all'attivo cinque titoli di teatro musicale, tra cui i discreti successi *Belfagor* (1922) e *La campana sommersa* (1927). Per *Maria Egiziaca* si avvale della collaborazione del librettista Claudio Guastalla (1800-1948), con il quale scelse come soggetto la vita di Santa Maria Egiziaca dalle *Vite de' Santi Padri* di Domenico Cavalca, scrittore e religioso vissuto tra il 1200 e il 1300. La leggenda medievale, ripresa fedelmente, narra di una giovane prostituta alessandrina, Maria, che, convertitasi al cristianesimo, trascorse quarantasette anni in ritiro nel deserto per espiare le proprie colpe, venendo in seguito santificata. La struttura lineare è suddivisa in tre episodi, incentrati rispettivamente sul peccato – con la partenza di Maria da Alessandria –, sulla conversione – con l'arrivo al tempio di Gerusalemme –, e sull'espiazione – con il ritratto degli ultimi istanti di vita dopo il lungo errare nel deserto. La prima esecuzione del trittico si tenne il 16 marzo 1932 alla Carnegie Hall di New York e fu il compositore stesso a dirigere, dovendo sostituire all'ultimo minuto Arturo Toscanini; l'opera venne accolta positivamente, ma ebbe maggior successo nella ripresa romana, all'Augusteo, il 24 aprile successivo. In quell'occasione suscitò l'interesse della Biennale di Venezia, che inserì *Maria Egiziaca* nel programma del Festival internazionale di musica moderna, per la sua prima rappresentazione scenica come mistero lirico il 10 agosto al Teatro Goldoni. Due anni più tardi, nel 1934, Respighi riprese l'opera in forma di concerto all'Opéra-Comique di Parigi, dove venne nuovamente acclamata.

L'azione ruota interamente attorno al tema della fede, che viene declinato diversamente nei vari personaggi. Il marinaio e il suo equipaggio, che nel primo episodio cedono alla tentazione di Maria, ne sono lontani. Il pellegrino rappresenta una sorta di incombenente monito morale, sia nel primo sia nel secondo episodio. Il povero, il lebbroso e la cieca, che si riuniscono al tempio durante la festa della Croce, simboleggiano la forza della fede nelle avversità. Il monaco Zosimo, che incontra Maria nel deserto durante il pellegrinaggio quaresimale, rappresenta la purezza della fede. Attraverso le figure che Maria incontra, si esplicita il suo percorso interiore da peccatrice a santa. La scenografia di ispirazione gotica, pensata con accuratezza da Respighi e Guastalla per la versione da concerto, viene riportata al principio della partitura: «Un grande trittico chiuso, con la bella cornice scolpita e dorata, poggia su tre gradini alla parete di velluto violaceo. Due angeli biancovestiti, èsili e àpteri, escono dalla parete, dall'uno e dall'altro lato del quadro, lentamente: lievi e





Frontispizio del libretto di *Maria Egiziaca* di Ottorino Respighi, G. Ricordi & C. Editori, Milano, 1931.

ultimo appare la porta del tempio di Gerusalemme, dove nel giorno della Esaltazione della Croce si mostra ai fedeli il legno santo».

Sul piano musicale, Respighi si affida alla tradizione mantenendo una struttura che alterna dialoghi e recitativi a passaggi lirici di grande intensità. Rimane evidente l'inclinazione al sinfonismo del compositore (che ottenne i propri maggiori successi con i noti poemi sinfonici 'romani'), in particolare nei due ampi interludi strumentali che separano i tre episodi e che rappresentano i due viaggi della protagonista: la traversata del mare prima

silenziosi aprono i portelli del tritico, e dileguano. Appare nel primo quadro il porto di Alessandria folto di vele ed alberi: una nave è accostata e un giovane marinaio sta seduto sul bordo, appoggiandosi alle sartie, e canta; a riva su un pilastro basso e avvolto di gomenne, è Maria, che guarda lontano verso il mare, e par che sogni. Nel secondo quadro appare il deserto oltre il Giordano, dove l'abate Zosimo trascorre in solitudine il tempo di quaresima; un leone è dipinto nell'atto di scavare una fossa, e la giuba della belva è fulva come il deserto intorno; nel fondo è una palma. E nel quadro

e del deserto poi. Si tratta di due fondamentali transizioni, nelle quali la musica mette in risalto lo stato d'animo di Maria, che dalla gioiosa spensieratezza passa alla presa di coscienza e al pentimento. (Nella prima edizione del libretto, Ricordi - 1931, i due intermedî riportano altrettante citazioni dalle *Vite de' Santi Padri* di Cavalca, nei quali Maria rievoca i due viaggi alla luce della sua definitiva conversione). Nella scrittura emergono riferimenti musicali allo stile gregoriano alternati a momenti di *pathos* che accentuano l'esperienza mistica di Maria (ne è esempio il cantabile nel passaggio chiave della conversione, sul finire del secondo atto, «O bianco astore, angelo del Signore», seguito da «O Salutare, che non oso nomare»). Le linee corali sono per lo più all'unisono, fatta eccezione per la lode finale al Signore (che nel libretto cita San Francesco d'Assisi). Elemento importante dell'affresco musicale è l'attento bilanciamento tra musicalità eloquente ed espressiva e immediatezza formale. Il carattere drammatico intenso ma lineare ed essenziale di *Maria Egiziaca* ne fa un lavoro formalmente a metà strada tra l'oratorio e l'opera.

## Maria Egiziaca in short

*Maria Egiziaca*, by Ottorino Respighi, was composed as a concert triptych in 1931. At the time the composer had five compositions to his name, including the discreet successes *Belfagor* (1922) and *La campana sommersa* (1927). For *Maria Egiziaca* he collaborated with the librettist Claudio Guastalla (1800 - 1948), with whom he chose the life of Santa Maria Egiziaca from *Vite de' Santi Padri* by Domenico Cavalca, a writer and religious man who lived between 1200 and 1300. The faithfully reproduced medieval legend tells of a young Alexandrian prostitute, Maria, who converted to Christianity and spent forty-seven years in retreat in the desert to atone for her sins, before being sanctified. The linear structure is divided into three episodes, focusing respectively on sin – with the departure of Maria from Alexandria –, on conversion – with the arrival at the temple in Jerusalem –, and on atonement – with a portrait of the last moments of her life after her lengthy wanderings in the desert. The triptych premiered on 16 March 1932 at Carnegie Hall in New York, and it was the composer himself who conducted, having to replace Arturo Toscanini at the last minute; the work was received positively, but it was more successful in the Roman revival, at the Augusteo, on the following 24 April. On that occasion, it aroused the interest of the Teatro La Fenice, which included *Maria Egiziaca* in the International Festival of Modern Music programme, for its first stage performance as a lyrical mystery on August 10 at Teatro Goldoni. Two years later, in 1934, Respighi revived the opera in concert form at the Opéra Comique in Paris, where it was once again acclaimed.

The action revolves entirely around the theme of faith, which is declined differently in the various characters. The sailor and his crew, who in the first episode yield to Maria's temptation, are not particularly devout. The pilgrim represents a sort of looming moral warning, both in the first and second episodes. The poor, the leper and the blind woman who gather at the temple during the Cross Day, symbolise the strength of faith in adversity. The monk Zosimus, who meets Maria in the desert during the Lenten pilgrimage, represents the purity of faith. Through the figures that Maria meets, her inner journey from sinner to saint is made explicit. The Gothic-inspired scenery, carefully designed by Respighi and Guastalla for the concert version, is described at the beginning of the score: "A large, closed triptych, with a beautiful carved and golden frame, rests on three steps on the purple velvet wall. Two angels dressed in white, slender, and apterous, they slowly emerge from the wall, from both sides of the painting: light and silent they open the doors of the triptych



Alcune pagine tratte dal programma di sala della prima esecuzione in forma scenica di *Maria Egiziaca* di Ottorino Respighi, II Festival Internazionale di Musica, Teatro Goldoni, Venezia, 1932 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

and vanish. In the first scene is the port of Alexandria full of sails and masts: a ship has docked, and a young sailor is sitting on the deck, leaning against the shroud, singing; on the shore on a low pillar and covered in ropes, is Maria, who is looking out to sea, and seems to be dreaming. In the second scene is the desert beyond the Jordan, where Abbot Zosimus is spending Lent in solitude; a lion is painted in the act of digging a pit, and the beast's mane is as tawny as the surrounding desert around; in the background is a palm tree. In the last scene is the door of the temple of Jerusalem, where on the day of the Exaltation of the Cross the holy wood is shown to the faithful."

As far as the music is concerned, Respighi relies on tradition while maintaining a structure that alternates dialogues and recitatives with extremely intense lyrical passages. The composer's inclination to symphonism (who achieved his greatest success with the well-known "Roman" symphonic poems) remains evident, in particular in the two lengthy instrumental interludes that separate the three episodes, and which represent the protagonist's two journeys: first the crossing of the sea and then of the desert. These are two fundamental transitions, in which the music highlights Maria's state of mind, which passes from joyful light-heartedness to awareness and repentance. (In the first edition of the libretto, Ricordi - 1931, the two interludes include the same number of quotations from

Cavalca's *Vite de' Santi Padri* [*Lives of the Holy Fathers*], in which Maria recalls the two journeys in the light of her final conversion). The composition is characterised by musical references to the Gregorian style, alternating with moments of pathos that accentuate Maria's mystical experience (one such example is the cantabile in the key passage of the conversion, at the end of the second act, "O bianco astore, angelo del Signore [O white goshawk, angel of the Lord]", followed by "O Salutare, che non oso nomare"). The choral lines are mostly in unison, except for the final praise to the Lord (which in the libretto quotes St. Francis of Assisi). An important element of the musical fresco is the careful balance between eloquent and expressive musicality and formal immediacy. Dramatic, intense but linear and essential in character, *Maria Egiziaca* is a work that is formally halfway between oratorio and opera.

## Argomento

### PRIMO EPISODIO

Al porto di Alessandria, Maria, desiderosa di intraprendere un viaggio, chiacchiera con un marinaio in procinto di partire con una nave e l'equipaggio. Nei pressi della nave incontra un pellegrino, al quale domanda dove sia diretto. L'uomo dichiara la sua fede: si sta recando in Terra Santa. Colpita, la ragazza gli chiede se i marinai saranno disposti a darle un passaggio, e di fronte al suggerimento dell'uomo di offrire dei soldi all'equipaggio, si dice disposta a offrire invece il suo corpo. Il pellegrino, sconvolto, si allontana salendo sulla nave. Di fronte alla proposta di Maria, i marinai accettano entusiasti. Al momento della partenza, la protagonista sente una misteriosa voce che la richiama alla terra d'oltremare.

### SECONDO EPISODIO

Nel giorno dell'Esaltazione della Croce, fuori dal tempio di Gerusalemme, un povero e un lebbroso attendono di entrare per poter baciare la Croce ed essere benedetti. Poco dopo il loro ingresso, anche Maria arriva al tempio, accompagnata da una cieca. Prima che ella possa seguire i fedeli, le si para davanti il pellegrino che di nuovo la maledice. Dopo aver mosso pochi passi verso la porta, Maria sente una misteriosa forza che la trattiene. La ragazza, in preda a un rapimento estatico, vede comparire per un istante l'Angelo di Dio e si abbatte supplicante sulla soglia, confessando i suoi peccati e chiedendo perdono, per poi entrare nel tempio.

### TERZO EPISODIO

Diversi anni dopo, l'abate Zosimo si trova in ritiro quaresimale in una caverna nel mezzo del deserto, fuori dalla quale trova una fossa scavata da un leone. Si avvicina una figura indistinta: è Maria, ormai anziana, che dopo aver trascorso la sua vita errando per il deserto in penitenza, per volere di Dio ha raggiunto Zosimo. L'abate è convinto che la fossa sia stata scavata dal leone per lui, ma Maria gli racconta la propria storia e gli rivela che l'Angelo di Dio l'ha guidata lì, in fin di vita, perché l'abate potesse assolverla infine dai suoi peccati: la fossa è per lei. I due si riuniscono in preghiera, e mentre Maria si china sulla fossa, gli Angeli intonano una lode al Signore.



## Synopsis

### FIRST EPISODE

At the port of Alexandria, eager to embark on a journey, Maria is chatting with a sailor who is about to set sail with a ship and crew. Near the ship she meets a pilgrim and asks him where he is going. The man declares his faith: he is going to the Holy Land. Impressed, the girl asks him if the sailors would be willing to let her come, too, and when the man suggests she offer the crew money, she says she is willing to offer her body instead. Appalled, the pilgrim walks away and goes aboard the ship. When they hear Maria's proposal, the sailors accept enthusiastically. When the time comes to set sail, the protagonist hears a mysterious voice that calls her to the land overseas.

### SECOND EPISODE

On the day of the Exaltation of the Cross, outside the temple in Jerusalem, a poor man and a leper are waiting to enter in order to kiss the Cross and be blessed. No sooner have they entered than Maria also arrives at the temple, accompanied by a blind woman. Before she can follow the faithful, the pilgrim stands in front of her and curses her again. After taking a few steps towards the door, Maria feels a mysterious force holding her back. Overcome with ecstatic rapture, the girl sees the Angel of God appear for a moment and falls pleadingly to the ground, confessing her sins and asking for forgiveness; she then enters the temple.

### THIRD EPISODE

Several years later, Abbot Zosimo is in Lenten retreat in a cave in the middle of the desert, outside of which he finds a pit dug by a lion. An indistinct figure approaches: it is Maria, now elderly, who after spending her life wandering through the desert in penance, by the will of God has reached Zosimo. The abbot is convinced that the grave was dug by the lion for him, but Maria tells him her story and reveals that the Angel of God guided her there, at the end of her life, so that the abbot could finally absolve her of her sins: the grave is for her. The couple gather in prayer, and as Maria bends over the grave, the Angels sing praise to the Lord.

## Argument

### PREMIER ÉPISODE

Dans le port d'Alexandrie, Marie l'Égyptienne qui a l'intention d'entreprendre un voyage bavarde avec un matelot prêt à partir sur un navire, avec tout son équipage. Près du navire, elle rencontre un pèlerin auquel elle demande quel est le but de son voyage. L'homme déclare se diriger vers la Terre Sainte, raison de sa foi. Frappée par cette idée, la jeune femme lui demande si les matelots peuvent leur faire faire la traversée. L'homme parle d'offrir de l'argent à l'équipage, tandis qu'elle se déclare prête à payer de son corps. Bouleversé, le pèlerin s'éloigne pour s'embarquer, tandis que les matelots acceptent avec enthousiasme la proposition de Marie. Au moment du départ, l'héroïne entend une voix mystérieuse qui l'appelle dans la direction de l'outre-mer.

### SECOND ÉPISODE

Le jour de l'Exaltation de la Sainte Croix, à l'extérieur du temple de Jérusalem, un pauvre et un lépreux attendent d'entrer pour pouvoir embrasser la Croix et se faire bénir. Ils viennent d'entrer lorsque Marie arrive au temple, elle aussi, en compagnie d'une aveugle. Avant qu'elle ne puisse suivre les fidèles à l'intérieur du temple, le pèlerin se place devant elle en la maudissant. Au bout de quelques pas vers la porte, Marie sent qu'une force mystérieuse la retient. En proie à l'extase, la jeune femme voit apparaître un instant l'ange de Dieu: elle s'affaisse sur le seuil, reconnaît ses péchés dans sa supplique et demande pardon pour pouvoir entrer dans le temple.

### TROISIÈME ÉPISODE

Plusieurs années plus tard, l'abbé Zosimo pratique le carême en se recueillant dans une caverne en plein désert, près de laquelle se trouve une fosse creusée par un lion. Un être indistinct s'approche: il s'agit de Marie, désormais âgée. Elle a passé sa vie à errer dans le désert pour faire pénitence et Dieu a voulu la guider vers Zosimo. L'abbé est convaincu que le lion a creusé la fosse pour lui, mais Marie lui raconte son histoire et lui révèle que l'ange de Dieu l'a accompagnée jusqu'à cet endroit, à la fin de sa vie, pour que l'abbé puisse finalement lui pardonner ses péchés: la fosse est donc pour elle. Ils se mettent à prier tous les deux et lorsque que Marie s'incline sur la fosse, les Anges entonnent un cantique à la gloire du Seigneur.

## Handlung

### ERSTE EPISODE

Im Hafen von Alexandria unterhält sich Maria, die sehr gerne eine Reise unternehmen möchte, mit einem Matrosen. Seine Mannschaft wird in Kürze mit einem Schiff auslaufen. In der Nähe des Schiffes trifft sie auf einen Pilger und möchte wissen, wohin er verreist. Der Mann bekennt sich zu seinem Glauben: Er ist auf dem Weg in das Heilige Land. Die junge Frau ist beeindruckt und fragt die Seeleute, ob sie mitfahren kann. Der Pilger rät ihr, der Mannschaft Geld zu geben, doch Maria bietet stattdessen ihren Körper an. Erschüttert wendet sich der Pilger ab und geht an Bord, während die Matrosen ihren Vorschlag begeistert annehmen. Im Moment der Abreise hört Maria eine mysteriöse Stimme, die sie in die Kreuzfahrerstaaten ruft.

### ZWEITE EPISODE

Am Tag des Festes der Erhöhung des Heiligen Kreuzes warten Bettler und ein Aussätziger vor der Grabeskirche in Jerusalem. Sie möchten das Kreuz küssen und gesegnet werden. Kurz nach ihnen betritt auch Maria, begleitet von einer blinden Frau, das Gotteshaus. Bevor sie den Gläubigen folgen kann, wird Maria von dem Pilger angehalten, der sie wieder verflucht. Sie geht einige Schritte zum Portal zurück, als sie spürt, dass sie von einer geheimnisvollen Kraft zurückgehalten wird. In einer ekstatischen Verzückung sieht die junge Frau für einen Augenblick den Engel Gottes. Maria wirft sich hilflos auf die Schwelle der Grabeskirche, bekennt ihre Sünden und bittet um Vergebung. Schließlich betritt sie den Tempel.

### DRITTE EPISODE

Viele Jahre später. Der Abt Zosimus hat sich während der Fastenzeit in die Wüste zurückgezogen. Vor seiner Höhle liegt eine Grube, die ein Löwe gegraben hat. Da nähert sich ihm eine verschwommene Gestalt: Es ist die gealterte Maria, die ihr Leben lang in der Wüste wandernd Buße getan hat und sich nun auf Gottes Geheiß Zosimus anschließt. Der Abt ist überzeugt, dass die Grube sein Grab sein wird. Doch Maria erzählt ihm ihre Geschichte und offenbart, dass der Engel Gottes sie sterbend hergeführt hat, damit Abt Zosimus sie von ihren Sünden freispricht: Das Grab ist für sie. Betend beugt sich Maria zum Grab hinab und Engel stimmen ein Loblied auf den Herrn an.

## Maria Egiziaca

*mistero in tre episodi*

libretto di Claudio Guastalla

musica di Ottorino Respighi

### Personaggi

*Maria* soprano

*Il pellegrino* baritono

*L'abate Zosimo* baritono

*Il marinaio* tenore

*Il lebbroso* tenore

*Un compagno* soprano

*Un altro compagno* mezzosoprano

*Il povero* mezzosoprano

*La cieca* soprano

*La voce dell'Angelo* soprano

*Una voce dal mare* baritono

*Un grande trittico chiuso, con la bella cornice scolpita, e dorata, poggia su tre gradini alla parete di velluto violaceo. Due angeli biancovestiti, èsili e àpteri, escono dalla parete, dall'uno e dall'altro lato del quadro, lentamente: lievi e silenziosi aprono i portelli del trittico, e dileguano. Appare nel primo quadro il porto di Alessandria folto di vele e d'alberi: una nave è accostata, e un giovine marinaio sta seduto sul bordo, appoggiandosi alle sartie, e canta; a riva su un pilastro basso e avvolto di gomene, è Maria, che guarda lontano verso il mare, e par che sogni. Nel secondo quadro appare il deserto oltre il Giordano, e la grotta dove l'abate Zosimo trascorre in solitudine il tempo di quarantina; un leone è dipinto in atto di scavare una fossa, e la giuba della belva è fulva come il deserto intorno; nel fondo è una palma. E nel quadro ultimo appare la porta del tempio di Gerusalemme, dove nel giorno della Esaltazione della Croce si mostra ai fedeli il legno santo.*

## PRIMO EPISODIO

IL MARINAIO

«Giammai non mi conforto  
 nè mi vo' rallegrare:  
 le navi sono al porto  
 e vogliono salpare.<sup>1</sup>  
 Se ne va tanta gente<sup>2</sup>  
 in terra d'oltre mare:  
 oi me magro<sup>3</sup> e dolente,  
 come deg'io fare?  
 Tanti sono i sospiri  
 che mi fanno gran guerra  
 che nè in cielo nè in terra  
 non mi pare ch'io sia.  
 In terra d'oltre mare  
 istà la vita mia».

MARIA

Giovine, ecco che assai  
 gittasti sospiri e lai:  
 rallegrati, che ten vai  
 'l viso amoroso a trovare.

IL MARINAIO

Come t'inganni, dolcetta!  
 Neuna donna mi aspetta,  
 ninna speranza mi affretta:  
 canto così per cantare.  
 Lasciate al lido ho le pene  
 nè più d'amor mi sovene.  
 E son morte le sirene:  
 mai non ne vidi sul mare.

MARIA

Or dove fate voi vela?

IL MARINAIO

Chi sa? La stella che inciela  
 più alta, a notte mi svela  
 la via del mio navigare.  
 Vai verso il sole che cade  
 o vèr le chiare rugiade,  
 azzurre sono le strade  
 tutte del perfido mare.

*Essa si leva.*

MARIA

O giovine, ti prego  
 che tu mi prenda teco.  
 Così subitamente  
 mi dischiude la mente  
 non so che voglia strana  
 di andarmene lontana.  
 Io cerco nova gioia,  
 chè venuta m'è a noia  
 la sinistra lucerna  
 della triste<sup>4</sup> gittami taverna.  
 E mille anni mi pare  
 di giacermi sul mare  
 mirando le fiammelle  
 delle vivide stelle.  
 Però molto ti prego  
 che tu mi prenda teco.

UNA VOCE

*(dalla nave)*

Issa artimone!

*Il marinaio si volge a guardar la manovra.*

UN'ALTRA VOCE

Oi, vira

terzeruolo!

L'UNA VOCE

Su, tira!

IL MARINAIO

Occhio!

LE VOCI

Su, tira! Forza!

Fila cavo!

IL MARINAIO

Da orza!

*Viene un pellegrino camminando verso la nave.*

MARIA

Odimi, pellegrino  
 che vai pensoso e chino,  
 a qual lito, a qual porto,  
 il tuo viaggio è volto?

IL PELLEGRINO

Donna, vado pensoso  
 dell'eterno riposo,  
 e Cristo mi fa errante  
 alle sue piagge sante:  
 in terra di Soria  
 luce la stella mia.

MARIA

Tu certo mel puoi dire:  
 s'io volessi venire,  
 credi tu che costoro  
 mi vorrebbero con loro?

*L'uno dopo l'altro, il marinaio e due compagni scendono dalla nave.*

IL PELLEGRINO

Se hai di che pagare  
 lo navilio, e di fare  
 le spese, chi mai fia  
 che ti vieti la via?

*Sfacciata e disonesta essa ride.*

MARIA

Io sono vagabonda  
 e sol di me gioconda,  
 e non ho, chiaro giglio,  
 nè spese nè naviglio.  
 Ma pure io ti do pegno  
 che andrò su quel legno;  
 poi che sarò intra 'l mare  
 mi dovranno sfamare,  
 et il mio corpo fia  
 lo scotto per la via.

IL PELLEGRINO

Udire il tuo parlare,<sup>5</sup>  
 femmina, m'è peccato.

*Lento sale sulla nave, senza più volgersi indietro.*

MARIA

Straniero, sei forse monaco  
 di quelli che sugli steli  
 di colonne si consumano  
 come pallide candelè<sup>6</sup>

Che<sup>7</sup> si ciban di locuste  
 per aver premio ne' cieli?  
 Perciò sei fatto sì agro.<sup>8</sup>

*Seduti sui gradini, i due compagni giocano ai dadi: il marinaio, in piedi, guarda il loro gioco.*

L'UN DEI COMPAGNI

A me gli aliossi!

L'ALTRO

To!

L'UNO

Dodici!

L'ALTRO

Doppia!

L'UNO

Si, pàrola!

L'ALTRO

Para!

L'UNO

Otto!

L'ALTRO

Quattordici! Venere!

L'UNO

Cane!

L'ALTRO

Quattro!

L'UNO

Zara! Zara!

MARIA

Pilota, compagno,<sup>9</sup> prendimi  
 su con te!

IL MARINAIO

Per acqua amara  
 senza biscotto, oi me magro!<sup>10</sup>



MARIA  
Non mel negare! Toglietemi  
con voi, a vostra intenzione,  
che non sarovvi disutile...

*Appare su la nave il pellegrino.*

IL PELLEGRINO  
Non oserai! Perdizione  
è il suo nome! Guardatevi!

IL MARINAIO  
In mare, io bado al timone!  
In mare, io penso alla scotta.

MARIA  
Che latri, romito?

IL PELLEGRINO  
La pecora  
marcia vi porta la scabbia!  
Bada alla nave, che reggere  
i suoi peccati non abbia!  
Non ascoltate i demonii...  
Vi valga Dio!

MARIA  
La tua rabbia  
arme non ha per la lotta!  
Guarda son bella!  
*(Scandalezzato, il pellegrino discende)*  
Guardatemi!  
E tu, il più giovine, sbarra  
l'occhio lucente e divorami!  
Eccoti un bacio per arra:  
gioioso farò il tuo viaggio.

IL MARINAIO  
In mare, io reggo la barra!  
In mare, io stringo la scotta.

MARIA  
Me stringerai, chè mi piaci!  
Me toglierai, perch'io stampi  
sulle tue labbra i miei baci.  
E tu, che guardi i miei occhi  
esperti e pieni di lampi,  
dove sarà che mi scampi?  
Avvampi, sol ch'io ti tocchi.

L'UN DEI COMPAGNI  
Ben sì, ben sì, ch'ella è giovine  
e bella molto e amorosa!

L'ALTRO  
Vorremo fare baldoria<sup>11</sup>  
e sarà pur nova cosa!

L'UNO  
In canti e in risa dissolverci  
tuttavia, gemma leziosa!

L'UNO E L'ALTRO  
E sollazzarci a talento!

IL MARINAIO  
Saglia!<sup>12</sup> Diamole loco!  
Traggami desto foco  
che il suo voglioso gioco  
accese a tanto vento.

*La donna corre rapida sulla nave.*

MARIA  
O bel legno veloce,  
salpa! varca la foce!  
per l'alto! C'è una voce  
che mi chiama sul mare.

IL MARINAIO  
O mè il volto apparito  
de la sirena? Invito  
al gorgo...

*Il marinaio e i due compagni salgono anch'essi, e scompaiono sotto coperta. Or si vedrà Maria, sola, la mano ad una sartia, lisa verso il mare. Ultima scenderà entro la boccaporta.*

MARIA  
Non so... Udito  
ho una voce chiamare...

UNA VOCE  
In terra d'oltre mare  
istà la vita mia...

## INTERMEDIO PRIMO

*E per tutto quel viaggio la mia vita non fu altro se non ridere e dissolvermi in canti e in giuochi vani e inebriarmi e fare avolterj ed altre cattive e laide cose. Onde, quando mi ripenso, mi maraviglio non poco come il mare sostenne tante mie iniquitadi, e come la terra in prima e poi non si aperse e inghiottimmi viva viva. Ma, come io veggio, l'onnipotente e pietoso Iddio m'aspettava a penitenza.*

*(Cavalca, Vite dei SS. Padri)*

## SECONDO EPISODIO

*Viene un lebbroso, lacero, col capo scoperto e la bocca velata: siede sui gradini del tempio e aspetta. E poi dall'altra parte viene un povero, vede la porta chiusa e dimanda:*

IL POVERO  
Non è l'ora, fratello?

IL LEBBROSO  
Non so.

IL POVERO  
Ma vegli. È giusto. Niuno sa  
l'ora: beato quello  
de' servi, che il padrone troverà  
vigilante, fratel mio poverello.

IL LEBBROSO  
Ignudo ho il capo e il labbro mi nascondo:  
va via!<sup>13</sup> sono immondo.

IL POVERO  
Oi te tristo! oi te misero <sup>14</sup>  
Su quella soglia, or come puoi osare?<sup>15</sup>

IL LEBBROSO  
Ho fede. Spero. Cristo  
stese la santa mano sul lebbroso:  
«Voglio: sii mondo». E subito fu visto  
sanato. Ah, se baciare io fossi degno  
il benedetto Legno!

IL POVERO

Grande è la mia miseria: e tu sofferto  
hai più di me...

Vieni, entriamo.<sup>16</sup>  
È aperto.

*La porta del tempio resta aperta: il povero si ritrae per lasciar passare il lebbroso: dopo di lui entra.*

VOCI DAL TEMPIO  
Vexilla Regis prodeunt  
Fulget Crucis mysterium.

*Ed ora viene dalla sinistra parte una cieca, che conduce per mano Maria.*

LA CIECA  
E qui, straniera. Il pane  
che desti alla mia fame  
il Signor nostro rende  
in ostia<sup>17</sup> che splende  
sopra le mense eterne  
a chi suo ben discerne.  
Dio ti tolga ogni male.

*Lascia Maria e va verso il tempio, tentando con il bastone la terra, i gradini, la porta: entra. Maria ristà, indecisa.*

VOCI DAL TEMPIO  
O Spes unica...

MARIA  
Quale  
speranza?

*Or vuole entrare, e muove rapidi passi verso il tempio: inconsapevolmente ha teso il velo che l'ammanta, fin quasi a celarsi la faccia. E le appare d'innanzi il pellegrino, a impedirle la via.*

IL PELLEGRINO  
Or dove vai?  
Guai a te, donna, guai!

Dice il Signore: Tu non entrerai  
nella mia casa! malizia di struzzo  
che cela il capo non varrà giammai  
dell'aquila a fuggire l'occhio aguzzo.  
Dice il Signore: non mescolerai

all'aroma del sandalo il tuo lezzo,<sup>18</sup>  
ma scendi nella roccia, e nella sabbia  
prima dissecca la carne e la rabbia.

Perocchè fra le genti hai camminato  
a gola stesa, ammiccando con gli occhi,  
fatto tintinno coi piedi, e saltato,  
e a mo' di bestia piegato i ginocchi,  
abbi temenza che adegui al peccato  
il Signore lo strale e te l'accocchi!  
Calvo farà il tuo capo e il ventre fresco,  
perché a scorno ne appaia il guidalesco!

Dio ti percuoterà, muro scialbato,  
fin che la tua compagine si fenda!  
Battere i denti per ribrezzo, il fiato  
avvampar ti farà l'ira tremenda;  
e quando il lordo viso abbia mondato  
fiume di pianto, ti varrà l'ammenda.  
Ma non prima, no, rèproba! Questa è  
la casa consacrata! Guai a te!

*Iroso si volge ed entra nel tempio.*

MARIA

Schiuma il tuo furore e guizza,  
uomo, su la bocca vizza,  
e la mia voglia più attizza  
a conoscer tuoi misteri.

Frate dalla bieca faccia,  
fiero zelo invan ti caccia  
tutto il giorno<sup>19</sup> sulla mia traccia,  
e di volgermi non speri.

Di mirar son curiosa  
la reliquia portentosa  
s'egli è ver che luminosa  
splende più di mille ceri.

A ciascuno apre le porte  
questo Iddio: foss'ei più forte  
dell'Amore e della Morte  
seguirei il suo sentiero.<sup>20</sup>

Qual potenza ora mi cinge?  
Ahi, chi indietro mi sospinge?  
Fantasia sì li dipinge  
o del Dio son segni veri?

Che faremo, anima mia?  
qual bufera n'ha in balia  
e ne porta tuttavia  
a paventi ignoti e fieri?

No! che il cuore valga! È ombra!

È veder falso che aombra  
e l'accesa mente ingombra  
di fantasimi leggeri!

E sicura e franca io sono...

*(Nel vano della porta oscura, appare un Angelo rag-  
giante)*

No, perdono... Dio, perdono....

*(Si abbatte prona innanzi alla soglia: supplice, affan-  
nosa, implora, senza levar gli occhi. L'Angelo è scom-  
parso)*

O bianco astore,  
angelo del Signore,  
che sì mi mordi il cuore  
col duro rostro,  
umile a te mi prostro,  
che verità mi mostri<sup>21</sup>  
nel divin segno.  
Nunzio dell'alto Regno,  
porre l'ira e lo sdegno  
pur che tu voglia,  
lenirò l'acre doglia  
lambendo questa soglia.

*(Bacia la soglia, poi si leva, invocando la sacra Imma-  
gine che è al sommo della porta)*

O Salutare,  
che non oso nomare,  
che non oso guardare,<sup>22</sup>  
se mai degnasti  
a peccator sì guasti  
volgere li occhi casti,  
odimi: feci strame  
di me a tutte le brame,  
seppe tutti i sudori.<sup>23</sup>  
Tutte le notti al lume  
delle fumide faci  
colsi gioie fallaci  
dai peccati più neri.  
Ed i miei desideri  
insaziati eran fuoco<sup>24</sup>  
d'inferno: e risa e gioco,  
turpi canti e adulteri  
furono i miei pensieri.  
Subitamente or vedo  
la luce vera, e credo.  
Ch'io faccia penitenza  
secondo tua sentenza:  
la più dura, i tormenti  
più lunghi e più cocenti,

ma non l'eterna morte!  
Aprimi le tue porte,  
mostrami l'aspra via  
della salute mia!

LA VOCE DELL'ANGELO

Di là dal fiume sacro  
del divino lavacro,  
in solitudine  
troverai buon riposo.<sup>25</sup>

*Maria, trasfigurata, gitta un più alto grido di giubilo  
ed entra correndo nel tempio.*

VOCI DAL TEMPIO

O Crux, ave spes unica!  
In hac triumphi gloria  
Piis adauge gratiam  
Reisque dele crimina.

*La porta del tempio, per sé stessa mossa, si chiuderà  
lentamente.*

## INTERMEDIO SECONDO

*E poi che così miracolosamente ebbi veduto e adorato lo  
legno della Croce... uscii di città, andando piangendo  
con gran contrizione... e la mattina seguente fui giunta  
ad una chiesa posta in sulla riva del fiume Giordano,  
e quivi mi comunicai, e per divozione mi lavai nelle  
acque di quel fiume.*

*E passai di là dal fiume, e misimi per lo deserto e... da  
allora in qua mi sono stata così solitaria alla speranza  
di Dio.*

*(Cavalca, Vite dei SS. Padri)*

## TERZO EPISODIO

*Al variar della luce il leone, che appariva in atto di ca-  
var la fossa innanzi alla grotta di Zosimo, è dilegua-  
to. Ora Zosimo esce dalla sua caverna e vede la fossa:  
di subito aderge la curva persona e socchiude gli occhi,  
mormorando:*

ZOSIMO

Il segno! Ecco: Dio chiama...  
Son pronto...  
*(Or leva gli occhi aperti al cielo)*

Ogni mia brama,  
Signore, in te ho fermato.  
*(Vede nel deserto un'ombra)*  
Chi sei, che t'avvicini,  
ombra dai bianchi crini?  
dei vinti cherubini  
o del coro beato?

LA VOCE DI MARIA

O padre mio, perdonami,  
che non sono malizia  
del Nemico, nè spirito.  
Non mi posso rivolgere  
vér te, perchè son femina  
e ignuda. Però gettami,<sup>26</sup>  
che mi copra, il tuo palio,<sup>27</sup>  
e verrò per ricevere  
la tua benedizione, abate Zosimo.

ZOSIMO

Oh, meraviglia! E come  
sai tu, donna, il mio nome?  
Quel Dio che in te risiede<sup>28</sup>  
sì te l'ha rivelato,  
e a mia consolazione  
il tuo venir dispone...  
*(Getta il suo mantello verso la donna invisibile. Si-  
lenzio. Avvolta nel pallio appare la vecchia Maria.  
Zosimo le indica la fossa e dice, con l'ombra nella voce)*  
Questa notte il leone  
la mia fossa ha cavato...

MARIA

Non per te, santo monaco!  
Non per te! Certo l'angelo  
di Dio mi fece<sup>29</sup> volgere

gli stanchi passi all'eremo  
tuo, perchè tu voglia<sup>30</sup> assolvere  
i miei peccati, e assistermi nel transito.

ZOSIMO  
Tu, madre, benedicimi!

MARIA  
Non son degna di sciogliere  
il laccio de' tuoi sandali.  
Aromi d'astinenza di te salgono  
al cielo, come balsami di cinnamo.  
Ma i miei peccati sono senza numero.  
Son Maria d'Alessandria,  
uomo di Dio: rimemori?  
Ah, dimmi che le lagrime  
piante in lungo silenzio,  
dimmi che le vigilie,  
le caverne gremite di fantasimi,  
le ululanti vittorie  
contro il Maligno, nelle solitudini,  
e l'infinita bontà di Dio le novera  
e premia in Purgatorio.  
Uomo di Dio, confortami  
alla prova tremenda: perchè è l'ultima.

ZOSIMO  
Beata, il Paradiso  
già luce nel tuo viso:  
arde ne li occhi un riso  
chè divino messaggio.

MARIA  
L'ombra dei di perduti  
fa i cieli oscuri e muti  
se grazia non m'aiuti  
nel dubbioso passaggio.

ZOSIMO  
Il martiro sofferto  
tant'anni nel deserto  
dell'angelico serto  
è il più sicuro pregio.<sup>31</sup>

MARIA  
L'anima mia, buon santo,  
è affannata tanto,  
ma le allevia<sup>32</sup> il tuo canto  
la pena del viaggio.

ZOSIMO  
Da la mondana cera  
libera...

MARIA  
... all'alta spera...

ZOSIMO  
n'andrai chiarita e mera...

MARIA  
O soave miraggio!

ZOSIMO E MARIA  
Quasi dal cor diviso  
lo spirito è già fiso  
nel sempiterno raggio!

MARIA  
Luce increata, che nel ciel si spazia,  
luce, che tutta umana voglia sazia,  
ecco m'invade e avvolge di sua grazia.

ZOSIMO  
Ave, Signore,  
che versi la pietà nel nostro cuore  
come rugiada in prato al primo albore,  
per cui virtù fior di verde non muore  
state nè verno!

MARIA  
Ecco le rose del mattino eterno!  
ecco i suoi gigli! Nel cerchio superno  
il santo volto di Maria discerno!

ZOSIMO  
Vergine, ave!  
Ben è tua vision gioia soave,  
premio che eccede nostre anime prave,  
mèta per cui nullo cammino è grave:  
ave, Maria.

MARIA  
Come trema la nuda anima mia!  
Abbi pietà di me, Vergine pia...  
Perdono... Io m'abbandono in tua balia...  
E così sia.

*Ora son vicini alla fossa: Maria inginocchiene, seduta*

*sui talloni, affranta; Zosimo ritto accanto a lei. Ambo  
han le braccia aperte e gli occhi lisi al cielo, supplici.*

GLI ANGELI  
Laudato sii, Signore!  
Tua la gloria e l'onore,  
Tue le benedizioni  
onde salvi e perdoni,  
Tue son l'anime belle  
coronate di stelle.

*Escono dalla parete, dall'uno e dall'altro lato del qua-  
dro, due Angeli, e vengono a chiudere il trittico, lenta-  
mente. E così si tornano e dileguano.*

*Nella presente produzione sono state modificate alcune le-  
zioni del libretto di Claudio Guastalla. In queste note si  
indica la versione originale.*

<sup>1</sup> collare  
<sup>2</sup> Vassene la più gente  
<sup>3</sup> lasso  
<sup>4</sup> chiusa  
<sup>5</sup> parlato  
<sup>6</sup> candele?  
<sup>7</sup> Che  
<sup>8</sup> acro  
<sup>9</sup> Piloto! Compagno,  
<sup>10</sup> macro  
<sup>11</sup> galloria  
<sup>12</sup> Saglia  
<sup>13</sup> guardati  
<sup>14</sup> tristo!  
<sup>15</sup> sei tu oso  
<sup>16</sup> bussiamo  
<sup>17</sup> àzzimo  
<sup>18</sup> puzzo  
<sup>19</sup> tuttodi  
<sup>20</sup> li suoi sentieri  
<sup>21</sup> mi hai mostro  
<sup>22</sup> guatare  
<sup>23</sup> tutte le schiume  
<sup>24</sup> foco  
<sup>25</sup> l'eremo pauroso / ti darà buon riposo

<sup>26</sup> gittami  
<sup>27</sup> pallio.  
<sup>28</sup> si prome.  
<sup>29</sup> fecemi  
<sup>30</sup> vogli  
<sup>31</sup> gaggio  
<sup>32</sup> alleggia





Un bozzetto di Nicola Benois per Maria Egiziaca (Carnegie Hall, New York, 1932). Fondazione Cini, Fondo Respighi.

## Morte, unica musa Intorno a *Maria Egiziaca* di Respighi

di Jacopo Pellegrini

Per Claudia e Costanza, amiche vere

In principio era un viaggio, e il viaggio era in Argentina. Tra il luglio e il settembre del 1929 i coniugi Respighi, Elsa e Ottorino, si recarono a Buenos Aires per seguire l'allestimento dell'opera *La campana sommersa* (1927) al Teatro Colón e dare una serie di concerti. Durante il soggiorno Ottorino promise di comporre «un'opera da concerto da darsi nella sala [dell'Associazione] wagneriana da lui inaugurata» il 9 settembre. Tornato a Roma ne parlò con il suo collaboratore abituale per i testi, Claudio Guastalla (1880-1948), il quale saviamente gli obiettò:

E che cos'è un'opera da concerto? – Non lo so ancora perfettamente, ma ho promesso

fu la risposta del compositore, risposta conforme alla sua *forma mentis* di gran lunga meno raziocinante che pragmatica. La decisione di basare l'intreccio sui casi di Maria (344 circa-421), prostituta egiziana recatasi in Terrasanta e là datasi all'eremitaggio, ancor oggi venerata come santa dalle chiese cattolica, ortodossa e copta, «fu di Respighi»: è quanto riportano i Quaderni inediti di Guastalla, da cui ho tratto anche le citazioni precedenti (trascritti in parte da Elsa Respighi,<sup>1</sup> sono conservati nel Fondo Respighi presso la Fondazione Cini in Venezia).

Il lavoro intorno a questo atto unico di breve durata (un'ora all'incirca), «opera con pochissimi personaggi, e per scena un vero trittico», procedette tra il 1930 e il '31 in gran segreto. Precisa Guastalla:

Non parlammo nemmeno del nostro progetto con gli editori [Ricordi]: ci avrebbero messo i soliti dubbi.

E fu condotto in parallelo a quello, già intrapreso, di un «melodramma in tre atti» intitolato *La fiamma*. Tempo dopo, ai due progetti se ne affiancò un terzo, il balletto *Belkis, regina di Saba* andato in scena per primo, il 23 gennaio 1932 al Teatro alla Scala di Milano (in coda a *Fedora* di Giordano). *Maria Egiziaca* seguì di lì a poco: il 16 marzo dello stesso anno, a New York, Carnegie Hall, nel corso di un concerto benefico per il fondo

pensionistico dell'Orchestra filarmonica cittadina. Al podio avrebbe dovuto salire Arturo Toscanini, direttore stabile del blasonato complesso sinfonico, ma un problema serio al braccio destro lo costrinse a un periodo di riposo; gli subentrò *in extremis* l'autore in persona, il quale si dimostrò un interprete «abile ed efficace della propria musica»,<sup>2</sup> dato che il programma della serata (e delle due repliche, il 17 e 18) prevedeva solo pezzi suoi: a *Maria Egiziaca* facevano seguito la *suite Gli uccelli* e il *Trittico botticelliano*. Quanto alla *Fiamma*, richiese più tempo, e, dopo essere stata cancellata dal cartellone 1932-1933 della Scala, approdò infine all'Opera di Roma il 23 gennaio 1934 (stessa data di *Belkis*, due anni dopo).

Nel frattempo, *Maria Egiziaca* continuava a riscuotere suffragi pieni. Quantomeno di pubblico, se non sempre di critica. Il giro europeo s'iniziò da Roma:

*Maria Egiziaca* ha avuto un bellissimo successo a New York e uno magnifico qui a Roma. Ho potuto constatare che il pubblico non ha fiutato ed è rimasto immobile ed attentissimo durante tutti i 55 minuti che dura il lavoro [evidentemente Respighi e Bernardino Molinari, direttore a Roma, erano inclini ai tempi mossi]. L'esecuzione da parte di Molinari e degli artisti è stata ottima, come pure bellissima quella di New York. Ora sono già fissate, o quasi: Venezia per il Festival internazionale, Padova, Firenze e Torino (lettera del compositore, da Roma, a Guido Valcarengi, responsabile della sede argentina di Casa Ricordi, 30 aprile 1932).

Delle riprese elencate da Respighi solo quella di Padova sembra non essersi concretizzata;<sup>3</sup> in quel di Venezia l'*Egiziaca* completò invece la metamorfosi da opera da concerto a opera vera e propria, venendo affidata alle esperte mani dell'«ottimo» (Elsa Respighi) Lothar Wallerstein, regista presso l'Opera di Stato di Vienna. Il titolo era stato incluso in un ciclo di Teatro musicale da camera voluto dal coordinatore artistico del II Festival internazionale di musica, il compositore, direttore d'orchestra e deputato fascista Adriano Lualdi: i nove titoli distribuiti in tre serate comprendevano, oltre a Respighi, novità dello stesso Lualdi, di Alfredo Casella (*La favola di Orfeo*), Gian Francesco Malipiero (*Pantea*), Franco Casavola, testi antichi (*La Passione* di Fernando Liuzzi, adattamento in chiave moderna di laude medievali, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, la *Cantata del caffè* di Bach) e la prima del mirabile *Retablo de maese Pedro* di Manuel de Falla. Anche in laguna, Respighi impugnò la bacchetta, per poi ripetere l'esperienza a Torino il 6 gennaio 1933 con l'Orchestra Eiar nel concerto inaugurale della prima stagione sinfonica regolare predisposta dall'ente radiofonico<sup>4</sup> («È stata una così bella esecuzione!», scrisse Elsa a Guastalla; il programma, tutto respighiano, fu riproposto da Gianandrea Gavazzeni nel 1981:<sup>5</sup> probabilmente l'ultima volta che *Maria Egiziaca* è stata eseguita in Italia), a Firenze il 26 febbraio dello stesso anno e alla Scala nel marzo '34. In assenza dell'autore, il giro per i teatri italiani fu comunque affidato a nomi di valore: sempre nel '34, a Genova Sergio Failoni, a Palermo Franco Capuana; nel '37 (Respighi era morto l'anno prima non ancora cinquantasettenne), per i ritorni a Milano e a Firenze Gino Marinuzzi, a Roma Tullio Serafin. Quanto all'estero, si hanno notizie di esecuzioni a Buenos Aires (non però all'Associazione wagneriana), Montevideo, Rio de Janeiro, Tunisi, Helsinki, Olomouc, Malta, Vichy, Baden Baden, Parigi (Opéra-Comique), Londra...<sup>6</sup>

Di rilievo i cantanti precettati: a New York il baritono Nelson Eddy (futuro divo cinematografico a Hollywood) incarnò Il pellegrino e Zosimo, parti ricoperte da Benvenuto



Un bozzetto di Nicola Benois per *Maria Egiziaca* (Carnegie Hall, New York, 1932). Fondazione Cini, Fondo Respighi.

Franci a Roma (e a Bologna nel '40), in varie sedi da Carlo Tagliabue, *una tantum* da Mario Basiola e Apollo Granforte; la protagonista, invece, calamitò l'attenzione di soprani destinati alla celebrità: a Roma Gina Cigna, a Venezia (poi a Firenze – sia nel '33 sia nel '37 –, Cagliari, Tunisi, Milano e, nel '38, all'EIAR di Torino) Maria Caniglia, a Parigi Ninon Vallin.

Con la seconda guerra mondiale *Maria Egiziaca* svanisce progressivamente. In Italia, alle diciotto edizioni comprese tra il 1932 e il '40 ne corrispondono altrettante dal '43 all'81. Fuori dai patrii confini si annoverano allestimenti a Los Angeles nel 1950, a New York (The Little Orchestra Society) nel '51, a Lisbona nel '53, a Barcellona nel '57, a Buenos Aires nel '70 (in dittico con l'opera postuma di Respighi, *Lucrezia*), a Toronto nell'83, a Wuppertal, in Germania, nel 2013, infine l'anno passato a Londra, Guildhall School of Music and Drama. E anche se me ne sfugge qualcuno, siamo parecchio lontani dalla diffusione arrisa ai poemi sinfonici romani. A cosa imputare questo diradarsi delle esecuzioni di *Maria Egiziaca*, e più in generale del teatro respighiano? in parte, sicuramente, ai legami del compositore con lo sconfitto regime totalitario, stigmatizzati nel nuovo assetto democratico e repubblicano (all'indomani del secondo conflitto mondiale anche la produzione per orchestra finì per un po' nel dimenticatoio),<sup>7</sup> ma soprattutto ai cambiamenti profondi avvenuti nel gusto musicale.<sup>8</sup>

Per restare agli esponenti della cosiddetta Generazione dell'Ottanta, se Malipiero era reputato un 'profeta' della Nuova musica sia da alcuni compositori (Bruno Maderna, Luigi Nono) sia da certa critica di sinistra (Luigi Pestalozza), se Casella divideva gli animi (bioco squadrista e retrivo secondo Pestalozza e Nono, per altri – a ragione – il solo realmente e sinceramente aperto al mondo e al nuovo), Ildebrando Pizzetti e Respighi erano per lo più liquidati come reazionari e obsoleti. Mentre però Pizzetti, sopravvissuto fino al 1968, nella nuova fase repubblicana poteva contare sulla benevolenza del mondo cattolico (DC e gerarchie ecclesiastiche) che gli garantiva presenze costanti nelle stagioni d'opera e di concerti, Respighi pagava per tutti, scontando da morto la posizione di compositore italiano contemporaneo preferito da Mussolini, nonché la nomina, avvenuta proprio nel marzo 1932, ad Accademico d'Italia, il riconoscimento più prestigioso e remunerativo cui potesse aspirare un letterato, artista o scienziato sotto il fascismo. Gravava inoltre su di lui la reputazione di persona culturalmente limitata, estranea al dibattito intellettuale del suo tempo. Al contrario di Casella, Malipiero e Pizzetti, Respighi non appartiene alla categoria dei compositori-critici,<sup>9</sup> e oltre a non scrivere articoli (teorici, storici, polemici, recensioni)<sup>10</sup> ha sempre evitato prese di posizione pubbliche bellicose (con un'unica, clamorosa eccezione: fu il primo firmatario del *Manifesto per la tradizione dell'arte romantica*, apparso nella «Stampa» e nel «Corriere della Sera» del 17 dicembre 1932 e da subito ritenuto un attacco all'ala modernista della musica italiana, Casella e Malipiero *in primis*). E appunto come una figura appartata lo ritrae Mario Labroca (1896-1973), un allievo di Respighi attivo a Venezia come sovrintendente (1946-1947), poi direttore artistico della Fenice e della Biennale Musica (1959-1972):

sorridente e accogliente ma sempre un po' chiuso in sé, osservatore allegro se pure qualche volta pungente, [...] volle e seppe essere un isolato perché convinto di poter sostenere da solo

## L'ORCHESTRA

FLAUTO

OBOE

2 CLARINETTI

FAGOTTO

2 CORNI

TROMBA

2 TROMBONI

CLAVICEMBALO

ARCHI

il cammino che aveva scelto [...]; e perciò fu estraneo ai gruppi, si tenne lontano dai comitati, non entrò nel vivo delle organizzazioni [...]. Eppure cotesto isolamento aveva una punta amara [...]. Sentivi in lui non tanto la volontà di cercare i punti di contatto con i compositori del suo tempo quanto [...] il bisogno di mettere rapidamente in luce quanto da essi lo divideva.<sup>11</sup>

Una dissimiglianza rimarcata anche da Casella:

Il suo punto di partenza fu quello medesimo di tutta la nostra generazione: la necessità di uscire al più presto dall'atmosfera ormai superata e isterilita del verismo, dell'arte cioè della generazione precedente la nostra. Per reagire contro il verismo, l'unica via possibile era quella di appoggiarsi sulle avanguardie europee nate dall'impressionismo;

ciò non di meno

gli mancò a un dato momento il coraggio di andare avanti su quella via, la quale doveva portare – e infatti portò – a una totale reazione contro l'impressionismo.<sup>12</sup>

Quanto ai mutamenti riguardanti il 'canone' operistico,<sup>13</sup> nel secondo dopoguerra si assiste a una drastica, irrevocabile diminuzione delle presenze in cartellone della Giovane scuola (vanno scomparendo i titoli maturi e tardi di Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea), dei compositori 'mezzani' tra veristi e modernisti (Montemezzi, Alfano, Wolf-Ferrari, Zandonai con l'eccezione di *Francesca da Rimini*), delle prove teatrali di Casella e Respighi (mentre quelle di Pizzetti e – meno frequenti – di Malipiero erano trattate e vissute come scotti da pagare); e non parliamo di minori e minimi, gratificati alla loro comparsa da successi effimeri (Mulè, Riccitelli, Rocca, Vittadini, Lattuada, Pedrollo...). Anche l'accantonamento di queste partiture potrebbe almeno in parte dipendere dal mutato clima socio-politico: oltre a risalire in larga maggioranza al periodo compreso tra i prodromi del primo conflitto mondiale e gli anni del consenso maggioritario al fascismo (1911-1940), esse indulgono volentieri a soggetti d'impronta nazionalistica (romanità nelle sue varie fasi, Medioevo o Rinascimento tra comuni e signorie, santità e afflatti mistici d'impronta cattolica romana, scontri sociali sedati da figure carismatiche, personaggi storici o leggendari incarnanti le virtù italiche...) con il loro ineluttabile corollario di enfasi retorica tanto sul piano testuale quanto su quello musicale. I libretti abbondano di arcaismi e preziosismi lessicali, dalla critica sovente riferiti a presunti moduli dannunziani, quando invece dipendono da sottoprodotti letterario-teatrali di natura commerciale; laddove nel tessuto sonoro la



mobilità armonica e timbrica dell'orchestra tende a limitare il ruolo del canto: per ampi tratti ristretto a semplice intonazione della parola, il predominante recitativo-declamato dà luogo ora a scatti di un vocalismo sovraeccitato, scomposto, ora a frammenti circoscritti di melodie chiuse trattate non come fattori essenziali ma come gradevoli note di colore a margine. Rigettate le parole d'ordine culturali in voga nel ventennio, tutto questo viluppo di opere, oltre a ricordare una fase storica portatrice di violenza e sconforto, risultava irrimediabilmente ampolloso, provinciale, in una parola noioso. E non è che col tempo la considerazione generale sia granché mutata.

Per di più, il dibattito pubblico sulla 'crisi dell'opera' infuriava sin dai primi decenni del Novecento; figurarsi se Respighi poteva restarne escluso, lui che occupava una

posizione [...] nella vita musicale italiana non [...] priva di ambiguità e d'interesse. Amato dalle folle, forse uno dei pochi sinfonisti italiani che abbia un suo pubblico [N.B. all'opera non si fa cenno], [...] non ottiene dalla critica una conferma incondizionata di questo stato di cose.<sup>14</sup>

In effetti, se fino al 1933 «un disinteressato saggio critico» a firma «di studiosi seri» Respighi «non l'aveva ancora avuto», neanche «la cronaca musicale di quotidiani e riviste» gli prodigava sempre quei «gratuiti elogi» che Massimo Mila era invece convinto coronassero «ogni esecuzione di opere sue». Come si evince dai commenti della stampa romana a *Maria Egiziaca* (a ogni modo, Olin Downes del «New York Times», constatata la «strumentazione magistrale», individuò i limiti del lavoro nella «mescolanza di stili e nella lunghezza eccessiva della partitura»). Da un lato la critica di tendenza «conservatrice», dall'altro quella di tendenza «avanguardista», entrambe di parte e assetate di polemica; in mezzo, la critica «eclettica; la quale ama definirsi imparziale», ma in realtà prova un «timore reverenziale [...] per l'arti-

## LE VOCI

MARIA

SOPRANO

IL PELLEGRINO

BARITONO

L'ABATE ZOSIMO

BARITONO

IL MARINAIO

TENORE

IL LEBBROSO

TENORE

UN COMPAGNO

SOPRANO

UN ALTRO COMPAGNO

MEZZOSOPRANO

IL POVERO

MEZZOSOPRANO

LA CIECA

SOPRANO

LA VOCE DELL'ANGELO

SOPRANO

UNA VOCE DAL MARE

BARITONO

sta insigne», chiunque egli sia.<sup>15</sup> Esponenti di quest'ultimo schieramento, Alberto Gasco (1879-1938) della «Tribuna» e Giorgio Barini (1864-1944) del «Messaggero»:<sup>16</sup>

Ammirevole [...] l'idea fondamentale del lavoro e così pure la sua realizzazione pratica. Quanto alla musica del Respighi si può affermare che essa sia ben costruita, sontuosamente ornata e assai spesso melodica. La santità del poema non esclude l'ardore umano, né induce il compositore a rinunciare a quei pittoreschi effetti di orchestrazione che l'hanno reso celebre. [...] D'altronde, il Respighi sa far cantare con adeguata espressione e somma eleganza di stile i personaggi pii e le coorti celestiali. [...] Nella produzione musicale del Respighi, può assegnarsi alla *Maria Egiziaca* un posto accanto alla *Laude per il Natale* [*Lauda per la Natività del Signore* per soli, coro e strumenti, 1930], sebbene nella nuova composizione sinfonico-vocale siano frequenti gli scatti drammatici [...]. Ma alcuni brani di una religiosità non austera ed altri ispirati più o meno direttamente dal canto gregoriano consentono di ravvicinare i due lavori [...].

La parte di Maria, che si immaginerebbe oscillante tra il sensuale-volubile e l'ascetico appare invece, nel primo episodio, autoritaria e quasi aspra: in seguito, a poco a poco, si mitiga, senza però perdere mai completamente il suo carattere fiero e deciso.

Trionfo ben meritato per l'originale ideazione e realizzazione di questo «Mistero» e soprattutto per l'intrinseco valore della musica, con cui il maestro Respighi ha integrato e commentato l'eccellente schema poetico drammatico. [...] Nella vasta, geniale, varia produzione musicale del maestro Respighi, questo Mistero assume significazione ed espressioni singolarmente caratteristiche, è drammaticamente plastico, e simbolicamente mistico; [...] e sempre, dall'inizio alla chiusa della nobile partitura, con una limpidezza che si mantiene semplice e pura nella dotta elaborazione. [...]

L'ingenuità primitiva del soggetto è rigorosamente rispettata e amorosamente commentata dalla schiettezza della integrazione musicale, da cui esulano ricercatezze e artifici modernistici.

Nel primo caso la lode non eccede, nel secondo si sfiora l'apoteosi, resa però con un tono formalmente oggettivo, equanime, fatto salvo l'encomio preventivo ch'è doveroso rendere a tutti i compositori sottoposti a giudizio. Barini, è evidente, nutre una predilezione per il recensito, e forse in privato tiene per l'ala «conservatrice» (non per niente rimarca l'assenza di «ricercatezze e artifici modernistici»), nella quale milita il critico del «Giornale d'Italia», nonché prossimo biografo di Respighi, Raffaello De Rensis (1880-1970):

*Maria Egiziaca* «s'ispira ad un concetto di semplicità e di chiarezza, che oltre ad essere il portato dei tempi – dopo decenni di irrequiete e pletoriche esibizioni tecnicistiche – risponde anche al particolare carattere del soggetto. [...] Respighi pare l'abbia intesa più romanticamente e umanamente [...] è un esemplare di sincerità e di serratezza [...] l'opera d'arte si manifesta pervasa dal più schietto e puro stato di grazia.<sup>17</sup>

Al fronte «avanguardista» s'iscrivono invece Labroca («Il lavoro fascista»), Luigi Colacicchi (1900-1976; «Il popolo di Roma» e «L'Italia letteraria»), il giovanissimo – appena diciannove anni – Fedele d'Amico (1912-1990; «Il Tevere»); mentre però il primo, forse anche in qualità di ex allievo, prodiga elogi, gli altri menano fendenti:

questo è uno dei migliori lavori di Respighi; tra quelli teatrali esso è, secondo noi, il migliore. Sia per il lato costruttivo, sia per il lato espressivo, esso raggiunge pienamente lo scopo di es-



Maria Egiziaca (*Teatro alla Scala, Milano, 1937*). Maria Carbone (*Maria*), scene di Nicola Benois. Fondazione Cini, Fondo Respighi.

sere una sacra rappresentazione. La melodica è semplice, spontanea e commossa, elementare nella sua essenzialità l'armonia, chiari i ritmi, lo strumentale di linea più che di colore.<sup>18</sup>

Simile genere di lavori, di carattere semplice e raccolto, e di argomento [...] arcaico, sono particolarmente utili per confermare [...] la vera natura della musica respighiana. Tutti sanno del suo eclettismo: esso non ha alcuna parentela con certi «ritorni» di alcuni musicisti moderni [...]. Respighi invece sembra accogliere nelle sue opere elementi non originali con una specie di compiacimento d'ascoltare e con un gusto esteriore e decorativo, limitandosi a «enunciarli» in un tono di larga e sensuale solennità. [...]

E lasciamo andare il difetto, veramente insolito in Respighi, della monotonia e uniformità, che rende la «Maria Egiziaca» lievemente inferiore ad altri lavori respighiani dello stesso genere. Nonostante che la padronanza del mestiere e la precisa sicurezza con cui è composta la musica di questo «mistero» la rendano senza confronto superiore alle desolanti mediocrità del libretto, è innegabile che il gusto antiquario [...] in cui sono composti i versi e le didascalie di Claudio Guastalla [...] non differisce troppo, nel suo principio informatore, dal gusto esteriore e decorativo respighiano [...] mediante il quale è evitato ogni sforzo di assimilazione interna che tenda a quel che si dice uno stile.<sup>19</sup>

I versi in verità non sono accettabili, e ci pare che debbano togliere qualsiasi voglia al musicista di adattarvi le sue note. Il fatto è che il linguaggio è così artefatto, che l'umanità di Maria e delle umili persone che ella avvicina non si sente mai viva e profonda. [...]

Respighi, dal canto suo, non s'è lasciato trascinare per questa china. [...] La soluzione da lui

data al problema drammatico è stata essenzialmente di semplificare la musica, non di arcaizzarla [...] il desiderio d'essere il più possibile spoglio ed essenziale [...] ci pare che abbia costretto Respighi a rinunciare al meglio di sé, che è soltanto in piccola parte la facoltà di creare melodicamente [...].

La linearità del soggetto non consentiva che rare localizzazioni di natura episodica e descrittiva, e Respighi ne ha subito approfittato per scrivere qualche pagina meno grigia delle altre [...]. Ma le voci [...] reclamavano canto e canto. Respighi le ha fatte cantare [...]. Tuttavia un canto veramente plastico e incisivo non s'è mai ascoltato [...]. E siccome *Maria Egiziaca* non è nel complesso che un seguirsì di canti solistici [...] si può concludere che è mancato all'opera uno degli elementi principali.<sup>20</sup>

Lo spettro della noia, come detto incumbente sull'opera italiana dei primi decenni del Novecento (Puccini beninteso escluso), si affaccia dai commenti di Colacicchi e d'Amico come s'era affacciato in quello di Downes. Le censure al testo di Guastalla s'incontrano tuttavia anche nel sostenitore De Rensis:

Mi permetto di non trovare necessario l'uso di questo linguaggio, che sa troppo di letteratura e di intellettualismo, non giovando, poi, alla fluidità del verso e alla intelligibilità immediata del pensiero. [...] Non bisogna esagerare in certi rispetti filologici, nel campo del teatro musicale, e bisogna rivivere modernamente anche i più antichi ed onorabili concetti.

Mentre però De Rensis disgiunge le decisioni del compositore da quelle del librettista, Colacicchi e d'Amico le mettono in relazione. Com'è ovvio che sia, trattandosi di una quasi opera, opera da concerto o da camera che dir si voglia, ovvero, come si legge nel frontespizio del libretto a stampa (Ricordi, Milano *et al.* 1931), «Mistero. Trittico per concerto»; un genere rappresentativo, quindi, in cui la conformazione del testo si ripercuote sulla musica.

Per comodità di esposizione descriveremo i due elementi uno di seguito all'altro, senza tuttavia scordare ch'essi sono parti di un unico meccanismo drammaturgico.

Su fonte e stile del libretto siamo informati nel dettaglio dall'autore, che così ne parla nei Quaderni:

Respighi [...] mi disse di aver in altri tempi pensato a *Maria Egiziaca* come possibile protagonista d'un melodramma [...], aveva studiato l'argomento [...] perché [...] ho trovato fra le carte del Maestro sei paginette autografe con tutto lo schema d'un primo atto.

Quanto al proprio lavoro, Guastalla dichiara di aver attinto a una «fonte unica [...] il Cavalca che io seguì perfino nelle parole». Le *Vite dei santi Padri* di Domenico Cavalca, frate domenicano nato e vissuto a Pisa tra il 1270 circa e il 1342, erano da poco (1926) disponibili in un'edizione parziale a cura di Carmelina Naselli per l'UTET di Torino; un'altra antologia era apparsa nel '15 presso l'Istituto editoriale italiano con prefazione di Massimo Bontempelli. Il testo del Cavalca, composto verso il 1330, è un volgarizzamento, ossia una libera traduzione in italiano delle *Vitae Patrum*, uno dei testi basilari del monachesimo orientale; in virtù dello «stile semplice» per «uomini semplici e non letterati» conobbe un'enorme diffusione prima in forma manoscritta, poi a stampa, da fine Trecento a tutto

il Quattrocento. La *Vita di S. Maria Egiziaca* si trova nel quarto e ultimo Libro, dove – afferma Carlo Delcorno, studioso principe del Cavalca<sup>21</sup> – «spicca indimenticabile» nella «splendida serie dei profili femminili».

A proposito di scelte linguistiche e metriche, prosegue Guastalla:

Avrei voluto limitarmi a porre in dialogo o semplicemente a rimare, quando era già dialogo, la candida prosa del trecentista pisano... È così chiara e schietta! Da qui nacque la necessità di imitar lo stile del primitivo, imitazione che mi fu rimproverata da taluno ma che altri più autorevole lodò: imitazione assai discutibile in genere, ma nella specie, a mio avviso, opportunissima. [...]

Cominciato dunque a mettere in versi e in rima la prosa del buon frate, io mi trovai legato al suo stile; e anche per i metri mi imposi la fedeltà a quelli antichissimi come il sirventese e meno antichi come l'ottava delle sacre rappresentazioni quattrocentesche: da Iacopone a Feo Belcari.

Più avanti, sempre nei Quaderni, leggiamo:

In pieno Novecento ho premeditato e scritto questo libretto, in versi – settenari, ottonari, endecasillabi – ferocemente legati di rime, nei metri primitivi della lauda drammatica, in istile arcaico e bugiardo, scavando parole oscure da un vecchio cimitero abbandonato, detto vocabolario della lingua italiana.<sup>22</sup>

La patina anticheggiante di metri e lessico trova un corrispettivo visuale nel «quadro» previsto come fondale, forse una «trovata» di Guastalla:

Quello che più sorrise a me, sempre malato di letteratura cronica, fu la rievocazione di una forma drammatica antichissima, la «Sacra rappresentazione» [...]. Pensavo: apparirà cosa insolita, sul palco [di un auditorium...] uno scenario, per quanto semplice, e veder muovere dinnanzi ad esso dei cantanti in costumi [...]. Quanto all'azione, l'immaginai un po' mossa nel primo episodio, più contenuta nel secondo e statica affatto nell'ultimo.

L'idea dell'apparato scenico incontrò qualche resistenza presso Casa Ricordi:

Noi due [Guastalla e Respighi], fermi nell'idea che l'opera si dovesse rappresentare in sale di concerto, senza palcoscenico e senza attrezzatura [...] teatrale, proponevamo che l'editore, insieme alla partitura e alle parti, noleggiasse anche i costumi (una decina) e il trittico di cui avevamo fatto fare il bozzetto a Nicola Benois [propriamente Nikolaj Aleksandrovič Benua, 1901-1988, scenografo]: la mia idea era quella del giocattolo per bimbi che finge un teatrino, dove la scatola è poi il palcoscenico, e se ne estraggono scene e quinte, da inserir ritte nei fori appositi sul fondo della scatola stessa. Una lunga cassa rettangolare, o due da giustapporre, avrebbe dovuto contenere il trittico smontabile: la cassa avrebbe formato un gradino, o meglio la predella del quadro, ché tanto l'azione si doveva svolgere davanti e non dentro il quadro.

I modelli letterari, a prima vista, corrispondono all'epoca del Cavalca e delle Sacre rappresentazioni o Misteri (nella prassi teatrale i due termini si equivalgono) a cui Guastalla si sarebbe ispirato. Il primo Episodio si apre con tre quartine più una coppia di settenari poste tra virgolette: una citazione, dunque; per essere precisi, da una canzonetta ben nota di Rinaldo d'Aquino (1227/1228-1279/1281),<sup>23</sup> peraltro modificata e adattata

al contesto (tagli, spostamenti, omologazione metrica a soli settenari). Non meno appropriato, storicamente parlando, il ricorso al serventese (o sirventese), forma poetica praticata anche dal Cavalca: nel primo Episodio, la lunga sezione da «O giovine, ti prego | che tu mi tolga teco» di Maria a «Udire il tuo parlato, | femmina, m'è peccato» del Pellegrino può essere interpretata come un serventese duato (a coppie di versi rimanti) in settenari e in forma di dialogo; nel secondo Episodio, l'assolo di Maria «O bianco astore» – sei terzine monorime (AAA, BBB, CCC...) formate da un quinario e due settenari – del serventese ha il sapore pur non corrispondendo ad alcun esempio antico (esistono serventesi che a versi lunghi ne accostano un altro più breve, ma in questi casi esso compare sempre in coda, non in apertura, e inoltre rima con la strofa successiva). Ultimo esempio, il coro angelico in fine di tutto, «Laudato sii, Signore!», tributo palese al *Cantico delle creature* di San Francesco: «Altissimu, onnipotente, bon Signore, tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione. [...] Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore».

Dai campioni segnalati risulta evidente come la ricognizione dell'antico, in Guastalla, non sia mossa da e non ambisca a fedeltà filologiche: non ha forse lui stesso dichiarato di avere utilizzato moduli poetici tanto del Due- che del Quattrocento (il lungo monologo del Pellegrino nel secondo Quadro, «Dice il Signore: Tu non entrerai», è in ottava rima – otto endecasillabi rimati ABABABCC – al modo delle sacre rappresentazioni scritte da Feo Belcari)? Questa oscillazione fra epoche diverse ha finito col confondere le idee della critica. La quale ha difatti parlato di ripensamento, oltre che della sacra rappresentazione, dell'oratorio secentesco, al punto che due studiosi illustri<sup>24</sup> vedono in *Maria Egiziaca* una «versione moderna» della *Rappresentazione di anima, et di corpo* musicata da Emilio de' Cavalieri e presentata all'Oratorio di Santa Maria in Vallicella a Roma nel febbraio 1600, quando cioè sia l'opera in musica sia l'oratorio come genere musicale erano agli albori. Sennonché *Maria Egiziaca* è estranea alla concezione allegorica posta a fondamento del dramma in tre atti scritto da Agostino Manni per Cavalieri. Nel Mistero di Guastalla la conciliazione delle forme poetiche cronologicamente distanti tra loro avviene non per il tramite dell'afflato religioso, bensì in grazia della loro appartenenza a una categoria universale quanto se non più della fede in Dio, la categoria del falso. Perché se, come si dice, è il tono che fa la musica, allora la musica effusa dai versi di *Maria Egiziaca* ha il tono di un calco novecentesco dell'antico, qualcosa di paragonabile alle contraffazioni dei primitivi senesi dipinte tra Otto e Novecento da Icilio Federico Joni. Anche se poi nel trittico dipinto da Nicola Benois i fondi oro trecenteschi sembrano piuttosto passati al filtro del movimento artistico *Novecento*, quello di Sironi, Funi, Marussig, Donghi, Guidi, Campigli, ecc., che, pur molto diversificato al suo interno, trovava un punto d'incontro nel recupero della tradizione italiana primitiva e rinascimentale (si veda in Benois, nello scomparto di sinistra, la figura del marinaio in primo piano e «il porto di Alessandria folto di vele e d'alberi» sul fondo, entrambi riferiti al primo Episodio).

Guastalla, al contrario, non nutre interesse per il novecentismo letterario di Bontempelli<sup>25</sup> (influenzato a sua volta dagli artisti di *Novecento*), e resta saldamente ancorato alla





Maria Egiziaca, Piccola Scala, Milano, 1961; bozzetto di Nicola Benois. Fondazione Cini, Fondo Respighi.

produzione – all'epoca non poco datata – del neogoticismo commerciale,<sup>26</sup> con la miriade di pièce storiche o pseudostoriche proposte a usura dalle compagnie di prosa, coi 'freschi drammatici dugenteschi' (o di secoli successivi) dei vari Berrini, Benelli, Forzano, Passini *et similes*. Benché in *Maria Egiziaca* più d'uno abbia avvertito presenze dannunziane,<sup>27</sup> dietro e sotto la «parola difficile e morta», le «locuzioni ritorte o oscure» (De Rensis) si percepisce un fondo di realismo concreto e spicciolo, di psicologismo prevedibile (Il marinaio che canta «così per cantare», il pellegrino intransigente e iroso, Maria da frivola e sprezzante peccatrice a penitente compulsiva). Mentre in d'Annunzio il contesto ambientale e la 'bella parola' sommergono il nucleo drammatico (di per sé quasi mai originale), e il piacere sensuale sprigionato dalle sonorità verbali prevale sui contenuti di senso, in Guastalla (come nell'*Illica* 'decadente', o in Arturo Rossato, librettista per Alfano e Zandonai) lo strato in similoro dei lemmi desueti occulta la persistenza della convenzione melodrammatica. Si faccia caso, nel primo Episodio, alle brevi parentesi marinaresche: il dialogo, infarcito di termini tecnici, tra Il marinaio in scena e le voci interne dell'equipaggio, più avanti la partita a zara. Viene in mente *La Gioconda* di Tobia Gorrio (alias Arrigo Boito) per Amilcare Ponchielli (1876), dove nel primo atto si gioca a zara, nel secondo si odono i richiami dei marinai alla manovra. Una coincidenza fortuita? la decisione ai lettori: non solo il grido «Issa artimone [la vela di mezzana]!» figura in entrambi i lavori, ma l'autopresentazione provocatoria di Maria al Pellegrino comincia con i settenari «Io sono vagabonda | e sol di me gioconda».

In conclusione. Quella di Guastalla si presenta come un'operazione nel duplice segno dell'estetismo e del culturalismo: da un lato, ricorre a

una lingua antica [o meglio, più lingue antiche] prestandole un significato prezioso ch'essa non possedeva (d'Amico);

dall'altro, la cultura si astrae dal suo contenuto e ciò che resta, ossia lo sfoggio di citazioni e riferimenti, diventa l'oggetto di un gioco (per adulti rimasti un po' bimbi: la sfilza di rime bacciate in *Maria Egiziaca* può anche rammentare il «Corriere dei piccoli») e, insieme, di un'operazione mercantile.

Ora, benché a un livello di competenza professionale infinitamente superiore, Respighi si muove nel medesimo ambito, condivide le motivazioni del suo librettista. E proprio perché padrone come (quasi) nessun altro del mestiere, occupa una posizione di rilievo nel panorama musicale coevo. Per prima cosa sgombriamo il campo da eventuali pre-giudizi:

1. in Respighi estetismo e culturalismo sono dati di fatto, tratti della personalità, non (solo) limiti intellettuali o morali.

2. Respighi, lo si è detto, non è un teorico né uno speculativo, non si pone problemi di natura linguistica o drammaturgica in quanto tali, o in rapporto al tema di volta in volta trattato. Ha però le sue idee:

Ai sistemi preferisco [il] far musica [...]. Sistemi, che mi sembrano nocivi all'arte. [...] Per ciò, appunto, amo mettermi al lavoro ad anima vergine, ascoltando ciò che mi viene dall'intimo.<sup>28</sup>

Pazienza se simili asserzioni suonano convenzionali e reazionarie, a noi interessano in quanto confermano l'estraneità di Respighi ai cerebralismi, travagli interiori e riserve mentali comunemente associati all'arte moderna in genere, e a giudizio degli esperti evidenti negli altri membri della Generazione dell'Ottanta:

I tabù di Malipiero non sono quelli di Casella, né quelli di Casella quelli di Pizzetti; tuttavia di tabù tutti e tre lievitano, a riflesso di quella generale messa in questione dei valori, tipica dell'epoca, il cui effetto nell'arte è la dissociazione dei suoi elementi costitutivi, il sovvertimento delle gerarchie naturali (d'Amico).

Non sono convinto che la nozione «di problema 'storico'» sia del tutto «ignota» a Respighi né che quando usa mezzi stilistici o formali appartenenti all'«età nuova» essi prendano sempre «in lui un senso affatto indipendente da quelle fratture morali che storicamente ne avevano sollecitato la nascita», ma la domanda cruciale da porsi è: non potrebbe darsi modernità anche in assenza di «tabù»?

3. l'eclettismo rinfacciatogli da d'Amico e Mila (note 14 e 19) non è di per sé una pecca: oltre che un connotato specifico della sua mentalità, del suo *modus operandi*, se spogliato di ogni addebito moralistico può anche risultare un punto di forza (tale, per esempio, l'eclettismo era considerato dalla critica musicale italiana del secondo Ottocento in riferimento a Giacomo Meyerbeer, l'operista franco-tedesco celebre per i suoi *grands opéras*).



Ottorino Respighi con il cast di *Maria Egiziaca* (Teatro di Torino, 1933); da sinistra a destra: Sara Ungaro (*L'altro compagno e Il povero*), Carlo Tagliabue (*Il pellegrino e l'Abate Zosimo*), Ottorino Respighi, Iva Pacetti (*Maria*), Alfredo Sernicoli (*Il marinaio e Il lebbroso*) e Magda Olivero (*un compagno, La cieca e la voce dell'angelo*). Fondazione Cini, Fondo Respighi.



Giorgio Gatti, interprete del Pellegrino e dell'abate Zosimo in *Maria Egiziaca* al Teatro Sperimentale di Spoleto, 1972. Foto con dedica: «A Elsa Respighi per caro ricordo della Maria Egiziaca di Spoleto. Giorgio Gatti, T[eatro] Nuovo 1972». Fondazione Cini, Fondo Respighi.

Eclettico, intrecciato di elementi disparati del passato e del presente (proprio e altrui), asistemico, istintuale: ce n'è abbastanza per arruolare Respighi tra gli antesignani del post-moderno. Solo che tale condizione è inconciliabile con il culturalismo, che riguarda Respighi come e più di Guastalla. Due figure artistiche che a nessuno verrebbe in mente di aggregare all'avanguardia, ma che con l'avanguardia condividono questo aspetto connesso alla fase storica della crisi della società borghese. Né post-moderno, né modernista (e Casella – vedi *supra* – ha cercato di spiegare il perché), Respighi è semplicemente moderno, ossia completamente calato nel suo tempo.

Certamente moderno è il cinismo (la parola è scelta a bella posta) con il quale assembla nelle proprie partiture i molteplici apporti provenienti dalle più disparate epoche storico-musicali. Apporti che seleziona e maneggia con la noncuranza e l'agevolezza di chi domina la materia dall'alto e si diverte a praticare questo gioco combinatorio (gioco connesso al culturalismo). Non occorre aggiungere che lo fa in modo più sottile e poliedrico di Guastalla. Osserviamo, dunque, Respighi trastullarsi con *Maria Egiziaca*.

Da un certo punto di vista, il Trittico per concerto (o Trittico inscenato, com'è oggi il caso qui a Venezia) rientra in quella

esperienza artistica ed estetizzante del gregoriano, uno di quei curiosi accostamenti storici e spirituali ai quali Respighi è portato per simpatia d'orecchio (Mila):

a far data dai Tre Preludi sopra melodie gregoriane per pianoforte, composti nel 1919 e tramutati sette anni più tardi nelle *Vetrata di chiesa*, «quattro impressioni per orchestra» (con l'aggiunta di un pezzo nuovo), si succedono: il *Concerto gregoriano* per violino e orchestra (1921), il *Quartetto dorico* (1924), il *Concerto in modo misolidio* per pianoforte e orchestra (1925), la *Lauda per la Natività del Signore* per soli, coro e strumenti (1930), antecedente diretto di *Maria Egiziaca*. Echi gregoriani e disegni modali s'incontrano peraltro anche nel *Trittico botticelliano* per piccola orchestra, datato 1927, e nella Toccata per pianoforte e orchestra dell'anno seguente (in cui si colgono anche allusioni a Frescobaldi, Bach, Vivaldi). In queste prove i competenti sogliono distinguere tra quelle a organico orchestrale vasto (*Vetrata di chiesa*, Concerti per pianoforte e per violino) di «stampo tardoromantico [...] nonostante l'uso dei modi antichi» (che dunque inciderebbe superficialmente sull'esito finale) e quelle in cui «la sua orchestra si fa sottile e quasi esangue» (d'Amico), indirizzando Respighi verso esiti più novecenteschi. La particolarità dell'orchestra in *Maria Egiziaca* consiste nel fatto che, sebbene annoveri una quarantina di elementi al massimo, passa da sortite solistiche e impasti tenui, cristallini, a 'tutti' opulenti, organistici (Intermedio I, sezione centrale, affine a *Feste romane*). Senza tradire la vocazione novecentesca.

Da un altro punto di vista, invece, *Maria Egiziaca* è il luogo in cui per la prima volta Respighi sperimenta su scala teatrale (o parateatrale) l'equiparazione di passato e presente: un modo per soddisfare la tendenza in lui innata alla congerie di materiali, che in precedenza aveva sondato singolarmente, oltre che nei lavori appena ricordati, nelle libere trascrizioni orchestrali (le tre serie di *Antiche danze e arie per liuto* apparse tra il 1917 e il '31, *Rossiniana*, adattamento di alcuni tra i *Quelques riens pour album* per pianoforte, del '25, *Gli uccelli, suite* per piccola orchestra su musiche italo-franco-olandesi del XVII e XVIII

secolo, del '27) e nei balletti (*Boutique fantasque*, 1919, basato su una cernita dei *Péchés de vieillesse* e delle *Soirées musicales* di Rossini; *Sèvres de la vieille France*, 1920, su temi francesi dei secoli XVII-XVIII). Questa prassi basata sull'accumulo di cose eterogenee è chiaramente aliena dalla filologia: pur conservando la loro riconoscibilità, ciascuna delle fonti oggetto di citazione non vale di per sé, ma come materiale da costruzione adoperato a fini architettonici o espressivi (allo stesso modo si comporta Guastalla nel libretto).

Quali sono queste fonti? Oltre alla modalità e al gregoriano (non solo diatonismo, corda di recita, unisoni, parallelismi accordali, scrittura melismatica dell'Angelo e dei cori, ma anche citazione letterale di motivi), il canto bizantino, la musica sacra in senso lato (scrittura imitativa del coro, cadenze plagali), il canto popolare arcaicizzante (per Il marinaio) e quello laudistico (coro conclusivo), i madrigali (pittura musicale di alcuni termini, i cosiddetti madrigalismi) e Monteverdi (recitar-cantando, impiego di hemiole), il contrappunto barocco (canone a due voci nel duetto Maria-Zosimo), Bach<sup>29</sup> e Händel (un fugace accenno ai suoi lamenti su basso ostinato compare forse nelle primissime battute di «O Salutare»), il recitativo secco settecentesco (sorretto – squisitezza estetizzante – dal clavicembalo), l'opera italiana opposta al dramma musicale moderno (benché concepita come un tutto unitario, con i tre Episodi collegati da due Intermedi orchestrali, *Maria Egiziaca* annovera alquanto numeri chiusi), Wagner (i corni di *Sigfrido* e *Crepuscolo degli dei* in avvio dell'Intermedio I) e Strauss (la prima parte dell'Intermedio I; e se sussiste qualche dubbio riguardo al «canto di seduzione di Maria peccatrice nella prima parte, memore delle lusinghe erotiche della *Salome*»,<sup>30</sup> certe inflessioni corrucciate del Pellegrino provengono proprio dal Battista nella stessa opera), il melodramma verista (brusche impennate nelle voci), il 'francescanesimo' di Malipiero (autore, nel 1921, di un altro Mistero che s'intitola appunto *San Francesco d'Assisi* e ambisce alla maggiore sobrietà e semplicità dei mezzi espressivi), l'orientalismo biblico di Ernest Bloch.

Con tutto ciò, Respighi non rinuncia a se stesso né al proprio *modus operandi*: nel distribuire i motivi portanti o loro frammenti indifferentemente all'orchestra o alle voci; nello scivolare insensibilmente dal diatonismo al cromatismo e ritorno (duetto Maria-Zosimo) e nel piegare i modi antichi alla tonalità moderna, quando non alla tonalità allargata; nel non voler rinunciare alle possibilità offerte dal contrasto drammatico di pieni e di vuoti, di quiete e di ansia, tipico del teatro d'azione. Da un Mistero ci si aspetta che sia statico, austero, diviso in pannelli; così è il *San Francesco* di Malipiero, così è *Maria Egiziaca*. Quest'ultima però con la mitigazione garantita da scene d'ambiente (la pantomima, tra balletto e cinema muto, prescritta durante il Preludio introduttivo: «Due angeli biancovestiti, esili e apteri [privi di ali], escono dalla parete, dall'uno e dall'altro lato del quadro, lentamente: lievi e silenziosi aprono i portelli del trittico, e dileguano»; l'inizio di primo e terzo Episodio) o da scene di carattere (i marinai nel primo Episodio, Il povero e Il lebbroso nel secondo), dal ritorno a distanza di elementi in funzione coesiva (il coro che a più riprese intona il *Vexilla regis* nel secondo Episodio), dallo scontro tra personaggi (Il pellegrino *versus* Maria). Scontro che ci porta dritti al cantare. Aveva ragione Colacicchi: Respighi – anche in questo compositore del suo tempo – non possedeva il dono della melodia vocale spontanea, genuina (non a caso nella musica strumentale si appoggiava



*Maria Egiziaca, primo Episodio (Piccola Scala, Milano, 1961). Scena di Nicola Benois. Interpreti: Regolo Romani (Il marinaio), Rolando Panerai (Il pellegrino) e Marcella Pobbe (Maria). Fondazione Cini, Fondo Respighi.*





Maria Egiziaca al Teatro La Fenice, Venezia 1956. Regia di Franco Enriquez, scena della Ditta Sormani su bozzetto di Nicola Benois. Direttore d'orchestra Ettore Gracis. Interpreti: Luisa Malagrida (Maria), Osvaldo Petricciuolo (Il pellegrino), Florindo Andreolli (Il marinaio), Rosanna Giancola (Un compagno), Clara Betner (Un altro compagno), Ottorino Begali (Il lebbroso), Rena Garaziotti (Il povero), Edda Cuberli (La cieca), Umberto Valesin (L'abate Zosimo). Archivio storico del Teatro la Fenice.

volentieri a invenzioni di altri). Sennonché, a quest'altezza temporale (inizio anni Trenta), con il regime che incita ad 'andare verso il popolo', il suo dogma diventa «Canto! Canto! Canto al cento per cento!»,<sup>31</sup> in sintonia col *Manifesto per la tradizione dell'arte romantica* ove sta scritto:

Una catena ideale lega il passato all'avvenire. Per questo, nulla del nostro passato ci sentiamo di dover rinnegare e rinneghiamo. [...] Anche di Verdi e di Puccini amiamo crederci e desideriamo di essere diretta progenie.

Se per Verdi occorrerà attendere *La fiamma*, Puccini fa già capolino nell'*Egiziaca*, in qualche curvatura della quasi aria «Guarda son bella!» e nei raccordi tra un numero chiuso e l'altro, là dove il declamato sillabico alla Pizzetti s'infilte nell'arioso. Né devono sorprendere i rigurgiti veristi nella scrittura vocale: non sono una prerogativa di Respighi, si riscontrano ora più ora meno anche negli altri esponenti della Generazione dell'Ottanta, malgrado la repulsione da loro provata per i superstiti della Giovane scuola. Il fatto è che quel tipo di emissione e di interpretazione dominava le scene da oltre un quarantennio e i cantanti su piazza (la Cigna, la Caniglia, Franci...) non ne conoscevano altri; ai compositori che si accostavano al mondo dell'opera con le cautele e i disagi di chi ha smarrito il segreto del cantare all'unisono con il pubblico, altro non rimaneva che riprodurre le convenzioni della scena teatrale contemporanea.

Neogregoriano, neobarocco, neoromantico, neoclassico, e chissà quanti altri neo-ancora. Spinto da un eclettismo bulimico, Respighi rifà le musiche della storia; poi le contamina – il gioco combinatorio di cui sopra – conferendo loro se non un aspetto inedito, uno ambiguo, spiazzante (gli abbellimenti vocali di Maria e i melismi dell'Angelo prendono le mosse dal gregoriano, passano attraverso il madrigale e il belcanto, per acquistare infine sfumature esoticheggianti; la severa struttura a canone dell'a due' Maria-Zosimo è camuffata sotto una melodia *dolce* e legatissima di sapore quasi salottiero). Per Gioacchino Lanza Tomasi il limite di Respighi consiste nel «costante disinteresse [...] per [la] purezza della poetica»,<sup>32</sup> e dal punto di vista degli altri affiliati alla Generazione dell'Ottanta ha certamente ragione. Ma se allarghiamo la visuale sulla modernità, ecco che negli stessi anni di Respighi scopriamo opere e correnti artistiche il cui «principio stilistico [...] è il montaggio» di documenti:<sup>33</sup> il cinema futurista e surrealista, il Dada, il romanzo *Berlin Alexanderplatz* (1929) di Alfred Döblin commentato da Benjamin. Il parallelo è ardito, ne convengo; Respighi lo avrebbe senz'altro rigettato. Non è traccia in lui della tensione sperimentale ed eversiva che anima quelle imprese. Ciò non toglie che il processo compositivo basato sulla giustapposizione di fonti molteplici e tra loro dissimili accomuni tutti costoro. A riprova che una poetica impura può essere altrettanto moderna di una pura; e che Respighi non è solo moderno, è anche un'altra cosa rispetto ai suoi coetanei connazionali, grazie all'appetito musicale eclettico, cattolico (cioè universale: dai greci a oggi), all'approccio creativo meno del loro oberato da «tabù» (il che non significa privo di consapevolezza).

Ironicamente ma non troppo (si tratta pur sempre di una santa!), le peripezie della fu impura Maria finiscono in gloria come i salmi, su un luminoso, trionfale, tonalissimo accordo di mi bemolle maggiore eseguito in *fortissimo* dall'orchestra al completo (clavi-

cembalo, beninteso, escluso), dal coro a tre voci e da Zosimo. E mentre gli angeli di prima, sempre «esili e apteri», «vengono a chiudere il trittico, lentamente. E così si tornano [nella parete] e dileguano», noi restiamo lì a domandarci se si tratti davvero, come voleva Elsa Respighi, «di [...] profondo senso religioso» oppure, come voleva Mila, di un'«esperienza artistica ed estetizzante»: finzione culturalistica, epopea della fede o ambo le cose insieme? Quando di lì a poco, nell'aprile 1936, Ottorino rese l'anima al cielo, la vedova ricevette dal Vate una lettera come al solito mirifica, e conclusa da una verità sublime: altro che salvezza e perdono di «anime belle | coronate di stelle»... se solo il libretto di *Maria Egiziaca* fosse stato scritto da Gabriele d'Annunzio!

Bacio la fronte supina del compagno che mi abbandona, incoronata dalla Morte che è l'unica Musa.

<sup>1</sup> Ottorino Respighi, dati biografici ordinati da Elsa Respighi, Ricordi, Milano 1954, p. 225.

<sup>2</sup> Olin Downes, *Respighi Conducts the World Premiere of His "Maria Egiziaca" at Pension Fund Concert*, «The New York Times», 17 March 1932, p. 17.

<sup>3</sup> Almeno sulla base della *Cronologia (Le rappresentazioni in Italia delle opere di Ottorino Respighi)* redatta da Giorgio Gualerzi e Carlo Marinelli Roscioni per il volume *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, ERI, Torino 1985, pp. 313-323: 322-323.

<sup>4</sup> m.m. [Massimo Mila], *Una magnifica orchestra Rai col programma di 50 anni fa*, «La stampa», 115/219, 16 settembre 1981, p. 16.

<sup>5</sup> Nell'occasione si celebrava il cinquantenario del complesso strumentale: fondato nel 1931, nei primi due anni si esibiva nella «sala del Conservatorio, allora di recente costruzione», in concerti «pubblicitari e sponsorizzati dalla Standard Oil» (Mila).

<sup>6</sup> Due esecuzioni in forma di concerto (una privata, una aperta al pubblico) allo Hyde Park Hotel: W. McN. [William Gray McNaught], *'Maria Egiziaca'*, «The Musical Times», 78/1131, May 1937, p. 422.

<sup>7</sup> Lee G. Barrow, *Guilt by Association: The Effect of Attitudes toward Fascism on the Critical Assessment of the Music of Ottorino Respighi*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 42/1, June 2011, pp. 79-95.

<sup>8</sup> I motivi addotti da Maurizio Modugno per spiegare questa scomparsa della «musica operistica e vocale in genere» (*Fortuna e sfortuna di Ottorino Respighi*, in *Musica italiana del primo Novecento. "La Generazione dell'80"*, Atti del convegno, Firenze, 9-11 maggio 1980, a cura di Fiamma Nicolodi, Olschki, Firenze 1981, pp. 125-134) sono più conseguenze di questo rivolgimento socio-culturale che cause primarie.

<sup>9</sup> Fiamma Nicolodi, *Su alcune querelles dei compositori-critici del Novecento*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Marco Capra e Fiamma Nicolodi, Marsilio-Casa della musica, Venezia-Parma 2011, pp. 31-53, poi, col titolo *Su alcune polemiche di compositori-critici*, in Ead., *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, il Saggiatore, Milano 2018, pp. 71-84.

<sup>10</sup> Esiste, è vero, un manualetto di teoria e storia musicale che reca anche il suo nome: O. Respighi, S.A. Luciani, *Orpheus. Iniziazione musicale. Storia della musica*, Barbera, Firenze 1925 (così il frontespizio; in copertina si legge: «a cura di Ottorino Respighi e di Sebastiano Luciani»); rist. Bulzoni, Roma 1981, e, a cura di Norberto Cordisco Respighi, NeoClassica, Roma 2020. Ma quanto Respighi abbia realmente contribuito alla stesura del libro non è dato sapere. La prima parte «offre una traccia per un corso ordinato di teoria e d'estetica musicale [...]». La seconda parte del lavoro tratta della storia della musica propriamente detta, vale a dire delle forme intese in un senso [...] affatto nuovo», ossia rivalutandone funzione e importanza in opposizione all'estetica di Croce (esplicitamente ricordato nella prefazione). Solo che queste forme, e la grammatica musicale in genere, vi sono appena accennate (ricorrendo, oltretutto, a definizioni manualistiche), e comunque vengono ricondotte a «forme simboliche» altrettanto generiche che la distinzione di Croce tra poesia e letteratura: se la musica greca fonde nella tragedia lirismo collettivo e lirismo individuale, nella musica moderna il lirismo monodico e quello polifonico si combinano nella sinfonia, che surclassa opera e oratorio: «l'evoluzione della musica moderna è costituita dalla tendenza dell'elemento fonico a liberarsi da quello verbale, e culmina perciò nella sinfonia di Beethoven».

<sup>11</sup> Mario Labroca, *L'usignolo di Boboli (Cinquant'anni di vita musicale italiana)*, Neri Pozza, Venezia 1959, p. 69.

<sup>12</sup> Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Sansoni, Firenze 1941, pp. 281-282; nuova edizione, a cura di Cesare De Marchi, postfazione di Giovanni Gavazzeni, il Saggiatore, Milano 2016.

<sup>13</sup> *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, ed. by Cormack Newark and William Weber, Oxford University Press, New York 2020.

<sup>14</sup> Massimo Mila, *Problemi di gusto e d'arte in Ottorino Respighi*, «La Rassegna Musicale», VI/2, marzo-aprile 1933, pp. 95-103, poi, col titolo *Un artista di transizione: Ottorino Respighi*, in *Cent'anni di musica moderna*, Rosa e Ballo, Milano 1944, pp. 185-196, rist. EdT, Torino 1981, pp. 145-153, e in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla cit., pp. 95-104.

<sup>15</sup> Lele [Fedele] d'Amico, *Musica e critica musicale*, «Film. Settimanale di cinematografo teatro e radio», I/1, 29 gennaio 1938, p. 4; ora in *Trent'anni dopo: quel che dobbiamo a Fedele d'Amico*, a cura di Annalisa Bini e Jacopo Pellegrini, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma 2021, pp. 310-313.

<sup>16</sup> Alberto Gasco, «*Maria Egiziaca*» di O. Respighi, «La tribuna. L'idea nazionale», 50/99, 26 aprile 1932, p. 3, parzialmente riportato in Luigi Bellingardi, *Il teatro di Respighi nei giudizi della critica*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla cit., pp. 261-311: 298; Giorgio Barini, «*Maria Egiziaca*» di Respighi, «Il messaggero», 54/99, 26 aprile 1932, p. 6. Un altro affiliato alla critica «eclettica» si riconosce nell'anonimo estensore di *Augusteo*, «La nuova Italia musicale mensile illustrata», V/6, giugno 1932, p. 15: costui infatti rispetta la regola della «congrega» che ammette solo «qualche osservazione di dettaglio» (d'Amico).

<sup>17</sup> Nelle pagine su *Maria Egiziaca* della monografia *Ottorino Respighi*, pubblicata da De Rensis per i tipi di Paravia, Torino-Milano-Firenze-Roma-Napoli-Palermo 1935, si ritrovano numerosi passaggi del suo articolo «*Maria Egiziaca*» di Respighi all'*Augusteo*, «Il giornale d'Italia», XXXII/98, 26 aprile 1932, p. 5 (nel quotidiano romano il nome di battesimo è indicato come Raffaele). Ringrazio Cesare Orselli per avermi fornito le riproduzioni del volume Paravia. Altri testi debbo alla cortesia squisita di Federica Biancheri, Carla Cuomo, Maria Grazia Cupini, Marcello Rosselli.

<sup>18</sup> Labroca, «*Maria Egiziaca*» di Respighi all'*Augusteo*, «Il lavoro fascista», V/97, 26 aprile 1932, p. 3.

<sup>19</sup> l.d'a. [Lele d'Amico], «*Maria Egiziaca*» di Respighi all'*Augusteo*, «Il Tevere», IX/98, 25-26 aprile 1932, p. 3.

<sup>20</sup> Luigi Colacicchi, «*Maria Egiziaca*» di Guastalla e Respighi, «L'Italia letteraria. Settimanale di lettere, scienze ed arte», IV/18, 7 maggio 1932, p. 6. Dello stesso, «*Maria Egiziaca*» di Respighi all'*Augusteo*, «Il popolo di Roma», VIII/99, 26 aprile 1932, p. 3, articolo che istigò una lettera pungente del librettista: indirizzata al critico, nel quotidiano non vide mai la luce (ho controllato personalmente), ma Colacicchi tenne comunque conto delle precisazioni ivi contenute quando scrisse la recensione per «L'Italia letteraria» (dobbiamo a Francesco Fecondo la rivelazione dell'episodio: Id., Michael Romio, «*Maria Egiziaca*»: per un'analisi del mistero lirico respighiano, «Rivista italiana di musicologia», 56, 2021, pp. 143-206: 153-154).

<sup>21</sup> Oltre ad averne curato l'edizione critica in 2 voll. presso Sismel, Galluzzo (Firenze) 2009, alle *Vite dei santi Padri* Delcorno ha dedicato due monografie. Inoltre, in generale sul Cavalca, la sua voce eccellentissima per il *Dizionario biografico degli italiani* (disponibile online).

<sup>22</sup> Fecondo, Romio, «*Maria Egiziaca*»: per un'analisi del mistero lirico respighiano cit., pp. 143-206: 154;

il passo riportato fa parte di un articolo di Guastalla, *Questioni di stile ovvero Del melodramma*, «testo mai pubblicato, ma trascritto nei *Quaderni*». In esso si accenna anche alla disputa con Colacicchi (nota 20).

<sup>23</sup> Lo notava già Andrea Della Corte presentando in anteprima la «singolare composizione» ai lettori della «Stampa»: «*Maria Egiziaca*» di Ottorino Respighi, 66/42, 18 febbraio 1932, p. 3; pezzo poi riprodotto nel programma di sala per l'esecuzione all'Augusteo di Roma nell'aprile seguente. Siccome Colacicchi, per stigmatizzare lo «stile antico» adottato dal librettista, riferiva proprio alcune espressioni della canzonetta (da lui non riconosciuta come «antico autentico»), Guastalla ebbe facile gioco a corbellarlo nella lettera indirizzatagli (nota 20): «è roba che tutti l'abbiamo studiata al Liceo [Colacicchi aveva però frequentato l'istituto tecnico]. Dopo il quale infortunio appare dubbia alquanto la di Lei competenza a giudicare della mia «falsificazione poetica»».

<sup>24</sup> Michele Girardi, *Maria Egiziaca [...]*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, vol. 5 (*Werke. Piccinni – Spontini*), Piper, München-Zürich 1994, pp. 226-228: 227; Dietrich Kämper, *Respighi, Ottorino*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, vol. 13 (*Paladilhe – Ribera*), Bärenreiter-Metzler, Kassel u. a. 2005, col. 1573.

<sup>25</sup> Non persuadeva neanche Respighi: f.p.m., «*La fiamma*», *il nuovo melodramma di Respighi al Teatro reale dell'Opera. Colloquio col musicista*, «Radiocorriere. Settimanale dell'Ente italiano audizioni radiofoniche», X/4, 21-28 gennaio 1934, p. 11.

<sup>26</sup> *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, Atti del convegno di studi (Venezia, 10-12 ottobre 1986), a cura di David Bryant, Olschki, Firenze 1988 (volume incentrato su Respighi e sui suoi rapporti con la cultura del proprio tempo).

<sup>27</sup> Per esempio: Mercedes Viale Ferrero, *Di alcune eclittiche sante della scena musicale novecentesca*, ivi, pp. 341-360: 356; George Jellinek, «*Maria Egiziaca*». Ottorino Respighi, «*The Opera Quarterly*», 8/2, July 1991, pp. 167-169: 168; Girardi, *Maria Egiziaca [...]* cit., pp. 226-228: 227, e Martina Buran, *Maria Egiziaca di Ottorino Respighi, tra echi gregoriani e sinfonismo primo-novecentesco*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, Atti delle giornate di studio (Padova, 29-30 maggio 2008), a cura di Claudia Caramanna, Novella Macola e Laura Nazzi, CLEUP, Padova 2011, pp. 171-180. Il contributo della Buran si rifà alla sua tesi di dottorato, *Il recupero dell'antico nell'opera di Ottorino Respighi e l'archivio documentario alla Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia*, discussa presso l'Università di Padova nel 2010 e disponibile online.

<sup>28</sup> f.p.m., «*La fiamma*», *il nuovo melodramma di Respighi al Teatro reale dell'Opera. Colloquio col musicista* cit.

<sup>29</sup> Sulle citazioni bachiane in *Maria Egiziaca* insiste Michael Romio in Fecondo, Romio, «*Maria Egiziaca*»: *per un'analisi del mistero lirico respighiano* cit., pp. 143-206: 168-169.

<sup>30</sup> Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole 1984, p. 152.

<sup>31</sup> f.p.m., «*La fiamma*», *il nuovo melodramma di Respighi al Teatro reale dell'Opera. Colloquio col musicista* cit.

<sup>32</sup> Gioacchino Lanza Tomasi, *La «Lauda» per Siena. Un accostamento e un travisamento del gusto neoclassico*, in *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo* cit., pp. 251-260: 260.

<sup>33</sup> Walter Benjamin, *Zu Döblins "Berlin Alexanderplatz"* (1930), trad. it. di Mauro Ponzì, *A proposito di «Berlin Alexanderplatz» di Döblin*, «*Quaderni di critica*», 1, gennaio 1973, pp. 234-239: 235.

## Pier Luigi Pizzi: Una sfida appassionante»

*a cura di Leonardo Mello*

*Maestro, cosa ci può raccontare in anteprima sull'allestimento di Maria Egiziaca?*

C'è poco da dire. Sto lavorando da mesi su questo progetto, ma non ho ancora trovato una convincente chiave di lettura. È un'opera breve, costruita su un libretto piuttosto scarno di Claudio Guastalla, in uno stile arcaico. La sua poetica si rifà alla tendenza di moda negli anni Venti, che riconsidera i testi medievali, ma senza l'originalità alata di Gabriele D'Annunzio, e neanche di Sem Benelli o di Gioacchino Forzano, che in quel periodo storico utilizzavano gli stilemi, legati appunto al gusto di riscoperta del Dugento. Non è un caso che l'opera ci è presentata come un trittico, destinato ad una esecuzione in forma di concerto.

Il linguaggio di Guastalla è oscuro, oggi poco accessibile e di notevole difficoltà per gli interpreti, al punto che ho voluto proporre qua e là un aggiornamento del testo, per renderlo più comprensibile. Vorrei in sostanza che si riuscisse a far capire di cosa stiamo parlando, anche se in realtà la trama si racconta in poche parole.

*Che caratteristiche esprime questa Maria, che entra nell'agiografia medievale ed è citata nella Legenda Aurea di Jacopo da Varazze oltre che in molti altri testi antichi?*

È una prostituta, che nei suoi giovani anni non si è risparmiata, ma che sulla via di Damasco sente una chiamata divina e vuole redimersi. Dunque intraprende un viaggio a Gerusalemme per prendere su di sé il sacrificio di Cristo, ne affronta il portato sacrificale e umano e infine muore in odore di santità. All'inizio Maria incontra un pellegrino che vuole impedirle di salire sulla nave perché la considera indegna peccatrice. Tuttavia lei riesce a partire seducendo i marinai. È questa la sua prima fase esistenziale legata alla carne. Poi arriva a Gerusalemme e davanti al tempio incontra un lebbroso, un povero e una cieca, come lei in atto di redenzione. Nuovamente scacciata dal pellegrino, è invece guidata da un angelo sulla via del pentimento e della penitenza. Dopo anni di solitudine e di astinenza nel deserto, giunta alla fine della sua esistenza trova un monaco eremita che la assolve dal peccato e la assiste nel transito. In poco più di un'ora di musica la protagonista passa da uno stato di sfrontata bellezza a quello di vecchietta impietosamente consunta da quarant'anni di digiuni nel deserto. Le indicazioni che si ricavano dal libretto, ci raccontano che nell'ultima sua apparizione è completamente nuda. Questa sua nudità inquietante è un problema drammaturgico da risolvere con l'interprete.





Pier Luigi Pizzi.

*Da quello che mi dice, questo lavoro presenta dei nodi teatrali da svolgere.*

Le prove sono appena cominciate. Non siamo ancora arrivati a verificare definitivamente sulla scena il progetto drammaturgico costruito in fase di gestazione. Tanti dubbi nasceranno e altrettante soluzioni. Quello che ho in mente oggi subirà modifiche anche sostanziali che ora non sono in grado di prevedere. Per me quest'opera, in questo momento è soltanto una sfida, che certamente mi intriga. La affronto con estrema coscienza, privilegiando la musica di Respighi, vera e unica fonte di ispirazione.

*Sulla base del libretto, anche l'ambientazione sembra quasi obbligata...*

In questo momento, all'inizio delle prove vere e proprie, sono alla ricerca di immagini che corrispondano a ciò che la musica suggerisce e che servano a orientare il pubblico nella definizione del tempo e dei luoghi dell'azione: l'Egitto, la Terra Santa, il deserto. Tra le infinite immagini sedimentate nell'archivio della mia memoria, è affiorata l'opera di un pittore surrealista che ho frequentato a Roma negli anni Sessanta e che ho profondamente apprezzato: Fabrizio Clerici. È al suo universo pittorico che mi sono ispirato.

*Mi racconti qualcosa di più sullo spettacolo che sta costruendo...*

La visione a trittico che è stata inventata ci consegna tre momenti diversi. Questo polittico isola tre episodi. Sul palcoscenico nascono le idee, è in quel luogo che si costruisce lo spettacolo. La musica si può visualizzare attraverso delle immagini. Per il momento posso dire che durante la preliminare riunione di compagnia ho già capito che si possono creare dei rapporti importanti tra i personaggi, che il libretto ci consegna tutto sommato piuttosto



*Foto di prova per Maria Egiziaca di Ottorino Respighi al Teatro Malibran, marzo 2024. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Nell'immagine: Francesca Dotto (Maria), e i marinai, Vincenzo Costanzo, Luigi Morassi e Michele Galbiati. Direttore Manlio Benzi.*

schematici. Già dal secondo giorno di prove mi sto divertendo a raccogliere le immagini che poi vorrò riproporre al pubblico. Nel momento in cui è in estasi davanti alla Croce, Maria è come Santa Teresa, quindi abbiamo la possibilità di ricondurla a immagini che riconosciamo, amiamo e sono di sicura efficacia. Per il resto, è chiaro che il suo è un viaggio iniziatico, che comincia proprio quando approccia i marinai. All'inizio è una prostituta, che si fa pagare per il suo corpo, ma non sempre e non a tutti i costi. Questo significa, in fondo, che è una donna libera. Il suo candore ne fa un personaggio particolare e sfaccettato. Ha un obiettivo: è sulla via di Damasco, e deve trovare il modo per arrivare a Gerusalemme. Ha un corpo da offrire, e infatti lo offre: questo è l'aspetto più toccante di questo personaggio. E lo fa con un'enorme generosità. Anche nel rapporto con Dio c'è un rapporto che non esito a definire erotico, come narrano le storie di molte altre sante. Questa è la caratteristica più interessante e singolare di quest'opera, ed è su questo che stiamo lavorando. Anche alla fine, quando sta per morire, sembra che sia ancora disposta a darsi, anche se il suo corpo dopo quarant'anni di deserto quasi non esiste più. Però è rimasto lo spirito, la sua grande femminilità. Forse proprio oggi non è così fuori luogo parlare di una donna messa sull'altare e non soltanto presa a coltellate, come ci riporta la cronaca.

ps. Come spesso accade durante le prove si cambia idea. In Clerici mi affascinava la connotazione egizia che alludeva all'eternità, ma non c'era la Croce. Questo elemento centrale mi ha portato verso una straordinaria esperienza vissuta ventidue anni fa proprio in questo teatro. La *Thais* di Massenet ha molti punti in comune con *Maria Egiziaca*. È così che mi sono trovato a percorrere un nuovo itinerario creativo. Non si può mai stare tranquilli!



## Pier Luigi Pizzi: “An Exciting Challenge”

*Maestro, what can you tell us about the staging of Maria Egiziaca?*

There's not much to say. I've been working on this project for months, but despite the countless possibilities, I still haven't found a convincing interpretation. It is a short opera, built on a rather sparse libretto by Claudio Guastalla, in an archaic style. His poetics is related to the fashion trend of the twenties, which reconsidered medieval texts but without the sublime originality of Gabriele D'Annunzio, or of Sem Benelli or Giovacchino Forzano, who in that historical period used stylistic features, linked precisely to the taste for rediscovery of the thirteenth century. It is no coincidence that the work is presented as a triptych, and the composer wanted it to be performed in concert form.

Guastalla's language is obscure, not very accessible today and of considerable difficulty for the singers, so much so that I am actually thinking of modernising the text to make it more understandable. Basically, I would like to be able to make people understand what we are talking about, even if in reality the plot can be summed up in a few words.

*What are the characteristics of this Maria, who is part of medieval hagiography and is mentioned in Legenda Aurea by Jacopo da Varazze as well as in many other ancient texts?*

She is a prostitute, who in her youth did not spare herself, but who on the road to Damascus experiences a divine vision and wants to redeem herself. So, she embarks on a long journey to sacrifice herself to Christ confronting both her sacrificial and human portrayal and finally, after years of atonement, dies purified. At first, Maria meets a pilgrim who wants to stop her from boarding the ship because he thinks she is an unworthy sinner. Nevertheless, she manages to set sail by seducing the sailors. This is her first existential phase related mainly to the flesh. She then arrives in the Holy Land and in front of the temple she is still driven away by the pilgrim, who represents her sense of guilt, her conscience, but is instead guided by an angel on the path of repentance, penance, and redemption. After years of solitude and abstinence in the desert, at the end of her terrestrial journey she meets a hermit monk who absolves her of all her sins and assists her in her conversion. In just over an hour of music, the protagonist goes from a state of unashamed young beauty to that of old age, mercilessly consumed by forty years of fasting in the desert.



*Foto di prova per Maria Egiziaca di Ottorino Respighi al Teatro Malibran, marzo 2024. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Nell'immagine: Francesca Dotto (Maria) e Simone Alberghini (Il pellegrino). Direttore Manlio Benzi.*

*From what you are saying, there are certain issues that need to be resolved regards the staging.*

The rehearsals have just begun: we are now trying to see if the drama project we created during the gestation phase is feasible on the stage. Many other doubts will arise, and we will have to find solutions to them all. What I have in mind today might also undergo substantial changes that I am now unable to predict. Let's say that at this moment this work represents only an intriguing challenge, which I am facing with extreme consciousness and enthusiasm, but also with confidence, putting myself in the hands of Ottorino Respighi's music, which is the only true source of inspiration.

*Based on the libretto, the setting also seems to be almost obligatory...*

I am looking for images that correspond to what the music suggests, and that help guide the audience in defining the time and places of the action: the scene, the sea, Egypt, the Holy Land, the Cross, the Jordan, and the desert. Among the infinite images in the archive of my memory, the work of a great surrealist painter that I saw in Rome in the sixties and that I valued highly emerged: Fabrizio Clerici. I was inspired by his pictorial universe.

*Tell me more about your production...*

Following the schematic triptych vision there are three different episodes, separated by interludes, and this is the basis for the staging. The music tells us what the libretto does not, and it is up to us to visualise it through images. So, day after day the production is gradually taking shape. For the time being, I can say that already in the preliminary company meeting, when we read the score, I understood that it is possible to create inspiring relationships between the characters. The working climate is serene, and everyone is proactive. The character of Maria deserves special attention. I had never met Francesca Dotto and wondered if she had all the qualities this difficult role requires. Now I know that she is not only made of what it needs, but also has the passion, so I am working hard to help her grow. In



Foto di prova per *Maria Egiziaca* di Ottorino Respighi al Teatro Malibran, marzo 2024. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Nell'immagine: Francesca Dotto (Maria). Direttore Manlio Benzi.

the meantime, I'm enjoying collecting images and inspiration. When Maria is in ecstasy before the Cross, what comes to mind is Bernini's Saint Theresa in which the Angel is thrusting a spear at her.

Everything is quite clear: Maria's is an initiatory journey, which begins at the very moment she has to seduce the sailors to embark, using the arts of her profession as a prostitute. She gave her body for money, but not always; sometimes it was just for pleasure, because she is a free woman. Her natural innocence saves her from perdition. She has one goal: to go to the Holy Land to find the Cross of Christ. All she has to offer is her body, and her relationship with God will be particular, and one that I would even call erotic. The rest of her life will be

spent in total solitude. At the end, when she is about to die, in the odour of sanctity, after forty years of deprivation and abstinence her body no longer exists, and she is now just pure spirit. The sublime image of a woman to be placed on an altar. Perhaps it is not so out of place to talk about women that should be loved and respected instead of stabbing them to death, as the crime news tells us every day.

p.s. As is often the case during rehearsals, you change your mind. What fascinated me in Clerici was the Egyptian connotation that referred to eternity, but there was no cross. This key element took me back to an extraordinary experience I had twenty-two years ago in this very opera house. Massenet's Thais has an awful lot in common with Maria Egiziaca. And that's how I found myself following a new, creative path. You can never relax!

## Manlio Benzi: «Un enigma affascinante»

*Manlio Benzi dirigerà Maria Egiziaca alla Fenice. In questa conversazione illustra l'opera e il suo approccio al lavoro di Respighi.*

Mi piace partire dal mio percorso all'interno di questa partitura, che non ho mai diretto e di cui confesso che, prima della proposta dalla Fenice, conoscevo l'esistenza ma restava per me un oggetto pressoché misterioso. Devo dire che, entrandoci dentro, ne sono rimasto profondamente affascinato: e quel mistero più che dissolversi si è poi sciolto in intrigante enigma. *Maria egiziaca* è una sorta di ibrido difficilmente collocabile in una categoria precisa. La sua ambiguità è già scritta nel sottotitolo, la cui dicitura recita: «Mistero. Trittico per concerto». Infatti la prima esecuzione, nel 1932, è stata realizzata a New York sostanzialmente in forma di concerto, anche se poi ha avuto una sua certa tradizione operistica. Nasce in una specie di terra di mezzo, tra il sinfonico e il rappresentativo. E già questo ne fa una sorta di *unicum*. È un'opera in qualche modo a sé stante che evidentemente si traduce in una storia, ma – ripeto – resta poco catalogabile.

Il termine 'Trittico' usato da Respighi richiama esplicitamente una tradizione iconografica, quella del pannello medievale. Di fatto si tratta di tre quadri che si dischiudono proprio come nei polittici nelle nostre chiese medievali e rinascimentali. Si pone dunque a un punto di croce dove l'elemento primario, che è sicuramente la musica, si incrocia con una dimensione quasi iconografica. Questa è la prima cosa che salta agli occhi. L'opera si inserisce in un punto di intersezione tra musica e iconografia. Per questo mi sento molto fortunato a lavorarci sopra con Pier Luigi Pizzi, che alla base del suo lavoro teatrale possiede un'immensa cultura e raffinata sensibilità iconografica.

*Quali sono le caratteristiche dell'opera, dal punto di vista musicale?*

Musicalmente la partitura è estremamente succulenta. Come dicevo si struttura su tre quadri, ognuno dei quali ha una sua decisa e specifica tinta musicale e drammaturgica. Senza soluzione di continuità i passaggi da uno all'altro pannello sono costituiti da due meravigliosi ponti di interludio strumentale. È un'opera eminentemente sinfonica, che utilizza un organico orchestrale da camera, ma estremamente ricercato e sintomatico nelle scelte strumentali, mai scontate: flauto, oboe, due clarinetti, due corni, tromba,

due tromboni, clavicembalo (che più che idea di antico richiama certa aura esotica) e archi. Gli strumenti sono scelti in modo assai oculato, avendo il compositore le idee assolutamente chiare sulle tinte musicali che voleva mettere in gioco. Perciò oltre ai tre quadri, incontriamo questi due ampi interludi strumentali, che determinano una natura marcatamente sinfonica dell'opera. La prima qualità di questo lavoro di Respighi è il fantastico equilibrio del tutto. L'ora abbondante di musica è perfettamente proporzionata nelle relazioni tra le sue parti. Così come altrettanto curata e calligrafica è la struttura



Manlio Benzi.

strumentale. Tornando ai tre elementi del trittico, ognuno di essi possiede una sua vita: è un viaggio, una storia di trasformazione della protagonista. Quando entra in scena per la prima volta Maria è incredibilmente enigmatica, misteriosa... Va da sé, ovviamente, che non si tratta di un'opera dove il punto di vista fondamentale è la psicologia dei personaggi. È piuttosto una trasformazione per tappe dalla carne all'oltre che si personifica in Maria: nel primo pannello è una *femme fatale*, una meretrice; il secondo è quello della consapevolezza del peccato, che viene stigmatizzato in maniera violentissima dalla figura del pellegrino; il terzo quadro racconta infine la trasfigurazione nell'aldilà.

Musicalmente è molto interessante, perché riesce a cogliere cose diversissime in un amalgama perfetto. Comincia con una pagina modaleggiante, tipica del compositore bolognese, che per anni ha ricercato, riscoperto e curato opere dell'antica tradizione musicale italiana. L'atmosfera in cui si viene inseriti si colloca tra il sacro e l'antico, e tutto questo è declinato con una strumentazione per nulla scontata. Questa struttura iniziale non resta però l'elemento preponderante del primo atto, che definirei della 'tensione', del 'desiderio verso'. Ci troviamo in una sorta di non luogo aperto all'oltre, in cui arriva Maria: per salire sulla nave che la porterà via è disposta a pagare qualunque prezzo, offre anche il suo corpo ai marinai. In questo non luogo riecheggiano echi straussiani a tratti mahleriani (come la melopea di flauto ed oboe che mi riecheggia la malinconica aurea dell'inizio dell'*Abschied* dal *Das Lied von der Erde*) o armonie debussiane a descrivere il fascino che possiede Maria in quel momento. A seguire c'è una meravigliosa pagina di interludio, che andando ben oltre il semplice sfoggio di virtuosismo strumentale, è al contrario fortissima dal punto di vista drammaturgico. Si tratta veramente di un passaggio, in cui temi già sentiti si mischiano ad altri che fanno presagire quello che avverrà in seguito. Questo primo interludio potremmo definirlo marino: siamo su una riva, l'oltre agognato cui accennavo prima lo si raggiunge in barca... C'è il richiamo di una voce dal mare, come poi nel secondo passaggio ci sarà quella dell'Angelo. Così ci si inoltra in questo viaggio marino, in un clima di tempesta, che diventa anche orgiastico. È come se fosse un film: la musica è usata come macchina da presa che passa da un luogo all'altro. Il tema della tempesta si calma portandoci alla fine in un'altra spiaggia, quella del secondo pannello, dove ci ritroviamo alle porte di Gerusalemme e dove avverrà la lotta con la coscienza incarnata dal pellegrino, un baritono che poi canterà il ruolo di Zosimo nell'ultimo quadro. Questa parte è molto importante e complessa perché lo stesso interprete canta i due personaggi ma con un tipo di vocalità molto diversa tra un pannello e l'altro. Nel secondo atto, il pellegrino è l'accusatore del peccato di Maria, e lo fa in modo molto aspro. Qui la musica richiama certe durezza dello Stravinskij prima maniera o anche di Hindemith per intenderci. Alla fine di questo percorso, che potrebbe essere assimilato al Purgatorio, Maria acquista finalmente spessore umano. Nella seconda parte di questo pannello compaiono elementi più operistici, con ariosi che diventano quasi arie e una vocalità di Maria che si fa più calda, più intensa. Il secondo interludio sinfonico, che parte dalla dimensione della Croce, è estremamente drammatico e poi svapora in una trasfigurazione. Nel terzo pannello ci ritroviamo sostanzialmente nell'altrove. Qui la musica si dispiega in modo più trasparente e più lirico. C'è un grandissimo duetto finale con l'eremita, che mi ricorda tanto alcuni finali straussiani.

*Cosa può aggiungere sulla vocalità di Maria?*

È estremamente interessante perché riflette questo mutare delle situazioni. La vediamo abbastanza ardita nel primo quadro, quando ricorda Salome, per poi acquisire mano a mano un peso maggiore. È un ruolo complesso, pur nella brevità della partitura. E anche drammaturgicamente richiede un grande carisma, musicale, vocale e scenico. Io non distinguo mai troppo la drammaturgia musicale da quella teatrale. Maria è l'unico elemento femminile dell'opera, la sua vocalità si staglia nei confronti del mondo maschile su cui come in uno specchio si riflettono tutti i suoi aspetti, da quelli carnali a quelli trasfigurati. (*l.m.*)

## Manlio Benzi: “A Fascinating Enigma”

*Manlio Benzi will be conducting Maria Egiziaca at La Fenice. During our conversation he explains the opera and his approach to Respighi's work.*

I would like to start with how I went about working with the score, which I had never conducted before and which, until I received the proposal from La Fenice I had heard of, but for me was still surrounded in mystery. And I have to say that once I began work, I was truly fascinated, and part of its mystery has been transformed in a sort of enigma. It really is a subject that, in certain ways, remains delightfully enigmatic because it's a sort of hybrid that is difficult to place in a precise category. Its ambiguity starts with its subtitle: “Mystery. Triptych for concerto.” Indeed, its première in New York in 1932 was basically in concert form, even though it went on to be staged as an opera. Initially, however, it was a sort of ‘halfway’ between a symphony and a staged work we could say. And this alone makes it unique. In a way, it is a work that stands alone that obviously is transformed into a story but, as I said before, it is difficult to catalogue. This is also one of the reasons why I think that the idea to stage this production is excellent, and I consider myself very lucky to be able to work with a maestro such as Pier Luigi Pizzi, because it is the visionary element that underlies the structure of the drama and the score itself. The term ‘Triptych’ that Respighi used is an explicit evocation of an iconographic tradition, that of the mediaeval panel. So there are three panels that open up just like the polyptychs in our Mediaeval and Renaissance churches. It is therefore at a crossroads where the music is certainly the primary element, and it meets an iconographic aspect. This is the first thing that becomes clear. The opera therefore finds itself at a junction between music and iconography. That is why I find it extremely interesting to see it staged with a director of such standing as Pizzi, whose vast iconographic culture is behind all his operas.

*Musically speaking, what are the characteristics of the opera?*

A great deal can be said on this subject. As I said, there are these three panels, each of which has its own clear and specific musical colour, which is also dramaturgical. And two marvellous instrumental interludes act as bridges uniting them. It is a work that is markedly symphonic, mostly using a chamber music orchestra, in which the instruments are indicative and chosen extremely carefully but never predictable: there are the woodwinds, two clari-



nets, two horns, two trombones and a harpsichord. The instruments were chosen very wisely since there was no doubt whatsoever in the composer's mind as regards the musical colour he



Manlio Benzi.

wanted. Therefore, in addition to the three acts, we also have these two extensive instrumental interludes, which once again recall the symphonic nature of the work. The first thing that makes Respighi's work stand out is how marvelously balanced it all is. This abundant hour of music is perfectly proportioned in the relations between its parts and just as much care has been paid to the form of the instrumental structure. Going back to the three elements of the triptych, each of them has its own life: it is a journey, a story of the protagonist's

transformation, which is a clear reference to the figure of Maria Magdalene. When she first enters the scene, she is incredibly enigmatic and mysterious. Obviously it goes without saying that this is not a work where the fundamental point of view is the psychology of the characters. Instead, it is a transformation in stages from the flesh to the beyond, personified in Maria: in the first scene she is a *femme fatale*, a prostitute; the second is that of the awareness of sin, which is stigmatised so violently by the figure of the pilgrim; the third scene finally describes her transfiguration in the afterlife. Musically it is very interesting, because it manages to capture very different things in a perfect amalgam. As I said earlier, harmony is the fundamental characteristic, but the work also manages to be extremely varied. It contains all Respighi's historical and cultural ideas. It begins with a modal page, typical of the Bolognese composer, who studied and rediscovered Italian instrumental music for years. The atmosphere lies between the sacred and the ancient, even though it is all articulated with instrumentation that is anything but obvious. This initial structure, however, does not remain the preponderant element of the first scene, which I would define as 'tension', or a 'desire for'... We are in a sort of non-place open to the beyond, which is where Maria arrives: in order to board the ship that is to take her to Jerusalem she is willing to pay any price, even offering the sailors her body. In this non place are echoes of both Strauss and also Mahler. Even Debussy, when he describes the fascination that Maria possesses at that moment. So, the language oscillates from the initial Gregorian, between Debussy, Mahler and the modernism of those years. This is followed by a marvellous interlude page, which goes far beyond a simple display of Respighi's instrumentation, and on the contrary is very strong from a dramaturgical point of view. This truly is a passage, in which heterogeneous themes are mixed, and others foreshadow what will happen next. This first interlude could be called 'marine': we are on the shore, and the most coveted beyond I mentioned before is reached by boat... A voice is calling from the sea, and then in the second part there's the hermit. This journey at sea develops into a stormy climate, climaxing orgiastically, and with an evocation of certain traits of *Salome*. It's as if it were a movie: the music is used like a camera that goes from one place to another. The theme of the storm then calms down, finally taking us ashore to another beach, that of the second panel: we find ourselves at the gates of Jerusalem which is where the fight with the devil will take place, understood as another, otherness and embodied by the pilgrim, a baritone who will go on to sing the role of Zosimo in the last scene. This part is very important, because the same performer sings twice but with a very different type of vocals in each of the panels. In the second act, the Pilgrim is the accuser of Maria's sin, and he does so very harshly. Here the music recalls the harshness of Stravinsky's early works, or even Hindemith. At the end of this journey, which could be likened to Purgatory, Maria acquires human depth. In the second part of this panel, we find more opera-like elements, with airy elements that almost become arias and Maria's voice which becomes warmer and more intense. The second symphonic interlude, which starts from the dimension of the Cross, is extremely dramatic and then fades into a transfiguration. In the third panel we basically find ourselves elsewhere. Here the music unfolds more transparently and more lyrically. There is a great final duet with the hermit, which reminds me ever so much of some of Strauss' endings.

*What else can you tell us about Maria's vocal qualities?*

It is extremely important because it reflects this changing of situations. She appears quite bold in the first scene, when she recalls Salome, and then gradually acquires a greater importance. Despite the brevity of the score, it is a complex role. And dramaturgically speaking it also requires great charisma, musically, vocally and on the stage. I never distinguish too much between musical and theatrical dramaturgy. Maria is the only female element in the work, and her vocal qualities make her stand out in the male world as the only complex of the female, in all its aspects, from the carnal to the transfigured.

## Ottorino Respighi e la Fenice

*a cura di Franco Rossi*

La musica di Ottorino Respighi viene eseguita per la prima volta alla Fenice la sera del 21 aprile 1913 in un concerto diretto dallo stesso Respighi alla guida della Società Orchestrale di Bologna; il programma era stato concepito dalla Società di concerti Benedetto Marcello, che nello stesso ciclo aveva organizzato anche altre tre esibizioni, la prima affidata al celeberrimo violinista Franz von Vecsey, ungherese di nascita e veneziano di adozione per aver abitato a lungo in Campiello dei Squellini, e due concerti diretti il primo da Baldi Zenoni alla guida dell'Orchestra Veneziana (organismo che costituirà poi il nucleo dell'orchestra della Fenice) e il secondo da Giuseppe Baroni, quest'ultimo alla guida della Società di Concerti Benedetto Marcello con un programma interamente wagneriano. Il concerto diretto da Respighi prevedeva il Concerto di Bach BWV 1057, affidato alle dita e al cuore del nobile Guido Carlo Visconti di Modrone, vero e proprio sostenitore della riscoperta della musica italiana; a seguire ecco il Concerto per violoncello di Dvořák, questo sostenuto da Antonio Certani di Cerreto,<sup>1</sup> le *Variazioni sinfoniche* di Franck (anche queste con Visconti al pianoforte) e due brani dello stesso Respighi, il *Notturmo e danza dell'Aurora* e l'*Ouverture carnevalesca su motivi popolari*, quest'ultima destinata a concludere la serata. La frequentazione di Respighi con il mondo bolognese era scontata sia per essere stata la città felsinea il suo luogo di nascita, sia per i suoi studi colà compiuti integralmente. E d'altra parte anche la sua prima esperienza come didatta avvenne proprio nelle aule del Conservatorio bolognese, quando nel 1911 sostituì Luigi Torchi, il suo maestro, per un lungo periodo. Ma il 1913 è anche l'anno nel quale, qualche mese dopo la sua prima *entrée* veneziana, otterrà la nomina di professore di composizione al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, incarico che portò undici anni più tardi all'ambito incarico di direttore nel 1924.

Ci vorranno però altri sette anni perché la musica di Respighi tornasse a echeggiare nelle volte della Fenice, anche se questa volta in una versione di lusso: sarà l'Orchestra Toscanini, guidata dal suo stesso fondatore, che il 19 novembre 1920 apre con le *Antiche danze e arie per liuto* dello stesso Respighi un concerto nel quale si alternano musiche nazionali come l'*Interludio del sogno* dalla *Figlia del re* di Adriano Lualdi, alla *Serenata e notturno*, dai *Chiari di luna* di Vincenzo Tommasini, alla sinfonia dal *Guglielmo Tell* di Rossini a musiche di provenienza europea, dalla Settima Sinfonia beethoveniana alla *Danza* di Ernest Bloch all'*Incantesimo del Venerdì Santo* di Wagner. Le *Antiche danze e arie per liuto* rappresentano quindi un punto miliare nella produzione di Respighi, e tratteggiano alcuni aspetti caratteristici del compositore bolognese che, pur appartenendo strettamente alla cosiddetta generazione dell'Ottanta (era nato proprio nel 1879), combina anche un vistoso



Scene di Maria Egiziaca di Ottorino Respighi al Teatro La Fenice, 1956. Direttore d'orchestra Ettore Gracis; regia di Franco Enriquez, scene della Ditta Sormani su bozzetto di Nicola Benois. Archivio storico del Teatro La Fenice



Scena di Maria Egiziaca di Ottorino Respighi al Teatro La Fenice, 1956. Direttore d'orchestra Ettore Gracis; regia di Franco Enriquez, scene della Ditta Sormani su bozzetto di Nicola Benois. Archivio storico del Teatro La Fenice

interesse alla riscoperta di capolavori del passato, appoggiato in questo sia da musicisti come il pianista Cesare Pollini sia da dotti cultori della materia come Oscar Chilesotti, sia ancora dall'interesse anche spiccatamente nazionalista voluto ad esempio da Gabriele D'Annunzio, che volle anche la realizzazione di un'intera collana di edizioni moderne di musiche del glorioso passato italiano. Un particolare curioso peraltro appartiene proprio alla realizzazione delle *Antiche danze*: la fonte musicale di questi quaderni (sostanzialmente quattro) è data dalle trascrizioni liutistiche del citato Oscar Chilesotti, figura un poco misteriosa dell'Italia di allora: appassionato collezionista e studioso di tante edizioni cinquecentesche, la sua raccolta risulta a tutt'oggi totalmente scomparsa, e gli eredi narrano una storia non sempre del tutto coerente di vicende belliche e di misteriose biblioteche nascoste nelle ville di campagna... Ma l'altro aspetto interessante è dato anche dalla totale acriticità con la quale spesso questi lavori venivano accolti: un evidente errore di trascrizione di Chilesotti filtra del tutto indenne nel lavoro respighiano, causando una sensazione di evidente zoppia del tema.



*Osvaldo Petricciuolo interpreta Il pellegrino in Maria Egiziaca di Ottorino Respighi al Teatro La Fenice, 1956. Direttore d'orchestra Ettore Gracis; regia di Franco Enriquez, scene della Ditta Sormani su bozzetto di Nicola Benois. Archivio storico del Teatro La Fenice.*



*Foto di scena di Maria Egiziaca di Ottorino Respighi al Teatro La Fenice, 1956. Direttore d'orchestra Ettore Gracis; regia di Franco Enriquez, scene della Ditta Sormani su bozzetto di Nicola Benois. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Il primo lavoro di ampio respiro di Respighi ad apparire sulle scene della Fenice è però *La bella dormiente nel bosco*, il 19 aprile 1930, concepito per uno spettacolo davvero particolare destinato alla celebre compagnia di marionette del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca:

Il teatro dei piccoli è la più geniale e completa creazione della arte scenica in Europa. Questo teatro è veramente il regno della fantasia. Minuscolo e prezioso, esso è il perfezionamento de l'immaginazione sulla scena. [...] Quanta musica, quanta poesia nella rigidità silenziosa del legno, dalla gioconda 'verve' rossiniana fino alla polifonia audace ed espressiva di Respighi, dalla grazia facile e penetrante del Quintero fino all'irresistibile animazione di Vives dalla gravità poetica di Manzoni alla suggestione ingenua di Perrault. Tutto il teatro. Tutta la lira. Tutta la musica.<sup>2</sup> [...] Il programma comprende, oltre ad un certo numero di scene comico-musicali ricche di elegante umorismo e di vivacità coloristica, due delle più applaudite selezioni liriche del repertorio della Compagnia Podrecca, e cioè l'opera fiaba di Ottorino Respighi *La bella dormiente nel bosco* e la burletta musicale in due quadri di Gioachino Rossini *L'occasione fa il ladro ovvero il cambio della valigia*.<sup>3</sup>

Un momento di grande interesse coincide con la realizzazione di Respighi del *Mistero Maria Egiziaca*, su testo di Claudio Guastalla. Il lavoro inizialmente è detto «trittico per concerto» e viene appunto concepito come opera da concerto, che verrà eseguita in prima assoluta alla Carnegie Hall di New York il 16 marzo 1932, diretta dallo stesso compositore; la prima ripresa italiana avvenne poco più di un mese dopo, il 24 aprile all'Augusteo per la direzione di Bernardino Molinari e complice il prestigioso incarico romano di Respighi.





Sarà però nella tarda estate che il lavoro apparirà al veneziano Teatro Goldoni, questa volta in forma scenica e associato ad altri tre fondamentali lavori del teatro da camera, *La grançoala* di Adriano Lualdi e soprattutto *El retable de Maese Pedro* di Manuel de Falla:

Ricordiamo che questa sera avrà luogo al Goldoni la seconda manifestazione del «Teatro dell'Opera da Camera», la quale viene ad assumere un altissimo interesse per il carattere del programma e perché in essa verrà, si può dire, celebrato il battesimo de *La grançoala* di Adriano Lualdi, il quale dopo aver creato col suo *Diavolo nel campanile*, che rappresentava il primo 'grottesco' del teatro musicale, offre con questo suo nuovo lavoro, la prima affermazione del Teatro dell'Opera da Camera quale egli ha annunciato nel bandire il programma del Festival e quale egli propone per il rinnovamento del teatro lirico italiano. [...] Il pubblico del Goldoni potrà ancora conoscere questa sera *Maria Egiziaca* e cioè il Mistero di C. Guastalla, musicato da Ottorino Respighi: il mistero di Maria Egiziana, che l'autore denomina Trittico per Concerto, è stato rappresentato a New York nel marzo di questo 1932 [...], e poi in aprile all'Augusteo di Roma. [...] *Maria Egiziaca*, che sarà pure presentata dall'autore Ottorino Respighi alla testa dell'orchestra della Scala, avrà ad interpreti sul palcoscenico Maria Caniglia, Gianna Perea Labia, Edmea Limberti, Alfredo Sernicoli ed Emilio Ghirardini. Le scene e i costumi sono di Nicola Benois e reggitore dello spettacolo per tutte e tre le opere è Lothar Wallerstein.<sup>4</sup>

La ripresa di *Maria Egiziaca* alla Fenice avverrà invece solo nel gennaio del 1956, dopo che il musicista aveva conosciuto significativi successi con *La fiamma* nel 1940 e soprattutto con *Lucrezia*, nel 1942. In questa occasione la corrente Stagione Lirica aveva proposto un insieme di lavori con *Mavra* di Igor Stravinskij e *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, creando di fatto un trittico (ché tale è quello nel quale si struttura *Maria Egiziaca*) dentro un trittico, questa volta di tre compositori diversi. Il ruolo eponimo è affidato al soprano Luisa Malagrida, che aveva iniziato la propria carriera nei tradizionali ruoli del grande repertorio, anche se poi aveva accostato a queste interpretazioni lavori novecenteschi e notevolmente originali. Visto il legame del compositore con Venezia (alla Fondazione Cini era stato versato il suo fondo librario), il 20 aprile 1961, in occasione del xxv anniversario della morte, verrà dedicato a Respighi un concerto celebrativo diretto da Antal Dorati, con la partecipazione del violinista Carl van Neste e della soprano Jolanda Michieli; oltre all'Ouverture del *Belfagor*, al *Concerto gregoriano* per violino e orchestra, al poema *Aretusa* per soprano e ai *Pini di Roma*, l'unico brano di altro autore era stato la Passacaglia bachiana, peraltro nella revisione dello stesso Respighi: un modo per celebrare ancora una volta la produzione musicale del compositore bolognese unitamente alla sua passione per la grande musica del passato.

<sup>1</sup> Certani, egli pure nobile come Visconti, e coetaneo di Respighi, fu a sua volta deciso sostenitore della rinascita della musica strumentale italiana: la sua attività, la presenza di Visconti e di Respighi lasciano ben comprendere che il concerto doveva per forza di cose avere tenuto conto degli interessi di questi tre sostenitori di quella che per tanti anni poi verrà chiamata 'musica antica'.

<sup>2</sup> «Gazzetta di Venezia», 17 aprile 1930, Il 'Teatro dei Piccoli' alla Fenice.

<sup>3</sup> «Gazzetta di Venezia», 19 aprile 1930, Il debutto dei Piccoli alla Fenice.

<sup>4</sup> II.° FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA. *La seconda serata dell'Opera da camera avrà luogo questa sera al Goldoni*, «La Gazzetta di Venezia», 10 settembre 1932.

## CRONOLOGIA

1930 – Teatro dei piccoli

*La bella dormiente nel bosco*, tre atti e sette quadri di G. Bistolfi, musica di Ottorino Respighi – 19 aprile 1930 (3 recite).

1. Il Re: Emilio Cabello 2. La regina: Rosina Zotti 3. La principessa: Irma Zappata 4. Il principe Aprile: Carlo Pessina 5. La fata azzurra: Lia Podrecca 6. La fata verde: Cissie Rossi 7. La vecchia: Gina Palazzo 8. Il buffone: Nino Quaglia 9. L'ambasciatore: Mario Serangeli – Scen. e cost.: Bruno Angoletta.

1939 – Stagione Lirica dell'anno XVII

*Gli uccelli*, azione coreografica in un atto di Claudio Guastalla, musica di Ottorino Respighi – 17 gennaio 1939 (3 recite).

1. L'uccello meraviglioso: Rya Legnani 2. La colomba: Carla Bassani 3. Il colombo: Gennaro Corbo 4. Il cucù: Gennaro Corbo 5. La gallina: Fernanda Bianchi 6. Il gallo: Carletto Thieben 7. L'uccello notturno: Bianca Cormio - M° conc.: Nino Sanzogno; Cor. e reg.: Carletto Thieben; Bozz. e fig.: Mario Pompei; Real. scen.: Ettore Polidori; All. scen.: Teatro Reale dell'Opera.

1940 – Stagione Lirico-sinfonica dell'anno XVIII

*La Fiamma*, melodramma in tre atti di Claudio Guastalla, musica di Ottorino Respighi – 4 gennaio 1940 (3 recite).

1. Eudossia: Maria Benedetti 2. Basilio: Antenore Reali 3. Donello: Adriano Ziliani 4. Silvana: Franca Somigli 5. Agnese: Maria Mariani 6. Monica: Liliana Del Grano 7. Agata: Vera Sciuto 8. Lucilla: Natalia Nicolini 9. Sabina: Eugenia Zareska 10. Zoe: Liliana Avogadro 11. Il vescovo: Antonio Cassinelli 12. Lesorcista: Ubaldo Corelli - M° conc.: Giuseppe Del Campo; Reg.: Guido Salvini; Scen.: Nicola Benois e Alberto Scajoli; All. scen.: Teatro Reale dell'Opera di Roma.

1942 – Manifestazioni musicali dell'anno XX

*Lucrezia*, istoria in un atto in tre momenti di Claudio Guastalla, musica di Ottorino Respighi – 12 aprile 1942 (1 recita).

1. La voce: Fedora Barbieri 2. Lucrezia: Linda Barla 3. Servia: Anna Maria Anelli 4. Venilia: Bianca Baessato 5. Collatino: Alessandro Dolci 6. Bruto: Antonio Spigolon 7. Tarquinio: Vincenzo Guicciardi 8. Tito: Ildebrando Santafè 9. Arunte: Piero Passarotti 10. Spurio Lucrezio: Camillo Righini - M° conc.: Franco Capuana; Reg.: Georg Hartmann; Scen.: Gustav De Olah.

1946-1947 – X Festival internazionale di musica contemporanea – Autunno musicale veneziano

*Il giovane uomo e la morte* [*Le jeune Homme et la Mort*], balletto in due quadri su un soggetto di Jean Cocteau, musica di Ottorino Respighi su temi di Bach – 24 settembre 1947 (2 recite).

1. La morte: Nathalie Philippart 2. Il giovane: Jean Babilée - M° conc.: André Girard; Cor.: Roland Petit; Ideaz. scen. e cost.: Jean Cocteau; Scen.: George Wakhévitch; Compl.: Ballets des Champs-Élysées.

1954 – Balletti sinfonici. Creazioni e interpretazioni coreografiche di Nives Poli  
*Quadri Rustici*, impressioni coreografiche di Nives Poli, musica di Ottorino Respighi - 13 marzo 1954 (2 recite).

1. I fidanzati: Maria De Petrillo e Dimitry Konstantinow 2. La Rivale: Vera Veghin 3. L'Amica: Fiorella Maggetti 4. Un Contadino: Renato Fiumicelli 5. Contadinelle: Marisa Balbi e Marina Vascotto 6. La Gallina: Nives Poli 7. Il Gallo: Ivan Decheff 8. Il Lupo: Renato Fiumicelli 9. I Pulcini: Marisa Balbi, Elisabetta Festini, Roberta Lantieri, Claudia Sist, Marina Vascotto - Dir.: Ettore Gracis; compl.: Corpo di ballo del Teatro Comunale «G. Verdi» di Trieste; Scen.: Gino Sensani.

1955-1956 – Stagione Lirica

*Maria Egiziaca*, mistero in un atto e tre episodi di Claudio Guastalla, musica di Ottorino Respighi - 21 gennaio 1956 (3 recite).

1. Maria: Luisa Malagrida 2. Il Pellegrino: Osvaldo Petricciuolo 3. Il Marinaio: Florindo Andreolli 4. Un Compagno: Rosanna Giancola 5. Un altro Compagno: Clara Betner 6. Il Lebbroso: Ottorino Begali 7. Il Povero: Rena Garaziotti 8. La Cieca: Edda Cuberli 9. L'Abate Zosimo: Umberto Valesin - M° conc.: Ettore Gracis; Reg.: Franco Enriquez; Bozz.: Nicola Benois.

1960-1961 – Stagione Lirica Invernale

*Lucrezia*, un atto in tre momenti di Claudio Guastalla, musica di Ottorino Respighi - 12 gennaio 1961 (3 recite).

1. La voce: Oralia Dominguez 2. Lucrezia: Anna De Cavalieri 3. Servia: Clara Betner 4. Venilia: Marisa Salimbeni 5. Collatino: Renzo Casellato 6. Bruto: Aldo Bottion 7. Tarquinio: Giulio Fioravanti 8. Tito: Mario Basiola jr. 9. Arunte: Paolo Cesari 10. Spurio Lucrezio: Bruno Marangoni 11. Valerio: Uberto Scaglione - M° conc.: Ettore Gracis; Reg.: Sandro Sequi; All. scen.: Lorenzo Ghiglia; Real. scen.: Antonio Orlandini e Mario Ronchese.

## Le fonti antiche di Santa Maria Egiziaca

di Franco Rossi

Quanti sono i santi secondo il Cristianesimo? La risposta si presenta abbastanza complicata. Secondo alcuni il numero si aggirerebbe intorno ai novemila, per taluni addirittura ventimila. Quel che è certo è che dal 1588 a oggi, il numero dei santi ufficialmente riconosciuti è di 1726 unità. Eppure dal 1592 al 1978 il suo numero sarebbe molto basso, di sole 302 persone; un vero balzo in avanti avverrà con papa Giovanni Paolo II, che canonizzò 388 Santi, in questo seguito e ampiamente superato da papa Francesco che, con i suoi 898, pare aver battuto ogni record (anche se c'è da dire che ha avuto gioco facile, avendo proclamato in una sola volta ottocento martiri cristiani uccisi nella cittadina pugliese di Otranto assediata dai Turchi nel 1480...).

All'interno di questo vastissimo numero di persone è inevitabile che trovino spazio individui di enorme spessore e fama, quelli che tutti conosciamo e ai quali spesso sono dedicate tante nostre chiese, e anche persone davvero poco conosciute, come è certamente – almeno oggi – il caso di Maria Egiziaca, nata ad Alessandria d'Egitto attorno al 340 e morta nel 421. Il primo a narrarci la storia di Maria è Sofronio, vescovo di Gerusalemme; secondo Sofronio Maria era fuggita dodicenne da casa dandosi alla prostituzione anche se nella sua Vita si racconta di come spesso rifiutasse i danari offerti per i propri favori sessuali. Spinta dal desiderio di lasciare l'Egitto per visitare nuove terre, s'imbarcò facendo mercimonio del proprio corpo. Giunta a Gerusalemme durante il giorno dell'esaltazione della Croce fu impedita dal recarsi insieme ai suoi compagni all'interno della basilica da una forza che la tratteneva. Resasi conto del motivo di quell'impedimento (la sua vita dissoluta), si mise a pregare davanti all'icona della Madre di Dio e solo dopo riuscì a entrare e ad adorare la Croce di Gesù. Uscendo, pregò nuovamente davanti alla stessa icona della Madre di Dio e sentì una voce che le disse: «Se attraverserai il fiume Giordano, ritroverai quiete e beatitudine». Da qui la sua vita di eremitaggio oltre il fiume Giordano, dove conobbe, poco prima di morire, Zosimo (altrove citato come Zosima), monaco di un monastero palestinese. Secondo le parole di Sofronio, Zosimo trovò davanti a sé una donna vecchia, molto magra, nuda e con lunghi capelli bianchi come la lana. Acconsentendo a parlare con il monaco, Maria gli raccontò le circostanze che l'avevano portata a quel luogo desolato e, per la seconda volta dall'arrivo in Palestina, ricevette l'Eucarestia. Zosimo lasciò Maria promettendo di ripassare da lei nello stesso luogo l'anno successivo. Il monaco tornò, come aveva promesso, trovando però la santa morta, con indosso lo stesso mantello che le aveva



Una pagina della Legenda aurea di Jacopo da Varagine.

anche l'immagine della Santa mentre riceve l'Eucarestia portata da Zosimo o dagli angeli. È abbastanza naturale capire come la vita dissoluta che aveva trascorso le abbia meritato molta attenzione, soprattutto nelle numerose città portuali dell'Italia, e dunque ovviamente anche a Venezia, dove la santa è forse raffigurata in un magnifico dipinto di Jacopo Tintoretto tuttora ospitato presso la Scuola Grande di San Rocco, peraltro pomposamente vestita e adorna, violando la sua tradizione iconografica, che la raffigurava nuda, ma immaginando i ricchi abiti colorati delle cortigiane veneziane, con un libro in mano, altra vistosa incoerenza con il racconto dove Maria stessa lamenta la propria assoluta incapacità nel leggere (i più recenti studi però attribuiscono il dipinto a una più vaga 'Vergine in meditazione').

Va anche sottolineato però come le descrizioni che la riguardano siano molto diverse l'una dall'altra e come questa diversità sia forse all'origine delle diverse storie narrate da Respighi e da Giorgio Federico Ghedini. C'è da dire anche che questo argomento viene affrontato a più riprese prima dal mondo oratoriale e successivamente in quello operistico: il primo a occuparsene, nel 1695, è Flavio Carlo Lanciani su testo di Fulvio Stampiglia, seguito una decina d'anni più tardi da Francesco Magini, questa volta nel 1705; vent'anni dopo, nel 1717, è invece la volta dell'oratorio di Francesco Gasperini, il maestro di coro alla

donato l'anno precedente. Leggenda vuole che la sua tomba venne scavata da un leone con i suoi artigli.

Questa è in sostanza la narrazione che Sofronio di Gerusalemme ci lasciò, uno scritto che conobbe molto successo e dal quale discendono numerose traduzioni e adattamenti in più lingue, tra le quali le più note appartengono a Paolo Diacono, autore celebre per la propria *Historia Langobardorum*, e a Jacopo da Varagine, che dedica alla santa un breve capitolo della sua *Legenda Aurea*. Il culto di Santa Maria Egiziaca si diffuse rapidamente, venerata come santa patrona delle prostitute penitenti. Nell'iconografia è raffigurata come penitente presso una grotta con i capelli lunghi che le coprono il corpo, con i tre pani che aveva portato nel deserto e a volte con accanto il leone che aiutò Zosimo a seppellirla. È diffusa

Pietà negli anni vivaldiani. Dovranno passare invece due secoli per giungere al lavoro di Respighi, e solo sei anni per giungere a Maria d'Alessandria di Ghedini, mentre l'ultimo lavoro noto sinora in tempi contemporanei è *Mary of Egypt* di John Tavener, su libretto di Madre Thekla (1992).

C'è una evidente distonia tra i singoli lavori, come può essere notato anche nelle fonti: la figura di Maria risulta davvero controversa, dal momento che in Respighi la sua condotta di vita – pur giudicata concordemente deprecabile sotto il profilo morale – sembra essere dovuta alla necessità, un mestiere quindi svolto magari con diligenza ma non certo con passione, mentre nel lavoro di Ghedini emerge un autentico compiacimento e godimento per la vita dissoluta... Ritroviamo questa dicotomia anche nei tre lavori più recenti sopra citati, ricchi di straordinarie sfumature; paradossalmente il libretto di Claudio Guastalla tratteggia una Maria che certamente è condannabile nelle sue scelte ma delinea al tempo stesso anche il sofferto percorso morale che la porterà alla santità, mentre il lavoro di Cesare Meano per la musica di Ghedini, grazie anche all'inserimento di figure aggiuntive, tratteggia una prostituta niente affatto pentita, anzi; si dovrà arrivare alla fine del terzo atto per trovare finalmente una traccia di vero pentimento. Sarà il libretto di Madre Thekla per la musica di John Tavener a riunire parzialmente le due tendenze, sia recuperando la lunga storia di Zosima (vedi il primo atto, con la contemporaneità degli eventi di Zosima da un lato del palcoscenico e di Maria dall'altro) sia offrendo in maniera molto netta il pentimento di Maria nel deserto, addirittura portando in scena lo stesso leone che aveva aiutato a scavare la tomba dell'anacoreta.

Jacopo da Varagine (o Varazze) scrive la *Legenda Aurea* nella seconda metà del Duecento, in un'epoca quindi di poco posteriore alla vita di san Francesco d'Assisi e di san Domenico di Guzmán. Il frate domenicano (poi vescovo di Genova) mette assieme quasi duecentocinquanta vite di santi in una silloge che conobbe una circolazione assolutamente incredibile: sono circa millequattrocento i codici che testimoniano questo testo latino, tradotto nelle lingue più diverse, dall'italiano al tedesco, al francese, persino al ceco e al catalano. Le stesse versioni a stampa comprese tra il 1470 e il successivo 1560 sono un'ottantina. L'opera costituisce ancora oggi un riferimento indispensabile per interpretare la simbologia e l'iconografia inserite in opere pittoriche di contenuto religioso, come avvenne per Giotto (Scrovegni) e Carpaccio (Storie di Sant'Orsola, oggi alle Gallerie dell'Accademia a Venezia).

#### JACOPO DA VARAGINE – *Legenda aurea*\* *Santa Maria Egiziaca*

Santa Maria Egiziaca, chiamata anche la peccatrice, condusse per quarantasette anni una durissima vita nel deserto. Un abate di nome Zosima dopo aver attraversato il Giordano si mise a percorrere quel grande deserto per vedere se vi trovasse qualche eremita: vide a un tratto una creatura umana che camminava per quelle solitudini, nuda e bruciata dall'ardore del sole: era Maria Egiziaca. Subito la santa cominciò a fuggire e Zosima a correrle velocemente dietro. Disse allora Maria: «Abate Zosima perché mi segui? Perdonami, ma io non posso voltarmi verso di te perché sono donna e nuda: gettami il tuo mantello onde possa guardarti senza vergogna». Si



meravigliò Zosima nel sentirsi chiamare per nome e gettò il proprio mantello: si prostrò poi per terra e chiese di essere benedetto.

E quella: «A te spetta il benedire poiché sei insignito della dignità sacerdotale». Zosima quando si accorse che oltre al suo nome quella donna conosceva anche il suo ufficio e con più insistenza chiese di essere benedetto. Disse allora Maria: «Sia benedetto Iddio redentore delle anime nostre». Mentre costei così pregava, Zosima la vide sollevata di un cubito da terra. Allora l'abate cominciò a dubitare che fosse uno spirito maligno prostrato in preghiera onde trarlo in inganno. E la donna: «Che Dio ti rassicuri poiché hai creduto me, povera donna peccatrice, uno spirito immondo». Allora Zosima cominciò a scongiurare la donna in nome di Dio perché gli rivelasse la sua condizione. E quella: «Perdonami padre, ma se io ti racconterò la mia storia tu fuggirai lontano da me come da un serpente e i tuoi orecchi saranno contaminati dalle mie parole!» Poiché l'abate Zosima seguiva a pregare con molta insistenza infine la donna disse: «Sono nata in Egitto. Verso l'età di dodici anni andai ad Alessandria e qui per diciassette anni feci il mestiere della prostituta non negando ad alcuno il mio corpo. Ma un giorno in cui gli abitanti di quella città si recavano a Gerusalemme per adorarvi la Croce di Cristo, pregai i marinai perché mi permettessero di imbarcarmi con loro. Questi mi domandarono se avessi danaro per il viaggio e io gli risposi: «Come mercede vi offro il mio corpo». Così mi presero e il mio corpo fu il prezzo del viaggio. Ma ecco che, giunta a Gerusalemme, quando mi presentai con altri pellegrini davanti alle porte della chiesa per adorare la Croce, una improvvisa e invisibile forza mi impedì di entrare. Più e più volte giunsi fino alla soglia della chiesa, ma sempre ne fui respinta mentre gli altri pellegrini liberamente vi entravano senza trovare alcun impedimento. Ritornata al mio albergo compresi finalmente che ciò mi accadeva per la gravità dei miei peccati onde cominciai a percuotermi il petto, a piangere e a sospirare amaramente; poi, guardandomi attorno, vidi sul muro un'immagine della Vergine Maria e incominciai a scongiurarla perché mi ottenesse il perdono dei peccati e mi permettesse di entrare in chiesa ad adorare la Croce; promisi che in cambio di tale grazia avrei rinunciato al mondo e vissuto da allora in poi in castità. Questa preghiera, fatta in nome della Vergine, mi restituì la fiducia cosicché di nuovo mi presentai alle porte della chiesa e vi potei entrare senza trovare impedimento. Dopo che ebbi adorato devotamente la Croce uno sconosciuto mi diede tre denari con i quali comprai tre pani. Udi poi una voce che mi disse: «Se attraverserai il Giordano sarai salva». Attraversai subito il Giordano e giunsi in questo deserto dove sono rimasta per quarantasette anni senza vedere un volto umano; i tre pani che portai con me sono divenuti col tempo duri come pietre ma per tutti questi anni mi sono stati cibo sufficiente; i miei vestiti da tempo sono caduti a pezzi. Per diciassette anni, qui nel deserto, sono stata molestata dalle tentazioni della carne, ma ora per grazia di Dio le ho tutte vinte. Ecco la mia storia e ora ti chiedo di pregare per me». Il vecchio si prostrò a terra e benedisse Iddio nella sua ancella. E quella: «Ora ti domando di tornare sulle sponde del Giordano nel giorno in cui la Chiesa celebra l'ultima cena di nostro Signore e di portare con te il corpo di Cristo. Io ti verrò incontro e riceverò la sacra ostia dalle tue mani poiché è da quando sono venuta in questo deserto che non ho ricevuto il corpo del Signore».

Il vecchio tornò nel monastero e dopo un anno, avvicinandosi il giovedì santo, prese l'ostia consacrata e andò sulla riva del Giordano. Qui vide la donna, che si trovava dall'altra parte del fiume, fare sulle acque il segno della Croce, e camminarvi sopra sicura, fino a lui. A tal vista il vecchio si stupì e le cadde umilmente ai piedi. E quella: «Non fare così poiché hai con te il corpo del Signore e sei insignito della dignità sacerdotale. Ti prego soltanto di voler tornare qui il prossimo anno». Dopo essersi comunicata la santa donna di nuovo fece il segno della Croce sopra le acque e ritornò nella solitudine del deserto. Dopo un anno Zosima si recò per la seconda volta sulle rive del Giordano e vi trovò la beata Maria già morta, onde cominciò a piangere e non osando toccarla, diceva: «Vorrei santamente seppellire questo corpo ma ho paura di far male a toccarlo». Ed ecco che vide vicino alla testa della donna queste parole scritte nella sabbia: «Seppellisci Zosima, il corpo di Maria; rendi alla terra la sua polvere e

prega il Signore per me perché per divino volere ho lasciato questo mondo il due di aprile». Così il vecchio venne a sapere che Maria era morta subito dopo aver ricevuto il corpo di Cristo. Mentre Zosima scavava la terra con grande fatica, vide un leone venirgli incontro. Disse Zosima al leone: «Questa santa donna mi ordina di seppellire il suo corpo ma io sono vecchio e non ho la forza di scavare né ho con me strumenti adatti. Scava tu la terra onde possiamo seppellirlo». Il leone fece una grande fossa poi se ne andò mansueto come un agnello; il vecchio se ne tornò al suo monastero glorificando Iddio.

Domenico Cavalca fu un religioso appartenente all'Ordine dei Frati Predicatori (quindi domenicano) vissuto a cavallo tra la fine del Duecento e la prima metà del secolo successivo. Scrittore e docente di Teologia a Pisa, scrisse opere di argomento religioso o ascetico, in parte originali, in parte tradotte dal latino e si dedicò all'educazione morale delle donne. Tra le sue opere si trovano il volgarizzamento delle *Vite de' Santi Padri*, ricche di molti aneddoti; tra i primi editori delle sue opere va citato lo stampatore Francesco Marcolini da Forlì, interessato alla musica (editava in campo dei Gesuiti) e amico e sodale di Tiziano Vecellio e Pietro Aretino. Il brano seguente è tratto dalle *Vite de' SS. Padri Eremiti*, tradotte in volgare [*Vitae Patrum*], Roma, Biblioteca Casanatense, alle cc. Q7v-r2r. Da questo lavoro Claudio Guastalla ha tratto il libretto per la *Maria Egiziaca* di Ottorino Respighi.

[precede una ampia trattazione della figura di Zosima]

Venendo la quaresima Zosima, insieme con gli altri, uscì al deserto portando seco molto poco da mangiare, et ogni dì andava più dentro fra il deserto infaticabilmente poco mangiando, et poco dormendo se non quanto la necessità naturale lo costringeva, et ivi dormiva dove la nocte el somno lo giungeva; et andava pur oltra per desiderio di trovar alcuno sancto patre antico, et solitario che l'amaestrasse, et quando fu andato 20 giornate uno di su la sexta ponendosi in ginocchione ad orar verso l'oriente, secundo ch'avea usanza ogni dì, et dire le sue hore, et mirando in su verso la mano dritta gli parve vedere quasi una ombra di corpo humano, quasi levato in aria: de la qual cosa maravegliandosi et spaventandosi temendo che non fusse fantasia dil nemico, fecessi tre volte il segno di la croce, et compito ch'ebbe la sua oratione fecessi più inanzi et vide andare il mezo di comme una persona ignuda col corpo negro, et secco per lo sole con capilli canuti bianchi comme lana lunghi solo infino al collo, et maravegliandosi fu molto alegro; et cominciò a correre forte per giungere questa persona pensando trovare uno sancto patre antico, et questa era Maria Egyptiaca, et Zosima non lo sapea, la quale vedendosi correre dietro Zosima, cominciò a fuggere et Zosima rinforzando il corso quasi dimenticando la sua vecchiezza per lo desiderio. Havendola già presso che giunta sì ch'ella potea udire, cominciò a cridare forte, et dire: «Or perché fugi servo di Dio, perché fugi questo peccatore? Pregoti per Dio che me expecti chiunque tu sei». [...] Alhora essa parloe, et disse: «Abbate Zosima, perdonami per Dio ch'io non me posso voltare verso te, perché son femina ignuda, ma gittami il tuo mantello ch'io mi possa coperire et verso a te volentieri per havere la tua benedictione», et Zosima le maravegliò che s'udi nominare, pensando comme santo che quella non potesse sapere il nome suo se non per divina revelatione, conciosacosaché mai veduto ne l'havesse. Spogliosi subito uno panno vecchio ch'avea indosso, volvendo la faccia indietro gli'l gittò. Essa prendendolo et coprendosi comme potea volsesi a Zosima, et dissegli: «Per che cagione, o abbate Zosima, sei venuto con tanta fatica a vedere una peccatrice?» A le quali parole Zosima respondendo gittossi in terra, et adorandola la pregò che prima lo benedicesse, et pregasse per lui, et poi che furo stati grande



Una pagina delle Vite de' Santi Padri di Domenico Cavalca.

breve. 17 anni fui meretrice publica, dishonesta, et libidinosa et non m'inducea a ciò cupidità, né necessità di guadagno comme sole advenire a molte, ma solo per quella misera delectatione. Intanto ch'io mi proferiva impudicamente, et non volea altro precio da mei corruptori, reputandomi a precio et satisfactione solo la corruptione de la luxuriosa vita, unde gli giochi, et ebrietadi, et altre cose lascive et induceiva a quello peccato reputava guadagno. Avenne che una volta dopo la Pascha de la Resurrectione stando io in tanti mali, viddi molte genti di Egypto, di Libya, et de diverse parti andare comme peregrini, et non sapendo io dove andassero, accostami a uno et dimandolo dove andassero. Respuose che andavano in Hierusalem al perdono de l'Exaltatione de la Croce, et a visitare gli luoghi sancti, et disse a quello huomo: 'dimi, pregoti. Creditu se io vi volesse venire che costoro mi lassassero andare con loro?': rispuose: 'Se tu hai da pagare lo nollo, et di che fare le spese, nullo ti può vetare la via'. Et io comme legiera, et desperata femina gli dissi: 'Veramente fratel mio io non ho le spese, né dinari di che pagare il nollo, ma io pur salirò su uno de questi legni, et poi che serò in mare, serà bisogno che mi nutricheno, il corpo mio serà loro per nollo'. Et non volea io andare con loro per cura ch'io avesse di perdono, ma come sa Dio, solamente per havere con loro peccato, et domesticheza o l'honestà, perdonami abbate Zosima sai ch'io ti disse che non mi facesse dire. Credo veramente ti venga puza, et horror di tanti mali, et non solamente le tue orecchie, ma etianio l'aria riceve infectione di questo parlare». Zosima fortemente piangendo rispose, et disse: «Per Dio ti scongiuro, suora mia, che tu narri sicuramente le tue opere ad edificatione de peccatori». Alhora Maria riprese le parole, et disse: «Quello huomo ch'io dimandai dove andassero udendo le mie cative, et deshonestate parole sorrise, et partisse et io tosto me n'andai a la ripa del mare et trovai

hora per reverentia, et humilità [...]. Et udendo Zosima queste p[ar]ole glie tossegli a piedi piangendo, et disse: «Per Christo omnipotente, il quale per la salute nostra prese carne, et sostenne morte, per lo cui amore tu sosteni questa ignudità, et hai così afflicta la tua carne ti scongiuro, et priego che tu me dica et reveli per ordine chi tu sei et qui ci venisti che in verità non per humana gloria, et ad edificatione de le genti mi narri la tua mirabile consunzione, et sia certa che se questo a Dio non piacesse non haverebbe permesso ch'io te havesse veduta, et trovata, et tanta faticha lassatomi fare invano».

*Maria disse tutta la sua vita a l'abbate Zosima. Capitulo 2°*

Alhora Maria levando Zosima di terra vergognosamente disse: [...] «Padre io fui nata in Egypto, et essendo in età di 12 anni vivendo mio padre et mia madre, comme vana et dissoluta fugi in Alexandria dove con quanta deshonestà visse, et comme insaciabilmente servi a la corruptione non tel potrei dire con lingua ma diroti comme potrà in

io marinari che giocavano et solazavano vanamente et expectavano loro compagni per navigare perché molta gente era già salita sul ligno, loro io comme stracciata me n'andai nel mezo di loro, et dissi: 'Menate me con voi dove volete andare et permetovi ch'io non vi serò disutile'. Essi vedendomi cossì vana et lasciva, volentieri me ricevertero, et per tutto quello viaggio la vita mia non fu se non ridere, et dissolvermi in canti et giochi vani, ebrietà et fornicationi, et altre cative, et laide cose dire et fare le quale lingua non potrebbe esprimere, né narrare, et non mi ritraheva da tanti mali, né per paura di tempesta di mare, né per vergogna delle genti che v'era, ma era sì sforzata et lieve che etianio gli huomini gravi, et honesti invitava a corruptione, et facealli cadere, sì che veramente la mia fetidissima carne era esca del diavolo a trahere l'anime in perditione, unde quando ripenso mi maraveglia comme'l mare sostenni tante mie iniquità, comme la terra prima, et poi non saperse, et non m'inghioti viva ma come io veggio l'omnipotente et pietoso Dio m'aspettava a penitentia perché non se delecta de la morte de peccatori, ma che si convertano et vivano. Ma navigando dopo alquanti di provenimo in Hierusalem et inanzi la festa feci simili opere, et pegiori sforzandomi di mal fare in perditione de l'anime. Et venendo la festa de la Exaltatione de la Croce vedendo la turba grande andare al tempio perché se dovea mostrare il Ligno de la Croce andai dietro a loro insino a la porta del tempio et approximandosi l'hora che se dovea mostrar il Sancto Ligno volse entrare dentro, et io mi senti spignere a dietro, et havendomi facto cossì più volte, et volendomi pur mettere ad entrare stancaimi sì ch'io rimasi tutta rotta del corpo, et dolorosa, et afflicta de l'anima et cossì piena di amaritudine mi pose in uno cantone molto stanca, et piangendo pensava perché questo m'avenisse et appendomi Dio il cuore conobbi che per le mie iniquità, et dishoneste opere non permetteva Dio ch'io cossì imunda entrasse nel suo tempio et cominciai alhora a piangere et percuotermi il pecto con le mani, et gittare di cuore grande voci, et sospiri, et guardando hebbe veduta una figura o la nostra donna vergene Maria ivi presso contra me, a la quale mi voltai, et dissi: 'Sanctissima vergene che portasti il figliolo di Dio nel tuo ventre confessoti ch'io non son degna essendo laida di tutte le brutture, et piena di tutte iniquità di vedere la tua imagine, ma son certa che però Dio prese carne humana di te, et venne in questo mondo per chiamare gli peccatori a penitentia. Aiutami dunque, Mare di Dio, però ch'io non ho altro soccorso, et dami gratia ch'io possa entrare ne la chiesa pregoti Madonna che sia precatrice per me apresso Dio, et priegalo che mi lassi entrare con gli altri ad adorare il sanctissimo Ligno de la Sancta Croce, nel quale lo nostro signore Jesu Christo tuo figliuolo fu confitto, et io ti prometto Madonna che da hora inanzi non macularoe la mia carne, ma incontenente che havrò veduto et adorato lo Salutifero Ligno se tu me lo permetti renunciarò al seculo, et a tutte le sue opere, et andarò dove mi monstrerai per cercare la salute mia'. Et dicendo queste cose, et facendo una grande impromessa, et prendendo grande fiducia de la Vergene Maria che per me serebbe advocata, et impetrarebbe la gratia ch'io dimandava. Levami di quello luoco dove orava, et misemi fra le genti ch'entrava nel tempio, et non mi senti sospignere, et intravi, et per grande alegreza lachrymai, temendo tremai di reverentia vedendomi cossì maravegliosamente in quello sancto luoco nel quale prima la mia iniquità non m'havea lassato intrare, et poi che a grande agio hebbi veduto, et adorato il Sanctissimo Ligno, et veduto, et visitati gli sancti luochi del tempio tornai a la dicta imagine a la quale m'era votata, et inginocchiandomi parlai adorando per questo modo: 'Madonna, tu m'hai sancta misericordia, et exauditi gli mei preghi, et per te son facta degna di vedere la Croce Sancta, unde per te glorifico, et ringratio Dio el tuo figliolo Jesu Christo receptore de peccatori. Parmi tempo hogimai o Madonna di empire la mia promessa d'andare a fare penitentia dove tu mi monstrerai. Però priegoti Madonna che me dica, et monstri la via de la mia salute, et luoco de la mia penitentia'. Et vindendo io queste cose udi una voce che disse: 'Se tu passi il fiume Giordano ivi troverai buono riposo', la qual voce intendendo io che fusse dicta a me cominciando a piangere fortemente, dissi cridando: 'Sanctissima Madre di Dio, non mi abbandonare, habbi guardia di me, et guidemi, et deffendemi', et dicte queste parole mi mise per andare». [...] Dimandandola Zosima quanto tempo ve n'era stata, rispuose, che secondo il suo parere erano 57 anni. Disse Zosima: «Che cibo è stato il tuo, po che ci venisti?», rispose: «Come già ti disse,

dui pani et mezo havea quando passai il fiume Giordano i quali seccandosi per lo sole, et indurando comme pietra, bastomi molto tempo, et ogni dì ne predea un puoco». Disse Zosima: «Dime se tu passata senza molte tentationi et fatiche, et pene per lo subito mutamento de la tua vita»; rispuose Maria, et disse: «O abbate tu dimandi di cosa che tutta tremo quando me ne ricordo, però che se tu mi volesse recchare a memoria gli pericoli de le tentationi ch'io hebbi, et de pensieri ch'io sostenni, temo che non mi renovellassero queste piaghe»; et Zosima disse: «Securamente non temere, et non mi nascondere nulla de la vita tua». Alhora ella disse: «Credetemi, abbate, che 17 anni continui fui duramente, et crudelmente impugnata, et tentata di cogitationi carnale, et de la memoria de le mie opere brutte, et cative, et ebrietadi che ogni dì era sul cadere ma incontenente percotendomi il pecto, orando, et piangendo amaramente mi reducea a memoria gli benefici de la Vergene Maria, et la promessa ch'io gli havea facta, imaginando stare inanzi a la imagine de la Vergene Maria in Hierusalem la pregava lachrymando che me liberasse, et mi cessasse quelle laide et deshoneste cogitationi, et cossi piangendo, et orando sentia subito lo suo conforto, et vedeami tutta circundare d'uno mirabile lume, et la mente si repacificava, et cossi ogni dì mi si rinovellaveno le battaglie, in tanto che pareva ch'el cuore mi si struggesse, ricorreva a l'arme de l'orationi gittandomi in terra con pianto precando la mia advocata et precatrice Vergene Maria che mi soccorresse, et spesse volte stava in questo pianto uno dì et una nocte con la faccia in terra continuo, et mai non mi levava infino ch'io non sentia lo splendore, del quale di sopra disse, lo quale cacciava tutta la tentatione, et per questo modo deffesa, et confortata da la Vergene Maria passai 17 anni. Et da quello tempo in qua per gli meriti de la mia advocata hebbi pace» [omissis]. Et udendo Zosima ch'ella allegava la scriptura maravegliossi, et disse: «Or mi di': Sai tu legere, o hai tu uditi libri de propheti, et di psalmi?». Rispuose: «Credemi, huomo di Dio, che poi che intrai in questo deserto non mi viddi né bestia, né altro animale, né huomo se non tu, et mai libro non hebbi, né lessi, né mai littera imparai da huomo, ma il Figliolo di Dio vero m'ha segnato, il quale può insegnare a tutti sapientia. Ecco padre che ti ho narrata tutta la mia iniquità, unde ti priego comme fece infino di prima per lo Figliolo di Dio incarnato, et morto per noi che ti degni di pregar Dio per me continuamente», et facto ch'ebbe Maria fine al parlare, l'abbate Zosima inginocchiò in terra, et cominciò a piangere ad alta voce, et piangendo disse: «Benedicto Dio lo quale fae cose grande, mirabili, et gloriose, et innumerabili, Benedicto sia tu signore mio Dio che a me peccatore sei degnato monstrare gli beni et le gratie che hai facte a questa tua ancilla, et fai continuo a tuoi servi, et non abandoni colloro che ti vanno cercando». Alhora Maria levòe Zosima di terra, et disse: «Per Jesu Christo Salvatore nostro ti priego et scongiuro servo di Dio che queste cose non reveli a creatura mentre che son viva. Parteti hora, et va in pace, al sequente anno ci vedremo insieme con la Gratia di Dio, et priegoti che alhora non passi il fiume Giordano secundo l'usanza del tuo monasterio, ma sappi che se pur volessi non potresti». [...]

*Comme l'abbate Zosima se partì, et poi tornòe a comunicarla, et sepelirla. Capitulo 3°*

[...] vedendola Zosima rallegròssi molto ringratiando Dio, et pensando comme potesse passare a lei, vidde che Maria facendo il segno di la croce sopra l'acqua venne, et passòe a lui andante sopra l'acqua comme sopra le terra, et ciò vedendo gittossi a terra per adorarla, ma essa cridòe, et disse: «Guarda, non fare che sei sacerdote, et porti lo Sanctissimo Sacramento», et quando fu giunta a Zosima dimandò la sua benedictione, et esso tremando con reverentia la benedisse, et disse: «Certo so che la verità di Dio mai non mente, che promise che chi perfectamente a Lui credesse farebbe simile cose. Gloria sia a te Christo signor mio che non m'hai fraudato dal mio desiderio, et hai mi monstrata la tua misericordia ne la vita, et doctrina di questa tua ancilla quanto io sia di lunga a la perfectione la quale prima comme supho mi reputava havere», et dicte queste parole disse il Credo in deum, el Pater noster, a petitione di Maria, et dielli pace, poi la comunicò, Et quando fu comunicata Maria levò

le mani al cielo, et disse: «Nunc dimittis ancillam tuam domine secundum verbum tuum in pace Quia viderunt oculi mei salutare tuum», poi disse a Zosima: «Va hora in pace et priegoti che a questo altro anno torni a me in quello luoco dove prima ti parlai, aciò che sappi comme son piaciuta a Dio». [...] Andando, et orando pervenne [Zosima] a uno luoco nel quale era già stato torrente, et mirando vidde quasi uno splendore di sole quando si leva la matina, et correndo per vedere quello che fosse trovòe il corpo di Maria che era già passata di questa vita acconcia, et assetata le mani, et piedi comme se soglieno acconciare gli morti, et ciò vedendo Zosima puosesegli a piedi, et faceva sì grande pianto che tutti gli bagnòe di lachryme, et nulla altra parte presumeva toccare, et facendo l'officio cantando certi psalmi comme potea cominciò a pensare, et dire fra se stesso: «Io pensava sepelire questo corpo et temo non dispiacere a questa femina se io il tocco», et cossi pensando vidde a capo del corpo una scripta che dicea cossi a l'abbate Zosima. «Sepelisse in questo luoco il picciolo corpo di me misera Maria peccatrice, et ora per me a Dio, per lo cui comandamento del mese d'aprile passai di questa vita», per la quale scriptura Zosima conoscendo il suo nome, lo quale infino ad hora non havea saputo fu molto alegro, et computando bene il tempo de la sua morte conobbe che incontenente che l'hebbe comunicata al fiume Giordano corse questa sanctissima al luoco dove giacea morta, et passò di questa vita subito che fu giusta, et quel luoco, et deserto dove era ito in 20 giornate, Maria era ita in una hora, et subito era morta. Et volendo Zosima sepelire quello sanctissimo corpo secundo che la scriptura conteneva, doleasi che non havea con che fare la fossa. Et stando cossi hebbe veduto in terra un puoco di legno, et prendendolo per cavare la terra, non potea perché era molto secca. Et sforzandosi di cavare poi che fu assai sudato et stanco, levòssi suspirando, et comme se rizzò suso vidde uno leone molto grande a piedi di Maria et leccavagli, et faceagli reverentia al modo suo, et vedendolo temette molto specialmente perché Maria gli havea dicto che mai in quello deserto non havea veduto alcuna fiera, ma confidandosi si fece il segno de la croce credendo che per gli meriti di quello sanctissimo corpo Dio non permettesse che gli facesse male. El leone facea a Zosima segno di mansuetudine che si confidasse, et Zosima gli parlo, et disse: «Questa sancta femina mi comandòe ch'io sepelisse lo suo corpo et io son vecchio et non posso fare la fossa con le branche sì che la possiamo sepelire», et subito il leone cominciò a fare la fossa, et quando fu facta bene sufficiente Zosima prese quello sanctissimo corpo che era coperto solo dal bellico in giù con quella parte del mantello ch'elli gli havea dato quando la trovò prima, et l'altro corpo tutto era ignudo, et sepelila con grande reverentia, et poi che fu sepelita, lo leone si partì mansuetamente comme se fosse uno agnello, et Zosima tornò al suo monasterio magnificando, et laudando Dio, et disse a tutti frati quello che gli era intervenuto.

\*Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, traduzione di Cecilia Lisi, LEF, Firenze 2022.

## Maria Egiziaca in salsa spagnola

di Leonardo Mello

Le versioni della leggenda di Maria d'Egitto sono molte e diversificate, il mito e la storia della prostituta penitente e redenta attraversano il Medioevo europeo, con diffuse varianti regionali e nazionali. Il racconto trova piena cittadinanza in Francia, in Italia, in Spagna e in molti altri luoghi significativi del Vecchio Continente.

Tra questa messe di elaborazioni narrative, che partono dall'opera di Sofronio, patriarca di Gerusalemme vissuto tra il sesto e il settimo secolo dopo Cristo, una sembra assumere un fascino particolare. Si tratta dell'anonima *Vida de Santa María Egipciaca*, scritta in castigliano antico e traduzione non del tutto fedele di una precedente *Vie de Sainte Marie l'Egyptienne* francese (edizione a cura di José Luis Charcán, Miraguano Ediciones, Madrid 2002).

Il poeta-compilatore ci lascia un poemetto di 1451 versi, il più delle volte a rima baciata e comunque in buona parte irregolari. La datazione dello scritto risale approssimativamente al 1215, quindi in pieno Medioevo, e il poema offre numerosi spunti d'interesse.

In primo luogo ci si rende immediatamente conto che il castigliano qui presente è, naturalmente, ancora lontano dalla codificazione linguistica che caratterizzerà il Siglo de Oro, e propone una serie di lezioni molto lontane dagli esiti più felici della lingua spagnola posteriore: siamo ancora in una fase di passaggio che mescola le diverse derivazioni che poi, attraverso le letterature nazionali, andranno a caratterizzare stabilmente e irreversibilmente le lingue romanze. Dunque l'impasto idiomático è gustosamente 'anarchico', e vi si incontrano forme e termini che, per esempio, possono ricordare anche l'italiano delle origini.

Per fare solo un esempio, si vedano i vv. 165-166:

En beber e en comer e follía,  
cuidaba noche e día.

(Bevendo, mangiando e folleggiando passava notte e giorno.)

La parola *follía* non è più utilizzata in castigliano moderno, sostituita da *locura*, follia appunto, e questo è solo uno dei tanti elementi che distinguono i primi passi di una lingua che sta ancora definendo la propria identità.

Ma al di là dell'aspetto glottologico, su cui si potrebbe indugiare a lungo, un'altra caratteristica risulta evidente alla lettura del breve poema: la commistione tra letteratura agiografica, che punta a condurre il lettore e l'ascoltatore fino al finale edificante, alla santità

conquistata dopo anni di penitenza, e un certo sapore giullaresco che ammantava soprattutto la prima parte del testo. Maria Egiziaca è una prostituta che abbandona la famiglia giovanissima, a dodici anni, per recarsi ad Alessandria, dove praticherà il mestiere più antico del mondo con una buona dose di spensieratezza. Nulla insomma induce a pensare che quello di prostituirsi fosse un modo per sopravvivere. Quindi i versi che la descrivono all'inizio sono leggeri e anche irriverenti, in un certo senso. A questa prima parte della *vida* della santa si contrappone ovviamente il momento della presa di coscienza, nel quale si fa strada la retta via e si aprono le porte del pentimento e dell'espiazione.

Questa figura femminile 'irregolare' è sempre descritta mettendone in evidenza la bellezza, una bellezza fuori dal normale, che le permette di praticare agevolmente la sua professione di meretrice. Sull'avvenenza di questa Maria, che in controluce ricorda Maria Maddalena, tutte le fonti antiche concordano. Ma il poemetto indugia sulla definizione dei suoi lineamenti, offrendone un ritratto seducente e inebriante (cui si contrappone, nel seguito, la nudità penitente degli anni passati nel deserto, ormai completamente priva di fascino e attrattive):

De la beltat de su figura,  
come dize la escriptura,  
ante que siga adelante,  
direvos de su semblante:  
de aquel tiempo que fue ella,  
después no nació tan bella;  
nin reina nin condessa  
non viestes otra tal como essa.  
Abié redondas las orejas,  
blancas como leche d'ovejas.  
[...]  
La faz tenié colorada,  
como la rosa cuando es granada;  
boqua chica e por mesura  
muy fermosa la catadura.  
Su cuello e su petrina,  
tal como la flor dell espina.  
[...]  
Braços e cuerpo e tod' lo al  
blanco es como cristal.  
En buena forma fue tajada,  
nin era gorda nin muy delgada;  
nin era luenga nin era corta,  
mas de mesura bona.

(Della beltà della sua figura, / come dice la scrittura, / prima di proseguire, / vi dirò del suo sembiante: / ai suoi tempi / nessuna nacque così bella; / né regina né contessa / avreste potuto paragonarle. / Aveva le orecchie rotonde / bianche come il latte di pecora. / [...] Il volto aveva la carnagione / della rosa quando è sbocciata; / la bocca piccola e proporzionata / molto avvenente l'aspetto. / Il suo collo e il suo petto / uguali al fiore con le spine. / [...] Braccia, corpo e tutto il resto / bianchi come cristallo. / Era stata modellata in buona forma, / non era né grassa né magra; / non era né alta né bassa, / ma di misura buona.)





*José de Ribera, Santa María Egipciaca (1641), Museo Fabre, Montpellier.*

L'enumerazione delle grazie utilizza la figura dell'accumulo, in un crescendo che acquista via via sempre di più una dimensione teatrale, che varrebbe la pena analizzare più capillarmente. La tradizione giullaresca si impone qui nel racconto agiografico, regalandoci una raffigurazione analitica e allo stesso tempo suggestiva della santa, definita in modo saporito ed esauriente nella sua carnalità giovanile.

Sempre piuttosto crudo, apparentemente in contrasto con la trasformazione che avviene in Maria sulla via di Gerusalemme, è anche il rapporto che decide di instaurare con i

marinai. Ha già avuto l'illuminazione che la condurrà a Gerusalemme, e il desiderio di raggiungere la città santa è talmente forte che lei non esita a promettere il suo corpo ai marinai, l'unica merce che possiede (anche nel libretto di Claudio Guastalla questo elemento è presente, ma nell'antico poema castigliano viene dichiarato senza fronzoli o perifrasi). La donna si informa sulla direzione della barca che è sul punto di salpare, e un passante le risponde:

Esto sé yo bien de plan,  
que aquellos a Iherusalém van.  
Si tú obiesses que les dar,  
ellos te podrían levar.

(Questo so per certo, / che loro vanno a Gerusalemme. / Se avessi qualcosa con cui pagarli, / ti potrebbero portare con loro.)

E Maria risponde in modo diretto ed esplicito:

Yo, dieze, he buen cuerpo;  
est' le daré a gran baldón,  
que non les daré otro don.  
Non les daré otro loguero,  
que non tengo más d'un dinero.

(Io, disse, ho un bel corpo; lo donerò loro gratuitamente, / e non darò altro dono. / Non darò loro altra ricompensa, / perché non ho un soldo con me.)

La dimensione carnale e mondana di Maria, che poi diverrà anacoreta e rinuncerà a ogni voluttà, nel testo castigliano è particolarmente evidente e insistita. La riprova la si ha grazie alle parole del poeta/traduttore, che spiegano l'apprezzamento dei marinai per quest'offerta del suo corpo:

Cuando le hoyeron esta razón,  
no y hobo qui dixiés de non.  
Luego a las manos la prisieron  
dentro en la barqua la metieron.

(Quando la sentirono dire questa cosa, / nessuno disse di no. / Dopo la presero per le mani / e la fecero salire in barca.)

Da questo momento in poi si susseguono le peripezie della santa peccatrice, che la portano alla morte e alla trasfigurazione, e il modello agiografico riprende il sopravvento sull'aura giullaresca delle prime sezioni.



Ottorino Respighi, Elsa Respighi e Carlo Guastalla nella villa I Pini, 1932. Fondazione Cini, Fondo Respighi.

## Il lascito Respighi alla Fondazione Cini

di *Francisco Rocca*

Nel settembre del 1953 Elsa Respighi, vedova di Ottorino, visita la Fondazione Giorgio Cini. L'istituzione veneziana, voluta dal conte Vittorio Cini in memoria del figlio scomparso in un incidente aereo, ha aperto le porte sull'isola di San Giorgio Maggiore due anni prima. Ad accompagnarla è lo stesso fondatore, che al recupero del vasto monastero benedettino e alla creazione di un complesso organismo di cultura dedicherà con passione e lungimiranza l'ultima parte della sua vita.

Elsa ne rimane profondamente colpita. Da anni cerca una sistemazione adeguata per il prezioso lascito di Respighi e sente di aver finalmente trovato un luogo speciale. La decisione matura velocemente. Scrive subito dopo a Cini:

L'impressione riportata dalla visita all'isola di San Giorgio è stata così grande che mi è impossibile parlarne: ne sono ancora sconvolta. [...] La luminosa 'trasfigurazione' del suo dolore ha avuto nel mio cuore una rispondenza così grande e profonda che per un momento ho creduto di non poterne sopportare l'ambascia. [...] Se un giorno nella sua 'Fondazione' venisse istituito un pensionato per musicisti o fossero date delle borse di studio per giovani compositori, io sarei felice di lasciare in eredità (o forse di dare anche in vita) la biblioteca di Respighi composta di 6000 volumi circa, i suoi due pianoforti a coda nonché i mobili che arredavano il suo studio. [...] Alla stessa Fondazione G. Cini io potrei, alla mia morte, lasciare i diritti d'autore di Ottorino Respighi per istituire delle borse di studio. [...] La certezza che tutto quanto proviene dalla musica del Maestro ritorni alla musica e sia fonte di bene mi darebbe grande gioia.

Nella sua risposta, Vittorio Cini si dice commosso dalla «piena comprensione dello spirito che anima le opere della Fondazione Giorgio Cini», e aggiunge:

Nell'ampio quadro del programma aperto alle manifestazioni dell'arte e della cultura, avranno sicuramente un posto eminente le iniziative riguardanti la musica: la sua generosa offerta non potrà quindi che trovare la più lieta accoglienza. Sarebbe veramente un alto privilegio ospitare a San Giorgio la Biblioteca del grande Maestro: e intorno a questo nucleo potrebbe svilupparsi in seguito un Istituto di musicologia, per studenti e studiosi aiutati anche da borsa di studio.<sup>1</sup>

Il momento infatti non poteva essere più opportuno. Il 1953 è l'anno della creazione della Scuola di San Giorgio, nel seno della quale si svilupperanno successivamente i vari Istituti della Fondazione con le loro ricche biblioteche, microfoteche, microfilmoteche e archivi documentari. È anche l'anno del coinvolgimento di Vittore Branca, cui si deve il



Lo studio di Ottorino Respighi nella villa I Pini visto dall'angolo del camino, primi anni Trenta. Fondazione Cini, Fondo Respighi.



Programma di sala della prima rappresentazione di Maria Egiziaca, Carnegie Hall, New York, 16 marzo 1932. Fondazione Cini, Fondo Respighi.

primo programma culturale della Fondazione, chiaramente improntato alla ricerca umanistica: studi rigorosi, raccolte librarie e documentarie, colloqui fra grandi personalità e specialisti autorevoli.

Il primo passo verso la sistemazione dello «Studio Respighi» nell'isola veneziana si compie nel 1954 con l'arrivo di uno dei pianoforti del maestro, il gran coda Baldwin, cui seguirà più tardi il Blüthner da lui particolarmente apprezzato. Insieme al pianoforte giunge anche, simbolicamente, il primo documento della collezione: una pagina del manoscritto dell'incompiuta *Lucrezia*, trovata sullo strumento all'indomani della morte del compositore.

Il progetto della sala al primo piano del Noviziato, nelle adiacenze dell'attuale Sala degli Arazzi, prende forma nel corso dei primi anni Sessanta. I lavori si concludono nel 1969 e da allora lo Studio Respighi ospita la biblioteca, il pianoforte, gli armadi e gli arredi che ornano la sala al piano terreno della villa I Pini a Monte Mario, dove Respighi ha lavorato l'ultimo tempo della sua vita<sup>2</sup>. «Chi non conosce la consistenza di questa singolare biblioteca – scriveva Laura Olivieri Sangiacomo nel 1941 – non ha in mano tutti i fili indispensabili a ricostruire sicuramente la trama segreta della elettissima spiritualità di Ottorino Respighi»<sup>3</sup>. Numerosi in folio occupano i palchetti bassi degli scaffali: edizioni cinquecentesche di Cicerone, Plutarco, Livio e Omero convivono con esemplari secenteschi di Plutarco e della Bibbia, testi di Vitruvio e di Dione Cassio stampati nel '700 e rilegati in pergamena e in cuoio. La cultura umanistica e moderna di Ottorino Respighi si rivela attraverso le ricche raccolte dei massimi scrittori di ogni Paese, in gran parte in lingua originale. Tra i libri più cari, trattati di storia della filosofia, opere di Platone, Seneca, Vico, Spencer, Kant, Hegel, Nietzsche e Schopenhauer. La sezione più ricca, la più amorosamente ordinata è forse quella che riguarda la storia delle mitologie e delle religioni. Anche lo studio delle lingue attirò vivamente Respighi. Nella sezione dedicata alla glottologia si annoverano grammatiche storiche delle lingue egiziana antica, persiana, ebraica, caldaica, siriana e delle lingue classiche, oltre a molte grammatiche delle lingue moderne. Infine, i libri che teneva accanto al letto: i racconti di Edgar Allan Poe, i poemi di Shelley, *Le morte d'Arthur* di Thomas Malory, la *Contemplazione della morte* di Gabriele D'Annunzio, la Bibbia, *l'Imitazione di Cristo*.

Due armadi seicenteschi di provenienza bolognese, ai quali il maestro era molto affezionato, hanno custodito in un primo tempo la sezione documentaria del fondo, poi trasferita negli archivi dell'Istituto per la Musica per ragioni conservative. Si tratta della più importante raccolta di documenti e manoscritti di Respighi oggi esistente, composta da partiture, schizzi e abbozzi musicali, quaderni di appunti, carteggi, programmi di sala, recensioni, fotografie, disegni e oggetti personali. La documentazione copre un arco temporale che va dall'inizio del secolo scorso agli anni Ottanta, testimoniando anche l'incessante attività di diffusione e promozione della musica di Respighi svolta da Elsa dopo la morte prematura del maestro.

Accanto alle edizioni originali delle musiche composte da Respighi, il fondo ospita un corpus di manoscritti particolarmente interessante per la presenza di schizzi e abbozzi che illustrano il processo creativo di molte opere (tra cui *La campana sommersa*, *La Fiamma*, *Feste romane* e *Lucrezia*), nonché di alcune composizioni inedite come l'azione coreografica *Le astuzie di Colombina* (*Scherzo veneziano*), scritta nel 1920 per i Balletti Russi.





Programma di sala della prima rappresentazione di Maria Egiziaca, Carnegie Hall, New York, 16 marzo 1932. Fondazione Cini, Fondo Respighi.

La corrispondenza con le case editrici musicali, che include appunti, minute, rendiconti finanziari e contratti, rappresenta una parte consistente dell'archivio. Il carteggio con Ricordi è il più ricco, a testimonianza del complesso sodalizio che unì per tanti anni le fortune di Respighi con quelle della Casa milanese. Personalità del mondo artistico, politico e culturale si danno appuntamento nei carteggi personali: Giovanni Papini, Ugo Ojetti, Serge Rachmaninov, Sergej Diaghilev, Nicola Benois, Carlo Guastalla e molti altri.

Dalle fotografie emergono momenti significativi della vita del compositore: giovane violinista sulla soglia del secolo, più tardi in compagnia di allievi e colleghi, al pianoforte con Alfredo Casella, in *tournee* negli Stati Uniti e America del Sud, nella tanto amata villa I Pini.

Negli anni scorsi, diversi interventi di riordino e di catalogazione dei materiali del Fondo Respighi hanno portato alla pubblicazione dell'intera descrizione archivistica sul portale online dell'Istituto per la Musica, mettendo a disposizione di studiosi e appassionati uno strumento indispensabile per la ricerca sul compositore bolognese<sup>4</sup>. Un risultato importante è stato inoltre raggiunto con la digitalizzazione dei programmi di sala, ora accessibili integralmente online: più di trecento documenti, datati dal 1902 al 1979, che attestano l'attività concertistica di Respighi e offrono una panoramica sulla ricezione della sua opera in tutto il mondo.

<sup>1</sup> La minuta della lettera di Elsa Respighi (15 settembre 1953) e la risposta di Vittorio Cini (21 settembre 1953) sono conservate nel Fondo Respighi, fasc. I-01.

<sup>2</sup> Inizialmente dotato di una gestione autonoma, il Fondo Ottorino Respighi è stato diretto da Luciano Alberti dal 1969 al 1974 e poi da Eugenio Bagnoli. Attualmente afferisce all'Istituto per la Musica, diretto da Gianmario Borio.

<sup>3</sup> Laura Olivieri Sangiacomo, *La biblioteca di Ottorino Respighi*, Il libro italiano, Roma, 1941, p. 4.

<sup>4</sup> <https://archivi.cini.it/istitutomusica/archive/IT-MUS-GUI001-000017/ottorino-respighi.html>.



## Tintoretto dipinge Maria Egiziaca?



Alla Scuola Grande di San Rocco a Venezia è conservata una splendida tela raffigurante una donna in venerazione della natura firmata da Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1518-1594), realizzata nel 1583-87 con tecnica a olio su tela (misura 425x211 cm) e appartenente al ciclo dei *Dipinti per la sala inferiore di San Rocco*. Per secoli si è pensato che l'opera rappresentasse Maria Egiziaca (Alessandria d'Egitto, 344 circa - 421), la monaca ed eremita egiziana, venerata come santa dalla Chiesa cattolica, da quella ortodossa e da quella copta, che ispirò il «mistero» di Ottorino Respighi.

Solo recenti studi hanno però dimostrato che il dipinto non può più essere accreditato come Maria Egiziaca ma più genericamente come 'Vergine in meditazione': un'attribuzione frutto anche delle recenti indagini fisico-chimiche effettuate in occasione del restauro del 2019, che hanno rivelato il colore originale del panneggio (azzurro) e hanno permesso la collocazione del personaggio ritratto in un contesto più coerente con il ciclo della Sala terrena.

## Biografie

### MANLIO BENZI

Direttore. Iniziato alla direzione d'orchestra da Jacques Bodmer, si è diplomato presso il Conservatorio Arrigo Boito di Parma in Composizione con Camillo Togni (1989) e in Direzione d'orchestra con Daniele Gatti (1990). Finalista nel 1995 al primo Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra Lovro von Matačić di Zagabria, è stato premiato come miglior direttore d'opera. Nella stagione 1996-1997 è stato direttore musicale del Teatro Nazionale Serbo di Novi Sad. Dal 1997 al 1999 è stato direttore associato dell'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, dal 2000 al 2007 direttore artistico e direttore musicale del Festival Notti Malatestiane. Ha debuttato alla Bayerische Staatsoper di Monaco (*Madama Butterfly*), all'Opéra de Paris e al Lincoln Center di New York (*Orfeo e Euridice*), allo Staatstheater di Stoccarda (*La Cenerentola*), alla Semperoper di Dresda (*Macbeth*), alla Staatsoper di Amburgo (*Madama Butterfly*) e nell'Aalto Theater di Essen (*La bohème*). Ottimo riscontro di pubblico e critica ha riscontrato il suo debutto con l'Orchestre National de France al Théâtre des Champs-Élysées. Ha diretto nuove produzioni liriche con la Fondazione Toscanini di Parma (*La traviata*), il Festival della Valle d'Itria (*La Reine de Saba* e *Polyeucte* di Gounod, *Siberia* e *Marcella* di Giordano, *L'amica di Mascagni*), il Macerata Opera Festival (*Don Carlo*), Il Teatro Sociale di Como e il circuito ASLICO (*Don Pasquale*, *Lucia di Lammermoor*), il Teatro Nazionale dell'Estonia (*Madama Butterfly*, *La traviata*, *I puritani*), il Teatro Nazionale di Tbilisi (*Un ballo in maschera*), l'Opéra Royal de Wallonie di Liegi (*Tosca*), il Teatro di Erfurt (*Don Carlo*, *Andrea Chénier*, *La Gioconda*), l'Opera North in Inghilterra (*I Capuleti e Montecchi*), la Volksoper di Vienna (*Rigoletto*, *Tosca*), l'Opera Ireland di Dublino (*I Capuleti e Montecchi*). Molto attivo anche nel repertorio sinfonico, è invitato a dirigere varie orchestre in Italia e all'estero. È autore di musica da camera, teatrale, di vari saggi di argomento musicologico e di revisioni critiche per la casa editrice Ricordi di Milano e per l'Istituto di Studi Verdiani di Parma. Dal dicembre 1999 è titolare della cattedra di Direzione d'orchestra presso il Conservatorio Gioachino Rossini di Pesaro. Alla Fenice ha diretto *Madama Butterfly* (2018), *Lucia di Lammermoor* (2004) e *Il principe porcaro* di Nino Rota (2004).

### PIER LUIGI PIZZI

Regista, scenografo e costumista. Ha iniziato l'attività di scenografo e costumista nel 1951 e sarebbe troppo lungo descrivere la sua carriera, costruita su centinaia di titoli, accanto a

tanti registi, tra i quali è d'obbligo ricordare almeno Giorgio De Lullo per il ventennale sodalizio con la Compagnia dei Giovani, e Luca Ronconi, con cui ha diviso dieci anni di memorabili collaborazioni, dall'*Orlando furioso* cinematografico al rivoluzionario *Ring wagneriano* iniziato nel 1974 alla Scala e successivamente completato a Firenze al Maggio Musicale con la direzione di Zubin Mehta. Nel 1977 debutta come regista con *Don Giovanni* di Mozart al Teatro Regio di Torino e inaugura l'Opéra Bastille di Parigi nel 1990 con *Les Troyens* di Berlioz. Dal 1982 partecipa regolarmente al Rossini Opera Festival di Pesaro, dove è considerato un protagonista della Rossini *Renaissance*, facendo rivivere sulla scena il repertorio rossiniano meno conosciuto. Nel 2000 riceve il suo settimo Premio Abbiati, per il miglior spettacolo lirico dell'anno, *Death in Venice* di Britten, al Teatro Carlo Felice di Genova, ripreso anche a Firenze. Porta in giro per il mondo *Rinaldo* di Händel e viene considerato uno dei principali artefici del rilancio dell'opera barocca negli anni Settanta e Ottanta, da *Orlando furioso* di Vivaldi con Claudio Scimone, ad *Ariodante* di Händel alla Scala fino alla *Armide* di Gluck con Riccardo Muti. È inventore e direttore artistico dal 2006 al 2011 dello Sferisterio Opera Festival di Macerata. Nel 2004 con *Europa riconosciuta* di Salieri riapre la Scala, dove cura anche il progetto di ristrutturazione del Museo teatrale. Particolarmente intensa la sua attività nei teatri fiorentini: alla Pergola in prosa con la Compagnia dei Giovani e in lirica fino all'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi. Al Comunale, tra i tanti spettacoli, *Alceste* di Gluck, con la direzione di Vittorio Gui, *Nabucco*, *Il trovatore*, *Attila*, *Guglielmo Tell* e *Orfeo ed Euridice* con Riccardo Muti. Presente, da settant'anni, nei più importanti teatri e festival del mondo, ottiene prestigiosi riconoscimenti internazionali, tra cui la Legion d'Honneur e il titolo di Officier des Arts et des Lettres in Francia, di Cavaliere di Gran Croce al merito della Repubblica italiana, di Commandeur de l'Ordre du Mérite Culturel nel Principato di Monaco. Gli è conferita una laurea *honoris causa* all'Università di Macerata. Si è molto dedicato al teatro di prosa: è dell'ultima stagione un suo ritorno con *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams. Da sempre appassionato d'arte, colleziona opere del XVII secolo e ha messo in scena e in varie occasioni curato mostre memorabili. A Firenze, *La magnificenza dei Medici* a Palazzo Pitti e per anni La biennale degli antiquari a Palazzo Corsini. Per la Fenice, restando solo all'attività registica, mette in scena *Orfeo ed Euridice* di Gluck (2023), *Rinaldo* (2021 e 1989), *Alceste* (2015), *Elegy for Young Lovers* (2014), *Powder her Face* di Adès (2012), *The Turn of the Screw* (2010), *Die tote Stadt* (2009), *Death in Venice* (2008), *Thaïs* (2007 e 2002), *Il principe della gioventù* di Ortolani (2007), *Il crociato in Egitto* (2007), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* di Hoffenbach (2005), *I pescatori di perle* (2005), *Le Domino Noir* di Auber (2003), *L'italiana in Algeri* (2000), *La traviata* (1996, 1992 e 1990), *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1995), *Pelléas et Mélisande* (1995), *Mosè in Egitto* (1993), *Buovo D'Antona* di Traetta (1993), *Semiramide* (1992), *I Capuleti e i Montecchi* (1991), *Lobengrin* (1990 e 1987), *Stiffelio* (1988 e 1985), *Le Comte Ory* (1988), *Salome* (1988), *La clemenza di Tito* (1986), *Aroldo* (1985), *Les Indes Galantes*, *Europa a Venezia* di Rameau (1983) e *Parsifal* (1983).

#### 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 di Nizza, 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: *La bohème*, *Cavalleria rusticana*, *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 Barbablu*, *A Hand of Bridge*, *Ottone in Villa*, *La Griselda*, *Peter Grimes*, *Satyricon* e molte altre. Dal 2010 al 2015 è stato docente di Illuminotecnica e Light Design all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

#### FRANCESCA DOTTO

Soprano, interprete del ruolo di Maria. Nata a Treviso, ha conseguito la maturità classica e si è diplomata in Flauto traverso al Conservatorio di Bologna nel 2006. Nel 2007 ha intrapreso lo studio del canto con il soprano Elisabetta Tandura e nel 2011 è arrivata prima al Premio nazionale delle arti indetto dal MIUR e si è diplomata con lode e menzione d'onore presso il Conservatorio di Castelfranco Veneto. Nel 2012 ha debuttato alla Fenice come *Musetta* nella *Bohème*. Canta poi *La traviata* in diversi teatri italiani e stranieri. Tra i suoi impegni recenti: *Luisa Miller* al Festival Verdi di Parma, *Lucrezia Borgia* al Festival Donizetti di Bergamo, il debutto alla Royal Danish Opera con *La traviata*, protagonista di *Marin Faliero* al Festival Donizetti di Bergamo, ancora *La traviata* a Berlino, *Ernani* a Piacenza e Reggio Emilia, *Turandot* a Roma e Ginevra, *Carmen* a Torino, *Requiem* di Verdi a Lucerna, *Alzira* a Liegi, *La bohème* a Hong Kong, *Norma* a Bologna, a Losanna e a Tokyo, di nuovo *La traviata* a Caracalla, *Il trovatore* al Festival Verdi di Parma. Alla Fenice canta nel *Trovatore* (2022), al Concerto di Capodanno 2020, in *Don Giovanni* (2019, 2017 e 2014), *Turandot* (2019), *La traviata* (2019, 2016, 2015 e 2014) e nella *Bohème* (2013 e 2012).

#### SIMONE ALBERGHINI

Baritono, interprete dei ruoli del pellegrino e dell'abate Zosimo. Nato a Bologna, ha studiato canto e si è perfezionato con Oslavio Di Credico, Leone Magiera e Carlo Meliciani. Vince nel 1994 il prestigioso Concorso Operalia, organizzato da Plácido Domingo, e da allora si esibisce nei più importanti teatri e festival internazionali (Scala, Rossini Opera Festival, Festival di Glyndebourne, Maggio Musicale Fiorentino, Washington National Opera, Metropolitan Opera, Covent Garden di Londra, San Carlo di Napoli, Festival di

Edimburgo, Comunale di Bologna, Real di Madrid, La Fenice, Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera, Regio di Torino, New National Theatre di Tokyo, Massimo di Palermo tra gli altri). Collabora regolarmente con direttori quali: Roberto Abbado, Armiliato, Benini, Campanella, Chailly, Currentzis, Davis, Domingo, Fogliani, Frizza, Gelmetti, Jurowski, Luisotti, Mariotti, Montanari, Mehta, Muti, Noseda, Ozawa, Pidò, Villaume, Zedda e registi del calibro di: Fo, Martone, Michieletto, Pizzi, Ronconi, Verdone, Vick. Alla Fenice canta nella *Traviata* (2019), nell'*Italiana in Algeri* (2019), nelle *Nozze di Figaro* (2013 e 2011), nel *Don Giovanni* (2011 e 2010) e in *Thais* (2007).

#### VINCENZO COSTANZO

Tenore, interprete dei ruoli del marinaio e del lebbroso. Nato nel 1991, entra a far parte del coro delle voci bianche del San Carlo di Napoli all'età di sei anni. Il debutto come solista avviene a soli undici anni in un'opera contemporanea, sempre al Teatro San Carlo. Ha studiato pianoforte e solfeggio privatamente, per poi diplomarsi al Conservatorio. Parallelamente prosegue lo studio del canto con Marcello Ferraresi, perfezionandosi quindi con Piero Giuliacci. Ha già avuto l'opportunità di collaborare con registi e direttori di fama internazionale come Chung alla Fenice e a Tokyo, Conlon al Teatro Real di Madrid, Emma Dante al Massimo di Palermo, Oren e Zeffirelli all'Arena di Verona e Liliana Cavani al Liceu di Barcellona. Tra gli impegni recenti, *Madama Butterfly* ad Amburgo e Wiesbaden, *La traviata* a Napoli e Beirut, *Simon Boccanegra* a Montpellier, *La bohème* a Palermo, Berlino e Napoli, *Tosca* a Torre del Lago, *Nabucco* a Palermo e *Madama Butterfly* a Belgrado, Napoli e Torre del Lago, *Ernani* ad Anversa, *Tosca* a Siviglia e *La bohème* al San Carlo. Alla Fenice canta in *Madama Butterfly* (2022, 2017, 2016, 2015, 2014 e in *tournee* a Lubiana nel 2023).

#### MICHELE GALBIATI

Tenore, interprete del ruolo di un compagno. Nasce a Cremona nel 2000. Intraprende lo studio del canto privatamente e nel 2021 si iscrive alla classe di canto lirico del Conservatorio Claudio Monteverdi di Cremona. Attualmente è allievo dell'Accademia del Maggio Fiorentino. Nel 2023 frequenta come allievo effettivo l'Accademia Rossiniana Alberto Zedda e prende parte alla produzione del *Viaggio a Reims*. Nello stesso anno interpreta Lindoro nell'*Italiana in Algeri* e Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*. Si esibisce in diversi concerti in Italia e partecipa a *workshop* e opere-studio internazionali, tra le quali: Ticino musica Opera Studio 2022, nel ruolo di don Ramiro della *Cenerentola*, e Laboratoire Lyrique Don Pasquale 2022-2023 a Lussemburgo, nel ruolo di Ernesto. È inoltre un musicista. A sei anni intraprende lo studio della chitarra classica con il padre. Successivamente si iscrive al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano per poi approdare al Conservatorio Claudio Monteverdi di Cremona nel 2018, dove si laurea con il massimo dei voti, la lode e la menzione speciale.

#### LUIGI MORASSI

Tenore, interprete dei ruoli di un altro compagno e del povero. Ha conseguito la laurea in canto lirico al Conservatorio Giovan Battista Martini di Bologna. Ha perfezionato gli

studi all'Accademia Rossiniana di Pesaro e all'Accademia del Maggio Fiorentino, e studia attualmente tecnica vocale con Fernando Cordeiro Opa. Debutta nel 2022 nel ruolo di Eumete nel *Ritorno di Ulisse in patria* al Monteverdi Festival di Cremona, diretto da Ottavio Dantone. Tra i recenti debutti: Il ruolo di Ozia nella *Betulia liberata* di Mozart in forma di concerto al Teatro Carlo Felice di Genova, diretta da Diego Fasolis; il ruolo di Lucano nell'*Incoronazione di Poppea* al Festival Monteverdi per la regia di Pier Luigi Pizzi e la direzione di Antonio Greco, accolto da un grande successo di critica e di pubblico. Ha interpretato lo stesso ruolo al Teatro Alighieri di Ravenna, al Verdi di Pisa e al Fraschini di Pavia. Nel 2022 ha debuttato nel doppio ruolo di Akela/Kaa nel *Libro della giungla* di Giovanni Sollima al Teatro Regio di Parma, con repliche al Valli di Reggio Emilia, al Comunale di Modena e al Coccia di Novara.

#### ILARIA VANACORE

Soprano, interprete dei ruoli della cieca e della voce dell'Angelo. Nata a Cagliari, ha iniziato a soli cinque anni lo studio della musica e del pianoforte. Successivamente ha intrapreso lo studio del canto e si è laureata al Conservatorio Giovanni Pierluigi da Palestrina di Cagliari. Ha vinto numerosi concorsi lirici, fra cui il Marialisa de Carolis di Sassari e il Città di Ferrara, che le è valso il debutto, a maggio 2017, del ruolo di Pamina in *Die Zauberflöte* al Comunale di Ferrara. Nel 2018 ha debuttato come Elvira nell'*Italiana in Algeri* al Comunale di Sassari, dove ha interpretato anche Musetta nella *Bohème* e Anaide nel *Cappello di paglia di Firenze*. Come pianista si è diplomata in Musica da camera all'Accademia di Santa Cecilia di Roma e ha vinto numerosi concorsi nazionali e internazionali, esibendosi anche all'Auditorium Parco della Musica di Roma e al Festival di Spoleto. Fra gli impegni più recenti, ha debuttato come Violetta nella *Traviata* in Giappone, Frasquita in *Carmen*, Adina nell'*Elisir d'amore* e Valencienne in *Die lustige Witwe* al Lirico di Cagliari.

#### WILLIAM CORRÒ

Baritono, interprete del ruolo di una voce dal mare. 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 *Il barbiere di Siviglia* e *I lombardi alla prima crociata* a Parma, *Fedora* a Modena e Piacenza, *La pietra del paragone* e *Il barbiere di Siviglia* a Pesaro, *Rinaldo* a Firenze, *Tosca* a Torre del Lago. Con la Fenice ha instaurato negli anni una lunga collaborazione, che l'ha visto cantare nel *Barbiere di Siviglia* (2024, 2023, 2020, 2018, 2017, 2016, 2014 e 2011), in *Satyricon* (2023), in *Faust* (2022 e 2021), *Rinaldo* (2021), *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), *Vèc Makropulos* (2013), *Boris Godunov* (2008) e *Death in Venice* (2008).

## «Non si può mai stare tranquilli»: l'autobiografia di Pier Luigi Pizzi è un viaggio nella storia del teatro del Novecento

L'autobiografia di Pier Luigi Pizzi non può che essere un lungo viaggio nella storia del teatro del Novecento, in cui la vicenda professionale dell'artista si intreccia con la vita privata, fra lavoro, mondanità, viaggi, amori, avventure e disavventure. Le memorie di Pier Luigi Pizzi, regista, scenografo e costumista tra i più importanti di ogni tempo, attraversano infatti poco meno di un secolo di storia del teatro e del nostro Paese. Nato nel 1930, spettatore della Scala fin da bambino, poi sfollato per i bombardamenti su Milano, è stato testimone del grande fermento culturale del dopoguerra, fino alla scoperta della sua vocazione teatrale. Spaziando da un repertorio all'altro, da un linguaggio all'altro, in una carriera divisa tra prosa, opera e cinema, non c'è artista, regista, cantante o direttore d'orchestra che Pizzi non abbia incrociato sul suo cammino, a cominciare da Luchino Visconti, Giorgio Strehler e Federico Fellini. Fondamentale il suo incontro con Giorgio De Lullo e Romolo Valli negli anni della Compagnia dei Giovani, ma anche con Luca Ronconi e l'amicizia con artisti come Monserrat Caballé, Leyla Gencer, Gianandrea Gavazzeni, Riccardo Muti, Valentina Cortese, Franca Valeri e Mariangela Melato.

I preziosi ricordi di Pizzi, raccolti in anni recenti da Mattia Palma nel corso di lunghe interviste, si sono finalmente trasformati in una vera e propria autobiografia dal titolo *Non si può mai stare tranquilli. Incontri di vita e di teatro* (EDT, Collana Vite straordinarie, 2023, 22 €, 320 pp., epub 17.50 €).

Il tono dell'autobiografia è quello confidenziale con cui queste memorie sono state raccolte. «Ho sempre saputo che il mestiere del teatro avrebbe dato un senso alla mia vita – scrive Pizzi –. L'ho raccontato a pochi amici, seduti con me intorno a un tavolo, nelle pause di lavoro. Mattia Palma pensava di raccogliere queste confuse memorie in un libro, ma mi è sembrato necessario dare un certo ordine alla narrazione».

I ricordi di Pizzi sono come confidenze fatte al lettore tra una pausa e l'altra degli oltre mille spettacoli che ha messo in scena; ma che siano storie allegre o drammatiche, lievi o profonde, l'importante per lui è raccontarle, catturando l'attenzione del lettore, senza mai prendersi troppo sul serio. E soprattutto, con molto divertimento e poca nostalgia, perché, come usa ripetere questo straordinario protagonista del Novecento e oltre, non si può mai stare tranquilli. «Ho ancora tante opere da interrogare, e intendo farlo aspettando nuove risposte. Il cielo può attendere».

Pier Luigi Pizzi, dopo una formazione d'architetto, inizia ventenne il suo lavoro di scenografo e costumista nei più importanti teatri e festival del mondo. Nel 1977 debutta



come regista per assumere la totale responsabilità degli spettacoli che mette in scena. Ha dedicato l'intero percorso professionale al mestiere del teatro, alternando anche progetti architettonici per musei e mostre d'arte e numerose presenze sui set cinematografici e televisivi. È tuttora in attività.

Mattia Palma, nato a Milano nel 1987, affianca all'attività di docente quella di giornalista e critico teatrale, oltre che di *dramaturg*. È coordinatore di redazione del mensile «La Scala - Rivista del Teatro» e collabora con il Museo Teatrale alla Scala. Ha scritto per Fondazione Feltrinelli *Dizionario minimo del gesto. Corpo, movimento, comunità nella danza di Virgilio Sieni* e per La nave di Teseo il saggio contenuto nel volume di Carlo Fontana *La mia Biennale. Cronaca della rassegna musicale veneziana 1983-1986*.



## Il marchio Audi e il Teatro La Fenice si incontrano attraverso Motorclass

*Roberto Bravin, titolare di Motorclass, concessionaria ufficiale Audi per la provincia di Venezia, racconta brevemente la storia della sua azienda e spiega la sua scelta di divenire Sostenitore della Fondazione Teatro La Fenice.*

*Partiamo dalla realtà che ha fondato quasi tredici anni fa...*

Motorclass nasce a Portogruaro nel maggio del 2010. A Portogruaro in passato era in realtà già esistita una concessionaria Audi, ma noi siamo partiti da zero lanciando una nuova azienda. Qualche anno dopo, nel 2015, abbiamo aperto una sede anche a Musile di Piave e infine a dicembre del 2019 abbiamo rilevato l'Audi Zentrum Venezia chiamandolo Motorclass Venezia. Quindi ora siamo effettivamente presenti in tutta la provincia veneziana. Siamo partiti in sette, oggi i collaboratori sono cinquantaquattro. Trattiamo solo il marchio Audi, sia per quanto riguarda le vetture nuove di fabbrica sia attraverso Audi Prima Scelta :plus, il programma dell'usato garantito di Audi, con il quale svolgiamo un ottimo lavoro: sono macchine fresche, giovani e comunque assolutamente garantite.

*Oltre al bacino veneziano, siete presenti anche in alcune zone del Friuli.*

Sì, in particolare in quello occidentale. Siamo concessionari ufficiali in alcuni Comuni delle province di Pordenone e di Udine. Talvolta si tratta di piccole realtà, altre invece sono decisamente più grandi, come nel caso di Lignano, che ci permette di controllare tutto il litorale, dalla stessa Lignano fino a Chioggia.

*Vi rivolgete a tipi diversi di clientela.*

Come dicevo, soprattutto grazie al programma Audi Prima Scelta :plus, che è il primo accesso al mondo Audi, chi vuole entrare a far parte di questo mondo lo può fare anche con una spesa inferiore, almeno come punto di partenza iniziale. Sono vetture che possono avere un anno e mezzo, due anni o in alcuni casi anche qualcuno in più, ma comunque sempre certificate. Poi certo, ci sono naturalmente anche le macchine nuove e di lusso.

*Qual è il motivo che la spinge da tempo a sostenere realtà locali?*



*Roberto Bravin.*

Ci piace intervenire nel territorio in tutte le forme in cui è possibile, per esempio mediante sponsorizzazioni a piccoli gruppi sportivi, chiaramente individuati in modo abbastanza preciso. Ma anche grazie a un'altra serie di iniziative che cercano di essere di supporto al territorio. Siamo un'azienda del territorio, qui viviamo e lavoriamo, per cui ci piace entrare in contatto con i luoghi in cui si sviluppa la nostra attività.

*Recentemente ha instaurato un rapporto con la Fondazione Teatro La Fenice. Quali sono i motivi che l'hanno spinto a fare questa scelta?*

Amo profondamente Venezia, e la Fenice è indiscutibilmente il sito culturale della città. Quando, attraverso un conoscente, mi è stata prospettata la possibilità di poterla sostenere, ho subito contattato i referenti e ho con gioia avviato questa nuova collaborazione, che per noi è anche un'occasione di visibilità. Questa relazione tra imprese e istituzioni culturali è molto in linea con la nostra cultura: anche i nostri clienti amano l'arte, la musica, frequentano i teatri. L'attenzione al bello, in ogni settore, permette di instaurare sinergie costruttive e vantaggiose per tutti. Direi che quella con la Fenice è una collaborazione coerente. Diamo un messaggio di sensibilità e di attenzione al territorio. Quando questo messaggio arriva a un cliente, comprende che al di là dell'attività commerciale Motorclass ha anche dei valori.

## MAESTRI COLLABORATORI

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paroletti, Maria Cristina Vavolo

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

**Violini primi** Roberto Baraldi ♦, Elisa Scudeller ♦, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Livio Salvatore Troiano

**Violini secondi** Alessandro Cappelletto •, Nicola Fregonese, Fjorela Asqueri, Emanuele Fraschini, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari

**Viole** Petr Pavlov •, *nnp\**, Maria Cristina Arlotti, Valentina Giovannoli, Marco Scandurra, Lucia Zazzaro

**Violoncelli** Luigi Puxeddu • ♦, Marco Trentin, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦

**Contrabbassi** Matteo Liuzzi •, Leonardo Galligioni, Denis Pozzan

**Flauto** Matteo Armando Sampaolo •

**Oboe** Andrea De Francesco • ♦

**Clarinetti** Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato

**Fagotto** Sofia Bartolini • ♦

**Corni** Vincenzo Musone •, Tea Pagliarini

**Tromba** Piergiuseppe Doldi •

**Tromboni** Giuseppe Mendola •, Claudio Magnanini

**Clavicembalo** Roberta Paroletti

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

## CORO DEL TEATRO LA FENICE

**Alfonso Caiani**  
*maestro del Coro*

**Andrea Chinaglia** ♦  
*altro maestro del Coro*

**Soprani** Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Chiara Dal Bo', Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Katia Di Munno ♦, Mariko Iizuka ♦

**Alti** Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Maria Elena Fincato, Alessia Franco, Liliia Kolosova, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Yeoreum Han ♦

**Tenori** Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Miguel Angel Dandaza, Eugenio Masino, Stefano Meggiolaro, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Alessandro Vannucci, Alberto Pometto ♦, Davide Urbani ♦

**Bassi** Giuseppe Accolla, Giampaolo Baldin, Antonio Casagrande, Antonio Simone Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Gionata Marton, Emanuele Pedrini, Franco Zanette

## 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

ARCHIVIO MUSICALE 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 Pelliccioli, Elena Cellini ◊

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi,

Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

## 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*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, *nnp\**, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

DIREZIONE DI PRODUZIONE  
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

**Lorenzo Zanoni** *direttore organizzazione della produzione*, Lucia Cecchelin *responsabile della*

*programmazione*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovan,

Mirko Teso

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, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Matteo Cicogna, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp\**, Alberto Dep pieri, 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 Tregon, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI Marino Perini *vice capo reparto*, Andrea Benetello *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Carmine Carelli, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Luca Seno, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan

AUDIOVISIVI Stefano Faggian *capo reparto*, *nnp\**, Cristiano Faè, 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

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine

\**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

**Teatro La Fenice**

24, 26, 28, 30 novembre, 2 dicembre 2023  
*opera inaugurale*

**Les Contes d'Hoffmann**

*musica di Jacques Offenbach*

*direttore* Antonello Manacorda  
*regia* Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con Sydney Opera House,  
Royal Opera House of London, Opéra de Lyon

**Teatro La Fenice**

10, 11, 12, 13, 14 gennaio 2024

**Les Saisons**

liberamente ispirato alle Quattro Stagioni  
di Vivaldi

*musica di* Antonio Vivaldi  
e Giovanni Antonio Guido

*coreografia* Thierry Malandain  
*direttore e violino* Stefan Plewniak

Malandain Ballet Biarritz

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con Opéra Royal de Versailles,  
Festival de Danse de Cannes, Opéra de Saint-Etienne  
Teatro Victoria Eugenia, Ballet T Ville de Donostia  
San Sebastian, Malandain Ballet Biarritz

**Teatro Malibran**

18, 19, 20, 24 gennaio 2024

**Pinocchio**

*musica di* Pierangelo Valtinoni

OPERA PER LE SCUOLE

*direttore* Marco Paladin  
*regia* Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

26, 28 gennaio, 1, 3, 7, 9, 11, 13 febbraio 2024

**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**

2, 4, 6, 8, 10 febbraio 2024

**La bohème**

*musica di* Giacomo Puccini

*direttore* Stefano Ranzani  
*regia* Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini

**Teatro Malibran**

8, 10, 12, 14, 16 marzo 2024

**Maria Egiziaca**

*musica di* Ottorino Respighi

*direttore* Manlio Benzi  
*regia* Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

12, 14, 17, 20, 23 aprile 2024

**Mefistofele**

*musica di* Arrigo Boito

*direttore* Nicola Luisotti  
*regia* Moshe Leiser e Patrice Caurier

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

18, 19, 20, 21 aprile 2024

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

8, 19, 20, 21 aprile 2024

**Marco Polo**

*musica degli* studenti di composizione del  
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

OPERA PER LE SCUOLE

*direttore* Luisa Russo  
*regia* Emanuele Gamba

Orchestra e Coro del Conservatorio  
Benedetto Marcello di Venezia

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

**Teatro La Fenice**

16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25 maggio 2024

**Don Giovanni**

*musica di* Wolfgang Amadeus Mozart

*direttore* Robert Treviño  
*regia* Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

7, 9, 11, 13, 15 giugno 2024

**Il Bajazet (Il Tamerlano)**

*musica di* Antonio Vivaldi

*direttore* Federico Maria Sardelli  
*regia* Fabio Ceresa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

21, 23, 25, 27, 30 giugno 2024

**Ariadne auf Naxos**

*musica di* Richard Strauss

*direttore* Markus Stenz  
*regia* Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

**Teatro La Fenice**

30 agosto, 3, 8, 14, 18 settembre 2024

**Turandot**

*musica di* Giacomo Puccini

*direttore* Francesco Ivan Ciampa  
*regia* Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini

**Teatro La Fenice**

13, 15, 17, 19, 22 settembre 2024

**La fabbrica illuminata**

*musica di* Luigi Nono

**Erwartung**

*musica di* Arnold Schönberg

*direttore* Jérémie Rhorer  
*regia* Daniele Abbado

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
nel 150° anniversario dalla nascita di Arnold Schönberg  
e nel 100° anniversario della nascita di Luigi Nono

**Teatro Malibran**

31 ottobre, 3, 5, 7, 9 novembre 2024

**La vita è sogno**

*musica di* Gian Francesco Malipiero

*direttore* Francesco Lanzillotta  
*regia* Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice





**Teatro La Fenice**  
sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00 turno S  
domenica 10 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Robert Treviño**

Gustav Mahler  
Sinfonia n. 3 in re minore

*contralto* Sara Mingardo  
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
Piccoli Cantori Veneziani

**Teatro La Fenice**  
venerdì 15 dicembre 2023 ore 20.00 turno S  
sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00  
domenica 17 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Myung-Whun Chung**

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

Igor Stravinskij  
*Le Sacre du printemps*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Basilica di San Marco**  
martedì 19 dicembre 2023 ore 20.00 per invito  
mercoledì 20 dicembre 2023 ore 20.00 turno S  
*concerto di Natale*

*direttore*  
**Marco Gemmani**

Claudio Monteverdi  
dalla *Selva morale e spirituale*:  
*Vespro di Natale*  
San Marco, 25 dicembre 1623

Cappella Marciana

**Teatro La Fenice**  
sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 18 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Hartmut Haenchen**

Anton Bruckner  
Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore  
WAB 104 *Romantica*

Orchestra del Teatro La Fenice  
**Teatro La Fenice**  
venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 24 febbraio 2024 ore 20.00  
domenica 25 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Alpesh Chauhan**

Anton Bruckner  
Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 1 marzo 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 3 marzo 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Ivor Bolton**

Luigi Cherubini  
*Lodoïska*: ouverture

Franz Joseph Haydn  
Sinfonia in do minore n. 95 Hob.I:95

Wolfgang Amadeus Mozart  
*Requiem* in re minore per soli, coro  
e orchestra kv 626

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
giovedì 7 marzo 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 9 marzo 2024 ore 20.00

*direttore e pianoforte*  
**Rudolf Buchbinder**

Ludwig van Beethoven  
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3  
in do minore op. 37  
Concerto per pianoforte e orchestra n. 5  
in mi bemolle maggiore op. 73 *Imperatore*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**  
venerdì 22 marzo 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 23 marzo 2024 ore 17.00 turno U

*direttore e pianoforte*  
**Myung-Whun Chung**

Ludwig van Beethoven  
Concerto per pianoforte, violino, violoncello  
e orchestra in do maggiore op. 36

Johannes Brahms  
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

*violino* Roberto Baraldi  
*violoncello* Emanuele Silvestri  
Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00  
venerdì 29 marzo 2024 ore 20.00

*direttore*  
**Myung-Whun Chung**

Giuseppe Verdi  
Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

*soprano* Angela Meade  
*mezzosoprano* Annalisa Stroppa  
*tenore* Fabio Sartori  
*basso* Riccardo Zanellato  
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 19 aprile 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 21 aprile 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Nicola Luisotti**

Fabio Massimo Capogrosso  
nuova commissione  
nel settecentesimo anniversario della morte  
di Marco Polo

Gustav Mahler  
Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**  
sabato 4 maggio 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 5 maggio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Dmitry Kochanovsky**

Pëtr Il'ič Čajkovskij  
Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35

Dmitrij Šostakovič  
Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

*violino* vincitore Premio Paganini 2023  
Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 31 maggio 2024 ore 20.00  
sabato 1 giugno 2024 ore 20.00  
domenica 2 giugno 2024 ore 17.00

*direttore*  
**Daniele Rustioni**

Ludwig van Beethoven  
Sinfonia n. 9 in re minore per soli, coro  
e orchestra op. 125

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**  
venerdì 14 giugno 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 16 giugno 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Federico Maria Sardelli**

musiche di Antonio Vivaldi

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 28 giugno 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 29 giugno 2024 ore 20.00

*direttore*  
**Markus Stenz**

Felix Mendelssohn Bartholdy  
Concerto in mi minore per violino  
e orchestra op. 64

Anton Bruckner  
Sinfonia n. 7 in mi maggiore

*violino* Vikram Francesco Sedona  
vincitore xxxii Concorso Città di Vittorio Veneto  
Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
sabato 6 luglio 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 7 luglio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Markus Stenz**

Richard Wagner  
*Tannhäuser*: ouverture  
*Parsifal*: Incantesimo del Venerdì Santo  
*Lohengrin*: ouverture atto III  
*Parsifal*: Verwandlungsmusik  
«Nun achte wohl»  
«Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?»  
«Enthüllet den Gral!»  
«Wein und Brot des letzten Mahles»

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

**Piazza San Marco**  
sabato 13 luglio 2024 ore 21.00

**Omaggio a Giacomo Puccini**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

**Teatro La Fenice**  
sabato 28 settembre 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 29 settembre 2024 ore 17.00

*direttore*  
**Alfonso Caiani**

Carl Orff  
*Carmina burana*  
versione per coro, due pianoforti e percussioni

Coro del Teatro La Fenice  
Piccoli Cantori Veneziani

**Teatro La Fenice**  
venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 19 ottobre 2024 ore 20.00  
domenica 20 ottobre 2024 ore 17.00

*direttore*  
**Juanjo Mena**

Sergej Rachmaninov  
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3  
in re minore op. 30

Witold Lutoslawski  
Concerto per orchestra

*pianoforte* Nicolò Cafaro  
Orchestra del Teatro La Fenice

ORCHESTRA OSPITE

**Teatro La Fenice**  
lunedì 22 aprile 2024 ore 20.00

*direttore*  
**Kent Nagano**

Franz Joseph Haydn  
Sinfonia concertante in si bemolle maggiore  
per violino, violoncello, oboe, fagotto  
e orchestra, Hob.I:105

Ludwig van Beethoven  
Sinfonia n.2 in re maggiore op. 36

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 grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1973 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 correranno i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

#### Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 150  
Benemerito € 280 Donatore € 530  
Emerito € 1.000

*I versamenti possono essere effettuati con bonifico su*  
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406  
Intesa Sanpaolo o direttamente in segreteria

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

#### Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Masutti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Emilio Melli, Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichellero Fracca (revisore dei conti)

*Presidente* Maria Camilla Bianchini d'Alberigo  
*Presidente onoraria* Barbara di Valmarana  
*Tesoriere* Renato Pelliccioli  
*Segreteria organizzativa* Matilde Zavagli Ricciardelli

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 nazionale
- Incontri con l'opera

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

#### Restauri

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

#### Donazioni

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

#### Acquisti

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

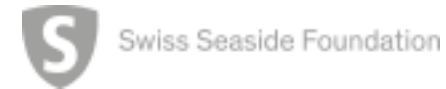
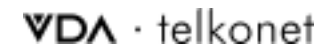
## PUBBLICAZIONI

*Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (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, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;  
*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.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



VETTORE UFFICIALE



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro  
*presidente*

Luigi De Siervo  
*vicepresidente*

Teresa Cremisi  
Maria Laura Faccini  
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*

Bruno Giacomello, *Presidente*  
Annalisa Andreetta, *Sindaco*  
Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*  
Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl  
Fenice Servizi Teatrali





# La Fenice per le famiglie

## Teatro Malibrán

domenica 21 aprile 2024 ore 15.30

### Marco Polo

*opera in tre atti  
consigliata a partire dai 10 anni*

*musica degli studenti di composizione  
del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia  
Marianna Acito, Jacopo Caneva, Anna Dobrucka,  
Paolo Notargiacomo  
libretto di Antonino Pio*

maestro concertatore e direttore Giovanni Mancuso  
regia Emanuele Gamba  
scene Accademia di Belle Arti di Venezia  
costumi Roberto Capucci

Orchestra e Coro del Conservatorio Benedetto Marcello  
di Venezia

maestro del Coro Francesco Erle

personaggi e interpreti principali  
vincitori delle audizioni del Master OperaStudio

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia  
e con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia  
nel 700° anniversario della morte di Marco Polo

prima rappresentazione assoluta



## Teatro La Fenice - Sale Apollinee

sabato 23 marzo 2024 ore 10.00 e ore 12.00  
domenica 24 marzo 2024 ore 10.00 e ore 12.00

### Le 4 stagioni Kids

*laboratorio sonoro e di realizzazione pratica  
consigliato a partire dai 4 anni*

*a cura di Immaginante - Laboratorio Museo Itinerante  
ideazione Arianna Sedioli  
video-racconto Giulia Guerra, Cristina Sedioli  
illustrazioni Marilena Benini*



## Teatro La Fenice - Sale Apollinee

sabato 11 maggio 2024 ore 10.00 e ore 12.00  
domenica 12 maggio 2024 ore 10.00 e ore 12.00

### Nessun dorma... Puccini Kids

*laboratorio vocale e gestuale  
consigliato a partire dai 7 anni*

Ensemble orchestrale del  
Conservatorio Cesare Pollini di Padova  
con la partecipazione  
del Coro Vox Junior Nova Cantica di Belluno

preparazione e supervisione dei *workshop* Francesco Facchin  
elaboratore delle musiche, direzione musicale,  
docente di didattica vocale Luciano Borin  
preparatrice vocale e corporeo-gestuale, danzatrice e  
*performer*, esperta di didattica vocale Elisabetta da Rold



Vuoi essere

sempre **aggiornato**

sulla **programmazione**

del **Teatro La Fenice**,

su **spettacoli**, promozioni,

**guide** all'ascolto

di **opere** e **concerti**,

presentazioni di **libri**,

**convegni**?

N e w s l e t t e r



Rimani in contatto con noi,

**iscriviti alla nostra newsletter**

**[www.teatrolafenice.it/newsletter/](http://www.teatrolafenice.it/newsletter/)**



per informazioni

Fenice Educational +39 041 786681 – +39 041 786541

<https://education.teatrolafenice.it>

[formazione@teatrolafenice.org](mailto:formazione@teatrolafenice.org)

**VeneziaMusica e dintorni**  
fondata da Luciano Pasotto nel 2004  
n. 118 - marzo 2024  
ISSN 1971-8241

**Maria Egiziaca**

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, Jacopo Pellegrini, Francisco Rocca, Franco Rossi

Traduzioni di  
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Si ringraziano l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini  
e la Scuola Grande di San Rocco  
per il materiale iconografico gentilmente messo a disposizione

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 febbraio 2024  
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)  
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00