



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



TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

**Visit the Theatre
and Maria Callas exhibition**

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

CELEBRATING MARIA CALLAS
100TH BIRTH ANNIVERSARY

2.12.2023

*Buon compleanno
Maria Callas!*

FENICE SERVIZI TEATRALI



BIGLIETTI/INFORMAZIONI E VENDITA | INFORMATION AND TICKETS

www.festfenice.com info@festfenice.com Tel. +39 041786672

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



THEMERCHANTOFVENICE.COM

La Fenice Theatre



Organise **your event**

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



Visit the **Theatre**

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



Fenice Servizi Teatrali

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



Radio3 per la Fenice

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

sabato 24 novembre 2023 ore 20.30

Les Contes d'Hoffmann

venerdì 2 febbraio 2024 ore 19.00

La bohème

sabato 3 febbraio 2024 ore 19.00

Il barbiere di Siviglia

venerdì 8 marzo 2024 ore 19.00

Maria Egiziaca

venerdì 12 aprile 2024 ore 19.00

Mefistofele

venerdì 7 giugno 2024 ore 19.00

Il Bajazet (Il Tamerlano)

venerdì 30 agosto 2024 ore 19.00

Turandot

martedì 17 settembre 2024 ore 19.00

La fabbrica illuminata / Erwartung

giovedì 31 ottobre 2024 ore 19.00

La vita è sogno

Concerti della Stagione Sinfonica 2023-2024

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

Robert Treviño (sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00)

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

Hartmut Haenchen (sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00)

Alpesh Chauhan (venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00)

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

Juanjo Mena (venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00)

FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE STAGIONE 2023-2024



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

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

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

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa³,
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

VENEZIAMUSICA
e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2023-2024

MEFISTOFELE

Teatro La Fenice

venerdì 12 aprile 2024 ore 19.00 turno A
in diretta 

domenica 14 aprile 2024 ore 15.30 turno B
mercoledì 17 aprile 2024 ore 19.00 turno E
sabato 20 aprile 2024 ore 15.30 turno C
martedì 23 aprile 2024 ore 19.00 turno D

main partner

 INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Arrigo Boito nel 1860 (AA.VV., Arrigo Boito musicista e letterato, Nuove Edizioni, 1986).



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe nella campagna romana*, olio su tela, 1787 (Städelsches Kunstinstitut, Francoforte sul Meno).

La locandina	13
<i>Mefistofele</i> in breve a cura di Ludovica Gelpi	15
<i>Mefistofele</i> in short	18
Argomento	21
Synopsis	23
Argument	25
Handlung	27
Il libretto	29
Sotto il velame. L'oscura profondità del <i>Mefistofele</i> di Emanuele d'Angelo	51
Guida all'ascolto di Emanuele d'Angelo	64
Intervista ai registi di <i>Mefistofele</i> a cura di Leonardo Mello	67
Interview with the directors	71
Nicola Luisotti: «Mefistofele, l'entità che seduce ogni essere umano» a cura di Maria Rosaria Corchia	75
Nicola Luisotti: "Mefistofele, an entity that seduces every human being"	80
<i>Mefistofele</i> alla Fenice a cura di Franco Rossi	85
MATERIALI	
«Prima che s'alzi il sipario ciarlamo un po' di questo tuo <i>Mefistofele</i> » di Stefano Nardelli	100
Il diavolo al cinema di Roberto Pugliese	104
CURIOSITÀ	
Teatro Rossini: il teatro della rinascita	112
Biografie	113
DINTORNI	
«In ogni ramo della società». L'esperienza dell'opera nell'Italia dell'Ottocento	119
L'arte immortale di Maria Callas	121
IMPRESA E CULTURA	
La Swiss Seaside Foundation dona dieci stampe d'arte alla Fenice	125



Nove ritratti di Arrigo Boito in diverse età (AA.VV., Arrigo Boito musicista e letterato, Nuove Edizioni, 1986).

MEFISTOFELE

opera in un prologo, quattro atti e un epilogo

libretto e musica di **Arrigo Boito**

dal dramma in versi Faust di Johann Wolfgang von Goethe

prima esecuzione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 5 marzo 1868

(seconda versione: Bologna, Teatro Comunale, 4 ottobre 1875)

edizione critica a cura di Antonio Moccia

editore proprietario Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

Mefistofele Alex Esposito

Faust Piero Pretti

Margherita Maria Agresta (12, 14, 17, 23/4)
Marta Torbidoni (20/4)

Marta/Pantalis Kamelia Kader

Elena Maria Teresa Leva

Wagner/Nereo Enrico Casari

maestro concertatore e direttore

Nicola Luisotti

regia

Moshe Leiser e Patrice Caurier

scene Moshe Leiser

costumi Agostino Cavalca

light designer Christophe Forey

video designer Etienne Guiol

coreografia Beate Vollack

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio

ballerini Lara Bonnel, Anastasia Crastolla, Maria Novella Della Martira,
Carolina Ranieri, Vittoria Silluzio, Giampaolo Gobbi, Giovanni Imbroglia,
Samuel Moretti, Ilario Marco Russo, Douglas Zambrano

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

assistente alla regia Eike Mann, scenografa collaboratrice Violaine Thel; costumista collaboratrice Stéphanie Putegnat; assistente coreografa Lara Bonnel; scene Surfaces (Treviso); attrezzieria Fondazione Teatro La Fenice; costumi Atelier Teatro La Fenice; calzature Fondazione Teatro La Fenice; parrucche, trucco Sylvie Barrault, Mario Audello (Torino); servizio parrucche e trucco Michela Pertot (Trieste); video Ideogamma (San Marino); effetti speciali Flavio Guerini (Brescia); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Mefistofele in breve

a cura di Ludovica Gelpi

Quando la sua prima opera andò in scena al Teatro alla Scala, Arrigo Boito aveva ventisei anni. Dopo gli studi e un periodo di viaggi in Europa, in particolare a Parigi, si era stabilito a Milano e affermato come critico musicale e letterato esponente della Scapigliatura. Nonostante il successo letterario, nell'ambiente musicale Boito non era ancora conosciuto. Non erano mancate le occasioni di contatto con le avanguardie di metà Ottocento, tra le quali, almeno attraverso i suoi scritti, le teorie di Wagner sul teatro musicale come opera d'arte totale. La prospettiva personale di Boito è dichiarata in una sorta di manifesto programmatico in quattro punti che l'autore pubblicò sul numero di «Figaro» del gennaio 1864: «L'opera in musica 'del presente', per aver vita e gloria e per toccare gli alti destini che le sono segnati deve [rag]giungere, a parer nostro: I - La completa obliterazione della 'formula'. II - La creazione della forma. III - L'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile oggi. IV - La suprema incarnazione del dramma». È chiaro che il compositore ritenesse necessaria una rottura con il modello del melodramma in favore, soprattutto nella struttura, di una concezione più libera e innovativa.

Da diverso tempo Boito aveva pensato di comporre un'opera tratta dal *Faust* di Goethe, così si evince dal carteggio con il fratello Camillo risalente al 1862, anno, tra l'altro, in cui alla Scala venne rappresentato il *Faust* di Gounod. Sarebbe stata la sua prima composizione di ampio respiro, per la quale decise di scrivere autonomamente anche il libretto: un'operazione incredibilmente ambiziosa. Tra gli aspetti di fondamentale interesse nel dramma goethiano c'era il tema del dualismo, dello scontro tra Bene e Male qui esplorato a partire dalla scommessa tra Dio e Demonio, e poi approfondito in ciascuno dei personaggi. Trattandosi di un testo letterario così esteso e denso di implicazioni filosofiche, la stessa trasposizione fu straordinariamente articolata: due prologhi, un intermezzo sinfonico e otto quadri in cinque atti. La scelta del titolo ha un significato non indifferente, spostando l'attenzione su uno dei due poli, ovvero il Male – importante riferimento alla poetica di Boito, nella quale è centrale il tema del conflitto.

Mefistofele andò in scena per la prima volta il 5 marzo 1868: fu un eclatante fiasco. Di fronte a una risposta così negativa, Boito decise di rimettere mano all'opera, con importanti modifiche e numerosi tagli – uno dei fattori più incidenti sull'insuccesso milanese era stato proprio la durata, superiore alle cinque ore. Solo nel 1875 l'opera rinnovata venne rappresentata al Teatro Comunale di Bologna, dove l'accoglienza fu considerevolmente più



Moshe Leiser, bozzetto per Mefistofele di Arrigo Boito al Teatro La Fenice, aprile 2024. Direttore Nicola Luisotti, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier.

positiva. Ma non si trattava ancora della versione definitiva, alla quale il compositore sarebbe arrivato solo dopo le riprese al Teatro La Fenice (1879) e di nuovo alla Scala (1881). I tagli portarono alla forma definitiva in un prologo, quattro atti e un epilogo, e a una generale maggior vicinanza alla 'formula', ovvero alla struttura del melodramma. Sul piano contenutistico, il compositore smussò le più marcate affermazioni anticlericali, blasfeme o politicamente controverse. Il pensiero di Boito, anche in una fase meno accesa rispetto agli esordi 'scapigliati', apparteneva di fatto a una cerchia abbastanza ristretta proprio in virtù della tendenza all'estremismo, così le modifiche si indirizzarono verso un appianamento che potesse andare incontro al gusto del pubblico, pur senza rinnegare quello del compositore.

Nell'insieme, la complicata sintesi del dramma goethiano si svolge in modo equilibrato e circolare: il *Prologo in cielo* ritrae la scommessa di Mefistofele e del Chorus Mysticus; nel primo atto, *Passeggiata di Pasqua, Il patto*, avviene l'incontro tra Faust e il Frate Grigio (Mefistofele), e la scommessa prende forma; nel secondo atto, *Il giardino, La notte del Sabba*, si ritrovano le coppie antitetiche composte da Faust e Margherita e da Mefistofele e Marta; nel terzo atto, *Morte di Margherita*, la ragazza disconosce Faust in virtù del bene e ascende al cielo; nel quarto atto, *La notte del Sabba classico*, Faust seduce Elena celebrando l'unione tra spirito romantico e spirito classico; nell'Epilogo, *La morte di Faust*, Faust, tornato anziano si rivolge alle schiere eterne piuttosto che ai piaceri terreni, la sua anima viene salvata, mentre Mefistofele sprofonda sconfitto. La gestione drammaturgica dei personaggi risente dell'eccessiva ambizione del compositore, infatti non sono messe sempre in risalto le profonde sfaccettature spirituali (o demoniache) dei personaggi, in particolare del pro-

tagonista Mefistofele e di Margherita. Musicalmente, diversi sono i riferimenti di Boito. Se l'atmosfera si mantiene sentimentale e cantabile, emergono influenze che spaziano da Gluck a Meyerbeer, e una ricerca armonica e timbrica non indifferente nella quale si coglie l'ispirazione wagneriana. Notevoli sono i momenti corali e coreutici, nei quali torna una ricca varietà stilistica e ritmica. La scrittura musicale di Boito non raggiunge la sua agilità letteraria, ma si rivela informata e personale, anche considerando il tribolato riadattamento di *Mefistofele* nel corso degli anni. È importante sottolineare quanto la *forma mentis* di un compositore che nasce scrittore e poeta possa rivelarsi uno svantaggio nella gestione del discorso puramente musicale, ma anche un vantaggio nella capacità di elaborare un percorso proprio e maggiormente svincolato dagli automatismi della pratica compositiva. L'opera italiana risentiva in quegli anni di una certa tensione evolutiva, alla quale Boito, tra gli altri, cercava di rispondere contribuendo agli sviluppi che dal melodramma portarono a nuove soluzioni formali. Sul finire dell'Ottocento, *Mefistofele* veniva rappresentata nei maggiori teatri italiani ed europei, venendo consacrata nel repertorio lirico al fianco dei capolavori dell'ultimo Verdi e di Puccini.

Mefistofele in short

When his first opera was staged at the Teatro alla Scala, Arrigo Boito was just twenty-six years old. After completing his studies and a period of travel in Europe, in particular in Paris, he settled in Milan where he established himself as a music critic and literary exponent of the Scapigliatura. Despite his literary success, Boito was not yet known in the musical milieu. There were no lack of opportunities for contact with the avant-garde of the mid-nineteenth century, including, at least through his writings, Wagner's theories on musical theatre as a total work of art. Boito's personal perspective is stated in a sort of four-point programmatic manifesto that the author published in the January 1864 issue of *Figaro*: "The work in music 'of the present', to have life and glory and to touch the high destinies that are marked for it must reach, in our opinion: I - The complete obliteration of a 'formula'. II - The creation of form. III - The implementation of the most extensive tonal and rhythmic development possible today. IV - The supreme embodiment of the drama". It is clear that the composer believed it was necessary to break with the melodrama model in favour of, especially as regards structure, a freer and more innovative conception.

For some time, Boito had been thinking of composing a work based on Goethe's *Faust*, as can be seen from the correspondence with his brother Camillo dating back to 1862, the year, among other things, in which Gounod's *Faust* was performed at La Scala. It was to be his first large-scale composition, and he decided to write the libretto himself, which was incredibly ambitious. One of the aspects of fundamental interest in the Goethian drama was the theme of dualism, of the clash between Good and Evil explored here starting with the bet between God and the Devil, and then developed further in each of the characters. Since the literary text itself was so extensive and full of philosophical implications, its actual transposition was extraordinarily articulated: two prologues, a symphonic interlude and eight scenes in five acts. The choice of the title is not insignificant, shifting the attention to one of the two poles, namely Evil – an important reference to Boito's poetics, in which the theme of conflict is central.

Mefistofele was staged for the first time on March 5, 1868 and proved a total fiasco. Faced with such a negative response, Boito decided to go back to the drawing board and made substantial changes and numerous cuts – one of the most significant factors in the Milan fiasco had been its duration since it lasted over five hours. It was not until 1875 that the revised opera was performed at Teatro Comunale in Bologna, where it was met with a much warmer reception. However, this was not yet the final version, which the composer



Moshe Leiser, bozzetto per *Mefistofele* di Arrigo Boito al Teatro La Fenice, aprile 2024. Direttore Nicola Luisotti, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier.

completed after it had been staged at Teatro La Fenice (1879) and again at La Scala (1881). After further cuts, the definitive version had a prologue, four acts and an epilogue, making it generally closer to the 'formula', in other words, to the structure of the melodrama. In terms of content, the composer smoothed over the most pronounced anti-clerical, blasphemous or politically controversial statements. Boito's thought, even in a less heated phase than in the early days of the Scapigliata, belonged in fact to a fairly small circle precisely in virtue of its tendency to extremism, so the changes made focussed on smoothing it over so that would cater to the public taste, without ignoring that of the composer.

On the whole, the complicated synthesis of the Goethian drama takes place in a balanced and circular manner: the *Prologue in heaven* portrays the bet of Mefistofele and the Mystic Chorus; in the first act, *Easter Sunday, the Pact*, the meeting between Faust and the Grey Friar (Mefistofele) takes place, and the bet takes shape; in the second act, *The Garden, The Witches Sabbath*, the antithetical couples of Faust and Marguerite and Mefistofele and Martha meet; in the third act, *Margherita's Death*, the girl disowns Faust by virtue of the good and ascends to heaven; in the fourth act, *The Night of the Classical Sabbath*, Faust seduces Helen, celebrating the union between the romantic spirit and the classical spirit; in the Epilogue, *The Death of Faust*, Faust, the elderly man turns to the hosts rather than to earthly pleasures, his soul is saved, while Mefistofele collapses in defeat. The dramaturgical treatment of the characters is affected by the composer's excessive ambition; in fact the profound spiritual (or demonic) facets of the characters, in particular the protagonist Mefistofele and Margaret, are not always highlighted. There are diverse references in Boito's music. While the atmosphere remains sentimental and cantabile, influences emerge from

Gluck to Meyerbeer, and his not indifferent harmonic and timbre research is evidence of Wagnerian inspiration. With their rich stylistic and rhythmic variety, the choral and choreographic moments are remarkable. Boito's musical composition does not reach his literary skillfulness, but it is informed and personal, also considering the vicissitudes of revising *Mefistofele* over the years. It is important to underline how the *forma mentis* of a composer who was born a writer and poet can prove to be a disadvantage in the management of purely musical discourse, but also an advantage in the ability to elaborate his own path, remaining more detached from the automatisms of compositional practice. In those years Italian opera was suffering from a sort of evolutionary tension, and it was to this that Boito, among others, tried to respond by contributing to the developments that led from melodrama to new formal solutions. At the end of the nineteenth century, *Mefistofele* was being staged in the major Italian and European opera houses, thus being consecrated in the opera repertoire alongside the masterpieces of the late Verdi and Puccini.

Argomento

PROLOGO

Al preludio segue il coro delle falangi celesti. Dallo scherzo strumentale che costituisce il secondo tempo, è condotto in scena Mefistofele, il quale sfida l'Eterno sul conto di Faust: io, Mefistofele, farò che Faust «morda nel dolce pomo dei vizi» e trionferò su te, vecchio Padre, signore dei Cieli. È l'intermezzo drammatico, cui tengono dietro lo scherzo vocale, affidato al coro dei cherubini, e, quarto tempo, la salmodia finale che mesce la voce delle penitenti a quella dei cherubini e delle falangi celesti. Così il Prologo in cielo, concepito secondo la comune linea della sinfonia in quattro tempi, aggiuntovi l'elemento corale e inseritovi un intermezzo drammatico, è concluso.

ATTO PRIMO

Francoforte sul Meno. La domenica di Pasqua. Il vecchio Faust, che l'ansia conoscitiva ha avulso dalla vita e inaridito negli studi, scende, con Wagner, da un'altura, verso la folla festante. Popolani e popolane cantano e danzano l'Obertas. Ma il sole volge al tramonto. La gente rientra in città. Sono rimasti soli sulla scena Faust e Wagner, e un frate grigio si viene loro avvicinando a spire tortuose, e li segue. È l'ora degli spettri. Faust ha l'impressione che il frate lasci sul terreno orme di fuoco. Questi, rientrando dalla passeggiata, intona una romanza di bella e serena melodia. È entrato anche il frate grigio e non tarda a trasformarsi, sotto un esorcismo di Faust, nel giovane studente-viaggiatore goethiano, con un mantello rosso sul braccio: è Mefistofele, il quale svela la propria essenza. E ha luogo il patto: Faust cede l'anima a Mefistofele, il diavolo, ottenendone in cambio la promessa d'un'ora di riposo in cui quietarsi, placare l'ansia conoscitiva, poter dire all'attimo fuggitivo: «Fermati, sei bello!».

ATTO SECONDO

Quartetto del giardino. Passeggiano due a due, Faust, ringiovanito, sotto nuovo nome di Enrico, con Margherita, e Mefistofele con la matura amica di lei, Marta. Faust seduce Margherita, persuadendola a dare un soporifero alla madre, e ad accoglierlo in camera furtivo; Mefistofele seduce Marta. Cambiamento di scena. La valle deserta e selvaggia di Schirk, sotto i culmini spaventosi del Brocken. Notte del Sabba. Faust vi giunge guidato da Mefistofele e assiste alla tregenda di streghe e stregoni intorno a Mefistofele che essi

proclamano loro re, mentre questi si proclama arbitro del mondo, ch'egli solleva nella propria mano in simbolica forma di globo di vetro e, fattane una pessimistica descrizione, lo manda in frantumi. Mentre la tregenda va al suo vertice si delinea, su un fondo celestiale, il fantasma di Margherita in catene, il collo segnato tutt'intorno da una riga sanguigna: Faust vi si affisa, mentre Mefistofele lo esorta a distogliere lo sguardo.

ATTO TERZO

Carcere, dove Margherita, accusata di aver ucciso con il soporifero la madre e affogato il bambino nato dall'unione con Faust, attende il supplizio. Faust, introdotto presso di lei da Mefistofele, cerca di persuaderla a evadere. Ma ella, decisa a riscattarsi dalla seduzione del male, rifiuta, e voci dall'alto la proclamano salva.

ATTO QUARTO

Sulle rive fiorite del fiume Penejos, nella luce del plenilunio sereno. Notte del Sabba classico. Elena e Pantalis in una cimba di madreperla e d'argento, circondata da sirene, passano per il fiume, mentre Faust giace assopito sulle zolle, immerso in un sonno che gli fa invocare: «Elena, Elena». Come Mefistofele entra, Faust si ridesta. Tra poco, Elena rientrerà in scena, tra danze e canti di Coretidi. Siamo alla nuova esperienza di Faust che, in veste di cavaliere del secolo xv, s'incontra con l'Elena antica, nella Grecia classica, per attuare la congiunzione ideale - come ogni fedel lettore di Goethe sa - tra la bellezza ellenica e la sapienza germanica, tra l'arte classica e quella romantica, onde il generarsi della poesia moderna.

EPILOGO

Faust, ritornato nel suo studio, reduce, deluso, dall'esperienza e del Reale e dell'Ideale, rivelatigli dolore (Margherita), sogno (Elena), si affisa in un miraggio di rigenerazione sociale: è il miraggio che gli permette finalmente di dire all'attimo fuggitivo: «Fermati, sei bello!» Invano Mefistofele reclama i propri diritti. Già risuonano dall'alto le voci delle falangi celesti. Redento dall'estremo miraggio, Faust cade morto al suolo: l'attimo fuggitivo si è trasformato per lui in felicità eterna. Mefistofele, vinto, si sprofonda, fischiando, mentre l'alleluia delle falangi celesti regna ormai sovrano.

Synopsis

PROLOGUE

The prelude is followed by the choir of the celestial hosts. During the instrumental scherzo of the second movement, Mefistofele appears on stage and challenges the Creator on Faust's behalf: I, Mefistofele, will make Faust "bite into the sweet apple of vice" and I will triumph over you, old Father, Lord of the Heavens. This is the dramatic intermezzo, followed by the vocal scherzo with the choir of the angels, before the fourth movement, the final psalmody that mixes the voices of the penitents with those of the angels and the celestial hosts. Conceived as a symphony in four movements, with the addition of the choral element and the addition of a dramatic interlude, the Prologue in Heaven, is thus concluded.

ACT ONE

Frankfurt am Main. Easter Sunday.

An aged Faust, whose cognitive anxiety has detached him from life and withered away as a result of his studies, walks down a hill with Wagner, towards the festive crowd. People are singing and dancing the Obertas. But the day turns to dusk. People return to the city. Faust and Wagner are left alone on the stage while a grey friar gradually approaches and follows them. It is the hour of shadows. Faust has the impression that the friar is leaving traces of fire on the ground. Having returned from the walk, he sings a romance with a beautiful, serene melody. The grey friar has also entered and, under an exorcism by Faust, is soon transfigured into a young Goethian student-traveller, with a red cloak on his arm: it is Mefistofele, who reveals his own essence. And they make a pact: Faust gives his soul to Mefistofele, the devil, obtaining in return the promise of an hour's rest in which he can repose, appease his sense of distress, and be able to say to the fleeting moment: "Stop, you are beautiful!"

ACT TWO

The Garden Quartet.

The two couples are strolling, Faust rejuvenated, under the new name of Enrico, with Margherita, and Mefistofele with her mature friend, Marta. Faust seduces Margherita, persuading her to give her mother a sleeping potion, and to meet him in her room; Mefistofele seduces Martha. Change of scene. The deserted and wild valley of Schirk, under

the frightening peaks of Brocken. The Witches Sabbath. Guided by Mefistofele, Faust arrives to witness the throng of witches and sorcerers around Mefistofele whom they are pronouncing their king. In the meantime, the latter is proclaiming himself arbiter of the world, which he raises in his hand in the symbolic shape of a glass globe and which, after a pessimistic description, he smashes to smithereens. While the witches ascend the peak, the ghost of Margherita in chains appears against a celestial background, her throat encircled by a blood-red necklace: Faust keeps staring at it, while Mefistofele urges him to look away.

ACT THREE

Prison, where Margherita, accused of having killed her mother with a sleeping draught and having drowned the child born to her from the union with Faust, awaits execution. Mefistofele has arranged for Faust to enter, and he tries to persuade her to escape. However, determined to redeem herself from the seduction of evil, she refuses, and voices from above proclaim she has been saved.

ACT FOUR

On the flowery banks of the Penejos River, in the light of a clear full moon. Night of the Classical Sabbath. Helen and Pantis in a silver, mother-of-pearl boat surrounded by mermaids, glide down the river, while Faust lies dormant on the ground, dreaming something that makes him call out: "Helen, Helen." As Mefistofele enters, Faust laughs. In a moment, Helen will re-enter the scene, amidst dances and Coretti singing. We are witnessing a new experience of Faust who, as a fifteenth-century knight, meets the ancient Helen in classic Greece to implement the ideal connection – as every faithful Goethe reader knows – between Greek beauty and German wisdom, between classic and romantic art, to generate modern poetry.

EPILOGUE

Back in his study, disappointed by his experience and by the Real and the Ideal, which he experienced through pain (Margherita), and a dream (Helen), Faust enters a mirage of social regeneration: this is the mirage that finally allows him to say to the fleeting moment: "Stop, you are beautiful!" Mefistofele claims his due in vain. The voices of the celestial hosts can already be heard from above. Redeemed by the extreme mirage, Faust falls lifeless to the ground: the fugitive moment has turned into eternal happiness for him. Defeated, Mefistofele collapses on the ground whistling, while the alleluia of the celestial hosts now reigns supreme.

Argument

PROLOGUE

Après le prélude, c'est le chœur des phalanges célestes qui intervient. Le jeu d'instruments constituant le deuxième temps accompagne l'entrée en scène de Méphistophélès qui défie l'Éternel à propos de Faust: Moi, Méphistophélès, je ferai en sorte que Faust «morde le doux fruit des vices» et je triompherai sur toi, vieux Père, seigneur des Cieux. A cet interlude dramatique contribuent le jeu vocal du chœur des chérubins, et, au quatrième temps, la psalmodie finale qui mêle des voix de pénitentes à celles des chérubins et des phalanges célestes. C'est ainsi que se conclut le prologue au ciel, basé sur le thème commun de symphonie en quatre temps, à laquelle s'ajoute l'élément choral, avec son interlude dramatique.

PREMIER ACTE

Francfort-sur-le-Main. Dimanche de Pâques. Le vieux Faust, que la soif de savoir a éloigné de la vie réelle et enfermé dans ses études, descend avec Wagner d'une hauteur, pour se diriger vers une foule en fête. Des hommes et des femmes du peuple chantent et dansent sur l'air de l'Obertas. Mais le coucher de soleil est proche et les gens rentrent en ville. Faust et Wagner restent seuls sur scène, tandis qu'un moine gris se rapproche en un parcours tortueux pour les suivre. C'est l'heure des spectres. Faust a l'impression que le moine laisse des traces de feu au sol. Au retour de sa promenade, il entonne une belle romance à la mélodie sereine. Le moine gris est entré, lui aussi, et ne tarde pas à se transfigurer, sous un exorcisme de Faust, en jeune étudiant-voyageur à la Goethe, avec un manteau rouge sur le bras: il s'agit Méphistophélès qui dévoile son identité. Et le pacte est conclu: Faust cède son âme à Méphistophélès, le diable, pour obtenir en échange la promesse d'une heure de repos lui permettant de trouver un peu de répit, en apaisant sa soif de savoir, pour pouvoir dire à l'instant fugitif: «Arrête, tu es si beau!».

SECOND ACTE

Quatre personnages sont dans un jardin. Ils se promènent deux à deux: Faust, rajeuni, sous son nouveau nom d'Enrico, accompagne Margherita, tandis que Méphistophélès se trouve avec Marta, l'amie plus âgée de Margherita. Faust séduit Margherita et la persuade de donner un somnifère à sa mère, pour l'accueillir en secret dans sa chambre, tandis

que Méphistophélès séduit Marta. Changement de scène. La vallée déserte et sauvage de Schirk, sous les sommets effrayants du mont Brocken. Nuit du Sabah. Faust arrive, guidé par Méphistophélès, et assiste à la sarabande de sorcières et de sorciers autour de Méphistophélès qu'ils proclament roi, alors que celui-ci se déclare arbitre du monde: il soulève dans la main la forme symbolique d'un globe de verre et en fait une description pessimiste, avant de le briser en mille morceaux. Tandis que la sarabande atteint son summum, le fantôme de Margherita enchaînée, le cou ensanglanté, s'entrevoit sur un fond céleste: Faust la fixe, alors que Méphistophélès l'exhorte à détourner son regard.

TROISIÈME ACTE

Prison: Margherita, accusée d'avoir tué sa mère avec un somnifère et d'avoir noyé l'enfant né de son union avec Faust, attend son exécution. Faust que Méphistophélès a réussi à introduire auprès d'elle, essaie de la persuader qu'elle doit s'évader. Mais elle est décidée à se racheter de la séduction du mal et elle refuse, tandis que des voix venant d'en-haut en proclament le salut.

QUATRIÈME ACTE

Sur les bords fleuris du fleuve Pinios, dans la lumière d'une pleine lune sereine. Nuit du Sabah classique. Hélène de Troie et Pantalis sur une embarcation de nacre et d'argent entourée de sirènes, passent sur le fleuve, tandis que Faust se languit, assoupi à terre, immergé dans un sommeil qui lui fait invoquer: «Hélène, Hélène». Lorsque Méphistophélès fait son entrée, Faust se réveille et Hélène entre en scène, accompagnée des danses et des chants de Chorétides. Nous sommes à la nouvelle expérience de Faust qui, en tant que chevalier du XV siècle, rencontre Hélène de Troie ayant vécu dans l'Antiquité, dans la Grèce classique, pour concrétiser la conjonction idéale - comme tout fidèle lecteur de Goethe le sait - entre la beauté hellénique et le savoir allemand, entre l'art classique et le romantisme ayant engendré la poésie moderne.

EPILOGUE

Faust revenu chez lui, rescapé, déçu de l'expérience, de ce qui est Réel et Idéal, et de ce qui lui a révélé la douleur (Margherita), le rêve (Hélène). Il s'abandonne à un mirage de régénération sociale: le mirage lui permettant enfin de dire à l'instant fugitif: «Arrête, tu es si beau!». Méphistophélès réclame ses droits, mais en vain. On entend déjà les voix des phalanges célestes qui résonnent d'en-haut. Racheté par cette extrême vision, Faust meurt: l'instant fugitif s'est transformé pour lui en bonheur éternel. Méphistophélès, vaincu, s'affale en sifflant, tandis que s'élève l'alléluia des phalanges célestes.

Handlung

PROLOG

Auf das Präludium folgt der Chor der himmlischen Heerscharen. Nach dem instrumentalen Scherzo, dem zweiten Satz, wird Mephistopheles auf die Bühne geführt. Zum Schaden von Faust fordert er Gott heraus: Ich, Mephistopheles, werde Faust „in den süßen Apfel der Laster beißen lassen“ und über dich triumphieren, alter Vater, Herr des Himmels. Dies ist das dramatische Zwischenspiel vor einem vokalen Scherzo, welches der Chor der Cherubinen anstimmt. Im vierten Satz folgt die abschließende Psalmodie, in der sich die Stimmen der Büsserinnen mit denen der Cherubinen und der himmlischen Heerscharen vermischen. Somit schließt der Prolog im Himmel, der nach dem gängigen Muster einer vierteiligen Symphonie konzipiert wurde, wobei ein Chorelement und ein dramatisches Intermezzo hinzugefügt wurden.

ERSTER AKT

Frankfurt am Main am Ostersonntag. Der alte Faust hatte sich aus Angst vor Erkenntnis aus dem Leben zurückgezogen und war inmitten seiner Studien verkümmert. Nun steigt er mit Wagner von einem Hügel zur feiernden Menge herab. Bürger und Bürgerinnen singen und tanzen den Obertas, einen polnischen Drehtanz. Aber die Sonne geht schon unter und die Menschen kehren in die Stadt zurück. Faust und Wagner bleiben alleine zurück, als sich ein grauer Mönch nähert und ihnen hinterherschleicht. Es ist Geisterstunde und Faust glaubt zu sehen, dass der Mönch Feuerspuren hinterlässt. Zurück von ihrem Spaziergang stimmen Faust und Wagner ein heiteres Lied an. Da tritt der graue Mönch ein und verwandelt sich - unter einer Teufelsbeschwörung von Faust - in einen jungen Goethe'schen Fahrenden Studenten mit einem roten Mantel am Arm: es ist Mephistopheles, der sein Wesen offenbart. So wird der Pakt beschlossen: Faust übergibt seine Seele an Mephistopheles, den Teufel, und erhält dafür das Versprechen einer unbeschwerten Stunde. Fern jeder Angst vor Erkenntnis wird er dem flüchtigen Augenblick sagen können: „Verweile doch! Du bist so schön!“

ZWEITER AKT

Garten-Quartett. Sie gehen in Zweierpaaren spazieren. Der verjüngte Faust unter seinem neuen Namen Heinrich mit der jungen Margarete und Mephistopheles mit

ihrer erwachsenen Freundin Martha. Faust verführt Margarete, indem er sie überredet, ihrer Mutter einen Schlaftrunk zu verabreichen und ihn heimlich in ihr Zimmer zu lassen; Mephistopheles verführt Martha. Szenenwechsel. Im verlassenen Talgrund von Schierke unter den mächtigen Gipfeln des Brockens. Es ist Hexensabbat. Faust kommt in Begleitung von Mephistopheles und erlebt den Hexenkessel, bei dem Mephistopheles zum König proklamiert wird. Mephistopheles selbst erklärt sich zum Weltenrichter und nimmt symbolisch eine Glaskugel in die Hand, die er pessimistisch beschwört und zerschmettert. Als das Geschehen seinen Höhepunkt erreicht, erscheint in einem himmlischen Bild das Gespenst von Margarete. Sie liegt in Ketten und ihr Hals trägt blutige Streifen. Faust heftet ihren Blick auf sie, während Mephistopheles ihn auffordert, wegzusehen.

DRITTER AKT

Im Gefängnis. Margarete wird angeklagt, ihre Mutter mit einem Schlafmittel getötet zu haben. Ihr Kind, das ihrer Vereinigung mit Faust entsprungen war, soll sie ertränkt haben. Sie wartet auf das Urteil. Faust wird von Mephistopheles zu ihr gebracht und versucht, sie zur Flucht zu überreden. Doch Margarete will sich endlich von der Verführung durch das Böse lösen. Sie weigert sich zu fliehen und die himmlischen Heerscharen verkünden ihre Erlösung.

VIERTER AKT

An den blühenden Ufern des Flusses Pinios im Licht einer Vollmondnacht. Es ist klassischer Hexensabbat. Helena und Panthalis fahren umgeben von Sirenen in einer perlmuttfarbenen und silbernen Gondel auf dem Fluss vorbei. Faust schlummert auf dem Rasen und ruft im Schlaf versunken: „Helena, Helena“. Als Mephistopheles auftritt, erwacht Faust. Bald darauf betritt Helena wieder die Szene, umringt von Tänzen und Gesängen der Choretiden. Wir befinden uns in der neuen Erfahrung von Faust, der als Ritter des 15. Jahrhunderts der antiken Helena im klassischen Griechenland begegnet, um – wie jeder treue Goethe-Leser weiß – die ideale Verbindung zwischen hellenistischer Schönheit und germanischer Weisheit, zwischen klassischer und romantischer Kunst herzustellen, die zur Entstehung der modernen Poesie führt.

EPILOG

Faust ist zurück in seinem Studierzimmer. Enttäuscht von der Erfahrung der wirklichen Welt und der idealen Welt, die sich ihm als Schmerz (Margarete) und Traum (Helena) offenbart haben, erblickt er eine Fata Morgana. Es ist die Luftspiegelung der gesellschaftlichen Erneuerung, die es Faust schließlich erlaubt, dem flüchtigen Augenblick zu sagen: „Verweile doch! Du bist so schön!“ Mephistopheles pocht vergeblich auf sein Recht. Schon erheben sich die Stimmen der himmlischen Heerscharen. Erlöst von der äußersten Fata Morgana stürzt Faust tot zu Boden: der flüchtige Augenblick hat sich für ihn in ewiges Glück verwandelt. Mephistopheles wurde besiegt und sinkt pfeifend zu Boden, während das Halleluja der himmlischen Heerscharen triumphiert.

Mefistotele

opera in un prologo, quattro atti e un epilogo

libretto e musica di Arrigo Boito

Personaggi

Mefistofele basso

Faust tenore

Margherita soprano

Marta contralto

Pantalis contralto

Elena soprano

Wagner tenore

Nereo tenore

Cori

Falangi celesti, Chorus Mysticus, Cherubini, penitenti, passeggiatori, balestrieri, cacciatori, studenti, villici, popolane, borghesi, streghe, stregoni, coretidi greche, sirene, dorida, corifei greci, guerrieri.

Comparsa

Passeggiatori, passeggiatrici, streghe, folletti, stregoni, paggi, trabanti, nobili, dignatari, soldati, fauni, un buffone, un banditore, un cerretano, Hanswurst, un birraio, il Principe elettore, il carnefice, un mendicante.

PROLOGO IN CIELO

T'è noto Faust?
GOETHE, *Prologo in cielo*

Nebulosa. Lo squillo delle sette trombe. I sette tuoni. Le falangi celesti dietro le nebulosa, invisibili. Chorus Mysticus. I cherubini. Le penitenti. Poi Mefistofele solo nell'ombra.

PRIMA FALANGE

«Ave» Signor degli angeli e dei santi,
e delle sfere erranti,
e dei volanti – cherubini d'or.
Dall'eterna armonia dell'universo
nel glauco spazio immerso
emana un verso – di supremo amor:
e s'erge a te per l'aure azzurre e cave
in suon soave.

ECHI

«Ave».

SECONDA FALANGE

Alleluiate o trombe! o cetre! o cori!
O roridi vapori!
O stelle! o fiori – cui non vizza il gel!
Qui eterna è l'ora: a misurar non vale
egro tempo mortale
l'inno ideale – che si canta in ciel.
La nota umana faticosa e grave
qui non si pave.

ECHI

«Ave».

TERZA FALANGE

Qui la smarrita fuga dei viventi,
le storie delle genti,
e le dementi – pompe di chi muor,
passano ratte al par d'arche veliere
o di nubi leggiere,
a schiere a schiere – in fluttuante error.
Oriam per quelle di morienti ignave
anime schiave.

ECHI

«Ave».

MEFISTOFELE

(Coi piè fermi sul lembo del suo mantello)

«Ave» Signor. Perdona se il mio gergo
si lascia un po' da tergo
le supreme teodie del paradiso;
perdona se il mio viso
non porta il raggio che inghirlanda i crini
degli alti cherubini;
perdona se dicendo io corro rischio
di buscar qualche fischio:
il Dio della piccina terra
ognor traligna ed erra,
e, a par di grillo saltellante, a caso
spinge fra gli astri il naso,
poi con tenace fatuità superba
fa il suo trillo nell'erba.
Boriosa polve! Tracotato atòmo!
Fantasima dell'uomo!
E tale il fa quell'ebbra illusione
che'egli chiama: razione.
Sì, maestro divino, in buio fondo
crolla il padron del mondo,
e non mi dà più il cuor, tant'è fiaccato,
di tentarlo al peccato.

CHORUS MYSTICUS

«T'è noto Faust?»

MEFISTOFELE

Il più bizzarro pazzo
Ch'io mi conosca; in curiosa forma
Ei ti serve da senno. Inassopita
bramosia di saper il fa tapino
ed anelante; egli vorrebbe quasi
trasumanar, e nulla scienza al cupo
suo delirio è confine. Io mi sobbarco
ad aescarlo per modo ch'ei si trovi
nelle mie reti; or vuoi farne sommessa?

CHORUS MYSTICUS

E sia.

MEFISTOFELE

Sia! Vecchio padre, a un rude gioco
T'avventurasti. Ei morderà nel dolce
pomo de'vizi e sovra il re de' cieli
avrò vittoria!

Arpe, cetere, trombe.

FALANGI CELESTI

Sanctus! Sanctus! Sanctus!

MEFISTOFELE

(Di tratto in tratto m'è piacevole cosa
vedere il vecchio e dal guastarmi seco
molto mi guardo; è bello udir l'Eterno
col diavolo parlar sì umanamente.)

CHERUBINI

(dietro la nebulosa avvicinandosi in turbini leggeri)

Siam nimbi
volanti
dai limbi.
Nei santi
splendori
vaganti.
Siam cori
di bimbi,
d'amori.
Siam nimbi
volanti
dai limbi.

MEFISTOFELE

È lo sciame legger degli angioletti;
come dell'api n'ho ribrezzo e noia.

Scompare.

CHERUBINI

Sui venti, sugli astri, sui mondi,
sui limpidi azzurri profondi,
sui raggi tepenti del sol,
sugli echi, sui fiumi, sui fiori,
sui rosei candenti vapori,
scorriamo con agile vol.
La danza in angelica spira
si gira, si gira, si gira.
Un giorno nel fango mortale,
perdemmo il tripudio dell'ale,
l'aureola di luce e di fior;
ma sciolti dal lugubre bando,
pregando, cantando, danzando,
torniamo fra gli angioi ancor.
La danza in angelica spira
si gira, si gira, si gira.

Fratelli, teniamci per mano,
fin l'ultimo cielo lontano
noi sempre dobbiamo danzar:
fratelli, le morbide penne
non cessino il volo perenne
che intorno al santissimo altar.
La danza in angelica spira
si gira, si gira, si gira.

Siam nimbi
volanti
dai limbi.
Nei santi
splendori
vaganti.
Siam cori
di bimbi,
d'amori.
Siam nimbi
volanti
dai limbi.

Ricircolando e perdendosi.

PENITENTI

(dalla terra)

Salve Regina!
S'innalzi un'eco
dal mondo cieco
alla divina
reggia del ciel.
Odi la pia
prece serena:
«Ave Maria,
gratia plena».

CHERUBINI

La danza in angelica spira
si gira, si gira, si gira.

FALANGI CELESTI

Oriam, per quelle di morienti ignave
anime schiave.

ECHI

«Ave».

PENITENTI

Tu puoi salvarne
da questa terra,
da questa carne che geme ed erra;
fango crudel!

Odi la pia
prece serena.
«Ave Maria
gratia plena»

CHERUBINI

La danza in angelica spira
si gira, si gira, si gira.

FALANGI CELESTI

Oriam, per quelle di morienti ignave
anime schiave.

ECHI

«Ave».

PENITENTI

Il pentimento
lagrime spande.
Di queste blande
turbe il lamento
penètri in ciel.

Odi la pia
prece serena.
«Ave Maria
gratia plena»

FALANGI CELESTI

Oriam, per quelle di morienti ignave
anime schiave.

ECHI

«Ave! Ave! Ave!»

FALANGI CELESTI

(tutte)

Ave, Signor degli angeli e dei santi
e delle sfere erranti,
e dei volanti – cherubini d'or.
Dall'eterna armonia dell'universo
nel glauco spazio immenso
emana un verso – di supremo amor.

ATTO PRIMO

FAUST: *Se avviene che io dica all'attimo fuggente:
Arrestati, sei bello: allor ch'io muoia.
Goethe, Officina di Faust*

LA DOMENICA DI PASQUA

*Francoforte sul Meno. Porta e bastioni. Passeggiatori
d'ogni sorta ch'escono dalla città a gruppi. Chiacchiere,
risate, grida, mormorio di folla, andirivieni. A
intervalli campane di festa. Poi Faust e Wagner.*

TRE STUDENTI, QUATTRO BORGHESI, DUE
CACCIATORI

(divisi in due gruppi)

– Perché di là?

– Volgiamo verso il casin di caccia.

– E noi verso il mulino.

OTTO FANCIULLE

(traversando la scena cantando)

Seguiam d'april la traccia.

Brillan sul suo cammino

baldezza e leggiadria.

Le fanciulle passano.

IL CROCCHIO DI PRIMA

– Voi che fate compari?

– Stiam colla compagnia.

– Messeri, andiamo a Burgdorf. Costà son le più buffe
mattie, la miglior birra, le donne e le baruffe
più dilettose.

– Pazzi! Vi prude ancor la schiena?

*Un banditore con una scritta in mano e a suon di
tromba attrae la folla dei passeggiatori; sta con lui un
araldo. Dalla parte opposta un cerretano seguito da
Hanswurst. La passeggiata diventa sempre più vivace.*

UN GRUPPO DI BALESTRIERI E POPOLANI

avvicinandosi ad un rivenditore di birra)

– Qua il bicchiere!

– Vogliam bere!

– E fare un brindisi...

– Ai folli amor!

– E alla beltà corriva!

– Evviva!

– Evviva. – E rallegrar così
l'ozio di questo dì.

*Bevono e passano. Un frate grigio col cappuccio sul
volto cammina tra la folla; alcuni lo inchinano, altri
lo sfuggono. Passa.*

LA FOLLA

(traendo verso un lato della scena)

Guarda là! – Guarda là! Quanti destrieri

Quanti destrieri scalpitan!

DONNE

O i vaghi cavalieri!

Quello è il buffon... là il falconier...

UOMINI

Omaggio

Rendiamo al principe!

LA FOLLA

Largo, largo al suo passaggio!

Che abbarbaglio di gualdane!

Che frastuono di campane!

BORGHESI

Vien la folla a onde, a onde,

s'arrabatta, si confonde...

Apri i suoi cent'occhi d'Argo

e se stessa a sé nasconde.

LA FOLLA

Largo! – Largo!... – Largo!... – Largo!...

*Risate, frastuono, la cavalcata passa. Alla sua
testa il rincipe elettore, dame, dignitari, paggi, il
buffone, il falconiere, ecc. Molti passeggiatori seguono
curiosamente la cavalcata.*

Faust e Wagner discendono da un'altura.

FAUST

Al soave raggiai di primavera

si scoscendono i ghiacci e già rinverda

di speranza la valle; il vecchio inverno

fugge al monte ed il sol rallegra e avviva

forme e colori; se per anco al piano

non isbocciano i fior, la somma luce
fa pullulare in cambio i bei borghesi
azzimati da festa.

*Entra in scena rumorosamente una frotta di popolani
e popolane.*

WAGNER

Ire a diporto

con voi, dottor, è onorevole e saggio;
pur da me solo, qui mi schiferei
fra questa gente. M'è di noia il vulgo.

Faust e Wagner si ritirano nel fondo.

POPOLANI

I

Il bel giovanetto – sen vien alla festa,
coi nastri al farsetto – coi fior sulla testa.

Già sotto ad un pioppo
fanciulle e compar
si danno a danzar
un matto galoppo.

(Incominciano a danzare l'Obertas)

Juhè! Juhè!

Juheisa! Heisa! Hé!

Tutti vanno alla rinfusa

sulla musica confusa.

Heisa hé!

Così fa la cornamusa.

II

Sorridon le donne – al bel torneamento,
svolazzan le donne – portate dal vento.

Il bruno e la bionda
son stretti in un vol.

E scalpita al suol
la danza rotonda.

Juhè! Juhè!

Tutti vanno alla rinfusa

sulla musica confusa.

Heisa hé!

Così fa la cornamusa.

*Le danze cessano. Il giorno si oscura lentamente e la
scena va spopolandosi a poco a poco.*

FAUST

(a Wagner)

Sediam sovra quel sasso. Osserva come fulgoreggian a vespro le capanne remotamente. Già declina il giorno.

WAGNER

È l'ora degli spettri; essi sen vanno, fra i vapor della sera, ordendo reti sotto i passi dell'uom. Andiam; s'impregna l'orizzonte di nebbia; a notte bruna torna dolce la casa. A che sguardi, nel crepuscolo assorto immobilmente?

Ritorna il frate grigio e si dirige lento e spettrale alla volta di Faust.

FAUST

Vedi quel frate grigio in mezzo i campi vagolante laggiù?

WAGNER

Da lungo tratto, Maestro, l'avvisai; nulla di strano appare in esso.

FAUST

Aguzza ben lo sguardo. Per chi tieni quel frate?

WAGNER

È un questuante che va alla cerca.

FAUST

No, t'inganni. Ei move in tortuose spire e s'avvicina lento alla nostra volta. Oh! se non erro, orme di foco imprime al suol!

WAGNER

Fantasima quest'è del tuo cervello, io non iscorgo che un frate grigio.

FAUST

Par vada filando de' lacci intorno a noi.

WAGNER

Tranquillamente

ei va per la sua via, due sconosciuti noi siam per esso.

FAUST

(con ribrezzo)

La spira si stringe.

Ei nè vicin...

WAGNER

(freddamente)

L'osserva: è un frate grigio, non è uno spettro; brontola orazioni rigirando un rosario. Andiam, maestro.

*Il frate li segue.**Canti lontani. Mutamento di scena.*

IL PATTO

Officina di Faust. Alcova. Notte. Canti lontanissimi. Faust entra. Il frate grigio lo segue e si nasconde entro l'alcova.

FAUST

Dai campi, dai prati che inonda la notte, da quieti sentier ritorno e di calma profonda son pieno, di sacro mister. Le torve passioni del core s'assonnano in placido oblio, mi ferve soltanto l'amore dell'uomo! L'amore di Dio! Anelo al bene; verso l'evangelio mi sento attratto e l'apro e in pii commenti l'eterno testo a meditar m'accingo.

(Aprè un Vangelo posto su d'un alto leggìo. Mentre si accinge a meditare è scosso dall'urlo del frate che esce dall'alcova)

Chi è là? Chi urla? il frate! Che vegg'io?... Divider la mia cella io t'acconsento, frate, se tu non muggi... e che?... mi guata e non fa motto... che orribile fantasma trascinai dietro di me? Locchio ha di fiamme! Furia, demonio o spettro, sarai mio! Sulla tua razza è onnipotente il segno

di Salomon. Belial! Incubus! Incubus!

All'ultima parola di Faust il frate si trasforma e appare Mefistofele in abito da cavaliere con un mantello nero sul braccio.

MEFISTOFELE

Che baccano! Messer, mi comandate?

FAUST

Questo era dunque il nocciuol del frate? Un cavalier! È nuova la facezia. Come ti chiami?

MEFISTOFELE

La domanda è inezia puerile per tal che gli argomenti sdegna del Verbo e crede sol agli enti.

FAUST

In voi, messeri, il nome ha tal virtù che rivela l'essenza. Dimmi or su, chi sei tu dunque?

MEFISTOFELE

Una parte vivente di quella forza che perpetuamente pensa il male e fa il bene.

FAUST

E che dir vuole codesto gioco di strane parole!

MEFISTOFELE

I

Son lo spirito che nega sempre, tutto; l'astro, il fior. Il mio ghigno e la mia bega turbano gli ozi al Creator. Voglio il nulla e del creato la ruina universal. È atmosfera mia vital, ciò che chiamasi peccato,

morte e mal!

Rido e avvento – questa sillaba:

«No!»

Struggo, tento, ruggo, sibilo:

«No!»

Mordo, invischio, fischio! Fischio! Fischio!

Fischia violentemente colle dita fra le labbra.

II

Parte son d'una latèbra del gran tutto: oscurità. Son figliuol della tenèbra che tenèbra tornerà. S'or la luce usurpa e afferra il mio scettro a rebellion, poco andrà la sua tenzon, v'è sul sole e sulla terra

distruzion!

Rido e avvento – questa sillaba:

«No!»

Struggo, tento, ruggo, sibilo.

«No!»

Mordo, invischio, fischio! Fischio! Fischio!

FAUST

Strano figlio del caos.

MEFISTOFELE

E tu, se brami farti mio socio, di buon grado accetto fin da quest'ora e tuo compar mi chiamo, o, se ti piace, tuo schiavo, tuo servo.

FAUST

Quali patti in ricambio adempier deggio?

MEFISTOFELE

V'è tempo a ciò.

FAUST

No, è il diavolo egoista, né suol mai dare per l'amor di Dio. I patti e parla chiaro.

MEFISTOFELE

Io qui mi lego ai tuoi servigi e senza tregua accorro per le tue voglie; ma «laggiù» m'intendi? La vece muterà.

FAUST
 Per l'altra vita
 non mi turba pensier. Se tu mi doni
 su questa terra un'ora di riposo
 in cui s'acqueti l'anima. Se sveli
 al mio buio pensier me stesso e il mondo.
 «Se avvien ch'io dica all'attimo fuggente:
 Arrestati, sei bello! Allor ch'io muoia!»
 Allor son tuo.

MEFISTOFELE
 Sta ben!

FAUST
 T'offro il contratto.

MEFISTOFELE
 «Top».

FAUST
 È già fatto.

Si danno la mano.

MEFISTOFELE
 Né 'l scorderò.
 Fin da stanotte
 nell'orgie ghiotte
 del mio messere
 da cameriere
 lo servirò.

FAUST
 E quando s'incomincia?

MEFISTOFELE
 Tosto.

FAUST
 Or bene,
 Presto, a noi, dove andiam?

MEFISTOFELE
 Dove t'aggrada.

FAUST
 Come s'esce di qua? dove i cavalli,
 le carrozze, i staffier?

MEFISTOFELE
 Pur ch'io distenda
 questo mantel noi viaggeremo sull'aria.

*Mefistofele distende sul suolo il mantello fatato, poi con
 Faust vi monta su: intanto cade lentamente sul sipario.*

ATTO SECONDO

FAUST: Chi oserebbe affermare tal detto: «Credo
 in Dio»?
 Goethe, *Giardino di Marta*

IL GIARDINO

*Un giardino di rustica apparenza. Faust sotto il
 nome di Enrico, Margherita, Mefistofele, Marta.
 Passeggiano due a due in lungo e in largo.*

MARGHERITA
 Cavaliero illustre e saggio
 come mai vi può allettar
 la fanciulla del villaggio
 col suo rustico parlar?

FAUST
 Dalle labbra imporporate
 spandi accento sovrumano.
 Parla, parla...

Baciandole la mano.

MARGHERITA
 Ah! Non bacciate
 questa ruvida mia man.

Passano.

MEFISTOFELE
(a Marta)
 Sta ben al nubile
 correr giocondo,
 in traccia d'ilari
 venture, il mondo.
 Ma quando il lugubre
 tempo verrà,

vecchio nel vedovo
 letto morrà.
 Pur troppo e trepido –
 guardo quell'ora.

MARTA
 Baie! Pensateci.
 C'è tempo ancora.

Passano.

FAUST
(tornando in scena con Margherita)
 Mi perdona l'ardimento
 Che dal labbro mi sfuggì
 Quando il magico portento
 Del tuo viso m'apparì.

MARGHERITA
 Fui confusa, fui turbata,
 dubitai nel mio pensier
 che fanciulla scostumata
 mi credeste, cavalier.
 Piansi molto, piansi molto
 ma rimasemi nel cor
 Sempre fino il vostro volto.

FAUST
 Segui, segui, mio tesoro.

Passano.

MEFISTOFELE
(tornando in scena con Marta)
 Da un'antichissimo
 detto s'impara
 che moglie savia
 è cosa rara.

MARTA
 Davver? Né in trappola
 cadeste ancor?

MEFISTOFELE
 Non so, credetelo,
 che sia l'amor.

MARTA
 Né mai d'un palpito,

né mai d'un sogno,
 v'arse bisogno
 fascinator?

MEFISTOFELE
 Non so, credetelo,
 che sia l'amor.

Passano.

MARGHERITA
 Dimmi se credi, Enrico – nella tua religione.

FAUST
 Non vo' turbar le fedi – delle coscienze buone.
 D'altro parliam; – darei per chi amo, fanciulla,
 sangue e vita.

MARGHERITA
 Non basta. Creder bisogna e a nulla
 tu credi, Enrico.

FAUST
 Ascolta, – vezzoso angelo mio.
 «Chi oserebbe affermare – tal detto: Credo in Dio?»
 Le parole dei santi – son beffe al ver ch'io chiedo,
 E qual uomo oserebbe – tanto da dir: «non credo»?
 Colma il tuo cor d'un palpito – ineffabil e vero.
 E chiama poi quell'estasi: natura! Amor! Mistero!
 Vita! Dio! Poco importa – non è che fumo e fola
 a paragon del senso – il nome e la parola.

MARGHERITA
 Tutto ciò è bello e buono. – Tali cose ripete,
 pur con voce e parole – differenti, anche il prete.
 Convien che vada, addio.

Per andarsene.

FAUST
 Dimmi, in casa sei sola
 sovente?

MARGHERITA
(semplicemente)
 È piccioletta – la nostra famigliuola.
 Io veglio all'orto, al desco – e allo stajo,
 Attendo ad ogni cura, – filo sull'arcolaio.

È assai minuziosa – la mamma, eppur, beate placidamente passo – tutte le mie giornate.

FAUST
Di', non potrò giammai – dolce un'ora d'amore
Viver teco e confondere – il mio cuor col tuo cuore?

MARGHERITA
Non dormo sola e in lieve – sopor mia madre giace;
s'ella t'udisse, credo, – mi morrei...

FAUST
Datti pace.

(Porgendole un'ampollina)
A te, di questo succo – tre sole gocce ponno
Addormentare in placido, – in letargico sonno.

MARGHERITA
(prende l'ampolla)
Porgi... né può venirme – alcun male a mia
madre?...

FAUST
Nessuno... angioli soave – dalle guance leggiadre!

MARGHERITA
Dio clemente, nuova, ignara
son del mondo, dell'amor;
sento un'aura arcana e cara
che mi penetra nel cor.

FAUST
È l'anelito superno,
è il miracolo divin
della vita; immenso! Eterno!
Senza freno, senza fin!

Margherita si svincola dalle mani di Faust: Faust rimane un istante pensieroso, poi insegue Margherita. Ritornano Marta e Mefistofele.

FAUST
Margherita!

MARGHERITA
Fuggo...

FAUST
Resta!

È fuggita
lesta, lesta.

MEFISTOFELE
(insegue Marta)
Marta!

MARTA
(fuggendo)
Addio!

MARGHERITA
Sono qua.

FAUST
Son quassù!

MEFISTOFELE
Sei laggiù?

FAUST
(afferrando Margherita mentre Mefistofele afferra Marta)

Còlta all'amo
tu sei già.

TUTTI
Ah! ah! ah!

MARGHERITA E FAUST
T'amo! T'amo!

Tutti si disperdono.

LA NOTTE DEL SABBA

Scena deserta e selvaggia nella valle di Schirk, costeggiata dagli spaventosi culmini del Brocken, (monte delle streghe). I sinistri profili delle rocce staccano in nero sul cielo grigio; un'aurora rosiccia di luna illumina stranamente la scena. Una caverna da un lato. Il picco di Rosstrappe a sinistra. Il vento soffia nei burroni; poi la voce di Mefistofele che aizza Faust a salir sulla montagna.

MEFISTOFELE
(assai lontano con voce lunga e sotterranea)

Su cammina, cammina, cammina;
negro è il cielo, scoscisa è la china;
su cammina, cammina, cammina.

(Pausa)
Su cammina, cammina, cammina,
che lontano, lontano, lontan
s'erge il monte del vecchio Satan.

Appariscono dei fuochi fatui, uno dei quali si dirige alla volta di Faust e di Mefistofele.

FAUST
Folletto, folletto,
veloce, leggier.
che splendi soletto
per l'ermo sentier,
a noi t'avvicina,
che buia è la china.

MEFISTOFELE
Cammina, cammina, cammina, cammina!
(Mefistofele e Faust appariranno sovra un'alta roccia isolati ed immobili)

T'aggrappa saldo al mio mantello e scendi
questo lubrico balzo. Ascolta! Ascolta!
S'agita il bosco e gli alti pini antichi
colle giganti braccia. Ascolta, ascolta!
Ad imo della valle un ululato
di mille voci odo sonar... s'accosta
l'infemale congrega... Oh! meraviglia!
Già i nemi, il monte, le boscaglie e i cieli
un furente intuonâr magico carne!

STREGHE
(dalla montagna)
Rampiamo, rampiamo – che il tempo ci gabba,
e il ballo perdiamo – di re Belzebù;
è notte fatale, – la notte del sabba;
il primo che sale – ha un premio in più.
Su! Su! Su! Su!

La stipa infernale ~ ci segue laggiù.
Su, su, su, su!
Rampiam l'ardue scale ~ che il tempo ci gabba;
è notte fatale ~ la notte del sabba.

STREGONI
(come sopra)

Su svelti, su forti – che il tempo ci gabba;
le nostre consorti – son giunte lassù.
È notte tremenda – la notte del sabba;
e il primo che ascenda – ha un premio di più.

Su, su, su, su!
Rampiam e ne accenda ~ più forte virtù.
Su, su, su, su!

Vigor si riprenda ~ che il tempo ci gabba.
È notte tremenda ~ la notte del sabba.

Irrompono freneticamente sulla scena.

STREGHE E STREGONI
Siam salvi in tutta l'eternità!
«Sabòè! Har sabbah»

MEFISTOFELE
(fendendo la folla)
Largo, largo a Mefistofele,
al vostro re!
O razza putrida
vòta di fè.
Ognun m'adori ed umile
si prostri a me.

CORO
Largo, largo a Mefistofele,
al nostro re.
Ognuno atterrasì
dinanzi a te.

Streghe e stregoni inginocchiati in circolo attorno a Mefistofele. Breve danza di streghe.

MEFISTOFELE
(su d'un sasso in forma di trono)
Popoli! E scettro e clamide
non date al re sovrano?
La formidabil mano
Vòta dovrò serrar?

CORO
(porgendo una clamide a Mefistofele)
Ecco la clamide, – non t'adirar,
or t'ubbidiscono – ciel, terra e mar.

MEFISTOFELE

Ho soglio, scettro e despota
son del mio regno fiero,
ma voglio il mondo interno
nel pugno mio serrar.

PRIMA PARTE DEL CORO

Sotto la pentola corri a soffiare!

SECONDA PARTE DEL CORO

Entro la pentola corri a mischiar!

TERZA PARTE DEL CORO

Sopra la pentola corri a danzar.

Correndo intorno ad una caldaia che sta nel fondo della scena. Breve danza.

CORO

(porgendo a Mefistofele un globo di vetro)

Ecco l'immagine del tuo pensiero;
Eccoti, o principe, il mondo intero.

MEFISTOFELE

(col globo di vetro in mano)

I

Ecco il mondo,
vuoto e tondo,
s'alza, scende,
balza e splende,
fa carole
sotto il sole, tù
rema, rugge,
crea, distrugge,
ora sterile or fecondo.
Ecco il mondo.

II

Sul suo grosso
curvo dosso
v'è una schiatta
sozza e matta,
ria, sottile,
fiera, vile,
che ad ogn'ora
si divora
dalla cima fino al fondo
del reo mondo.

III

Questa razza
stolta e pazza,
fra le borie,
le baldorie,
ride, esulta,
gaia, inulta,
ricca, tronfia,
gonfia, gonfia,
nel fangoso globo immondo
del reo mondo.

IV

Fola vana
è a lei Satàna
riso e scherno
è a lei l'inferno,
scherno e riso
il paradiso.
Oh per Dio!
che or rido anch'io,
nel pensare ciò che le ascondo...
Ecco il mondo!

Getta con impeto il globo di vetro che si frange.

CORO E RIDDA

Riddiamo! Riddiamo! che il mondo è caduto!
Riddiamo! Riddiamo! che il mondo è perduto!
Sui morti frantumi del globo fatal
s'accenda, s'intrecci la ridda infernal.
Riddiamo per lungo! riddiamo per tondo!
Riddiam! ch'è venuta la fine del mondo!

L'ombra di Margherita si disegna celestualmente nel fondo della diabolica scena.

Cessa la ridda, tutti rimangono immobili contemplando la visione.

FAUST

Stupor! Stupor!

MEFISTOFELE

Che di'?

FAUST

Là nel lontano,
del nebuloso ciel, una fanciulla

pallida, e mesta, la scerni?... il piede
lento conduce e di catene avvinto!
Pietosa vision... mi rassomiglia
quella dolce figura a Margherita.

MEFISTOFELE

Torci il guardo, Torci il guardo!
Quello è spettro seduttor.
È fantasma maliardo,
a chi il fissa ammorbato il cor.
Torci il guardo, anima illusa,
dalla testa di Medusa!

FAUST

Quell'occhio da celeste spalancato
cadavericamente! E il bianco seno
che tanti ebbe da me baci d'amore!
È Margherita, sì, l'angelo mio!

MEFISTOFELE

È miraggio, in quella fata
sogna ognun colei che amò.

FAUST

Ve'strano vezzo il collo le circonda
d'una riga sanguigna, che par quasi
segnata colla lama d'un coltello.

MEFISTOFELE

Ha la testa distaccata,
Perseo fu che la tagliò.
Torci il guardo, anim illusa,
dalla testa di Medusa.

La visione scompare.

Ridda e fuga infernale.

TUTTI

Riddiamo! Riddiamo! che il mondo è caduto!
Riddiamo! Riddiamo! che il mondo è perduto!
Sui morti frantumi del globo fatal
s'accenda, s'intrecci la ridda infernal.
Riddiamo per lungo! riddiamo per tondo!
Riddiam! ch'è venuta la fine del mondo!
Ah! ah! ah!
Sahoè! har sabbah!

ATTO TERZO

MEFISTOFELE: È giudicata.
Goethe, *Un carcere*

MORTE DI MARGHERITA

Carcere.

Margherita stesa a terra su di un giaciglio di paglia, canticchiando e vaneggiando. Notte. Una lampada accesa inchiodata al muro. Un cancello nel fondo.

MARGHERITA

L'altra notte in fondo al mare
il mio bimbo hanno gettato,
or per farmi delirare
vogliam ch'io l'abbia affogato.
L'aura è fredda, il carcer fosco,
e la mesta anima mia
come il passero del bosco
vola, via...

In letargico sopore
è mia madre addormentata,
e per colmo dell'orrore
dicon ch'io l'abbia attoscata.
L'aura è fredda, il carcer fosco,
e la mesta anima mia
come il passero del bosco
vola, via...

Faust e Mefistofele fuori dal cancello.

FAUST

Salvala!

MEFISTOFELE

E chi la spinse nell'abisso?
Io? O tu? Pur salvarla io vo', se posso.
Ecco le chiavi. Dorme il carceriere,
puledri fatati son già pronti
per la fuga.

*Mefistofele porge a Faust un mazzo di chiavi ed esce.
Faust apre il cancello ed entra in carcere.*

MARGHERITA

Son essi... eccoli... Aita!
Dura cosa è il morire...

FAUST
Pace... pace.
Io son un che ti salva.

MARGHERITA
(affannosa)
Un uom... tu sei...
di carità... l'abbi per me...

FAUST
Silenzio.
Margherita.

MARGHERITA
Tu?!cielo!ah!parla!parla!
I miei dolori doves on...le ambascie?
La prigion?...le catene?...ah tu mi salvi?
Tu m'hai salvata!...ecco, la strada è questa
dov'io ti vidi per la prima volta...
ecco il giardin di Marta...

FAUST
Ah! Vieni... vieni.

MARGHERITA
Resta ancor... resta ancor...

FAUST
T'affretta o a prezzo
tremendo pagherem l'incauto indugio.

MARGHERITA
Non mi baci? Le tue labbra son gelo...
Che festi dell'amor tuo?

FAUST
Ah cessa; cessa.

MARGHERITA
Tu mi togli pietoso alle catene
e non rifuggi inorridito? E ignori
chi tu salvi, o pietoso?... ho avvelenata
la mia povera madre ed ho affogato
il fantolino mio... qua la tua mano...
Vien... vo'narrarti... il tetro ordin di tombe
che doman scaverai... là fra le zolle
più verdeggianti... stenderai mia madre
dov'è più vago il cimiter... discosto...

ma pur vicino... scaverai la mia...
la mia povera fossa... e il mio bambino
poserà sul mio sen.

FAUST
Deh! Ti scongiuro,
Fuggiam.

MARGHERITA
No. Sta l'inferno a quella porta.
Deh! Perchè fuggi? - perché non t'arresti?
Non ti posso seguir... e poi... la vita
per me è dolor; che far sulla terra?
Mendicare il mio pane a frusto a frusto
dovrò colla coscienza paurosa
De' miei peccati.

FAUST
In me figgi lo sguardo!
Odi la voce dell'amor che prega!
Vieni... fuggiam.

MARGHERITA
Ah Sì, fuggiamo... già sogno
un incantato asil di pace, dove
soavemente uniti ognor vivremo.

FAUST E MARGHERITA
*(avvinti, guardandosi negli occhi e mormorando
languidamente insieme)*
Lontano, lontano, lontano,
sui flutti d'un ampio oceano,
fra i roridi effluvi del mar,
Fra l'alghe, fra i fior, fra le palme,
il porto dell'intime calme,
l'azzurra isoletta m'appar.
M'appare sul cielo sereno
ricinta d'un arcobaleno,
specchiante il sorriso del sol.
La fuga dei liberi amanti
speranti, migranti, raggianti,
Dirige a quell'isola il vol.

MEFISTOFELE
(comparendo dal fondo)
Sorge il dì!

MARGHERITA
Satana rugge!

FAUST
(disperatamente)
Vien, t'affretta, il tempo fugge!

MARGHERITA
(a Faust)
Non lasciarmi in abbandon!

MEFISTOFELE
Squilla già da quelle porte
la fanfara della morte.

MARGHERITA
(staccandosi da Faust)
O Dio, tu allontana la mia tentazion!
M'infrangon le membra
con dure ritorte.
O Dio, tu m'aiuta...
mi guidano a morte...
già salgo al supplizio...
sul palco già sto...
la scure brillò.

FAUST
Fanciulla, serena
lo spirito sconvolto,
ch'io vegga tranquillo
quel pallido volto,
pon freno alla foga
de' vani sospir.
È d'uopo fuggir.
È d'uopo fuggir.

MEFISTOFELE
(accanto a Faust)
Cessate, cessate,
le vane parole,
dal ciel d'oriente
già levasi il sole,
de' neri puledri
già sento il nitrir.
È d'uopo fuggir.
È d'uopo fuggir.

FAUST
Ah! Non fossi mai nato!

MEFISTOFELE
Ebben?

MARGHERITA
(additando Mefistofele)
Chi s'erge?
Chi s'erge dalla terra? È il mostro! È il mostro!
Misericordia! In questo santo asilo
che vuole il maledetto? Ah! lo disaccia.
È forse me ch'ei vuol!

FAUST
Ah! Vieni e vivi,
deh! vivi, Margherita.

MEFISTOFELE
E tu mi segui,
o entrambi v'abbandono alla mannaia.

MARGHERITA
Spunta l'aurora pallida...
l'ultimo di già viene...
esser doveva il fulgido
giorno del nostro imene!
Tutto è finito in vita!...
Taci... ad ognun s'asconda,
che amasti Margherita
e ch'io ti diedi il cor...
(volgendosi al cielo)
A questa moribonda...
Perdonerà... il Signor.
(Armonie celestiali)
Padre santo... mi salva... E voi, celesti
angeli del giorno proteggete
sotto l'usbergo dell'ali divine
questa che a voi si volge... Enrico... Enrico...
Mi fai ribrezzo.

Cade.

MEFISTOFELE
«È gidicata».

FAUST
O strazio!

VOCI
(dall'alto)
È salva!

MEFISTOFELE
A me, Faust!

Faust e Mefistofele scompaiono. Nel fondo il carnefice circondato da sgherri. Cala il sipario.

ATTO QUARTO

ELENA: *Dimmi, come farò a parlar l'idioma soave?*
Goethe, *Faust Secondo*

LA NOTTE DEL SABBA CLASSICO

Il fiume Penejos. Acque limpide, cespugli folti, fiori e fronde. La luna immobile allo Zenit spande sulla scena una luce incantevole.

Un tempio con due sfingi a sinistra.

Nel fondo Elena a Pantis, in una cimba di madreperla e d'argento; un gruppo di sirene intorno alla barca. Faust giacerà assopito sulle zolle fiorite.

ELENA

La luna immobile
innonda l'etere
d'un raggio pallido.

PANTALIS

Calido balsamo
stillan le ramora
dai cespi roridi.

SIRENE

Doridi – e silfidi,
cigni e nereidi
vagan sull'alighe.

L'aura è serena, – la luna è piena – l'onda beata!
Canta, o sirena! Canta, o sirena! – la serenata!

FAUST

(assopito)

Elèna, Elèna!

CORO

Canta sirena.

ELENA

Viandante languido,
t'appressa al margine
del flutto flebile.

PANTALIS

Debile – cantico
t'invita, è florida
la via di mammole.

SIRENE

Siamo le tenere
sirene, amabili
grazie del mar.

L'aura è serena – la luna è piena – l'onda beata!
Canta, o sirena! Canta, o sirena! – la serenata!

FAUST

Elèna, Elèna!

CORO

Canta sirena.

La cimba si allontana e scompare portata dalle sirene. Mefistofele entrando. Faust si desta.

MEFISTOFELE

Ecco la notte del classico sabba.
Gran ventura per te che cerchi vita
nel regno delle favole; nel regno
delle favole or sei. Saggio consiglio
è di spiar ciascun nostra fortuna
per opposto sentier.

FAUST

Delibo l'aura
del suo vago idioma cantatrice!
Son sul suolo di Grecia! Ogni mia fibra
è posseduta dall'amor.

Esce.

MEFISTOFELE

Al Brocken,
fra le streghe del nord, io ben sapevo
farmi obbedir, ma qui fra strane larve
più me stesso non trovo. Atri vapori
d'll'irto Harz, acri catrami e resine!
O prediletti alle mie nari! Un'orma
di voi non fiuto in quest'attica terra.
Ma qual s'inoltra volante o danzante
gaietto sciame femminil? Vediamo.

Entrano le Coretidi. Danze in cerchi. (Chorèa). Mefistofele, confuso ed annoiato, esce. Elena entra.

CORETIDI

(cantando con varie pose in tono dorico)

Trionfi ad Elena, carmini, corone,
danze patetiche, ludi di cetera.
Circonfusa di sol il magico volto,
tu irradi l'anima, riverberi il cielo.

ELENA

(assorta in una fatale visione)

Notte cupa, truce, senza fine, funèbre!
Orrida notte d'Illio! Implacato rimorso!
Nugoli d'arsa polvere al vento surgono e fanno
più cieca la tenèbra. Di cozzantisi scudi
di carri stroschianti, di catapulte sonanti
l'etere è scossa! Si muta il suol in volutàbro
di sangue. I numi terribili ruggono, l'ire
inferocendo della pugna; l'ispide torri
ergonsi tragiche, negre, fra la caligin densa.
L'incendio già lambe le case. Veggonsi l'ombre
degli Achei proiette (bui profili giganti)
vagolar le pareti al lume torbo de' roghi.
Ahimè! Tremano basi e vertici! Crollano mura!
Si diroccano torri e tuona e sfolgora l'orbe!
(Pausa)
Alto silenzio regna poscia dove fu Troia.

CORO DI CORETIDI I

Pace per Elena! Per Elena pace!

CORO DI CORETIDI II

Numi, toglietela all'orride immagini!

CORO DI CORETIDI III

L'onde del torbido Lete refrigerio
sovressa spandano e balsamico oblio.

Elena e le coretidi in atteggiamento di dolore fanno un gruppo armoniosamente disposto.

Entra Faust splendidamente vestito coll'abito dei Cavalieri del xv secolo; è seguito da Mefistofele, Nerè, Pantis, di piccoli fauni e da sirene.

CORO I

Chi vien? o strana, o mirabile vista!

CORO II

Un eroe tutto splendido s'inoltra!

CORO DI CORETIDI III

Sul suo viso mestissimo si legge: «Amor»!

TUTTO IL CORO

Volgiti, Regina! Regina, volgiti e guarda.

Gruppo.

FAUST

(inchinato davanti ad Elena)

Forma ideal purissima
della bellezza eterna!
Un uom ti si prosterna
innamorato al suol.
Volgi vèr me la cruna
di tua pupilla bruna,
vaga come la luna,
ardente come il sol.

ELENA

Dal tuo respiro i' pendo e mi dico beata,
ch'unica fra tutte le troadi e le argive ninfe,
spargo i voluttuosi fascini su cotanto amante!

FAUST

La mansueta immagine
della fanciulla blanda
ch'amai là fra le tenebre
d'una perduta landa
già disvani, conquiso
m'ha un più sublime sguardo,
più fulgurato viso,
e adoro e tremo ed ardo!

MEFISTOFELE

Volto soave! Labbro – che il bacio adesca e brama!
Beltà di sogno eterea! – Chi la vede già l'ama!
(alle Coretidi)
Zitto lassù!

CORETIDI

(sommessamente)

Silenzio. – Quivi l'amor li aduna!

NEREO E PANTALIS

Coppia celeste sembrano – Endimione e Luna!

Mefistofele, Pantalis, Nereo e il coro si allontanano.

ELENA
O incantesimo! Parla! Qual fantastico soffio
cotanto bèa la tua dolce loquela d'amore?
Il suon tu inserti al suon, quasi alito d'eco
misteriosa, di fluido balsamo, d'estasi piena.
«Dimmi, come farò a parlar d'idioma soave?»

FAUST
Frugo nel cor e ti rispondo: «Ave»!
Così tu pur come augello a richiamo...

ELENA
Frugo nel cor e ti rispondo «T'amo!»

FAUST
Amore! misterio! celeste, profondo!
Già il tempo d'ilegua cancellasi il mondo!

ELENA
Già l'ore dai tetri mortali contate
ramingan serene per plaghe beate!

FAUST
Per plaghe beate ramingan serene!
E brividi ignoti mi cercan le vene.

ELENA
E un'aura di cantici esala il mio cuore.

FAUST
Guardandoci in viso, cantiamo l'amore!

FAUST ED ELENA
Cantiamo l'amore guardandoci in viso!

FAUST
L'amore delirio!

ELENA
L'amore sorriso!

FAUST
L'amore tripudio! L'amore visione!

ELENA
L'amore poema! L'amore canzone!

FAUST ED ELENA
Sia sempre nel tardo futuro sommerso
l'estremo suo canto l'estremo suo verso!

CORETIDI E CORIFEI
Poèsia libera, t'alza pe' cieli!
Voli di folgore! Impeti d'aquila!
Spinganti all'ultime reggie del sol!
Sali da oriente! E dal diafano
setteentrione! Connubia i secoli
spenti coll'attimo che vibra ancor.
Mesci al tuo cantico novello e fulgido
tutti i riverberi degli orizzonti,
albe e tramonti – iridi e geli!
Poèsia libera, t'alza pe' cieli!»

Armonie diffuse nell'aria.

ELENA
Giace in Arcadia una placida valle...

FAUST
Ivi insieme vivrem...

ELENA
E avrem per nido
le grotte delle ninfe... e per guanciaie ...

FAUST
Le tue morbide chiome...

ELENA
E i fior del prato...

Si perdono, mormorando, fra i cespugli.

ÉPILOGO

LA MORTE DI FAUST

Laboratorio di Faust come nell'atto primo, ma qua e là diroccato dal tempo. Voci magiche sparse nell'aria. Faust, seduto sul seggiolone e conturbato, medita. Mefistofele gli sta dietro come un incubo. Notte. Una lampada arde languidamente; scena quasi oscura. Il Vangelo aperto, come nel primo atto, sul leggìo.

MEFISTOFELE
(sottovoce, con accento sinistro, fissando Faust)

Cammina, cammina,
superbo, pensier.
La morte è vicina,
la morte s'avanza
per buio sentier.

FAUST
(alzandosi, come assorto in un'estatica visione)
O amor! O rimembranza!

MEFISTOFELE
(O canti! o memorie
d'incanti e di glorie,
guidate a ruina
quell'animo altier. Cammina, cammina,
superbo pensier.)

FAUST
Corsi attraverso il mondo e i suoi miraggi!
Ghermii pe' l crine il desiderlo alato!
M'affondai nelle tenebre e nei raggi!

MEFISTOFELE
Hai bramato, hai gioito e poi bramato
novellamente,
né ancor dicesti all'attimo fuggente:
(ironico)
«Arrestati: sei bello!»

FAUST
Ogni mortale
mister conobbi, il real, l'ideale,
l'amore della vergine e l'amore
della dea... Sì... Ma il real fu dolore
e l'ideal fu sogno.

MEFISTOFELE
(Spiar voglio il suo cor.
All'erta, tentator!)

FAUST
Giunto sul passo estremo
della più estrema, età,
in un sogno supremo
si bea l'anima già.
Re d'un placido mondo,

d'una spiaggia infinita,
a un popola fecondo
voglio donar la vita.
Sotto una savia legge
vo' che surgano a mille
a mille e genti e gregge
e case e campi e ville.
Voglio che questo sogno
sia la santa poesia,
e l'ultimo bisogno
dell'esistenza mia.

(Nel fondo della scena apparirà confusamente una visione di popoli celestiali)

Ecco, la nuova turba
già all'occhio mio si svela!
Ecco... un colle s'inurba
e un popolo s'inciela.

MEFISTOFELE
(Ah! Qual baglior conturba
il muto tenebror?!
Ah! Il bene gli si rivela! –
All'erta tentator!)

FAUST
Già mi bèo nell'augusto
raggio di tanta aurora!
Già nell'idea pregusto
una ineffabil ora!

MEFISTOFELE
(Pende la lotta incerta
fra l'averno ed il ciel.
O tentatore, all'erta!)
(A Faust, dispiegando il mantello come nell'atto primo)
Vedi! pur ch'io distenda il mio mantel
noi viaggerem sull'aria! Faust! Faust! Faust!

La visione santa si fa più fulgida.

FALANGI CELESTI
«Ave», Signor degli angeli e dei santi
e delle sfere erranti
e dei volanti – cherubini d'or.

MEFISTOFELE
Odi il canto d'amor!
Vieni a inebbriar le vene
sul sen delle Sirene!

FALANGI CELESTI

(continuando)

Dall'eterna armonia dell'universo
 nel glauco spazio immerso
 emana un verso, – di supremo amor:
 e s'erge a Te per l'aure azzurre e cave
 in suon soave – «Ave»

*La visione delle sirene si oscura: quella del fondo si farà
 sempre più luminosa.*

MEFISTOFELE

(avventandosi verso Faust)

Torci il guardo!

FAUST

(con un gesto possente va ad afferrare il Vangelo)

Temi il cielo!

Baluardo m'è il Vangelo
(Cadendo in ginocchio e appoggiandosi sulla Bibbia)
 Padre nostro, m'allontana
 dal demonio mio beffardo.
 Dio d'amore e di perdon!
 Fuggi! Fuggi, o tu satana!

MEFISTOFELE

Torci il guardo! Torci il guardo!

FAUST

Non indurmi in tentazion!

MEFISTOFELE

(sempre più agitato)

(Già strilla l'angelico stuolo.
 Ghermiamo quell'anima al volo.
 Già l'opra del male distrugge
 l'eterno! La preda mi sfugge!)

FAUST

(sempre più estatico)

Schiude alfin le sue porte
 la sognata città!
(Rapito nell'estasi della visione)
 Vola il cantico ardente
 del celestial drappello!
 Vieni, ideal! Vien, morte!
 Santo «attimo fuggente,
 Arrestati, sei bello!»
 A me l'eternità!

Cade morto. Scende una pioggia di rose sulla salma di Faust.

CHERUBINI

Gittiamo un profluvio di rose,
 spargiamo l'effluvio dei fior;
 e un turbine d'aure odorose
 irrori la placida salma.
 voli redenta quell'alma,
 edenta dal foco d'amor.

(Cade una pioggia di rose e di raggi su Mefistofele)

Spargiamo un profluvio di rose,
 gittiamo un diluvio di fior
 sul mostro, e le gelide e irose
 sue labbra ei contorca furente,
 in mezzo alla pioggia rovente
 che vien dal serafico ardor.

Siam nimbi
 volanti dai limbi.
 Nei santi
 splendori
 vaganti.
 Siam cori
 di bimbi,
 d'amori.

MEFISTOFELE

(sotto i raggi e sotto la pioggia di rose, dibattendosi e irridendo)

Diluvian le rose
 sull'arsa mia testa,
 le membra ho corrose
 dai raggi e dai fior.
 Fuggiam la tempesta
 dei ch'èrubi d'ôr.
 M'assale la mischia
 di mille angioletti,
 inneggian gli eletti,
 ma il reprobato fischia!

Si sprofonda.

FALANGI CELESTI

Alleluiate, o trombe! o cetre! o cori!
 O diafani vapori!
 O stelle! o fiori – cui non vizza il gel!
 qui eterna è l'ora; a misurar
 non vale ègro tempo mortale
 l'inno ideale – che si canta in ciel.



Copertina del libretto di Mefistofele di Arrigo Boito (edizioni G. Ricordi & C.).



Arrigo Boito nel suo studio di Milano in via Principe Amedeo (AA.VV, Arrigo Boito musicista e letterato, Nuove Edizioni, 1986).

Sotto il velame. L'oscura profondità del *Mefistofele* di Emanuele d'Angelo

Perché dal vulgo, sua catena e sbarro,
presto si franchi, e alla divina meta
salga, su quel del biblico profeta
ignito carro.

Perché non curi all'invide parole
dei dottarelli boriosi e stufti,
giacché ogni giorno alla barba dei guffi
si leva il sole

A. Boito, *All'arte italiana* [1863], 5-12

Il *Mefistofele*, significativamente la sola opera – insieme alla *Gioconda* di Ponchielli su libretto dello stesso Boito – rimasta in repertorio tra le tante scritte in Italia durante la lunga monarchia di Verdi, è un'opera strana, di difficile comprensione e valutazione, benché vanti non pochi importanti ammiratori, tra cui lo scrittore e critico George Bernard Shaw (che vedeva in Boito, uno dei «composers who are poets and thinkers rather than musicians», la cui opera è «a curious example of what can be done in opera by an accomplished literary man without original musical gifts, but with ten times the taste and culmre of a musician of only ordinary extraordinariness», spingendosi ad affermare che «we could spare La Traviata better than Mefistofele»),¹ i musicisti Gounod e Saint-Saëns,² Gramsci che ne apprezzava «la grandiosità» e «le finezze»,³ il giovane Montale che lo definì «La bella opera!» e finanche Pasolini che, impegnato ad abbozzare un proprio pensiero sulla musica, giudicò «molto bello il lamento di Margherita del *Mefistofele* di Boito».⁴

Generalmente più intuita che capita, sia dal grande pubblico che l'amava e l'ama fino all'entusiasmo, magari compiacendosi di godere senza troppi sforzi di un lavoro riconosciuto come prodotto anomalo e intellettuale fin dalla sua apparizione sulle scene, sia da quei critici denigratori che lo hanno ritenuto e lo ritengono tuttora un *bluff* clamorosamente *Kitsch* (se non un volgare immiserimento della fonte tedesca, scivolando in un vecchio errore di valutazione degli adattamenti),⁵ la pur fortunata riscrittura del *Faust* goethiano, a voler usare le parole scritte da Boito sul «grandissimo genio» di Wagner, ha indubbiamente il «torto» di «prestarsi all'equivoco».⁶



Pietro Bertoja, bozzetti per Mefistofele, (prologo e atto II) Venezia, Teatro la Fenice, 1899.

Il problema è di percezione. Proprio quando il pubblico applaude il *Mefistofele* c'è chi addita quest'opera come un monumento di cattivo gusto e superficialità dilettantesca. Certo, è un lavoro lontano dalla compattezza wagneriana o dall'equilibrata finezza verdiana, come pure dal coevo linguaggio francese, peraltro prendendo, in vari modi e misure, dalle une come dall'altro (nonché dalla musica sinfonica), nell'ansia di allargare con respiro europeo gli orizzonti della cultura italiana del tempo.⁷ È una particolare risposta italiana a diverse sollecitazioni. Sembrerebbe come le architetture post-unitarie improntate all'eclettismo, che sovente gonfiano le gote ricorrendo a un'imponenza fronzuta, dorata e nervosa, modernità che si traduce in funzionalità iper-decorata. Ma lo scheletro del *Mefistofele* è molto più profondo. L'opera di Boito può effettivamente apparire, per le proporzioni grandoperistiche e il rivestimento un po' *pompier*, un carrozzone effettistico, ma nasconde strategie artistiche e significazioni estremamente nobili quanto elitarie. Sotto il trovarobato barocchistico, che incanta il grande pubblico, c'è un cuore che sfugge ai più, anche ai critici abbagliati da riflessi corrivamente attribuiti a lamiere cromate e fondi di bottiglia, osservando solo la superficie, la pelle, anzi il soprabito, che è anche, al netto dei sovradosaggi di marca decadente (e già victorhughiana, soprattutto dai romanzi), spesso ironica.⁸

Ideato ai tempi della formazione in Conservatorio, a Milano, il lavoro di esordio operistico del giovane poeta-musicista scapigliato, avido di sapere e dunque studioso intelligente e versatile dalla caotica ma amplissima erudizione, fu inizialmente pensato come una dilogia, una coppia di opere dedicate alla prima e alla seconda parte del capolavoro di Goethe. Solo nel 1867, alla luce del crescente successo del *Faust* di Gounod e di ulteriori studi sull'argomento, Boito, appena venticinquenne, decise di fondere le due parti in un unico dramma, andato in scena alla Scala il 5 marzo 1868 e preceduto in gennaio dalla pubblicazione del libretto, proposto come prodotto letterario autonomo. Lavoro di eccezionale interesse, già la poesia del *Mefistofele*, ben lontana dai libretti del tempo, manifesta la carica eversiva, dissacrante e riformatrice che sottende al progetto boitano, un'originale polisemica riscrittura della tragedia tedesca (stratificata fino a un sotterraneo livello esoterico di matrice massonica e gnostica simoniana che glorifica l'apocalisse dell'Anticristo, annunciata dai sette tuoni e dalle sette trombe del prologo⁹), insieme anticlassicista e antiromantica, variegata metricamente fino al virtuosismo (e con esperimenti di metrica barbara pre-Carducci), ricca di riferimenti letterari (danteschi anzitutto), linguisticamente elaboratissima (e non senza grottesca violenza espressiva). Si tratta di un adattamento originale che comprime genialmente la vicenda non solo per ovvie ragioni pratiche ma anche per rimodularne il significato, distanziandosi dalla fonte più volte (lo stesso Faust non è più una sorta di assassino seriale ma neppure un filantropo, esaltandone Boito l'egotistico spirito negativo e antisociale e il suo smodato solipsismo, anche alla fine: «voglio donar la vita», «vo' che sorgano», «voglio che questo sogno») e rinunciando, tra l'altro, ad alcuni dei luoghi iconici della tragedia tedesca sfruttati da Gounod, come la ballata del re di Thule o la scena dell'arcolai. Preceduta da una prefazione in forma di prologo in teatro, l'opera si apre con un monumentale prologo in cielo, a mo' di grande oratorio sacro dai moderni effetti stereofonici, costruito come una sinfonia classica in quattro tempi, cui fanno seguito, con coreografie integrate nel dramma e strutturali, i cinque atti, tutti divisi in due parti tranne

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI
OTTAVINO
2 OBOI (ANCHE CORNO INGLESE)
6 CLARINETTI (ANCHE CLARINETTO BASSO)
CLARINETTO PICCOLO
2 FAGOTTI

8 CORNI
8 TROMBE
8 TROMBONI
OFICLEIDE
BASSOTUBA

TIMPANI
PERCUSSIONI

ORGANO

ARCHI

il terzo e il quinto, quelli delle morti di Margherita e di Faust; prima dell'ultimo atto è l'intermezzo sinfonico, in cui si ascoltano i rumori e le fanfare della battaglia tra imperatore e anti-imperatore, una pagina di chiara valenza politica, contro il papato e Napoleone III. Non rari, del resto, sono nell'opera gli attacchi anticlericali e anticattolici, soprattutto nella notte del sabba, in cui la didascalia «Streghe e stregoni inginocchiati in circolo attorno Mefistofele, parodiando le forme del cattolicesimo» traduce un passo del romanzo erotico di Musset, *Gamiani*: «Dans un espace plus élevé, les diables du premier rang se divertissaient jovialement à parodier les mystères de notre sainte religion», scena dunque doppiamente blasfema perché non solo scimmietta la liturgia ma allude, non potendo rappresentarla, a una vera e propria orgia sessuale di diavoli che prendono in giro i riti cattolici, conclusa da «une ronde immense» in cui «les plus faibles succombent dans ce tournoiement rapide, ce galop insensé», esattamente la «rida sfrenata» che conclude l'atto dell'opera,

con «Mefistofele e Faust [che] sono travolti nel turbine della danza». ¹⁰

Rinnovando l'impianto e lo stile librettistici, Boito voleva liberare il melodramma dalla rigida segmentazione in numeri, in pezzi chiusi, agevolando una creazione musicale che, superando sia i tradizionali frazionamenti strutturali sia i confini ritmici e armonici, giungesse a una superiore realizzazione drammatica. L'altazione dell'elemento sinfonico (fino alla musica a programma del pionieristico intermezzo), l'ampio e articolato uso del coro (di matrice francese come diversi aspetti della partitura¹¹) e, soprattutto, la rinuncia alle rassicuranti forme chiuse (destinate, per beffa, al solo Mefistofele o, in un unico significativo caso, impiegate in un intero quadro, smagliate in ironica dilatazione, nella scena del giardino) sono le caratteristiche principali dell'opera del 1868, una monumentale provocazione che nelle idee dell'autore escludeva, insieme ai critici saccenti e conservatori, il grande pubblico legato alle consuetudini melodrammatiche e incapace di capire il nuovo (zavorra, dunque, per il progresso artistico), riservandone la comprensione a un piccolissimo numero di fruitori, quell'*élite* culturale in grado di decifrare, almeno in misura sufficiente, l'occulta architettura polisemica di poesia e musica (un vero e proprio «polysensuum», come insegnava l'adorato Dante: «O voi ch'avete

li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani»; *Inferno*, IX, 61-63).¹²

Il *Mefistofele* era dunque destinato a fare fiasco, un insuccesso pianificato, accarezzato dal battagliero scapigliato da anni e infine predisposto, alimentando l'aspettativa e indisponendo il grande pubblico e i critici con polemiche e ripetuti attacchi giornalistici, tappa obbligata nella «lotta del genio col pubblico», ossia «la lotta del vero col forte», da consumarsi obbligatoriamente «fra gli urli e le risa», come previsto già nel 1862 nella *Cronaca musicale parigina* uscita tra le pagine della «Perseveranza»: «procurato, spettacolare “gran fiasco” coll'impopolarità, programmata fin nei minimi particolari esecutivi, nei dettagli figurati eccetera, [...] già implicita nella scelta di un soggetto filosofico, straniero, derivato da un classico straniero tradotto, zeppo di figurazioni che in nulla adempivano alla solita bisogna di soddisfare le attese di episodi di ritorno dall'immaginario italiano malsepolto». ¹³ Quel 5 marzo Boito, che era anche direttore e concertatore oltre che responsabile della 'regia', accolse tranquillo, sorridente (e ghignante come il suo diavolo protagonista: «Il mio ghigno e la mia bega / turban gli ozi al Crëator»), la tremenda burrasca di fischi, animato da quella che sarà la voluttà d'esser fischiati dei futuristi: «Perdona se dicendo io corro rischio / di buscar qualche fischio»... E, del resto, a cominciare era stato proprio lui, quella sera, colla celeberrima canzone in cui per due volte Mefistofele, suo chiaro *alter ego* (al pari di Faust, assetato di scienza e icona dualistica), «fischia violentemente colle dita fra le labbra», nel suo irrefrenabile impeto distruttivo e polemico, ovviamente rivolgendosi alla sala teatrale, caso più unico che raro in cui è l'autore a fischiare il pubblico. Nessun operista aveva osato tanto e, non bastando, alla ripresa dell'opera a Bologna nel 1875 Boito volle che il fischio mefistofelico fosse «sonoro, soprannaturale, diabolico», insomma ben superiore ai fischi dei suoi denigratori, e perché «un buon fischiatore, per quanto esperto, non riescirà a raggiungere la forza necessaria all'effetto che vuoi avere», fece usare «un fischio da locomotiva» applicato a una pompa ad aria compressa, da azionare «a tempo debito». ¹⁴

LE VOCI

MEFISTOFELE

BASSO

FAUST

TENORE

MARGHERITA

SOPRANO

MARTA

CONTRALTO

PANTALIS

CONTRALTO

ELENA

SOPRANO

WAGNER

TENORE

NEREO

TENORE



Figurini per Margherita, Elena, Faust e Wagner (proprietà G.Ricordi e C. , Archivio storico del Teatro La Fenice).

Due figurini per Mefistofele e uno per le streghe (proprietà G.Ricordi e C. , Archivio storico del Teatro La Fenice).



Leopoldo Metlicovitz, ritratto di Arrigo Boito (AA.VV., Arrigo Boito musicista e letterato, Nuove Edizioni, 1986).

La partitura del 1868 è nota solo in parte, l'autore avendone distrutte o pesantemente rimaneggiate molte pagine, ma quel che resta permette di riconoscere, pur nei limiti della creatività musicale del cerebralissimo Boito, esiti discontinui ma importanti, realmente innovativi, benché credibilmente non del tutto adeguati alle acute intenzioni palinogenetiche dell'artista, obiettivo fin troppo alto per un giovane al suo debutto. Musicista-drammaturgo ambizioso in un'età di passaggio, a cavaliere tra una tradizione con cui rompere e un'innovazione da inventare, Boito lavorò soprattutto scarnificando le forme solite, evidentemente consapevole di non poter affondare il bisturi fino in fondo, se non altro per impotenza oltre che per incontentabilità, lavorando di approssimazione, dando corpo ad alcune straordinarie intuizioni (nella parte del protagonista nel prologo lo scapigliato, precorrendo il Verdi del *Falstaff*, «aveva fatto balenare la possibilità di un nuovo rapporto fra testo e musica, dove il verso diviene motto che si porge all'elaborazione musicale, e dà origine a una dialettica duttile, fatta di un caleidoscopico scambio tra recitativo e cantabile che coinvolge voce e strumenti»¹⁵), contaminando novità d'Oltralpe e linguaggio nazionale e, al negativo, ricorrendo anche a soluzioni (diabolicamente) ironiche, un trattamento canzonatorio della tradizione riconoscibile, per esempio, nelle succitate forme chiuse destinate al protagonista,¹⁶ che Boito immaginava come rossiniano «Figaro delle tenebre», o nella 'solita forma' sgangherata nella scena del giardino – oppure, nel saccheggio «del codice del melodramma con effetti di rovesciamento», nella beffarda attribuzione al pedante personaggio di Wagner, involontario omonimo del rivoluzionario musicista tedesco, di una parodica citazione del verdiano *Ballo in maschera*: «No! Fantasima quest'è, quest'è del tuo cervello» da «Sollecita esplora, / divina gli eventi».¹⁷

Colto, antipopolare, elitario e aggressivo contraltare della tradizione allestito per suscitare una tumultuosa resistenza del pubblico, il primo *Mefistofele*, non a caso accusato di wagnerismo (*scilicet* esterofilia), fu poi trasformato nell'opera che conosciamo, rimaneggiato, sfolto e, non senza ironia, guarnito di meccanismi di diletto per il fischiato grande pubblico, rivelatisi vincenti. Non si trattò di un'abiura della prima versione. Dopo aver inizialmente pensato a una revisione radicale,¹⁸ tra il 1873 e il 1874 Boito decise che sarebbe bastato sfrondare e ritoccare l'esistente, dando vita a quel *Mefistofele* rinnovato che, carico di 'diabolica' ironia, ottenne il plauso della detestata (e rifschiata) «boriosa ciurmaglia»,¹⁹ un'«operazione di riduzione e taglio» che non fu «tanto un ripensamento ma una forma di disprezzo di Boito per il pubblico. Come se l'autore dicesse, “volete una storiella, da melodramma? E che ci vuole? Basta tagliare quello che non potete capire”».²⁰

Per rendere più snello e digeribile il criticato «mastodonte» del 1868, Boito trasformò in tenorile la parte originariamente baritonale di Faust, accorcì diverse scene tagliando (soprattutto nella *Domenica di Pasqua* e nella *Notte del sabba*), modificando o aggiungendo (tra l'altro, innestando «Lontano, lontano, lontano» dall'*Ero e Leandro*, e introducendo anche, dalle recite veneziane del 1876, «Spunta l'aurora pallida»), soppresse l'intera scena del palazzo imperiale e l'intermezzo sinfonico, riscrisse quasi completamente l'ultimo atto (ora *Epilogo*).

In realtà, molta della dissacrante polpa 'oscura' rimase, ma camuffata nelle forme di un'opera-ballo apparentemente popolare, teatralissima, un mascheramento talmente ben fatto da ingannare anche un critico come Fedele d'Amico che, concordando col padre che riteneva il *Mefistofele* «il Monumento a Vittorio Emanuele in musica», lo liquidò



La casa natale di Arrigo Boito, in via Cavour a Padova.

come un fortunato prodotto di culturalismo dilettantesco.²¹ D'Amico, proprio come suo padre, non si era accorto che il *Mefistofele* risorto a Bologna nel 1875 è un monumento, sì, ma di ironia e autoironia, sinistro, ghignante, maliziosissimo, tutt'altro rispetto al trionfo e severo Vittoriano della capitale. Nella rinnovata opera faustiana, infatti, continua a serpeggiare vivacissima la provocazione dell'autore, finanche nell'apparente resa alle convenzioni, nella concessione di tradizionali forme chiuse care alla tradizione italiana, con cui Boito, per esempio, costringe l'antitedesco uditorio della Penisola ad applaudire, come emblemi dell'adesione alla cultura operistica nazionale, idee melodiche beethoveniane («Dai campi, dai prati» e «Forma ideal purissima», rispettivamente dalle sonate op. 47 e op. 7,²² la seconda peraltro già presente nell'opera

del 1868 come rara oasi melodica, un ingannevole venire incontro alle aspettative dello spettatore scaligero medio che ovviamente ignorava l'anima tedesca di questa espansione lirica, recepita dai più come un segno di pretta italianità e difatti applauditissima, come del resto fu applaudito tutto il sabba classico col suo dichiarato matrimonio tra classicità mediterranea e romanticismo nordico simboleggiati in Elena e Faust). Anche gli inserti 'rassicuranti' e 'normalizzanti', insomma, nascondono l'insidia di una sottile presa in giro, culminante nel ripetuto acutissimo fischio dell'ottavino e dei flauti nell'apoteosi finale – «Trionfa il Signor ma il reprobato fischia!» canta il sarcastico diavolo, novello Capaneo che «fa un gesto di sfida a Dio», e se «il suo fischio non si sente perché soffocato dai clamori del paradiso»²³ è proprio in quella impressionante valanga di suono, esattamente dal momento in cui il protagonista, «irridendo», inizia a sprofondarsi nella terra, che la sciabolata dei legni, non più unita come nel prologo alle celestiali arpe, s'insinua violenta e secca, gloriosamente ghignante –, estremo sberleffo al pubblico che sta per applaudire la magniloquente creazione un tempo clamorosamente disapprovata: «Incredibile a dirsi, l'uomo in quella lotta pareva

il vincitore. Tutta la violenza veniva dall'uragano ma tutta l'ironia veniva dall'uomo, il cielo mugghiava, ma l'uomo rideva: il vero trionfatore non è quello che offende ma quello che ride».²⁴ Boito, che sembra abbia ascoltato il consiglio del suo amico Filippo Filippi di fare qualche concessione al pubblico senza abiurare ai propri principi artistici, si è divertito a dare agli spettatori ciò che questi s'aspettavano, ma in forma deviata: forme chiuse che odorano di ironia (musica straniera, strutture distorte), eccessi passionale-sentimentali talmente carichi da diventare quasi grotteschi ecc.

L'operazione, non immediata e ben meditata, riuscì perfettamente, con tanta soddisfazione del malizioso poeta-musicista, e la fortuna del *Mefistofele* è stata grande, anche fuori d'Italia, fino a tutto il primo Novecento e oltre, anche grazie all'amore di stelle del canto e bacchette prestigiose, Toscanini *in primis* (ma anche Bernstein, che ha meravigliosamente inciso il prologo coi Wiener e Ghiaurov). Dopo, invece, ci furono le conseguenze del rigetto di Boito e delle sue creazioni da parte di certa intelligenza, legato soprattutto alla «serpeggiante offensiva [dei] fanatici del Verdi-prima-maniera [...] contro i capolavori dell'età matura»,²⁵ con giudizi sull'opera faustiana peraltro espressi di rado in sede scientifica (se non per fuggevoli indicazioni in discorsi dedicati ad altro) ma sovente in scritture creative, elzeviri, recensioni più o meno brevi di spettacoli nonché sbuffate intellettualoidi (ora anche sui social) che hanno alimentata e alimentano – quantunque oggi meno – la tara negativa sul titolo, a firma di osservatori di epidermide più o meno pigri che negano *a priori*, per giunta indispettiti dal successo di pubblico, la fascinosa ipercomplessità di questo (capo)lavoro teatrale fieramente anomalo.²⁶ Ma in fin dei conti bisogna pur convenire che i pochi studi dedicati propriamente al *Mefistofele* (articoli scientifici, saggi in volume, libri) sono sostanzialmente tutti positivi,²⁷ e che negli ultimi anni l'opera sta andando in scena con una frequenza che, se non è paragonabile a quella di oltre mezzo secolo fa, è comunque sintomatica di un salutare ritorno di interesse dei teatri (e di interpreti e registi), e sempre con ottime accoglienze di pubblico (compreso quello a pelo d'acqua) nonostante il solito fischio beffardo ancora risonante nell'officina di Faust e per l'aure azzurre e cave (preso per suon soave)...

NOTE

¹ Cfr. la recensione del 18 luglio 1888 in Bernard Shaw, *How to become a musical critic*, Rupert Hart-Davis, London 1960, pp. 135-136, e quella del 29 maggio 1889 in Id., *London Music in 1888-89 as heard by Corno di Bassetto*, Constable and Company, London 1937, pp. 127-129, nonché Id., *Shaw's music. The complete musical criticism in three volumes*, The Bodley Head, London 1981, vol. II, p. 440.

² Gounod scrisse a Boito il 7 gennaio 1878, complimentandosi, tra l'altro, per questa «œuvre d'un penser, en même temps que d'un peintre e d'un poète» oltre che per la musica (cit. in *Ecco Boito*, intr. a «Ecco il mondo». Arrigo Boito, *il futuro nel passato e il passato nel futuro*, a cura di Maria Ida Biggi, Emanuele d'Angelo e Michele Girardi, Marsilio, Venezia 2019, p. 7), sostenendo poi pubblicamente la volontà di far rappresentare l'opera in Francia: «Boito est un esprit curieux, doublé d'un vrai poète. Il m'a envoyé sa partition... Je l'ai lue... Elle m'a beaucoup intéressé. C'est un Italien qui a étudié la musique allemande et qui a su s'approprier les tendances de la nouvelle école tout en demeurant Italien. Je l'ai applaudi de tout cœur... (cit. in Jean-Christophe Branger, *Boito, Mefistofele et la France (1863-1918): receptions et influences croisées*, ivi, p. 238). Saint-Saëns, tra l'altro, scrisse del prologo in cielo che, «par son originalité, son audace, le bonheur de son inspiration, est un des miracles de la musique moderne» (Camille Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*, Société d'édition artistique, Paris 1900, p. 141).

³ Cfr. Antonio Gramsci, *Concerti e sconcerti. Cronache musicali 1915-1919*, a cura di Fabio Francione e Maria Luisa Righi, Mimesis, Milano-Udine 2022, p. 156.

⁴ Cfr. Eugenio Montale, *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile, Mondadori, Milano 1983, p. 50; lettera di Pasolini a Franco Farolfi, inverno 1940, in Pier Paolo Pasolini, *Le lettere*, nuova edizione a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini, Garzanti, Milano 2021, p. 342.

⁵ Andrebbe sempre tenuto presente che «versioni diverse esistono lateralmente, non verticalmente» (Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando, Roma 2011, p. 10), evitando la tentazione sia di gerarchizzare sia di misurare la bontà degli adattamenti col metro della fedeltà (anche solo concettuale) al testo di partenza.

⁶ Appunto all'incirca del 1910, su un foglio sciolto nel taccuino con segnatura BOITO 1273 conservato nel Museo storico del Conservatorio di Parma.

⁷ Cfr. Alessandra Campana, *The "fleeting moment". Arrigo Boito's Mefistofele*, in Ead., *Opera and Modern Spectatorship in Late Nineteenth-Century Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 47: «Indeed, the novelty of Boito's *Mefistofele*, of its modern aspirations and of its intensely committed cultural project, is to assign opera the task of emancipating the Italian public from the local and the traditional: in other words, to liberate the new Italians from an often too restricted Italianness». Già Martin Röder notò riusi e modi di Beethoven, Raff, Meyerbeer, Weber, Mendelssohn, Schumann ecc. (cfr. Martino Roeder, *Il Mefistofele di Arrigo Boito. Studio critico-analitico*, in Id., *Dal taccuino di un direttore d'orchestra*, Ottino, Milano 1881, pp. 177-236).

⁸ Per un generale approfondimento sull'opera rimando a Emanuele d'Angelo, *Rivolta pazza*, intr. ad *Arrigo Boito, Il primo Mefistofele*, a cura di Emanuele d'Angelo, Marsilio, Venezia 2013, pp. 7-49. Sulla poetica boitiana, inoltre, cfr. Arrigo Boito, *Il Libro dei versi*, a cura di Emanuele d'Angelo, Olschki, Firenze 2023.

⁹ Non sfugga che a proposito dei sette tuoni, il cui senso è sigillato, la Scrittura dice (*Ap*, 10, 4): «Signa quae locuta sunt septem tonitrua: et noli ea scribere».

¹⁰ Cfr. A[lfred] de M[usset], *Gamiani ou Deux nuits d'excès*, avec des vignettes de Jean de Guethary, Chez un bourgeois de Paris, 1845, pp. 25-26.

¹¹ Cfr. Tommaso Sabbatini, Réunion des thèmes, duo nocturne...: *modelli francesi nel Mefistofele di Boito*, in «Ecco il mondo» cit., pp. 211-220.

¹² Su questo aspetto cfr. Emanuele d'Angelo, *Boito riscrive il Faust. Torsioni narrative nel primo Mefistofele*, «Studi comparatistici», 11-12, 2013 (ma 2016), pp. 105-122.

¹³ Giovanni Morelli, *L'opera nella cultura nazionale italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 6, EDT, Torino 1988, p. 451.

¹⁴ *Disposizione scenica per l'opera Mefistofele di Arrigo Boito compilata e regolata secondo le istruzioni dell'autore da Giulio Ricordi*, Ricordi, Milano s.d. (ma 1877), p. 27n.

¹⁵ Michele Girardi, «Mefistofele»: un'affascinante utopia, in *Mefistofele*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 1995, p. 36 (ora, rivisto e ampliato, col titolo *Mefistofele Triumphant - From the Ideal to the Real*, in *The Oxford Handbook of Faust in Music*, edited by Lorna Fitzsimmons and Charles McKnight, Oxford University Press, New York 2019, pp. 283-308).

¹⁶ Cfr. Guido Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Einaudi, Torino 1977, pp. 601-602.

¹⁷ Cfr. Marco Emanuele, *Polifonia di stili e crepuscolo del melodramma in Mefistofele: Elena e Margherita*, in Id., *Voci, corpi, desideri. La costruzione dell'identità nel melodramma*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 149-165.

¹⁸ Cfr. Emanuele d'Angelo, *Il Mefistofele abortito tra i fischi scaligeri e gli applausi bolognesi*, in *Viaggi italo-francesi. Scritti 'musicali' per Adriana Guarnieri*, a cura di Marica Bottaro e Francesco Cesari, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2020, pp. 129-140.

¹⁹ Cfr. Lettera alla Duse, 8 gennaio 1889, in Eleonora Duse - Arrigo Boito, *Lettere d'amore*, a cura di Raul Radice, il Saggiatore, Milano 1979, p. 306: «DANNATI CRETINI. / Sono tutti figli dei loro staffieri, dal primo all'ultimo. Razza di idioti! [...] / Arriverà quella sera che sarò padrone io di tutta quella boriosa ciurmaglia, e li farò vomitare tutti i cibi fetenti che hanno ingoiato da vent'anni [all'incirca dopo il fiasco del *Mefistofele*], e vomiteranno per forza come tanti gatti, e poi mi ringrazieranno e ci grideranno "bravi!" e io risponderò: Porci».

²⁰ Mario Domenichelli, *I due Mefistofele di Arrigo Boito: Marlowe, Goethe, Wagner e l'opera d'arte del futuro*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra / I Romantici e l'Opera*, sous la direction de / a cura di Camillo Favrezzani, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2018, p. 13.

²¹ Cfr. Fedele D'Amico, *Il segreto del «Mefistofele»*, in Id., *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 278-280.

²² Cfr. Girardi, «Mefistofele»: un'affascinante utopia cit., p. 33.

²³ Cfr. *Disposizione scenica per l'opera Mefistofele* cit., p. 78.

²⁴ Arrigo Boito, *La musica in piazza, Barbapedàna* [1870], in Id., *Opere letterarie*, a cura di Angela Ida Villa, Edizioni Otto/Novecento, Milano 2001², p. 208.

²⁵ Così Massimo Mila, percependo la minaccia ancora attuale, nella recensione del secondo volume di *The Operas of Verdi* di Julian Budden in «Studi verdiani», 1, 1982, p. 151. Boito fu accusato di aver traviato Verdi da Barilli (che stroncò il *Mefistofele*), poi da Savinio, Baldini e altri.

²⁶ Sul parere dei «bidelli dell'arte della musica [che] amano definire Boito un dilettante» e sulle ingiuste sfortune critiche del *Mefistofele* si legga Marzio Pieri, *Re Orso*, in *I libretti d'opera*, scelta e introduzione di Marzio Pieri, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001, pp. 709-713.

²⁷ Tra i recenti, oltre ai lavori succitati di Girardi, Emanuele, Campana ecc., è d'obbligo segnalare almeno Gerardo Guccini, *I due Mefistofele di Boito: drammaturgie e figurazioni*, in William Ashbrook - Gerardo Guccini, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Ricordi, Milano 1998, pp. 147-266; ricordo anche Emmanuel Reibel, *Faust. La musique au défi du mythe*, Fayard, Paris 2008, pp. 140-146 e 198-203.

Guida all'ascolto

di Emanuele d'Angelo

Ideato come un'azione a quadri giustapposti, resa organica da simmetrie e reminiscenze motiviche sull'esempio grandoperistico, il *Mefistofele* è opera teatralissima, tanto che, paradossalmente, Boito riesce a essere teatrale e spettacolare anche quando, all'inizio, di drammatico, su carta, c'è davvero pochissimo: il prologo in cielo è un grande quadro essenzialmente sonoro, pensato come una sorta di semplificata sinfonia classica in quattro tempi (Preludio e coro, Scherzo stromentale, Scherzo vocale, Salmodia finale) con, al centro, la scommessa tra Dio e il diavolo (Intermezzo drammatico), agile scena in cui spicca la raffinata aderenza dell'invenzione musicale al gesto verbale («Ave Signor»). L'autore – la cui drammaturgia peraltro, prima che musicale, è di matrice plastica e figurativa – non pensò a una rappresentazione del paradiso, nascondendolo dietro un telo dipinto (la nebulosa celeste, ossia una non-visione paradisiaca) e mostrando in scena il solo Mefistofele. La spettacolarità del quadro, soprattutto dopo l'uscita del protagonista, è affidata alle suggestioni tridimensionali, stereofoniche, di orchestra e masse corali, che Boito prevede poste su piani molteplici e distanti (strumenti in buca e sul palco, cori di falangi, serafini, penitenti) in uno spazio ampio e riverberante, in cui nel terzo tempo gli angioletti (voci bianche, una novità ripresa dal *Prophète* di Meyerbeer) addirittura turbinano con effetto di dissolvenza, facendo immaginare un volo leggero, rapido e danzante. La semplicità del linguaggio del primo tempo, a brevi frasi essenziali (la fanfara ricorda il tema del Graal del *Lobengrin*), cicliche e ascensionali (i sette tuoni e le sette trombe dell'Apocalisse), si fonde con uno strumentale imponente e senza particolari sforzi contrappuntistici, innalzando una grandiosa cattedrale moderna e arcaica insieme, che contrasta col grottesco intervento del basso protagonista, caratterizzato in tutta la partitura dalla ricorrenza di un motivo claudicante, quello del sonaglio del diavolo, udito la prima volta nello scherzo strumentale, dove si ascolta anche un altro tema fondamentale, che pare riferirsi alla tentazione o alla dissimulazione del subdolo ingannatore («Sì, Maestro divino; in buio fondo crolla il padron del mondo»). Il quarto tempo riprende e rielabora frasi del primo e del terzo in un'architettura corale e strumentale sfarzosa e monumentale, di grande impatto, dalla conclusione clamorosamente emozionante.

La scena della domenica di Pasqua si apre col suono di campane accordate, un felice tocco di color locale tedesco che sfocia in un tema marziale semplice quanto insolito grazie all'alternanza di battute in 3/4 e in 2/4. La *kermesse* è risolta in una successione di rapidi quadri, in cui si insinua Mefistofele nelle vesti di un frate grigio: il suo arrivo si

traduce nella ripresa del tema marziale ma in sinuosa, sinistra progressione tonale, che sfocia nella vivacissima cavalcata del principe commentata dalla folla. Entrano dunque Faust e Wagner, ma l'ariosa riflessione del dottore è interrotta dal coro-danza dell'Obertas. Rimasti soli, il maestro e l'allievo, su un suggestivo tappeto orchestrale che sonorizza il crepuscolo, dialogano finché torna in scena Mefistofele, preceduto dal motivo dello scherzo del prologo. Mentre Faust osserva il frate, in orchestra una caratteristica figura dei bassi disegna l'inquietante strisciare del demonio, le sue «tortuose spire», più o meno le stesse che si udranno nel conturbante preludio dell'atto terzo. Wagner, che non vede oltre le apparenze, smentisce Faust, intimorito dall'essere infernale, con una frase che ricalca quella dell'incredulo Riccardo di *Un ballo in maschera* («Su dunque, risuoni la tua profezia...»). La scena muta (dal luminoso trambusto popolare alla cupezza gotica del secondo quadro) con effetto di misteriosa dissolvenza sonora, col coro in lontananza, quindi il dottore nella sua officina canta la romanza «Dai campi, dai prati», nobile melodia di spunto beethoveniano. La meditazione è interrotta dall'urlo del frate e tornano le spire in orchestra, finché Mefistofele si palesa e risuonano il motivo del sonaglio e quello della tentazione («Una parte vivente»). Il diavolo si presenta cantando l'energica canzone del fischio, trascinate brano a *couplets* chiuso appunto dallo zuffolo satanico. È il momento del patto, ancora col tema della tentazione («Io qui mi lego»), in cui fiorisce il lirismo solipsistico del tenore («Se tu mi doni») seguito da una saltellante 'cabaletta' sul motivo del sonaglio che tuttavia non chiude la scena, che prosegue con un breve recitativo concluso dal tema del mantello fatato e dalla sua grandiosa perorazione orchestrale.

La scena del giardino, in cui Faust seduce Margherita, è costruita come un duetto(-quartetto) di 'solita forma' ma dilatato all'intero quadro. Il tempo d'attacco, su una leziosa melodia di colore settecentesco che torna – con timbri più pastosi – anche nel tempo di mezzo, dichiara il mascheramento, la finzione generale, evidentissima nel dialogo tra Marta e Mefistofele (il «Figaro delle tenebre» che, dicendo «Non so, credetelo, che sia l'amor», cita «Confusi e stupidi» dell'*Italiana in Algeri*). Segue l'appassionato cantabile «Colma il tuo cor d'un palpito», quindi la cabaletta, un allegretto a quattro voci intervallato da un'espansione lirica di soprano e tenore («ah! sento un'aura») e concluso da una ridente stretta sincopata.

Come nel primo atto, anche nel secondo il cambio di quadro porta dalla gaiezza all'oscurità. Nella notte del sabba, tra danze infernali, regna Mefistofele, col suo tema zoppicante e colori e cromatismi che ricordano analoghe scene di Weber e Meyerbeer ma anche il *Macbeth* di Verdi. L'elemento corale, preponderante, si fonde alla danza (musicalmente minimale) e incornicia grottescamente gli ampollosi ordini del basso e soprattutto la ghignante ballata del mondo, in tre parti simmetriche ma diversificate, conclusa dalla distruzione del globo e dalla ridda. Questa è interrotta dall'apparizione di Margherita, con reminiscenza orchestrale di «Colma il tuo cor» del giardino sotto le frasi di Faust e rudi risposte zoppicanti del diavolo, ma riprende fino alla fuga infernale, un eccitante strambo contraltare, fatto di contrappunto estremo (sia pur con licenze teatrali), della ben più lineare cattedrale paradisiaca del prologo.

L'atto terzo, s'è detto, è introdotto da un preludio sul motivo delle spire sataniche, quelle in cui è caduta Margherita, incarcerata, protagonista assoluta del quadro. Si apre

colla nenia del soprano, «L'altra notte in fondo al mare», per la quale Boito approntò nella disposizione scenica un'impressionante dettagliatissima descrizione, aria in cui, modernizzato, torna l'uso belcantistico dell'agilità per rendere la pazzia. L'arrivo di Faust, preceduto da un accenno del motivo di «Colma il tuo cor», sfocia nell'appassionato dialogo, in realtà un monologo del vaneggiante soprano con interventi del tenore, non senza reminiscenze della scena del giardino, finché Faust non la prega di fuggire, liricamente, e insieme cantano «Lontano, lontano, lontano», incantevole *duo nocturne* che profuma di notte tristaniana (composto per l'*Ero e Leandro*). Ma il «Figaro delle tenebre» rompe l'incanto, annunciando l'approssimarsi dell'alba e dando così corpo a un terzetto angoscioso, intrappolato, una sorta di stretta soffocante («Cessate, cessate»...), un melodrammatico accumulo di tensione che ha in forma concisa, miniaturizzata, tutte le caratteristiche del crescendo rossiniano («cresc. poco a poco e accel.» con progressivo inserimento di voci e strumenti) e delle scene buffe di fuga, come quella con Figaro, Rosina e Almaviva nel *Barbiere*. Al termine Margherita accetta la sua fine: «Spunta l'aurora pallida» è pagina lirica e commovente che sfocia nella reminiscenza della preghiera del prologo che annuncia la salvezza della donna, motivo di stizza di Mefistofele che scompare con Faust in una precipitosa stretta in fortissimo.

Nel sabba classico il color locale è 'greco' quanto è 'egiziano' quello che pochi anni dopo Verdi ideerà nell'*Aida*, ma è un'impressione che, grazie a una certa arcaica semplicità di forme e qualche indovinata evocazione ritmica e armonica (soprattutto corale), funziona perfettamente. In un quadro classicissimo, dove si danza una «Chorea» e dove Elena prima esordisce con una francesissima serenata, poi racconta la caduta di Troia in un marmoreo monologo quasi parlato («Notte cupa, truce, senza fine, funèbre»), quindi scopre la rima romanza duettando d'amore molto melodicamente con Faust col sostegno del coro (su altro spunto beethoveniano: «Forma ideal purissima»), Mefistofele resta ai margini, rimpiangendo il sabba infernale (che riecheggia alle parole «Atri vapori dell'irto Harz»).

Nell'epilogo l'anziano Faust ricorda il passato, e presto, dopo qualche battuta misteriosa (le «voci magiche» di Mangel, Schuld, Not e Sorge della tragedia di Goethe), si riascolta una rielaborazione del duetto d'amore del sabba classico, come pure il motivo dell'attimo fuggente del patto richiamato dal diavolo. Dopo «Giunto sul passo estremo», toccante romanza di forme eleganti e regolari, lo scontro tra inferno e paradiso volge al termine: Mefistofele tenta di distrarre Faust dal bene, che si manifesta negli squilli e nel motivo principale del prologo, ricordando le esperienze vissute (motivo del mantello fatato e finale del sabba classico con visione di sirene), ma Faust, estasiato dai suoi sogni regal-umanitari, chiede all'attimo fuggente di arrestarsi. Inutili gli imperativi del diavolo, che come nel sabba gli intima di torcere il guardo: il dottore muore e, nel trionfo delle schiere angeliche che ripetono la monumentale chiusura del prologo, il ghignante Mefistofele sprofonda nel suo regno sibilando beffardo (fischi acutissimi dell'ottavino e dei flauti in *fff* in orchestra).

Intervista ai registi di *Mefistofele*

a cura di Leonardo Mello

Parliamo con Moshe Leiser e Patrice Caurier del Mefistofele che stanno allestendo alla Fenice.

L'opera di Arrigo Boito trae il soggetto dal capolavoro di Goethe. A vostro parere, quali sono le differenze, nelle due opere, tra i personaggi principali, cioè Mefistofele e Faust?

MOSHE LEISER È stato un fatto straordinario, da parte di un giovane compositore (26 anni), scegliere un soggetto tedesco come il *Faust* di Goethe. Facendo parte della Bohème milanese, si scagliava contro la 'vecchia concezione' dell'opera italiana. Era un attivista militante: amava la provazione, era un riformista, che combatteva il provincialismo, la borghesia e il clericalismo! La *premiere* fu un fiasco: l'opera era troppo lunga (ben cinque ore!), e probabilmente troppo nuova per il pubblico di quel tempo. La versione che viene messa in scena ora è molto ridotta, e dura due ore e mezza, quindi naturalmente è molto ellittica nel suo racconto, anche se lo spirito dei personaggi è lo stesso spirito di Goethe.

PATRICE CAURIER Boito cambiò il titolo e chiamò quest'opera *Mefistofele*, che è ovviamente una scelta, una scelta molto importante e densa di implicazioni.

Vorrei sapere qual è il rapporto tra Mefistofele, cioè il diavolo, e Faust, e qual è la vostra opinione sul personaggio di Faust in Boito.

MOSHE LEISER Si può vedere il suo amore per la cultura, e penso che ciò determini il personaggio di Faust: è un intellettuale, che cerca di capire la vita e il mondo attraverso i libri. Raggiunge uno scarto nella sua vita quando sente che i libri non sono più sufficienti. Che c'è qualcosa che manca, ed è quella frustrazione che lo porta ad abbandonare tutte le sue convinzioni e a diventare preda di Mefistofele. Per un momento di appagamento è pronto a stipulare un patto con il diavolo. Potremmo definire Faust una persona che vede tutti i suoi valori sgretolarsi intorno a lui, che sente i limiti della conoscenza e preferisce un momento di estasi così forte da fermare il tempo.

PATRICE CAURIER Boito ha deciso che le prime parole di Mefistofele siano: «Perdonami se ciò che dico potrebbe irritarti». Sembra che in realtà sia il compositore stesso a parlare (o i registi!): lui sapeva che il modo in cui Mefistofele descrive l'umanità avrebbe potuto

far arrabbiare il pubblico. Gli umani sono presentati in modo così spregevole che lo stesso Mefistofele li ritiene non degni del suo maligno lavoro. Dovremmo ricordarci che l'opera non si intitola *Faust*, ma *Mefistofele*. È lui il personaggio principale.

Secondo voi, la lotta tra bene e male, tra Dio e Satana, è il tema centrale dell'opera di Boito oppure no?

MOSHE LEISER Sì e no. Ovviamente c'è questa opposizione tra bene e male, tra Dio e Satana. Ma Mefistofele non è forse un emarginato, un reietto che non crede più in niente?

PATRICE CAURIER Nichilismo. Cinismo.

MOSHE LEISER Sì, nichilismo, opposto all'umanesimo. In un contesto più generale, la domanda è se noi, società occidentale con tutte le nostre contraddizioni, dovremmo abbandonare i nostri valori umanisti, il nostro rapporto con la cultura fino ad arrenderci alla disperazione, accettando che non esista futuro, che non ci sia niente per cui lottare.

Parliamo del vostro spettacolo. Ho letto che talvolta voi utilizzate ambientazioni contemporanee. Vorrei sapere qualcosa di più sulla scena che avete scelto per Mefistofele.



Moshe Leiser e Patrice Caurier.

PATRICE CAURIER In realtà, non è sempre vero. Alla Scala, per esempio, quando abbiamo messo in scena *Giovanna d'Arco*, i costumi erano d'epoca! *Mefistofele* è più un affresco filosofico che una normale trama teatrale. Le questioni affrontate in quest'opera sono universali e non riferibili a un periodo storico, quindi non sarebbe rilevante relegarle al Medioevo. In questo spettacolo ci sono scene diverse, ma lo apriamo con un palcoscenico totalmente vuoto, a parte una poltrona dove è seduto Mefistofele. È un teatro abbandonato. L'opera ci conduce in un giardino, in un carnevale, in un sabba ecc. Ma questi non sono luoghi reali; sono tutti modi per Mefistofele di ingannare Faust.

MOSHE LEISER Non so se un palcoscenico vuoto sia contemporaneo o meno. È solo un teatro, dove nulla viene più portato in scena. Ma alla fine, quando Faust si sta riconducendo all'idea di una città ideale dove la gente si ama reciprocamente, prende un violoncello e attende la morte suonando. Dunque questa è la risposta alla disperazione che circonda i nostri tempi: la musica può rappresentare un qualche tipo di consolazione.

Ritenete che Mefistofele abbia un possibile significato per la contemporaneità?

PATRICE CAURIER Sì, il male sta lavorando attorno a noi e sarebbe insensato non tenere ciò in considerazione in una messinscena di *Mefistofele* dei nostri giorni. Ci accorgiamo bene delle forze che stanno prevalendo nelle nostre società, in Europa e altrove. Guerre, odio, divisioni... Quando, durante la scena del sabba, la gente canta gioiosamente: «Ridiamo perché il mondo sta bruciando», come potrebbe questo canto non risuonare alle nostre orecchie? Credo sarebbe un atto di tradimento nei confronti di Boito non parlare di cosa sia il male oggi. Ma è importante vedere che non si tratta solo di «Satana è cattivo e Dio è buono». È più complicato di così. Riguarda le scelte della vita: quando ci si arrende alle forze del male e quando si cerca di resistere?

Potreste aggiungere qualcosa a proposito dello spettacolo? L'opera di Boito è molto ironica...

MOSHE LEISER C'è un enorme umorismo! Spero che la gente riderà! Amiamo l'ironia di Boito, il suo *humour* nero. Credo che amasse Mefistofele, penso che Boito sia Mefistofele, spiritoso, filosofico, intelligente, provocatorio e con una visione estremamente scura dell'umanità. Non è che non ci interessi il personaggio di Faust, che è naturalmente molto importante, ma credo che ciascuno di noi abbia un 'lato Mefistofele' e un 'lato Faust'. Ci sono volte in cui si pensa ci sia speranza e altre in cui la disperazione prevale.

PATRICE CAURIER La musica di Boito è straordinaria. È un grande compositore – la sua creatività, le sue invenzioni ritmiche e armoniche, il suo non curarsi di essere 'efficace' –, è un anti-Verdi in un certo senso: non gli interessano gli applausi e il rendimento. Sta davvero cercando di scrivere musica per supportare il suo progetto, presentando Goethe al pubblico italiano. Non voglio certo essere irrispettoso nei confronti di Verdi – abbiamo allestito numerose delle sue magnifiche opere – ma credo ci sia qualcosa di speciale nel fare musica di Boito: è



Agostino Cavalca, figurini di Mefistofele per l'opera omonima di Arrigo Boito al Teatro La Fenice, aprile 2024. Direttore Nicola Luisotti, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier.

esclusivamente concentrato sul suo progetto artistico e sta sovvertendo le regole del suo tempo. Non sta tentando di scrivere uno spettacolo per la folla o di cominciare una grande carriera all'opera. Ciò che si vede è un artista che si dedica sul serio a presentare il suo testo al pubblico, e in questo senso ha la mia più grande ammirazione. È un'opera meravigliosa, molto difficile da mettere in scena, ma è assai eccitante proporre questo progetto centosessant'anni dopo che è stato scritto.

Cosa pensate della poesia dell'opera? Boito è uno scapigliato, ha un modo molto peculiare di scrivere, che sembra essere contro il pubblico.

MOSHE LEISER Era un ribelle, sì: veramente non aiutava gli spettatori con una linea drammatica chiara! Il libretto è molto ellittico, quindi per i registi, anche se è molto difficile, la sfida è connettere tra loro i vari punti: perché Faust accetta un patto con il diavolo e che tipo di illusioni sta cercando di vendergli Mefistofele.

PATRICE CAURIER Credo che il libretto si riferisca direttamente alla nostra esperienza di esseri umani. Non molte opere parlano dell'incapacità della razza umana, che prospera in questo pianeta ma allo stesso tempo lo distrugge... Tornando alla domanda sull'attualità di *Mefistofele* oggi, lo è assolutamente.

Interview with the directors

We are talking to Moshe Leiser and Patrice Caurier about their Mefistofele.

Boito's opera takes the subject from Goethe's masterpiece. In your opinion, what are the differences in the main characters, I mean Mefistofele and Faust?

MOSHE LEISER It was a very revolutionary thing by such a young composer (26 years) to choose a German subject like Goethe's *Faust*. Being part of the Milanese Boheme, he was boiling against the 'old ideas' of Italian opera. He was a militant activist: loved provocation, was a reformist, fighting provincialism, bourgeoisism and clericalism! Opening night was a *fiasco*: the opera was too long (five hours!), and probably too new for the audience at that time. The version that is performed now is a very reduced version lasting two hours and a half, so obviously it is very elliptical in its story telling, even if the spirit of the characters is the same then in Goethe.

PATRICE CAURIER Boito changed the title and called this opera *Mefistofele*, which is obviously a choice, a very important and consequential one.

I'd like to know what is the relationship between Mefistofele, Satan, and Faust, and what is your opinion about Boito's Faust.

MOSHE LEISER One can see his love for culture, and I think that is what the character of Faust is: an intellectual, trying to understand life and the world through books. He reaches a stage in his life when he feels that books are not enough. That there is something missing and it is that frustration that makes him ready to drop all his beliefs and become a prey to Mefistofele. For a moment of fulfillment he is ready to make a pact with the devil. Let's call Faust a person who sees that his values are crumbling all around him, that feels the limitation of knowledge and prefers a moment of ecstasy so strong that time would stop!

PATRICE CAURIER Boito has chosen that Mefistofele's first words are: «Excuse me if what I say might upset you». It feels like it is actually Boito's talking! (or the directors!): he knew that the way Mefistofele describes humanity could upset the audience. Humans are presented as so despicable that Mefisto himself judges them not worthy of his evil work. We should remember: the opera is not called *Faust*, but *Mefistofele*. He is the main character.

In your opinion is the struggle between good and evil, God and Satan, the driving force behind Boito's opera or not?

MOSHE LEISER Yes and no. Obviously there is this opposition between good and bad, God and Satan. But isn't Mefistofele more an outcast, a rejected one, one that doesn't believe in anything anymore?



Moshe Leiser e Patrice Caurier.

PATRICE CAURIER Nihilism. Cynicism.

MOSHE LEISER Yes, nihilism, as opposed to humanism. In a more general context, it's about whether we, western society with all our contradictions, should abandon our humanist values, our relation to culture or shall we give in to despair, accepting that there is no future, that there is nothing left to fight for.

What can you tell us about your production. I have read that you often use a contemporary setting. I would like to know more about the kind of setting you have chosen for Mefistofele.

PATRICE CAURIER Actually, that's not always true. At La Scala, for example, when we did *Giovanna d'Arco* it was in period costume! *Mefistofele* is more a philosophical fresco and not a normal dramatic intrigue. The questions raised in this opera are universal and not historically related so it wouldn't be relevant to put

them in the Middle Ages. In this production there will be different sets, but we open the show with a totally empty stage apart from an armchair where Mefistofele is sitting. It is an abandoned theatre. The opera brings us to a garden, a carnival, a sabbat etc, but these are not real places; they all are Mefistofele's ways of fooling Faust.

MOSHE LEISER So I don't know if an empty stage is contemporary or not. It is just a theatre, where nothing is performed anymore. But at the end, when Faust is reconnecting with the idea of an ideal city where people love one another, he grabs a cello and awaits his death while making music. So this is his, or our, answer to the despair that surrounds our times: music can be some kind of consolation.

Do you think that today Mefistofele has a contemporary meaning?

PATRICE CAURIER Yes, Evil is at work around us and it would be very foolish not to take that into account in a nowadays staging of *Mefistofele*. We see very well the forces that are rising in our societies, in Europe and elsewhere. Wars, hate, division... When, during the Sabbath scene, people are joyously singing: «Let's laugh because the world is burning», how can this not resonate to our ears? I think it would be an act of treason to Boito not to talk about what is evil today. But it's important to see that it's not all just «Satan is bad and God is good». It's more complicated than that. It's about the choices in life and when do you give in to the forces of evil and when do you try to resist?

Can you tell me a little more about your production? Boito's opera is very ironic...

MOSHE LEISER There is a lot of humour! I hope people will laugh! We love Boito's irony, and his very dark sense of humour. I think Boito loved Mefistofele, I think Boito is Mefistofele: humorous, philosophical, clever, provocative and with an extremely dark view on humanity. So it isn't that we aren't interested in the character of Faust, he is of course very important, but I think everyone of us has a Mefisto side and a Faust side. There are times when you think there is hope, and then times when despair overcomes it.

PATRICE CAURIER Boito's music is extraordinary. He is a great composer – his creativity, his inventions on rhythm and harmony, and on not caring about being 'efficient' – he's an anti-Verdi in a way: Boito doesn't care about applause or efficiency. He's really trying to write music to support his project, presenting Goethe to the Italian audience and I really don't want to be disrespectful towards Verdi – we have staged lots of his magnificent operas – but I think that there is something special in Boito's music making: he is only concerned about his artistic project and in breaking the rules of the time. He is not trying to write a crowd-pleaser or to start a great career in opera. What you see is an artist who is really dedicated to presenting this text to the audience, and in that sense he gets my greatest admiration. It's a wonderful opera, very difficult to stage, but it's very exciting to present this project hundred sixty years after it was written.



Agostino Cavalca, figurini di Faust per Mefistofele di Arrigo Boito al Teatro La Fenice, aprile 2024. Direttore Nicola Luisotti, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier.

What can you tell us about poetry of the opera? Boito is a 'scapigliato', has a very peculiar way of writing that seems to be against the audience.

MOSHE LEISER He was a rebell, it's true: he really doesn't help the audience with a clear dramatic line! The *libretto* is very elliptical, so for directors, even if it is very difficult, the challenge is to connect the dots: why Faust accepts a pact with the devil, and what kind of illusions Mefistofele is trying to sell him.

PATRICE CAURIER I think the *libretto* refers directly to our own experience as human beings. Not many operas talk about the powerlessness of the human race, thriving on this planet but destroying it at the same time.... So going back to the question whether this *Mefistofele* is topical today, it most certainly is.

Nicola Luisotti: «Mefistofele, l'entità che seduce ogni essere umano»

a cura di Maria Rosaria Corchia

Nicola Luisotti dirigerà Mefistofele alla Fenice. In questa conversazione illustra l'opera e il suo approccio al lavoro di Arrigo Boito. Partendo dal mito dal quale prende ispirazione...

Sono da sempre profondamente affascinato dal mito di Faust. Il mito di Faust siamo noi. Nel momento in cui ci chiediamo il perché delle cose, desideriamo arrivare a comprendere la verità, tutti noi siamo Faust. È il mito della conoscenza, che è profondamente dentro di noi. Faust sono tutti coloro che non si accontentano di una spiegazione data, che pur credendo in Dio, e nella scienza, credono in Dio come a un'entità non trovata, ma reale. Come a un'energia creativa universale. Sono coloro che soffrono di più, diversamente da coloro che hanno una fede, che credono in un dogma. Per questo credo che il *Faust* di Goethe sia un capolavoro assoluto e credo anche che probabilmente non sia possibile metterlo in musica, trasporlo in un'opera lirica, meglio di come fece Boito nel 1868.

Mefistofele debuttò al Teatro alla Scala di Milano il 5 marzo 1868 quale 'manifesto' lirico dei nuovi ideali estetici di ispirazione wagneriana proclamati da Arrigo Boito, in polemica contrapposizione con il teatro di Verdi. Il giovane letterato e musicista padovano era considerato la punta di diamante dell'intellettualismo scapigliato della capitale lombarda, e nell'entusiasmo per le tematiche della cultura germanica vide nella fonte letteraria del dramma in versi Faust la possibilità di realizzare l'ambizioso progetto di rinnovamento dell'opera italiana.

Sinceramente, non credo che Boito fosse in polemica con Verdi, ma con quello che Verdi aveva prodotto, cioè una serie di compositori che, invece di produrre idee proprie, cercavano maldestramente di imitare ciò che non si poteva imitare. La famosa *Ode saffica col bicchiere alla mano* del 1863, a mio avviso, sembra essere indirizzata ad altri piuttosto che al genio di Busseto, anche se lui se ne offese. Dal punto di vista musicale è molto difficile dare un giudizio perché dovremmo disporre della prima partitura che purtroppo non esiste più. Dal libretto non siamo in grado oggi di avere un'opinione esatta su quello che il pubblico di allora possa aver ascoltato. Sicuramente deve essere stato qualcosa di straordinario, visto lo scandalo che produsse!

Dal punto di vista musicale, quali sono gli elementi 'contro'? Ad esempio, come vengono trattate le arie e in generale i numeri chiusi della tradizione?

Non vedo elementi 'contro' la tradizione in questo lavoro. Inoltre, l'eventuale processo innovativo di questa versione non si avverte e vi sono numeri chiusi come in tutte le opere della tradizione ottocentesca. Le arie «Dai campi, dai prati», «La canzone del fischio», «L'altra notte in fondo al mare», il duetto «Lontano, lontano» sono tutti brani chiusi. Può darsi però che nella prima versione fossero scritti diversamente, Faust ad esempio non era tenore, ma baritono, e gli interpreti dell'opera originale erano quattordici rispetto ai sei rimasti. Peccato sia andata perduta.



Nicola Luisotti (foto di Rita Simonini).

Dall'altra parte, che modelli musicali Boito teneva a riferimento? Forse più che i cardini del nostro teatro lirico, il poeta-musicista scapigliato guardava ai compositori d'oltralpe?

Boito aveva assistito, assieme a Faccio, alla prima rappresentazione del *Tannhäuser* a Parigi e anche alle tumultuose conseguenze dentro e fuori del teatro che l'opera stessa aveva suscitato. Ironia della sorte, da lì a pochi anni lo stesso destino sarebbe capitato sia a lui che a Faccio, che dopo un successo del suo *Amleto* a Genova, dovette sopportare il terribile fiasco alla Scala sei anni dopo. Non dimentichiamoci che la prima opera di Wagner rappresentata in Italia sarà il *Lohengrin* a Bologna nel 1871! Il teatro italiano era ancora, e giustamente devo dire, legato a Verdi e le nuove leve cercavano di farsi spazio affinché l'Arte Italiana proseguisse il proprio cammino. La scapigliatura, con i suoi eccessi, desiderava

un cambiamento epocale, che onestamente credo abbia contribuito a provocare. Non dimentichiamoci inoltre che Boito fu poeta e letterato straordinario, e che concorrerà presto al vero e grande rinnovamento, assieme a Giuseppe Verdi, proprio del teatro lirico italiano. *Otello* e *Falstaff* non sarebbero esistiti senza di lui, e senza questi capolavori, il Novecento non sarebbe stato lo stesso.

Mefistofele è entrato in repertorio in una versione radicalmente diversa da quella con cui venne presentato la prima volta nel 1868 alla Scala. Del Mefistofele originale ci rimane quasi soltanto il libretto a stampa, con tutte le pesantissime 'correzioni' decise dall'autore per le riprese a Bologna (1875) e a Venezia (1876). Ci può dire qual è la trasformazione che l'opera subisce in questo percorso compiuto dalla prima alla terza versione dell'opera? Che cosa riduce e cosa invece Boito 'salva' in questa profonda operazione di ridimensionamento? E che cosa ascolteremo in questo nuovo allestimento veneziano?

Come giustamente fa notare lei, dell'opera rimane, ahimè, solo il libretto. Quello che dunque è rimasto, è esattamente quello che ascolteremo a Venezia. Come lei saprà, mi sono fatto personalmente promotore del progetto di riportare in vita la prima edizione di Bologna del 1875. Abbiamo dunque realizzato, assieme a Casa Ricordi e ad Antonio Moccia, che ne è il curatore, una edizione che desidera riportare in vita proprio quella partitura. Toscanini modificò l'orchestrazione nel 1919, l'anno successivo alla morte del compositore, che è stata riportata in questa edizione al suo stato originale. La versione che proporremo alla Fenice sarà invece quella che venne data al Teatro Rossini di Venezia il 13 maggio del 1876, con la direzione di Faccio, dove Boito aggiunse per l'occasione la difficile fuga nella ridda infernale e la bellissima aria di Margherita «Spunta l'aurora pallida» nella scena del carcere, già presente nell'edizione di Bologna del 1875, oltre a modifiche varie che faranno diventare la versione di Venezia, la più accreditata. E sono entusiasta di poter dirigere proprio a Venezia la prima esecuzione in tempi moderni di questa versione senza le correzioni di Toscanini.

Da una parte la sostanza anticlericale e materialista; dall'altra la propensione verso l'orrido, il macabro e l'infernale; ma anche la tensione verso l'Ideale. In che modo la partitura riesce a conciliare queste differenti istanze insite nell'opera goethiana? E, se esiste, qual è il 'colore' dominante? E cosa intende far emergere, con particolare enfasi, nella sua interpretazione della partitura?

Boito non si rifà solamente al *Faust* di Goethe, ma al mito in generale della ricerca ossessiva dell'ideale e comunque del dualismo, consapevole della difficoltà di realizzare la perfetta opera d'arte, che come recita nella sua bellissima poesia: «...e sogno un'Arte eterea che forse in cielo ha norma, franca dai rudi vincoli del metro e della forma, piena dell'ideale che mi fa batter l'ale e che seguir non so...»

Veniamo al personaggio che dà il titolo all'opera. Che carattere ha Mefistofele e come viene rappresentato attraverso la musica?



Agostino Cavalca, figurini di Margherita per Mefistofele di Arrigo Boito al Teatro La Fenice, aprile 2024. Direttore Nicola Luisotti, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier.

Sicuramente è il vero protagonista dell'opera e giustamente Boito cambia il titolo da *Faust* a *Mefistofele*, poiché ritiene essere l'entità che seduce ogni essere umano, a partire da Adamo nel Paradiso terrestre, che «pensa il male e fa il bene».

È d'accordo con chi ha affermato che questo personaggio può essere considerato il prototipo dei futuri Barnaba della Gioconda di Ponchielli e Jago dell'Otello di Verdi, dei quali Boito scrisse i libretti?

Con Jago riesco a scorgere il parallelo; Barnaba invece credo sia vittima delle proprie passioni inesprese, è sostanzialmente troppo 'umano' e fa quello che fa per vendetta, a causa del rifiuto di Gioconda. Jago crede invece in un «Dio crudel» che l'ha creato simile a sé, e si avvicina dunque al pensiero di Mefistofele... «che nega sempre tutto, l'astro...!» e che desidera ardentemente il nulla e la distruzione del creato.

Veniamo alle voci: nella partitura senz'altro sono pochi i veri e propri 'abbandoni' melodici; c'è invece molto declamato, con interruzioni continue delle frasi e un andamento espressivo e musicale destabilizzante: una sfida ardua per gli interpreti vocali...

Ho diretto varie volte quest'opera e non mi sono mai reso conto di questa cosa!

Sono purtroppo vittima della passione che questo lavoro ha da sempre suscitato in me trovo che i contrasti di cui l'opera è intrisa, siano estremamente efficaci.

Ci dà qualche elemento descrittivo delle vocalità di Margherita e di Faust?

Trovo che la vocalità che meglio si sposa al ruolo di Margherita sia il lirico pieno, questo per esprimere al meglio il dolore, specialmente nell'atto del carcere. Le due arie di Margherita sono bellissime e il duetto «lontano, lontano», aggiunto per l'edizione di Bologna, completa l'affresco di questo delicato e struggente personaggio. Anche per Faust preferisco il tenore lirico puro. Le due arie hanno un esile accompagnamento e una voce troppo drammatica risulterebbe troppo pesante rispetto al tessuto orchestrale.

Che ruolo hanno l'orchestra e il coro?

L'orchestra e il coro sono assolutamente protagonisti. Basti solo pensare al Prologo e l'Epilogo, che per dirla con Saint-Saëns, «una delle più belle pagine musicali dell'Ottocento». Boito pensava che Orchestra e Coro debbano dire la loro senza essere ad esclusivo servizio dei cantanti. Peccato che in questa versione sia stata tagliato (dall'autore, e quindi perduto) l'intermezzo sinfonico, che era un momento puramente musicale.

Quest'opera è frutto di ragionamento e consapevolezza intellettuale, è un'operazione 'colta'. Ma in che modo la sua musica può incontrare la sensibilità e il 'cuore' del pubblico di oggi?

Credo profondamente che Boito abbia modificato Mefistofele proprio per avvicinarsi di più al pubblico. La prima versione, se ci atteniamo al libretto del 1868, può essere classificata come 'colta', la versione che eseguiremo qui a Venezia, ridotta praticamente della metà rispetto all'originale andato perduto e probabilmente distrutta dall'autore, restituisce al mondo una versione sicuramente più digeribile dell'opera, basata sostanzialmente, a parte il breve episodio del Sabba Classico, sulla prima parte del *Faust*, a causa dei pesanti tagli inflitti dopo il fiasco della Scala, però non completa della sua profonda essenza. Questa è però la storia di questo lavoro straordinario. Per la versione di Venezia, in una lettera a Ricordi, Boito scrive: «Qui tutto va di bene in meglio, l'entusiasmo regna alle prove, l'esecuzione dei cantanti è ideale. Udita così, la mia musica mi pare molto migliore di quello che è». Amen.

Nicola Luisotti: “Mefistofele, an entity that seduces every human being”

Nicola Luisotti will conduct Mefistofele at La Fenice. In this conversation he explains the opera and his approach to Arrigo Boito's work, starting with the myth from which it takes inspiration...

I have always been deeply fascinated by the myth of Faust. We are Faust's myth. When we ask ourselves why things are the way they are, we want to understand the truth, we are all Faust. It's the myth of knowledge, which is deep within us. Faust is all those who don't settle for a given explanation, who, while believing in God, and in science, believe in God as an entity not invented, but real. Like a universal creative energy. They are the ones who suffer the most, unlike those who have a faith, who believe in a dogma. That's why I think Goethe's *Faust* is an absolute masterpiece, and I also believe that probably nobody could have done better than Boito did in 1868 in putting it into music and translating it into an opera.

Mefistofele debuted at Teatro alla Scala in Milan on 5 March 1868 as a lyrical 'manifesto' of the new aesthetic ideals inspired by Wagner, proclaimed by Arrigo Boito in controversial opposition to Verdi's theatre. The young Paduan writer and musician was considered the leader of the Scapigliato intellectualism of the Lombard capital, and in his enthusiasm for the themes of Germanic culture he saw the literary source of Faust as a possible way of creating the ambitious project of revitalising Italian opera.

I don't honestly think Boito was opposed to Verdi, but with what Verdi had produced, that is, a series of composers who, instead of producing their own ideas, clumsily tried to imitate what could not be imitated. The famous *Ode saffica col bicchiere alla mano* of 1863, in my opinion, seems to be addressed to others rather than to the genius from Busseto, even if he was offended by it. Musically speaking, it is very difficult to express a judgment because to do so we need the original score which unfortunately no longer exists. Today the libretto does not allow us to have an exact opinion on what the public of that time may have listened to. There is absolutely no doubt that it must have been something extraordinary, given the scandal it produced!

Musically, what are the elements 'against'? For example, how are the arias and the traditional closed numbers treated in general?

I do not see elements 'against' tradition in this work. Furthermore, the possible innovative process of this version is imperceptible and as in all the works of the nineteenth-century tradition there are closed numbers. The arias “Dai campi, dai prati”, “La canzone del fischio”, “L'altra notte in fondo al mare”, the duet “Lontano, lontano” are all closed numbers. However, they might have been written differently in the first version, Faust for example was not a tenor, but a baritone, and in the original version there were fourteen singers compared to the six today. It's a shame it's been lost.



Nicola Luisotti (foto di Rita Simonini).

On the other hand, what musical models did Boito have in mind? Did the Scapigliato poet-musician look to composers from across the Alps rather than to the cornerstones of Italian opera?

Boito saw the first performance of *Tannhäuser* in Paris together with Faccio, and he also witnessed the tumultuous consequences inside and outside the theatre following the opera itself. Ironically, a few years later both he and Faccio were to suffer the same fate after a success of his *Amleto* in Genoa, and had to endure the terrible fiasco at La Scala six years later. Let's not forget that the first work by Wagner to be performed in Italy was *Lohengrin* in Bologna in 1871. Italian opera was still linked to Verdi, and rightly so, and the new generation was trying to make room so Italian Art could continue its path. With all its excesses, the Scapigliatura movement was hoping for an epochal change, which I honestly believe it helped bring about. Let us also not forget that Boito was an extraordinary poet and writer,

and that very soon he was to contribute to the true and great renewal of Italian opera, together with Giuseppe Verdi. *Othello* and *Falstaff* would not have existed without him, and without these masterpieces, the twentieth century would not have been the same.

Mefistofele became part of the repertoire in a radically different version from the one that debuted in 1868 at La Scala. Of the original Mephistopheles almost all that remains is the printed libretto, with all the extensive 'corrections' the author decided for its staging in Bologna (1875) and Venice (1876). Can you tell us what transformation the work underwent in this journey from the first to the third version of the opera? What did Boito reduce and what did he 'save' in this substantial reworking? And what will we hear in this new Venetian production?

As you rightly point out, unfortunately, all that remains of the work is the libretto. So, what we're going to hear in Venice is what is left. As you know, I personally promoted the project to revive the first Bologna edition from 1875. Together with Casa Ricordi and Antonio Moccia, who is the curator, we have therefore created an edition that wants to bring that score back to life. Toscanini modified the orchestration in 1919, the year after the composer's death, and in this production it has been restored to its original state. The version that we will be staging at La Fenice will be the one that was staged at the Teatro Rossini in Venice on May 13, 1876, conducted by Faccio, where Boito added for the occasion the difficult escape into the *ridda infernale* and Margherita's beautiful aria "Spunta l'aurora pallida" in the prison scene, already present in the Bologna edition of 1875, as well as various modifications that will make the Venice version the most accredited. And I am thrilled to be able to conduct the first modern day performance of this version in Venice without Toscanini's corrections.

On the one hand, the anti-clerical and materialistic essence; on the other hand, the propensity towards the horrible, the macabre and the infernal; but also the tension towards the ideal. How does the score manage to reconcile these different instances that are so inherent in Goethe's work? And what is the dominant 'colour', if any? What do you want to highlight with particular emphasis, in your interpretation of the score?

Boito does not only refer to Goethe's *Faust*, but to the myth in general of the obsessive search for the ideal and in any case of dualism, aware of the difficulty of creating the perfect work of art, which as it says in his beautiful poem: "...and I dream of an ethereal Art that perhaps has a norm in heaven, free from the harsh constraints of metre and form, full of the ideal that makes me beat my wings and that I do not know how to follow..."

Let us discuss the character the opera is named after. What kind of character does Mefistofele have and how is it depicted in music?

Without a doubt he is the real protagonist of the work and Boito rightly changed the title from *Faust* to *Mefistofele*, since he believed he is the entity that seduces every human being, starting from Adam in the earthly Paradise, who "thinks evil and does good."



Agostino Cavalca, figurino di Elena per Mefistofele al Teatro La Fenice, aprile 2024. Direttore Nicola Luisotti, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier.

Do you agree with those who said that this character can be considered the prototype of the future Barnabas in Gioconda by Ponchielli and Jago in Otello by Verdi, the librettos of which were written by Boito?

With Jago I can see the parallel; Barnaba, on the other hand, I believe is a victim of his unspoken passions; he is basically too 'human' and does what he does for revenge, because of Gioconda's refusal. Jago, on the other hand, believes in a "cruel God" who created him similar to himself, and is therefore closer to Mefistofele's thinking... "who always denies everything, the star, the flower..." and who ardently longs for nothingness and the destruction of creation.

Let us talk about the voices: in the score there are certainly few real melodic 'abandonments'; there is instead a lot of declamation, with continuous interruptions of the phrases and a destabilising expressive and musical development: an arduous challenge for singers...

I have directed this work more than once and I never realised! Unfortunately, I am a victim of the passion that this work has always aroused in me. I find that the contrasts the work is imbued with are extremely effective.

Can you tell us anything about the quality of the voices of Margherita and Faust?

I find that the vocality that best matches the role of Margherita is that of rich lyricism, which best expresses pain, especially in the act in prison. Margherita's two arias are beautiful and the "lontano, lontano" duet, added for the Bologna edition, completes the panorama of this delicate and poignant character. For Faust I also prefer a pure lyric tenor. The accompaniment for the two arias is extremely faint and a voice that is too dramatic would be too heavy compared to the orchestration.



What role do the orchestra and choir play?

The orchestra and choir are the absolute protagonists. Just think of the Prologue and the Epilogue, which, to use Saint-Saëns' words, is "one of the most beautiful musical pages of the nineteenth century." Boito thought that the orchestra and

Agostino Cavalca, figurino per Mefistofele al Teatro La Fenice, aprile 2024. Direttore Nicola Luisotti, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier.

choir should be allowed to say what they wanted without being at the exclusive service of the singers. It is unfortunate that in this version the symphonic interlude was cut (by the author, and therefore lost), as it was a purely musical moment.

This opera is the result of reasoning and intellectual awareness, it is a 'cultured' operation. But how can your music meet the sensitivity and 'heart' of today's audience?

I profoundly believe that Boito modified Mefistofele precisely because he wanted to get closer to the public. If we look at the 1868 libretto, the first version can be classified as 'cultured', while the version we're going to perform here in Venice, reduced by almost half compared to the original that was lost and probably destroyed by the author, gives us a certainly more digestible version of the work, based substantially, apart from the short episode of the *Sabba Classica*, on the first part of *Faust*, because of the heavy cuts inflicted after the Scala fiasco; but it is a version in which its profound essence is no longer complete. But this is the story behind this extraordinary work. For the Venice version, in a letter to Ricordi, Boito writes: "Here everything is going from good to better, enthusiasm abounds at rehearsals, the singers' performance is ideal. Listening to it like this, I think my music seems much better than it is." Amen.

Mefistofele alla Fenice

a cura di Franco Rossi

È abbastanza inusuale che la fortuna conosciuta da un lavoro operistico rimanga stabile nel corso del tempo: alcuni melodrammi naufragano alla loro prima apparizione eppure sono spesso destinati a esiti poi inaspettatamente favorevoli, mentre lavori che inizialmente riscuotono un buon successo magari stancano quello stesso pubblico che prima li aveva tanto osannati. Inoltre influiscono pesantemente, nella variabilità del percorso operistico, anche le inevitabili difficoltà economiche alle quali far fronte (alcune opere costano sensibilmente di più di altre), o ancora – più banalmente – la possibilità di disporre facilmente di alcune voci adatte alla buona riuscita di un lavoro ne influenzano la frequenza della ripresa. Molte di queste osservazioni sono stranamente pertinenti alla musica di Boito, e segnatamente al *Mefistofele*.

Dopo la chiusura della Fenice in segno di protesta per la mancata annessione al Regno d'Italia (quindi dalla conclusione della seconda guerra di Indipendenza sino alla conclusione della terza), il teatro si riprende molto faticosamente riaprendo i battenti con la stagione autunnale del 1866. Il numero delle stagioni programmate per una quindicina d'anni, la varietà dei titoli posti in cartellone, la ricerca ostinata anche di titoli nuovi – ormai una rarità nel periodo – sembra supplire a quella forza propulsiva che invece si era rivelata fondamentale negli anni verdiani. Un teatro così importante come la Fenice spesso non può permettersi di affrontare novità pericolose, e quindi ripiega talvolta sulla scelta di titoli considerati di sicuro successo o addirittura già sperimentati, meglio se non nella stessa città. Già il 9 agosto 1878 la segreteria della Fenice produce una prima bozza di appalto per l'oramai prossima stagione di Carnevale-Quaresima; in questa minuta appare un interessante *Articolo addizionale* da inserire nel contratto che recita testualmente:

Fra le quattro opere da darsi, una dovrà essere il *Mefistofele* di Boito, una nuova di maestro di sperimentata capacità da approvarsi dalla Direzione, e le altre due da scegliersi di comune accordo.¹

E in un'altra minuta del 10 settembre successivo viene ribadita l'attenzione nei confronti di questo importante lavoro teatrale:

Il movente principale che determinò la società proprietaria di questo Teatro ad accogliere il progetto d'appalto fu la promessa fatta con articolo addizionale del verbale 9 agosto p.p. che fra le quattro opere da darsi nella futura stagione di Carnovale e Quaresima 1878-79 dovrà

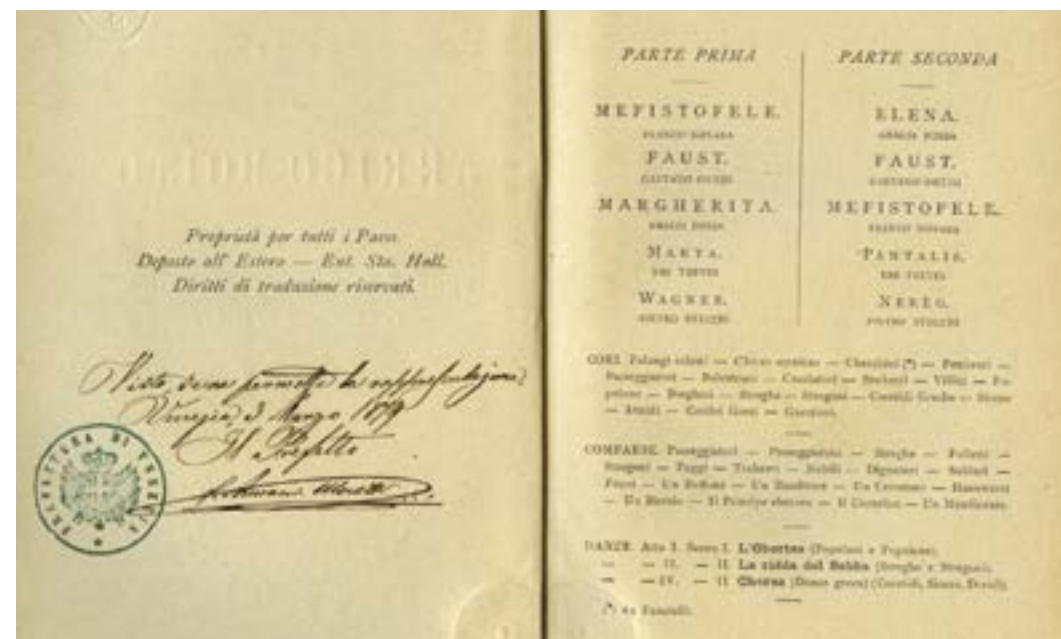


Copertina del libretto di Mefistofele di Arrigo Boito. Archivio storico del Teatro la Fenice.

sempre sarà dominante a Venezia, e con essa il desiderio di stupire il pubblico rifacendosi a una cultura dell'estremo oriente che va via via aumentando nell'interesse del pubblico. Il secondo titolo in programma è il *Ruy-Blas* di Filippo Marchetti, opera che già era stata proposta alla Fenice nel 1971, a poco più di un anno dalla prima scaligera, e che aveva riscosso un sincero apprezzamento da parte del pubblico; terza fu *Cleopatra*, lavoro di Enrico Golisciani per la musica di Ferdinando Bonamici, idea che si rivelò immediatamente infelice, dal momento che le innegabili qualità pianistiche del compositore non ressero alla prova della scena nonostante, ancora una volta, l'evidente richiamo all'esotismo, questa volta non solo geografico ma anche storico. Ad accompagnarsi a queste opere, ma ancor più a contrappuntare il calendario, i due balli *Rolla*, ambientato alla corte fiorentina di Cosimo I dei Medici, e *Ondina o la grotta d'Adelberga*, apparentemente esotico ma in realtà legato alla vicina tradizione giuliana... A completare il programma, 'sesto tra cotanto senno', ecco infine il *Mefistofele* di Arrigo Boito:

essere il *Mefistofele* di Boito. La produzione di quest'opera è per conseguenza una condizione imprescindibile, alla quale questa Direzione non può rinunciare, né surrogare altro spettacolo qualsiasi. E perciò ove il *Mefistofele* non potesse essere dato, ne conseguirebbe la decadenza dell'appalto,²

donde il rapido dietrofront dell'impresario Giuseppe Brunello e il ripristino del luciferino soggetto. La Stagione di Carnevale-Quaresima del 1878-1879 si rivela subito ambiziosa e desiderosa di ben figurare in una città che teatralmente sappiamo essere stata davvero molto importante. Sono sei i titoli che si alterneranno sulle scene della Fenice: l'apertura è riservata al *Re di Lahore* di Jules Massenet, rappresentante di quella che stava divenendo una vera e propria moda teatrale cittadina, ammiccante alla tradizione culturale francese che da allora



Prime pagine del libretto di Mefistofele con l'autorizzazione alla rappresentazione dell'opera al Teatro La Fenice, 1879. Archivio storico del Teatro la Fenice.

La bella musica del Boito ebbe ieri sera alla Fenice uno splendido trionfo, forse più splendido e più autorevole di quello ch'ebbe altra volta a Venezia nella primavera del 1876. Infatti, quella volta era il maestro stesso che ne aveva coltivata colla massima cura l'esecuzione, coadiuvato dal Faccio, ed era il bravo Gallo quello che ci aveva approntata l'orchestra, le masse ed i cantanti, con quello squisito tatto musicale e con quel singolare disinteresse che ne formavano quanto alla parte artistica (ma non pur troppo quanto a quello della speculazione) il principe degli'impresari. Qui invece si aveva bensì una buona orchestra e buone masse (quantunque forse insufficienti per numero al grande spazio), si aveva un chiarissimo maestro concertatore, ma mancava il soffio animatore dell'autore, mancavano gli esecutori scelti espressamente per far riuscire il lavoro, mancava l'attrattiva della novità e reagiva contro uno straordinario successo l'odiosa legge dei confronti.

Eppure il successo ch'ebbero iersera i tre primi atti del *Mefistofele* fu ancora maggiore. Ciò torna ad onore principalmente, per non dire esclusivamente, del chiarissimo maestro concertatore, il Magi, il quale seppe ottenere, specialmente nel finale del prologo, e finitezza squisitissima ed effetti di sonorità insuperabili. Tanto fu l'entusiasmo destato nel pubblico, ch'esso proruppe in vivissimi applausi e clamorose acclamazioni prima che il pezzo fosse terminato e, dopo di esso, non ristette dagli applausi finché il Magi non comparve col bravo Poli, ed il Meneguzzi (direttore dei cori) sul proscenio ed il finale non fu ripetuto, cosa che non fu richiesta nel 1876.³

La struttura dell'opera è vasta e magniloquente, tanto da vantare la presenza di un prologo e un epilogo, oltre alla ricchezza inesauribile dei restanti quattro atti e dei relativi ballabili; come la stessa recensione segnalava, l'allestimento della Fenice veniva ovviamente non solo dopo la prima scaligera del marzo del 1868 e dopo la ben più recente versione

riveduta e corretta offerta al Comunale di Bologna nell'ottobre del 1875, bensì anche dopo la rappresentazione tenutasi al teatro Rossini (il vecchio San Benedetto) un paio di anni prima, questa volta si tempestivamente ripresa dopo la rappresentazione felsinea. E, ancor più, dopo che la stessa rappresentazione al Rossini era stata a sua volta preceduta circa un mese prima da un serata-assaggio di quanto poi sarebbe stato proposto in forma scenica. Per lo spettacolo al Rossini certamente non possiamo pensare a una critica fredda e non certo per merito delle simpatie nutrite nei confronti del padovano Arrigo Boito, perché non solo

Il successo del *Mefistofele* fu splendidissimo, ed il giovane maestro andò lieto d'un grande trionfo⁴

ma addirittura la figura dello Scapigliato era stata presentata come quella di un vero e proprio annuncio messianico:

Quando nella rappresentazione di un'opera c'è qualche punto nel quale la potenza dell'istrumentazione ispira nel pubblico quel senso misterioso di brivido, che un chiarissimo critico, il Filippi, chiama con una frase veneziana pelle d'oca, ch'è sì irresistibile, sì superiore, da non potersi provare per progetto, e che trascina involontariamente a non potere star fermi sul seggio, e ad emettere per lo meno un fremito di ammirazione; - quando in altro punto il pubblico si sente come sollevato in un aere più sereno ed ha una vivissima sensazione di soave compiacenza per trovarsi innanzi ad alcun che di superiormente bello, e di squisitamente finito, che lo trasporta invincibilmente all'applauso; - quando in un altro punto la espressione dello strazio dell'animo e della più viva passione è riprodotta in modo sì prepotente e vero (se anche per avventura non appropriato al carattere del personaggio) da commuovere fino nel più intimo dell'animo lo spettatore: quando tutte queste svariate impressioni non sono coltivate da una buona volontà del pubblico, ma gli vengono imposte dagli effetti musicali quasi contro suo genio, per essere egli qua e là disgustato da un rumore assordante, da una monotonia di interminabili querimonie, da contrasti e sobbalzi morali e musicali che lo offendono e lo irritano; - quando infine, terminata la rappresentazione, non si può gettarsela dietro alle spalle come un tormento subito, o come un divertimento passato, ma bisogna per forza pensare e ripensare a quanto si è udito, ed anche deviato il pensiero dalla mente esso torna ad imporsi imperioso; - quando, dopo una prima rappresentazione, avviene tutto questo, bisogna curvare la fronte e riconoscere che tutto ciò non può accadere senza che l'impronta del genio sia segnata ad orme profonde nello spartito che desta sì vivaci impressioni, e bisogna molto compatire e molto perdonare a chi in tanti punti ha saputo sollevarsi a tanta altezza. [...]

Il maestro Boito ha dato prova di sterminata coscienza di se stesso, e di indomita forza d'animo, col non lasciarsi abbattere dalla irrisoria caduta di Milano, e col voler trionfare, però modificandolo, con quello stesso spartito ch'era stato messo in derisione.⁵

La chiusura della stagione del 1878-1879 fu davvero confortante: gli incassi del teatro furono di tutto rispetto, ma un elemento ulteriore serva a farci comprendere le aspettative della direzione che, giunta al rendiconto della trentanovesima recita, ipotizza per le restanti recite del *Mefistofele* l'incasso di altre 22.000 lire (quindi una media di duemila lire a serata, decisamente superiore alla maggioranza degli incassi che solo in una dozzina di serate si era realmente concretizzata fino ad allora in quella stagione. L'ipotesi di incasso, che si rivelerà certamente ottimistica per altri titoli della stagione, conoscerà invece piena realizzazione proprio nelle serate nelle quali venne replicato il lavoro di Boito. E c'è anche da dire che, nonostante momenti di sincera incertezza nella concertazione del sabba in-

fernale, l'approvazione del pubblico fu davvero totale:

Quanto ai cantanti, la regina della sera fu la signora Fossa che, come dicemmo, nell'atto terzo riportò un completo trionfo, e trasse il pubblico a quegli applausi entusiastici ed irrompenti che formano la suprema aspirazione dei cantanti. Il Novara fu un buon *Mefistofele*, il che non è poco, in tutta l'opera, eseguendone per di più con molto talento e con fine castigatezza la parte mimica. Riusci meglio nel prologo e nella grande aria del Sabba romantico, perché nel complesso la sua parte è assai faticosa, ed in fine egli appariva un po' stanco. [...] Il Bertoja dipinse varie belle scene, ma più bella di tutte fu quella delle montagne del Broken, la quale gli valse speciali applausi ed un richiamo agli onori del proscenio. Avendo la Direzione del Teatro partecipato al chiarissimo maestro Boito lo splendido successo, questi le indirizzava il seguente telegramma: «Prego manifestare maestro Magi, artisti, orchestra e cori, ringraziamenti, vivissime mie felicitazioni».⁶

Il telegramma di Boito citato nell'articolo nasconde l'insuccesso di un invito che non aveva avuto modo di concretizzarsi. La Presidenza del teatro aveva infatti chiesto ad Arrigo

Lettera autografa di Arrigo Boito alla Direzione del Teatro La Fenice, 1879.

di essere presente in laguna per dare maggior peso e maggior prestigio alla ripresa del lavoro, ma – purtroppo per la Fenice – l'invito non poté essere accolto, e una lettera autografa di Boito indirizzata alla Direzione lo testimonia ampiamente, ne giustifica l'assenza e ci informa anche circa l'estrema diffusione che il lavoro stava conoscendo proprio in quegli anni:

Genova 18/2/79.

Alla Spettabile Direzione del Teatro la Fenice

La cortese lettera di questa Onorevole Direzione mi fu consegnata ieri soltanto, da ciò l'involontario ritardo della mia risposta.

Le prove e le rappresentazioni del *Mefistofele* di Venezia coincidono con quelle di Genova. Appunto nei primi giorni del Marzo l'opera mia andrà in scena al *Carlo Felice*, mi è dunque impossibile di recarmi a Venezia per quell'epoca.

Mi duole di non poter accondiscendere al gentile desiderio di questa egregia Direzione.

Colla massima stima mi professo

Devot.^{mo} Arrigo Boito⁷



Bozzetti di Enzo Debo per Mefistofele di Arrigo Boito al Teatro La Fenice, 1969.

A confermare ulteriormente la simpatia e l'interesse nei confronti del *Mefistofele* negli anni a cavallo tra fine Ottocento e i primi decenni del Novecento valga anche un'altra importante considerazione: sistematicamente l'opera, vuoi per il fascino che la storia rappresenta, vuoi per la magniloquenza della stessa, venne utilizzata più e più volte come lavoro destinato ad aprire le maggiori stagioni della Fenice, segno indiscutibile del favore che aveva saputo guadagnarsi nel cuore del pubblico veneziano.

¹ Teatro La Fenice, Archivio Storico, busta 472 («Spettacoli»), fascicolo 9 *Trattative Appalto*, documento del 9 agosto 1878.

² *Ivi*, minuta del 10 settembre 1878.

³ «Gazzetta di Venezia», 10 marzo 1879.

⁴ «Gazzetta di Venezia», 14 maggio 1876.

⁵ *Ibidem*.

⁶ «Gazzetta di Venezia», 10 marzo 1879.

⁷ Teatro La Fenice, Archivio Storico, Autografi di compositori: *Arrigo Boito*.



Foto di scena di Mefistofele di Arrigo Boito al Teatro La Fenice, 1944. Direttore d'orchestra Franco Ghione, regia di Ciro Scafa. Interpreti: Andrea Mongelli (Mefistofele), Piero Pauli (Faust), Onelia Fineschi (Margherita), Serafina Di Leo (Elena) . Archivio storico del Teatro La Fenice.

Foto di scena di Mefistofele di Arrigo Boito al Teatro La Fenice, 1944. Direttore d'orchestra Franco Ghione, regia di Ciro Scafa. Interpreti: Andrea Mongelli (Mefistofele), Piero Pauli (Faust), Onelia Fineschi (Margherita), Serafina Di Leo (Elena) . Archivio storico del Teatro La Fenice.

CRONOLOGIA

Mefistofele, opera in un prologo, quattro atti e un epilogo di Arrigo Boito, musica di Arrigo Boito.

1. Mefistofele 2. Faust 3. Margherita 4. Marta 5. Wagner 6. Elena 7. Pantalìs 8. Nereo.

1878-1879 – Stagione di Carnevale-Quaresima

9 marzo 1879 (17 recite).

1. Franco Novara 2. Gaetano Ortisi 3. Amalia Fossa 4. Ebe Treves 5. Pietro Stecchi 6. Amalia Fossa 7. Ebe Treves Pietro Stecchi – M° conc.: Fortunato Magi; M° del coro: Lorenzo Poli; scen.: Pietro Bertoja; cost.: Luigi Zamperoni.

I: 1. L'Obertas (Popolani e Popolane); II: 2. La Ridda del Sabba (Streghe e Stregoni); IV: 3. Chorea, Danza greca (Coretidi, Sirene, Doridi).

1886-1887 – Stagione di Carnevale-Quaresima

26 dicembre 1886 (12 recite).

1. Aristodemo Sillich 2. Luigi Ravelli (Enrico Barbaccini) 3. Adriana Busi 4. Elisa Mattiuzzi 5. Marcello Petrovich 6. Adriana Busi 7. Elisa Mattiuzzi 8. Marcello Petrovich – M° conc.: Alessandro Pomè; M° del coro: Raffaele Carcano; cost.: Davide Ascoli.

Danze: I.1: L'Obertas; II.2: La ridda del Sabba; IV.2: Chorea, Danza greca.

1899 – Recite straordinarie

15 aprile 1899 (9 recite).

1. Eugenio Lorrain 2. Francesco Vignas (Giuseppe Cremonini) 3. Cesira Ferrani 4. Ida Sambo (Adelina Fanton Fontana) 5. Pio Rosa 6. Cesira Ferrani 7. Ida Sambo 8. Pio Rosa – M° conc.: Edoardo Vitale; Dir. dei cori: Antenore Carcano; Scen.: Pietro Bertoja; Forn. Vest.: Davide Ascoli.

Danze: I.1: L'Obertas; II.2: La ridda del Sabba; IV.2: Chorea, danza greca.

1914-1915 – Stagione di Carnevale

19 dicembre 1914 (7 recite).

1. Nazzareno De Angelis 2. Giuseppe Giorgi 3. Carmen Toschi 4. Maria Bernal 5. Luigi Milanese 6. Irene Ruiz 7. Maria Bernal 8. Luigi Milanese – M° conc.: Gianni Giannetti; Dir. dei cori: Ferruccio Cusinati.

Danze: I.1: L'Obertas; II.2: La ridda del Sabba; IV.2: Chorea.

1925 – Stagione di metà Carnevale

15 gennaio 1925 (11 recite).

1. Vincenzo Bettoni 2. Lionello Cecil 3. Augusta Oltrabella 4. Maria Lilloni 5. Alessandro Ravazzolo 6. Beatrice Gerardi 7. Maria Lilloni 8. Alessandro Ravazzolo – M° conc.: Pietro Fabbroni; M° del coro: Ferruccio Cusinati.

Danze: I.1: L'Obertas; II.2: La ridda del Sabba; IV.2: Chorea.

1933-1934 – Stagione Lirica di Carnevale

11 gennaio 1934 (5 recite).

1. Nazzareno De Angelis 2. Silvio Costa Lo Giudice 3. Maria Zamboni 4. Carmen Tornari 5. Romeo Boscucci 6. Adelina Baldini 7. Carmen Tornari 8. Romeo Boscucci – M° conc.: Giuseppe Dal Campo; M° del coro: Ferruccio Cusinati.

Danze: I.1: L'Obertas, II.2: La ridda del Sabba, IV.2: Chorea, danza greca.

1943-1944 – Manifestazioni dell'anno teatrale 1943-44

5 gennaio 1944 (1 recita).

1. Andrea Mongelli 2. Piero Pauli 3. Onelia Fineschi 4. Serafina Di Leo - M° conc.: Franco Ghione; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Ciro Scafa.

1954-1955 – Stagione Lirica Invernale

19 febbraio 1955 (4 recite).

1. Boris Christoff 2. Gianni Poggi 3. Magda Olivero (Onelia Fineschi) 4. Giuseppina Sani 5. Ottorino Begali 6. Mercedes Fortunati 7. Vittoria Palombini 8. Augusto Veronese - Dir.: Oliviero De Fabritiis; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Riccardo Moresco; Cor.: Ria Legnani; Bozz.: Veniero Colasanti.

1968-1969 – Stagione Lirica

7 gennaio 1969 (5 recite).

1. Carlo Cava 2. Giorgio Casellato Lamberti 3. Maria Chiara 4. Adriana Camani 5. Oslavio Di Credico 6. Mirella Parutto 7. Adriana Camani 8. Oslavio Di Credico - M° conc.: Franco Capuana; M° del coro: Corrado Mirandola; Reg.: Carlo Maestrini; Scen.: Enzo Dehò; Cor.: Carlo Faraboni; M° coll.: Piero Ferraris; Dir. ballo: Renato Fiumicelli; M° banda: Pellegrino Caso.



Foto di scena di Mefistofele di Arrigo Boito al Teatro La Fenice, 1969. Direttore d'orchestra Franco Capuana, regia di Carlo Maestrini, scene di Enzo Debò. Interpreti: Carlo Cava (Mefistofele), Giorgio Casellato Lamberti (Faust), Maria Chiara (Margherita), Adriana Camani (Marta), Oslavio Di Credico (Wagner), Mirella Parutto (Elena), Adriana Camani (Pantalis), Oslavio Di Credico (Nereo). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Foto di scena di Mefistofele di Arrigo Boito al Teatro La Fenice, 1969. Direttore d'orchestra Franco Capuana, regia di Carlo Maestrini, scene di Enzo Debò. Interpreti: Carlo Cava (Mefistofele), Giorgio Casellato Lamberti (Faust), Maria Chiara (Margherita), Adriana Camani (Marta), Oslavio Di Credico (Wagner), Mirella Parutto (Elena), Adriana Camani (Pantalis), Oslavio Di Credico (Nereo). Archivio storico del Teatro La Fenice.

«Prima che s'alzi il sipario ciarlamo un po' di questo tuo *Mefistofele*»

di Stefano Nardelli

Pensi tu di fermarti in Parigi fino al mese di maggio? Poi che cosa intendi di fare? Andare a Mystki o tornare a Milano? Quanto a me, se ti devo dir schietto il pensiero mio, credo che ti gioverebbe, dopo riscossa la terza rata costà, ritornare a Milano, dove ne' rimanenti mesi della pensione potresti compiere il *Faust*, e forse forse il *Nerone*. Così, appena finito l'anno, si potrebbe chiedere al Ministero ch'è provvedesse alla rappresentazione di uno spartito, presentandogli almeno il *Faust*.

È il febbraio del 1862 quando Camillo Boito scrive queste parole al fratello minore Arrigo. Arrigo ha vent'anni. Da anni ha dato mostra del suo precoce talento, dapprima a Venezia e quindi a Milano, dove si trasferisce nel 1853 per frequentare il Conservatorio. I suoi maestri non sono teneri con lui: il direttore Lauro Rossi ne critica il «giro viziosissimo dell'armonia» e il suo docente Alberto Mazzucato il «deficiente senso del ritmo». In quegli anni conosce e si lega al compagno di studi musicali Franco Faccio, per il quale scriverà anche il libretto di *Amleto*, sua unica opera. Insieme compongono anche il «mistero» *Sorelle d'Italia* per soli, coro e orchestra, con il quale conseguono il diploma di Composizione nel 1861. Già in quel lavoro giovanile il critico della «Perseveranza» coglie l'interesse del giovane Arrigo per certe atmosfere della letteratura d'oltralpe («Egli è certo un grande ardimento il sottomettere alle forme pure e castigate della nostra lingua le visioni, le fantasmagorie, le strambe personificazioni, che sono il fondo di alcune letterature straniere»), un mondo che ha modo di conoscere più da vicino grazie a una borsa di studio del Ministero della Pubblica Istruzione di duemila lire che, immediatamente dopo il diploma, consente a lui e a Faccio di trascorrere un periodo a Parigi.

Nel fermento culturale e musicale della Francia del Secondo Impero, Boito frequenta la casa di Gioachino Rossini e incontra celebrità come Hector Berlioz, Charles Gounod e Daniel Auber. Nel marzo 1861 all'Opéra assiste allo storico naufragio del *Tannhäuser* di Richard Wagner: Boito inizialmente è tiepido verso il campione della «musica dell'avvenire», salvo in seguito divenire paladino in Italia del *Gesamtkunstwerk* e della *unendliche Melodie* oltre che traduttore di molte delle opere del compositore di Lipsia. A Parigi conosce anche Giuseppe Verdi, molto ammirativo nei confronti del giovane connazionale, che gli chiede il testo per un *Inno delle nazioni* da eseguire all'inaugurazione dell'Esposizione Internazionale di Londra nel maggio 1862.

Parigi sarà solo la prima tappa di un lungo viaggio nel Nord Europa, che lo porterà a Berlino, Lipsia, Dresda, Monaco e finalmente in Polonia, a Myski, presso i parenti della



Camillo Boito (1836-1914), fratello di Arrigo e celebre architetto e pittore (AA.VV., Arrigo Boito musicista e letterato, Nuove Edizioni, 1986).

madre, la contessa polacca Józefa Radolińska. Dalla lettera del fratello Camillo è chiaro che il progetto di comporre un'opera dal *Faust* di Goethe, coltivato già dagli anni del Conservatorio, doveva essere in fase piuttosto avanzata, come ancora testimoniano le parole di Camillo in una lettera del marzo 1862:

Affrettati a compiere il *Faust* – credo che non sarà impossibile di fare in modo che il prossimo carnevale si dia alla Scala.

Il progetto però è troppo ambizioso e non ancora maturo: ci vorrà ancora qualche anno perché possa finalmente vedere la luce. In effetti Boito ha in mente un dramma lirico-musicale in due parti, *Faust* ed *Elena*, che metta in musica entrambe le parti della tragedia di Goethe e non soltanto la prima, come avevano fatto prima di lui Luis Spohr, Louise Bertin, Hector Berlioz e Charles Gounod, con l'unica eccezione di Robert Schumann benché per un lavoro non classificabile come opera lirica.

Nel frattempo, Boito rientra a Milano, dove si dedica ai lavori più diversi diventando uno degli esponenti più in vista della Scapigliatura. Nel 1866 con gli amici Franco Faccio e Marco Praga si arruola tra i volontari della campagna garibaldina in Trentino per poi fare finalmente ritorno a Milano e rimettersi al lavoro sul suo grande progetto.

Verosimilmente *Elena* era ancora in fase largamente embrionale quando, nel novembre 1862, inatteso, arriva il grande successo del *Faust* di Charles Gounod al Teatro alla Scala, seguito da due riprese nel 1863 e 1865. Per evitare di fare un doppione dell'opera francese, nel 1867 Boito matura l'idea di comporre un'unica opera e dunque di rinunciare

al progetto della dilogia, «riducendo la prima [opera] alle proporzioni di un episodio», così nelle parole del biografo Pietro Nardi, e dando maggiore spazio alla seconda parte della tragedia goethiana. Significativa anche la scelta di intitolare il lavoro *Mefistofele*. Secondo quanto dice l'autore nel *Prologo in teatro* del libretto della prima versione dell'opera,

Mefistofele è il dubbio che genera la scienza, è il male che genera il bene. Da per tutto ove trovi lo spirito di negazione c'è Mefistofele. [...] L'ispirazione originale di Goethe sta nel formare, con questi tre tipi, un tipo solo, infernale come Satana, grottesco come Tersite, epicureo come Falstaff. Mefistofele è l'incarnazione del No eterno al Vero, al Bello, al Buono.



Giuseppina Boito, madre di Arrigo, nata contessa Radolińska (AA. VV, Arrigo Boito musicista e letterato, Nuove Edizioni, 1986).

Più che una mossa 'di marketing' per differenziarsi dall'opera di Gounod, la scelta riflette piuttosto la volontà di centrare la sua opera sulla figura di un personaggio malvagio (l'altro cattivo boitiano sarà l'imperatore Nerone, che ha già in mente) ma anche di distanziarsi in qualche modo dal modello goethiano, per non dire della determinazione a sottrarsi al trito triangolo melodrammatico con la storia d'amore fra soprano e tenore contrastata dal baritono, che, in qualche modo, si ritrova anche nel *Faust* di Gounod.

Il legame con Goethe, comunque, resta saldo, come indicano in partitura le epigrafi in tedesco di Goethe all'inizio di ogni scena che riprendono gli esatti versi nelle scene corrispondenti della fonte. Nel processo di riduzione a opera lirica dei 4612 versi dell'originale una sintesi era evidentemente necessaria. Per la prima parte del *Faust* Boito ne seguì lo schema generale, che ha il suo culmine drammatico nella prigione dove Gretchen (Margherita) affronta la morte, con alcune significative omissioni, delle quali quella di Valentin, il fratello soldato di Gretchen, è la più

evidente. Risultano semplificati anche i personaggi di Faust, molto meno profondo che in Goethe, ma anche della stessa Gretchen. Boito omette tutte le scene nelle quali si manifesta e sviluppa la passione della coppia e quelle che seguono, cioè la solitudine di Gretchen abbandonata da Faust e la condanna da parte della comunità per i suoi delitti. Rendendo più astratto il racconto, Boito crea un parallelo fra il mondo reale di Gretchen con quello ideale di Elena stabilendo così una continuità drammatica fra le due parti del *Faust*. I cinque atti della seconda parte della tragedia di Goethe, Boito li condensa in poche scene scegliendo i momenti più salienti (su tutte, la Notte del sabba classico) di un materiale originale astratto e metaforico, piegandolo alle ragioni di una drammaturgia funzionale al teatro musicale.

È noto che l'impresa titanica del giovane Arrigo non fu salutata da successo quando fu tenuta a battesimo al Teatro alla Scala il 5 marzo 1868. Troppo lunga, troppo complessa, troppo nuova per un pubblico non ancora pronto per quelle innovazioni. La critica non fu meno dura con attacchi anche personali come quello, lapidario, della «Gazzetta musicale»:

Sarai poeta, letterato insigne, ma non mai compositore di opere teatrali,

o quello dell'«Unità Italiana»:

La musica del signor Boito, a dirla in brevi parole, è il prodotto di una mente inferma, è un barbaro accozzamento di suoni senza alcun significato, è la stessa negazione dell'arte e del criterio.

Boito accusa il colpo. Distrugge il manoscritto ma ne prepara una nuova versione, più breve e ancora più sintetica rispetto all'originale di Goethe. La nuova versione, quella che conosciamo ancora oggi, va in scena il 6 ottobre del 1875 al Teatro Comunale di Bologna, città allora votata alla musica dell'avvenire, e questa volta è un successo.

«Ecco il mondo», si potrebbe dire prendendo a prestito un celebre verso del protagonista eponimo. Quell'epilogo, infatti, corona un gesto creativo ben più grande, almeno nelle ambizioni di Boito, della composizione di un'opera. L'impresa è piuttosto quella di un creatore di universi e il *Faust* di Goethe è il suo strumento. Lo dice lo stesso Boito nel *Prologo in teatro* dell'*Ur-Mefistofele* attraverso la voce dell'autore, dietro al quale non è difficile scorgere Boito stesso:

E il soggetto non fu esaurito, non lo è e non lo sarà mai. Perché fosse esaurito il tema di Faust, converrebbe che fosse morto fra noi l'istinto del Vero dal quale emana. Vedi nel solo poema di Goethe, senza parlare degli altri, vedi raccolti in una immensa unità tutti gli elementi dell'arte. Nel Prologo in cielo vedi il Sublime, nella Notte del Sabba romantico vedi l'Orrido, nella Domenica di Pasqua vedi il Reale, nella Notte del Sabba classico vedi il Bello. Cielo, Inferno, Terra, Eliso; eccoti il Nord, Sud, l'Est e l'Ovest del poema goethiano; esauriscimi ciò, se ne sei capace. Madame de Staël nell'*Allemagne* scrisse: «Il *Faust* di Goethe fa pensare a tutto e più che a tutto».

Il diavolo al cinema

di Roberto Pugliese

Se identificare il *diabolus in musica* è possibile, sin dal Medioevo, a carico del tritono (l'intervallo di tre toni interi tra una nota e l'altra, dall'effetto spiazzante e minaccioso e da secoli biglietto da visita sonoro di qualsiasi situazione di allarme e paura), mettere... a fuoco – pur essendo il suo elemento – il '*diabolus in cinema*' è impresa più complicata. Quella del demonio è infatti una presenza diffusa, spesso sotterranea, subdola e travisata come da sua vocazione, che attraversa trasversalmente epoche e generi in una estrema mutevolezza di forme. Per di più la sua natura trascendentale, strettamente connessa alla sfera religiosa, fa di Satana (o Belzebù, o Lucifero, Anticristo, il Maligno, Mefistofele...) una presenza del tutto a sé stante nella pur copiosa galleria di 'mostri' che popola il cinema fantastico-horror; e di conseguenza lo rende un soggetto molto difficile da maneggiare senza suscitare polemiche, dibattiti, anatemi o accuse di oscurantismo.

Eppure il demonio abita il cinema dai suoi albori come parte costitutiva di una lotta fra Bene e Male che è da sempre uno degli epicentri di qualsiasi forma di narrazione.

Si era appena agli inizi del secolo scorso e già fiocavano pittoresche, sontuose e carnevalesche rappresentazioni dell'inferno, mediate dalla *Commedia* dantesca, con diavoli quasi *clown* doverosamente forniti di corna, forcone e coda, nei due *L'inferno* del 1911 (di Giuseppe Berardi il primo, di Giuseppe De Liguoro il secondo). Del resto la discendenza letteraria da quel pilastro si palesa in svariate diramazioni allegoriche, dall'altra coppia di *Dante's Inferno*, (1924, Henry Otto, e 1935, Harry Lachman: quest'ultimo tradotto in Italia con *La nave di Satana*), per arrivare ai vari *Maciste all'inferno* (1926, Amleto Palermi, e 1952, Riccardo Freda) e più avanti a una traslitterazione moderna e metaforica in *Invito all'inferno* (*Invitation to Hell*, 1984), film per la tv di Wes Craven, un maestro del genere, dove l'inferno è un esclusivo e lussuoso club californiano che inghiotte la vita di una tranquilla e sprovveduta famigliola. Sempre in agguato, ovviamente, è anche il lato comico-grottesco, ben noto ad esempio al *Totò all'inferno* (1955) di Camillo Mastrocinque.

Ma il diavolo ha ben altre ambizioni di *casting* che non quella di rimanere comprimario, e per soddisfarle attinge più volentieri alle altre due principali fonti letterarie che lo riguardano, il cinquecentesco *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe e l'ottocentesco, proromantico *Faust* di Johann Wolfgang von Goethe (non si darà conto qui delle innumerevoli versioni filmate o *home video* delle messinscene riguardanti le opere di Boito, Gounod e Berlioz, limitandoci a segnalare la folgorante rilettura gounodiana a cura della



compagnia teatrale catalana La Fura dels Baus). Attori e registi qui possono sfogare il proprio camaleontismo interpretativo, complice quello – innato – del protagonista, in versioni e letture spesso situate agli antipodi. Fra decine e decine di trasposizioni, potremmo idealmente situare al polo più alto il *Faust* (Id., 2011) del russo Aleksandr Sokurov, Leone d'Oro a Venezia, dove Satana s'incarna nell'orripilante usuraio-Mefistofele interpretato da Anton Adasinsky, per quella che diventa una grande, atroce parabola sulle tentazioni del potere, da sempre al centro della cinematografia di questo autore. Al polo più esplicitamente 'basso', carnale e *pulp*, ecco il *Faust* (*Faust: Love of the Damned*, 2001) dell'americano Brian Yuzna, specialista di *horror* tanto a basso costo quanto di culto ed estremi (leggendaro il suo *Society – The Horror*, 1989) dove all'interno di una moderna trama poliziesca Mefistofele ha le sembianze accattivanti e temibili del venezuelano Andrew Divoff, già 'Djnn' (creatura ultraterrena dai poteri nefasti) in *Wishmaster – Il signore dei desideri* (*Wishmaster*, 1997, Robert Kurtzman).

Ma tra questi due estremi stilistici si collocano come dicevamo pattuglie formate da decine di titoli: impossibile non citare almeno uno dei capolavori di Friedrich Wilhelm Murnau, tra i padri dell'espressionismo cinematografico tedesco, con il suo *Faust* del 1926 in cui Mefistofele ha le sembianze di Emil Jannings, che quattro anni dopo sarà il professor Rath sedotto da Marlene Dietrich nell'*Angelo azzurro* (*Der Blaue Engel*) di Josef von Sternberg; e il *Faust* (1960) di Peter Gorski e Gustaf Gründgens, dove quest'ultimo – celebre attore e regista di teatro tedesco – interpreta quel Mefistofele che era suo cavallo di battaglia sui palcoscenici e che ventun anni dopo ritroveremo anche nel *Mephisto* (Id.) dell'ungherese István Szabó, dal romanzo di Klaus Mann, interpretato da Klaus Maria Brandauer e ispirato alla figura dello stesso Gründgens. Altro grande Mefistofele (ma anche

Faust da vecchio, in un significativo sdoppiamento/rispecchiamento) è stato il mitico Michel Simon in *La bellezza del diavolo* (*La beauté du diable*, 1950) di René Clair, impegnato in una complessa partita psicologica e, in una trama quasi da 'giallo', con il Faust/Gérard Philipe. Interessante anche *Il dottor Faustus* (*Doctor Faustus*), tratto dall'opera marlowiana e diretto nel 1967 da Nevill Coghill e Richard Burton, nonché da questi interpretato nel ruolo del titolo, mentre Mefistofele è Andreas Teuber: anche perché la musica di questo film, astratta e sperimentale, è firmata da Mario Nascimbene, tra i massimi compositori cinematografici del dopoguerra, e che due anni prima aveva messo in scena sotto la direzione di Franco

Ferrara la propria unica opera, *Faust a Manhattan*, ambientata nella New York contemporanea e poi registrata anche per la RAI con la regia di Sandro Bolchi. Fra le trascrizioni moderne impossibile poi non citare il mellifluo e ipnotizzante Lucifero di Robert De Niro in *Ascensore per l'inferno* (*Angel Heart*, 1987, Alan Parker), così come l'ascetico, intrigante Alain Cuny/professor Woland del *Maestro e Margherita* (*Maestro i Margarita*, 1972) che il regista serbo Alexandar Petrovič ricavò dal celebre romanzo di Bulgakov, o l'istrionico e seducente Jack Nicholson/Daryl Van Horne che attenta alla (peraltro precaria) virtù del trio Michelle Pfeiffer/Cher/Susan Sarandon nel pirotecnico *Le streghe di Eastwick* (*The Witches of Eastwick*, 1987, George Miller).

Non bisogna infatti mai sottovalutare l'aspetto anche buffonesco e ammiccante, in qualche caso addirittura benevolo, del personaggio, che spesso affianca o sostituisce quello orrifico e metafisico: ne sa qualcosa il Mr. Scratch (uno dei suoi tanti nomi, letteralmente 'graffio') interpretato da un ridanciano Walter Huston in *L'oro del demonio* (*The Devil and Daniel Webster*, 1941, William





Dieterle), basato sul racconto di Stephen Vincent Benet e con la mirabolante partitura musicale di Bernard Herrmann; o il corpulento e quasi paterno ‚Sua Eccellenza/Laird Cregar, che in *Il cielo può attendere* (*Heaven Can Wait*, 1943) del maestro Ernst Lubitsch ascolta pazientemente nell'anticamera dell'inferno il resoconto della vita di Henry Van Cleave (Don Ameche) per concludere alla fine che questi non deve «scendere» bensì «salire»...; o il petulante Belzebù/Stig Jarrel dell'*Occhio del diavolo* (*Djävulens öga*, 1960), commedia ‚mistica‘ di Ingmar Bergman – autore che sul dissidio tra Bene e Male ha basato tutta la propria opera –, il quale è infastidito da un orzaio causatogli dall'ostinato attaccamento alla virtù della bella Britt (Bibi Andersson) che pretende di arrivare illibata

al matrimonio, e si propone dunque di indurla in tentazione con ogni mezzo; e infine – ma la lista potrebbe continuare – il funambolico e logorroico Al Pacino dell'*Avvocato del diavolo* (*The Devil's Advocate*, 1997) che Taylor Hackford ha ricavato dal romanzo di Andrew Neideman, dove il novello Faust è l'avvocato Lomax di Keanu Reeves succube del peccato preferito dal demonio, la vanità, e la riflessione, in una confezione sontuosamente *fantasy* e di lussureggiante spettacolarità, si sposta sul tema centrale e squisitamente teologico del libero arbitrio.

Sin qui le principali raffigurazioni dirette di quella vera e propria *dramatis persona* che è rappresentata dal demonio nelle sue più svariate e spesso confliggenti reincarnazioni cinematografiche.

Il discorso cambia e si complica in quello che è invece tutto l'interminabile filone delle ‚possessioni‘ e dei conseguenti ‚esorcismi‘, tema purtroppo reso tragicamente attuale anche da recenti fatti di cronaca nera all'insegna di fanatismo e follia: qui ‚sua eccellenza‘ non si presenta diciamo così in autonomia ma si trasferisce di volta in volta in corpi di individui presi a prestito. Si entra in campo ovviamente minato dal punto di vista dottrinale e spirituale, il che spiega le forti polemiche che specie in passato hanno accompagnato l'uscita di questi film – o almeno dei più rilevanti – fra accuse di oscurantismo medioevale. Ormai mezzo secolo fa l'esplosione di questo sottogenere avviene con *L'esorcista* (*The Exorcist*) di William Friedkin che è del 1973, ossia segue di meno di un anno la celebre udienza generale del 15 novembre 1972 in cui papa Paolo VI evocò a chiare lettere, con nome e cognome, la presenza del demonio nel mondo. In realtà il film di Friedkin, tratto dall'omonimo *bestseller* di William Peter Blatty, oltre a costituire uno sfavillante esempio di *horror* metropolitano moderno, con effetti speciali per l'epoca sbalorditivi e una prodigiosa colonna sonora multipla, era anche un'acuta riflessione sulla corruzione della società (e di uno dei suoi nuclei fondanti, la famiglia), sulle contraddizioni della Chiesa e sul potere salvifico del dubbio e del conflitto interiore. Le critiche – prettamente ideologiche – piovutegli addosso non consideravano per esempio con il dovuto rilievo la tormentatissima figura di padre Karras, lo psichiatra gesuita mirabilmente interpretato dal compianto Jason Miller che, assai più dell'anziano e tradizionalista padre Merrin/Max Von Sydow, riesce a intercettare la presenza nefasta nel corpo della quattordicenne Linda Blair e – proprio in quanto figura ‚debole‘ – ad attirarla su di sé e distruggerla con uno stoico suicidio. Una complessità sconosciuta ai suoi vari *sequel* e *prequel*, che non si elevano molto al di sopra delle coordinate di genere, ma che si ritrova in qualche altro titolo. Ad esempio nell'intenso e problematico *L'esorcismo di Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, 2005, Scott Derrickson), ispirato a una storia vera, che in una struttura da *legal thriller* analizza, con inquietante ambiguità e impeto visionario, il labile confine tra possessione e malattia mentale, senza fornire risposte certe ma focalizzandosi sulla drammatica fiura di padre Richard Moore (un gigantesco Tom Wilkinson, da poco scomparso), accusato di omicidio colposo per la morte della giovanissima e fragile protagonista durante un tentativo di esorcismo. Un'impostazione simile si riscontra anche in *Grace – Posseduta* (*Grace – The Possession*, 2014, Jeff Chan) dove il tema dominante però è la sessuofobia e, per quanto riguarda la struttura giudiziaria, in *The Devil on Trial – Processo al diavolo* (*The Devil on Trial*, 2023, Chris Holt). Ambizioni teologico-socio-politiche di stampo millenaristico innervano invece *Giorni contati* (*End of Days*, 1999, Peter Hyams), in cui l'ex-poliziotto Arnold Schwarzenegger si trova a fronteggiare un complotto satanista il cui capo si è reincarnato in un Gabriel Byrne seducente, sornione e pieno di *glamour*, e per sventare il quale non gli resterà alla fine che compiere un gesto estremo, memore di quello di padre Karras nel capostipite friedkiniano. Ma è ovvio che il filone prolifera spesso ben oltre i propri meriti (compreso un ramo italiano, con *Chi sei?*, 1974, Ovidio G. Assonitis, e *L'Anticristo*, id., Alberto De Martino, dove le possedute – quasi sempre donne, si noti – sono rispettivamente Juliet Mills e Carla Gravina), sino al recente *L'esorcista del papa* (*The Pope's Exorcist*, 2023, Julius Avery) con un Russell Crowe ormai fisicamente fuori controllo, basato sulla figura discussa – per usare un eufemismo – di padre Gabriel Amorth

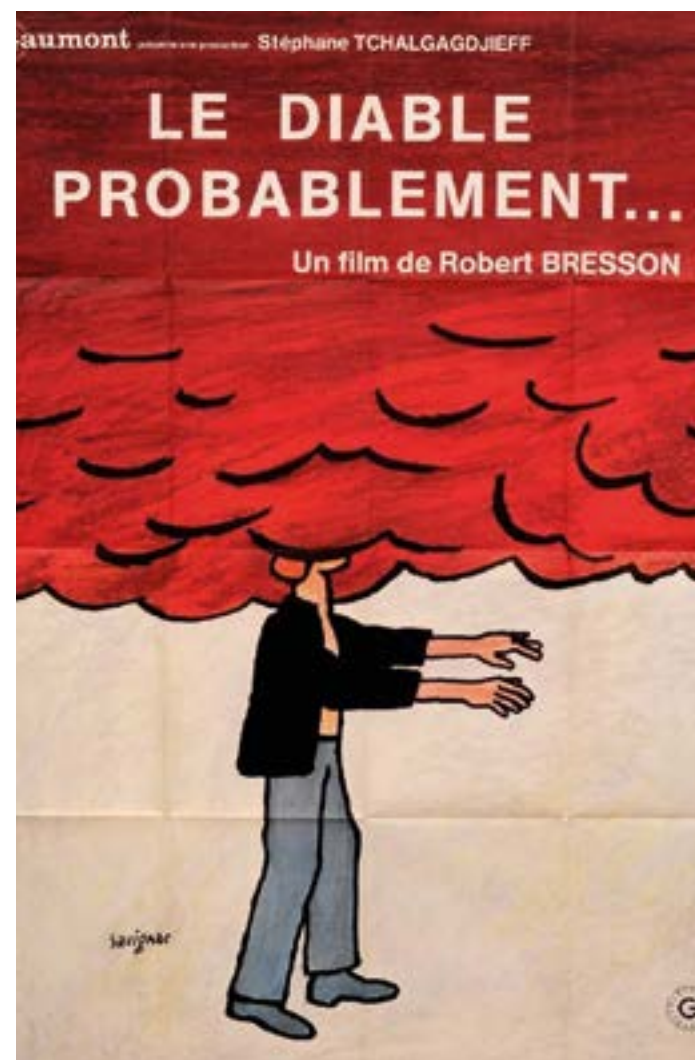


(1925-2016), ex partigiano, presbitero ed esorcista capo del Vaticano.

Di qui alla parodia, tutto sommato, il passo è breve: bastino *L'esorciccio* (1975), di e con Ciccio Ingrassia, e *Riposseduta* (*Repossessed*, 1990, Bob Logan) con una Linda Blair/Regan autoironicamente nei panni di se stessa quasi vent'anni dopo. Senza ovviamente dimenticare, diversi gradini più sopra, *Il piccolo diavolo* (1988), di e con il diavolo Giuditta/Roberto Benigni accanto a monsignor Walter Matthau, satira scanzonata e fantasiosa di acuta intelligenza (alla sceneggiatura ci sono Benigni e il fido Vincenzo Cerami).

L'altro grande *franchise* è quello che inizia un anno dopo *L'esorcista*, ossia nel 1974, con *Il presagio* (*The Omen*, Richard Donner), con Gregory Peck e Lee Remick.

Inizia così la saga di Damien Thorne, il bambino inviato direttamente dall'Anticristo per conquistare il mondo e che attraverserà una lunga lista di seguiti, prologhi e rifacimenti. Qui viene messo in luce lo stretto rapporto tra male e potere, in una confezione narrativa e visiva che accanto all'*horror* si rifà anche alle coordinate del melodramma: e si riprende inoltre la connessione tra età infantile e vocazioni maligne che – pur senza aver nulla a che spartire con il nostro argomento – va dal *Giglio nero* (*The Bad Seed*, 1956, Mervyn LeRoy) e *remake* alle varie versioni (da Wolf Rilla a John Carpenter) del romanzo *I figli dell'invasione* di John Wyndham al distopico *Demain les mômes* (1976, Jean Portalé) sino a *L'innocenza del diavolo* (*The Good Son*, 1993) su sceneggiatura di Ian McEwan e interpretato da un cattivissimo Macaulay Culkin.



loro, Charles, si distacca, profondamente disgustato dalla realtà che lo circonda e totalmente pessimista e disilluso sulla possibilità di modificarla: con il risultato di sprofondare in un nichilismo autodistruttivo.

Pressoché inutile sottolineare la terrificante, profetica modernità di un film dove l'invisibile è nondimeno tangibile e riscontrabile nella quotidianità, e dove ogni buona intenzione è vanificata da una forza oscura e potentissima. Il profitto? L'egoismo? La stupidità? Appunto: il diavolo, probabilmente...

Dunque fede e dubbio, colpa e innocenza, peccato e virtù, superstizione e ragione sono le diadi che – con esiti molto differenziati – attraversano tutta la storia del cinema nello sforzo spesso davvero immane di rappresentare l'irrappresentabile. C'è allora un film che, in un sublime procedimento di astrazione e sottrazione, li riassume e nel contempo annulla tutti, ed è *Il diavolo, probabilmente* (*Le Diable, probablement*, 1977) di Robert Bresson, sommo esponente di un cinema ascetico, intriso di spiritualità ma anche di lucidissimo e filosofico disincanto. Con il titolo desunto da un passo dei *Karamazov* dostoevskiani, vi si racconta di un gruppo di amici che, ecologisti *ante litteram* nella Parigi post-maggio '68, si sforzano di praticare un'opera di sensibilizzazione dalla quale ben presto uno di

Teatro Rossini: il teatro della rinascita



Antonio Lazzari, facciata e atrio del Teatro Gallo (San Benedetto), litografie, secolo XIX. Venezia, Museo Correr.

Il Teatro San Benedetto – ribattezzato, alla morte di Rossini, col nome del compositore pesarese – può essere considerato il teatro della rinascita, del riscatto dopo l'insuccesso. Fu così per il *Mefistofele* di Arrigo Boito: dopo la caduta della prima assoluta al Teatro alla Scala di Milano del 1868, e dopo la 'riabilitazione' nella wagneriana Bologna nel 1875, fu proprio al Teatro Rossini di Venezia che nel 1876 avvenne la più schietta e convinta acclamazione. Infatti fu proprio in questa nuova versione veneziana che l'opera continuò a circolare, fino alla morte di Boito e alla nuova orchestrazione di Arturo Toscanini del 1919. Per inciso, il nuovo allestimento dell'opera proposto dalla Fenice oggi è la prima esecuzione in tempi moderni di questa versione del manoscritto.

Una sorte molto simile toccò a un'opera ancor più blasonata, niente di meno che alla *Traviata* di Giuseppe Verdi: dopo che la prima rappresentazione al Teatro La Fenice, il 6 marzo 1853, deluse ampiamente le aspettative dell'autore, causa interpreti carenti e un soggetto allora considerato scabroso, fu la ripresa del 6 maggio dell'anno successivo a riscuotere il meritato e definitivo successo: andò in scena, anch'essa, non in Fenice, bensì al Teatro San Benedetto, in una versione rielaborata, con interpreti di miglior qualità, e, finalmente, diretta dal compositore. Ed è in questa versione che ascoltiamo oggi l'opera più rappresentata al mondo.

Biografie

NICOLA LUISOTTI

Direttore. Direttore ospite principale del Teatro Real di Madrid, è stato direttore musicale dell'Opera di San Francisco dal 2009 al 2018, dove ha diretto oltre quaranta produzioni tra opere e concerti dal suo debutto nel 2005. Nel 2018 è stato insignito della San Francisco Opera Medal per i suoi meriti artistici. Tra i numerosi titoli diretti all'Opera di San Francisco ricordiamo la prima mondiale della *Ciociara* di Marco Tutino, *Salome*, *Lohengrin*, *Don Carlo* e la trilogia Mozart-Da Ponte. Gli impegni recenti includono *Aida* alla Staatsoper di Berlino, *La traviata* al Metropolitan, *Aida* e *La traviata* alla Wiener Staatsoper, *Rigoletto*, *Turandot* e *Aida* al Teatro Real di Madrid, *Madama Butterfly* alla Royal Opera House, *Un ballo in maschera* alla Scala, *Macbeth* all'Opernhaus Zürich, oltre a *Requiem* di Verdi e Sinfonia n. 6 di Mahler con l'Orchestra Sinfonica Siciliana e concerti con Orchestra del Teatro alla Scala, Orchestra del Teatro Carlo Felice, Abao Olbe, Atlanta Symphony, Staatsorchester Stuttgart. Ha riscosso grande successo di pubblico e di critica nei maggiori teatri d'opera del mondo, fra cui la Wiener Staatsoper, la Scala, la Royal Opera House di Londra, l'Opéra National di Parigi, il Carlo Felice di Genova, la Fenice, il Comunale di Bologna, il Teatro Regio di Torino, i Teatri dell'Opera di Monaco, Francoforte, Stoccarda, Dresda, Amburgo, Valencia, Los Angeles, Seattle, Toronto, Zurigo e la Suntory Hall di Tokyo. Nel 2010, in occasione dello storico centenario della *Fanciulla del West*, da lui diretta alla Metropolitan Opera, ha ricevuto il Premio Puccini. È stato direttore musicale del San Carlo di Napoli dal 2012 al 2014. Oltre a opere e concerti a Napoli, ha diretto anche una storica esecuzione del *Requiem* di Verdi a San Francisco con le orchestre e i cori dei due teatri congiunti. Brillante interprete anche nel repertorio sinfonico, ha collaborato con varie orchestre sinfoniche tra cui San Francisco Symphony, Filarmonica della Scala, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra, Atlanta Symphony, London Philharmonia Orchestra, Orchestre de Paris, Filarmonica di Berlino, Bavarian Radio Orchestra, Orchestra di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica di Madrid, Orchestra del Teatro Regio di Torino, Tokyo Symphony, NHK Orchestra, Tokyo Philharmonic e Orchestra Sinfonica Siciliana. Alla Fenice dirige *Madama Butterfly* (2009).

PATRICE CAURIER E MOSHE LEISER

Registi (Moshe Leiser anche scenografo). È nel 1982 che Patrice Caurier e Moshe Leiser si incontrano e decidono di lavorare in squadra. Da allora, hanno messo in scena più di centoquaranta produzioni d'opera nelle più grandi case d'opera del mondo, guadagnando loro riconoscimento e fama internazionale. Il loro lavoro è stato visto in particolare al Grand Théâtre de Genève, al Covent Garden, al Teatro Mariinsky di San Pietroburgo, al Met di New York, al Théâtre des Champs Élysées di Parigi, alla Wiener Staatsoper, al Theater an der Wien e alla Scala di Milano. Hanno creato la prima mondiale di *Gesualdo* di Marc-André Dalbavie all'Opernhaus di Zurigo. Hanno collaborato con Cecilia Bartoli su dieci produzioni d'opera a Zurigo e al Salzburg Festival, tra cui *Norma* di Bellini, che ha vinto come miglior spettacolo lirico agli International Opera Awards. La loro *Italiana in Algeri* al Salzburg Festival, è ora nel repertorio dell'Opernhaus Zürich, come *Madama Butterfly* e *Il barbiere di Siviglia* al Covent Garden di Londra. D'altra parte, Moshe Leiser ha assunto la direzione musicale dell'*Incoronazione di Poppea* all'Opéra de Nantes Angers. Recentemente, hanno messo in scena *Pique Dame* con Kyrill Petrenko a capo della Berliner Philharmoniker al Baden Baden Festspiele. La loro produzione dell'*Equivoco stravagante* per il Rossini Opera Festival di Pesaro sarà in programma quest'estate. Il loro *Pelléas e Mélisande* è andato in scena a febbraio al Théâtre de l'Athénée di Parigi.

AGOSTINO CAVALCA

Costumista. Di origini italiane, sin dal 1982 si è stabilito a Parigi, dove lavora come *costume designer* per il teatro e per l'opera. Dal 1995 collabora con Moshe Leiser e Patrice Caurier, e dal 2017 con Damiano Michieletto. Con i primi firma produzioni quali *Giovanna d'Arco* (Scala), *Carmen* e *Fidelio* (Welsh National Opera), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Losanna, Spoleto-USA), *L'italiana in Algeri*, *Norma* e *Giulio Cesare in Egitto* (Salzburg Festival), *Otello* di Rossini (Opera Vlaanderen), *Die Zauberflöte* (Wiener Staatsoper), *Ariane et Barbe-bleue* e *Lucia di Lammermoor* (Opéra di Lione), *Der Rosenkavalier*, *Pelléas et Mélisande*, *Les Fiançailles au couvent*, *Der Ring des Nibelungen* e *Don Carlo* (Ginevra), *La Damnation de Faust*, *Falstaff* e *L'incoronazione di Poppea* (Angers Nantes Opéra), *Hamlet* di Ambroise Thomas (Metropolitan di New York, Royal Opera House e Liceu di Barcellona), *Madama Butterfly* (Royal Opera House e Liceu di Barcellona), *Maria Stuarda*, *Hänsel and Gretel*, *La Cenerentola*, *Il turco in Italia* e *Il barbiere di Siviglia* (Royal Opera House) e *L'equivoco stravagante* (Rossini Opera Festival). Per Michieletto ha disegnato i costumi per *Giulio Cesare in Egitto* (Théâtre des Champs-Élysées), *Rigoletto* (Dutch National Opera e Teatro La Fenice), *Don Pasquale* (Opéra di Parigi) e *Alcina* (Festival di Salisburgo e Maggio Musicale Fiorentino). Sul versante della prosa, affronta autori quali Ödön von Horváth, Heiner Müller, Goethe, Marivaux, Corneille, Shakespeare, Racine, Tennessee Williams, Pirandello, Goldoni, Brecht e altri contemporanei.

CHRISTOPHE FOREY

Light Designer. Ha lavorato come *light designer* in numerosi spettacoli di danza, opera e teatro. Nel settore operistico, per molti anni ha collaborato molto strettamente con i registi Moshe Leiser e Patrice Caurier in produzioni tra le quali *Pelléas et Mélisande*, *Der Ring des Nibelungen* al Grand Théâtre de Genève; *Cenerentola*, *Madama Butterfly*, *Il turco in Italia*, *Il barbiere di Siviglia*, *Maria Stuarda* alla Royal Opera House di Londra; *Giulio Cesare*, *Norma*, *Iphigénie*, *L'italiana in Algeri* al Salzburg Festival; *Giovanna d'Arco* alla Scala di Milano, e *The Nose*, *Die Zauberflöte*, *Eugene Onegin*, *Carmen*, *Fidelio*, *Jenůfa*, *Don Giovanni*, *Teseo o Queen of Spades* con la Berliner Philharmoniker e Kirill Petrenko al Baden-Baden Festival. Tra i registi e i coreografi con i quali ha lavorato si trovano Lucinda Childs (*The Miraculous Mandarin*, *Œdipus rex*), Robert Gironès, Bruno Boëglin (*Roberto Zucco* di Bernard-Marie Koltès), Sidonie Rochon, Silviu Purcarete, Jean-Marc Bourg, Jean-Claude Berutti, Cédric Dorier, Benjamin Dupé, Vincent Huguet, Judith Lebiez.

ALEX ESPOSITO

Basso-baritono, interprete di Mefistofele, al suo debutto in questo ruolo. Nato a Bergamo nel 1975, si è presto affermato come uno degli artisti più interessanti della sua generazione, collaborando con direttori d'orchestra come Abbado, Pappano, Chung, Nagano, Gatti, Biondi, Chailly, Mariotti e registi come Mussbach, Guth, Vick, Michieletto, Alden, Pelly e Pizzi. Si esibisce regolarmente nelle più prestigiose istituzioni musicali, tra cui Scala, Fenice, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper di Monaco, Opéra de Paris, Deutsche Oper di Berlino, Royal Opera House di Londra, Teatro Real di Madrid. Tra gli impegni recenti, *Don Giovanni* all'Opéra de Paris, *L'elisir d'amore*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Il turco in Italia* e *Macbeth* alla Bayerische Staatsoper, *La damnation de Faust* all'Opera di Roma, il debutto con *L'elisir d'amore* al Metropolitan e di nuovo alla Wiener Staatsoper, *Don Carlo*, *Faust*, *Les Contes d'Hoffmann* e *Don Quichotte* alla Deutsche Oper di Berlino, *Il turco in Italia*, *Don Giovanni* e lo *Stabat Mater* di Rossini alla Scala. Ha ricevuto il Premio Franco Abbiati 2007. Alla Fenice canta nei *Contes d'Hoffmann* (2023), in *Faust* (2022 e 2021), un *recital* lirico a lui dedicato (2020), *Don Carlo* (2019), *Semiramide* (2018), *Die Zauberflöte* (2015 e 2006), *Don Giovanni* (2014, 2011 e 2010), *The Rake's Progress* (2014), *Le nozze di Figaro* e il Concerto di Capodanno (2011), *La vedova scaltra* (2007), *La finta semplice* (2005), *Il cordovano* e *Morte nell'aria* di Pettrassi (2004).

PIERO PRETTI

Tenore, interprete di Faust, al suo debutto in questo ruolo. Inizia la sua attività professionale con una lunga *tournee* europea nel 2006 partecipando alla *Bobème* come Rodolfo. Successivamente interpreta Achille nell'*Iphigénie en Aulide* andata in scena all'Opera di Roma con la direzione di Riccardo Muti. Le stagioni 2011 e 2012 segnano una svolta nella carriera dell'artista, che da allora calca i maggiori palcoscenici del mondo: Scala, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper di Monaco, Royal Opera House di Londra, Théâtre des Champs Élysées di Parigi, Teatro Regio di Parma, Teatro Filarmonico di Verona, Teatro Regio di Torino e Teatro Real di Madrid, solo per citarne alcuni. Fra i

suoi impegni si ricordano: *Lucia di Lammermoor* alla Hamburgische Staatsoper, a Muscat, Parigi e Trieste, *La traviata* a Torino, *Nabucco* all'Arena di Verona, *Madama Butterfly* all'Opéra di Parigi, *La donna serpente* a Torino, *Il trovatore* a Macerata, Siviglia e Madrid, *Rigoletto* a Roma e Napoli, *Anna Bolena* a Milano, *Macbeth* a Edimburgo, *Un ballo in maschera* a Vienna e a Parigi, *La bohème* a Madrid, *Il trovatore* a Firenze e Roma, *Madama Butterfly* e *La traviata* al Metropolitan, *Cavalleria rusticana* a Chicago, *Un ballo in maschera* (*Gustavo III*), *Ernani* e *Simon Boccanegra* a Parma, *Les vêpres siciliennes* alla Deutsche Oper Berlin, *Rigoletto*, *Il pirata* e *I vespri siciliani* alla Scala, *I Lombardi alla prima crociata* con la Rundfunk Orchester a Monaco e Budapest. Alla Fenice canta nella *Traviata* (2023, 2017, 2015, 2013), in *Ernani* (2023), nel *Trovatore* (2020), *Don Carlo* (2019), *Werther* (2019), e *La bohème* (2008).

MARIA AGRESTA

Soprano, interprete del ruolo di Margherita. Vincitrice di numerosi concorsi canori, debutta ufficialmente nel 2007. Nel 2011, grazie alla sua esibizione nei *Vespri Siciliani* al Teatri Regio di Torino, diretta da Gianandrea Noseda, ottiene un grande successo personale e, da allora, riceve inviti dai maggiori palcoscenici internazionali: Israeli Opera di Tel Aviv, Arena di Verona, San Carlo di Napoli, Teatro dell'Opera di Roma, Staatsoper di Monaco, Royal Opera House di Londra, Metropolitan Opera di New York, Teatro alla Scala di Milano, Palau de Les Arts di Valencia, Semperoper Di Dresda, Opernhaus di Zurigo, Staatsoper di Berlino, Suntory Hall di Tokyo, Beijing National Theatre, Lyric Opera Chicago, Teatro Real di Madrid, Teatro del Liceu di Barcellona, Salzburg Festspiele. Nel 2014 ha vinto il premio Franco Abbiati come miglior soprano. Ha inoltre ricevuto il Premio Internazionale Luigi Illica, e nel dicembre 2019 è stata nominata Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica. Ha lavorato con i più prestigiosi direttori del mondo, tra cui Mehta, Muti, Luisotti, Barenboim, Thielemann, Pappano, Luisi e Chailly. Tra gli impegni recenti, canta *Tosca* alla Staatsoper di Berlino, *Madama Butterfly* al Massimo di Palermo, *I vespri siciliani* e *Anna Bolena* al San Carlo di Napoli, *Andrea Chénier* all'Opéra de Monte-Carlo e alla Wiener Staatsoper, *Turandot* e *Tosca* al Liceu di Barcellona, *Mefistofele* all'Opera di Roma, *Médée* al Teatro Real di Madrid, *Otello* al Festival d'Aix-en Provence. Alla Fenice canta in *Don Carlos* (2019), nel Concerto di Capodanno 2018, in *Simon Boccanegra* (2014), *La bohème* (2013) e *I masnadieri* (2013).

MARTA TORBIDONI

Soprano, interprete del ruolo di Margherita. Intraprende giovanissima lo studio del canto lirico sotto la guida di Doriana Giuliodoro, diplomandosi nel 2008 al Conservatorio Giovanni Battista Pergolesi di Fermo. Si è perfezionata con professionisti quali: Renata Scotto, Sylvia Sass, Giorgio Merighi, Giovanna Casolla, Valeria Esposito, Paolo Barbacini, Fabio Armiliato, Micaela Carosi e Mirella Freni. Attualmente si sta perfezionando con Mariella Devia. Si afferma in diversi concorsi lirici internazionali. Nel corso delle passate stagioni ha debuttato come protagonista in diverse opere lavorando con direttori d'orchestra quali Daniel Oren, Jader Bignamini, Francesco Ivan Ciampa, Fabrizio Maria Carminati,

Renato Palumbo, John Neschling, Fabio Biondi, Pinchas Steinberg, Yves Abel esibendosi in Italia e all'estero presso prestigiosi teatri, tra cui Teatro dell'Opera di Roma, Teatro Massimo Bellini di Catania, Palau de la Musica di Valencia, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Massimo di Palermo, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro Regio di Torino, Teatro Donizetti di Bergamo.

ENRICO CASARI

Tenore, interprete di Wagner e Nereo, al suo debutto in questi ruoli. Ha iniziato lo studio del canto al Conservatorio di Verona con Maria Sokolinska Noto. Successivamente ha proseguito i suoi studi con Augusto Vicentini, Ivo Vinco e Sherman Lowe. Ha inoltre approfondito la sua formazione presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia. Nel 2017 ha cantato Kudrjas in *Kat'a Kabanová* al Regio di Torino e in seguito ha partecipato alla *Gazzetta* alla Israeli Opera di Tel Aviv e a *Pagliacci* all'Opéra National du Rhin, all'Opéra de Monte-Carlo e a Liegi. Nel 2018 ha debuttato nel ruolo di Narraboth in *Salome* al Regio di Torino e successivamente al Filarmonico di Verona e al Comunale di Bologna. Nel medesimo periodo ha cantato in *Carmen* all'Arena di Verona. Tra il 2018 e il 2019 ha partecipato ad *A Quiet Place* (Lussemburgo e Paesi Bassi) e *Candide* di Bernstein (Vilnius), a *Lucia di Lammermoor* a Montecarlo, e ancora a *Carmen* nelle Marche. Nelle stagioni 2020-2021 e 2021-2022 ha cantato in *Osud* di Janáček e in *Nabucco* (Brno), in *Turandot* (St. Margarethen, Austria), in *Die Fledermaus* (Carlo Felice di Genova) e in *Ariodante* (Opéra Garnier di Parigi). In seguito è stato impegnato in *Madama Butterfly* e *Tabarro* a Torre del Lago. Alla Fenice ha cantato nelle *Baruffe* (2022) e in *Věc Makropulos* (2013).

KAMELIA KADER

Mezzosoprano, interprete di Marta e Pantis, al suo debutto in questi ruoli. Nata a Sofia, ha studiato canto alla New Bulgarian University. Successivamente ha completato i suoi studi in Italia, all'Accademia d'Arte Lirica di Osimo, sotto la guida di Sergio Segalini, William Matteuzzi e Rajna Kabaivanska, e ha partecipato a *masterclass* tenute da artisti quali Montserrat Caballé, Magda Olivero, Gustav Kuhn e Renato Bruson all'Accademia Chigiana di Siena. Debutta a diciannove anni come Marcellina nelle *Nozze di Figaro* al Teatro Nazionale di Sofia, e vince vari concorsi internazionali di musica da camera e repertorio contemporaneo (Trofeo La Fenice, Città di Alcamo, Franco Alfano in Italia e Grigor Parlichev in Bulgaria). Negli ultimi tempi, incarna *Sechs Mädchen von Mahagonny* in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Kurt Weill al Teatro Regio di Parma (2022), *Mrs. Quickly* in *Falstaff* all'Opéra Nice Côte d'Azur (2023), *Hippolyta* in *A Summer Night's Dream* al Carlo Felice di Genova e in *Oman* e *Azucena* nel *Trovatore* all'Opéra de Saint-Étienne (sempre nel 2023). Alla Fenice canta *Mrs. Sedley* in *Peter Grimes* (2022).

MARIA TERESA LEVA

Soprano, interprete del ruolo di Elena. Si è diplomata con il massimo dei voti al Conservatorio Francesco Cilea della sua città natale, Reggio Calabria. Nel 2014 ha vinto il Concorso Ottavio Ziino di Roma e lo stesso anno si è imposta all'attenzione di critica e pubblico debuttando, nei ruoli di Mimì e di Micaëla, al Carlo Felice di Genova. Si esibisce nei palcoscenici più prestigiosi in Italia e all'estero, con ruoli impegnativi come Aida (Festival Verdi di Parma, Arena di Verona, Macerata Opera Festival), Cio-Cio-San (Liceu di Barcellona, Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia), Leonora nel *Trovatore* (Petruzzelli di Bari), Amelia in *Un ballo in maschera* (Deutsche Oper di Berlino), Margherita/Elena nel *Mefistofele* (Suntory Hall di Tokyo). Fra gli impegni recenti, il concerto-omaggio a Maria Callas alla Fenice, *Don Carlo* a Rimini, *La bohème* a Torino con la direzione di Daniel Oren, *Madama Butterfly* a Roma con Roberto Abbado, *Adriana Lecouvreur* a Parma, *Manon Lescaut* a Cagliari, *Aida* e *Messa da Requiem* di Verdi a Wiesbaden, Mimì a Dresda.

«In ogni ramo della società». L'esperienza dell'opera nell'Italia dell'Ottocento

È la sala della Fenice – una Fenice del 1837, con la sua platea piena di panche mobili e i palchi sullo sfondo – a fare bella mostra di sé nella copertina del volume di Carlida Steffan e Luca Zoppelli (*Nei palchi e sulle sedie. Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*, Carocci, Roma 2023, 344 pp., € 32.00, paperback). Un omaggio al teatro veneziano con cui gli autori collaborano, in forme diverse, da molti decenni ormai. L'immagine, però, vuole anche sottolineare la particolarità di questo studio: qui si parla, in primo luogo, di pubblico, il pubblico dell'opera nell'Ottocento italiano. O meglio, dei pubblici: femminili e maschili, appassionati o distratti, abbienti e meno abbienti, colti e meno colti.

Il teatro d'opera rappresenta, nell'Italia di allora, la principale forma di spettacolo e il fulcro della vita sociale di centri grandi, piccoli e minimi (prendete *Norma* di Bellini: dopo la prima scaligera, 1831, e nell'arco di sei anni, la si rappresenta in una novantina di località diverse, fra cui Schio, Codogno Saluzzo, Penne, Osimo, Foiano della Chiana, Acqui, Bagnacavallo, Ceneda; e, solo a Venezia, in quattro teatri diversi: Fenice, San Benedetto, Apollo, Malibran). È in primo luogo un trattenimento d'élite, investito di un



Teatro La Fenice - Sale Apollinee
 lunedì 20 maggio 2024 - ore 17.00
 Conferenza di presentazione del volume

ruolo di rappresentanza, ma attira a teatro spettatori di ogni ceto: a Liszt pare un «focolaio comune di vita, di passione, d'entusiasmo» che «si spande incessantemente in ogni ramo della società». Assume ruoli molteplici ed è fruito in modo differente, talora antagonistico, da gruppi di spettatori diversi per estrazione socioculturale, interessi e motivazione (succede spesso che gli spettatori di platea fischino ciò che piace agli occupanti dei palchi, e viceversa). Il volume, attingendo a fonti spesso poco considerate (fra cui scritture private, carteggi, opere narrative, trattatelli pedagogici) indaga il contesto istituzionale e politico, la composizione sociale del pubblico, i modi di vivere la serata a teatro, che funge al tempo stesso da sala di conversazione, da dispositivo di identificazione sentimentale e di scambio intellettuale, da luogo di discussione o di protesta politica. Si sofferma – con risultati spesso sorprendenti per chi conosca il mondo dell'opera odierno, assai diverso – sugli orizzonti d'attesa degli spettatori e sulle loro sensibilità di ascolto e di visione, mostrando anche come il teatro musicale, fruito sin da bambini, contribuisca a formare l'educazione emotiva, la visione del mondo, i riflessi d'ascolto e di lettura.

C'è spazio, poi, anche per chi l'opera la faceva: cantanti (tanto più apprezzati se erano anche dei grandi attori), impresari, librettisti, compositori, tutti però immersi negli usi sociali, nelle pratiche culturali di un'intera società, che partecipa attivamente a ogni passo del processo, propone, discute. E c'è un'immensa ricaduta al di fuori del teatro: gli autori seguono la diffusione del genere e dei suoi «prodotti derivati» nei salotti e nelle associazioni di musicisti dilettanti, nelle strade, nei caffè e nelle chiese. Fanno anche il punto sui rapporti fra opera e processo risorgimentale, molto più complessi e contraddittori di quanto non si dica di solito.

L'Unità d'Italia giunge poi a mutare le condizioni politiche, sociali e istituzionali dell'opera italiana: vengono a mancare quasi del tutto i sussidi pubblici, con il risultato di far esplodere il costo dei biglietti d'ingresso, e di stravolgere interamente la sua relazione con il pubblico: si entra nell'era delle società di massa, i livelli di cultura si disgregano, nascono nuove sale, e si comincia a parlare della «popolarità» dell'opera, proprio nel momento la sua posizione di bene culturale trasversale – fruito, magari in forme diverse, da spettatori di ogni classe – comincia a vacillare: subentrano diversi orizzonti d'attesa per quanto riguarda le storie raccontate, la musica e il canto, la dimensione scenica, il modo di stare a teatro, di vedere e di ascoltare. Una storia di cambiamenti, che ci spinge anche a chiederci cos'è l'opera per noi, oggi, e come può parlare agli spettatori del nostro mondo.

Carlida Steffan insegna nel Conservatorio di Modena. Ha studiato la produzione liturgica e oratoriale del Sei-Settecento, la musica nella sociabilità privata ottocentesca (*Cantar per salotti*, Pisa, 2005), la messinscena operistica ottocentesca e contemporanea. Ha curato le edizioni critiche della musica vocale da camera di Bellini (Milano 2012) e di Verdi (Chicago, in preparazione). Da molti anni partecipa alle attività didattiche avanzate del Teatro la Fenice.

Luca Zoppelli è professore emerito dell'Università di Fribourg (Svizzera). Si è occupato di estetica musicale del Sei-Settecento e di storia, teoria e filologia del teatro musicale (Rossini, Berlioz, Verdi, Wagner). Ha prodotto edizioni critiche (Bellini, Donizetti), monografie, articoli specialistici, testi divulgativi per varie istituzioni operistiche europee. È l'autore de *L'opera come racconto* (Venezia, 1994) e di una monografia su Gaetano Donizetti (Milano, 2022).

L'arte immortale di Maria Callas

In occasione dei festeggiamenti per il centenario della nascita di Maria Callas, la Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con il Comune di Venezia ha promosso a fine 2023 due iniziative dedicate al celebre soprano che si sono svolte intorno alla data del suo compleanno, il 2 dicembre. In particolare il 26 novembre, si è tenuta una 'conversazione' a cura di Elena Filini che ha potuto mettere a confronto tre relatori, il soprano Rajna Kabajvanska e il regista e scenografo Pier Luigi Pizzi – che hanno raccontato le loro esperienze personali con la cantante, avendola conosciuta – insieme con il sovrintendente della Fenice Fortunato Ortombina. Mentre proprio nel giorno del compleanno della 'divina', il 2 dicembre, il palcoscenico della Fenice ha ospitato un momento musicale con l'Orchestra del Teatro La Fenice diretta da Frédéric Chaslin e la partecipazione del soprano Maria Teresa Leva, che ha eseguito la pagina della Morte di Isotta dal Tristano e Isotta di Wagner, il brano con il quale Maria Callas si presentò per la prima volta al pubblico veneziano, nel 1947.

In concomitanza con queste belle iniziative, la Fenice ha avuto la possibilità di raccogliere diversi contributi da parte del pubblico, soprattutto di coloro che hanno potuto ascoltare e vedere dal vivo Maria Callas. Chiara Muraro ha ricordato le discussioni in casa a Roma, nel 1958, in seguito al rifiuto della Callas di cantare dopo che era stata fischiata; e poi le prove a Torino nei Vespri siciliani del 1973 – suo padre collaborava con il Teatro Regio – quando la visione di lei con i suoi due cagnolini la incantò. Un'altra fan ha raccontato che sua madre era vicina di casa della Callas a Parigi, in Avenue Georges Mandel, e di come la mamma incontrasse spesso la cantante a palazzo riscontrando sempre in lei la massima gentilezza ed eleganza. O ancora, Lucy Vicari Mainardi gioisce ancora per averla vista in Medea, Traviata e Lucia di Lammermoor trovandola sublime. Infine, tra i contributi più significativi, riproduciamo di seguito quello ricevuto da Francesco Bussi, musicologo piacentino di fama, i cui scritti spaziano dalla paleografia musicale gregoriana alla polifonia profana del Cinquecento, da Francesco Cavalli a Johannes Brahms, includendo studi sulla storia musicale della sua città ed edizioni italiane e critiche di diversi compositori.

È verosimile che ormai scarseggino quanti, «giunti sul passo estremo della più estrema età», abbiano avuto il privilegio di vedere e udire Maria Callas.

Anzitutto incontrai a Milano in via Manzoni la coppia Meneghini-Callas diretta verosimilmente alla Scala, teatro in cui ero entrato per la prima volta nel 1938 in occasione di un memorabile *Mefistofele*: azzimato signore lui – lei non ancora sottomessa ai canoni di eleganza della Biki.



Fortunato Ortombina, Rajna Kabajvanska e Pier Luigi Pizzi alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice.

In tre occasioni ebbi modo di vederla e udirla alla Scala. Attorno al 1952 fui spettatore del *Ratto dal serraglio* di Mozart in italiano, con l'eccellente Giacinto Prandelli come Belmonte, Petre Monteanu quale Pedrillo e Tatiana Menotti come Blonde. Soprattutto nella seconda delle due mirabolanti arie di Konstanze la bruna prosperosa cantante greca, ancora ante-Biki, suscitò inenarrabili ovazioni.

Uno spiacevole imprevisto causato dagli studi «matti e disperatissimi» delle mie giornate milanesi, mi impedì di assistere dal principio alla fine alla *Medea* di Cherubini, altro caposaldo del repertorio callasiano diretto, se ben ricordo, da Leonard Bernstein. Riuscii però a non mancare al travolgente finale, dominato dalla strepitosa Maria avvolta in un fiammeggiante mantello rosso.

Al sommo svetta *Anna Bolena* di Donizetti, 1957, diretta da un Gianandrea Gavazzeni prodigo di tagli, con autorevole compagnia di canto: Giulietta Simionato, Gianni Raimondi, Gabriella Carturan e Nicola Rossi-Lemeni oltre, ovviamente, a Maria Callas, non più formosa ma stilizzata in modella; regia di Luchino Visconti, scene di Nicola Benois. Scala stracolma, ovazioni a non finire, con un'acme nella finale cavatina di Anna prossima alla decapitazione «al dolce guidami castel natio» con cadenza sospesa su un filo di voce, coronata da boati di applausi e urli: «Divina!».



Maria Callas nel camerino del Teatro La Fenice, in occasione della rappresentazione di Norma di Vincenzo Bellini, 1950.

A inaugurare una successiva stagione lirica, quella 1960-1961, Callas ricomparve alla Scala quale Paolina nel misticheggiante *Poliuto* di Donizetti a fianco di Franco Corelli, sveltante per prestanta fisica e tenorile. Fu quella l'ultima o una delle ultime apparizioni italiane degne di nota entro una parabola in fase calante. A sedurre la diva, più che le luci della ribalta, furono allora le lusinghe della mondanità del *jet-set* intercontinentale: dall'armatore Aristotele Onassis e relativo panfilo a Elsa Maxwell, notoria «pettegola di Hollywood», alle deleterie fallaci ambizioni vocali: dalla *Lakmé* al *Parsifal* al *Tristano e Isotta*. Costituirono

una sorta di consolante riserva le recite parigine di *Tosca* con il fedele Tito Gobbi-Scarpia e il giro di concerti con il compagno di scena Giuseppe Di Stefano. Ma il tarlo della disillusione aveva scavato troppo a fondo, dolorosamente, nella fragile psiche della diva, malgrado oltretutto le tante richieste di *masterclass*.

Irrimediabilmente svaniti i tempi di cui tuttora si favoleggia, al pari delle Malibran, Pasta, Ponselle, Muzio... si concedeva lo sfizio di troncarsi a metà una *Norma* all'Opera di Roma in presenza del Presidente della Repubblica Gronchi.

La sua vita fu prematuramente stroncata entro un processo di lenta autodistruzione, l'ostinato isolamento nell'appartamento di Parigi, il dissolvimento dei vincoli familiari... fino alla dispersione delle ceneri nell'Egeo. Era fatale che la massima artista lirica mai esistita venisse dalla terra di Eschilo, Sofocle ed Euripide: una sorta di rediviva Euterpe.

Se mi è concesso aggiungo considerazioni complementari su tre artisti liriche – soprani – all'incirca coetanee di Maria Callas.

Magda Olivero, ferrea volitiva tempra piemontese, con cui intrattenni cordiale carteggio. Magda si provò anche in *Medea* con ottimo esito personale, pur carente di un tocco di sublime, ma senza che ne conseguisse la popolarità. Si aggiunga però che probabilmente Maria Callas non osò affrontare mai *Adriana Lecouvreur* di Cilea per una sorta di timore reverenziale nei confronti di Cilea stesso, che nutriva una profonda predilezione per Magda Olivero come interprete del suo capolavoro.

Il paragone con l'opulenta vocalità di Renata Tebaldi è forse improponibile. Per un certo tempo furono opposte l'una all'altra come rivali Bartali-Coppi. Il mio adorato maestro di contrappunto Giulio Cesare Paribeni, aduso agli ambienti della Scala, mi rivelò l'intolleranza di Maria per Renata, la quale di conseguenza optò per il napoletano Teatro San Carlo...

Infine Margherita Carosio, soprano lirico leggero di estensione e intensità limitate, ma dotata di un eccezionale carisma espressivo. Patetica, ideale per tante creature operistiche, fra cui *Elvira dei Puritani* di Bellini a cui ebbi la fortuna di assistere nell'aprile del 1949 alla Scala, non più quella autentica di Maria Teresa. Ancora mi risuona dentro l'ineffabile «qui la voce sua soave...» della follia di *Elvira-Carosio*.

Affiancarono la Carosio Eugene Conley, Carlo Tagliabue, un esplosivo Cesare Siepi ed Ebe Ticozzi. Ormai tutti sanno che proprio in questo ruolo Maria Callas sostituì Margherita Carosio indisposta al Gran Teatro La Fenice di Venezia.

In sintesi si spera che quanti leggeranno queste note concordino nel credere che l'arte di Maria Callas permarrà nei secoli, come la sua anima.

La Swiss Seaside Foundation dona dieci stampe d'arte alla Fenice

Tra la Swiss Seaside Foundation e la Fondazione Teatro La Fenice si è da tempo costituita una proficua collaborazione. L'istituzione elvetica, nata nel 2008 e attiva in molti Paesi extraeuropei, tra cui Cambogia, Myanmar, Zambia, Tanzania, Panama, Argentina, rivolge la sua attenzione in prevalenza al mondo dell'infanzia e alle sue problematiche. Coerentemente, la sinergia con la Fenice si propone di intervenire, anche qui in Europa, destinando il supporto agli artisti in difficoltà o ai talenti che hanno più difficoltà a decollare (il presidente Michael Rümmelein li aveva definiti «diamanti grezzi» in una precedente intervista).

In questo contesto si inserisce una nuova iniziativa: la donazione da parte della Fondazione svizzera al Teatro veneziano di dieci preziose stampe d'arte: si tratta di riproduzioni dell'opera intitolata *Teatro La Fenice*, realizzata nel 1968 da Ferry Ahrlé (1924-2018), noto pittore e illustratore tedesco, e raccolta nel catalogo ragionato curato dalla vedova Sigrid Ahrlé.

Le stampe erano state create nel 1996, in occasione del tragico rogo del



Michael Rümmelein.



Ferry Abrié, Teatro La Fenice, 1968, stampa da un disegno a penna e inchiostro.

teatro. L'originale è un disegno a penna e inchiostro, riprodotto in edizione limitata in duecento esemplari, di cui molti sono stati già venduti, per favorirne la ricostruzione. Ora la Swiss Seaside Foundation ha acquistato le dieci copie che ha poi donato alla Fenice. «L'obiettivo della donazione – afferma lo stesso Rümmelein – è utilizzare queste opere d'arte a fini sociali, che è dalla nascita la vocazione della nostra Fondazione. E infatti anche il nostro ormai collaudato rapporto con la Fenice, oltre che sostenere l'arte e la bellezza, persegue sin dall'inizio finalità sociali. Questo è un tassello in più per cementare e rendere ancora più stretta la nostra collaborazione».



Foto di scena di Mefistofele di Arrigo Boito al Teatro La Fenice, 1969. Direttore d'orchestra Franco Capuana, regia di Carlo Maestrini, scene di Enzo Debò. Interpreti: Carlo Cava (Mefistofele), Giorgio Casellato Lamberti (Faust), Maria Chiara (Margherita), Adriana Camani (Marta), Oslavio Di Credico (Wagner), Mirella Parutto (Elena), Adriana Camani (Pantalis), Oslavio Di Credico (Nereo). Archivio storico del Teatro La Fenice.

MAESTRI COLLABORATORI

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

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Miriam Dal Don ♦ ♦, Elisa Scudeller ♦, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Anna Trentin, Livio Salvatore Troiano, Maria Grazia Zohar, Teresa Vio ♦

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Nicola Fregonese, Fjorela Asqueri, Alessandro Ceravolo, Valentina Favotto, Emanuele Frascini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Marco Scandurra, Davide Toso, Lucia Zazzaro, Fiorenza Barutti ♦

Violoncelli Francesco Ferrarini • ♦, Marco Trentin, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦

Contrabbassi Stefano Pratissoli •, Leonardo Galligioni, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti Matteo Armando Sampaolo •, Alice Sabbadin ♦

Ottavino Silvia Lupino

Oboi Andrea Centamore • ♦, Angela Cavallo

Corno inglese Angela Cavallo

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato

Fagotti Marco Giani •, Fabio Grandesso

Corni Andrea Corsini •, Vincenzo Musone •, Claude Padoan ♦, Emanuele Butteri ♦, Giulio Montanari ♦, Michele Orlando ♦, Paola Partexano ♦, Damiano Servalli ♦

Trombe William Castaldi • ♦, Piergiuseppe Doldi •, Alberto Capra, Giovanni Lucero, Eleonora Zanella, Ambrosino Sarno Geremia • ♦, Ryosuke Fukushi ♦, Dario Tarozzo ♦

Tromboni Domenico Zicari •, Federico Garato, Demetrio Bonvecchio ♦, Giovanni Ricciardi ♦

Tromboni bassi Claudio Magnanini, Giulio Caloi ♦

Basso tuba Alberto Azzolini, Raul Moretto ♦

Timpani Barbara Tomasin •

Percussioni Dmitri Fiorin •, Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole, Rosario Bonofiglio ♦

Arpe Maria Carolina Patrocínio Coimbra • ♦, Erika Perantoni ♦

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Andrea Chinaglia ♦
altro maestro del Coro

Soprani Elena Bazzo, Serena Bozzo, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Carlotta Gomiero, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won, Eleonora Carosso ♦, Katia Di Munno ♦, Giulia Greco ♦, Valentina Iannotta ♦, Mariko Iizuka ♦, Riki Nagami ♦

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori, Chikvinidze Tina ♦, Yeorum Han ♦, Francesca Iorio ♦, Dahye Youn ♦

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Hernan Victor Godoy, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Alessandro Vannucci, Alessandro Barbaglia ♦, Alberto Pometto ♦, Davide Urbani ♦, Nicola Enrico Zagni ♦, Alessio Zanetti ♦

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio Simone Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Riccardo Bosco ♦, Marcos Ribeiro Da Silva Carvalho ♦, Daniele Di Nunzio ♦

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 Tiziana Paggiaro, Andrea Moro ◇

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Costanza Pasquotti, Francesca Fornari,

Matilde Lazzarini Zanella

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri,

Pietro Tessarin, Alessia Pelliccioli, Elena Cellini ◇

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

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

Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

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

Anna Trabuio, Nicolò De Fanti

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, *nnp**, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon,

Marianna Cazzador ◇

DIREZIONE DI PRODUZIONE
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

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

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

Mirko Teso

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

AREA TECNICA

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

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, 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, Simone Faggian ◇

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 ◇, Nerina Bado ◇, Maria Patrizia Losapio ◇, Filippo Soffiati ◇, Beatrice Serpillo ◇, Emanuela Stefanello ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

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

Les Contes d'Hoffmann

musica di Jacques Offenbach

direttore Antonello Manacorda
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice

10, 11, 12, 13, 14 gennaio 2024

Les Saisons

liberamente ispirato alle Quattro Stagioni
di Vivaldi

musica di Antonio Vivaldi
e Giovanni Antonio Guido

coreografia Thierry Malandain
direttore e violino Stefan Plewniak

Malandain Ballet Biarritz

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

Teatro Malibran

18, 19, 20, 24 gennaio 2024

Pinocchio

musica di Pierangelo Valtinoni
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Marco Paladin
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

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

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2, 4, 6, 8, 10 febbraio 2024

La bohème

musica di Giacomo Puccini

direttore Stefano Ranzani
regia Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro Malibran

8, 10, 12, 14, 16 marzo 2024

Maria Egiziaca

musica di Ottorino Respighi

direttore Manlio Benzi
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12, 14, 17, 20, 23 aprile 2024

Mefistofele

musica di Arrigo Boito

direttore Nicola Luisotti
regia Moshe Leiser e Patrice Caurier

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18, 19, 20, 21 aprile 2024

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

8, 19, 20, 21 aprile 2024

Marco Polo

musica degli studenti di composizione del
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo
regia Emanuele Gamba

Orchestra e Coro del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

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

Teatro La Fenice

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

Don Giovanni

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Robert Treviño
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

7, 9, 11, 13, 15 giugno 2024

Il Bajazet (Il Tamerlano)

musica di Antonio Vivaldi

direttore Federico Maria Sardelli
regia Fabio Ceresa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21, 23, 25, 27, 30 giugno 2024

Ariadne auf Naxos

musica di Richard Strauss

direttore Markus Stenz
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice

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

Turandot

musica di Giacomo Puccini

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice

13, 15, 17, 19, 22 settembre 2024

La fabbrica illuminata

musica di Luigi Nono

Erwartung

musica di Arnold Schönberg

direttore Jérémie Rhorer
regia Daniele Abbado

Orchestra del Teatro La Fenice

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

Teatro Malibran

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

La vita è sogno

musica di Gian Francesco Malipiero

direttore Francesco Lanzillotta
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice



Teatro La Fenice

sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
domenica 10 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

*direttore***Robert Treviño**

Gustav Mahler
Sinfonia n. 3 in re minore

contralto Sara Mingardo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

venerdì 15 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00
domenica 17 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

*direttore***Myung-Whun Chung**

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

Igor Stravinskij
Le Sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 19 dicembre 2023 ore 20.00 per invito
mercoledì 20 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

*direttore***Marco Gemmani**

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

Cappella Marciana

Teatro La Fenice

sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 18 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore***Hartmut Haenchen**

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

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00 turno S
sabato 24 febbraio 2024 ore 20.00
domenica 25 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore***Alpesh Chauhan**

Anton Bruckner
Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 1 marzo 2024 ore 20.00 turno S
domenica 3 marzo 2024 ore 17.00 turno U

*direttore***Ivor Bolton**

Luigi Cherubini
Lodoïska: ouverture

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

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

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 7 marzo 2024 ore 20.00 turno S
sabato 9 marzo 2024 ore 20.00

*direttore e pianoforte***Rudolf Buchbinder**

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

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

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

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

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

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

violino Roberto Baraldi
violoncello Emanuele Silvestri
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00
venerdì 29 marzo 2024 ore 20.00

*direttore***Myung-Whun Chung**

Giuseppe Verdi
Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

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

Teatro La Fenice

venerdì 19 aprile 2024 ore 20.00 turno S
domenica 21 aprile 2024 ore 17.00 turno U

*direttore***Nicola Luisotti**

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

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

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

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

*direttore***Dmitry Kochanovsky**

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

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

violino vincitore Premio Paganini 2023
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 31 maggio 2024 ore 20.00
sabato 1 giugno 2024 ore 20.00
domenica 2 giugno 2024 ore 17.00

*direttore***Daniele Rustioni**

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

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

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

*direttore***Federico Maria Sardelli**

musiche di Antonio Vivaldi

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 28 giugno 2024 ore 20.00 turno S
sabato 29 giugno 2024 ore 20.00

*direttore***Markus Stenz**

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

Anton Bruckner
Sinfonia n. 7 in mi maggiore

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

Teatro La Fenice

sabato 6 luglio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 7 luglio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore***Markus Stenz**

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

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

Piazza San Marco
sabato 13 luglio 2024 ore 21.00

Omaggio a Giacomo Puccini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

sabato 28 settembre 2024 ore 20.00 turno S
domenica 29 settembre 2024 ore 17.00

*direttore***Alfonso Caiani**

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

Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00 turno S
sabato 19 ottobre 2024 ore 20.00
domenica 20 ottobre 2024 ore 17.00

*direttore***Juanjo Mena**

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

Witold Lutoslawski
Concerto per orchestra

pianoforte Nicolò Cafaro
Orchestra del Teatro La Fenice

ORCHESTRA OSPITE

Teatro La Fenice
lunedì 22 aprile 2024 ore 20.00

*direttore***Kent Nagano**

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

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

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento



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

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

Quote associative

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

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

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

Cda

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

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

I soci hanno diritto a:

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

Le principali iniziative della Fondazione

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

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

Restauri

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

Donazioni

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

Acquisti

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

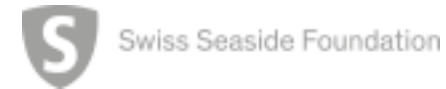
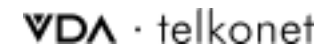
PUBBLICAZIONI

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

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



VETTORE UFFICIALE



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Maria Laura Faccini
Maria Leddi Maiola
consiglieri

Fortunato Ortombina
sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Arcangelo Boldrin
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

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

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

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



La Fenice per le famiglie

Teatro Malibran

domenica 21 aprile 2024 ore 15.30

Marco Polo

opera in tre atti
consigliata a partire dai 10 anni

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

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

Orchestra e Coro del Conservatorio Benedetto Marcello
di Venezia

maestro del Coro Francesco Erle

personaggi e interpreti principali
vincitori delle audizioni del Master OperaStudio

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

prima rappresentazione assoluta



Teatro La Fenice - Sale Apollinee

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

Le 4 stagioni Kids

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

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



Teatro La Fenice - Sale Apollinee

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

Nessun dorma... Puccini Kids

laboratorio vocale e gestuale
consigliato a partire dai 7 anni

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

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



per informazioni

Fenice Educational +39 041 786681 – +39 041 786541

<https://education.teatrolafenice.it>

formazione@teatrolafenice.org

Vuoi essere

sempre **aggiornato**

sulla **programmazione**

del **Teatro La Fenice**,

su **spettacoli**, promozioni,

guide all'ascolto

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

presentazioni di **libri**,

convegni?

N e w s l e t t e r



Rimani in contatto con noi,

iscriviti alla nostra newsletter

www.teatrolafenice.it/newsletter/

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 119 - aprile 2024
ISSN 1971-8241

Mefistofele

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
Emanuele D'Angelo, Marina Dorigo, Ludovica Gelpi, Stefano Nardelli, Roberto Pugliese, Franco Rossi

Traduzioni di
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

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

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

finito di stampare nel mese di aprile 2024
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972