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

Maria Callas
MARIA CALLAS
al
TEATRO LA FENICE
From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia
Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre
Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center Hellovenezia: (+39) 041 2424

THE MERCHANT OF VENICE®

My Pearls

the quintessence of the precious gems

GRAN TEATRO LA FENICE

THEMERCHANTOFVENICE.COM

Nuova Audi Q6 e-tron
Supera le tue aspettative.

Nuova Audi Q6 e-tron è il SUV elettrico che unisce eleganza, prestazioni e sostenibilità. Un vero capolavoro ingegneristico che offre un'autonomia fino a 600 km con una singola carica, rendendolo perfetto anche per i viaggi più lunghi. Il design esterno colpisce per le sue linee aerodinamiche e per i fari a LED futuristici, che non passano inosservati. All'interno l'abitacolo appare come un ambiente lussuoso e tecnologicamente avanzato, con materiali di alta qualità e dotazioni di bordo di ultima generazione. La Q6 e-tron non è un'auto comune, ma un'esperienza di guida rivoluzionaria.

Scoprila nel nostro Showroom e su **motorclass.it**

Gamma Q6 e-tron. Emissioni di CO2 nel ciclo combinato1: 0–0 g/km. Consumo di energia nel ciclo combinato1: 19,6–16,6 kWh/100 km
I valori indicativi relativi al consumo di carburante ed alle emissioni di CO_2 e/o, in caso di modello ibrido plug-in o elettrico, al consumo di energia elettrica, dei modelli sono stati rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche o integrazioni). I valori di emissioni CO_2 combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione della Ecotassa/Ecobonus, e relativo calcolo. Oltre al rendimento del motore, anche lo stile di guida ed altri fattori non tecnici incidono sul consumo di carburante e sulle emissioni di CO_2 (il biossido di carbonio è il gas ad effetto serra principalmente responsabile del riscaldamento terrestre) di un veicolo. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi, presso le quali è disponibile gratuitamente la guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO_2, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli. Eventuali equipaggiamenti ed accessori aggiuntivi possono modificare i valori di consumo ed emissioni CO_2 della vettura. I valori visualizzati alla conclusione della configurazione della vettura non comprendono gli Accessori Originali Audi selezionati.

MOTORCLASS
Concessionaria e Service Audi

MESTRE (VE)
Via Terraglio, 13
Tel. 041 5040677

PORTOGRUARO (VE)
Via Pratiguori, 47
Tel. 0421 280 664

MUSILE di PIAVE (VE)
Via Triestina, 13
Tel. 0421 285 440

info@motorclass.it - www.motorclass.it

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

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Rai radio3

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)

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

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° cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

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

Caratteristiche tecniche:
estensione fa^1 - fa^5,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.

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

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

Incontri con l'opera e con il balletto

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

Gian Francesco Malipiero. Archivio storico del Teatro La Fenice.

VENEZIAMUSICA
e dintorni

Lirica e Balletto
Stagione 2023-2024

La vita è sogno

Teatro Malibran

giovedì 31 ottobre 2024 ore 19.00 turno A

domenica 3 novembre 2024 ore 15.30 turno B

martedì 5 novembre 2024 ore 19.00 turno D

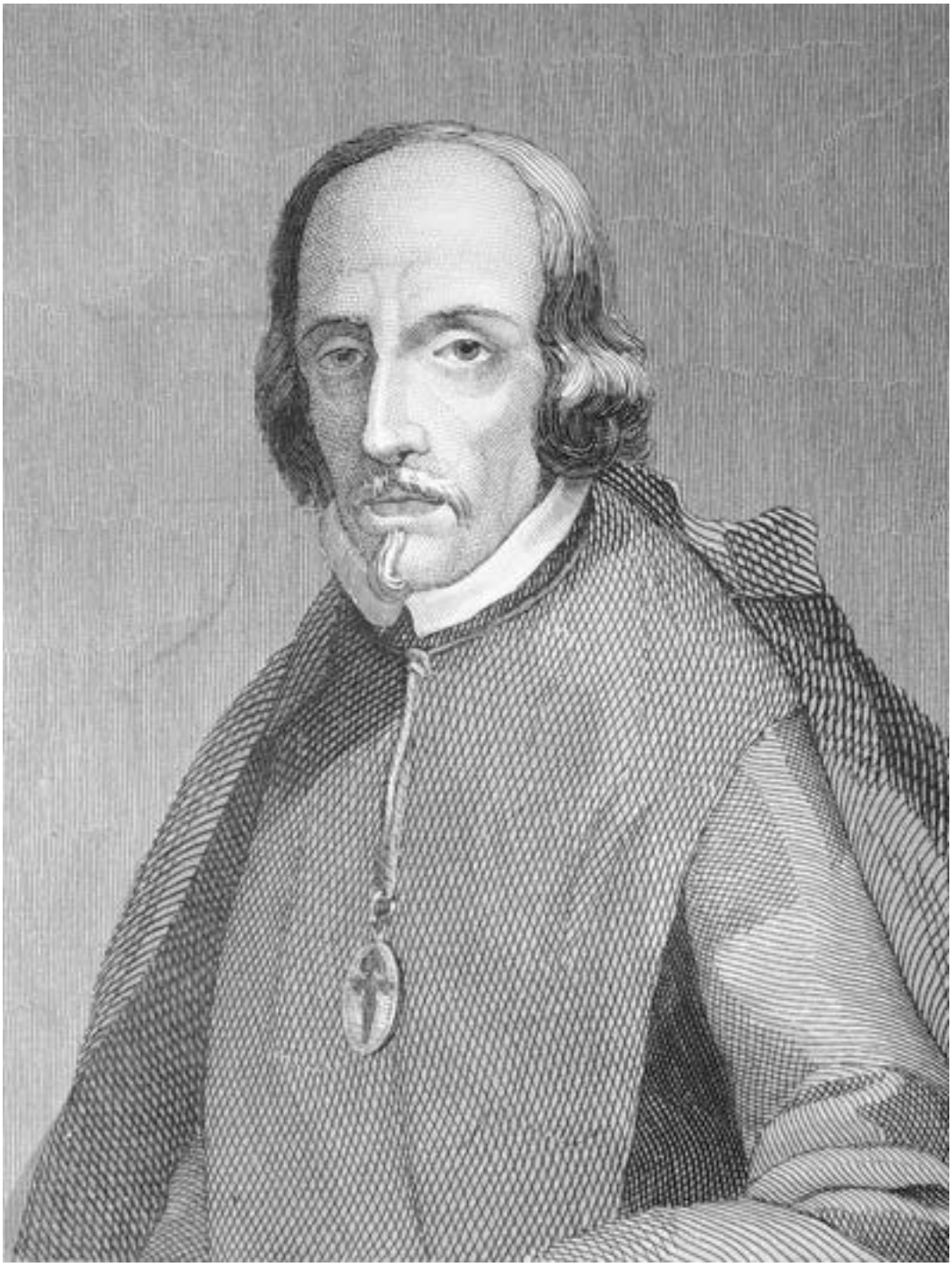
giovedì 7 novembre 2024 ore 19.00 turno E

domenica 10 novembre 2024 ore 15.30 turno C

main partner

INTESA SANPAOLO

Fondazione Teatro La Fenice



Pedro Calderón de la Barca.

La vita è sogno in breve 15
a cura di Leonardo Mello
La vita è sogno in short 17

Argomento 19
Synopsis 21
Argument 23
Handlung 25

Il libretto 27

«Fra il delirar degli elementi nacque l'erede».
Malipiero tragediografo, interprete degli incubi 35
di Francesco Fontanelli

Guida all'ascolto 50
di Francesco Fontanelli

Valentino Villa: «Il sogno e la prigionia dello specchio» 54
a cura di Leonardo Mello
Valentino Villa: "The dream and the imprisonment of the mirror" 58

Francesco Lanzillotta: «Raffinatezza, cura del dettaglio:
l'orchestra di Malipiero è la somma di tanti *ensemble* cameristici» 62
a cura di Maria Rosaria Corchia
Francesco Lanzillotta: "Refined, attention to detail:
Malipiero's orchestra is the sum of many chamber ensembles" 65

Gian Francesco Malipiero alla Fenice 69
a cura di Franco Rossi

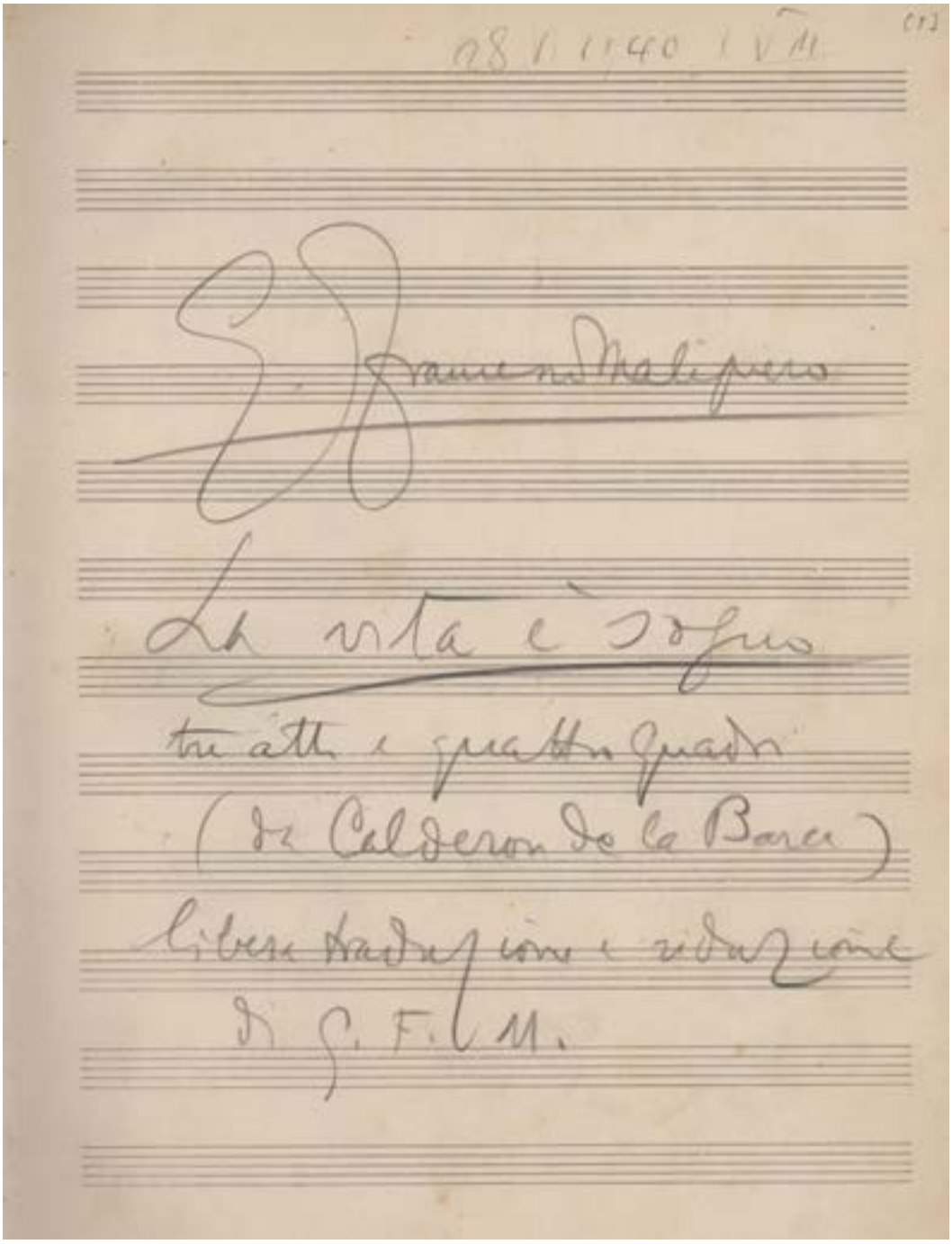
Materiali
Alcuni snodi tematici della *Vita è sogno* di Calderón 82
di Leonardo Mello

Curiosità
Malipiero e D'Annunzio 86
Poemi asolani, il film dedicato alla vita e all'opera di Malipiero 87

Biografie 88

Dintorni
La Fenice in *tournée* in Corea del Sud con Myung-Whun Chung 94

Impresa e cultura
Prosegue la collaborazione tra Hotel Excelsior e Teatro La Fenice 96



Frontespizio del primo abbozzo autografo della Vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero (Fondazione Cini, Istituto per la Musica, Fondo Gian Francesco Malipiero).*

La vita è sogno

tre atti e quattro quadri

musica e libretto di **Gian Francesco Malipiero**
dal dramma *La vida es sueño* di Calderón de la Barca

prima esecuzione assoluta: Breslau, Opernhaus, 30 giugno 1943
editore proprietario S. A. Edizioni Suvini Zerboni

personaggi e interpreti

Il re	Riccardo Zanellato
Il principe (suo figlio)	Leonardo Cortellazzi
Estrella, nipote del re	Francesca Gerbasi
Don Arias, nipote del re / Uno della folla	Levent Bakirci
Clotaldo	Simone Alberghini
Diana	Veronica Simeoni
Servo di Diana / Uno scudiero del re	Enrico Di Geronimo

maestro concertatore e direttore
Francesco Lanzillotta

regia
Valentino Villa

scene	Massimo Checchetto
costumi	Elena Cicorella
light designer	Fabio Barettin
movimenti coreografici	Marco Angelilli

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

mimi
Francesco Napoli, Giuseppe Sartori

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in occasione dell'ottantesimo anniversario della prima rappresentazione veneziana

con sopratitoli in italiano

assistente alla regia Laura Pigozzo; assistente alle scene Serena Rocco; assistente ai costumi Elisa Cobello; maestro di sala Raffaele Centurioni; altro maestro di sala Roberta Paroletti; maestro di palcoscenico Alberto Boischio; maestro alle luci Claudio Micconi; scene, attrezzeria Surfaces (TV); costumi Compagnia Italiana della Moda e del Costume (MI); calzature CTC Pedrazzoli (MI); parrucche Audello (TO); trucco e parrucche Michela Pertot (TS); sopratitoli Studio GR (Venezia)

La vita è sogno in breve

a cura di Leonardo Mello

Di origini veneziane, Gian Francesco Malipiero (1882-1973) è figlio d'arte: sia il padre Luigi che il nonno Francesco erano musicisti apprezzati. Nella sua lunga vita è stato un indiscusso protagonista del dibattito culturale, prendendo posizioni molto nette e talvolta in opposizione con la tradizione precedente. In particolare, nei suoi interventi saggistici, ha criticato la figura del cantante come espressione massima della diffusa teatralità melodrammatica ottocentesca. Coltissimo studioso della musica antica, in particolare di Claudio Monteverdi, ma anche di altri autori barocco-settecenteschi, con il teatro però ebbe molti momenti di incontro. Per fare un solo esempio, si può citare l'impervia collaborazione con Luigi Pirandello per l'opera *La favola del figlio cambiato*, andata in scena a Roma nel 1934 con esiti non esaltanti e con l'aperta ostilità del regime, che fecero indignare il drammaturgo. Prolificissimo sia in ambito orchestrale che operistico, il suo *corpus* di lavori lo rende uno dei massimi compositori dell'Italia novecentesca, oltre che uno stimato docente e ricercatore, apprezzato perfino da Gabriele D'Annunzio, solitamente non troppo incline a riconoscere i meriti altrui. Dopo l'esperienza pirandelliana, ritorna al teatro musicale 'rifugiandosi' in classici come Shakespeare (*Giulio Cesare*, 1935, e *Antonio e Cleopatra*, 1937), Euripide (*Ecuba*, 1940) e Calderón de la Barca (*La vita è sogno*, 1941).

Nel trattare un testo capitale del teatro occidentale come il dramma calderoniano, Malipiero interviene con la sua personalità imponente nella riduzione per musica. Vengono espunti dal libretto alcuni nomi emblematici, a partire dal principe protagonista, che perde l'appellativo di Sigismondo. Altre figure nel modello spagnolo avevano inoltre un peso e una centralità più rilevanti, come Rosaura, che nella riscrittura diviene Diana, un nome d'altro canto fortemente simbolico.

La vicenda è ben nota: in un'ambientazione «Senza luogo né tempo. In un mondo di fantasia», come recita la didascalia iniziale, un re, prestando fede ai funesti presagi che accompagnano la nascita di suo figlio, lo fa rinchiudere in una torre, dove cresce da recluso intessendo rapporti solo con il carceriere-precettore Clotaldo. Mentre i due nipoti dell'anziano sovrano si fanno avanti per ottenere la successione, il re decide che è ora di far uscire il primogenito dalla sua prigionia, per metterlo alla prova, e ordina a Clotaldo di addormentarlo con un narcotico e condurlo dormiente alla reggia. Svegliatosi e messo a conoscenza del suo *status*, che ignorava sin dalla nascita, il principe dimostra tutta la sua rabbia e tutto il suo furore. Credendo che questi segni confermino le infauste profezie, il re

durante il sonno lo fa riportare nella torre, come se tutto ciò che è accaduto non fosse altro che un sogno. Ma la folla acclama a gran voce la sua liberazione. Il re comprende quanto sta succedendo e, rendendo effettiva un'antica profezia, si inchina di fronte al figlio. Il principe però restituisce il gesto di sottomissione inchinandosi a sua volta davanti al padre. I due infine si abbracciano tra le urla festanti del popolo.

Malipiero compone i tre atti che costituiscono l'opera tra il novembre 1940 e il febbraio del '41, in piena seconda guerra mondiale. Il primo atto è l'unico suddiviso in due quadri, che conducono dalla torre alla reggia. Nel secondo, il musicista veneziano introduce tre madrigali di sapore monteverdiano, presi dalle *Rime* di Giovan Battista Marino (1602), mentre nel terzo l'amarezza del principe quando si risveglia nella sua prigione è raccontata attraverso un sonetto del poeta fiorentino trecentesco Antonio Pucci.

Dal punto di vista musicale, l'opera è contraddistinta da sei 'motivi di reminiscenza', veri e propri *Leitmotive* che nel richiamare personaggi e simboli forniscono la chiave interpretativa del dramma.

La vita è sogno (*Das Leben ein Traum*) vede la luce il 20 giugno 1943 al Teatro dell'Opera di Breslavia, oggi Wroclaw, in Polonia, allora parte del Terzo Reich, per esplicita richiesta del direttore artistico di quel teatro, Philipp Wüst. Malipiero non può essere presente per motivi di salute, mentre curerà la regia della prima italiana, il 26 aprile 1944 al Teatro La Fenice, con la direzione di Armando La Rosa Parodi. I manoscritti di Malipiero sono conservati a Venezia, nel Fondo Malipiero, all'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini.

La vita è sogno in short

Of Venetian descent, Gian Francesco Malipiero (1882-1973) was born into an artistic family: both his father Luigi and grandfather Francesco were respected musicians. In his long life he was an undisputed protagonist of the cultural debate, taking very extreme positions, at times in opposition to the tradition that went before. In particular, in his essays, he criticized the figure of the singer as the maximum expression of the widespread nineteenth-century melodramatic theatricality. A great scholar of ancient music, in particular of Claudio Monteverdi, but also of other Baroque and eighteenth-century composers, he also worked many times with the theatre. To give just one example, we can cite his arduous collaboration with Luigi Pirandello for the opera *La favola del figlio cambiato*, staged in Rome in 1934 with lukewarm results and with the open hostility of the regime, outraging the playwright. Prolific in both the orchestral and operatic fields, his *corpus* of works makes him one of the greatest composers of twentieth-century Italy, as well as an esteemed teacher and researcher, who was even appreciated by Gabriele D'Annunzio, a person who did not usually tend to recognize the merits of others. After his Pirandellian experience, he returned to musical theatre, turning to classics such as Shakespeare (*Julius Caesar*, 1935, and *Antony and Cleopatra*, 1937), Euripides (*Ecuba*, 1940) and Calderón de la Barca (*La vita è sogno*, 1941).

In his work with a fundamental text of Western theatre, the Calderonian drama, Malipiero's imposing personality came to the fore with his reduction to music. Emblematic names were removed from the libretto, starting with the protagonist prince, who lost the name Sigismund. Other figures in the Spanish model also played a more relevant and central role, such as Rosaura, who in the rewriting became Diana, which was, however, a highly symbolic name.

The plot is well known: in a setting "Without place or time. In a world of fantasy", as the initial caption reads, a king, believing the ominous omens that accompany the birth of his son, has him locked up in a tower, where he grows up as a recluse, and his only relationship is with the jailer-teacher Clotaldo. While the elderly sovereign's niece and nephew come forward hoping in the succession, the king decides that it is time to release his eldest son from his captivity and put him to the test; he therefore orders Clotaldo to put him to sleep with a potion and bring him to the palace while he is asleep. After waking up and being made aware of his *status*, which he ignored from birth, the prince expresses all his anger and all his fury. Believing that these signs are confirmation of the ominous prophecies, the

king has him taken back to the tower while he is sleeping, as if everything that happened was nothing more than a dream. However, the crowd thunderously cheers for his release. The king understands what is happening and, making an ancient prophecy come true, bows before his son. The prince, however, returns this gesture of submission by bowing in turn to his father. The two finally embrace to the festive shouts of the people.

Malipiero composed the three acts that make up the opera between November 1940 and February 1941, at the height of World War II. The first act is the only one divided into two scenes, which lead from the tower to the palace. In the second, the Venetian musician introduces three madrigals in the style of Monteverdi, taken from *Rime* by Giovan Battista Marino (1602), while in the third the bitterness of the prince when he wakes up in his prison is told through a sonnet by the fourteenth-century Florentine poet Antonio Pucci.

From a musical point of view, the opera is distinguished by six 'reminiscence motifs', real *Leitmotifs* that evoke characters and symbols, thus offering the key to understanding the drama.

La vita è sogno (*Das Leben ein Traum*) premièred on June 20, 1943 at the Wroclaw Opera House, now Wroclaw, Poland, then part of the Third Reich, at the explicit request of the artistic director of that theater, Philipp Wüst. Malipiero was not present owing to poor health, although he was responsible for the direction of the Italian premiere, on April 26, 1944, at the Teatro La Fenice, with Armando La Rosa Parodi as conductor. Malipiero's manuscripts are preserved in Venice, in the Fondo Malipiero, in the Institute for Music of the Giorgio Cini Foundation.

Argomento

Atto primo

Scena prima. Diana e il suo fedele servitore giungono a cavallo dell'ippogrifo in una terra desolata. Scorgono un edificio, e contemporaneamente sentono un rumore di catene. Dentro la torre il principe maledice la sua sorte, urla il suo desiderio di libertà paragonandosi agli uccelli, alle fiere e ai pesci, cui è consentito muoversi liberi mentre lui è condannato a una reclusione eterna. Diana ascolta la sua voce e si avvicina, impietosita e atterrita allo stesso tempo. La fanciulla gli dice che anche lei è preda della sventura, ma che vedendo le condizioni in cui lui versa si rende conto che c'è sempre qualcuno che soffre di più. Sopraggiunge Clotaldo e fa arrestare dalle guardie Diana e il suo servo, facendoli condurre altrove bendati.
Scena seconda. Ci troviamo nella reggia. Estrella e don Arias, nipoti del re e desiderosi di ottenere la successione al trono, si scambiano complimenti formali. Appare il sovrano, e svela loro quanto è accaduto tempo prima: Clorilena, sua moglie, aveva partorito un figlio che era nato sotto i più infausti presagi: il sole si era oscurato, la terra aveva tremato, dal cielo piovevano pietre e l'acqua dei fiumi era color rosso sangue. Dopo aver consultato gli astri – continua il re – aveva deciso di rinchiudere quel suo figlio in una torre, dove soltanto Clotaldo poteva di tanto in tanto accedere per parlargli. Ma alla fine il dubbio lo assale, pensando che questo atto di crudeltà sia in conflitto con la carità cristiana. Così – conclude – proprio in quel giorno il principe sarebbe stato liberato e avrebbe preso il suo posto nel reame. Se si fosse rivelato inumano e crudele, come indicato dalle stelle, sarebbe ritornato nella sua prigione. Arriva Clotando con Diana, e il re perdona quest'ultima per aver disobbedito all'ordine di non rivolgere parola al prigioniero.

Atto secondo

L'ambientazione diviene una stanza sfarzosamente addobbata. Clotaldo narra al re di come, seguendo i suoi ordini, abbia addormentato con un liquore il principe e l'abbia trasportato dalla torre in cui era recluso fino alla reggia. Il re spiega che ha voluto che suo figlio venisse addormentato perché se avesse dovuto tornare alla sua prigionia potesse pensare che tutto ciò che aveva vissuto non fosse altro che un sogno. Il principe si sveglia e si stupisce del luogo in cui si trova. Clotaldo ossequiosamente gli rivela che lui è figlio del re, e che è stato recluso sin dalla nascita per scongiurare i presagi nefasti. Apprese queste notizie, il principe, inferocito, insulta Clotaldo e aggredisce uno scudiero. Compare il re, che rimprovera il

Elena Cicorella, figurino del principe per La vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero al Teatro Malibran, ottobre 2024. Direttore Francesco Lanzillotta, regia di Valentino Villa.*

figlio per la sua violenza. Il principe gli rinfaccia a sua volta di averlo fatto nascere per costringerlo poi a vivere come un morto. Il re allora lo avverte che tutto ciò che sta vivendo potrebbe essere solo un sogno. Arriva Diana, e il principe muta attitudine e le si rivolge dolcemente. La donna gli rammenta di averlo conosciuto quando lui era nella torre. Il principe manifesta il suo amore per Diana, ma lei atterrita si schermisce e fa per allontanarsi. Lui la trattiene finché ritorna Clotaldo. Il principe estrae il pugnale per ucciderlo, Diana fugge, appare il re e il principe gli preannuncia che presto cadrà ai suoi piedi.

Atto terzo

Il principe, sognando, assapora il gusto della vendetta contro Clotaldo e il re. Al risveglio si rende conto di essere ritornato nella sua prigione, e per di più di nuovo incatenato. Sconsolato, riflette in versi sulla vanità dell'esistenza. Diana gli si rivolge affettuosamente, dicendogli di compatire le sue pene. Il principe le risponde con amarezza: «Nulla puoi chiedere a un prigioniero del sogno». Diana intona un inno all'amore, poi si allontana. Nel frattempo è giunto Clotaldo, e il principe gli narra il suo sogno, durante il quale si era ritrovato figlio di re e con potere di vita o di morte su tutti. Si sente un vociare sempre più insistente: una folla scende dal monte. Uno di loro afferma che la gente non crede ai presagi e agli astri, e reclama insistentemente il principe. Quest'ultimo rifiuta di cedere una seconda volta alle illusioni. Ma la folla lo acclama e infine viene liberato. Non ancora persuaso che quanto sta vivendo sia la realtà e non un'invenzione della sua mente esclama: «Accetto di vivere questo nuovo sogno». Il re gli si avvicina e si inginocchia di fronte a lui, dicendogli che così si è avverata la profezia. Il principe perdona il padre, dicendo che non sono i segni celesti a essere fallaci, ma che può accadere che chi li interpreta cada in errore. Poi si inginocchia a sua volta davanti al re. La folla festante si apre per lasciarli passare.

Synopsis

Act one

Scene one. Diana and her faithful servant arrive riding a hippogriff in a wasteland. They see a building, and at the same time they hear the sound of chains. Inside the tower, the prince curses his fate, screaming his desire for freedom, and comparing himself to birds, wild beasts and fish, which can move freely while he is condemned to eternal imprisonment. Diana listens to his voice and draws closer, feeling both pity and trepidation. The girl tells him that she too is prey to misfortune, but that seeing the conditions in which he finds himself she realizes that there is always someone who suffers more. Clotaldo arrives and has Diana and her servant arrested by the guards, who take them away, blindfolded.
Scene two. We are in the palace. Estrella and Don Arias, the king's niece and nephew, are eager to succeed the King to the throne; they exchange formal compliments. The sovereign appears, and tells them what happened long ago: Clorilena, his wife, had given birth to a son who had been born under the most ominous omens: the sun had darkened, the earth had trembled, stones rained down from the sky and the water of the rivers was blood red. After consulting the stars – the king continues – he had decided to lock up his son in a tower, where only Clotaldo could enter from time to time to talk to him. But in the end, he was overcome with doubt, thinking that this act of cruelty contradicted Christian charity. So – he concludes – on that very day the Prince would be liberated and would take his place in the realm. If he turned out to be inhuman and cruel, as indicated by the stars, he would return to his prison. Clotando arrives with Diana, and the king forgives the latter for disobeying his order not to speak to the prisoner.

Act two

The setting is transformed into a lavishly decorated room. Clotaldo tells the king how, following his orders, he put the prince to sleep with a liqueur and brought him from the tower where he was imprisoned to the palace. The king explains that he wanted his son to be put to sleep so that if he had to return to captivity, he might think that everything he had experienced was nothing more than a dream. The prince wakes up and is amazed at where he is. Clotaldo obsequiously reveals to him that he is the king's son, and that he has been imprisoned since birth to ward off ominous omens. Upon learning this news, the prince is enraged and insults Clotaldo and attacks a squire. The king appears, reproaching his son

Elena Cicorella, figurino del re per La vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero al Teatro Malibran, ottobre 2024. Direttore Francesco Lanzillotta, regia di Valentino Villa.*

for his violence. The prince reproaches him in turn for having given birth to him and then forcing him to live as a dead man. The king then warns him that everything he is experiencing could be just a dream. Diana arrives, and the prince's attitude changes; he approaches her meekly. The woman reminds him that she met him when he was in the tower. The prince expresses his love for Diana, but she is terrified and shields herself, getting ready to leave. He restrains her until Clotoldo returns. The prince draws his dagger to kill him, Diana flees, the king appears, and the prince announces that he will soon fall at his feet.

Act three

In his dreams, the prince is savouring the taste of revenge against Clotaldo and the king. When he wakes up, he realizes that he has returned to his prison, and moreover, is once again in chains. Disconsolate, he reflects in verse on the futility of existence. Diana turns to him affectionately, telling him to pity his sorrows. The prince replies bitterly: "You can ask nothing of a prisoner who dreams." Diana sings a hymn to love, then walks away. Meanwhile Clotaldo arrives, and the prince tells him about his dream, during which he had found himself the son of a king and with the power of life or death over everyone. Voices can be heard with increasing insistency: a crowd is descending from the mountain. One of them states that people do not believe in omens and stars, and insistently demands the prince. The latter refuses to give in to illusions a second time. But the crowd cheers him and finally he is released. Not yet convinced that what he is experiencing is reality and not an invention of his mind exclaims: "I agree to live this new dream." The king approaches and kneels in front of him, telling him that this is how the prophecy came true. The prince forgives his father, saying that it is not the heavenly signs that are fallacious, but that those who interpret them might make mistakes. He then kneels before the king. The cheering crowd makes way so they can pass.

Argument

Premier acte

Première scène. Diana et son fidèle serviteur arrivent à cheval de l'hippogriffe et se retrouvent dans un lieu désolé. Ils aperçoivent un édifice et entendent un bruit de chaînes au même moment. Dans la tour, le prince maudit son sort, hurle sa soif de liberté en pensant aux oiseaux, aux bêtes et aux poissons auxquels il est permis de se déplacer librement, alors qu'il est condamné à une réclusion éternelle. Diana écoute sa voix et se rapproche, prise de pitié, mais de terreur en même temps. La jeune fille lui dit qu'elle est frappée par le malheur, elle aussi, mais qu'en voyant les conditions dans lequel il se trouve, elle se rend compte qu'il y a toujours quelqu'un qui souffre encore plus. Clotaldo arrive et fait arrêter Diana et son serviteur par les gardes pour les éloigner, les yeux bandés.
Deuxième scène. La scène se passe dans le palais royal. Estrella et don Arias, les neveux du roi qui sont désireux de lui succéder sur le trône, échangent des compliments formels. Le souverain fait son apparition et leur dévoile ce qui s'est passé il y a quelque temps. Clorilena, sa femme, avait accouché d'un fils qui était né sous de funestes augures: le soleil s'était assombri, la terre avait tremblé, des pierres pleuvaient du ciel et l'eau des cours d'eau était de la couleur du sang. Après avoir consulté les astres – continue le roi – il avait décidé d'enfermer son fils dans une tour, où ne pouvait accéder Clotaldo que de temps en temps pour lui parler. Mais il avait fini par s'abandonner au doute, en pensant que cet acte de cruauté était contraire à la charité chrétienne. Ainsi – conclut-il – c'est justement aujourd'hui que le prince aurait été libéré pour prendre sa place dans le royaume. S'il devait être inhumain et cruel, comme l'indiquaient les étoiles, il serait reconduit dans sa prison. Clotando arrive avec Diana, et le roi pardonne cette dernière pour avoir désobéi à l'ordre de ne pas dire mot au prisonnier.

Second acte

Le décor change pour devenir une pièce décorée de façon fastueuse. Clotaldo raconte au roi comment, en respectant ses ordres, il a endormi le prince avec de la liqueur pour le transporter de la tour dans laquelle il était emprisonné jusqu'au palais royal. Le roi explique qu'il a voulu que son fils soit endormi parce que si jamais il avait dû retourner dans sa prison, il aurait pu penser que tout ce qu'il avait vécu n'était autre qu'un songe. Le prince se réveille et il s'étonne de l'endroit où il se trouve. Clotaldo lui révèle respectueusement qu'il est le fils du roi et qu'il a été emprisonné depuis sa naissance pour conjurer de néfastes

Elena Cicorella, figurino di Diana per La vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero al Teatro Malibran, ottobre 2024. Direttore Francesco Lanzillotta, regia di Valentino Villa.*

présages. En apprenant ces nouvelles, le prince est furieux et insulte Clotaldo, tout en attaquant un écuyer. Le roi entre et réprimande son fils pour sa violence. Le prince lui reproche à son tour de l'avoir fait naître pour le contraindre ensuite à vivre comme un mort. Alors le roi l'avertit que tout ce qu›il est en train de vivre pourrait n'être qu'un songe. Diana arrive et le prince change d'humeur, pour s'adresser à elle avec douceur. La jeune femme lui rappelle qu'elle l'a connu quand il était dans la tour. Le prince manifeste son amour pour Diana mais elle prend peur et se protège pour s'éloigner. Il la retient jusqu'à ce que Clotaldo ne revienne. Le prince extrait un poignard pour le tuer, Diana s'enfuit, le roi fait son apparition et le prince lui annonce qu'il tombera bientôt à ses pieds.

Troisième acte

Le prince, en songe, savoure sa vengeance contre Clotaldo et contre le roi. Au réveil il se rend compte qu'il est revenu dans sa prison, qu'il est de nouveau enchaîné. Désespéré, il réfléchit en vers sur la vanité de l'existence. Diana s›adresse à lui affectueusement en lui disant qu'elle le plaint de ses souffrances. Le prince lui répond avec amertume: «Tu ne peux rien demander au prisonnier d'un rêve». Diana entonne un hymne à l'amour, puis s'éloigne. Entre temps, Clotaldo arrive et le prince lui raconte le rêve où il s'était retrouvé comme ayant un pouvoir de vie ou de mort sur tout le monde. On entend un vacarme de plus en plus fort: une foule de personnes descendent de la montagne. L'une d'elles affirme que les gens ne croient pas aux présages et aux astres et réclame le prince avec insistance. Ce dernier refuse de céder une deuxième fois aux illusions. Mais la foule l'acclame et il finit par être libéré. Encore peu convaincu du fait que ce qu'il est en train de vivre est bien la réalité et non pas une illusion de son esprit, il s'exclame: «J'accepte de vivre ce nouveau rêve». Le roi se rapproche et s'agenouille devant lui, en lui disant que la prophétie s'est ainsi réalisée. Le prince pardonne son père, en disant que ce ne sont pas les signes célestes qui sont faux, mais qu'il peut arriver que ceux qui les interprètent se trompent. Puis il s'agenouille à son tour devant le roi. La foule joyeuse s'écarte pour les laisser passer.

Handlung

Erster Akt

Erste Szene. Diana und ihr treuer Diener erreichen mit dem Hippogryphen eine verlassene Insel. Sie erspähen ein Gebäude und hören Ketten schlagen. In einem Turm verflucht der Prinz sein Schicksal. Er schreit nach Freiheit und wünscht sich, so frei wie Vögel, Raubtiere oder Fische zu sein. Doch man hat ihn dazu verdammt, auf ewig eingesperrt zu sein. Diana hört seine Stimme und nähert sich ihm ängstlich. Sie ist von Mitleid gerührt und vertraut ihm an, dass auch sie ein unglückliches Opfer ist. Jetzt aber, da sie ihn in diesem Zustand sieht, weiß sie, dass es jemanden gibt, der noch mehr leidet als sie. Clotaldo tritt auf und lässt Diana und ihren Diener von den Wachen festnehmen. Man verbindet ihnen die Augen und führt sie ab.

Zweite Szene. Wir befinden uns im Königsschloss. Estrella und Don Arias, Nichte und Neffe des Königs, die beide gerne die Thronfolge antreten möchten, tauschen sich höfliche Komplimente aus. Der Herrscher tritt auf und enthüllt, was einst geschehen ist. Als seine Frau Clorilena einen Sohn gebar, drohte ihm eine unheilvolle Zukunft, denn es kam zur Sonnenfinsternis, die Erde bebte, vom Himmel regnete es Steine und das Wasser der Flüsse färbte sich blutrot. Als er daraufhin die Sterne konsultierte – so der König weiter – beschloss er, seinen Sohn in einen Turm zu sperren. Einzig Clotaldo sollte Zugang zu ihm haben, um mit ihm zu sprechen. Doch nun überkommen den König Zweifel ob dieser grausamen Tat, die seiner christlichen Nächstenliebe zuwider steht. Daher wird er den Prinzen noch heute befreien und ihm seinen Platz im Königreich übergeben. Sollte er aber unmenschlich und grausam sein, so wie es die Sterne vorhergesehen haben, wird er unverzüglich in sein Gefängnis zurückgeführt. Clotaldo tritt mit Diana auf und der König verzeiht Letzterer ihr Vergehen, mit dem Gefangenen ein Wort gewechselt zu haben, was streng verboten war.

Zweiter Akt

Die Szene verwandelt sich in ein prachtvoll ausgestattetes Zimmer. Clotaldo erzählt dem König wie er seinen Befehl ausgeführt hat. Der Prinz wurde mit einem Likör betäubt und vom Turm, in dem er eingesperrt war, in den Königspalast überführt. Es war die List des Königs, denn sollte der Prinz in die Gefangenschaft zurückkehren müssen, wird er glauben, dass das, was er erlebt hat, nur ein Traum war. Der Prinz wacht auf und wundert sich über den Ort, an dem er sich befindet. Clotaldo enthüllt ihm unterwürfig, dass er der

Elena Cicorella, figurino di Clotaldo per La vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero al Teatro Malibran, ottobre 2024. Direttore Francesco Lanzillotta, regia di Valentino Villa.*

Sohn des Königs ist und dass er seit seiner Kindheit eingesperrt wurde, um einer unheilvollen Vorhersehung zu entgehen. Als er dies vernimmt, geht der Prinz wütend auf Clotaldo los und greift einen Knappen an. Der König erscheint und rügt seinen Sohn für seine Bosheit. Der Prinz wirft seinem Vater dagegen vor, ihn am Leben gelassen zu haben, um ihn wie einen Toten zu behandeln. So kommt es, dass der König ihm sagt, dass dies alles nur ein Traum ist. Diana tritt auf und der Prinz ändert sein Verhalten, er wendet sich ihr liebevoll zu. Die Frau erinnert ihn daran, dass sie ihn kennenlernte, als er noch im Turm eingesperrt war. Der Prinz gesteht Diana seine Liebe, doch sie erschrickt und wendet sich ab, um wegzugehen. Er hält sie auf, als Clotaldo zurückkommt. Der Prinz zieht seinen Dolch, um ihn zu töten. Diana flieht, als der König auftritt. Der Prinz prophezeit ihm, dass er bald zu seinen Füßen fallen wird.

Dritter Akt

Der Prinz träumt von seiner Rache gegen Clotaldo und den König. Als er aufwacht, muss er feststellen, dass er in sein Gefängnis zurückgekehrt ist, wo er wieder in Ketten liegt. Untröstlich denkt er in Versen über seine aussichtslose Existenz nach. Diana wendet sich ihm liebevoll zu. Sie leidet mit ihm. Der Prinz antwortet ihr verbittert: «Von einem Gefangenen des Traums kann man nichts verlangen». Diana stimmt eine Liebeshymne an und tritt ab. Als Clotaldo kommt, erzählt ihm der Prinz von seinem Traum. Er sei ein Königssohn und habe Macht über Leben und Tod. Da nähern sich Stimmen, die immer lauter werden. Es sind viele Personen, die den Berg hinunterlaufen. Eine von ihnen ruft, dass sie nicht an Vorhersagungen oder die Sterne glauben. Sie wollen den Prinzen zurück. Doch der Prinz will sich nicht noch einmal der Illusion hingeben. Schließlich gelingt es dem Volk, den Prinzen zu befreien. Da er noch immer nicht glaubt, dass das, was er erlebt hat, die Realität ist, sondern ein Hirngespinst, erklärt er: «Ich akzeptiere, diesen Traum zu leben». Der König tritt auf und kniet vor seinem Sohn nieder. Er sagt ihm, dass sich nun die Prophezeiung bewahrheitet hat. Der Prinz verzeiht dem Vater und sagt, dass es nicht die Himmelzeichen sind, die sich irren, sondern die Menschen, die sie falsch interpretieren. Dann geht er selbst vor dem König auf die Knie. Die jubelnde Menge macht Platz und lässt sie vorbeiziehen.

La vita è sogno

tre atti e quattro quadri

musica e libretto di Gian Francesco Malipiero
dal dramma *La vida es sueño* di Calderón de la Barca

Personaggi

Il re basso
Il principe, suo figlio tenore
Estrella, nipote del re soprano
Don Arias, nipote del re baritono
Clotaldo baritono
Diana soprano
Servo di Diana baritono
Uno scudiero del re baritono
Uno della folla

Il coro di corte. Cortigiani. La folla: cittadini, soldati, popolo.
Da 6 a 8 danzatrici.
Senza luogo né tempo in un mondo di fantasia.

Atto primo

SCENA PRIMA

Rocce, montagne. Da sinistra si può scendere dall'atto attraverso i massi, seguendo un sentiero invisibile. A destra una caverna scavata nella roccia ma che è la base di una torre. Il principe, incatenato, riposa nella caverna che è rischiarata dalla debole luce di una fiaccola. Appare (da sinistra) Diana. La segue il servo fedele.

DIANA
Impetuoso ippogrifo, rapido come il vento, fermati. Perché lampo senza fiamma, lanciarti precipitando nel labirinto di queste squallide rocce? Fermati su questa montagna senza cercare altre strade se non quelle che mi aprono le leggi del destino.
Cieca e disperata scendo dai pendii erti e tortuosi di questo monte severo, che pare insulti il sole. Io so la mia sorte ed essendo avversa non trovo pietà.

IL SERVO
Dite la nostra sorte. Quando vi lagnate non dimenticatemi, perché in due abbiamo abbandonato la nostra patria, e in due, dopo molte follie e sciagure, siamo arrivati fin qui.

DIANA
Triste e strana avventura. Ma se l'immaginazione non inganna il mio sguardo, alla tremula luce dell'alba scorgo laggiù un edificio.

IL SERVO
Che rumore è questo? Rumore di catene?

IL PRINCIPE
Ah infelice, ah infortunato!

DIANA
Fuggiamo da questa torre incantata. Una fiamma morente, una pallida stella, coi suoi raggi vacillanti rende vieppiù tenebrosa l'oscurità di questa dimora. È una nera prigione, sepoltura di un cadavere vivente.

IL PRINCIPE
Ah infelice! Ah infortunato! O cielo, perché mi tratti così? Che male ti feci nascendo? Lo so, nascere è un male che provoca l'ira divina. La nascita dell'uomo è il più grande delitto.
L'uccello nasce, e le penne son fiori, mazzi di fiori le ali. Meravigliosamente vestito esce dal nido e taglia col suo volo leggero lo spazio. Ed io che ho un'anima sono prigioniero.
La fiera nasce e appena cresciuto il suo manto stellato corre saltando per le foreste, distruggendo tutto ciò che incontra sul suo cammino. Ed io che ho ben altri istinti, son prigioniero.
Il pesce nasce e appena copertosi di squame si mira nello specchio delle acque e guizza attraverso la immensità dei mari. Ed io sono prigioniero.
Quale legge, quale giustizia, quale ragione permettono di rifiutare a un uomo il dolce privilegio, il diritto prezioso che Iddio accorda ai pesci, alle fiere, agli uccelli?

DIANA
Le sue parole mi ispirano timore e pietà.

IL PRINCIPE
Chi è là? Sei tu Clotaldo?

DIANA
No, è una sventurata che ha udito i tuoi lamenti.

IL PRINCIPE
Ebbene tu morrai. Non voglio testimoni alle mie sofferenze.

DIANA
Se hai una fede, perdona, risparmia chi soffre perché vive.

IL PRINCIPE
Non so perché, ma la tua voce mi commuove. Chi sei tu? Questa caverna fu la mia culla e la mia tomba; dalla mia nascita non ho veduto che questo arido deserto ove la mia esistenza è monotona e triste quanto la morte.
Non ho mai parlato ad anima viva, salvo ad un vecchio che sorveglia le mie catene e che mi parla del cielo della terra del corso degli astri e sull'arte di governare.
Sono un uomo fra le belve, ed una belva fra gli uomini. Hai il diritto di chiamarmi mostro, tu sola che hai dominato la mia collera, addolcito la mia tristezza dilettando il mio orecchio e la mia vista. Non so perché i miei occhi si posino su di te e vedendoti cresce il mio desiderio di vederti. Lascia che ti guardi e che muoia.

DIANA
Anch'io ti guardo ma ti ascolto con terrore senza sapere che cosa dovrei chiederti. Il caso mi ha guidato sin qui, e fu consolazione nella mia sventura scoprire un uomo più sventurato di me.
Si racconta di un eremita che si nutriva di sole erbe. Egli credeva che non ci fosse uomo più povero di lui, ma un giorno s'avvide di un altro eremita che raccoglieva le foglie che egli rifiutava.
Anch'io andavo per il mondo pensando che non esistesse creatura più infelice di me, ma t'incontrai ed ebbi pietà di te. Se i miei dolori possono esserti di sollievo ascoltami.

CLOTALDO
Guardie, chi avete lasciato entrare? Presto. Avanti.
(*Clotaldo appare seguito dalle guardie che hanno il viso nascosto da una maschera*)
Voi siete penetrati in questa caverna ignorando il divieto di avvicinare e di parlare al prigioniero.

IL PRINCIPE
Prima che altri soffrano le tue ingiurie, mi ucciderò. Sebbene incatenato mi strapperò le carni con le unghie, coi denti o mi sfracellerò contro queste rocce.

CLOTALDO
Non sai che moristi prima di nascere? Non sai che questi ferri sono il freno alla tua violenza?
(*Alle guardie*)
Chiudete la porta.
(*Le guardie chiudono l'entrata della caverna. Alle guardie*)
Bendate loro gli occhi. Essi non devono vedere dove li condurremo.

Le guardie eseguono gli ordini e tutti escono.

SCENA SECONDA

Costruzione a volte basse che sembrano quasi scavate nel monte. A destra un trono di pietra, in qua e in là qualche mobile massiccio.
Appaiono Estrella e don Arias. Suoni di trombe e di tamburi.

DON ARIAS
Al vostro apparire le trombe squillano, i tamburi rullano, gli uccelli intonano il loro canto gioioso e i fiori agitano le corolle. Tamburi e trombe vi salutano come Pallade, gli uccelli come l'Aurora e come Flora i fiori. lo vi saluto come regina che regna sull'anima mia.

ESTRELLA
Se le parole devono corrispondere agli atti, trombe e tamburi fanno uno strano contrasto. Soltanto le fiere accarezzano quando uccidono.

DON ARIAS
Voglia amore, questo Dio molto saggio, che le profezie non ingannino.

ESTRELLA
Vorrei regnare su tutto il mondo per offrirvelo in dono.

Appare il re e il seguito, al massimo dieci persone.

IL RE
Abbracciatemi, figli miei, e ascoltate. Voi sapete che indovino le cose occulte e le incompiute. Questa volta azzurra che il sole illumina con i suoi raggi e la luna con la sua luce spettrale, e i diamanti e i cristalli e gli astri e le stelle, appartengono al libro nel quale il cielo ha tracciato con caratteri d'oro le vicende del nostro vivere terreno. Leggo nei vostri occhi che vorreste sapere il senso delle mie parole.
Da Clorilena, mia sposa, ebbi un figlio, la cui nascita fu accompagnata da strani prodigi. La madre più volte sognò che dai suoi fianchi sarebbe uscito un mostro dalla faccia umana, impetuoso e selvaggio, e che nascendo le avrebbe dato la morte. Il sole arroventato pareva sfidasse la luna. Il cielo si oscurò, la terra tremò, cadde una pioggia di pietre e i fiumi scorrevano rossi di sangue. Fra il delirar degli elementi nacque l'erede.
Consultai gli astri: m'accorsi allora d'aver generato un mostro. Crudele con gli uomini mi avrebbe

cacciato dopo avermi umiliato forzandomi a prosternarmi ai suoi piedi. Per impedire che i funesti presagi si avverassero, annunziai che il principe era morto e lo rinchiusi in una torre sperduta fra le più alte montagne. È là che vive mio figlio. Vietato è avvicinarsi alla sua dimora e Clotaldo è l'unico testimone della sua misera vita. L'ho condannato per proteggermi e proteggervi, ma temo che la mia crudeltà contrasti con la carità cristiana. Ho deciso che domani il principe prenda il mio posto. Tutti dovranno obbedire. Se egli si rivelasse inumano, ritornerebbe alla sua prigione. Ecco quello che voglio come re e come padre.

Tutti escono mentre appare Clotaldo seguito da Diana e dal servo.

CLOTALDO
Questa donna è penetrata nella torre ed ha veduto il principe.
(*Inginocchiandosi*)
Perdonate.

IL RE
Ti perdono. Oggi non importa più.
(*A Diana e al servo*)
E voi, restate.
(A Clotaldo)
Vieni, ti dirò quello che ora si deve fare.

Escono.

Atto secondo

Una camera riccamente addobbata. Grande sfarzo di stoffe. A destra un grande letto coperto di preziosi broccati. Il principe riposa. Il re e Clotaldo lo guardano.

CLOTALDO
Scesi nella prigione e per portare il suo spirito all'altezza dei vostri disegni, gli parlai del volo dell'aquila che sale rapida nelle regioni di fuoco ove pare un lampo impennato, una cometa sfolgorante. «È il re degli uccelli, gli dissi, e certamente voi lo preferite». Queste parole eccitarono il suo orgoglio. «Le mie sciagure mi consolano, gridò, obbedisco perché incatenato, non per mia volontà». L'agitazione cresceva. Gli offersi allora il liquore da voi preparato. Le forze l'abbandonarono. S'addormentò. Le sue membra si copersero di un sudore freddo, tanto freddo che la morte non sembrava più apparente. Sempre obbediente ai vostri ordini l'abbiamo coricato sul vostro letto e vegliamo sul suo sonno.

IL RE
Ho voluto che egli entrasse qui addormentato perché, condannato domani a ritornare nella torre solitaria, non si sarebbe rassegnato se oggi avesse saputo di essere mio figlio. Invece, per virtù del magico liquore, penserà che tutto ciò che ha veduto sia stato un sogno.

Nel frattempo i cantori, uomini e donne, prenderanno posto a sinistra, in due file. I colori dei costumi saranno in armonia con quelli delle stoffe che pendono dalle pareti, i cantori saranno parte seduti, parte in piedi e canteranno con la carta in mano.

CORO
primo tempo
Ben rise Tirsi, e qui ver me rivolse
le due stelle d'Amor la bella Clori:
qui per ornarmi il crin, de' più bei fiori
al suon de le mie canne in grembo colse.
Qui l'angelica voce in note sciolse.
Ch'umiliano i più superbitori.
Qui le grazie scherzar vidi e gli amori
quando le chiome d'or sparte raccolse.
Qui con meco s'assise, e qui mi cinse
del caro braccio il fianco e dolce intorno
stringendomi la man l'alma mi strinse.
Qui d'un bacio ferimmi, e '1 viso adorno
Di bel vermiglio vergognando tinse.
O memoria soave, o lieto giorno!

Durante la esecuzione dei tre madrigali (il primo tempo «pastorale» il secondo tempo «amoroso», il terzo «eroico») la scena sarà animata dall'andarivieni dei servi recanti vestiti, armi ecc. ecc. e dall'ansietà del re e di Clotaldo che attendono il risveglio del principe. I tre madrigali si possono interpretare con tre danze che corrispondano al carattere della poesia e della musica. Il numero delle danzatrici deve essere limitatissimo: da quattro a sei, otto al massimo per il terzo tempo.

secondo tempo
Giace inferma Madonna: Amor che fai,
che non le porgi a sì quand'uopo aita?

Pur nella vita sua, come ben sai,
vive non men la sua che la mia vita.
Vienne, e sotto la guancia impallidita
pon la faretra ond'ella poi omai
e i sudor de la fronte egra e smarrita
col velo asciuga, e gli umidetti rai.
Pioggia nel grembo di celesti fiori
le versa, e poi col ventilar de l'ali
tempra de le sue membra i gravi ardori.
Ma se brami salute a' nostri mali,
e insieme i miei sanar co' suoi dolori,
quando morte l'assal, dalle i tuoi strali.

terzo tempo

Or si canti di Marte e di sua schiera
gli arditi assalti e l'onorate imprese,
le sanguigne vittorie, le contese,
i trionfi di morte orrida e fiera.
Non canto amor. Da questa dea guerriera
quant'ebbi a sostener mortali offese
come un guardo mi vinse, un crin mi prese.
Istoria miserabile, ma vera.
Or si canti di Marte e di sua schiera
gli arditi assalti e l'onorate imprese,
le sanguigne vittorie e le contese,
i trionfi di morte orrida e fiera.

Il principe si sveglia. Il re sparisce dietro una tenda.

IL PRINCIPE
(*alzandosi a sedere sul letto*)
Dove sono? È questa una reggia? E questi broccati? Sogno? Dormii? Avventuroso viaggio nel sonno?

UNO SCUDIERO
(al principe)
Volete che si canti ancora?

IL PRINCIPE
Via.

I cantori escono. Appare Clotaldo.

CLOTALDO
Lasciate che io vi baci le mani in segno di obbedienza.

IL PRINCIPE
Sei tu Clotaldo? Oggi mi parli come mai mi parlasti.

CLOTALDO
Dovete finalmente sapere che siete il figlio del nostro re. Foste condannato a vivere solo, lontano, per evitare che i presagi si avverassero: «questo regno dovrà finire il giorno che la vostra fronte si incoronerà di lauro».

IL PRINCIPE
(*scende dal letto*)
Ora potrò dunque dar prova del mio valore : con le mie mani ti punirò per le ingiuste offese e per la tua crudeltà.
(Gli scudieri vorrebbero trattenerlo)
Che nessuno si avvicini.

Clotaldo esce precipitosamente. Appare don Arias.

DON ARIAS
(*al principe, enfatico*)
Felice il giorno in cui voi illuminaste questo regno come il sole che arde sulle cime delle più alte montagne.

IL PRINCIPE
(*annoiato*)
Che Iddio ti protegga.

DON ARIAS
Dal vostro saluto comprendo che voi non sapete chi sono.

IL PRINCIPE
Un'altra volta ti dirò: «Che Iddio non ti protegga». La tua voce mi annoia.

UNO SCUDIERO
(*a don Arias*)
Perdonategli. Egli ha sempre vissuto fra le montagne.
(*Al principe*)
Non è giusto...

IL PRINCIPE
È giusto quello che mi fa piacere.

S'arma di spada e minaccia lo scudiero che cade. Appare il re.

IL RE
Sei appena giunto e già vuoi uccidere? Speravo trovarti in lotta col tuo destino e invece abusi della

tua forza. Figlio mio, come potrei stringerti fra le mie braccia? Ero venuto per abbracciarti, ma ora temo il tuo abbraccio.

IL PRINCIPE
Posso rinunziare al tuo abbraccio, come vi rinunziai sino ad oggi. Che ne farei del tuo affetto se, dopo avermi messo al mondo, hai voluto la mia morte?

IL RE
Volesse Iddio che tu non fossi mai nato.

IL PRINCIPE
Se non fossi mai nato non mi lagnerei. Tu mi hai tolto ciò che mi hai dato.

IL RE
Domina, domina la violenza e pensa che tutto ciò che vedi forse non è che un sogno.

Esce.

IL PRINCIPE
Forse tutto ciò non è che un sogno?
(*Appare Diana che vedendo il principe vorrebbe ritornare sui suoi passi*)
Fermatevi. Se fuggite, la luce fugge con voi e il mondo piomba nelle tenebre. Ma io vi ho già veduta. Dove?

DIANA
Nella torre...

IL PRINCIPE
Ora vivo, respiro. Chi siete? Non vi ho veduta, ma vi conosco.

DIANA
Sono una sventurata.

IL PRINCIPE
(*interrompendola*)
Ho veduto nel regno dei fiori la rosa regina. Fra gli smeraldi risplendere il diamante, fra le stelle Venere dominare sovrana e nel firmamento il sole illuminare tutti i pianeti. Fra i fiori, le pietre, le stelle voi splendete più del sole.

DIANA
(*allontanandosi*)
Quando la ragione è intimidita, solo il silenzio può rispondere...

IL PRINCIPE
Non allontanatevi.

DIANA
Lasciatemi.

IL PRINCIPE
Non posso.

La trattiene.

DIANA
Lasciatemi.

IL PRINCIPE
No.
(*Ai domestici*)
Uscite e chiudete tutte le porte.

Appare Clotaldo.

CLOTALDO
Fermatevi.

IL PRINCIPE
Vecchio, non temi la mia collera?

Estrae il pugnale. Clotaldo lo trattiene ma cade a terra. Appare il re. Diana fugge.

IL RE
Non rispetti i suoi capelli bianchi?

IL PRINCIPE
(*al re*)
Anche tu, coi tuoi capelli bianchi, fra poco cadrai ai miei piedi.

Il re sostenendosi al braccio di Clotaldo esce lentamente. Il principe immobile guarda, smarrito, dinanzi a sé.

Atto terzo

La stessa scena del primo atto (primo quadro).
Il principe, incatenato, riposa nella caverna rischiarata dalle debole luce di una fiaccola.
S'odono voci lontane cantare.

Or si canti di Marte e di sua schiera
gli arditi assalti e l'onorate imprese,
le sanguigne vittorie e le contese,
i trionfi di morte orrida e fiera.

Il canto guerriero s'arresta e riprende quello amoroso.

Giace inferma Madonna: Amor che fai,
che non le porgi a sì grand'uopo aita?
Pur nella vita sua, come ben sai,
Vive non men la sua che la mia vita.

Appare Diana e si avvicina alla caverna.

IL PRINCIPE
(*sognando*)
L'uomo perfetto punisce i malvagi.
Che Clotaldo muoia e che mio padre mi baci umilmente i piedi.
La fama del mio valore si spanderà nel mondo. Io trionferò vendicandomi.
(*Si sveglia*)
Ma dove sono? Prigioniero e incatenato! Questa torre sarà la mia tomba.
(*Giunge di lontano il suono delle campane*).
Ohimé che il tempo, l'ore e le campane
che ognor col suon mi danno nella mente
mi fanno ripensare quanto sovente
morte vanno le creature umane.
E penso, lasso, sera notte e mane
come si fugge ogni tempo presente.
E vedo che per certo egli è niente
ciò che desian nostre menti vane.
Corre per forza come vola strale
dal nascer, questa vita a dar nel segno
di quella, che niun contra lei vale.
Dunque che fa nostro misero ingegno?
Vanitas vanitatum monta e sale.
Tutto è sommerso, e 'l corpo è fatto indegno.

DIANA
Ti guardo con pietà e ti ascolto. Ora so che cosa vorrei chiederti.

IL PRINCIPE
Nulla puoi chiedere a un prigioniero del sogno.

DIANA
No. No. Tu hai veduto nel regno dei fiori la rosa regina. Fra gli smeraldi risplendere il diamante. Fra le stelle Venere dominare sovrana, e nel firmamento il sole illuminar tutti i pianeti. Questo hai veduto mentre io ti ero vicina.

IL PRINCIPE
Nulla ho veduto. Nemmeno vedo questa torre che sarà la mia tomba. Lasciami.

DIANA
Se nella sventura trovare un uomo più sventurato di me poté consolarmi, ora soffro della tua pena. Amor, tu dai dolce e sicura vita
tu dai fortezza unita,
tu dai prosperità.
tu empi il mondo di soavità.

IL PRINCIPE
Corre per forza come vola strale
dal nascere questa vita a dar nel segno
di quella che niun contra lei vale.

Diana si allontana lentamente. Appare Clotaldo.

CLOTALDO
Da quando seguimmo l'aquila che d'un volo rapido solcava il cielo, avete dormito?

IL PRINCIPE
Sì Clotaldo, ed anche ora mi pare di dormire.
Se sognavo quando vedevo corpi veri agitarsi, muoversi, quello che ora vedo deve essere falso e incerto, e se vedevo mentre dormivo, devo sognare quando son desto.
Oh crudele illusione! Mi svegliai coperto di fiori tessuti dalla primavera, ed ero un principe. Vesti ricche e sontuose. Voi, per rallegrare l'animo mio mi palesaste il mio vero stato. Vidi allora in voi il nemico e tentai di uccidervi. Di tutto ero padrone e di tutti volevo vendicarmi. Soltanto una donna amavo. Mi riapparve qui, or è un istante, ma non era più la stessa.

CLOTALDO
Anche nel sogno dovevi rispettarmi.

IL PRINCIPE
Sogna il ricco le ricchezze che sono il suo tormento. Sogna il povero la povertà, la miseria, le sofferenze. Sogna l'uomo la prosperità. Sogna chi offende e oltraggia. lo stesso sogno che vivo qui carico di ferri come già mi sognai libero e possente.

S'odono lontane grida. Scende lentamente dalla montagna una folla di gente: soldati, popolani, cittadini. Molti si inginocchiano davanti alla caverna. Clotaldo guarda immobile.

UNO DELLA FOLLA
Non crediamo ai presagi né lieti, né funesti, non crediamo alla verità degli astri. Vogliamo il nostro principe. Udite? Udite? I vostri fedeli vi acclamano, e sono legioni. Ascoltate.

IL PRINCIPE
Voi volete che ancora io sogni uno splendore che domani svanirà? Voi volete che ancora i miei occhi contemplino una visione di grandezza che domani sparirà al primo soffio della brezza mattutina? Voi volete che ancora una volta io accarezzi quelle seduzioni contro le quali le forze umane non possono lottare? No, non voglio dipendere dai capricci del destino. Ora so, questa mia vita è sogno. Sparite, fantasmi.
Non pompe, né illusioni che all'alito degli zeffiri cadono come fiori di mandorlo sbocciati nella precoce primavera.
Le vostre menzogne non m'illudono più.

UNO DELLA FOLLA
Guardate, alzate gli occhi. Le montagne sembrano formicai : è la folla che vi attende.

IL PRINCIPE
Anche ieri vidi tutto come oggi io vedo ed era un sogno.

UNO DELLA FOLLA
Sempre i grandi eventi si annunziano nei sogni.

Sciolgono il principe, la folla si irrigidisce nella immobilità.

IL PRINCIPE
È vero. Fu l'annunzio di ciò che doveva essere. Accetto di vivere questo nuovo sogno.

CLOTALDO
No, no. Uccidetemi.

IL PRINCIPE
(*adirato*)
Ingrato.
(*Si calma*)
Ma no. Forse è ancora un sogno.

Appare il re. Egli si avvicina al principe e si inginocchia.

IL RE
Eccomi ai vostri piedi che copro coi miei capelli bianchi. La volontà del cielo si compia.

IL PRINCIPE
Quello che Iddio ha scritto nell'azzurro del cielo, quello che ha annunziato con lettere d'oro, che son gli astri e le stelle, non può essere né menzogna né inganno.
Mentre può ingannarsi chi legge nell'infinito. Se è detto: «Una fiera ti sbranerà», risveglieresti un leone che dorme?
Se è detto: «La spada che porti al tuo fianco ti ucciderà» la sguaineresti puntandola contro il tuo petto?
Se è detto: «Perirai travolto dai flutti?», ti getteresti in mare quando la tempesta infuria? lo ero forse un leone addormentato, una spada non affilata, un mare calmo. Non è con la crudeltà che si poteva andare contro i falsi presagi.
(*Al re*)
Alzatevi, padre mio, datemi la mano. Gli astri per voi si nascosero fra le nubi. Sono io che mi umilio ai vostri piedi.

Il principe s'inginocchia. Il re e il principe si abbracciano mentre la folla esultante fa largo per lasciarli passare.

LA FOLLA
Venti, benigni venti,
del sole temperate i raggi ardenti.
Spargete un odorato nembo
che, se la vita è sogno,
sogno può esser vita.

Cala la tela.

«Fra il delirar degli elementi nacque l'erede». Malipiero tragediografo, interprete degli incubi

di Francesco Fontanelli

Nel 1961, il grande studioso di teatro e superstite dell'Olocausto Péter Szondi dedicava un capitolo del suo *Saggio sul tragico* a *La vida es sueño* di Pedro Calderón de la Barca, ponendolo non a caso dopo l'analisi dell'*Edipo re*. La tragedia sofoclea mostra notoriamente l'ineluttabilità di un destino funesto, predetto dall'oracolo di Delfi, rivelato dall'indovino Tiresia, subito dal protagonista senza possibilità di scampo. La presa di coscienza coincide con l'accecamento; gli omicidi e i suicidi lasciano strascichi di dolore che si tramandano come un contagio di generazione in generazione. Nel dramma di Calderón – scritto tra il 1627 e il 1630 al culmine del florido periodo per le arti spagnole che porta il nome di 'secolo d'oro' – tornano molti di quegli elementi: fatalismo, segreto conflitto tra padre e figlio riletto attraverso il problema della successione dinastica, domanda circa il legittimo esercizio del potere.

La trama si fonda su un cupo presagio che grava sulla Polonia e sul suo re Basilio, ormai stanco, costretto a cedere lo scettro ai nipoti Astolfo e Stella. In un discorso ai cortigiani, egli confessa che il principe ereditario non è morto, come si fece credere, ma giace rinchiuso da più di vent'anni in una torre per la sicurezza di tutti. Il novello Edipo, 'esposto sul monte' coi piedi legati, si chiama Sigismondo e sua la crudeltà era scritta negli astri: la madre morì partorendolo tra eclissi e terremoti, dopo aver sognato «un mostro in forma d'uomo che le apriva le viscere tracotante»;[1] i vaticini confermarono che il bimbo sarebbe divenuto un tiranno. C'è però una differenza sostanziale rispetto al mondo greco: la profezia può essere messa in dubbio, sfidata e 'disarcionata' dall'azione umana. Il re, preso dai rimorsi, si interroga se non sia il caso di dare al figlio degenere una possibilità di riscatto (in fondo, come canta un passo pucciniano, «non v'è al mondo peccatore cui non s'apra una via di redenzione»). Addormentato con una dose di oppiacei dal carceriere Clotaldo, il giovane verrà condotto a palazzo, dove gli sembrerà di vivere un sogno, 'recitando' una parte – quella del principe – che da sempre è la sua. Nel gioco rischioso della rappresentazione, potrà conoscersi fino in fondo, gettando le basi per un cambiamento interiore fondato sul libero arbitrio. Lo stratagemma offertogli dal padre istaura così un nesso tra la visione cristiana e gli sviluppi della drammaturgia moderna. Per dirla con Szondi, «l'opera di Calderon prende definitivamente le distanze dall'antichità e realizza un'idea centrale del barocco: il teatro del mondo; […] l'esperimento cui Sigismondo deve sottomettersi fa inaspettatamente di lui il soggetto attivo della prova».[2]

LA VIDA
ES SVEÑO.
COMEDIA FAMOSA.
De D. Pedro Calderon de la Barca.
Personas que hablan en ella.

La prima pagina della Vida es sueño *(in* Primera parte de comedias de don Pedro Calderon de la Barca, *Coello y López, Madrid 1636).*

Alla soglia dei suoi sessant'anni, Gian Francesco Malipiero si confrontava con queste due diverse declinazioni del tragico. Nel maggio 1940 finì di comporre una *Ecuba* in tre atti, da Euripide, e subito dopo si mise a rielaborare il testo della *Vita è sogno* (anch'esso in tre atti, completati in forma di abbozzo il 22 settembre 1940 e messi in partitura tra il novembre dello stesso anno e l'8 febbraio 1941). Da una parte, la spietatezza onirica del teatro greco. Fatta prigioniera, Ecuba è turbata da «sogni dalle ali nere» che annunciano il sacrificio dei suoi figli; nel finale, le verrà predetta la trasformazione in «fiera dagli occhi di fuoco», mentre il coro legge il gonfiarsi delle vele al «vento propizio» come preludio di un vagare alla deriva: «Aura, aura del mare, ah dove mai questa nave tu sospingerai? […] dove mi porti, ahi, sventurata!».[3] Dall'altra parte, il teatro morale di Calderón avrebbe offerto al compositore la prospettiva di un superamento del negativo, l'ipotesi (tutta da verificare nella partitura) di un lieto fine. Nelle penultime battute dell'opera, la folla celebra l'abbraccio tra padre e figlio con una strofa che non figura nell'originale spagnolo: «Venti, benigni venti, / Del sole temperate i raggi ardenti. / Spargete un odorato nembo / Chè, se la vita è sogno / Sogno può esser vita». Malipiero trasse i primi tre versi da una poesia 'boschereccia' di Torquato Tasso, forse per creare un *pendant* con la brezza che chiudeva *Ecuba*, e poi aggiunse di suo pugno il distico finale, che racchiude in un motto il messaggio dell'opera.[4]

Queste interpolazioni costituiscono forse l'aspetto più intrigante del teatro malipieriano, vera e propria selva di rimandi intertestuali, in cui affiorano gli interessi del musicista bibliofilo. La genesi della *Vita è sogno* si situa in un periodo di minore sperimentalismo in tal senso, percepito come una «parentesi lirica» (1935-1941) all'interno del 'proprio' teatro.[5] Malipiero non crea *ex novo* il libretto né lo articola su forme inusitate, 'a polittico', come nelle *Sette canzoni* dell'*Orfeide* (1919) o nel *Torneo notturno* (1929), dove visioni drammatiche di opposto carattere venivano accostate una all'altra in un ciclo potenzialmente infinito. Egli attinge ora ai grandi classici della letteratura, pur fedele a un'impulsività di sguardo che esclude ogni reverenza. La sua «libera traduzione e riduzione» della *Vida es sueño* è più che un rifacimento operistico – Marzio Pieri la descrive efficacemente come «una

presa di possesso spregiudicatissima», che ri(con)duce la complessità dell'universo calderoniano «ai propri amari stilemi»: ciò che soprattutto si ode è «la voce 'privata' del manieristico riadattatore».[6] Presentare la struttura dell'opera e i suoi caratteri vuol dire quindi esplorare il potenziale di attrazione della fonte, ma anche le varianti, le strategie messe in atto per riconvertire la materia.

Salvador Dalí, il Re, *acquaforte (in Pedro Calderón de la Barca,* La vida es sueño, *Editorial Subirana, Barcellona 1975).*

La prima e più significativa modifica riguarda l'ambientazione del dramma. Malipiero elimina ogni riferimento alla Polonia e alla Moscovia (ducato di provenienza del nipote del re), optando per uno scenario 'utopico': *Senza luogo né tempo. In un mondo di fantasia*. Se proprio volessimo situare la vicenda, non potrebbe che svolgersi nella dimensione sospesa di un reame segnato dalla violenza, *al tempo delle favole*, come in *Turandot*. I protagonisti stessi si eternizzano. Il compositore li trasforma in figure senza nome, archetipi con la lettera maiuscola: il Re, il Principe. Misteriosi ritocchi coinvolgono i personaggi comprimari: il duca Astolfo diventa Don Arias (già gentiluomo castigliano in *Le Cid* di Corneille), mentre Rosaura, esule da lui tradita, viene ribattezzata Diana. Nulla Malipiero lascia trapelare della triste storia della dama, che nella *pièce* di Calderón si camuffava in abiti maschili meditando la propria vendetta e veniva riconosciuta come figlia dal carceriere Clotaldo. Tutto questo si condensa per antonomasia in 'Diana', la dea impavida che si aggira armata tra i boschi, ma ciò che vediamo sulla scena è una sagoma di donna più simile a Mélisande, che giunge dagli abissi e soffre senza un perché. La virata malipieriana verso l'astrazione simbolica implica uno sfoltimento dell'intreccio barocco e delle sue peripezie, con un esito che avvicina *La vita è sogno* ai 'misteri' medievali o al 'teatro dei miti' dell'ultimo Pirandello. Del resto, era vivo nel compositore veneziano il ricordo della sua opera-scandalo, *La favola del figlio cambiato* (1934), che attirò gli strali della censura nazifascista, preoccupata dai riflessi attualizzanti di quella messinscena. Anche lì, troviamo un Principe ignaro delle sue origini, sostituito alla nascita per un capriccio del fato, e un *alter ego* deforme con manie di grandezza, che tutti chiamano «Figlio-di-re», «mostro incoronato». Una volta scoperto l'inganno, lo scontro per il potere si dissolve; il figlio buono tornerà a casa, felice di abbracciare la Madre, lasciando

L'ORCHESTRA

2 flauti
Ottavino
2 oboi
Corno inglese
2 clarinetti
Clarinetto basso
2 fagotti

4 corni
3 trombe
3 tromboni
basso tuba

Timpani
Grancassa
Piatti

Celesta

Arpa

Archi

al grottesco figuro il governo del popolo.[7] Non si dà altra salvezza se non quella personale, conquistata attraverso la fuga da una comunità irredimibile. Era questo il risvolto amaro della favola pirandelliana, che Malipiero poté rimeditare nelle pagine di Calderón de la Barca, aprendosi a nuove soluzioni. *La vita è sogno* resiste a una lettura manichea poiché i germi del bene albergano nello stesso animo del mostro. La redenzione del Principe, consumatasi sotto lo sguardo del padre e dei futuri sudditi, agisce come un balsamo che risana tanto il privato quanto la sfera pubblica. Si tratta di capire fino a che punto Malipiero creda a un teatro della catarsi, fondato sulla speranza di un'umanità migliore.

Il primo atto ci introduce nella prigione del Principe reietto, densa di suggestioni e valenze metafisiche. È una torre che poggia su «una caverna scavata nella roccia, rischiarata dalla debole luce di una fiaccola». L'uomo incatenato giace lì sin da quando era in fasce e non ha mai visto che cosa ci sia al di là del muro, se non attraverso i racconti del suo carceriere precettore. A differenza dei prigionieri della caverna platonica, assuefatti alla loro condizione, il protagonista della *Vita è sogno* soffre e chiede conto del proprio dolore. Si domanda come mai gli uccelli, le fiere e i pesci vivano liberi, in armonia con la natura, mentre la sua vita è un'angoscia perenne. Le prime parole che udiamo dalla sua bocca sono come i lamenti di Giobbe: «Ah infelice! Ah infortunato! O cielo, perché mi tratti così? Lo so, nascere è un male che provoca l'ira divina. La nascita dell'uomo è il più grande delitto». Malipiero avrà certamente colto le assonanze con un celebre passo di Leopardi – «è funesto a chi nasce il dì natale» – che si trova nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, già da lui musicato nel 1909 per baritono, coro e orchestra. Fu uno dei pochi lavori giovanili che sopravvissero alla sua foga autocritica (nel 1925, scriveva all'amico Guido M. Gatti: «Ha *per me* un'importanza, per questo *non* l'ho distrutto»; un giudizio confermato a distanza di anni, quanto la cantata riemerge inopinatamente dal cassetto: «attratto dalla bellezza della poesia leopardiana rilessi tutta la partitura e vi ritrovai me stesso»).[8] Sono le tracce di una immedesimazione nelle istanze del pessimismo cosmico e in un certo immaginario crepuscolare, che segnano l'intera parabola di Malipiero trovando nella *Vita è sogno* un punto di sintesi.

Su tale sfondo convergono i modelli della tradizione operistica, ripensati in chiave novecentesca. Le esclamazioni del Principe sono sorrette da un accordo degli archi, a cui rispondono i fiati per due volte a mo' di eco, come avveniva nell'«oscuro carcere sotterraneo» del *Fidelio* di Beethoven. Attorno a Florestano non c'era altro che «deserto» e «orribile silenzio», ma uno scatto morale permetteva all'eroe di intendere la sciagura come una «prova divina», la stretta via di un disegno imperscrutabile: era certo che «un dolce sussurro» avrebbe rischiarato la sua «tomba»; una donna-angelo sarebbe apparsa a consolarlo.[9] La teodicea dalle venature illuministe è certo estranea all'indole di Malipiero, ma l'amore ha una sua incidenza nell'opera, come forza misteriosa e motore latente dell'azione. In compagnia di un servo (che nel dramma originario è un personaggio buffo di nome Clarino), Diana osa spingersi sin negli anfratti della caverna, ignorando il divieto di avvicinarsi al prigioniero. Eroina guidata dal «caso», si presenta come «una sventurata» che ode i lamenti e prova «pietà». La reazione del Principe è dapprima bestiale (vorrebbe avventarsi per ucciderla), ma la donna compie un gesto che, in Calderón, assume i caratteri di un rito: si inginocchia e invoca clemenza. Così farà il 'figliol prodigo' nei confronti del padre alla fine dell'opera – la non resistenza al male si pone come unico modo per ammansire la belva e rompere le catene dell'inimicizia. Malipiero non ritualizza il gesto evangelico di Diana, ma si affida all'orchestra per tradurne i significati. L'incontro-scontro con il prigioniero è metafora di un'affinità segreta, repressa sotto una dura scorza: i due condividono alcune cellule musicali e l'amore nasce 'wagnerianamente' come compassione, incrocio di sguardi. «Mi guardò negli occhi. Della sua miseria mi dolse;… la spada… la lasciai cadere!», diceva Isotta, vinta dal fascino di Tristano.[10] «Non so perché, ma la tua voce mi commuove. Non so perché i miei occhi si posino su di te e vedendoti cresce il mio desiderio di vederti»: così dice il Principe alla pietosa Diana, mentre per la prima volta il canto si distende e un alone di luce avvolge la grotta.

LE VOCI

Il re
BASSO

Il principe (suo figlio)
TENORE

Estrella, nipote del re
SOPRANO

Don Arias, nipote del re
BARITONO

Clotaldo
BARITONO

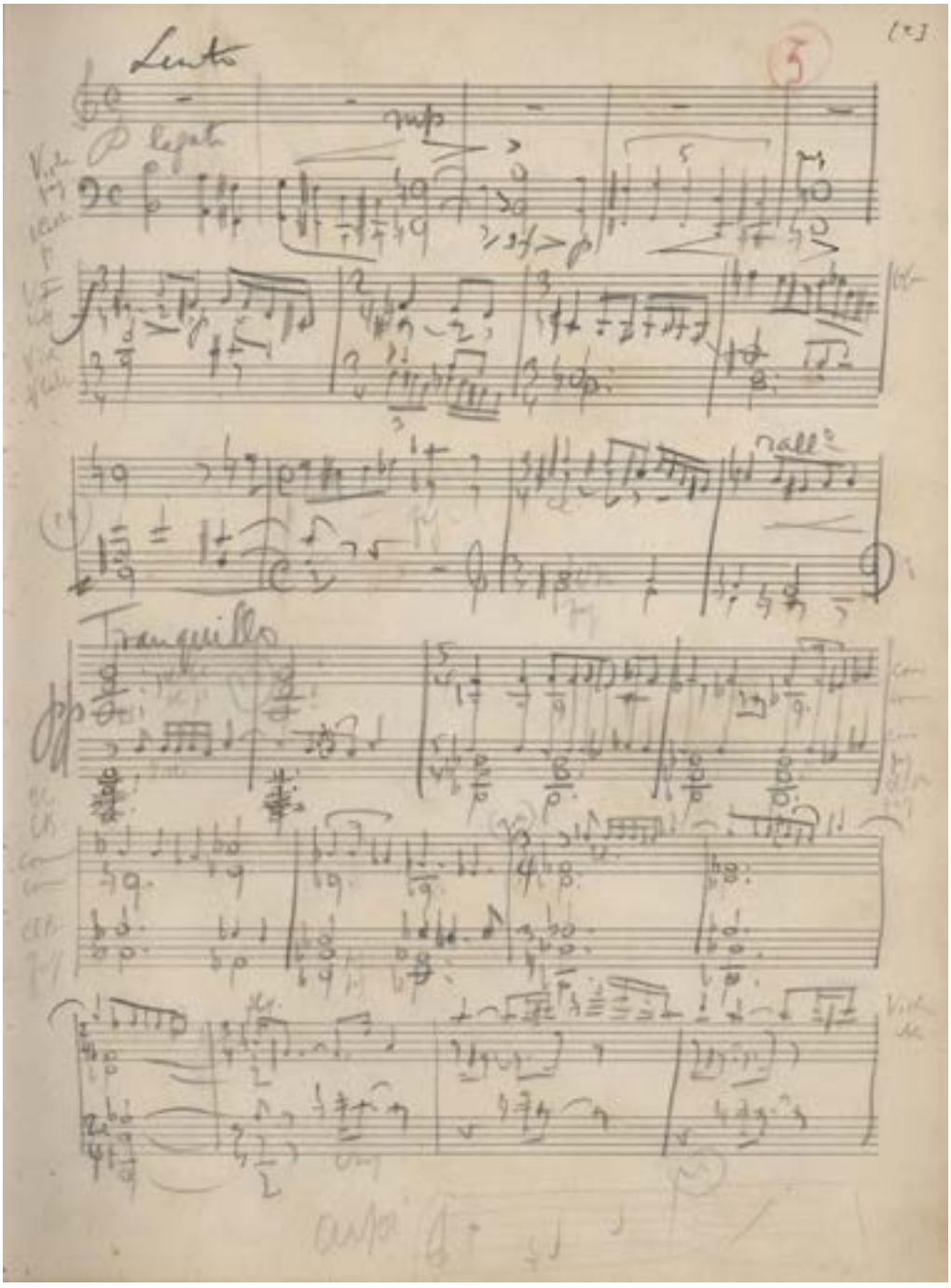
Diana
SOPRANO

Servo di Diana
BARITONO

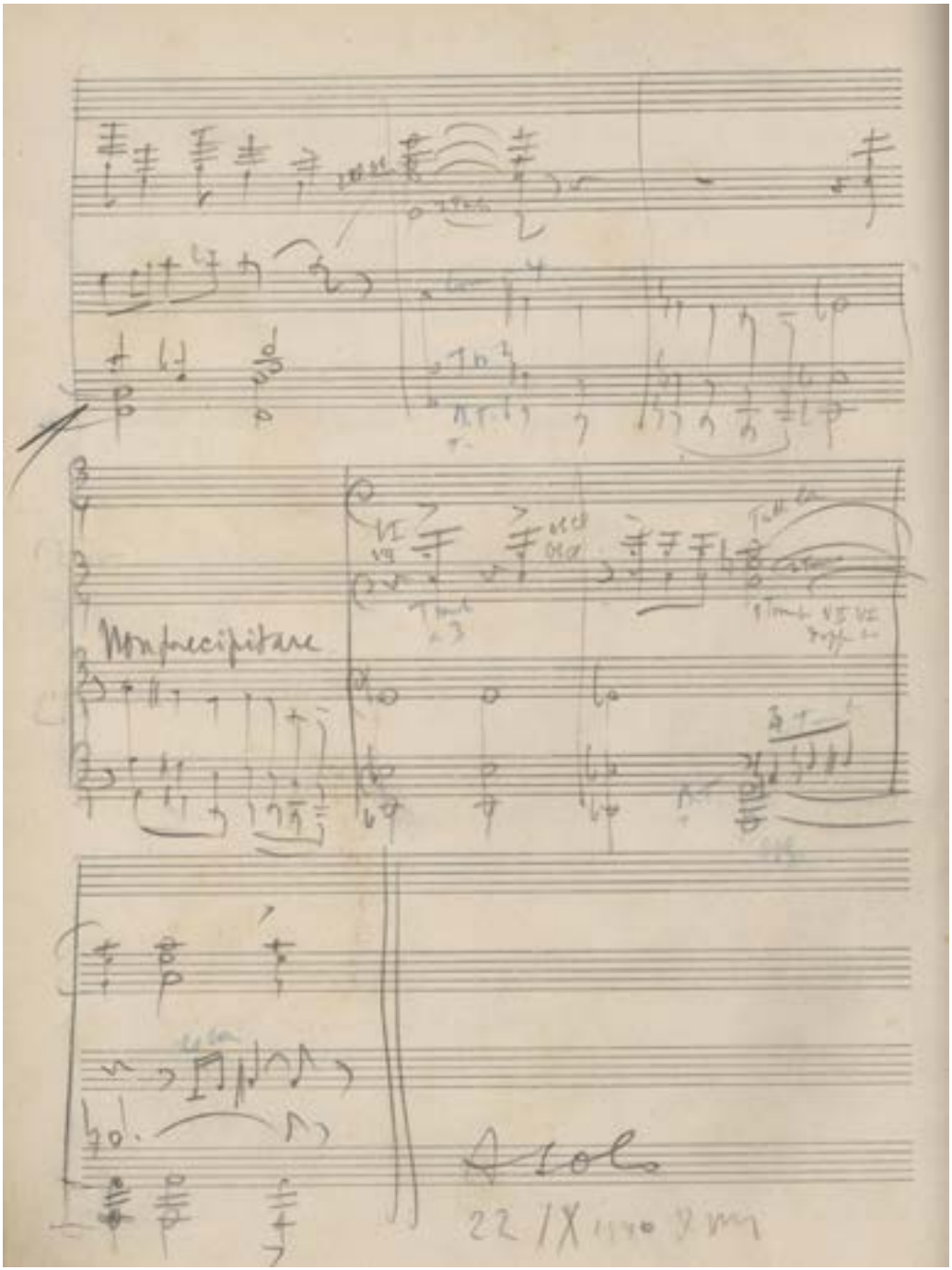
Uno scudiero del re
BARITONO

Uno della folla
BARITONO

Il primo atto è l'unico dei tre a prevedere due quadri. Si passa dalla torre della segregazione a una sala con un trono di pietra, luogo dell'ufficialità, dove si decidono le sorti



Qui e nella pagina a fronte, la prima e l'ultima pagina dell'abbozzo autografo della Vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero (Fondazione Cini, Istituto per la Musica, Fondo Gian Francesco Malipiero).*


Non precipitare
A solo
22/IX 1940 8 mm

del regno. Qui il Re convoca i suoi e annuncia a sorpresa di voler cedere il posto al figlio. Il lungo monologo, nucleo programmatico del dramma spagnolo, viene ridotto all'osso da Malipiero, che si affida alla semantica dei *Leitmotive* per collegarne gli estratti ed esprimere più di quanto le parole non dicano (udiamo tristi reminiscenze dalla scena della prigione e come controcanto le note di un corale, emblema dei sentimenti di carità paterna). Il testo di Calderón sarà invece espanso nel secondo atto con intonazioni di sonetti che fanno da sottofondo al sonno 'drogato' del Principe, tra «grande sfarzo di stoffe» e vigilante attesa. Per ricreare l'atmosfera degli intrattenimenti di corte, Malipiero assegna a un gruppo di cantori un trittico di madrigali di genere «pastorale», «amoroso» ed «eroico», traendoli dalle *Rime* di Giovan Battista Marino;[11] specifica inoltre che «si possono interpretare con tre danze che corrispondano al carattere della poesia e della musica». È evidente in questa rievocazione storica dai contorni un po' sfumati il riferimento alla fase estrema del madrigale seicentesco, non più di sole voci ma 'concertato' con gli strumenti, in cui il cosiddetto 'stile rappresentativo' si traduceva in azioni coreografiche e pantomime. Si pensi alle commedie madrigalesche di Vecchi e Banchieri, ai *Balletti* di Gastoldi – correlati a diversi 'humori' o 'tipi umani' – e soprattutto al tardo Monteverdi, autore prediletto a cui Malipiero dedicò anni di studi, curandone l'edizione completa delle opere (1926-1942). Due dei sonetti riarrangiati per *La vita è sogno* figuravano non a caso tra i madrigali monteverdiani (rispettivamente: *Qui rise, o Tirsi*, nel Sesto libro, e *Altri canti di Marte*, nell'Ottavo), ma le esigenze drammaturgiche conducono ora a degli stravolgimenti. Il terzo brano, che Malipiero identifica come «eroico», faceva in realtà parte delle 'rime amorose' di Marino ed era stato incluso dallo stesso Monteverdi tra i madrigali *amorosi*, non *guerrieri*, della raccolta del 1638 (pur nella sottolineatura di una comunanza metaforica tra i due ambiti). «Io canto, Amor», lì si diceva, alludendo all'arco e alle frecce della passione. «Non canto amor» è invece la drastica variante malipieriana, che delinea un eroismo senza cuore, preludio a ciò che sarebbe accaduto al risveglio del prigioniero, Principe suo malgrado. La dolce musa non gli si addice né sortisce effetti lenitivi (nel testo di Calderón egli esclamava: «solo note militari ho sentito volentieri»). Assistiamo infatti a un crescendo di violenza che vede la defenestrazione di uno scudiero, l'assalto al vecchio Clotaldo e infine la minaccia di sottomettere il padre. Il piano redentivo sembra fallito. La stessa Diana, strattonata dal mostro, prova paura.

Il terzo atto ci riporta all'inizio, come se le lancette del tempo si fossero fermate. Il Principe dorme ancora, sognando ciò che ha (realmente?) vissuto e che coincide con le più segrete pulsioni: «La fama del mio valore si spanderà per il mondo. Io trionferò vendicandomi». Al risveglio, non si riconosce ed è preso dall'amarezza, ritrovandosi di nuovo in catene. È qui che ha inizio la metamorfosi interiore, preparata da un dettaglio scenico che è assente nella fonte originaria: *Giunge di lontano il suono delle campane*. Malipiero fa declamare al giovane 'penitente' un sonetto di un poeta del Trecento, il fiorentino Antonio Pucci, noto per i suoi cantari di argomento leggendario o politico. La poesia prescelta inizia proprio richiamando «l'ore e le campane» che con scansioni inesorabili segnano il destino delle «creature umane» (Pucci rivolgeva il suo *memento mori* alle «potenze umane», ma Malipiero attenua il pathos civile del verso, forse per non incorrere nelle censure di suscettibili gerarchi).[12] Dinnanzi alla prospettiva di una vita inautentica che elude le grandi domande, scatta la presa di coscienza,

riassumibile nel motto *vanitas vanitatum* («E vedo che per certo egli è nïente / Ciò che desïan nostre menti vane»; parole simili a quelle pronunciate dal Macbeth shakespeariano in un celebre monologo che Malipiero trasporrà come 'rappresentazione da concerto' nel 1958).[13] Si tratta dell'ultimo e più eloquente tentativo di ricondurre la trama della *Vita è sogno* nell'orbita di una propria poetica, costellata di idee fisse e idiosincrasie. Il Principe sperimenta il misticismo della lauda medievale, sullo sfondo di quella «musica un po' solenne», da corteo funebre, che il compositore veneziano associava al «senso di liberazione» da lui «sempre provato a 'l'alba delle ceneri'», quando svanisce in un soffio l'«invadente banalità carnascialesca» (tale contrasto era tematizzato nell'ultima scena delle *Sette canzoni*, scritte vent'anni prima sulla scorta di testi del Tre-Quattrocento).[14]

Il «Polvere sei!» quaresimale mostra la vera via dell'esistenza; e così, la polvere di cui sono fatti i sogni consente al protagonista del dramma di accedere al reale: lo disillude, salvandolo da sé stesso. Resta però aperta la sfida dell'agire nel mondo. Attorno al Principe rinsavito non c'è la quiete di un chiostro, ma una folla che freme e lo reclama come legittimo sovrano. Le urla giungono confuse. Malipiero le realizza affidando alle sezioni del coro le cinque vocali (*a e i o u*), che si accavallano in una serie di canoni per simboleggiare il suono del caos – un modello per questo singolare espediente potrebbe trovarsi nel coro conclusivo del *Prometeo* di Skrjabin, laddove le voci cantavano *e a o ho a* al modo di un ipnotico mantra, evocazione di forze primordiali.[15] Il Principe assiste dapprima con distacco a questa onda osannante, che gli appare una chimera, una seduzione da vincere. Sono «soldati, popolani, cittadini», *molti si inginocchiano davanti alla caverna* – recita la didascalia – quasi si trattasse di un nuovo Cristo, annunciato dalla cometa. O di un anticristo? È questo il dubbio che la musica del finale sembra suggerire, gettando un'ombra sulla positività del messaggio calderoniano. Spinto dagli eventi, il giovane risponde alla chiamata e scende nell'agone. Il perdono del padre viene siglato dal popolo in estasi, che si compiace dei «benigni venti», della quiete dopo la tempesta; ma il sipario si chiude con un ritorno in orchestra del 'vecchio' motivo del Principe, oscuro e *fortissimo*. «Vale la pena notare – scriveva il critico Erwin Völsing recensendo la prima della *Vita è sogno* – che, insolitamente, l'opera non termina con una triade perfetta ma con un accordo dissonante e torbido, come se, nonostante le intuizioni liberatorie del principe, un residuo demoniaco non redento fosse rimasto nella sua anima».[16]

Le luci e le ombre della scena si proiettano irresistibilmente su un contesto storico nerissimo, il più terribile che l'umanità abbia mai visto. La prima rappresentazione della *Vita è sogno* (*Das Leben ein Traum*) avvenne il 20 giugno 1943 al Teatro dell'Opera di Breslavia, oggi città polacca di Wroclaw, allora parte del Terzo Reich. La proposta giunse dal direttore artistico Philipp Wüst, che aveva una certa familiarità con la produzione di Malipiero – nella lettera in cui gli chiede un'opera inedita da inserire in cartellone, ricorda i precedenti della *Favola del figlio cambiato* a Darmstadt, dopo il debutto a Braunschweig, e il successo del collega Alfredo Casella con *La donna serpente* a Mannheim,[17] ma si potrebbero citare molti altri titoli del catalogo malipieriano che ebbero una prima assoluta in Germania (*Le baruffe chiozzotte*, le *Tre commedie goldoniane*, *Il mistero di Venezia*) o degli allestimenti di rilievo nazionale (solo tra

Foto di scena della prima rappresentazione assoluta della Vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero, Teatro dell'Opera di Breslavia, 1943 (Fondazione Cini, Istituto per la Musica, Fondo Gian Francesco Malipiero).*

il 1939 e il 1942, *Antonio e Cleopatra* a Brema, *Giulio Cesare* ad Amburgo, *I capricci di Callot* a Dortmund). Il nuovo lavoro di Malipiero fece subito una buona impressione al direttore Wüst, che si complimentò per la qualità della musica, pur mostrando delle riserve sul libretto. Al momento di tradurlo in tedesco, emerse il timore dell'incomprensibilità da parte del pubblico di una trama sin troppo astratta («ci è parso che, rispetto alla versione originale di Calderón, ci sia una concentrazione estrema del senso del dramma, che non considera tutti i fatti e le circostanze reali»).[18] Pertanto, dopo lunghi dibattiti, l'*équipe* di Breslavia chiedeva al compositore «una più plastica e più chiara versione» della *Vita è sogno* che prevedesse «un Prologo esplicativo, recitato da un buon attore, con il fine di preparare l'azione seguente».[19] Malipiero oppose uno strenuo rifiuto e l'opera andò in scena così come l'aveva immaginata, con i rischi del caso ma anche il vantaggio di una sintonia con le tendenze più esclusive della 'nazione alleata'. I critici rilevarono le affinità con la maniera tedesca di concepire il teatro musicale: «non un dramma di personaggi, ma un puro *Ideendrama* (dramma di idee)», in cui lo sviluppo sonoro non è che «il rivestimento simbolico» di concetti;[20] si sottolineava come l'opera di Malipiero si fosse «allontanata dal belcanto, che da Scarlatti a Puccini costituisce la quintessenza dell''italianismo', per seguire le orme dei drammaturghi musicali tedeschi Gluck, Mozart e Wagner».[21] Un altro critico proseguiva la scia dei paragoni, accostando «il monacense Carl Orff al veneziano Gian Francesco Malipiero, i due principali ispiratori dell'opera contemporanea in Germania e in Italia», entrambi seguaci di Monteverdi: «per loro, il palcoscenico non è più il teatro delle passioni psicologiche, ma piuttosto la scena oratoriale di un gioco di forze incarnato in simboli».[22]

Questa consonanza estetica (sia essa voluta o presunta) si carica di implicazioni politiche. Alla prima della *Vita è sogno* erano presenti il Gauleiter della Bassa Slesia Karl Hanke, il consigliere ministeriale per la Propaganda del Reich Wilfred Bade, esponenti della Wermacht e delegati fascisti come l'ambasciatore a Berlino Dino Alfieri e i conti Collalto e Laderchi. Sui giornali si magnificava la portata dell'evento: «segno dell'amicizia tedesco-

italiana», «splendida espressione dei comuni ideali delle due potenze dell'asse», «documento di una volontà culturale incrollabile che, alla fine del quarto anno di guerra, ha resistito all'assalto dell'incultura nemica».[23] La retorica bellica dissimulava le folli trame di conquista con la rivendicazione un primato dello spirito. Nel salone delle feste del castello di Breslavia fu data anche una «serata Malipiero», promossa dalla Società italo-tedesca, in cui furono illustrati i contenuti della nuova opera con esempi al pianoforte e l'autore (assente per un motivi di salute) fu omaggiato con l'esecuzione della sua *Sonata a cinque* e del Terzo Quartetto d'archi, dal titolo *Cantari alla madrigalesca*.[24] Malipiero poté invece seguire da vicino la prima italiana della *Vita è sogno*, che debuttò con la sua regia e la direzione di Armando La Rosa Parodi al Teatro La Fenice, il 26 aprile 1944. Le critiche 'in casa' furono meno favorevoli, e mettevano in luce lo «squilibrio» fra «l'eloquente pathos sinfonico» e il trattamento delle voci, «sacrificate, umiliate, in un continuo, arbitrario e – alla fine – illogico declamato».[25] Ma la cornice storica era mutata al punto da far apparire lo stesso successo riscosso l'anno prima a Breslavia come un'ironia tragica, il falso idillio che precede la catastrofe. I nazisti si trovavano adesso in Italia non come sodali, ma come occupanti e aguzzini. Il dramma di Calderón, con al centro un giovane che vede aquile e fa «sogni d'impero», celava tremende premonizioni hitleriane. «Chi potrà con il buon senso arrestare un cavallo imbizzarrito?», si chiedeva il nipote del Re di fronte alla furia distruttrice dell'erede. Quell'itinerario drammaturgico era costruito in vista del ravvedimento del malvagio, dopo lo *choc* dell'omicidio a palazzo («ignoravo chi fossi; / ma ormai sono informato / chi sono e come son fatto: / un misto di uomo e fiera»). I tiranni novecenteschi continuavano invece a seminare morte e distruzione, senza il minimo scrupolo di coscienza.

Foto di scena della prima rappresentazione assoluta della Vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero, Teatro dell'Opera di Breslavia, 1943 (Fondazione Cini, Istituto per la Musica, Fondo Gian Francesco Malipiero).*

L'avvertimento di un contrasto rispetto al conciliante finale della *Vida es sueño* non è solo nella partitura di Malipiero e nella fosca dissonanza che la conclude. L'armonia del buon governo era smentita dalla realtà dei fatti. E il compositore ne prese atto (ormai troppo tardi) quando gli spettri della fiaba 'senza luogo né tempo' giunsero a un passo dalla porta di

Foto di scena della prima rappresentazione italiana della Vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero, Teatro La Fenice di Venezia, 1944. Direttore Armando La Rosa Parodi, regia di Gian Francesco Malipiero (Archivio storico del Teatro La Fenice).*

casa. Una lettera inedita, che vale la pena di riportare interamente, restituisce tutto il trauma del 'risveglio' e si offre come implicito postludio ai temi che abbiamo sin qui discusso. Malipiero scrive da Venezia al collega compositore Ildebrando Pizzetti, nel giugno 1945, descrivendo un paesaggio in sfacelo e chiedendosi quale destino avesse guidato i bestiali esseri che si aggirarono per le vie. Potremmo forse rispondere, con Goya, che «il sonno della ragione genera mostri». Non resta che il resoconto della disfatta, unito al desiderio di rimuovere il passato e voltare pagina:

> Non mi sono ancora riavuto dalle sofferenze patite durante venti interminabili mesi. Ci risvegliamo fra le rovine ancora fumanti. Bombardamenti atroci. Nella notte sussulti boati, oggi Padova (Mantegna) domani Treviso. Tutte le cose più care in pericolo. La guerra arrivò a 200 metri dalla mia casa di Asolo e si fermò per incanto. Un vero miracolo. Aggiungi a questi episodi bellici la dominazione tedesca (deportazioni, incendi, rappresaglie) e le atrocità delle bande nere, e avrai un quadro quasi completo della vita nell'Italia settentrionale. Amici miei carissimi imprigionati, torturati. Tutti eravamo in pericolo ché le cospirazioni non erano combinante, non si poteva far a meno di agire pericolosamente.
> Odiare i tedeschi e amare il nostro paese incondizionatamente era delitto secondo gli usurpatori spalleggiati dai carnefici, gente questa che non possiamo immaginare da che seme italiano sia nata. Una leggenda veneta racconta che Attila sia nato dal connubio fra la figlia di un re e un cane. Attila? Cane? Mostri. Attila appare ai nostri occhi come un principiante, un bambino in confronto a quelli che imperversarono qui per ben venti mesi. Il coricarsi la sera nel proprio letto era diventato un fatto quasi miracoloso ché la prigione e la camera delle torture le sentivamo vicine a noi, facenti parte della nostra vita quotidiana.
> È passato. Ora che accadrà? Quale sarà il nostro avvenire? Il nostro corpo ci permetterà di camminare come ce lo impone il nostro spirito?
>
> *Miserere nobis*.
>
> Difficile è vivere se non si vuole far valere le nostre benemerenze, ché bisogna ricordare il più gran male dell'Italia di ieri: la trasformazione in titolo assoluto della Marcia su Roma. L'epopea della cacciata dei tedeschi e dei loro bravi deve rimanere anonima, come fatto che ha riunito tutti gli italiani per cancellare certe pagine ignobili e indegne di noi. Ritroviamoci nel tuo studio a Firenze nel 1911: quali erano gli italiani di allora? E il loro spirito? Potevamo immaginare che il nostro suolo generasse dei Farinacci? Scusa le chiacchiere. Mi sveglio da un sogno tremendo, da un incubo.[26]

[1] Le citazioni dal dramma in prosa sono tratte da Pedro Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, traduzione di Dario Puccini, Milano, Garzanti, 2003.
[2] Péter Szondi, *Saggio sul tragico* (*Versuch über das Tragische*, 1961), Milano, Abscondita, 2019, p. 88.
[3] Gian Francesco Malipiero, *Ecuba*, tragedia in tre atti (1940-1941), in Id., *L'armonioso labirinto. Teatro da musica. 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 271, 280-281.
[4] Per il testo dell'opera si fa riferimento a Gian Francesco Malipiero, *La vita è sogno*, tre atti e quattro quadri (1943), in Id., *L'armonioso labirinto*, pp. 282-294. Si veda la quartina: «Venti benigni venti, / E voi del Sol temprate i raggi ardenti. / E voi spargete un odorato nembo, / Di rugiada più fresca», in *Rime del Signor Torquato Tasso. Divise in amorose, boscherezze, maritime, imenei, heroiche, morali, lugubri, sacre, e varie*, Venezia, E. Deuchino, 1621, p. 62.
[5] Cfr. *L'armonioso labirinto*, p. 225. Il commento dell'autore, datato 1952, riguardava il gruppo di opere comprese fra il *Giulio Cesare* e *La vita è sogno*.
[6] Marzio Pieri, *Sogno d'un teatro di mezz'autunno*, in *Malipiero. Scrittura e critica*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, L. S. Olschki, 1984, p. 71.
[7] Sulla contrastata accoglienza della *Favola* e la revisione di Malipiero in vista di una ripresa al Festival della Biennale del 1952, si veda Laura Zanella, *Dopo la favola del figlio cambiato. Come rinasce una creatura innocente*, Firenze, L. S. Olschki, 2002.
[8] Cfr. la lettera del 6 giugno 1925 in Gian Francesco Malipiero, *Il carteggio con Guido M. Gatti. 1941-1972*, a cura di Cecilia Palandri, Firenze, L. S. Olschki, 1997, p. 172 e il paragrafo XIX degli estratti da *La pietra del bando*, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero. Saggi di scrittori italiani e stranieri con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p. 342.
[9] Per le citazioni dal libretto del *Fidelio*, si fa riferimento alla traduzione italiana di Olimpio Cescatti.
[10] Traduzione italiana di Guido Manacorda.
[11] I 'tre tempi' recuperano con qualche variante i seguenti testi poetici: I. *Qui rise, o Thirsi, e qui ver me rivolse* (che diventa «Ben rise Tirsi»), II. *Giace inferma Madonna. Amor che fai*, III. *Altri canti di Marte, e di sua schiera* (che diventa «Or si canti di Marte»), in Giovan Battista Marino, *Rime*, Venezia, G. B. Ciotti, 1602, pp. 93, 36, 1.
[12] Cfr. Antonio Pucci, *Lasso, che 'l tempo l'ora e le campane* (modificato da Malipiero in «Ohimè che il tempo»), in *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, ordinate da Giosuè Carducci, Firenze, G. Barbèra, 1862, pp. 455-456.
[13] Cfr. «Domani e poi domani, e poi domani ancora, così il tempo si trascina di giorno in giorno, e ogni tramonto ha illuminato la via che conduce alla polvere della morte. / Ti spegni, ti spegni, piccola fiaccola. / La vita non è che un'ombra che passa», in Gian Francesco Malipiero, *Preludio e morte di Macbeth*, rappresentazione da concerto per baritono e orchestra (1958, prima esecuzione 1960).
[14] Si veda il commento del compositore a *L'Orfeide*, in *L'armonioso labirinto*, p. 71.
[15] Malipiero aveva familiarità con la partitura di Skrjabin. Un estratto del *Prométhée* viene riprodotto e commentato nel suo saggio *Orchestra e orchestrazione* (2ª parte), «Rivista Musicale Italiana», XXIV, 1917, pp. 111-112.
[16] Erwin Völsing, *Francesco Malipiero: "Das Leben ein Traum"*, «Musik im Kriege», I, giugno-luglio 1943, p. 61.
[17] Lettera di Philipp Wüst a Malipiero, Breslavia, 9 febbraio 1942, sulla quale il compositore annotò: «Risposto offrendo prima assoluta della vita è sogno / 22 II 1942 XX». Il carteggio si conserva presso il Fondo Gian Francesco Malipiero dell'Istituto per la Musica (Venezia, Fondazione Giorgio Cini).
[18] Così scrive il sovrintendente Hans Schlenck nella lettera a Malipiero del 12 marzo 1943. L'essenzialità della scrittura malipieriana contrastava con un adattamento teatrale della *Vita è sogno* ben noto in Germania: la tragedia in cinque atti *La torre* (*Der Turm*, 1928) di Hugo von Hofmannsthal. Lì i simboli si esplicavano in un'ampia parabola che aggiungeva dettagli rispetto alla fonte calderoniana.
[19] Lettera di Philipp Wüst a Malipiero, Breslavia, 18 febbraio 1943.
[20] Erwin Völsing, *Uraufführung einer Oper von Francesco Malipiero: "Das Leben ein Traum"*, «Völkischer Beobachter (München – Süddeutsche Ausgabe)», 25 giugno 1943.
[21] Fred Hamel, *Oper nach Calderon. Malipiero: Das Leben ist Traum*, «Deutsche Allgemeine Zeitung», 21 giugno 1943.

[22] Karl Schönewolf, *"Das Leben ein Traum". Uraufführung von Malipieros Oper im Breslauer Opernhaus*, «Deutsche Ukraine-Zeitung», 30 giugno 1943. Sulla 'compatibilità' dello stile malipieriano con l'orizzonte tedesco e le strategie di appropriazione ideologico-culturale, si veda Tobias Reichard, *'Malipiero Germanised'. Traces of Cultural Usurpation in Nazi Germany*, «Archival Notes», 2, 2017, pp. 17-29.
[23] Cfr. Kurt Mandel, *Im Zeichen der deutschen-italienischen Freundschaft. "Das Leben ein Traum", Oper von G. F. Malipiero. Ein Werk von hochwertiger Eigenart*, «Oberschlesischer Kurier», 22 giugno 1943; Heinz Bröker, *Welturaufführung in Breslau. Malipieros "La vita è sogno" ein großer Erfolg*, «Oberschlesische Zeitung», 22 giugno 1943; Karl Schönewolf, *Eine vielbeachtete Uraufführung im Breslauer Opernhaus. Malipieros "Leben ein Traum"*, «Schlesische Volkzeitung», 22 giugno 1943.
[24] Karl Schönewolf, *Erläuterungen zur neuen Oper. Kleine Einführung in Malipieros "Leben ein Traum"*, «Schlesische Zeitung», 18 giugno 1943.
[25] B., *Una "prima" per l'Italia a La Fenice. "La vita è sogno" di Gian Francesco Malipiero*, «Gazzetta di Venezia», 27-28 aprile 1944.
[26] Lettera di Malipiero a Pizzetti, Venezia, 23 giugno 1945, conservata presso il Fondo Ildebrando Pizzetti (Roma, Archivio Storico dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana).

Guida all'ascolto

di Francesco Fontanelli

A sipario chiuso, i timbri gravi di viole, violoncelli e fagotti delineano un motivo che procede *piano* e *lento* verso il basso, per poi fissarsi con moti concentrici sulle note fa-si, ossia l'intervallo di tritono, il *diabolus in musica* a cui si associa l'idea stessa di dissonanza e ambiguità. Appare così il «tema del Principe», detto anche dai critici tedeschi «tema del destino onirico (*Traumschicksalsthema*)», primo di sei 'motivi di reminiscenza' che percorrono la partitura evocando personaggi e simboli, offrendosi come chiave interpretativa del dramma. Il motivo si propaga attraverso micro-variazioni e sfumature armoniche in un'atmosfera che, pur screziata, rimane plumbea. L'ingresso dell'oboe aggiunge un tono nostalgico: ciò che udiamo, prima ancora che la scena ci mostri una caverna tra rocce e montagne, è il paesaggio interiore della *rêverie*, specchio degli struggimenti del protagonista e del suo frustrato desiderio di evasione. (Nel secondo atto, parafrasandone il tema all'unisono con viole e fagotti, il Re dirà al figlio: «Ciò che vedi forse non è che un sogno»). Un segmento di note ribattute rompe l'incanto del preludio orchestrale, mimando lo scalpitio del cavallo alato di Diana. Il ritmo non è che la trasformazione in senso propulsivo di una quartina già racchiusa nel «tema del Principe», a testimonianza di un legame tra i due personaggi che si approfondirà nel dialogo seguente.

La donna ode i rumori delle catene, materializzati in un gesto percussivo di timpani, piatti e contrabbassi, con le viole stridenti a distanza di tritono. Il tema di apertura dell'opera risuona ora un semitono sotto, facendo da sfondo ai lamenti del giovane, che si sfogano con compostezza in una cantillazione monocorde a mo' di salmodia («O cielo, perché mi tratti così? Che male ti feci nascendo?»). Il cantico acquista maggiore ariosità quando vengono elencate le creature che vivono libere godendo dei beni della terra. L'orchestra le visibilizza attraverso l'espediente dei madrigalismi: sentiamo «l'uccello» nelle rapide figurazioni del flauto, «la fiera» che «corre saltando» nei ritmi puntati degli archi, «il pesce» guizzante nelle quartine dei legni, riprese in imitazione da uno strumento all'altro. A cadenzare questi icastici quadretti, interviene per tre volte un *refrain* in modo minore, in cui si esprime per contrasto la condizione di vita del Principe («ed io sono prigioniero») – una cattività forzata che fa di lui il 'cattivo' per eccellenza. Dopo aver accolto Diana minacciandola di morte, egli dirà: «Hai il diritto di chiamarmi mostro», mentre le arpe contrappuntano il suo *Leitmotiv* con un tetracordo frigio, emblema del lamento sin dai tempi di Monteverdi e Cavalli. In questa spirale di autocommiserazione, l'arrivo della donna straniera si traduce in una schiarita

della tavolozza armonica. Mentre Diana invoca perdono, un motivo ascendente risalta dalla voce del clarinetto basso e viene trasformato dall'oboe, che lo distende in un ambito di settima, facendone l'*incipit* del «tema d'amore». La passione, nella *Vita è sogno*, nasce come conseguenza della compassione, e la musica lo rivela attraverso la filogenesi dei motivi e i nessi significanti che tra essi si instaurano. «Tu sola hai addolcito la mia tristezza», dichiara il Principe, abbandonandosi alle morbide sonorità degli archi in *pianissimo* – il tetracordo discendente dei violoncelli si estende qui sino a toccare una quinta nota, la bemolle, presagio di nuove promesse di beatitudine.

L'intesa tra le due anime in pena, che si riscoprono parte di un comune destino, viene sconvolta dall'irruzione del carceriere Clotaldo, identificato da un tema dei corni vagamente simile a quello di Hunding nel primo atto della *Valchiria*. Gli accordi ritmano gli ordini dati alle guardie, mentre il prigioniero dice che preferirebbe uccidersi piuttosto che vedere Diana soffrire. Le sue parole sono sorrette e nobilitate da un corale di soli archi in modo lidio, che si dipana *piano*, *un poco meno mosso*. Nell'agogica e nella soavità delle armonie ci sono i segni di un acquietamento interiore, propedeutico alla trasfigurazione che sentiremo di lì a poco, quando la porta della caverna si richiude e i visitatori vengono condotti bendati al cospetto del Re.

L'intermezzo orchestrale che collega i due quadri del primo atto rispecchia i canoni della wagneriana *Verwandlungsmusik*, cioè la 'musica della trasformazione', in cui il cambio scenico si carica di valenze simboliche (come accade, per altri versi, negli interludi del *Pelléas et Mélisande* o nelle 'metamorfosi' del *Wozzeck*). Al calar della tela, ci si muove sul doppio registro del ricordo e del presentimento. I motivi principali già uditi riaffiorano in assenza dei personaggi, ponendosi come moniti autoriflessivi, icone di puro suono. Nuovi motivi si affacciano invece per la prima volta con un'intensità che lascia intuire gli effetti, senza spiegarne le cause. In particolare, la transizione scenica culmina su un corale in la bemolle (derivato dal precedente), in cui alcuni commentatori hanno colto echi dall'*Euridice* di Jacopo Peri, altri dal *Clair de lune* di Debussy, a riprova di una confluenza di modalismi antichi e moderni nel linguaggio malipieriano. Si tratta del «tema della carità», che viene esposto *piano* dalle sezioni di fiati, poi *forte* dall'intera orchestra in un clima di sublime commozione. Sarà la scena seguente a svelare i sentimenti del Re dietro questo lirismo che incarna il polo luminoso dell'opera, una speranza fino all'ultimo insidiata dalle tenebre.

L'arrivo nella sala del gran consiglio è reso significativamente con un'accelerazione del «tema d'amore» di Diana, che perde la propria espressività riducendosi a motivetto ostinato di una fanfara: si passa dalla musica degli intimi affetti alla pittura 'esteriore' della vita di corte, tra squilli di trombe e rulli di tamburi. Don Arias ed Estrella (personaggi speculari rispetto ai due infelici della prima scena) celebrano la loro unione finalizzata alla conquista del trono, e l'orchestra sottolinea la cerimoniosità di un vacuo trionfo, messo in crisi dalle rivelazioni del sovrano. Egli giunge col suo seguito, personificato da un motto *un poco marziale* degli ottoni, e racconta gli antefatti, risalendo alla morte della moglie e all'incubo del figlio-mostro, fonte di rovina. Nel monologo si riattivano gli elementi musicali legati al carattere torvo del giovane (la sua nascita è evocata da una tempesta di violoncelli e contrabbassi su arpeggi diminuiti, segnati dal tritono), mentre accordi minori di nona

scandiscono il «tema della profezia», che il Re ricorda con terrore: «Crudele con gli uomini, mi avrebbe cacciato dopo avermi umiliato». Dinnanzi a questa prospettiva, il ventennale castigo della prigione non sembra altro che un ulteriore carico di male, inaccettabile per un padre. Ecco allora che il mistico corale anticipato nell'interludio risuona come appello alla coscienza (lo udiamo mentre il Re dice: «temo che la mia crudeltà contrasti con la carità cristiana»); l'*incipit* ad accordi ribattuti si flette con oscillazioni sui gradi vicini, componendo un armonioso intarsio. È una contro-profezia che, sul piano simbolico, riecheggia in qualche modo quella del *Parsifal* («Durch Mitleid wissend / der reine Tor…»): il puro folle, divenuto 'sapiente per compassione', salverà il re e la comunità. Se il progetto redentivo dovesse fallire, l'erede ritornerebbe nella caverna, lasciando dietro di sé macerie. Nel momento in cui il padre paventa questa ipotesi, il suo *Leitmotiv* si oscura e assume il tono *lugubre* di una marcia funebre, immagine della fine del regno.

L'atto secondo si apre con una lenta melopea del corno inglese, poi ripresa dai violini sul fondale a note lunghe dei restanti archi. Il Principe è stato condotto a palazzo e Clotaldo racconta al Re di come lo convinse a bere il narcotico, parlandogli del «volo dell'aquila che sale rapida nelle regioni di fuoco» (il flauto e l'arpa ne imitano gli slanci con scalette di biscrome, a cui si aggiungono gli oboi per restituire il suono del «lampo impennato»). A questo eccitante pulviscolo segue come contrappasso la perdita dei sensi, resa dal timbro scuro del basso tuba e dei corni con sordina: un tonfo in Do minore sulle parole «Si addormentò» apre il varco verso un sonno/sogno simile alla morte. I cantori accorrono 'al capezzale' del Principe dormiente allietandolo con un concerto di madrigali in tre tempi. Sezioni omoritmiche si alternano ad altre in cui prevale il gioco imitativo delle voci, che entrano in canone rifrangendo i versi poetici come in un'eco. Il recupero degli stilemi barocchi dialoga allusivamente con la trama dell'opera: nel *refrain* dei fiati che incornicia il madrigale «pastorale» sentiamo il motivo pulsante dell'arrivo di Diana alla caverna e non è forse un caso che il coro moduli a la bemolle per cantare l'estatico abbraccio fra Tirsi e Clori («e dolce intorno / stringendomi la man l'alma mi strinse»); il madrigale «eroico» sfrutta invece il cosiddetto 'stile concitato' – che Monteverdi teorizzò e applicò nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* –, e qui la sfilza di note ribattute con accenti in controtempo diviene i correlativo degli impulsi del Principe e della sommossa che giungerà nel finale.

La dimensione della battaglia è peraltro già insita negli eventi del secondo atto. Il «tema del destino onirico» accompagna il risveglio del giovane sulle note del clarinetto basso e si staglia *forte*, ritmato dal «tema della profezia», durante l'assalto a Clotaldo. I contrasti interpersonali si manifestano in una simbolica lotta fra *Leitmotive*, come quando il padre – giunto ad abbracciare il figlio – è costretto a recedere, scandalizzato da tanta violenza (la stessa Diana fuggirà poco dopo sconvolta). Il «tema della carità» si ode qui in opposizione al «tema del Principe» e alla fine soccombe. Ormai ridotto a un opaco sussurro, il corale suona *pianissimo* negli archi con sordina, mentre il Re esce lentamente appoggiandosi al vecchio Clotaldo. Sulla scena resta il tiranno, con un pugnale tra le mani: tromboni e basso tuba ne riprendono il tema, che termina *fortissimo* su un tragico accordo di re minore.

Il terzo atto si svolge negli stessi luoghi dell'inizio, ma il preludio ce li presenta in una luce diversa, esaltando il candore della natura come antidoto agli intrighi di palazzo.

Il corno inglese esordisce con una nenia pentatonica dai ritmi sfuggenti che richiama alla mente la «danza pastorale» del terzo atto del *Tristano*, quella «vecchia aria» (*die alte Weise*) in cui era racchiuso il segreto dell'umano soffrire. Anche il Principe dorme, come l'eroe wagneriano, e parla *sognando* sotto l'effetto di una pozione, frastornato dallo *choc* di sentimenti incontrollabili. Il mondo gli appare come una fantasmagoria. «Voci lontane» cantano due dei madrigali già uditi in modo subliminale nel sonno del precedente atto; al risveglio, «il suono delle campane» sortisce l'effetto di un'ipnosi misticheggiante. Malipiero 'spazializza' i segnali acustici, distribuendoli sulle diverse fasce dell'orchestra: arpe e contrabbassi battono i rintocchi a valori larghi; i violoncelli in tremolo realizzano un ostinato di semiminime (lo stesso delle campane del *Parsifal*, fatta eccezione per l'ultima nota, più alta di un semitono); flauti, clarinetti e celesta si muovono in senso inverso con un loro motivo; nella voce centrale, il clarinetto basso intona il tetracordo frigio del lamento. Questo stratificato *tableau*, che si svolge tra le dinamiche del *piano* e del *pianissimo*, introduce la meditazione del Principe sul senso della vita, sulla vanità di ogni desiderio. Turbata dalla deriva pessimistica del sognatore, Diana gli ricorda le 'amorose visioni' di Venere e del sole, ossia la pienezza vissuta quando lei gli stava accanto. Per qualche momento, i due si lanciano in un duetto, ma la sintonia è solo apparente: la donna inneggia ai prodigi dell'amore («Amor, tu dài dolce e sicura vita / Tu dài fortezza unita», su antichissimi versi, dal *Trattato delle virtù morali* di Graziolo Bambaglioli); il Principe insiste a declamare l'austera terzina del sonetto di Pucci, che condanna come effimero ogni tentativo di felicità terrena («Corre per forza come vola strale / dal nascer questa vita a dar nel segno / di quella, che nïun contra lei vale»).

L'impossibile duetto d'amore, con le sue discrasie di testo e *Weltanschauung*, guida al significato ultimo dell'opera. La folla incalza, reclamando a gran voce l'eletto, che ormai vive oltre le apparenze, in un suo 'aldilà'. Le stratificazioni dell'orchestra servono adesso a dinamizzare le masse, sì da rendere percepibile l'approssimarsi di un cataclisma: il coro urla le cinque vocali; flauti, oboi e clarinetti cadenzano a ritmi puntati il «tema del Re»; fagotti, violoncelli e contrabbassi reggono la struttura con un ostinato ascendente che inizia a toni interi da fa diesis, in rapporto di tritono con un pedale di do, come nella *Danse de la terre* del *Sacre du printemps*. L'atmosfera si raggela quando al Principe vengono sciolte le catene e il vecchio Re, inginocchiandosi ai suoi piedi, attende il sacrificio. L'abbraccio che segue (sperato contro ogni speranza) è il segno della 'grazia cristiana' che trionfa sul 'fatalismo greco': «Alzatevi, padre mio, datemi la mano», dice il figlio, mentre riluce *pianissimo* il «tema della carità». Ma il verdetto finale Malipiero lo affida alla musica, per smentire la seduzione dell'*happy end*. Quando il coro chiosa il testo tassiano rimarcando l'inscindibilità di vita e sogno, l'orchestra recupera il «tema del Principe» *alias* «del destino onirico», proiettandolo con una forza mai udita prima. Segue il «tema d'amore», che gli si contrappone, ma viene travolto nel vortice della cupezza. La cadenza conclusiva, alla calata del sipario, è un salto di tritono (mi bemolle-la), che 'risolve' i contrasti addensandoli in un *cluster* dissonante; della dolce melodia di Diana resiste un solo frammento, fatto vibrare in crescendo da violoncelli e tromboni, come un grido.

Valentino Villa: «Il sogno e la prigionia dello specchio»

a cura di Leonardo Mello

Valentino Villa racconta la sua lettura registica della Vita è sogno.

L'opera teatrale originaria, di Pedro Calderón de la Barca, è un testo capitale della letteratura drammatica occidentale. Qual è il 'trattamento' che Malipiero costruisce per la sua trasposizione in musica?

Ci troviamo di fronte a un classico caso di riduzione di una drammaturgia ben più complessa, che diventa più scarna perché va verso la sintesi della musica. Una prima evidenza nella trasposizione è naturalmente una semplificazione della linea narrativa, nel senso che alcune sottotrame o trame parallele ovviamente nell'opera di Malipiero non ci sono. È un'evidente semplificazione, però non intendo affatto questo in senso negativo. Se pensassimo alla *Vita è sogno* come una mera riduzione dell'opera di Calderón cadremmo in un grave errore. L'operazione che compie Malipiero è più complessa: ne sono spia, per esempio, il cambiamento dei nomi di alcuni personaggi, nomi anche leggendari per la drammaturgia occidentale: vedi Sigismondo, ad esempio, il nome del principe che nell'opera non appare. Ritengo questo, fra i tanti, un aspetto estremamente significativo, come se si volesse insistere e approfondire un lato archetipico della vicenda narrata.

In effetti a Sigismondo succede di perdere il nome, ma anche Rosaura non compare più, e al suo posto troviamo Diana...

Infatti è così. E Rosaura in Calderón ha un peso notevole nello svolgersi degli eventi. Tutto questo, senza valutare le intenzioni del compositore, lo trovo anche piuttosto sensato, perché nel momento in cui si riduce o si semplifica un testo precedente si cerca anche una strada nuova o alternativa rispetto al modello. Inoltre, dal punto di vista drammaturgico in Malipiero mi pare che la figura del principe sia autenticamente centralizzata nel libretto. Ovviamente lo è anche nell'opera di Calderón, ma, anche dal punto di vista della compattezza del libretto, il principe rappresenta il vero punto di vista sull'intera vicenda. Questo non lo possiamo ritrovare nel dramma spagnolo, dove invece anche solo il concetto novecentesco del punto di vista in realtà non esiste.

Nel secolo scorso La vita è sogno *ha interessato, prima e dopo Malipiero, altri autori e artisti, per citarne soltanto due, Hugo von Hofmannsthal,che riprende la vicenda nella* Torre, *e*

Pier Paolo Pasolini che alla pièce *si riferisce nel suo* Calderón. *E anche Luca Ronconi, nel mitico Laboratorio di Prato degli anni Settanta, sceglie proprio* La torre *e* Calderón *per esplorare le possibilità della rappresentazione e lo statuto dei personaggi in epoca contemporanea. Senza contare che l'opera di Calderón de la Barca incornicia tutta quella felice esperienza toscana. Collegandomi a quello che diceva prima, secondo lei se in Malipiero il principe diviene il punto di vista assoluto, le altre figure sono relegate al ruolo di comprimari?*

In un certo senso sì. Però, senza banalizzare troppo una questione così complessa, direi che qui emerge con molta evidenza la dimensione del sogno. È questa dimensione a far sì che tutto ciò che il principe vede sia totalmente in sua funzione (cosa che poi ritroviamo anche nella realtà, in fondo): gli altri esistono solo per me. Io registro la loro esistenza solo quando sono in mia presenza, nel mio ricordo o quando richiamati dalla mia mente. Quindi possiamo definire gli altri personaggi dei comprimari, utilizzando un linguaggio teatrale, però in realtà sono più di tutto delle funzioni del principe, sfuggono alla tridimensionalità che invece è a lui attribuita. Gli altri hanno invece una bidimensionalità che è tipica della struttura onirica del racconto: tutto quello che accade viene raccontato attraverso gli occhi di una sola persona, di colui che sogna.

Valentino Villa (foto di Claudia Pajewski).

Come ha pensato, concretamente, la messinscena?

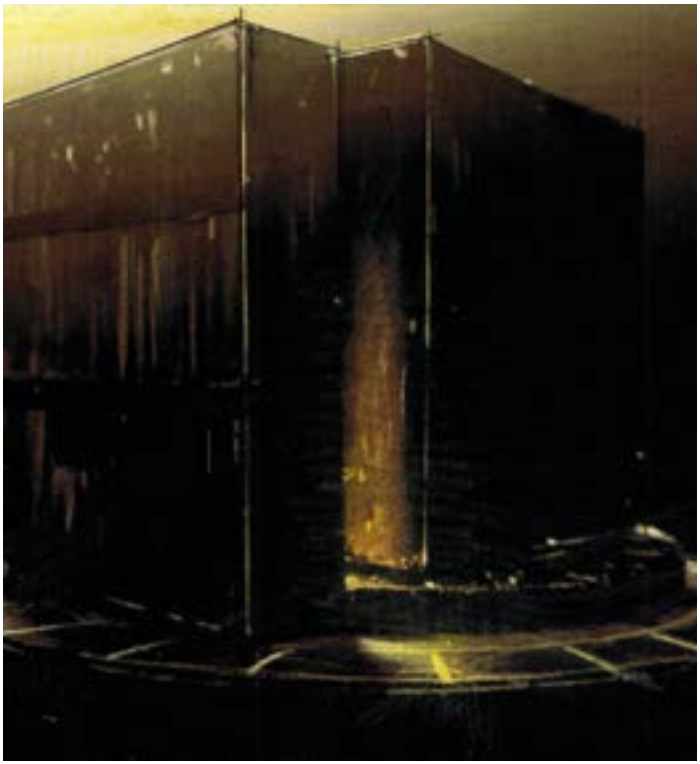
Nell'avvicinarmi allo spettacolo ho tenuto presente prima di tutto una questione. Il materiale su cui sono stato chiamato a lavorare è come se di fatto non fosse mai stato rappresentato. Gli ottant'anni che ci separano dal debutto a Breslau o a Venezia fanno sì che l'opera sia per il pubblico a noi contemporaneo sostanzialmente

inedita. Questo fatto ha un suo peso che va attentamente valutato. Non lavorando dunque su un materiale di repertorio trovo sia necessario, per quanto riguarda il regista, non intromettersi troppo nel rapporto di scoperta del pubblico nei confronti di un titolo che appunto risulta nuovo. Stando così le cose, credo che il mio lavoro sostanzialmente consista nel portarlo in scena con tratto leggero, non invasivo, con un gusto, persino, che il pubblico possa riconoscere come coevo o coerente con il materiale trattato; penso al Barocco di Calderón. Però, contemporaneamente, l'opera chiama e si impone, a cominciare dalla didascalia iniziale, in cui si legge: «Senza luogo né tempo in un mondo di fantasia». Mi sono interrogato molto su queste parole, e ho infine concluso che in realtà il sogno e la fantasia non stessero così bene insieme. Dunque ho preferito privilegiare il primo alla seconda, per cui lo spettacolo si colloca in una zona «senza luogo né tempo», nell'astrazione di un'epoca storica che, in fondo, è un'astrazione più che una citazione e inscritta nelle logiche proprie del sogno. Quello che abbiamo immaginato con Massimo Checchetto è un apparato scenografico che dà la possibilità di fluire tra i quadri che mano a mano si giustappongono, come è caratteristico in questa opera di Malipiero. Un apparato che però rimane in una forma meno connotata e più astratta. Dall'altro lato ho chiesto a Elena Cicorella di lavorare sui costumi richiamando un ipotetico Seicento, anche se in un contesto non del tutto definito che può andare dalla Spagna ai Fiamminghi. La macchina scenografica è perciò più astratta rispetto all'elemento del costume, e prende i luoghi che vengono nominati all'interno del libretto come delle indicazioni, delle funzioni, per cui vengono riprese delle forme che sono ovviamente legate alla torre, ma anche alla torre come pozzo, come alto e basso. Il dispositivo scenico contiene degli elementi di dinamica e di meccanica legati al flusso, al sogno dunque, e che citano, anche visivamente, uno strumento che il principe lega alla figura del padre: un sestante, lo strumento, appunto, che misura l'angolo di elevazione di un corpo celeste sopra l'orizzonte.

Il mondo del re è infatti in bilico tra scienza e superstizione, e proprio quest'ultima gli fa compiere, se pure in buonafede, un atto orribile come segregare il proprio figlio. Lei accennava ai sestanti in scena...

Il punto di svolta si ha alla fine, quando «uno della folla» dice: «Non crediamo ai presagi né lieti, né funesti, non crediamo alla verità degli astri. Vogliamo il nostro principe». Questo sembra un momento marginale e naturalmente non lo è affatto. È uno dei passaggi più interessanti di tutta l'opera di Malipiero, perché la prigione in fondo è fatta di queste false credenze, della possibilità di leggere in segni esterni il proprio futuro o quello degli altri. Questo non lo dico solo in termini di superstizione, ma in qualche modo è come se tutto si aprisse a un'interpretazione che noi almeno lasciamo aperta e accennata, ossia una sorta di contrapposizione tra un falso scientismo che apparterrebbe a una generazione precedente e una possibile rivoluzione attraverso la nuova generazione, quella del principe.

In Malipiero come in Calderón uno dei temi centrali è la reclusione.



Massimo Checchetto, bozzetto per La vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero al Teatro Malibran, ottobre 2024. Direttore Francesco Lanzillotta, regia di Valentino Villa, costumi di Elena Cicorella.*

Sì, sicuramente è uno snodo, un luogo narrativo, determinante. Trovo che la reclusione non riguardi però solamente la prigione e dunque il principe. Mi pare al contrario che sia una figura retorica sempre presente, per cui se la vita è sogno è costantemente una forma di prigionia all'interno di uno specchio. Quindi penso che in realtà tutti i personaggi siano reclusi. In fondo anche la vicenda e la traiettoria del re, e di tutti gli altri personaggi, se la vogliamo chiamare così, è una forma di privazione della libertà. Questo legame profondo, stretto e condizionante tra lui e i segni che lui crede di ricevere da qualcuno o da qualcosa – possono essere di volta in volta le stelle, le profezie ecc. – è davvero una forma di reclusione. Questo meccanismo dello specchio in fondo esiste anche tra il re e il principe, che poi trova un momento di rottura almeno apparente nel finale, in cui sembra che si veda finalmente un'apertura, una via d'uscita. Dico apparente perché rimane immutato il dubbio su cosa sia la realtà. Quando alla fine dell'opera il re si inginocchia davanti al principe, atto che di fatto diviene l'incarnazione della profezia che si fa immagine, il principe a sua volta si inginocchia davanti al padre. Ecco, credo che questo momento rappresenti una via d'uscita da qualcosa, che può essere l'istinto o la natura, in direzione di una scelta invece più consapevole e culturale e umanamente più evoluta.

Valentino Villa: "The dream and the imprisonment of the mirror"

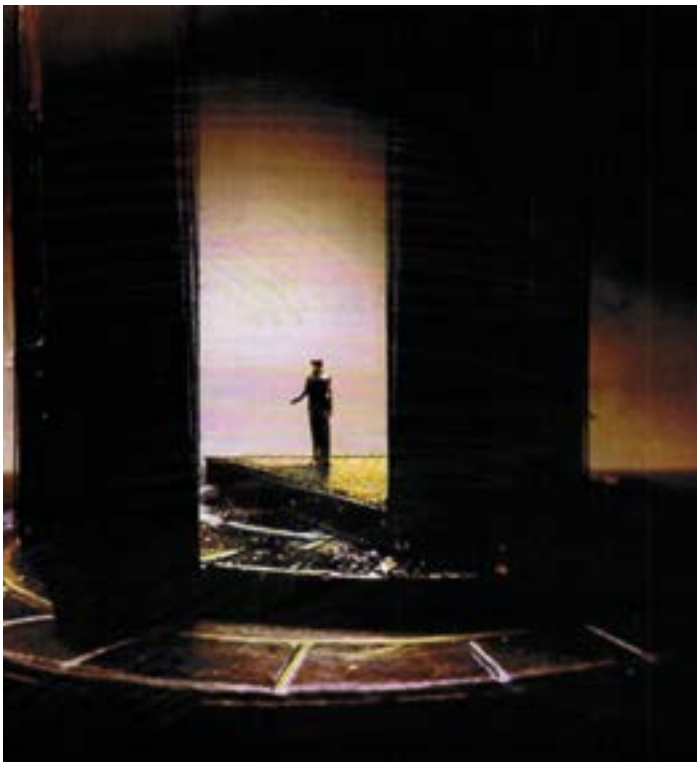
Valentino Villa is talking about his interpretation as director of La vita è sogno.
The original play, by Pedro Calderón de la Barca, is a fundamental text in Western dramatic literature. What 'treatment' did Malipiero reserve for his transposition into music?

We are faced with the classic case of reduction of a much more complex dramaturgy, which becomes more simpler because it is transformed into a synthesis of music. The first evidence in the transposition is of course a simplification of the narrative line, in the sense that some subplots or parallel plots are obviously missing in Malipiero's work. It is an obvious generalisation, but I do not mean this in a negative sense at all. If we thought of *Vita è sogno* as a mere reduction of Calderón's work, we would be making a serious mistake. What Malipiero did is more complex. Take, for example, the fact he changed the names of some characters, even legendary names for Western drama: see Sigismund, for example, the name of the prince who does not appear in the opera. I consider this, amongst the many, a highly significant aspect, as if he wanted to insist on and delve into an archetypal side of the narrated story.

Indeed, Sigismund loses his name, but Rosaura also disappears, and in her place, we find Diana...

Exactly. And in Calderón's work Rosaura plays a considerable role in the unfolding of the plot. Without evaluating the intentions of the composer, I also find all of this quite sensible, because when you reduce or simplify an earlier text you are also looking for a new or alternative way with respect to the model. Furthermore, from the dramaturgical point of view, I think that the figure of the prince in Malipiero's opera really does play a central role in the libretto. Obviously, he is also present in Calderón's work, but, also from the point of view of the compactness of the libretto, it is the prince who represents the true point of view on the whole story. This is not the case in the Spanish drama, where even the twentieth-century concept of the point of view does not actually exist.

In the last century, both before and after Malipiero, other authors and artists worked with La vita è sogno*, to name but two, Hugo von Hofmannsthal, who adapted the story in*



Massimo Checchetto, bozzetto per La vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero al Teatro Malibran, ottobre 2024. Direttore Francesco Lanzillotta, regia di Valentino Villa, costumi di Elena Cicorella.*

Torre, *and Pier Paolo Pasolini who referred to the* pièce *in his* Calderón. *And even Luca Ronconi, in the legendary Prato Laboratory of the 1970s, chose* La torre *and* Calderón *to explore the possibilities of representation and the status of characters in contemporary times. Not to mention that Calderón de la Barca's work embodies all that happy Tuscan experience. Going back to what you said earlier, in your opinion, if in Malipiero the prince becomes the absolute point of view, does that mean the other figures are relegated to supporting roles?*

In a way, yes. However, without trivialising such a complex issue too much, I would say that the dimension of the dream emerges very clearly here. It is this dimension that ensures that everything the prince sees is totally in function of himself (something that we also find in reality, after all): the others exist only for me. I register their existence only when they are in my presence, in my memory, or when they are recalled by my mind. So, using theatrical language, we can define the other characters as secondary roles, but in reality, more than anything they are functions of the prince; they escape the three-dimensionality that is attributed to him. The others, on the other hand, have a two-dimensionality that is typical of the dreamlike structure of the story: everything that happens is told through the eyes of a single person, the dreamer.

In practical terms, how did you envisage the staging?

When I began working on the production, there was one thing I kept in mind. It is as if the material we are working on has actually never been staged. The eighty years that have passed since its debut in Breslau or Venice mean that basically the opera is completely new for contemporary audiences. This fact plays a role that must be carefully evaluated.

Therefore, since we are not working on repertoire material, as far as the director is concerned, I think we shouldn't interfere too much in the audience's discovery of a title that is actually new. This being the case, I believe that my work basically consists in bringing it to the stage in a light, non-invasive manner, with a style even, that the public can recognize as contemporary or consistent with the material in question; I am thinking of Calderòn's Baroque. However, at the same time, the work calls for and claims attention, starting with the initial caption, which reads: "Without place or time in a fantasy world". I wondered a lot about these words, and finally concluded that in reality the dream and fantasy were not that good a match. I therefore decided to favour the first over the second, so the show is located in an area "without place or time," in the abstraction of a historical era that, after all, is an abstraction rather than a quotation and inscribed in the logic of the dream. What we imagined with Massimo Checchetto is a stage design that makes it possible to flow between the scenes, which are gradually juxtaposed, as is characteristic in this opera by Malipiero. It is, however, a structure that is always less characteristic and more abstract. On the other hand, I asked Elena Cicorella to work on costumes that evoke a hypothetical seventeenth century, although in an unclearly defined context that can range from Spain to the Flemish. The stage design is therefore more abstract than the costumes and takes the places that are named in the libretto as indications, as functions, adopting forms that are obviously connected to the tower, but also to the tower as a well, as in high and low. In the staging arrangement are elements of dynamics and mechanics linked to the flow, in other words to the dream, and that mention, also visually, an instrument that the prince links to the figure of his father: a sextant, the instrument, in fact, that measures the angular distance of a celestial body above the horizon.

The king's world is in fact hanging in the balance between science and superstition, and the latter makes him perform, albeit in good faith, the horrible act of segregating his son. You mentioned the sextant in your stage design...

The turning point is at the end, when "one of the crowd" says: "We do not believe in omens, neither happy nor fatal, we do not believe in the truth of the stars. We want our prince." This seems like a marginal moment but of course it is anything but. It is one of the most interesting passages in all of Malipiero's work, because the prison is basically made up of these false beliefs, of the possibility of reading one's own future or that of others in external signs. I am not only referring to superstition, but somehow it is as if everything opens up to the hint of an interpretation that we leave open at least, that is, a sort of contrast between a false scientism that would belong to a previous generation and a possible revolution through the new generation, that of the prince.

In both Malipiero and Calderón imprisonment is one of the central themes.

Yes, it is certainly a key point, a decisive, narrative element. However, I find that imprisonment is not only limited to the prison and therefore the prince; on the contrary,

Massimo Checchetto, bozzetto per La vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero al Teatro Malibran, ottobre 2024. Direttore Francesco Lanzillotta, regia di Valentino Villa, costumi di Elena Cicorella.*

to me it seems that it is an ever-present rhetorical figure, so if life is a dream, it is constantly a form of imprisonment inside a mirror. So, I actually think all the characters are imprisoned. At the end of the day, the story and trajectory of the king, and all other characters, if we want to call it that, is also a form of deprivation of freedom. This deep, close and conditioning bond between him and the signs he believes he receives from someone or something – it could be from the stars, prophecies etc. – is really a form of imprisonment. This mirror mechanism basically also exists between the king and the prince, with the moment of apparent rift at the end, when it finally seems that there is an opening, a way out. I say apparent because the doubt about what reality is, remains unchanged. When the king kneels before the prince at the end of the opera, an act that in fact becomes the embodiment of the prophecy that one imagines, the prince in turn kneels before his father. I believe that this is the moment that represents a way out of something, which can be instinct or nature, in the direction of a more conscious and culturally and humanly more evolved choice.

Francesco Lanzillotta: «Raffinatezza, cura del dettaglio: l'orchestra di Malipiero è la somma di tanti *ensemble* cameristici»

a cura di Maria Rosaria Corchia

Parliamo della Vita è sogno *con Francesco Lanzillotta, maestro concertatore e direttore di questo nuovo allestimento dell'opera di Malipiero.*

Maestro, La vita è sogno *appartiene a una fase creativa che Malipiero stesso definì come una «parentesi lirica» rispetto allo stile compositivo caratteristico del suo teatro musicale. Siamo negli anni Trenta del Novecento e fino a quel momento il compositore veneziano aveva espresso un netto rifiuto nei confronti delle convenzioni drammaturgo-musicali dell'opera ottocentesca, ripudiando il principio di sviluppo tematico, cardine di quella tradizione musicale, e concependo il discorso musicale come un susseguirsi di idee melodiche combinate polifonicamente con grande libertà tonale. Alla ricerca di una pura essenzialità lirica, priva di ogni raccordo connettivo. In questo 'inciso' creativo, che va dalla* Favola del figlio cambiato *(1933) alla* Vita è sogno *(1944), Malipiero torna invece a una trama, un'azione che si sviluppa in modo coerente, un testo organizzato, appoggiandosi tra l'altro ad alcune grandi opere della letteratura, che traduce e rielabora di sua mano. Perché il compositore ha sentito la necessità di questo cambio di rotta?*

Difficile dare una risposta definitiva al perché del cambio di rotta. Possibile invece provare a interrogarci sulla sua necessità. All'interno del percorso di un compositore esistono dei passi che definirei 'necessari'. Non si tratta, a mio avviso, di tornare indietro, o aprire porte al futuro, piuttosto rendere sempre più completo il proprio cammino creativo, secondo quelle che sono le convinzioni estetiche, o le necessità compositive. Certamente si tratta di sperimentazione, non intesa in senso generico ma all'interno di un linguaggio che Malipiero arricchisce continuamente, con le proprie convinzioni ed esigenze.

Malipiero è spesso accusato di 'cerebralità' ed eccessivo tecnicismo, ma in realtà la sua musica si basa sull'invenzione melodica, sull'assoluto predominio della melodia. In questa partitura ascolteremo momenti di lirismo?

Sì, ma un lirismo che non ricerca un coinvolgimento emotivo, ma si concentra sullo sviluppo dell'azione scenica, senza che l'elemento drammaturgico sia sacrificato a una immediata riconoscibilità melodica. Oltretutto l'accusa di eccessiva cerebralità nasconde, a mio avviso, un ingenuo fraintendimento: quando si parla di melodia si immagina il com-

positore folgorato dall'ispirazione celeste che gli dona il tanto desiderato tema melodico. Nulla di più falso. Anche le melodie più famose del repertorio sono state costruite a tavolino, pensare che ci sia solo istinto e non un lavoro certosino è evidentemente un errore. Ma qualcuno ha mai definito Bellini un compositore cerebrale? La differenza è in realtà come la melodia viene costruita, distaccandosi radicalmente da quella idea ottocentesca a cui spesso la si associa.

Che trattamento riserva alle voci? Che tipo di vocalità sono richieste per i personaggi principali?

Sono trattate in maniera molto rispettosa delle peculiarità che i diversi registri vocali possiedono. Le voci rispondono a dei criteri che definirei 'tradizionali' nella loro gestione. Il declamato riveste, altresì, una parte importante mentre sono eliminati melismi e sovracuti. Le vocalità richieste direi che sono le stesse che affrontano il repertorio.

L'organico orchestrale è 'tradizionale'? Quali sono le particolarità della scrittura orchestrale di quest'opera?

Francesco Lanzillotta.

L'organico è tradizionale con l'aggiunta della celesta. La raffinatezza con cui Malipiero tratta la massa orchestrale raggiunge, qui, vette altissime; l'attenzione al dettaglio è notevole, molte sono inoltre le indicazioni scritte su come il particolare strumento deve suonare un certo passaggio. Ciò che colpisce però è un'orchestrazione in cui l'orchestra diventa la somma di tanti *ensemble* cameristici. Rari sono infatti i momenti in cui tutte le sezioni suonano contemporaneamente. È evidente che Malipiero prediliga il timbro puro dello strumento o di una sezione strumentale, così come la plasticità di un'orchestra che lavora per sottrazione.

Punto di riferimento per l'estetica di Malipiero è senz'altro la tradizione musicale preottocentesca, da Monteverdi a Corelli, dai Gabrieli a Benedetto Marcello. Il suo ideale di bellezza classica – per citare le parole di Massimo Mila – «si compendia in un'italianità affondata nei secoli più gloriosi della tradizione veneziana, musicale e pittorica». Troviamo questi riferimenti anche nella Vita è sogno*?*

Evidentemente sì, i riferimenti sono gli stessi, non solo nel modo in cui viene gestita la vocalità ma anche come sono concepite le parti corali; i compositori che lei già cita nella domanda sono indiscutibilmente dei fari che illuminano la gestione della polifonia all'interno delle quattro parti in cui il coro è diviso.

Malipiero è senz'altro uno dei compositori italiani più famosi del Novecento, eppure i suoi lavori sono eseguiti poco frequentemente. A Venezia, La vita è sogno *viene allestito solamente oggi dopo ottant'anni dalla prima rappresentazione veneziana del 24 aprile 1944. Come mai un'assenza così importante dai cartelloni?*

Questa domanda presuppone un risposta complessa e molto articolata, impossibile da sviluppare in poche righe. Ciò che mi sembra evidente, però, sono degli elementi comuni che coinvolgono tutti i compositori italiani che sono vissuti nel secolo scorso. La scomparsa dalle programmazioni è stata pressoché repentina subito dopo la loro morte. Ci sono esempi che definirei clamorosi, pensando ad artisti come Goffredo Petrassi per esempio. Malipiero non fa eccezione, in fondo. Altro elemento è inserire un brano di una durata relativamente breve di uno dei compositori del Novecento italiano, possibilmente a inizio concerto, per poi addolcire l'ascolto con musica di repertorio. Come fosse un dazio da pagare per poter ascoltare una sinfonia di Beethoven. In fondo si tratta di ghettizzazione, mascherata da programmazione visionaria, ma sempre ghettizzazione è. Ultimo elemento, ma forse il più inquietante, è un pregiudizio che giudica, pur conoscendo neanche un centesimo del catalogo, la produzione italiana del secolo scorso, operistica e sinfonica, di qualità inferiore a quella proveniente dal resto del mondo. Come dicevo, discuterne le motivazioni richiederebbe pagine di riflessioni, vale la pena, però, farsi una semplice domanda: è verosimile che un popolo che ha regalato al mondo capolavori musicali per circa quattrocento anni, sia improvvisamente collassato su se stesso, perdendo ogni capacità creativa degna di nota? Ho il dubbio che la risposta sia: no!

Francesco Lanzillotta: "Refined, attention to detail: Malipiero's orchestra is the sum of many *chamber ensembles*"

We are discussing La vita è sogno *with Francesco Lanzillotta, conductor and director of this new production of Malipiero's opera.*

Maestro, La vita è sogno *belongs to a creative phase that Malipiero himself defined as a "lyrical parenthesis" with respect to the characteristic compositional style of his music. We are in the nineteen thirties and until then the Venetian composer had adamantly rejected the dramaturgical-musical conventions of nineteenth-century opera, repudiating the principle of thematic development, the cornerstone of that musical tradition, and conceiving musical discourse as a succession of melodic ideas combined polyphonically with great tonal freedom. His was a search of pure lyric essentiality, without any connection. In this creative 'parenthesis however, which includes* Favola del figlio cambiato *(1933) and* Vita è un sogno *(1944), Malipiero not only returned to a plot, coherently unfolding action, and an organized text, relying among other things on some great literary works, which he translated and adapted himself. Why did the composer feel the need for this change?*

It is difficult to give a definitive answer as to why he decided to change course. Instead, we could try and ask ourselves why he felt the need to do so. During a composer's development there are steps that I would define as 'necessary'. In my opinion, it is not a question of going back, or opening doors towards the future, but rather of making one's creative journey more and more complete, according to aesthetic convictions, or compositional needs. Certainly, it is an experimentation, not in the generic sense but within a language that Malipiero continuously enriched with his own convictions and needs.

Malipiero is often accused of 'cerebrality' and excessive technicality, but in reality, his music is based on melodic invention, on the absolute predominance of melody. In this score will we hear moments of lyricism?

Yes, but it is a lyricism that does not seek any emotional involvement; instead, it focuses on the development of the stage action, without the dramaturgical element being sacrificed to immediate melodic recognition. Moreover, in my opinion the accusation of excessive cerebrality conceals a naive misunderstanding: when it comes to melody, one imagines the composer struck by the heavenly inspiration that gives him the much-desired

melodic theme. Nothing could be further from the truth. Even the most famous repertoire melodies in the repertoire are the result of a painstaking thought process, and the belief that they are instinctive is obviously a mistake. But has anyone ever called Bellini a cerebral composer? The difference is actually how the melody was constructed, radically detaching itself from that nineteenth-century idea with which it is often associated.

Francesco Lanzillotta.

What can you tell us about the voices? What kind of vocal characteristics are required for the main characters?

They are treated in a way that respects the particular aspects of each vocal register. The voices meet criteria that I would define as 'traditional' in the way they were managed. Furthermore, the declamation plays an important role while melismas and the highest registers have been eliminated. I would say that the vocal qualities required here are the same as those used in repertoire.

Is the composition of the orchestra 'traditional'? How would you describe the orchestral score of this opera?

The structure is traditional with the addition of the celesta. Here, Malipiero's treatment of the orchestral body reaches new heights; his attention to detail is remarkable, and there are

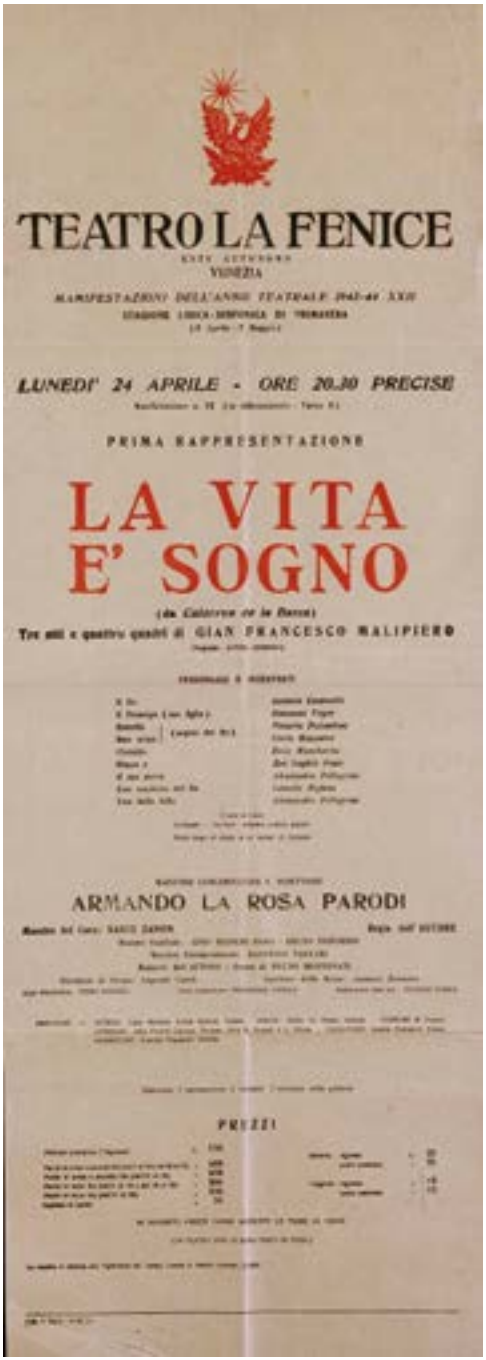
also many written indications on how a particular instrument has to play a certain passage. What is striking, however, is an orchestration in which the orchestra becomes the sum of many chamber *ensembles*. Rarely do all sections play at the same time. It is evident that Malipiero preferred the pure timbre of the instrument or an instrumental section, as well as the plasticity of an orchestra where less is better.

A reference point for Malipiero's aesthetics was undoubtedly the pre-eighteenth century musical tradition, from Monteverdi to Corelli, from Gabrieli to Benedetto Marcello. His ideal of classical beauty – to quote Massimo Mila – "is summed up in an Italianness sunk in the most glorious centuries of the Venetian tradition, musical and pictorial". Do we also find these references in Vita è sogno*?*

Obviously yes, the references are the same, not only in the way the vocal qualities are managed but also in how the choral parts are conceived. The composers you named in the question are indisputably beacons that illuminate the management of polyphony within the four parts in which the choir is divided.

Malipiero is undoubtedly one of the most famous Italian composers of the twentieth century, yet his works are performed infrequently. In Venice, eighty years have gone by since the first Venetian performance of La vita è sogno *on 24 April 1944. Why has it taken so long for it to return to the programme?*

This question presupposes a complex and very articulated answer, one that is impossible to develop in a few lines. What seems obvious to me, however, are the elements that are common to all the Italian composers who lived in the last century. Their works disappeared from the programmes almost immediately after their deaths. There are examples that I would call sensational; for example, artists such as Goffredo Petrassi come to mind. Malipiero was no exception, after all. Another element is the addition of a relatively short song by one of the Italian twentieth-century composers, possibly at the beginning of the concert, before going on to facilitate the listening with repertoire music, as if it were a duty to be paid to be able to listen to a Beethoven symphony. At the end of the day it is ghettoization, masked by visionary programming, but ghettoization, nevertheless. The last, but perhaps the most disturbing element, is a prejudice that, despite knowing not even one hundredth of the catalogue, judges the Italian production of the last century, whether operas or symphonies, to be of inferior quality to that coming from the rest of the world. As I said, discussing its motivations would require pages of reflection, but it is worth asking a simple question: is it likely that a nation who has given the world musical masterpieces for about four hundred years, suddenly fell to pieces, losing any creative ability worthy of note? There is no doubt the answer is no!



TEATRO LA FENICE

VENEZIA

MANIFESTAZIONI DELL'ANNO TEATRALE 1943-44 XXII

LUNEDI' 24 APRILE - ORE 20.30 PRECISE

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

LA VITA E' SOGNO

(da Calderon de la Barca)

Tre atti e quattro quadri di GIAN FRANCESCO MALIPIERO

ARMANDO LA ROSA PARODI

PREZZI

Locandina della Vita è sogno *di Gian Francesco Malipiero al Teatro La Fenice, aprile 1944. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Gian Francesco Malipiero alla Fenice

a cura di Franco Rossi

Come spesso accade nel mondo musicale, anche nel caso di Malipiero ci troviamo di fronte a una vera e propria dinastia musicale che si apre con Francesco, compositore rodigino nato nel 1824 e che morirà nel 1887, autore non privo di interesse di sei lavori teatrali e di numerosi brani, sia pianistici sia orchestrali, alcuni dei quali ben noti al pubblico veneziano per essere stati eseguiti durante la breve vita della repubblica guidata da Daniele Manin. Il figlio Luigi fu pianista e direttore d'orchestra (1853-1918), lavorò a lungo in Germania e in Austria e poté contare anche su un matrimonio vantaggioso, sposando la contessa Emma Balbi; la fama maggiore fu dovuta però al suo essere padre del nostro Gian Francesco (1882-1973), di Ernesto (violinista, 1887-1971) e di Riccardo senior (1886-1975), ottimo violoncellista che fu a sua volta padre di Riccardo junior (1914-2003), quest'ultimo paragonabile come fama allo stesso Gian Francesco. Sono complessivamente quattro generazioni che spaziano dal 1824 al 2003, per quasi due secoli di attività, e che ebbero davvero molto a che fare con il mondo musicale, non solo veneziano.

Certamente la fama di Gian Francesco è quella più limpida, dovuta anche ai numerosi incarichi che il musicista ebbe a ricoprire lungo tutta la sua lunga vita di oltre novant'anni. Sembra paradossale, ma gli impegni che lo coinvolsero così a lungo non ebbero comunque a riflettersi negativamente su una carriera di compositore veramente degna di altri tempi, sia per il numero delle composizioni prodotte sia per l'estrema varietà che le contraddistinse. Oltre ai naturali impegni come insegnante, spiccano l'incarico come docente di Storia della musica presso l'università di Padova conseguito nel 1936, quello di direttore dell'allora Istituto Musicale Pollini, attuale Conservatorio patavino, nel 1938-1939, carica che abbandonerà alla nomina di direttore del Benedetto Marcello l'anno successivo, incarico che proseguì ininterrottamente fino al 1952. È appena il caso di sottolineare il rilievo che la sua direzione ebbe nel Conservatorio veneziano, che proprio in questo periodo poté contare sul reintegro completo di Palazzo Pisani, venduto al Comune a pezzi e bocconi dagli ultimi eredi della famiglia, e su un sontuoso restauro che dette all'edificio la struttura che mantiene sostanzialmente anche oggi. Furono anni di lavori di proporzioni veramente incredibili, che ripristinarono l'architettura originaria eliminando abusi e orpelli edilizi oggi difficilmente immaginabili (si pensi a puro titolo di esempio alla chiusura delle logge del secondo piano nobile, poi riaperte, e alla frammentazione del *portego* sito al secondo piano nobile, che era stato suddiviso a sua volta in due piani per renderlo più adatto a una

La favola del figlio cambiato *di Gian Francesco Malipiero da Luigi Pirandello, Teatro La Fenice, 1952. XV Festival Internazionale di Musica Contemporanea. Direttore Nino Sanzogno, regia di Giorgio Strehler, scene di Enrico Paolucci. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

struttura residenziale non tanto popolare quanto veramente povera). Venne anche realizzato l'ascensore all'interno di un ulteriore vano scale appositamente pensato e che doveva essere destinato a servire capillarmente tutti i piani del palazzo: ed era un'epoca nella quale l'idea di ascensore era veramente destinata a pochi… Palazzo enorme, per dimensioni, e secondo, a Venezia solo a Palazzo Ducale!

Fu anche in questa veste che nel 1940 venne realizzata un'operazione che vedeva come protagonisti proprio Malipiero e Giulio Lorenzetti, l'autore della migliore e tutt'ora indispensabile guida di Venezia, allora direttore dei Civici Musei. La lungimiranza di due autentici uomini di cultura e il desiderio di collaborare a tutto vantaggio della città portò alla consegna in deposito presso i locali del Benedetto Marcello di due collezioni di straordinario interesse: la parte libraria, costituita dai cosiddetti fondi Correr, ai quali però avevano contribuito in maniera significativa anche i fondi degli Esposti, vale a dire della Pietà, ricchi delle testimonianze anche dell'epoca d'oro dell'Ospedale e di importanti cimeli legati alla figura di Antonio Vivaldi, ivi compreso l'unico suo autografo tuttora conosciuto a Venezia. L'altra componente, quella relativa agli strumenti musicali, metteva assieme alla significativa raccolta propria del Conservatorio anche i materiali di proprietà del Correr e quelli relativi alla Pietà, dando vita a un nucleo di strumenti rilevantissimo se non per numero certamente per l'enorme pregio di una buona parte di questi. Doveva essere il nucleo fondante di quel museo degli strumenti musicali che Venezia avrebbe dovuto avere e che invece dovette essere tristemente ridimensionato sul finire degli anni Settanta.

La sensibilità di Malipiero nei confronti di quella che allora veniva chiamata 'musica antica' era peraltro confermata dai lavori di revisione realizzati in prima persona dal 'musicologo' Malipiero, come ad esempio nel suo monumentale lavoro di revisione delle opere di Claudio Monteverdi (brillante *opera omnia* di quello che fu forse il più grande compositore italiano fino a tutto il Seicento…); e proprio in questo senso acquisisce ulteriore valore la sua nomina a direttore artistico dell'Istituto Vivaldi, nel 1947, e l'incarico a lui

attribuito dal conte Cini nell'ambito della omonima Fondazione e nel desiderio di restituire alla storia della musica veneziana il posto che le spetta al mondo, posto non ancora del tutto recuperato per una visione anglosassone e germanica in particolare tutto sommato miopi della stessa storia della composizione. Se da una parte tutti dobbiamo gratitudine a chi studiò e pubblicò, tra le altre, le *opera omnia* di Bach e di Händel, certamente non possiamo nascondere una visione esageratamente mitteleuropea che solo gli studi più recenti e le riprese dei lavori teatrali di alcuni grandi autori come Legrenzi, Cavalli, Albinoni, lo stesso Vivaldi, Marcello e Galuppi negli ultimi anni hanno rinnegato.

Vergilii Aeneis *di Gian Francesco Malipiero, Teatro La Fenice, 1958. Direttore Tullio Serafin, regia di Adolph Rott. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Malipiero si affaccia sulle scene della Fenice l'otto settembre del 1925 nell'ambito del terzo Festival della Società Internazionale per la Musica Contemporanea in un concerto che metteva assieme un programma davvero innovativo: al tradizionale Quartetto per archi di Szymanowski seguivano *Le stagioni italiche* di Malipiero, *Angels* di Carl Ruggles per sei trombe, la Sonata per pianoforte di Stravinskij e *The Daniel Jazz* per canto e orchestra da camera di Louis Gruenberg. Due anni più tardi, questa volta il 16 aprile, Baldi Zenoni dirige l'Orchestra veneziana in un programma che si apriva con il preludio e fuga in sol minore di Bach trascritto per orchestra, quindi proseguiva con *Per una favola cavalleresca* di Malipiero, *Il lago incantato* di Anatolij Ljadov, il *Don Quichotte* di Gastone Usigli *Cuore ferito* e *Ultima primavera* di Grieg per concludersi con la sinfonia di *Oceana* di Antonio Smareglia. Da questo momento la presenza di composizioni di Malipiero alla Fenice si infittisce: due anni più tardi è la volta delle *Commedie goldoniane* dirette da Rhené Baton, l'anno successivo appaiono le *Impressioni dal vero* (solo la terza parte), e le *Pause del silenzio*, anche se sarà solo il 6 novembre del 1931 che ci troveremo di fronte a una curiosa sorta di 'concerto monografico', dedicato a Claudio Monteverdi (rivisto appunto dal nostro musicista) e con l'aggiunta di cinque brani di Malipiero: i *Poemi asolani* per pianoforte, interpretati da Guido Agosti, l'*Inno a Maria nostra donna*, *Quattro sonetti del burchiello* e *La madre folle*, cantati da Rachele Maragliano Mori e accompagnata da Agosti, e per concludere i *Cantari alla madrigalesca*, interpretati dal quartetto Abbado-Malipiero. E questa volta l'annuncio del concerto, anche a motivo dei propri scopi benefici, viene

Le metamorfosi di Bonaventura *di Gian Francesco Malipiero, Teatro La Fenice, 1966. XXIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea. Regia di Adolf Rott, scene e costumi di Fritz Butz. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

segnalato della «Gazzetta di Venezia».[1] Di notevole interesse è anche la partecipazione a uno spettacolo di 'Teatro dell'Opera da Camera':

> Come abbiamo annunciato, avrà luogo questa sera al Goldoni il primo spettacolo del Teatro dell'Opera da Camera: spettacolo di alto interesse non solo per i caratteri e le doti delle opere che verranno esposte nella veste scenica in cui verranno presentate, ma perché la manifestazione [...] illustra i tentativi che si vanno facendo per aprire al teatro lirico le sue nuove strade e per corredarlo dei mezzi più adeguati alla sensibilità ed al gusto dei pubblici moderni.[2]

Nonostante il difficile periodo storico, la stagione 1943-1944 risulta davvero imponente; in essa si succedono gli allestimenti della *Bohème* di Puccini con il Rodolfo di Mario Del Monaco e la Mimì di Mafalda Favero, il *Boris Godunov* nella versione di Rimskij-Korsakov interpretato dal possente Tancredi Pasero, la delicata *Mignon* di Gianna Pederzini, e poi il *Don Pasquale*, *La forza del destino*, il *Mefistofele*, *Rigoletto* e *Il flauto magico* tutte distribuite tra i primi giorni di dicembre 1943 e la fine del gennaio successivo. Ma è nella 'Stagione lirico-sinfonica di Primavera' che appare per la prima volta alla Fenice l'affascinante trama di Calderón de la Barca. Il due aprile va in scena *La traviata* verdiana interpretata da Onelia Fineschi, prontamente seguita dalla *Carmen* nella quale brilla l'Escamillo di Carlo Tagliabue, la Carmen di Gianna Pederzini e Micaëla di Clara Petrella;

Don Tartufo Bacchettone *di Gian Francesco Malipiero, Teatro La Fenice, 1970. Direttore Ettore Gracis, regia di Vera Bertinetti, scene e costumi di Franco Laurenti. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima *di Francesco Malipiero, Teatro La Fenice, 1970. Direttore Ettore Gracis, regia di Vera Bertinetti, scene e costumi di Franco Laurenti. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Torneo notturno *di Gian Francesco Malipiero, Teatro La Fenice, 1976. Direttore Massimo De Bernart, regia e coreografia di Giancarlo Vantaggio, scene e costumi di Sylvano Bussotti. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Sette canzoni *di Gian Francesco Malipiero, Teatro La Fenice, 1982. direttore Ettore Gracis, regia di Filippo Crivelli, scene di Piercarlo Simonini, costumi di Roberto Borghesio. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Pantea *di Gian Francesco Malipiero, Teatro La Fenice, 1982. Direttore Ettore Gracis, regia e coreografia di Vittorio Biagi, scene di Piercarlo Simonini. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Sette canzoni *di Gian Francesco Malipiero, Teatro Malibran, 2012. direttore Maurizio Dini Ciacci, regia di Francesco Bellotto, costumi di Carlos Tieppo. Archivio storico del Teatro La Fenice (foto di Michele Crosera).*

a seguire un magnifico *Falstaff* interpretato da Mariano Stabile. Prima di concludere la stagione con il *Lohengrin* di Tancredi Pasero, con Giovanni Voyer nel ruolo eponimo e Armando Borgioli nella parte di Federico di Telramondo, ecco finalmente la prima italiana della *Vita è sogno*, il 24 aprile. Nonostante ci fossero ben altri problemi da affrontare e certo non mancassero argomenti da proporre ai lettori, qualche giorno dopo il quotidiano descrive diffusamente e con acume l'opera e l'esito che ebbe:

> Con molto pubblico è stata varata alla Fenice iersera l'opera del m. Gian Francesco Malipiero *La vita è sogno*, nuova per l'Italia, mentre la prima assoluta aveva avuto luogo nel giugno dello scorso anno al Teatro dell'Opera di Breslavia. […]
> Quanto alla parte musicale, sia che la si voglia intendere come un corpo separato (sia pure uno degli elementi della totalità espressiva), sia che si consideri un tutt'uno con la parola e la scena, essa manifesta i segni dell'ormai conosciuto Malipiero. Ma i segni più generici, ossia quelli della sua mentalità estetica. Che invece, per quanto riguarda la particolare realizzazione, siamo lontani ormai dagli atteggiamenti tipici e dai modi della sua musica anteriore. Se formalmente egli rimane dentro gli schemi del proprio stile, sostanzialmente ha mutato registro. Il discorso melodico, tanto quello affidato al canto, quanto quello dell'ordito orchestrale, vagante e uniforme il primo, più concreto e vario il secondo, con frequenti polarizzazioni intorno a nuclei tematici, sentitamente espressivi, si è fatto in certo senso più umile, si è adeguato almeno al minimo indispensabile della cantabilità, con riguardo alla vocalità degli intervalli e alle esigenze della tessitura; così come la armonia risponde ad un principio di eufonia anche se dispregia una superiorità tonale, dalla quale del resto il nostro orecchio si è ormai dopo tante esperienze, dissuefatto.
> Ma, nel constatare questa evoluzione dello spirito malipieriano dalle forme anteriori della sua arte – alla quale è diventato un assioma ufficiale riconoscere la superiore dignità di rappresentante della moderna musica italiana – ci sembra interessante notare due cose: una, il rifarsi a Monteverdi, con l'inclusione nell'opera di tre madrigali accompagnati di gusto monteverdiano, vocalmente pregevoli, e con il ricorso a certi accenti e movimenti melodici propri del secentista cremonese, con echi di un sofisticato gregorianesimo; l'altra, un trasparente avvicinamento a Mussorgskij, notabile specialmente nella parte del basso, con relativa integrazione strumentale, che lascia desiderare comunque la plasticità tematica e la barbara elementarietà del russo. Curiosa questa penetrazione mussorgskiana nella coscienza dei nostri musicisti, che abbiamo avuto agio di rilevare anche in altri.
> Con *La vita è sogno* siamo, in conclusione, sempre al di là della tradizione e controcorrente. Quanto ciò persuada il pubblico vedrà chi vivrà.

Il lavoro conobbe uno schietto successo con numerose chiamate agli artisti e al compositore (che però non si presentò alla ribalta), anche se non mancarono isolate contestazioni. D'altra parte la Sovrintendenza si era ampiamente spesa per la realizzazione dello spettacolo, affidando la concertazione all'esperto La Rosa Parodi, mentre gli interventi corali vennero gestiti da Sante Zanon, vera anima del coro della Fenice, e il cast stesso fu veramente di ottimo livello. Il passaggio da un ambiente 'protetto' come quello del Festival della Biennale a quello di un teatro di tradizione era ormai maturo.

[1] «Gazzetta di Venezia», *Concerto Monteverdi-Malipiero alla Fenice*, 6 novembre 1931.
[2] *Lo spettacolo di questa sera al teatro Goldoni*, «Gazzetta di Venezia», 6 settembre 1932, comprensivo della descrizione dettagliata del libretto di *Pantea*.

Cronologia

Teatro Goldoni
1932 – Secondo festival di musica contemporanea
Pantea, dramma sinfonico - balletto [mimodramma] di Gian Francesco Malipiero (prima rappr. assoluta) – 14 settembre 1932 (1 recita).
Pantea: Attilia Radice - M° conc. e dir.: Fritz Reiner; cor.: Cia Fornaroli; scen.: G. Grandi.

1934 – Stagione Lirica di Carnevale
Il finto Arlecchino, commedia musicale in due parti di Gian Francesco Malipiero (Nuova per Venezia) – 18 gennaio 1934 (2 recite).
Donna Rosaura: Elena Morini; Il finto arlecchino: Franco Perulli; Don Trifonio: Enrico Roggio; Don Florindo: Amilcare Pozzoli; Don Ottavio: Armando Dadò; Don Paoluccio: Romeo Boscucci; Colombina: Laura Lauri – M° conc. e dir. orch: Giuseppe Del Campo; M° del coro: Ferruccio Cusinati.

1936
Orfeide, trilogia (*La morte delle maschere*, *Le sette canzoni*, *Orfeo*) di Gian Francesco Malipiero (Prima rappresentazione in Italia dell'opera completa) – 23 febbraio 1936 (2 recite).
La madre folle: Fernanda Ciani; Balanzon: Armando Dadò; Il cantastorie: Armando Dadò; L'ubriaco: Armando Dadò; Il campanaro: Armando Dadò; Il lampionaio: Armando Dadò; Nerone: Gustavo Gallo; Orfeo: Gustavo Gallo; L'innamorato: Mario Albani;. Brighella: Gino Martini; Il venditore di bevande: Gino Martini; Capitan Spaventa: Nino Manfrin; Pulcinella: Guido Agnoletti; Un cavaliere: Guido Agnoletti; Pantalone: Guglielmo Pieresca; Tartaglia: Giovanni Baldini; Il cieco: Giovanni Baldini – M° conc. e dir. orch.: Nino Sanzogno; M° del Coro: Sante Zanon; Reg.: Francesco Pasinetti.

1944 – Stagione Lirica Sinfonica di Primavera
La vita è sogno, tre atti e quattro quadri di Gian Francesco Malipiero – 24 aprile 1944 (2 recite).
Il Re: Antonio Cassinelli; Il Principe: Giovanni Voyer; Estrella: Vittoria Palombini; Don Arias: Carlo Mantorri; Clotaldo: Enzo Mascherini; Diana: Zoe Laghiù Pesci; Servo di Diana: Alessandro Pellegrini; Uno scudiero del Re: Camillo Righini; Uno della folla: Alessandro Pellegrini – M° conc.: Armando La Rosa Parodi; Reg.: Gianfrancesco Malipiero.

1952 – xv Festival Internazionale di Musica Contemporanea
La favola del figlio cambiato, tre atti e cinque quadri di Luigi Pirandello, musica di Gian Francesco Malipiero - 10 settembre 1952 (2 recite).
La madre: Carla Gavazza; Una prima madre del coro: Emma Tegani, Una seconda madre del coro: Elvina Ramella; L'Uomo saputo: Vincenzo Maria Demetz; Vanna Scoma: Cloe Elmo; Primo cittadino: Mario Borriello; Secondo contadino: Renato Capecchi; La Sciantosa: Fernanda Cadoni; L'Avventore: Rolando Panerai; La padrona del caffè: Anna

Maria Canali; Una prima sgualdrinella: Emma Tegani; Una seconda sgualdrinella: Elvina Ramella; Una terza sgualdrinella: Rossana Zerbini; La Regina: N. N.; Il suonatore di pianoforte, personaggi muti: N. N.; Figlio di Re: Mario Carlin; Il principe: Cesare Valletti; Primo Ministro: Mario Borriello; Secondo Ministro: Renato Capecchi; Il Maggiordomo: Rolando Panerai; Il Podestà: Vincenzo Maria Demetz; Una delle donne: Rossana Zerbini - M° conc.: Nino Sanzogno; M° del Coro: Sante Zanon; Reg.: Giorgio Strehler; Scen.: Enrico Paolucci; Cost.: Gianna Lanza.

1958 – Stagione Lirica Invernale
Vergilii Aeneis, dall'*Eneide* di Virgilio nella versione italiana di Annibal Caro, musica di Gian Francesco Malipiero (Prima rappr. assoluta) – 6 gennaio 1958 (3 recite).
Enea: Giampiero Malaspina; Giunone: Eva Tamassy; Nettuno: Giorgio Tadeo; Venere: Clara Betner; Didone: Magda Laszlo; Mercurio: Alfredo Nobile; La Sibilla: Maria Amadini; Anchise: Giorgio Tadeo; La Madre: Jolanda Michieli; Turno: Alfredo Nobile; Lo Storico: Paolo Pedani – M° conc.: Tullio Serafin; M° del Coro: Sante Zanon; Reg.: Adolph Rott; Bozz.: Robert Kautsky.

1961 – Stagione Lirica Invernale
Mondi celesti e infernali, tre atti con sette donne di Gian Francesco Malipiero (Prima rappr. scenica ass.) – 2 febbraio 1961 (3 recite).
Sammuramai: Gilda Majocchi; Voce di tenore: Aldo Bottion; Voce interna: Gian Piero Malaspina; Medea: Magda Olivero; Creonte: Bruno Marangoni; Giasone: Gian Piero Malaspina; Poppea: Magda Olivero; Ottavia: Anna Maria Balboni; Agrippina: Rosa Laghezza; Maria: Magda Olivero; Romeo: Angelo Mori; Giulietta: Magda Olivero; Rosaura: Magda Olivero; Don Gerolamo: Florindo Andreolli; Baldassare: Mario Basiola jr.; Don Jacopo: Angelo Nosotti; Una cameriera: Mirella Fiorentini; Un domestico: Uberto Scaglione; Lei: Gilda Majocchi; Il cieco: Gian Piero Malaspina; Voce di donna: Jolanda Michieli; Voce di Maria: Magda Olivero – M° conc.: Ettore Gracis; M° del Coro: Corrado Mirandola; Reg.: Sandro Bolchi; Scen. e cost.: Lorenzo Ghiglia.

1962 – XXV Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima, rappresentazione di autore ignoto, musica di Gian Francesco Malipiero – 20 aprile 1962 (1 recita).
Personaggi del Carnasciale Carnasciale: Wladimiro Ganzarolli; Cappone: Mario Guggia; Berlingaccio: Juan Carlos Gebelin; Masuolo: Saverio Durante; Una prima fanciulla: Renata Mattioli; Una seconda fanciulla: Luciana Gaspari; *Personaggi della Quaresima* La Quaresima: Luisa Ribacchi; Il messo di Glauco: Aldo Bottion; Il Guercio: Antonio Boyer; Il Taglia: Paolo Cesari; Mangiaspade: Gino Sinimberghi; Il Malizia: Angelo Mercuriali – Dir. orch.: Nino Sanzogno; M° del Coro: Nino Antonellini.

1964 – XXVII Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Don Giovanni, quattro scene in un atto di Gian Francesco Malipiero – 6 settembre 1964 (1 recita).

Don Giovanni: Mario Basiola jr.; Leporello: Augusto Pedroni; Un Monaco: Maurizio Pedroni; Don Carlos: Silvano Carroli; Un Convitato di Laura: Ottorino Begali; Donna Anna: Jolanda Michieli; Laura: Rosa Laghezza – Dir.: Bruno Maderna; Reg.: Alessandro Brissoni; Scen. e cost.: Mischa Scandella.

1966 – XXIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Le metamorfosi di Bonaventura, opera in tre atti di Gian Francesco Malipiero (Prima rappr. ass.) – 4 settembre 1966 (2 recite).
Bonaventura: Scipio Colombo; Prima ombra: Augusto Pedroni; Seconda ombra.: N. N.; Terza ombra: Carla Dabalà; I due innamorati. Lei: Ennio Buoso; Lui: N. N.; Due ladri: Alberto Carusi; L'ubriaco: Ugo Benelli; Il commediante: Edda Vincenzi; Ofelia: N. N.; Il portinaio del convento: N. N.; Le monache: N. N.; Don Giovanni: Paolo Pedani; Don Toribio: Silvano Carroli; Donna Eleonora: Jolanda Michieli; Il paggio: N. N.; Bonaventura: Scipio Colombo; Un avventore della locanda dei tre re: Alberto Carusi; Un secondo avventore: Ottorino Begali; La madre: Bianca Berini; La donna: Edda Vincenzi; Il primo personaggio: Augusto Pedroni; Il secondo personaggio: Silvano Carroli; Il terzo personaggio: Alessandro Maddalena; Il pubblico: N. N.; Arlecchino: Angelo Sbrilli; Pulcinella: Pietro Ferri; Il paggio: Roberto Salaorni; Don Giovanni: Giancarlo Vantaggio; Donna Eleonora: Alessandro Vianello – M° conc.: Ettore Gracis; M° del Coro: Corrado Mirandola; Reg.: Adolf Rott; Scen. e cost.: Fritz Bütz; Cor.: Mariella Turitto Alessandri.

1970 – Stagione Lirica
Il capitan Spavento, mascherata eroica in un atto e tre quadri di Gian Francesco Malipiero (Prima rappr. a Venezia) – 20 gennaio 1970 (5 recite).
Il Capitan Spavento: Renato Cesari (Walter Monachesi); Menato: Pino Castagnoli; La Gitta: Daniela Mazzuccato Meneghini; Primo locandiere: Carlo Gaifa; Secondo locandiere: Attilio Burchiellaro; Il Giudice di Mezzo: Guido Fabbris – M° conc.: Ettore Gracis; Reg.: Vera Bertinetti; Scen. e cost.: Claudio Gorini; M° coll.: Piero Ferraris.

1970 – Stagione Lirica
Don Tartufo Bacchettone, opera in due atti di Gian Francesco Malipiero (Prima rappr. ass.) – 20 gennaio 1970 (5 recite).
Don Tartufo Bacchettone: Walter Monachesi; Pernella: Laura Londi; Buonafede: Giuseppe Scandola; Elmira: Jolanda Michieli; Mariana: Rosanna Lippi; Sapino: Bruno Sebastian; Cleante: Giuseppe Zecchillo; Valerio: Aldo Bertocci; Dorina: Rosetta Pizzo;. Benigno: Guido Fabbris;. Il Commissario: Bruno Tessari (Attilio Burchiellaro) – M° conc.: Ettore Gracis; Reg.: Vera Bertinetti; Scen. e cost.: Franco Laurenti.

1970 – Stagione Lirica
Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima, rappresentazione di autore ignoto, musica di Gian Francesco Malipiero (Prima rappr. ass.) – 20 gennaio 1970 (5 recite).
Personaggi e interpreti del Carnasciale Il Carnasciale: Giulio Fioravanti; Cappone: Bruno

Sebastian; Berlingaccio: Gianpiero Malaspina; Masuolo: Giuseppe Zecchillo; Una prima fanciulla: Rosanna Lippi; Una seconda fanciulla: Rina Pallini; *Personaggi e interpreti della Quaresima*; La Quaresima: Silvana Mazzieri; Il Messo di Glauco: Aldo Bertocci; Il Guercio: Bruno Tessari; Il Taglia: Paolo Cesari; Mangiaspade: Guido Fabbris; Il Malizia: Giorgio Marelli - M° conc.: Ettore Gracis; Reg.: Vera Bertinetti; Scen. e cost.: Franco Laurenti; M° coll.: Piero Ferraris; Cor.: Alberto Testa; Real. scen.: Antonio Orlandini; Real. scen.: Mario Ronchese.

1972 – Manifestazione fuori abbonamento
L'Iscariota, opera in un atto di Gian Francesco Malipiero – 16 gennaio 1972 (1 recita).
Giuda l'Iscariota: Mario Basiola; L'uomo: Juan Sabatè; Il capitano: Florindo Andreolli; Primo sacerdote: Giorgio Marelli; Secondo sacerdote: Guido Fabbris – M° conc.: Nino Sanzogno; M° del Coro: Corrado Mirandola; Reg.: Vera Bertinetti; Scen. e cost.: Claudio Gorini.

1972 – Manifestazione fuori abbonamento
Sette canzoni, da l'*Orfeide*, sette espressioni drammatiche di Gian Francesco Malipiero – 16 gennaio 1972 (1 recita).
I vagabondi: Gianluigi Colmagro; A Vespro: Giuseppe Scandola; Il Ritorno: Magda Olivero; L'Ubriaco: Mario Basiola; La serenata: Florindo Andreolli; Il campanaro: Gianluigi Colmagro; L'alba delle ceneri: Giuseppe Scandola – M° conc.: Nino Sanzogno; M° del Coro: Corrado Mirandola; Reg.: Vera Bertinetti; Scen. e cost.: Claudio Gorini; M° coll.: Piero Ferraris.

1972 – Manifestazione fuori abbonamento
Uno dei dieci, opera in un atto di Gian Francesco Malipiero – 16 gennaio 1972 (1 recita).
Almorò da Mula: Mario Basiola; Alvise: Felix La Rosa; Zorzi: Amberto Valesin; Loredana: Annalia Bazzani; N. H. Manolesso: Andrea Snarsky; Donna Veniera: Marisa Salimbeni; Donna Donati: Jolanda Michieli; Anzolo: Teodoro Rovetta; Tita: Juan Sabatè; Nane: Guido Fabbris; Un Ufficiale: Gino Giorgi – M° conc.: Nino Sanzogno; M° del Coro: Corrado Mirandola; Reg.: Vera Bertinetti; Scen. e cost.: Claudio Gorini; M° coll.: Piero Ferraris.

1976 – Opera e Balletto 1976-77
Torneo notturno, sette notturni di Gian Francesco Malipiero – 4 dicembre 1976 (4 recite).
Madonna Aurora: Maria Grazia Garofoli; Tre innamorati: Guido Fabbris, Uberto Scaglione, Franco Boscolo; Il disperato: Giuseppe Baratti; Lo spensierato: Mario Biasiola; I due compagni dello spensierato: Domenico Belfiore, Guido Bonfigli; La madre: Eleonora Jankovic; La figlia: Jolanda Michieli; Due giovani donne: Nadia Bellin, Sandra Fontolan; L'oste; Giovanni Antonini; Gli avventori: Alberto Bernardi, Andrea Capozzi, Johnny Cariono, Orazio Messina, Rino Pedrazzini, Oscar Tartara, Nathalie Brou, Barbara Capelli, Stefania Ottolini, Cristina Valentini, Patrizia Comini, Alessandra Vianello Una cortigiana: Annalia Bazzani; Un'altra cortigiana: Gabriella Borni; Un cortigiano: Enzo Cesiro; La sorella del disperato: Sophie Lemosof; Il vecchio castellano: N. N.; La castellana: Silvia Brioschi;

Servi e guardie: N. N.; Il giocoliere: Rocco; Il buffone: Gianni Socci; Il trombettiere: Pier Ferruccio Berolo; Il piffero: Sebastian Ilacqua; I tamburi: Edda Marcialis, Renato Vitello; Quattro giovani che passano cantando: N. N.; Il guardiano: Christian Ferrier; Il buttafuori: Mario Zanotto – M° conc.: Massimo De Bernart; M° del Coro: Aldo Danieli; Reg. e cor.: Giancarlo Vantaggio; Scen. e cost.: Sylvano Bussotti; All.: Teatro Regio di Torino.

1982 – Opere, Balletti, Concerti
Sette canzoni, sette espressioni drammatiche da l'*Orfeide* di Gian Francesco Malipiero – 27 ottobre 1982 (2 recite).
Il cantastorie: Alessandro Corbelli; Il lampionaio: Alessandro Corbelli; La madre: Ilva Ligabue; L'ubriaco: Antonino Bevacqua; Il campanaro: Mario Biasiola; L'innamorato: Antonino Bevacqua – M° conc.: Ettore Gracis; M° coro: Angelo Soliman; Reg.: Filippo Crivelli; Scen: Piercarlo Simonini; Cost.: Roberto Borghesio; compl.: Orchestra Filarmonia Veneta; compl.: Coro dell'Autunno musicale Trevigiano; All.: Teatro Comunale di Treviso.

1982 – Opere, Balletti, Concerti
Pantea, dramma sinfonico - balletto [mimodramma] di Gian Francesco Malipiero – 27 ottobre 1982 (2 recite).
Pantea: Margherita Parrilla; L'ombra: Gloria Brandani; Donna Luna: Francesca Trevisanello; Donna Edera: Francesca Trevisanello; La morte: Andrea Martinuzzi; Voce di Br: Alessandro Corbelli - M° conc.: Ettore Gracis; M° coro: Angelo Soliman; Cor. e reg.: Vittorio Biagi; Scen: Piercarlo Simonini; Cost.: Claude Barges; Light Designer: Patrick Latronica; Orchestra Filarmonia Veneta; Coro dell'Autunno musicale Trevigiano; All.: Teatro Comunale di Treviso.

1993 – Festival della Biennale
Sette canzoni, sette espressioni drammatiche da l'*Orfeide* di Gian Francesco Malipiero – 12 giugno 1993 (5 recite).
Complesso: Gran Teatrino La Fede delle Femmine.
Realizzazione per teatro di marionette con esecuzione registrata (1° rappr. assoluta).

2012 – (Facciamo Musica Insieme 2011-2012)
Venezia, Teatro Malilbran
Sette canzoni, sette espressioni drammatiche da l'*Orfeide* di Gian Francesco Malipiero – 28 marzo 2012 (4 recite).
Il cantastorie: Gang Duk Won (Jung Hoon Chae); Un frate: Jung Hoon Chae (Francesco Basso); La vecchia madre: Selena Colombera (Francesca Gerbasi, Shuko Kinoshita); L'ubriaco: Velthur Tognoni (Gang Duk Won); L'innamorato: Andrea Biscontin; Francesco Pasinetti: Pietro Semenzato; Il lampionaio: Pietro Semenzato – M° conc. e dir. orch: Maurizio Dini Ciacci; M° del Coro: Francesco Erle; Reg.: Francesco Bellotto; Cost.: Carlos Tieppo; Light designer: Vilmo Furian - *Venezia* - musiche originali per il giorno della Salute, cortometraggio di Francesco Pasinetti (1948).

Alcuni snodi tematici della *Vita è sogno* di Calderón

di Leonardo Mello

> Che è la vita? Una follia. Che è la vita? Un'illusione, un'ombra, una finzione, ed è piccolo il più gran bene, perché tutta la vita è un sogno e i sogni sono un sogno.

Questa è forse la battuta più celebre (atto II, scena 19) della *Vita è sogno,* il capolavoro di Pedro Calderón de la Barca, composto intorno al 1635. Queste parole riassumono efficacemente la situazione esistenziale di Sigismondo, che dalla condizione di recluso passa repentinamente a quella di principe per poi tornare altrettanto repentinamente nella sua prigione. La sua vita libera, una volta che si è risvegliato dentro la torre dove ha sempre vissuto, gli appare necessariamente una parentesi onirica, che dolorosamente è scomparsa al risveglio.

Il dramma concentra in sé moltissime tematiche, anche se le prevalenti sono certamente la vanità della vita e il libero arbitrio, visto da una prospettiva cattolica e controriformistica contrapposta alla visione riformistica luterana. Le due questioni si intrecciano tra loro: da una parte l'esistenza, come si è visto, ha la stessa sostanza dei sogni, dall'altra Sigismondo, nella parabola della sua vita deve scegliere, o meglio ha la facoltà di operare una scelta. Quando la folla lo acclama re, ribellandosi all'autorità del padre-sovrano Basilio, che l'ha confinato in prigionia sin dalla nascita, quest'ultimo si inginocchia di fronte a lui, rendendo reale una profezia che lo aveva atterrito. A quel punto, Sigismondo, in uno dei momenti più alti ed emblematici dell'opera, decide di perdonare, e rivolgendosi al genitore afferma:

> Signore, alzati, dammi la tua mano, che poiché il cielo t'ha disingannato mostrandoti che tu errasti nel modo di vincerlo, umile il mio capo attende che tu ti vendichi: son qui prostrato ai tuoi piedi.

La scelta morale del principe chiude il cerchio dell'odio e della vendetta, dando luogo a tutta una serie di riconoscimenti che riportano l'ordine e l'armonia. Ma il discorso di Sigismondo fa riferimento ai 'segni' che Basilio aveva (o pensava di avere) ricevuto e interpretato in modo funesto, portandolo a esiliare la sua progenie nella torre. Questo introduce un altro filone tematico della *Vita è sogno*, la superstizione e il suo rapporto con la scienza. Basilio infatti ha fama di essere uno scienziato, che si dedica soprattutto alla matematica e all'astrologia, e che in virtù del suo sapere crede di comprendere i segnali celesti. Racconta

Juan Figueras, Monumento a Calderón de la Barca, Madrid, 1880.

infatti ai nipoti Stella e Astolfo, pretendenti alla successione, quanto gli è accaduto molti anni prima (atto 1, scena 6):

> Da Clorilene mia sposa ebbi un figlio infelice, al cui parto il cielo s'esaurì di prodigi. Prima che alla bella luce lo desse il vivo sepolcro d'un ventre (poiché simili sono il nascere e il morire), sua madre vide innumeri volte, tra le immagini e i deliri del sogno, un mostro in forma d'uomo romperle audace le viscere e […] darle morte nascendo. Giunse il giorno del parto e compiendosi i presagi […] nacque con tale oroscopo, che il sole tinto di sangue entrava in rabbiosa disfida con la luna. […] Fu questo l'eclissi più grande, più orrendo che il sole sofferse da quando pianse con sangue la morte di Cristo. […] In questa, dunque, frenesia o delirio del sole, nacque Sigismondo, dando indizi della sua indole con il recar morte a sua madre.

Basilio, basandosi sulla sua 'dottrina', interpreta i sogni e le avverse condizioni meteorologiche come segnali di sventura che sarebbero necessariamente ricaduti sul neonato (*ibidem*):

> Io, attendendo ai miei studi, vidi in essi e in ogni segno, che Sigismondo sarebbe stato il più prepotente degli uomini, il più crudele dei principi, il più empio dei monarchi. […] Ed egli, trascinato dalle sue furie, tra orrori e delitti sarebbe giunto a calpestarmi e io avrei dovuto vedermi […] prostrato ai suoi piedi. […] Così io prestando fede ai fati, che, presaghi, mi pronosticavano danni con tremendi vaticini, risolsi d'imprigionare la fiera ch'era nata, per vedere se il saggio potesse dominar sulle stelle.

Calderón dunque ci presenta un re, che a partire dalle sue credenze, da lui ritenute fatti scientifici inoppugnabili, compie un atto atroce nei confronti del proprio figlio costringendolo a vivere in eterno romitaggio. C'è anche la speranza, in lui, che la mente umana, nella sua saggezza, possa contrapporsi ai messaggi che provengono dal cielo. Come si sa, però, a un certo punto lo stesso Basilio decide di liberare Sigismondo e di rivelargli il suo stato di nascita, volendolo mettere alla prova. E proprio Sigismondo, alla scena quattordicesima del terzo atto, ritorna su questo tema con parole inequivocabili e accusatorie:

> Ciò che fu stabilito dal cielo, ciò che sulla sua tavola azzurra tracciò con il dito Iddio di cui son segno e immagine tanti cerulei fogli adorni di lettere d'oro, non inganna mai, mai non mente. Chi mente e inganna è quegli che, usandone male, le vuole indagare e comprendere. Mio padre, qui presente, per sottrarsi alla furia della mia natura, fece di me un bruto, un'umana fiera, così che quand'anche io, per la mia grande nobiltà, per il mio sangue generoso, per la mia indole vivace fossi nato docile e umile, sarebbe bastato solo un tal genere di vita, una tal maniera d'educazione a render feroci i miei costumi. Che bel modo di prevenirli!

Un altro snodo tematico, poi, è quello del travestimento, rappresentato dalla figura di Rosaura, che sopraggiunge in Polonia, il Paese dov'è ambientata la storia, per riparare un torto da lei subito per mano di Astolfo. Quando arriva sul suo ippogrifo, accompagnata dal servitore Clarino (il *gracioso* che dà una lettura esterna agli eventi in funzione evidentemente metateatrale), lei indossa vesti maschili, e come uomo è arrestata da Clotaldo, che scoprirà molto presto di esserle padre. In panni maschili incontra e compatisce Sigismondo nella sua prigione, mentre 'trasformatasi' in donna sarà l'unica fonte d'amore del principe inferocito quando, dopo essere stato liberato, viene portato a corte e messo a parte della macchinazione ordita ai suoi danni dal proprio padre. In Calderón il personaggio di Rosaura, al pari di Sigismondo e Basilio, ha una centralità che nella riscrittura per musica di Malipiero viene ovviamente ridotta. Ma nell'originale spagnolo anche il disvelamento del proprio genere, da parte di Rosaura, ha i confini ambigui che l'hanno contraddistinta per tutto il primo atto. Nell'ultima scena, quando Clotaldo, di cui lei ancora ignora di essere figlia, le chiede di raccontarle l'offesa subita, Rosaura risponde (atto I, scena 8):

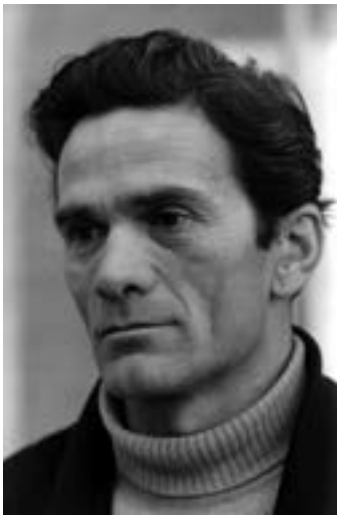
> Sì, te la vorrei dire, ma ti guardo con non so qual rispetto, ti venero con non so quale affetto, ti sto vicino con non so quale stima, che non m'ardisco dirti che questo abito esteriore è un enimma, poiché non è di chi sembra. Giudica adunque accortamente, se per caso io non sia quel che sembro e se Astolfo, venendo qui [dalla Moscovia], a sposare Stella, non abbia potuto offendermi. Assai t'ho già detto.

Tutti questi spunti narrativi sono naturalmente inscritti nel concetto d'onore, che predomina in questa come in tutte le altre opere del drammaturgo spagnolo, e che funge da *leitmotiv* all'intero svolgimento della vicenda.

La dimensione del sogno e della vita come equivalente del sogno riecheggia anche in chiusura, nell'ultima battuta di Sigismondo, dove egli risponde così allo stupore generale per la sua attitudine, mutata da feroce in benevola (atto III, scena 14):

> Di che vi meravigliate […], se fu mio maestro un sogno e sto tuttavia temendo nelle mie ansie di dovermi svegliare e trovarmi una volta ancora nel mio chiuso carcere? E se pur ciò non

Hugo von Hofmannsthal.



Pier Paolo Pasolini

Luca Ronconi.

> avvenga basta il sognarlo soltanto, perché così sono giunto a sapere che tutta la felicità umana passa come un sogno... Ed ora voglio farne buon uso per tutto il tempo che mi dura, chiedendo perdono degli errori, poiché è proprio dei nobili cuori il perdonare.

Non è difficile comprendere, date le premesse, l'interesse che il dramma calderoniano suscita nel Novecento, a partire dall'instabile statuto della realtà, cioè dell'esistenza. In particolare si segnalano in chiusura due autori che, in tempi diversi, si dedicano alla *Vita è sogno*. Il primo è Hugo von Hofmannsthal, che dopo aver lavorato a lungo su quel testo in vista di una riscrittura compone una cupa tragedia in cinque atti, *La torre* (pubblicata postuma nel 1934), dove è evidenziato il tema della reclusione; il secondo è Pier Paolo Pasolini, che nel dramma *Calderón* (uscito nel 1973) recupera parte dell'opera originaria ambientandola durante la guerra civile spagnola. Non è casuale che Luca Ronconi, dirigendo il celebre Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato (1976-1978), metta in scena come esiti finali, insieme alle *Baccanti* di Euripide, proprio questi due testi. Il Laboratorio infatti prende le mosse dall'analisi drammaturgica della *Vita è sogno*, di cui sono indagati in modo capillare i primi 102 versi, in previsione di uno spettacolo che alla fine non sarà mai realizzato. Ronconi poi, nel 2000, molti anni più tardi, presenterà al Piccolo Teatro la sua geniale lettura del capolavoro secentesco.

Edizione di riferimento:
Pedro Calderón de la Barca, *Teatro,* traduzione di Camillo Berra ed Ermanno Caldera, UTET, Torino 1981.

Malipiero e D'Annunzio

Gian Francesco Malipiero e Gabriele D'Annunzio.

Gian Francesco Malipiero, oltre a essere tra i più grandi compositori italiani del Novecento, è anche un profondo studioso della musica antica, nonché una voce estremamente autorevole nell'ambito delle nuove tendenze musicali che percorrono il Ventesimo secolo. Nei suoi numerosi interventi in riviste di settore, persegue la libertà dalle convenzioni in vista della piena «compensazione estetica di musica e poesia». Partendo da queste premesse non può che avvicinarsi al poeta più controverso e geniale della prima metà del secolo, Gabriele D'Annunzio. Ma il rapporto tra i due artisti è altalenante (ne esiste un cospicuo carteggio). Nel 1910 il veneziano ottiene il permesso di musicare *I sonetti delle fate*. Nel 1913 però trascorre sei mesi a Parigi nella speranza di incontrare il vate e ottenere l'autorizzazione a mettere in musica il *Sogno di un tramonto d'autunno*: D'Annunzio non lo riceve, perché in realtà ha già promesso il poema ad altri. Pochi anni dopo, però, ritroviamo il poeta come ispiratore e convinto sostenitore di Malipiero nel lavoro dedicato ai «classici italiani», una raccolta che vedrà la luce nel 1919 diretta dallo stesso D'Annunzio. Con quest'ultimo poi, Malipiero nel 1923 fonda la Corporazione delle nuove musiche, un'associazione che si propone di andare oltre il passato e la tradizione. Nel 1938 infine Malipiero dedica alla memoria di D'Annunzio, scomparso da poco, la sua *Missa pro mortuis*.

Poemi asolani, il film dedicato alla vita e all'opera di Malipiero

Due fotogrammi dei Poemi asolani *di Georg Brintrup.*

Poemi asolani è il titolo di una composizione per pianoforte di Gian Francesco Malipiero ma anche quello di un film di Georg Brintrup del 1985 che racconta momenti di vita del compositore veneziano attraverso alcuni 'scorci' delle sue più famose opere. La scelta di raccontare Malipiero attraverso il cinema senz'altro non è casuale: lo stesso Malipiero si era cimentato nella composizione di musica per film in due occasioni, nel 1932 con *Acciaio* di Walter Ruttmann e nel 1953 con *La carrozza d'oro* di Jean Renoir. Ma questa pellicola del regista tedesco Brintrup ha qualcosa di speciale: ogni inquadratura ha fin dall'inizio un numero preciso di battute o note musicali; l'azione degli attori e i movimenti della macchina da presa sono regolati secondo i tempi e i ritmi delle partiture; inoltre il suono diretto del film è tenuto sempre sullo stesso livello del commento sonoro offerto dalla musica di Malipiero. Insomma, si tratta di una vera chicca per gli amanti della musica e del cinema d'autore.
Vincitore del Prix Italia 1985, questo mediometraggio è stato girato a Venezia e ad Asolo, nella villa dove Malipiero visse per molti anni e dove è sepolto.

Biografie

Francesco Lanzillotta

Direttore. è considerato uno dei più interessanti direttori nel panorama musicale italiano. Nato a Roma, si è diplomato in direzione d'orchestra con Bruno Aprea e in composizione con Luciano Pelosi con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Ha studiato inoltre pianoforte e violoncello. È stato direttore principale ospite del Teatro dell'Opera di Varna in Bulgaria dal 2010 al 2014, direttore principale dell'Orchestra Filarmonica Toscanini dal 2014 al 2017, direttore musicale del Macerata Opera Festival dal 2017 al 2021. Negli ultimi anni ha diretto nei più importanti teatri italiani a Torino, Venezia, Napoli, Palermo, Macerata, Roma, Firenze, Bologna, Pesaro, Verona, Milano, Parma, Trieste, Treviso, Ferrara, Cagliari, Benevento, Lecce, L'Aquila e altri. Molto attivo in Europa ha debuttato alla Deutsche Oper di Berlino, ha inaugurato la stagione 2019 alla Semperoper di Dresda, ha diretto a Zurigo, Valencia, Parigi, Bruxelles, Monaco, Lione. Nel 2022 debutta con *I puritani* alla Wiener Staatsoper. Nello stesso anno è invitato nuovamente a Francoforte dopo aver diretto *La traviata* nel 2018, per dirigere una nuova produzione di *Ulisse* di Dallapiccola. In passato è stato molto attivo in Russia, a San Pietroburgo con l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo e il coro dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma in un programma sinfonico, a Mosca con la Novaya Rossiya State Symphony Orchestra e al Bol'šoj con *Le nozze di Figaro*. A Pechino dirige ancora *Le nozze di Figaro*, a Budapest *L'italiana in Algeri,* in Corea del Sud e a Toronto diversi programmi sinfonici. A Montpellier debutta con *Gianni Schicchi* e *La notte di un nevrastenico* di Nino Rota. Costantemente invitato al Festival di Erl, ha diretto molti impaginati sinfonici. Recentemente ha trionfato nello sfidante progetto *Bastarda* a Le Monnaie/DeMunt di Bruxelles nel doppio ruolo di compositore e direttore d'orchestra. Tra gli impegni recenti: *La traviata* alla Bayerische Staatsoper, *Guillaume Tell* all'Opéra de Lausanne, un *Gala Verdiano* in occasione del Festival Verdi a Parma, *Aladino* di Rota al festival della Valle d'Itria.

Valentino Villa

Regista. La rara opera *Cefalo e Procri* di Ernst Krenek, accostata a una nuova creazione di Silvia Colasanti, segna nel 2017 alla Fenice di Venezia il suo debutto nella regia lirica, che in pochi anni diventa un fulcro importante della sua attività. Nella stagione 2018-2019 per il Maggio Musicale Fiorentino presenta al Giardino di Bololi gli *Intermedi della Pellegrina*,

diretti da Federico Maria Sardelli, mentre nel settembre 2019 coglie un'affermazione personale di critica e di pubblico con *Luci mie traditrici* di Salvatore Sciarrino allestito al Teatro Malibran per la Fenice, direttore Tito Ceccherini, a cui segue nel 2022 *I lombardi alla prima crociata*, sempre per la Fenice. Nel 2024 firma la regia, in prima assoluta mondiale, dell'opera *Jeanne Dark* di Fabio Vacchi per il Maggio Musicale Fiorentino. Diplomatosi all'Accademia Nazionale Silvio d'Amico, segue il corso di perfezionamento per attori diretto da Luca Ronconi e si diploma come insegnante del metodo Linklater, *Freeing the Natural Voice*. Dal 1999, come attore, lavora con Ronconi in produzioni del Teatro di Roma e del Piccolo di Milano. Dal 2006 con le sue regie inizia un'indagine nella drammaturgia contemporanea e nel rapporto tra prosa e teatro musicale. Dopo *Party Time* di Harold Pinter, *Orlando* di Virginia Woolf, *A Single Man* di Christopher Isherwood e altri testi inediti per l'Italia, affronta l'opera di Jean-Luc Lagarce mettendo in scena per la prima volta in Italia *Noi, gli eroi* e, per RAI Radio3, *Music-Hall* con l'attrice Premio Ubu Daria Deflorian. Nel 2009, su invito dell'Italian Restyle Festival di Berlino, elabora un progetto dal *Castello di Barbablù* di Béla Bartók; dal 2012 è insegnante di recitazione presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di cui dal 2023 è vicedirettore.

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

Elena Cicorella
Scenografa e costumista di opera, balletto, *musical* e prosa. Ha lavorato in numerosi teatri nazionali ed internazionali come Scala, Regio di Torino, Regio di Parma, Comunale di Bologna, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Massimo di Palermo, Carlo Felice di Genova, Opera de Lausanne, Lyric Opera di Chicago e San Francisco Opera, Liceu di Barcellona, Real di Madrid e Maestranza di Siviglia, Oper Kiel, Opéra de Sant-Etienne, Opéra d'Avignon e Opéra de Massy, Estonian National Opera, Opéra Garnier di Montecarlo, Lithuanian National Theatre. Inizia la sua carriera firmando i costumi di diverse opere con la regia di Giorgio Marini: *Carillon* di Clementi (Scala), *Interludi. Musiche per il mito di Eco e Narciso* di Clementi (Gibellina), *The Turn of the Screw* (Bologna), *L'Orfeo* (Torino e Losanna), *L'Olimpiade* di Vivaldi (Cosenza), *Suor Angelica* e *Jolanta* di Čajkovskij (Napoli), *The Bear* di Walton (Opéra de Monte-Carlo), *Lady in the Dark* di Weill (Palermo e Roma). Successivamente disegna i costumi per *Il trovatore*, regia di Francesco Micheli (Parma); la *zingara* di Donizetti, *Le due contesse* e *Il duello comico* di Paisiello (Martina Franca) e *La traviata* (Circuito Lombardo, Genova e Sassari), regia di Marco Gandini. Seguono, tra i molti allestimenti, *Aida* (Seul); *Die Zauberflöte* e *Carmen* (Porto, Jesi e Belgrado); *Turandot* (Palermo) e *Lo frate 'nnamorato* di Pergolesi (Jesi); *Otello* (Torino). Ha collaborato e ripreso diverse opere con scenografi-costumisti come Paul Brown, Katrine Lindsay, Gideon Davey, Richard Hudson, Lluc Castells, Ursula Patzak e con registi del calibro di Terry Gilliam, Robert Carsen, Graham Vick, Alex Ollé-Fura dels Baus e Mario Martone. Alla Fenice collabora ai *Lombardi alla prima crociata* (2022), a *Farnace* (2021) e a*Morte dell'aria* e *Il Cordovano* di Petrassi (2004).

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, incarico ricoperto fino . 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, la Scala – e presso teatri internazionali, quali Teatro Greco e Liceu di Barcellona, Teatro National de L'Havana, Opéra di Montecarlo, Ochard 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.

Riccardo Zanellato
Basso, interprete del ruolo del re. Vincitore del Premio Operalia nel 1996, fa il suo debutto al Teatro Comunale di Bologna e al Teatro Donizetti di Bergamo diventando presto uno degli artisti di riferimento internazionale per i ruoli di basso. Regolare ospite del Festival Verdi e del Teatro Regio di Parma, è invitato nei teatri e istituzioni musicali più prestigiosi al mondo, tra cui: Scala, Opera di Roma, Théâtre des Champs-Élysées, Royal Opera House, Bayrerische Staatsoper, Wiener Staatsoper, Opernhaus Zurich, Liceu di Barcellona, Palau de les Arts Reina Sofía di Valencia, De Nationale Opera di Amsterdam, New National Theater di Tokyo, Chicago Symphony Orchestra, Arena di Verona, Teatro La Fenice. Collabora e ha collaborato con maestri quali Abbado, Chailly, Gatti, Gelmetti, Mariotti, Muti, Pappano, Rustioni, Renzetti, Viotti e con registi quali Abbado, De Ana, Maestrini, Michieletto, Muscato, Pier'Alli, Vick, Wilson. Nel 2019 è stato insignito dell'Oscar della Lirica come miglior basso. Alla Fenice canta in *Aida* (2019), nella *Vedova scaltra* (2007), nella *Juive* (2005), in *Le roi de Lahore* e in *Lucia di Lammermoor* (2024).

Leonardo Cortellazzi
Tenore, interprete del ruolo del principe. Nato a Mantova, si diploma in canto al Conservatorio di Parma. Dal 2007 partecipa al biennio dell'Accademia del Teatro alla Scala. Nell'arco della sua carriera ha collaborato con direttori quali Alessandrini, Chailly, Chung, Conlon, Dantone, Fasolis, Matheuz, Mehta, Montanari, Oren, Ranzani, Rustioni e Santi e con registi quali Audi, Carsen, Flimm, Hampe, Michieletto, Pizzi, Ronconi, Vick, Wilson. Tra gli impegni recenti, *Adriana Lecouvreur* e *Les Contes d'Hoffmann* all'Opéra de Paris, *Arsilda* alla Het Concertgebouw di Amsterdam, la prima mondiale di *Jeanne Dark* di Vacchi al Maggio Musicale Fiorentino, *Don Giovanni* al New National Theatre di Tokyo, *Fin de partie* alla ENO, al MUPA e a Dortmund. Alla Fenice canta in *Don Giovanni* (2024 e 2010), in *Der fliegende Holländer* (2023), *Le baruffe* (2022), *Fidelio* (2021), *Rinaldo* (2021), *L'elisir d'amore* (2020, 2018 e 2016), *La traviata* (2019, 2017, 2016 e 2014), *Luci mie traditrici* (2019),

Cefalo e Procri (2017), *Mirandolina* (2016), *Il diario di uno scomparso* (2015), *Věc Makropulos* (2013), *Così fan tutte* (2012), *Lucia di Lammermoor* (2011).

Francesca Gerbasi
Mezzosoprano, interprete del ruolo di Estrella. Si occupa di vocalità a tutto tondo con un repertorio che va dal tardo barocco alle avanguardie, spaziando per la letteratura argentina, francese e sinfonica di fine Ottocento e primo Novecento. Conta di numerose prime esecuzioni assolute e repertori di autori contemporanei. Si esibisce con diverse formazioni da camera e orchestrali, sia all'estero (Svizzera, Austria, Germania, Francia, Principato di Monaco, Brasile, Cina), che in Italia (Venezia, Vicenza, Ravenna, Treviso, Bologna), ed è stata più volte *performer* alla Biennale di Venezia. Si citano le produzioni con Sir Andràs Schiff, Riccardo Muti, Antonio Greco, Peter Eötvos, Gianluca Capuano, Arturo Tamayo, Martín Palmeri, Renato Miani, Claudio Ambrosini, Francesco Erle, Francesco Bellotto, Davide Garattini Raimondi. Laureata in Scienze biologiche e specialista in Vocologia artistica, foniatria e logopedia, alla Fenice canta in *Satyricon* di Bruno Maderna (2023), *FENIX DNA* di Fabrizio Plessi (2017), *Barabau* di Vittorio Rieti (2017), *L'aumento* di Luciano Chailly (2017) e *Le sette canzoni* di Gianfrancesco Malipiero (2012).

Levent Bakirci
Baritono, interprete dei ruoli di don Arias e di uno della folla. Nato ad Ankara, ha recentemente interpretato Papageno al Teatro delle Muse di Ancona, un concerto su musiche di Erardo Trentinaglia e il *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* di Stravinskij alla Basilica di San Marco, entrambi per la Fenice. Ha interpretato Frank (*Die Fledermaus*) e preso parte a *Da Ponte & Friends* all'Olimpico di Vicenza per il Teatro Carlo Felice di Genova. È stato inoltre protagonista di *Rigoletto* a Bühnen Halle e del prigioniero e Gloucester in *Lear* al Maggio Musicale Fiorentino. Ha collaborato con direttori come Boder, Casellati, Ceccherini, Luisi, Stenz, Wilson e con registi come Lotte de Beer, Bieito, Carsen, Clement, Constant, Gasparon, Gavazzeni, Gürbaca, Hampe, Konwitchny, Lievi, Maranghi, Pizzi, Steier, de Tomasi, Warner. Ha fatto parte dell'*ensemble* del Theater Bremen e Nürnberg e cantato in teatri come Teatro Municipal di Santiago del Cile, Festival Verdi di Parma, Seiji Ozawa Festival, Brun Janacek Festival, Théâtre du Capitole Toulouse, Teatr Wielki, Oper Stuttgart, Teatro Verdi di Trieste, Tel Aviv, Messico in diversi ruoli quali Don Giovanni, Evgenij Onegin, Figaro, Sharpless, Ping, conte d'Almaviva, Alberich, Escamillo, Marcello, Enrico.

Simone Alberghini
Baritono, interprete del ruolo di Clotaldo. Nato a Bologna, ha studiato canto e si è perfezionato con Oslavio Di Credico, Leone Magiera e Carlo Meliciani. Vince nel 1994 il 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

di New York, Covent Garden di Londra, San Carlo di Napoli, Festival di Edimburgo, Comunale di Bologna, Real di Madrid, 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 in *Turandot* e *Maria Egiziaca* (2024), *La traviata* (2019), *L'italiana in Algeri* (2019), *Le nozze di Figaro* (2013 e 2011), *Don Giovanni* (2013, 2011 e 2010) e *Thaïs* (2007).

Veronica Simeoni

Soprano, interprete del ruolo di Diana. Nata a Roma, si è diplomata in canto presso il Conservatorio di Adria, proseguendo la sua formazione musicale sotto la guida di Raina Kabaivanska all'Accademia Chigiana, all'Istituto Vecchi-Tonelli di Modena e all'Università di Stato di Sofia. Artista di grande versatilità ha al suo attivo numerosi debutti e prestigiose collaborazioni nei teatri di tutto il mondo con registi tra cui Pressburger, Carsen, Vick, Fura dels Baus, Loy, Michieletto e direttori quali, tra gli altri, Chailly, Temirkanov, Gatti, Mariotti, Luisi, Gergev, Valčuha. Tra i suoi impegni recenti: *Don Carlo* alla Scala con la direzione di Riccardo Chailly, *Il trovatore* alla Israeli Opera, *Norma* e *Adriana Lecouvreur* a Bologna, *Carmen* a Sofia e a Roma, *Les Troyens* a Colonia, *Don Carlo* a Wiesbaden, *Aida* a Macerata, *Werther* a New York e Palermo, *Carmen* a Caracalla, *La forza del destino* ad Amsterdam, *Carmen* e *La Favorite* a Firenze, *Don Carlo* e *Stabat Mater* di Rossini a Bologna, *Carmen* con il San Carlo a Bangkok. Alla Fenice canta nella *Nona Sinfonia* di Beethoven (2024 e 2023), in *Falstaff* (2022), nel *Trovatore* (2020, 2014 e 2011), in *Don Carlo* (2019), *Carmen* (2017 e 2013), *La Favorite* (2016), *Norma* (2015) e *L'Africaine* (2013).

Enrico Di Geronimo

Baritono, interprete dei ruoli del servo di Diana e di uno scudiero del re. Nato a Castel Di Sangro (AQ), ha studiato pianoforte presso il Conservatorio Lorenzo Perosi di Campobasso. Successivamente ha proseguito gli studi nella classe di Composizione e Direzione d'Orchestra al Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Nel 2017 ha intrapreso lo studio del canto sotto la guida di Antonio Lemmo. Tra gli impegni più recenti, nel 2021 è stato diretto da Charles Dutoit in *Pulcinella* di Stravinskij al Lac di Lugano, è stato il dottor Grenvil nella *Traviata* in occasione della riapertura del Teatro San Carlo al pubblico post pandemia e ha reinterpretato *Pulcinella* a Ginevra diretto da Charles Dutoit. Nel 2022 è Angelotti in *Tosca* al Teatro Regio di Torino, diretto da Stefano Ranzani, e all'Auditorium Unità d'Italia interpreta Bartolo nel *Barbiere di Siviglia*; nel 2023 prende parte a *Tosca* al Carlo Felice di Genova, alla *Bohème* al Verdi di Padova, al Sociale di Rovigo e al Teatro Mario Del Monaco di Treviso. È inoltre Jago a Piacenza e Schaunard con l'Orchestra della Magna Grecia di Taranto.

Gian Francesco Malipiero (Archivio storico del Teatro La Fenice).

La Fenice in *tournée* in Corea del Sud con Myung-Whun Chung

La Fenice è reduce da una felicissima *tournée* in Corea del Sud, dove è stata protagonista di una fitta serie di concerti lirici e sinfonici in alcune delle sale più prestigiose del Paese. E a condurre l'Orchestra del Teatro La Fenice – facendo al contempo gli onori di casa – non poteva che essere il maestro sudcoreano Myung-Whun Chung.

Ecco il dettaglio delle tappe, che si sono susseguite a stretto giro tra il 4 e il 10 ottobre 2024. Venerdì 4 e domenica 6 ottobre, nell'Opera House dell'Arts Centre di Seoul, Chung ha diretto *La traviata* di Giuseppe Verdi in forma di concerto semiscenica: gli interpreti protagonisti di Violetta e Alfredo sono stati il soprano Ol'ga Peretjat'ko e il tenore John Osborn, affiancati da una compagnia di canto coreana composta da Carlo Kang, Sung Hee Shin, Jae-Il Kim, Celine Mun, Dahyun Ahn, Chul-Jun Kim e Ildo Song. Chung ha diretto

L'Orchestra della Fenice si esibisce all'Arts Centre di Seoul, diretta da Myung-Whun Chung.

l'Orchestra del Teatro La Fenice e il Noi Opera Chorus, mentre la regia dello spettacolo è stata firmata da Sook Jeong Eom. Di grande suggestione lo spazio che ha accolto l'evento: l'Arts Center di Seoul è una struttura della capitale sudcoreana che ospita diversi edifici dedicati all'arte: oltre al teatro d'opera, vi è la sala da concerto, una galleria d'arte, la Sala della Calligrafia e una sala riservata agli spettacoli teatrali. Il complesso si estende su un'area di circa 230 mq e nelle sue vicinanze sorge il Daesungsa, un tempio buddhista. Il teatro dell'opera è costruito in modo da rappresentare la forma del Gat, il tradizionale cappello coreano fatto di bambù e si trova al centro del complesso. La Sala della Calligrafia, invece, ospita una collezione di caratteri cinesi.

Sabato 5 ottobre, sempre nel prestigioso complesso della capitale, ma stavolta nella sala da concerti, si è svolto il primo dei quattro eventi sinfonici, dal programma di grande attrattiva: in apertura di serata la compagine veneziana diretta da Chung ha eseguito la Sinfonia dalla *Forza del destino* di Giuseppe Verdi; poi, a seguire, una serie di estratti dalle due suite e dal balletto *Romeo e Giulietta* di Sergej Prokof'ev; infine è stato proposto il Concerto per pianoforte e orchestra n. 23 in la maggiore KV 488 di Wolfgang Amadeus Mozart, interpretato nella parte solistica in alternanza da Sunwook Kim e dallo stesso Chung.

Il medesimo programma, con l'esclusione della sinfonia verdiana, è stato poi proposto nelle sale di Incheon (martedì 8 ottobre), Sejong (mercoledì 9 ottobre) e Daegu (giovedì 10 ottobre), tre luoghi di grande interesse. L'Arts Center Incheon a Songdo International City è uno spazio culturale il cui design è stato ispirato dai movimenti delle mani di un direttore d'orchestra. L'esterno unico, la vista sul mare e il sistema audio di livello mondiale dimostrano che l'Arts Center Incheon non è solo una sala per spettacoli ma anche un esempio di architettura contemporanea altamente significativo.
Infine, la Concert House di Daegu: aperta nel 1913 durante il periodo coloniale giapponese, è stata recentemente ristrutturata e inaugurata nel 1975 come centro civico di Daegu e riaperta nel 2013 come struttura per spettacoli di musica classica.

Prosegue la collaborazione tra Hotel Excelsior e Teatro La Fenice

Per il terzo anno consecutivo i musicisti della Fenice propongono un concerto all'Hotel Excelsior del Lido in prossimità della Mostra del cinema. Dopo l'esibizione degli ottoni nel 2022, già l'anno scorso infatti protagonisti sono stati gli Artisti del Coro, con un programma dedicato al *musical*. E quest'anno, domenica 22 settembre, sono ritornati alla Sala degli Stucchi presentando una godibile selezione delle più belle arie dell'operetta, ciascuna contestualizzata per rendere possibile al pubblico – più di duecento invitati – comprendere il senso della storia narrata. Con Marco Paladin alla direzione e Andrea

Il Coro del Teatro La Fenice canta all'Hotel Excelsior del Lido.

Chinaglia al pianoforte, il Coro del Teatro ha offerto una carrellata di brani celebri come «Quando il giorno mor», «O calma o pace» e «O Cin ci la» da *Cin ci la* di Virgilio Ranzato (1925), «Romanza della Vilja», «È scabroso le donne studiar» e «Questo è crasse» da *Die lustige Witwe* di Franz Lehár (1905), oppure «Fox della luna» dal *Paese dei campanelli* ancora di Ranzato (1923). Ma nell'ora abbondante di concerto c'è stato spazio anche per arie da *Gräfin Mariza* (La contessa Maritza, 1924) di Emmerich Kálmán («Entrata di Maritza» e «Quando il plenilunio»), da *Die Csárdásfürstin* (La principezza della Czarda, 1915), sempre di Kálmán («Oh, là là! Siam così lassù» e «Mamma, bel core»), da *La Vie Parisienne* (1866) di Jacques Offenbach («A Paris nous arrivons en masse» e «Feu partout!») e da *Im weißen Rößl* (Il cavallino bianco, 1930) di Ralph Benatzky («Al Cavallin è l'hotel più bel», «La stagione delle piogge» e «Nel Salzkammergut»). I numerosi applausi hanno dato il via a due bis.

L'evento è stato organizzato dalla Fondazione Teatro La Fenice, nella persona del suo direttore generale Andrea Erri, e dal direttore generale dell'Excelsior Alessio Lazzazzera, proprio nel 2024 premiato come *hotel manager* europeo dell'anno, che ha fatto gli onori di casa. Erri, nel suo intervento introduttivo, ha sottolineato l'importanza di queste collaborazioni nell'"esportare' le eccellenze della Fenice nel territorio veneziano, in questo caso specifico nell'isola del Lido. Quella di diffondere la grande musica al di fuori del teatro, del resto, è una politica che la Fenice persegue da molti anni, avvicinandosi al variegato panorama sia insulare che della terraferma. A portare i saluti della città alla manifestazione è stato l'assessore del Comune di Venezia Michele Zuin.

Concluso il concerto, è stato il momento del *buffet* allestito nella terrazza del grande albergo, accompagnato da vini pregiati targati Bellussi, da tempo socio sostenitore del Teatro La Fenice.

Maestri collaboratori

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

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi Roberto Baraldi ◆, Elisa Scudeller ◊, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Livio Salvatore Troiano, Maria Grazia Zohar, Giulia Aonso ◊, Teresa Vio ◊

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Emanuele Fraschini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

Violoncelli Francesco Ferrarini • ◊, Marco Trentin, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Leonardo Galligioni, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti Matteo Armando Sampaolo •, Fabrizio Mazzacua

Ottavino Silvia Lupino

Oboi Rossana Calvi •, Davide D'Agostino ◊

Corno inglese Angela Cavallo

Clarinetti Vincenzo Paci •, Federico Ranzato

Clarinetto basso Fabrizio Lillo

Fagotti Marina Martelli • ◊, Riccardo Papa, Fabio Grandesso

Corni Andrea Corsini •, Vincenzo Musone •, Mauro Verona ◊, Dario Venghi, Nicola Scaramuzza ◊

Trombe Marco Bellini • ◊, Alberto Capra, Eleonora Zanella

Tromboni Domenico Zicari •, Mattia De Zen ◊

Trombone basso Giulio Caloi ◊

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arpa Erika Perantoni ◊

Celesta Aleksandra Pavlova ◊

Coro del Teatro La Fenice

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Andrea Chinaglia ◊
altro maestro del Coro

Soprani Elena Bazzo, Lucia Braga, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Katia Di Munno ◊, Riki Nagami ◊

Alti Simona Forni, Silvia Alice Gianolla, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Orietta Posocco, Vivian Maria Guedes Neves ◊, Yeoreum Han ◊, Michela Sordon ◊

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Giovanni Deriu, Hernan Victor Godoy, Eugenio Masino, Marco Rumori, Alberto Pometto ◊, Davide Urbani ◊, Alessio Zanetti ◊

Bassi Antonio Casagrande, Antonio Simone Dovigo, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Gionata Marton, Roberto Spanò, Riccardo Bosco ◊, Daniele Facchin ◊

◆ primo violino di spalla
• prime parti
◊ a termine
**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Sovrintendenza e direzione artistica

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

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

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

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Sebastiano Bonicelli ◊

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Costanza Pasquotti, Francesca Fornari, Matilde Lazzarini Zanella

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliciolli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin

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*, Nicolò De Fanti, Anna Trabuio

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti, Andrea Giacomini

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

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni, Angela Zanetti ◊

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, Marianna Cazzador, *nnp**, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon, Pietro Neri ◊

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, Giovanni Barosco ◊

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto *direttore allestimenti scenici,* Fabrizio Penzo

Area tecnica

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Matteo Cicogna, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegon, Endrio Vidotto, Andrea Zane, Giacomo Gasparello ◊

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Marino Perini *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, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Edoardo Donò ◊, Giorgio Formica ◊, Ricardo Ribeiro ◊, Tommaso Stefani ◊

AUDIOVISIVI Stefano Faggian *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Nicola Costantini ◊

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Roberto Pirrò, Luca Potenza, Maria Francesca Cardarelli ◊

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, Maria Assunta Aventaggiato ◊, Maria Patrizia Losapio ◊, Filippo Soffiati ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine, in somministrazione o in distacco
**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 26, 29 novembre
1 dicembre 2024
opera inaugurale

Otello
musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chunga
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7, 9, 11, 14, 16, 19, 23, 25, 28 febbraio 2025

Rigoletto
musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
28, 30 marzo, 1, 4, 6 aprile 2025

Anna Bolena
musica di Gaetano Donizetti

direttore Renato Balsadonna
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
22, 24, 27, 30 novembre 2024

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Diego Matheuz
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice '2004-2024"

Teatro La Fenice
20, 21, 22, 26, 27 febbraio
1, 2, 4 marzo 2025

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 Malibran
2, 4, 10, 13, 15 maggio 2025

Der Protagonist
musica di Kurt Weill

direttore Markus Stenz
regia Ezio Toffolutti

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
15, 16, 17, 18, 19 gennaio 2025

Romeo e Giulietta
musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 9, 11, 13, 15 marzo 2025

Il trionfo dell'onore
musica di Alessandro Scarlatti

direttore Enrico Onofri
regia Stefano Vizioli

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in occasione del 300° anniversario della morte
di Alessandro Scarlatti

Teatro La Fenice
16, 18, 20, 22, 24 maggio 2025

Attila
musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Leo Muscato

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 22, 24, 28 giugno, 1 luglio 2025

Dialogues des carmélites

musica di Francis Poulenc

direttore Frédéric Chaslin
regia Emma Dante

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro dell'Opera di Roma

Teatro La Fenice
29, 31 agosto, 2, 4, 7 settembre 2025

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 23 settembre 2025

La Cenerentola

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
3, 4, 5 ottobre 2025

España

coreografie Eduardo Martinez, Antonio Pérez, Albert Hernández e Irene Tena, Patricia Guerrero

Compagnia Larreal
Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma

Teatro Malibran
10, 11 ottobre 2025

Hashtag

nuova versione 2025
musica di Flavien Taulelle

coreografia di Riyad Fghani

Pockemon Crew

produzione Association Qui fait ça? Kiffer ça!
coproduzione Ville de Lyon,
Région Rhône-Alpes

Teatro La Fenice
17, 19, 21, 23, 26 ottobre 2025

Wozzeck

in versione italiana
musica di Alban Berg

direttore Markus Stenz
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
31 gennaio, 1, 2, 4, 5 febbraio 2025

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Eric Eade Foster
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como

allestimento AsLiCo

Teatro Malibran
2, 3, 4, 5 aprile 2025

Arcifanfano re dei matti

musica di Baldassare Galuppi
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Francesco Erle
regia Bepi Morassi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

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

FONDAZIONE TEATRO
LA FENICE DI VENEZIA

Teatro La Fenice
venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 7 dicembre 2024 ore 17.00

direttore
Hervé Niquet

Antoine Dauvergne
Persée: ouverture e danze

Etienne Nicolas Méhul
Sinfonia n. 1 in sol minore

Marc-Antoine Charpentier
Te Deum in re maggiore H.146

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 13 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00
domenica 15 dicembre 2024 ore 17.00

direttore
Charles Dutoit

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n.104 in re maggiore Hob.I:104 *London*

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal nuovo mondo

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
martedì 17 dicembre 2024 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2024 ore 20.00
concerto di Natale

direttore
Marco Gemmani

Francesco Cavalli
Messa di Natale
(Musiche sacre 1656)

Cappella Marciana

Teatro Malibran
domenica 5 gennaio 2025 ore 17.00

direttore
Christian Arming

Johann Strauss
Il pipistrello: ouverture
Wein, Weib und Gesang! op. 333
Rosen aus dem Süden op. 388
Éljen a Magyar! op. 332 - *Wiener Blut* op. 354

Richard Strauss
Der Rosenkavalier suite per orchestra
dall'opera 59

Johann Strauss
Pizzicato Polka - Egyptischer-Marsch op. 335
Tritsch-Tratsch Polka - Kaiser-Walzer op. 437

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00
sabato 25 gennaio 2025 ore 20.00
domenica 26 gennaio 2025 ore 17.00

direttore
Alpesh Chauhan

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

Darius Milhaud
Le boeuf sur le toit op. 58

Louise Farrenc
Ouverture n. 2 in mi bemolle maggiore op. 24

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 14 marzo 2025 ore 20.00
domenica 16 marzo 2025 ore 17.00

direttore
Enrico Onofri

Franz Joseph Haydn
Il mondo della luna: ouverture

Antonio Sacchini
Chaconne in do minore

Michael Haydn
Sinfonia n. 39 in do maggiore P 31

Joseph Martin Kraus
Olympie: ouverture

Giuseppe Sammartini
Sinfonia in la maggiore J-C 62

Luigi Boccherini
Sinfonia n. 6 in do minore G 519

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
lunedì 24 marzo 2025 ore 20.00

Cappella Musicale Pontificia

musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina

in occasione dell'anno giubilare
e del 500° anniversario della nascita
di Giovanni Pierluigi da Palestrina

Teatro La Fenice
giovedì 3 aprile 2025 ore 20.00
sabato 5 aprile 2025 ore 20.00

direttore e pianoforte
Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 19

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol maggiore op. 58

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
in do maggiore op. 15

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 12 aprile 2025 ore 20.00
domenica 13 aprile 2025 ore 17.00

direttore
Ton Koopman

Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion BWV 244

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice
venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

direttore
Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 30 maggio 2025 ore 20.00
sabato 31 maggio 2025 ore 20.00
domenica 1 giugno 2025 ore 17.00

direttore
Martin Rajna

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 7 giugno 2025 ore 20.00
domenica 8 giugno 2025 ore 17.00

direttore
Manlio Benzi

Fryderyk Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21

Jean Sibelius
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

pianoforte Giacomo Menegardi
vincitore XXXIX edizione del Premio Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 27 giugno 2025 ore 20.00
domenica 29 giugno 2025 ore 17.00

direttore
Ivor Bolton

Igor Stravinskij
Pulcinella

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56 *Scozzese*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 5 luglio 2025 ore 20.00
domenica 6 luglio 2025 ore 17.00

direttore
Stanislav Kochanovsky

Sergej Prokof'ev
Chout op. 21

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Il lago dei cigni: suite

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco
sabato 12 luglio 2025 ore 21.00
La Fenice in Piazza San Marco

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 5 settembre 2025 ore 20.00
sabato 6 settembre 2025 ore 20.00

direttore
Daniele Rustioni

Gustav Mahler
Sinfonia n. 4 in sol maggiore

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 27 settembre 2025 ore 20.00
domenica 28 settembre 2025 ore 17.00

direttore
Giuseppe Mengoli

Gustav Mahler
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 24 ottobre 2025 ore 20.00
sabato 25 ottobre 2025 ore 20.00

direttore
Markus Stenz

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n. 100 in sol maggiore Hob:I:100
Militärsinfonie

Johannes Brahms
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00
domenica 2 novembre 2025 ore 17.00

direttore
Kent Nagano

Jean-Baptiste Lully
Le Bourgeois gentilhomme: ouverture e danze

Franz Schubert
Sinfonia n. 3 in re maggiore D. 200

Richard Strauss
Der Bürger als Edelmann
suite dalle musiche di scena op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di 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 affermatisi 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 Pellicioli, 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 Pellicioli
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

e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

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[1], 1996[2] (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 Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981[1], 1984[2], 1994[3];
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI

SOCI SOSTENITORI E PARTNER

Fondazione Amici della Fenice

VDA · telkonet

FREUNDESKREIS DES TEATRO LA FENICE

Swiss Seaside Foundation

MOTORCLASS
Concessionaria Audi per la provincia di Venezia

zafferano

HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

pwc

Marsilio

APV INVESTIMENTI

AUTORITÀ DI SISTEMA PORTUALE
DEL MARE ADRIATICO SETTENTRIONALE

MAVIVE
VENEZIA

CIPRIANI
FOOD

ALILAGUNA

VETTORE UFFICIALE
TRENITALIA

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*

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 123 - ottobre 2024
ISSN 1971-8241

La vita è sogno

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, Francesco Fontanelli, Franco Rossi

Traduzioni
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Si ringrazia l'Istituto per la musica della Fondazione Cini
per le immagini gentilmente concesse

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

€ 10,00