



IL BLU CHE SOSTIENE IL TUO FUTURO

IL TUO FORNITORE DI GAS LUCE E SERVIZI CHE TI ACCOMPAGNA NELLA TRANSIZIONE ENERGETICA

Siamo **sempre al tuo fianco ovunque tu sia**: nella tua **casa**, nella tua **azienda**, nella tua **comunità**. Il **nostro gruppo** ti offre soluzioni per l'**efficienza energetica nel rispetto dell'ambiente che ci circonda**.

Per dare energia al tuo presente, con la promessa di un domani ancora più sostenibile.

Perché la nostra energia è la tua energia.



Gas



Luce



Servizi



Sostenibilità

BLUENERGY

bluenergy.online



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

A coffee-loving moment



Scan for
excellence



La Linea Hausbrandt "A coffee-time moment" arricchisce la sua proposta e si veste con un nuovo packaging flessibile con valvola salva aroma che mantiene il caffè fresco, come appena tostato e macinato. Così da mantenerne l'essenza, l'intensità, le botaniche pregiate e il metodo di lavorazione.

**Perché il caffè diventi un momento unico
va protetto con amore.**



Q3 Ibrida plug-in,
benzina, diesel.



Nuova Audi Q3 e-hybrid. Movimento di avanguardia.

Un viaggio in continua evoluzione, con ancora più design, intelligenza e dinamicità: grazie all'**ibrido plug-in di seconda generazione**, nuova Audi Q3 e-hybrid offre **fino a 119 km di autonomia in elettrico** e una **ricarica dal 10% all'80% in soli 30 minuti** in corrente continua. Per muoverti in città, e non solo, spinto dall'energia dell'avanguardia.

Scopri di più nel nostro Showroom e su **motorclass.it**

Audi Q3 e-hybrid. Consumo di carburante (l/100 km) ciclo combinato (WLTP): 1,7 - 2,1.

Autonomia ciclo di prova combinato (Km): 106 - 119. Emissioni CO₂(g/km) ciclo combinato (WLTP): 39 - 49.

I valori indicativi relativi al consumo di carburante e alle emissioni di CO₂ e/o, in caso di modello ibrido plug-in, al consumo di energia elettrica, sono rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche e integrazioni). I valori di emissioni CO₂ nel ciclo combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione dell'Ecotassa/Ecobonus, e relativo calcolo. Eventuali equipaggiamenti e accessori aggiuntivi, lo stile di guida e altri fattori non tecnici, possono modificare i predetti valori. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi e a consultare il sito audi.it. È disponibile gratuitamente presso ogni Concessionaria una guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli.

MOTORCLASS
Concessionaria e Service Audi

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

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

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



info@motorclass.it - www.motorclass.it



Maria Callas
MARIA CALLAS
a
TEATRO LA FENICE

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

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

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT[®] OF VENICE

My Pearls

*the quintessence of
the precious gems*



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

sponsor ufficiale



CONNECT TO AMAZING FLAVOR

with delicious choices prepared by our flying chefs





Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2026-2027
trasmesse in diretta
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 13 novembre 2026 ore 19.00

Fedora

sabato 30 gennaio 2027 ore 19.00

Madama Butterfly

venerdì 19 febbraio 2027 ore 19.00

Hänsel und Gretel

venerdì 12 marzo 2027 ore 19.00

Jenůfa

martedì 25 maggio 2027 ore 19.00

Il barbiere di Siviglia

venerdì 18 giugno 2027 ore 19.00

Nozze istriane

giovedì 2 settembre 2027 ore 19.00

Partenope

venerdì 22 ottobre 2027 ore 19.00

Adriana Lecouvrier

Concerti della Stagione Sinfonica 2026-2027
trasmessi in diretta o differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Riccardo Frizza (sabato 28 novembre 2026 ore 20.00)

Philippe Herreweghe (domenica 14 febbraio 2027 ore 20.00)

Juica-Pekka Saraste (mercoledì 1 aprile 2027 ore 20.00)

Robert Trevino (giovedì 9 giugno 2027 ore 20.00)

Francesco Cilluffo (giovedì 25 giugno 2027 ore 20.00)

Giulio Prandi (giovedì 10 settembre 2027 ore 20.00)

Ton Koopman (giovedì 8 ottobre 2027 ore 20.00)

Riccardo Frizza (giovedì 29 ottobre 2027 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE



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

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

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

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

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

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

Incontri con l'opera e con il balletto

venerdì 14 novembre 2025

ERNESTO NAPOLITANO

La clemenza di Tito

martedì 20 gennaio 2026

CARLA MORENI

Simon Boccanegra

mercoledì 28 gennaio 2026

GIANCARLO DE CATALDO

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio

martedì 24 febbraio 2026

VALENTINA BONELLI

Lo schiaccianoci

martedì 17 marzo 2026

GIUSEPPE CLERICETTI

Ottone in villa

giovedì 2 aprile 2026

FRANCESCO FONTANELLI

Lohengrin

lunedì 13 aprile 2026

PIERANGELO VALTINONI

Il piccolo principe

lunedì 4 maggio 2026

ROBERTO GIAMBRONE

Martha Graham Dance Company

mercoledì 20 maggio 2026

PAOLO PINAMONTI

Carmen

martedì 9 giugno 2026

LUCA ZOPPELLI

Enrico di Borgogna

martedì 23 giugno 2026

PAOLO FURLANI

Venere e Adone

martedì 15 settembre 2026

MASSIMO CONTIERO

Pagliacci

martedì 6 ottobre 2026

ROBERTO CALABRETTO

The Telephone / Trouble in Tahiti

martedì 13 ottobre 2026

FRANCO BOLLETTA

Hamburger Kammerballett / Dear Son

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

SOCI FONDATORI



REGIONE VENETO



MECENATI

SI RINGRAZIANO



FONDAZIONE DI
VENEZIA



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



GENERALI



GRUPPO SAVE



VALDOBBIADENE



FONDAZIONE
EXO-HRBY

BLUENERGY



FREUNDESKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Swiss-Savio Foundation



MAVIVE
VENEZIA



ALILAGUNA

Mikhail Bakhtiarov

zalferano



pwc

Marsilio



PARTNER COMMERCIALI

INTESA  SANPAOLO

MAIN PARTNER



Noventa Di Piave



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892



THE MERCHANT
OF VENICE

COLLABORAZIONI



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA



TURKISH
AIRLINES



GARAGE
SAN MARCO
VENEZIA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Simone Venturini

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Antonio Forza

Maurizio Jacobi

Agnese Lunardelli

consiglieri

Nicola Colabianchi

sovrintendente

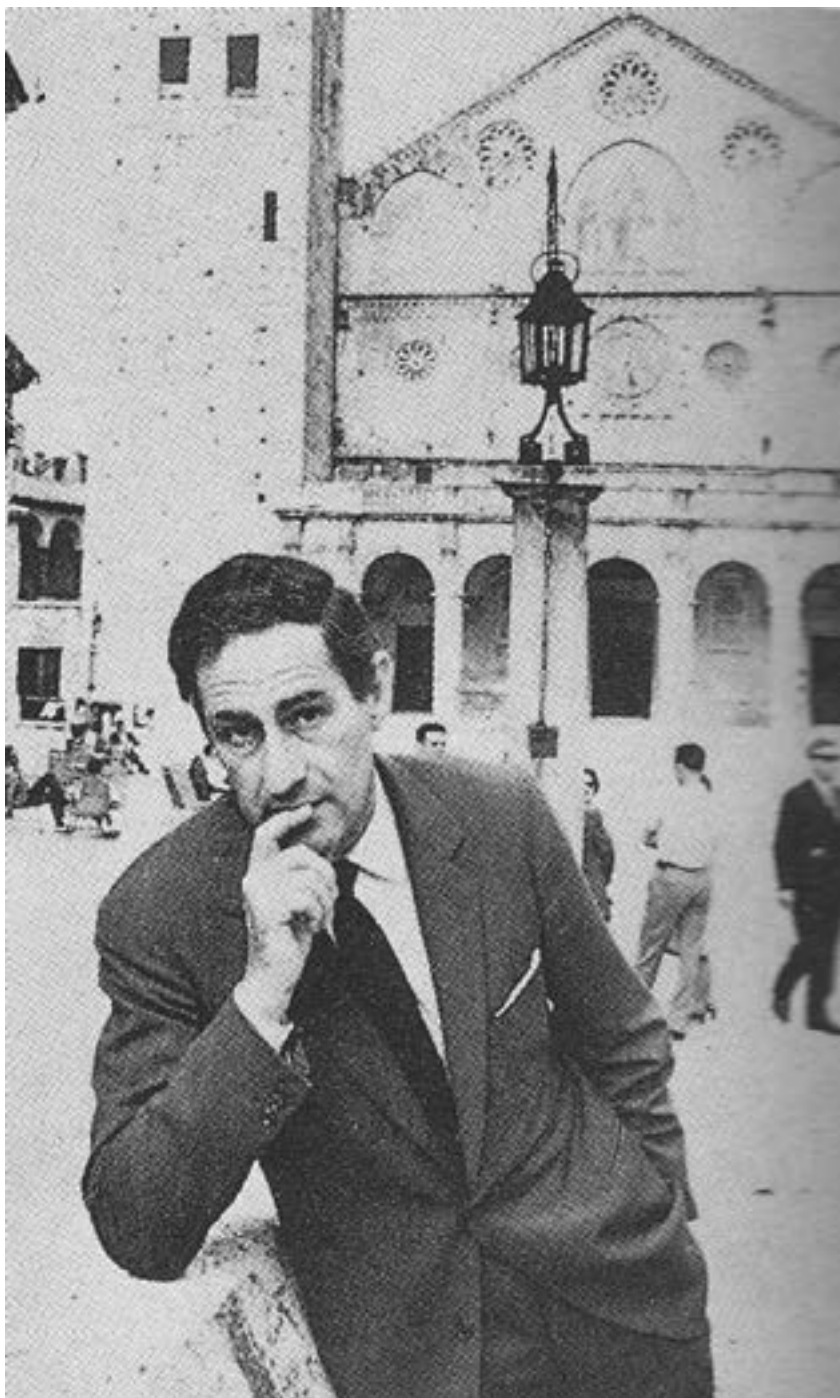
COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giuseppe De Rosa *presidente*

Giovanni Battista Armellin

Pier Paolo Italia

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Gian Carlo Menotti sulla piazza di Spoleto.

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2025-2026

THE TELEPHONE TROUBLE IN TAHITI

Teatro Goldoni

venerdì 9 ottobre 2026 ore 19.00

in diretta 

sabato 10 ottobre 2026 ore 19.00

domenica 11 ottobre 2026 ore 15.30

martedì 13 ottobre 2026 ore 19.00

mercoledì 14 ottobre 2026 ore 19.00

main partner

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Locandina del disco *Bernstein conducting Bernstein. Trouble in Tahiti* (Columbia).

SOMMARIO

La locandina	19
<i>The Telephone</i> in breve	21
a cura di Ludovica Gelpi	
<i>The Telephone</i> in short	24
Argomento <i>The Telephone</i>	25
Synopsis	26
Argument	27
Handlung	28
Il libretto di <i>The Telephone</i>	30
<i>Trouble in Tahiti</i> in breve	40
a cura di Ludovica Gelpi	
<i>Trouble in Tahiti</i> in short	42
Argomento <i>Trouble in Tahiti</i>	44
Synopsis	45
Argument	46
Handlung	47
Il libretto di <i>Trouble in Tahiti</i>	48
Note sul dittico <i>The Telephone/Trouble in Tahiti</i>	75
di Oreste Bossini	
Gianmaria Aliverta: «Il sogno di un mondo immaginifico, dove tutto funziona alla perfezione»	88
a cura di Leonardo Mello	
Gianmaria Aliverta: “The dream of an imaginary world, where everything works perfectly”	93
Jacopo Brusa: «Melodie semplici e accattivanti»	98
Jacopo Brusa: “Simple, captivating melodies”	103
Gian Carlo Menotti e Leonard Bernstein alla Fenice	109
a cura di Franco Rossi	
MATERIALI	
Telefono e cinema	122
di Roberto Pugliese	
Bernstein e il cinema	128
di Roberto Pugliese	
Critica della ragion comica: o dell'ironia in musica, nell'America tecnologica	132
di Luca Scarlini	
CURIOSITÀ	
Gian Carlo Menotti e <i>La morte di Pierrot</i>	136
Bernstein direttore d'orchestra	137
Biografie	138
DINTORNI	
La Fenice va in <i>tournee</i> a Shanghai	144
La Fenice è giovane. Al via il nuovo abbonamento riservato agli under35	146
Si rinnova la collaborazione tra il Teatro La Fenice e Ca' Foscari	148



Leonard Bernstein (© Erich Kastan).

THE TELEPHONE

or L'Amour à trois

opera buffa in un atto

testo e musica di **Gian Carlo Menotti**

prima rappresentazione assoluta: New York, Heckscher Theater, 18 febbraio 1947

editore proprietario G. Schirmer, New York

rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

Lucy Elisa Balbo

Ben Allen Boxer

TROUBLE IN TAHITI

opera in un atto e sette scene

testo e musica di **Leonard Bernstein**

prima rappresentazione assoluta: Massachusetts, Waltham, Brandeis University, 12 giugno 1952

prima rappresentazione veneziana

orchestrazione ridotta di Garth Edwin Sunderland

editore proprietario Boosey & Hawkes, London

rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

Dinah Elisa Balbo

Sam Allen Boxer

Jazz Trio Julie Mossay

Christian Schleinzer

David Pogana

maestro concertatore e direttore

Jacopo Brusa

regia e costumi

Gianmaria Aliverta

scene Elena Zamparutti

light designer Marco Filibeck

coreografo Nicola Trazzi

Orchestra del Teatro La Fenice

ballerini Veronica Barchielli, Robert Abotsie Ediogu,
Ginevra Grossi, Alfonso Igor Pane, Matteo Passini

on sopratitoli in inglese e italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

assistente alla regia Erika Chilò; assistente alle scene Alessandro Folli; assistente ai costumi Matteo Corsi; maestro di sala Roberta Paroletti, altro maestro di sala e di palcoscenico Alberto Boischio; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Maria Cristina Vavolo; maestro alle luci Emma Principi; scene, attrezzeria Surfaces (Treviso); costumi Atelier Teatro La Fenice, Tessitura Serica A.M. Tadorelli S.R.L. (Como), A Team Tessile S.R.L. (Como); calzature Atelier Teatro La Fenice; parrucche, trucco Michela Pertot (Trieste)

The Telephone in breve

a cura di Ludovica Gelpi

The Telephone or l'amour à trois, del 1947, è il quinto lavoro di teatro musicale di Gian Carlo Menotti. Negli anni Quaranta il compositore si era stabilito nello stato di New York, ed era ben inserito sia nell'ambiente musicale americano sia in quello europeo, legato a personalità quali Arturo Toscanini e Samuel Barber. Menotti aveva fatto tesoro di una formazione musicale iniziata al Conservatorio di Milano e proseguita al Curtis Institute of Music di Philadelphia (dove studiò, tra gli altri, anche Leonard Bernstein), trovando un proprio linguaggio nella rielaborazione di tratti tipici della tradizione italiana con un approccio più statunitense, non privo di influenze quali il *musical* e il cinema e improntato a una marcata schiettezza espressiva. Con i titoli precedenti – *Amelia Goes to the Ball* (1937), *The Old Maid and the Thief* (1939), *The Island God* (1942), *The Medium* (1946) – Menotti aveva inoltre messo a punto un personale processo creativo, che comprendeva la composizione della musica ma anche l'ideazione del soggetto e la scrittura del libretto. Per *The Telephone*, Menotti prese le mosse da una riflessione in chiave ironica e dissacrante sul tema contemporaneo dell'ossessione per il telefono come strumento paradossale che avvicina le persone ma può talvolta diventare un'insuperabile barriera.

The Telephone è un'opera molto lineare e compatta, i due protagonisti e unici personaggi sono Ben (baritono) e Lucy (soprano), di loro non sappiamo nulla eccetto quanto funzionale all'azione: i due sono una coppia innamorata, lui intende chiederle di sposarlo ma ha poco tempo in quanto in procinto di partire per un viaggio, lei è vittima dell'ossessione per il telefono e si mantiene in costante contatto con amici e conoscenti per scambiare informazioni per lo più inutili. L'intera azione si svolge nell'appartamento di lei e nell'arco di meno di un'ora. Se Ben è quindi l'eroe romantico che deve conquistare la mano della fanciulla, i suoi antagonisti sono il tempo e il telefono, un non-personaggio insospettabilmente insidioso. La *pièce* si articola in un crescendo di esasperazione che comprende il fastidio iniziale di fronte alle chiacchiere di circostanza con l'amica Margaret, l'inciampo della telefonata ricevuta da uno sconosciuto che ha sbagliato numero, la breve discussione con George che tanto turba Lucy, l'impulso immediato di chiamare Pamela per raccontarle di quella discussione e infine il rovesciamento grottesco: la telefonata dello stesso Ben a Lucy.

Il fatto che il compositore sia anche ideatore del soggetto e autore del testo è chiaramente alla base della grande coesione espressiva del tutto. L'orchestra da camera e il pianoforte accompagnano, descrivono (l'arpeggio del pianoforte diviene lo scorrere della rotella



Elena Zamparutti, bozzetto per *The Telephone* di Gian Carlo Menotti al Teatro Goldoni, ottobre 2026. Direttore Jacopo Brusa, regia e costumi di Gianmaria Aliverta.

quando viene composto il numero, il trillo del flauto imita lo squillo del telefono) e si fanno a tratti interpreti stessi degli interlocutori telefonici di Lucy. In questo atto unico su soggetto originale e così contemporaneo, Menotti impiega alcuni aspetti stilistici e formali tipici dell'opera buffa settecentesca, quali una breve *ouverture*, passaggi di 'quasi-recitativo', sia secco sia accompagnato (in particolare i frangenti in cui Ben cerca di portare avanti il proprio discorso), e brevi 'quasi-numeri': gli scambi telefonici di Lucy, l'invettiva di Ben contro il telefono, il duetto finale a proposta di matrimonio accettata. A Lucy sono affidati gli slanci più lirici, le linee più melodiche, mentre la natura stessa di Ben, che continua a cercare di portare avanti l'azione, implica che la sua linea vocale sia nell'insieme più improntata al canto declamatorio.

Dopo la prima rappresentazione dell'opera all'Heckscher Theater di New York, il 18 febbraio 1947, *The Telephone* ebbe successo e circolò sia negli Stati Uniti sia in Europa, spesso abbinato in dittico alla precedente *The Medium*, ma talvolta anche a titoli di altri autori. La prima italiana si tenne a Venezia nel 1948 nell'ambito del Festival Internazionale di Musica Contemporanea. In Italia il lavoro di Menotti (questo vale per *The Telephone* e più in generale per la sua idea di teatro) destò pareri contrastanti soprattutto per quanto riguarda critica e colleghi compositori, tra chi malvedeva la strenua adozione del sistema tonale e l'assenza di sperimentalismo, e chi riconosceva nella sua voce aspetti di originalità e freschezza dati proprio dalla mancata adesione allo spirito avanguardista del tempo.

The Telephone in short

The Telephone or *l'amour à trois*, from 1947, is Gian Carlo Menotti's fifth opera. In the 1940s the composer moved to the state of New York, where he became well integrated in both the American and European musical circles, meeting people such as Arturo Toscanini and Samuel Barber. Menotti made the most of his musical training that began at the Milan Conservatory and continued at the Curtis Institute of Music in Philadelphia (where he also studied, among others, with Leonard Bernstein). It was there that he found his own language in the reworking of typical traits of the Italian tradition with a more American approach, including the influence of musicals and cinema, and characterised by a marked expressive frankness. In his earlier works – *Amelia Goes to the Ball* (1937), *The Old Maid and the Thief* (1939), *The Island God* (1942), *The Medium* (1946) – Menotti had also developed a personal creative process, which not only included the composition of the music but also the conception of the subject and the writing of the libretto. Menotti's inspiration for *The Telephone* came from an ironic and desecrating reflection on the contemporary theme of the obsession with the telephone as a paradoxical instrument that brings people closer but that can sometimes become an insurmountable barrier.

The Telephone is a very linear and compact work, the only characters are the two protagonists, Ben (baritone) and Lucy (soprano), and all we know about them is what we see on stage: they are a couple in love, he wants to ask her to marry him but he doesn't have much time as he is about to leave for a trip; she is obsessed with the phone and is always talking to her friends and acquaintances, exchanging mostly trivial information. The whole action takes place in her apartment and in less than an hour. So, if Ben is the romantic hero who must conquer her girl's hand, the antagonists are time and the phone, a non-person who is unsuspectingly insidious. The pièce is articulated in a crescendo of exasperation that includes the initial annoyance in the face of Lucy's trivial chattering with her friend Margaret, the interruption caused by a phone call that was a wrong number, her brief argument with George that upsets Lucy so much, her immediate need to call Pamela to tell her about the argument and finally the grotesque reversal: Ben's own phone call to Lucy.

The fact that the composer is also the creator of the subject and author of the libretto is clearly the basis of the great expressive cohesion of the whole. The chamber orchestra and the piano accompaniment describe the action (the arpeggio of the piano becomes the flow of the wheel when the number is composed, the trill of the flute imitates the ringing



Elena Zamparutti, bozzetto per *The Telephone* di Gian Carlo Menotti al Teatro Goldoni, ottobre 2026. Direttore Jacopo Brusa, regia e costumi di Gianmaria Aliverta.

of the telephone) and at times are the actual interpreters of the people Lucy is talking to on the phone. In this one act on an original and highly contemporary subject, Menotti uses certain stylistic and formal aspects that are typical of eighteenth-century comic opera; examples are the short overture, ‘quasi-recitative’ passages, both dry and accompanied (in particular the moments when Ben tries to continue his speech), and short ‘quasi-numbers’: Lucy’s telephone exchanges, Ben’s hurling abuse at the telephone, and the final duet with an accepted marriage proposal. Lucy is given the most lyrical momentum, the most melodic lines, while the very nature of Ben, who continues to try to carry the action forward, implies that his vocal line is as a whole more marked by declamatory singing.

After its première at the Heckscher Theater in New York, on February 18, 1947, *The Telephone* met with success and circulated both in the United States and in Europe, often combined in as a diptych with the earlier *The Medium*, but sometimes also with works by other authors. The Italian première took place in Venice in 1948 as part of the International Festival of Contemporary Music. In Italy, Menotti’s work (this applies to *The Telephone* and more generally to his idea of theatre) aroused conflicting opinions, especially with regard to critics and fellow composers; some cursed the strenuous adoption of the tonal system and the absence of experimentalism, while others recognised in his voice aspects of originality and freshness thanks to the very fact he did not adhere to the avant-garde spirit of the time.

Argomento

Poco prima di partire per un viaggio, Ben si presenta a casa dell'amata Lucy con un regalo, intende chiederle di sposarlo. Lei riceve con gioia il dono, ma subito interrompe la conversazione con Ben per rispondere al telefono: è l'amica Margaret, con cui Lucy si intrattiene parlando del più e del meno e scambiando pettegolezzi. Finita la telefonata, Ben riprende il discorso, ma Lucy viene di nuovo distratta dal telefono, è qualcuno che ha sbagliato numero. Ben ha sempre meno tempo per fare la sua proposta, cerca di riprendere il filo ma fatica ad arrivare al punto e il telefono torna a squillare. Questa volta è George, un altro amico di Lucy con cui la ragazza ha una breve e animata discussione, alla fine della quale rimane profondamente scossa. Ben cerca di calmarla, ma Lucy, in lacrime, si allontana per prendere un fazzoletto. Ben è ormai esasperato e si lancia in un'invettiva contro il diabolico apparecchio, del quale vuole tagliare i fili. Lucy rientra e sorprende Ben, difende quindi il telefono come un figlio e sgrida il fidanzato, anche perché vuole chiamare subito l'amica Pamela e riferirle della discussione con George. Ben la supplica di ascoltarlo un momento, ma invano. Mentre Lucy si sfoga con Pamela, Ben ha un'idea brillante: esce di casa e raggiunge una cabina telefonica. Solo grazie al telefono, il tanto odiato mostro, riesce a ottenere udienza: Lucy accetta di sposarlo pregandolo, quando sarà lontano, di non dimenticare la cosa più importante: il suo numero di telefono.

Synopsis

Just before leaving for a trip, Ben wants to ask his beloved Lucy to marry him and goes to her house with a gift. She is delighted to receive the gift but immediately interrupts their conversation to answer the phone: it is her friend Margaret, and the two of them talk about this and that, and the latest gossip. Once Lucy puts the phone down, Ben resumes his speech, but once again she is distracted by the phone; this time someone has called the wrong number. Ben has less and less time to make his proposal; he tries to pick up where he left off but struggles to get to the point and the phone rings again. This time it's George, another friend of Lucy's with whom the girl has a brief and lively argument which upsets her considerably. Ben tries to calm her down, but Lucy is in tears and goes off to get a handkerchief. Ben is now so exasperated he starts hurling abuse at the diabolical device and wants to disconnect it. Lucy comes back and surprises Ben; she defends the phone as if it were her child and scolds her boyfriend, also because she wants to call her friend Pamela straight away and tell her about the argument she had with George. Ben begs her to listen to him for a moment, but in vain. While Lucy is letting off steam with Pamela, Ben has a brilliant idea: he leaves the house and finds a telephone booth. Only thanks to the phone, the much-hated monster is he able to make himself heard: Lucy agrees to marry him, begging him, when he is away, not to forget the most important thing: her phone number.

Argument

Juste avant de partir en voyage, Ben se présente avec un cadeau chez Lucy dont il est amoureux, car il a l'intention de la demander en mariage. Elle reçoit le cadeau avec plaisir, mais interrompt tout de suite la conversation avec Ben pour répondre au téléphone: avec son amie Margaret, Lucy se met à parler de choses et d'autres, tout en échangeant des commérages. Une fois le coup de téléphone terminé, Ben recommence à parler, mais Lucy est de nouveau dérangée par le téléphone: c'est quelqu'un qui s'est trompé de numéro. Ben a maintenant de moins en moins de temps pour faire sa déclaration et essaie de reprendre la conversation. Il a du mal à atteindre son but et le téléphone recommence à sonner. Cette fois, il s'agit de George, un autre ami de Lucy avec lequel la jeune fille a une brève discussion animée: à la fin, elle en sort profondément émue. Ben essaie de la calmer, mais Lucy est en larmes et s'éloigne pour prendre un mouchoir. Ben est désormais exaspéré et se lance dans des invectives contre l'appareil diabolique dont il veut couper les fils. Lucy revient et surprend Ben; elle se met alors à défendre son téléphone comme s'il s'agissait d'un enfant. Elle gronde son fiancé, d'autant plus qu'elle veut appeler tout de suite son amie Pamela pour lui parler de la discussion avec George. Ben la supplie de l'écouter un moment, sans succès. Pendant que Lucy se défoule avec Pamela, Ben a une excellente idée: il sort de la maison et trouve une cabine téléphonique. Ce n'est que grâce au téléphone, ce monstre haïssable, qu'il réussit à se faire entendre. Lucy accepte de l'épouser en le priant, quand il sera loin d'elle, de ne surtout pas oublier ce qui compte le plus: son numéro de téléphone.

Handlung

Kurz vor der Abreise besucht Ben seine geliebte Lucy mit einem Geschenk, denn er möchte sie bitten, seine Frau zu werden. Sie nimmt das Geschenk glücklich an, doch bevor Ben mit ihr sprechen kann, klingelt ihr Telefon: es ist Lucys Freundin Margaret, mit der sie fröhlich plaudert. Als Lucy aufgelegt hat, möchte Ben das Gespräch wieder aufnehmen, doch sie wird wieder durch das Telefon abgelenkt. Diesmal hat sich jemand verwählt. So bleibt ihm immer weniger Zeit, um den Heiratsantrag zu machen. Als er es schließlich versucht, kommt er nur schwer auf den Punkt. Prompt läutet schon wieder das Telefon. Diesmal ist es George, ein Freund von Lucy, mit dem sich eine kurze, heftige Diskussion entfacht. Als sie auflegt, ist sie zutiefst erschüttert. Ben versucht, sie zu beruhigen, aber Lucy geht unter Tränen weg, um sich ein Taschentuch zu holen. Ben bleibt unglücklich zurück und schimpft über das teuflische Gerät, dessen Kabel er durchtrennen will. Als Lucy wiederkommt, verteidigt sie das Telefon, als sei es ihr Kind. Sie beschimpft ihren Freund, auch weil sie sofort ihre Freundin Pamela anrufen und von ihrer Auseinandersetzung mit George berichten will. Ben bittet sie vergeblich, ihm einen Moment zuzuhören. Als sich Lucy bei Pamela ausweint, hat Ben eine brillante Idee: Er verlässt das Haus und geht zu einer Telefonzelle. Mithilfe des Telefons, dem von ihm verhassten Unding, gelingt es ihm endlich, mit Lucy zu sprechen: Sie willigt ein, ihn zu heiraten. Bevor sie auflegt, bittet sie Ben, auf seiner Reise das Wichtigste nicht zu vergessen: ihre Telefonnummer.



Gian Carlo Menotti con Samuel Barber e Gama Gilbert al Curtis Institute Da: John Gruen, *Gian Carlo Menotti*, ERI, 1981.

The Telephone

or L'amour à trois

Opera buffa in one act

Text and music by Gian Carlo Menotti

Characters

Lucy soprano

Ben baritone

Set in Lucy's apartment.

The Telephone

or L'amour à trois

Opera buffa in un atto

Testo e musica di Gian Carlo Menotti

traduzione italiana di Tina Cawthra

Personaggi

Lucy soprano

Ben baritono

La scena è nell'appartamento di Lucy.

ATTO UNICO

LUCY

Oh! Just what I wanted. Thank you!

BEN

I'm so glad you like it! Now, Lucy, I've something to tell you. I'm going away.

LUCY

Oh, dear! When are you going?

BEN

My train leaves in an hour.

LUCY

Oh, I'm so sorry!

BEN

But before I go I would like to ask you something.

LUCY

Yes, dear?

BEN

You know how much I've always liked you...

LUCY

Yes, dear?

BEN

Well, then... I was just wondering... that is, of course, after I come back... if you would consider...

LUCY

What, dear?

BEN

I don't quite know how to tell you.

LUCY

Excuse me. Hello! Hello? Oh Margaret, it's you. I'm so glad you called. I was just thinking of you. It's been a long time since you called me. Who? I? I cannot come tonight. No, my dear. I'm not feeling very well. When? Where? I wish I could be there! I'm afraid I must not. Hello! Hello? What

SINGLE ACT

LUCY

Oh! Proprio quello che volevo. Grazie!

BEN

Sono contenta che ti piaccia! Ora, Lucy, ho qualcosa da dirti. Vado via.

LUCY

Accidenti! Quando?

BEN

Il mio treno parte tra un'ora.

LUCY

Oh, mi dispiace tanto!

BEN

Ma prima di partire vorrei chiederti qualcosa.

LUCY

Sì, tesoro?

BEN

Sai quanto mi sei sempre piaciuta...

LUCY

Sì, tesoro?

BEN

Beh, allora... mi stavo solo chiedendo... questo è, ovviamente, dopo il mio ritorno... se potessi prendere in considerazione...

LUCY

Cosa, tesoro?

BEN

Non so proprio come dirtelo.

LUCY

Scusami. Pronto! Pronto? Oh Margaret, sei tu. Sono contenta che tu abbia chiamato. Stavo proprio pensando a te... È tanto tempo che non ci sentiamo. Chi? Io? Non posso venire stasera. No, mia cara. Non mi sento molto bene. Quando? Dove? Come vorrei esserci! Temo di no. Pronto? Pron-

did you say, my darling? What did you say? Hello! Hello? Please speak louder! I heard the funniest thing! Jane and Paul are going to get married next July. Don't you think it's the funniest thing you ever heard? I know... of course... and how are you? And how is John? How is Jean? You must tell them that I send my love. And how is Ursula? And how is Natalie? And how is Rosalie? I hope she's got 10 over her cold. And how is your mother? And how is your father? And how is dear little granny? Ha Ha Ah! Ah! Oh, dear! Well then, goodbye. Goodbye, my dear, goodbye. I'm so glad you called. I was just thinking of you. It's been a long time since you called me. Yes, you already told me that. No my darling, of course I won't forget. Yes, yes... goodbye, my dear goodbye... Yes, my darling, goodbye... Yes.

Ha! Ha! Ah! Ah! Oh, dear that's the funniest thing I ever heard! And how are you, and Bets and Bob, and Sarah and Sam? You must tell them that I send them my love. And how is the pussycat, how is the dog? Oh, I'm so glad! Goodbye! Yes, Margaret! All right, all right, goodbye. All right, all right, goodbye! Now Margaret goodbye! So long. That was Margaret.

BEN

You don't say!

LUCY

Isn't she funny?

BEN

She is a scream!

LUCY

Would you like to know what she told me?

BEN

I'd love to, but not now... It is getting late and there is so much I have to tell you.

LUCY

All right, go on. What is it, darling? Excuse me. Hello? Hello? What are you saying? What number you want? Wrong number! Why must they always pick on me when they get the wrong number?

to? Cosa hai detto, mia cara? Che cosa hai detto? Pronto! Pronto? Per favore, parla più forte! Ho sentito una cosa molto divertente! Jane e Paul si sposeranno il prossimo luglio. Non pensi che sia la cosa più divertente che tu abbia mai sentito? Lo so... ovviamente... e tu come stai? E come sta John? Come sta Jean? Devi dirgli che gli mando tanti saluti. E come sta Ursula? E come sta Natalie? E come sta Rosalie? Spero che si è ripresa dopo il suo raffreddore. Come sta tua madre? E come sta tuo padre? E come sta la cara nonnina? Ah ah ah! Ah! Accidenti! Bene, allora, arrivederci. Arrivederci, mia cara, arrivederci. Sono contenta che tu abbia chiamato. Stavo proprio pensando a te... È tanto tempo che non ci sentiamo. Me l'ha già detto. No, tesoro, certo che non lo dimenticherò. Sì, sì... arrivederci, mia cara arrivederci... Sì, mia cara, arrivederci... Sì.

Ha! Ha! Ah! Ah! Oh, cielo, è la cosa più divertente che abbia mai sentito! E tu come stai, e Bets e Bob, e Sarah e Sam? Devi dire loro che gli mando tanti saluti. E come sta la gattina, come sta il cane? Oh, sono così felice. Arrivederci! Sì, Margaret! Va bene, va bene, ciao. Va bene, va bene, ciao! Adesso ciao Margaret! Ciao. Era Margaret.

BEN

Non mi dire.

LUCY

Non è divertente?

BEN

Un fenomeno!

LUCY

Vuoi sapere cosa mi ha detto?

BEN

Mi piacerebbe, ma non ora... Si sta facendo tardi e ci sono così tante cose che devo dirti.

LUCY

Ok, continua. Cosa c'è, tesoro? Scusami. Pronto? Pronto? Che stai dicendo? Che numero vuoi? Numero sbagliato! Perché devono sempre prendersela con me quando fanno il numero sbagliato?

BEN

Why indeed? But now will you please listen to me?
The time is getting shorter.

LUCY

Would you like to know the exact time? Just wait.
It's four fifteen and three and a half seconds.

BEN

Thank you. But now, please listen to me?

LUCY

Of course, what else have I done? Go on then?

BEN

Well, as we were saying, you know how much I've
always care for you... so, I was just wondering...
that is, of course, after I come back... if you would
consider... Oh, I'll go insane!

LUCY

I'm sorry. Hello? Hello? Why, George, it's you!
But why must you scream at me so! What do you
mean? Whoever told it to you? I never said that
about you! If you don't believe me you can call up
Phyllis! How dare you say such a thing! Stop using
such language! No... yes... no, no, I mean... I swear
it isn't true! How can you believe that I'd say such a
thing? Now listen to me! I'm not going to stand it
if you call me names. Hello? Hello? Murder!

BEN

Listen, Lucy, listen, now don't you cry, don't you
cry. There is something I must tell you. Listen,
Lucy, listen, dear, don't you cry, don't you cry. Lift
your face and dry your tears. Listen, Lucy, listen,
dear, don't you cry, don't you cry.

LUCY

Oh, you don't understand! Let me go and get a
handchief.

BEN

Try again and again. What else can a man do
except wait and then try and wait and then try
once again? I'd rather contend with lover, husband,
or in-laws, than this two headed monster who
comes unasked and devours my day. For this thing

BEN

Guarda un po'? Ma ora vuoi ascoltarmi, per favore?
Il tempo stringe.

LUCY

Vuoi sapere l'ora esatta? Aspetta. Sono le quattro e
quindici e tre secondi e mezzo.

BEN

Grazie! Ma ora vuoi ascoltarmi, per favore?

LUCY

Certo, cos'altro ho fatto? Vai avanti allora?

BEN

Beh, come stavamo dicendo, sai quanto ci tengo a
te... quindi, mi chiedevo... ovviamente, dopo il mio
ritorno... se ci pensi... Oh, impazzirò!

LUCY

Scusa. Pronto? Pronto? Oh, George, sei tu! Ma
perché devi urlarmi contro così tanto! Cosa inten-
di? Chi te l'ha detto? Non ho mai detto questo di
te! Se non mi credi puoi chiamare Phyllis! Come
osi dire una cosa del genere! Smettila di parlare
così! No... sì... no, no, voglio dire... giuro che non
è vero! Come puoi credere che direi una cosa del
genere? Ora ascoltami. Non mi lascerò insultare.
Pronto? Pronto? Accidenti!

BEN

Ascolta, Lucy, ascolta, ora non piangere, non pian-
gere. C'è qualcosa che devo dirti. Ascolta, Lucy,
ascolta tesoro, ora non piangere, non piangere.
Guardami e asciuga le lacrime. Ascolta, Lucy,
ascolta tesoro, ora non piangere, non piangere.

LUCY

Oh, non capisci! Lasciami andare a prendere un
fazzoletto.

BEN

Provare ancora e ancora. Cos'altro può fare un
uomo se non aspettare e poi provare ad aspettare
e poi riprovare? Preferirei fare i conti con l'aman-
te, il marito o i suoceri, piuttosto che con questo
mostro a due teste che arriva senza essere richiesto

can't be challenged, can't be poisoned, or drowned.
It has hundreds of lives and miles of umbilical cord.

LUCY

You wicked man! What were you doing to it?

BEN

I... I was only trying...

LUCY

The poor thing! Shame on you! Put them down!

BEN

I assure you it was all in self-defence.

LUCY

You must have hit it first!

BEN

Lucy, can we two have a quiet talk?

LUCY

Yes, dear, but first I must call up Pamela.

BEN

Pamela? Why must you call her now?

LUCY

I must tell her of my quarrel with George.

BEN

Can't you tell her afterwards?

LUCY

Oh, no, I must get hold of her before she hears it from somebody else. It will only take a moment. I will make it very short.

BEN

Lucy, dear, please, not now, I shall soon be gone. Can you wait until I go?

LUCY

It will take me just a minute.

BEN

But I have no time to lose.

e divora la mia giornata. Perché questa cosa non può essere messa in discussione, non può essere avvelenata o annegata. Ha centinaia di vite e miglia di cordone ombelicale.

LUCY

Ah sciagurato! Cosa gli stavi facendo?

BEN

Io... cercavo solo...

LUCY

Poverino! Vergognati! Mettilo giù!

BEN

Ti assicuro che era tutto in autodifesa.

LUCY

Hai cominciato tu!

BEN

Lucy, possiamo parlare un attimo con calma?

LUCY

Sì, caro, ma prima devo chiamare Pamela.

BEN

Pamela? Perché devi chiamarla adesso?

LUCY

Devo dirle della mia lite con George.

BEN

Non puoi dirglielo dopo?

LUCY

Oh, no, devo dirglielo prima che lo senta da qualcun altro. Ci vorrà solo un momento. Farò prestissimo.

BEN

Lucy, cara, per favore, non ora, tra poco devo andare. Non potresti farlo dopo?

LUCY

Mi ci vorrà solo un minuto.

BEN

Ma non ho tempo da perdere.

LUCY

I will make it very short.

BEN

Oh, all right, but please hurry!

LUCY

Hello, this is Lucy. I just had a quarrel with George... Over the telephone. Shall I tell you all about it? It all began on a Sunday, when Jean and I went skating. We got on the trolley and Meg and Molly, so we sat down next to them. I've known both Meg and Molly for years, and thought they were my friends. But what they have done to me now, I'll never, never forget. They started asking if I had seen George, and now I know why. I said I'd seen him once, that's all they wanted to know. So one thing led to another, and while we gabbed about George I told them what you told me you had heard about him and Joe. I know I was a fool, but now it's too late. They told him what I told them you had told me.

BEN

I've waited hour after hour, but she will never stop. I must tell her I love her, but that thing will not let me, and now I have to go and she will never, and she will never know.

LUCY

Of course, I said, "Oh, George, my darling, how can you believe that I'd say such a thing, you know that in me you have a true friend". But he wouldn't believe me, and coursed me up and down, and kept calling me names, yes, all sort of names. And then I said, "Oh, George, my darling, if you don't believe me you can call up Phyllis and ask her to tell you whether or not it is true." Of course I had to lie, what else was I to do? But oh, you'll never know how much I went through.

BEN

I've waited hour after hour, but she will never stop. I must tell her I love her, but that thing will not let me, and now I have to go, and she will never know.

LUCY

I thought I would die. Ah! I'm so glad that you understand. And now, let's say goodbye. I want to

LUCY

Sarò molto breve.

BEN

Oh, va bene, ma per favore sbrigati!

LUCY

Pronto, sono Lucy. Ho appena litigato con George... al telefono. Vuoi che ti racconti tutto? Tutto iniziò di domenica, quando io e Jean andammo a pattinare. Salimmo sul tram e Meg e Molly, quindi ci sedemmo accanto a loro. Conosco Meg e Molly da anni e pensavo fossero mie amiche. Ma quello che mi hanno fatto ora non lo dimenticherò mai, mai. Hanno iniziato a chiedermi se avessi visto George, e ora so perché. Ho detto che l'avevo visto una volta, era tutto quello che volevano sapere. Quindi una cosa tira l'altra, e mentre chiacchieravamo di George gli ho detto quello che mi hai detto di aver sentito di lui e Joe. So di essere stato una sciocca, ma ora è troppo tardi. Gli hanno detto quello che io gli ho detto che tu avevi detto a me.

BEN

Aspetto da ore, ma non smette più. Devo dirle che la amo, ma quella cosa non me lo permetterà, e ora devo andare e lei mai, mai lo saprà.

LUCY

Naturalmente, dissi: «Oh, George, mio caro, come puoi credere che direi una cosa del genere, sai che in me hai una vera amica». Ma non mi credeva, e mi ha maledetto, e continuava a chiamarmi con nomi, sì, tutti i tipi di nomi. E poi gli ho detto: «Oh, George, mio caro, se non mi credi puoi chiamare Phyllis e chiederle di dirti se è vero o no». Certo che dovevo mentire, che altro dovevo fare? Ma oh, non saprai mai quante ne ho passate.

BEN

Aspetto da ore, ma non smette più. Devo dirle che la amo, ma quella cosa non me lo permetterà, e ora devo andare e lei mai, mai lo saprà.

LUCY

Pensavo di morire. Ah! Sono contenta che tu capisca. E ora, salutiamoci. Voglio pensarci su, se

think it over, if anything else should happen today I promise to call you again. Goodbye, goodbye.

BEN

I heard that before. She only stops to start again. If I stay, I'll go mad! There's only one thing left, there's only one thing left.

LUCY

Oh, where has he gone? He left me alone with my telephone. I wonder what he wanted to tell me? I have a feeling he had something on his mind. Will he come back? By now he must be on the train. I don't know why I feel depressed. Oh, it must be he! It must be he! Hello?

BEN

Hello?

LUCY

Where are you, my darling?

BEN

I'm terribly near you, right next to your ear.

LUCY

Did you miss your train?

BEN

Not yet.

LUCY

But why did you leave me, and what was the thing you so wanted to tell me?

BEN

Will you marry me?

LUCY

Oh, Ben! Of course I will marry you! You know that I love you. So why, my Darling, did you wait so long to ask me what you already knew?

BEN

Blessed invention, extend your forgiveness! From now on this shall be that form of love which people call *l'amour à trois*. I must go now.

dovesse succedere qualcos' altro oggi prometto di chiamarti di nuovo. Ciao, ciao.

BEN

Questa l'ho già sentita. Si ferma solo per ricominciare. Se rimango impazzirò! È rimasta solo una cosa da fare, è rimasta solo una cosa.

LUCY

Oh, dov'è andato? Mi ha lasciata sola con il mio telefono. Chissà cosa voleva dirmi? Ho la sensazione che avesse qualcosa per la testa. Tornerà? Ormai deve essere sul treno. Non so perché mi sento depressa. Oh deve essere lui! Deve essere lui! Pronto?

BEN

Pronto?

LUCY

Dove sei, tesoro?

BEN

Ti sono vicinissimo, proprio accanto al tuo orecchio.

LUCY

Hai perso il treno?

BEN

Non ancora.

LUCY

Ma perché mi hai lasciato, e che cosa volevi dirmi?

BEN

Mi vuoi sposare?

LUCY

Oh, Ben! Certo che ti sposerò! Sai che ti amo. Allora perché, mio caro, hai aspettato così tanto per chiedermi quello che sapevi già?

BEN

Benedetta invenzione, estendi il tuo perdono! D'ora in poi questa sarà quella forma di amore che la gente chiama *l'amour à trois*. Devo andare adesso.

LUCY

Oh not just yet.

BEN

I'll miss my train.

LUCY

No, no, you still have time.

BEN

Will you wait for me?

LUCY

Oh, Ben, of course I will wait, but please don't be long. I'll wait by the phone, but darling, don't be long.

BEN

As long as you have a phone, you'll never be alone.

LUCY

And while you're away...

BEN

Yes?

LUCY

Don't forget...

BEN

Your eyes?

LUCY

No...

BEN

Your hands?

LUCY

No...

BEN

Your lips?

LUCY

No...

BEN

What else?

LUCY

Oh, non ancora.

BEN

Perderò il treno.

LUCY

No, no, hai ancora tempo.

BEN

Mi aspetterai?

LUCY

Oh, Ben, certo che aspetterò, ma per favore non metterci molto. Aspetterò vicino al telefono, ma tesoro, non metterci molto.

BEN

Finché hai un telefono, non sarai mai sola.

LUCY

E mentre sei via...

BEN

Sì?

LUCY

Non dimenticare...

BEN

I tuoi occhi?

LUCY

No...

BEN

Le tue mani?

LUCY

No...

BEN

Le tue labbra?

LUCY

No...

BEN

Cos'altro?

LUCY

My number!

BEN

Your number?

LUCY

Oh please don't forget to call my number, my darling, remember to call it every day.

BEN

I'll never forget to call your number, yes dear, I'll remember to call it every day.

LUCY AND BEN

You always can reach me by ringing this number.

LUCY

You'd better write it down so you won't forget it.
Stevedore two...

BEN

Stevedore two...

LUCY

Three...

Ben

Three...

LUCY

Four...

BEN

Four...

LUCY

Nine...

BEN

Nine...

LUCY

O.

BEN

O.

LUCY

Il mio numero!

BEN

Il tuo numero?

LUCY

Oh, per favore, non dimenticare di chiamare il mio numero, mio caro, ricordati di chiamarlo ogni giorno.

BEN

Non dimenticherò mai di chiamare il tuo numero, sì cara, mi ricorderò di chiamarlo ogni giorno.

LUCY E BEN

Puoi sempre raggiungermi chiamando questo numero.

LUCY

Faresti meglio a scriverlo in modo da non dimenticarlo.
Stevedore due...

BEN

Stevedore due...

LUCY

Tre...

BEN

Tre...

LUCY

Quattro...

BEN

Quattro...

LUCY

Nove...

BEN

Nove...

LUCY

Zero.

BEN

Zero.

Trouble in Tahiti in breve

a cura di Ludovica Gelpi

Trouble in Tahiti, composta nel 1951, è la prima opera di Leonard Bernstein. Al tempo Bernstein era un affermato direttore d'orchestra, come compositore in ambito teatrale aveva già affrontato i generi del *musical* (con *On the Town* nel 1944 e *Peter Pan* nel 1950) e del balletto (*Facsimile*, 1944), grazie anche a un ambiente, quello newyorkese, che favoriva molti spunti in questo senso. Fu l'amico compositore e librettista Marc Blitzstein a suggerirgli di dedicarsi più strettamente all'opera, e proprio a lui è dedicato questo primo lavoro. *Trouble in Tahiti*, di cui Bernstein è stato anche ideatore del soggetto e librettista, tratta in chiave autobiografica il tema dell'ipocrisia del Sogno Americano, caro a molti intellettuali e artisti statunitensi soprattutto nel secondo dopoguerra. Il compositore prende spunto da alcune delle dinamiche familiari da lui vissute in prima persona, quando da ragazzino assisteva alle tensioni domestiche tra i suoi genitori, tra successi professionali e difficoltà affettive, nella 'suburbia' del Massachusetts. Non è inoltre indifferente il fatto che durante la composizione Bernstein si trovasse in viaggio di nozze, quasi a voler esorcizzare in forma artistica le insicurezze e preoccupazioni che pesavano sul suo vissuto.

La vicenda, articolata in sette scene introdotte da un preludio e intramezzate da un interludio, copre la giornata-tipo di una coppia di coniugi borghesi nell'immaginaria città di Suburbia. I due protagonisti, Sam (da Samuel, padre di Bernstein) e Dinah (che prende il nome dalla nonna del compositore) si scontrano sin dalle prime ore del mattino, discutendo già a colazione e muovendosi accuse nell'incapacità di comunicare apertamente. In Sam è forte il contrasto tra successo apparente – efficienza e autorevolezza al lavoro, ampia disponibilità economica, prestanza sportiva – e inettitudine alla vita familiare. Dinah è profondamente segnata e trova se stessa solo nel desiderio di fuga che emerge sia quando parla con il suo analista sia quando fantastica ricordando le scene di un film. Il figlio Junior viene solo nominato, rimane estraneo all'azione – come mera componente dell'immagine della famiglia perbene – mentre entrambi i genitori si mostrano negligenti nei suoi confronti dimenticando di assistere alla sua recita scolastica pomeridiana. Alla fine della giornata, quando marito e moglie si ritrovano a casa, sempre incapaci di affrontare davvero i loro problemi, riescono a evitare un nuovo litigio solo cercando una distrazione: andare insieme al cinema. Questo lascia intendere che l'indomani il circolo vizioso continuerà a ripetersi, sempre più opprimente. A incorniciare la quotidianità della coppia borghese (baritono e mezzosoprano), compare un trio vocale jazz (soprano, tenore e baritono) che ha la funzione di uno pseudo coro greco contemporaneo «A Greek chorus born of the radio commercial», così lo definì Bernstein, ovvero quella di com-



Elena Zamparutti, bozzetto per *Trouble in Tahiti* di Leonard Bernstein al Teatro Goldoni, ottobre 2026. Direttore Jacopo Brusa, regia e costumi di Gianmaria Aliverta.

mentare l'azione come se dovesse vendere al pubblico lo stile di vita della borghesia americana. Nel preludio, il trio dipinge l'idilliaca immagine del risveglio borghese, tra cittadine ordinate e pulite, descrive poi il piglio deciso e ammirevole di Sam al lavoro nella seconda scena, e ancora nell'interludio il lusso e i molti beni materiali di cui la borghesia americana dispone. Gli altri personaggi (l'analista di Dinah, i colleghi di Sam), sono interlocutori invisibili e inudibili, i due coniugi rimangono così del tutto protagonisti in una dimensione ulteriormente accentuata di isolamento e mancanza di senso dietro la facciata di una vita scintillante.

Il preludio e l'interludio, di natura più jazz e cabarettistica, creano uno spiccato contrasto musicale con le sette scene di vita dei coniugi, nelle quali le maggiori influenze sono il teatro musicale europeo ma anche i modelli americani del mondo del *musical* e del cinema. Alla leggerezza frivola e satirica dei tre *crooners* si contrappone la dimensione reale e tragica di Sam e Dinah, dai toni lirici, intensi e variegati. I momenti di massima tensione sono la quarta scena, in cui dopo un breve incontro a metà giornata Sam e Dinah si separano ma le loro voci continuano a duettare, e la scena finale, in cui i due si abbandonano all'artificiale conforto di un film ma ancora una volta le loro voci si sovrappongono. Questi due momenti non suggeriscono affatto un possibile riavvicinamento, quanto piuttosto il paradosso di essere uniti e potersi capire a vicenda solo nell'insoddisfazione che li accomuna e al contempo li divide.

La prima di *Trouble in Tahiti* si tenne il 12 giugno 1952 alla Brandeis University di Waltham, Massachusetts, mentre nel 1983 Bernstein realizzò un rifacimento dell'opera che sarebbe diventato il secondo atto di *A Quiet Place*, quasi un *sequel* in cui in seguito alla morte di Dinah Sam cerca di riconciliarsi con i figli; la nuova versione di *Trouble in Tahiti* vi compare come *flashback*.

Trouble in Tahiti in short

Composed in 1951, *Trouble in Tahiti* is Leonard Bernstein's first opera. At the time Bernstein was an established conductor, and as a composer for the theatre he had already tackled the musical genre (*On the Town* in 1944 and *Peter Pan* in 1950) and ballet genre (*Facsimile*, 1944), thanks also to an environment, that of New York, which encouraged many ideas in this regard. It was his friend composer and librettist Marc Blitzstein who suggested that he devote himself more to opera, and this first work is dedicated to him. *Trouble in Tahiti*, of which Bernstein was also the creator of the subject and librettist, deals with the theme of the hypocrisy of the American Dream, dear to many American intellectuals and artists, especially in the post-war period. The composer was inspired by some of the family dynamics he experienced firsthand, when as a child he witnessed the domestic tension between his parents, a mix of professional successes and emotional difficulties, in the 'suburbs' of Massachusetts. It is also no coincidence that Bernstein was on his honeymoon while composing the piece, as if to exorcise artistically the insecurities and concerns that weighed on his life.

The story, divided into seven scenes introduced by a prelude and interspersed with an interlude, covers the typical day of a couple of bourgeois spouses in the imaginary city of Suburbia. The two protagonists, Sam (after Samuel, Bernstein's father) and Dinah (named after the composer's grandmother), clash from the early hours of the morning, already arguing at breakfast and accusing one another, incapable of communicating openly. In Sam there is a strong contrast between apparent success – efficiency and authority at work, ample economic means, sports performance – and ineptitude for family life. Dinah is deeply marked and is only able to find herself in the desire to escape that emerges both when she talks to her analyst and when she fantasises, remembering the scenes of a movie. Their son Junior is only named, and he remains a stranger to the action – a mere component of the image of the perfect family – while both parents reveal their negligence towards him by forgetting to attend his school play in the afternoon. At the end of the day, when husband and wife find themselves at home, unable to really face their problems as always, they manage to avoid a new fight by looking for a distraction: going to the cinema together. This suggests that the vicious cycle will continue in the future, becoming increasingly oppressive. Framing the everyday life of the bourgeois couple (baritone and mezzo-soprano), a jazz vocal trio appears (soprano, tenor and baritone) that has the function of a contemporary Greek pseudo-chorus. 'A Greek chorus born of the radio commercial', as Bernstein defined it, that is, to comment on the action as if it were selling



Elena Zamparutti, bozzetto per *Trouble in Tahiti* di Leonard Bernstein al Teatro Goldoni, ottobre 2026. Direttore Jacopo Brusa, regia e costumi di Gianmaria Aliverta.

the lifestyle of the American bourgeoisie to the public. In the prelude, the trio paints the idyllic image of the bourgeois awakening, with tidy and clean towns, before going on to describe Sam's determined and admirable streak at work in the second scene; then in the interlude it describes the luxury and the many material goods that the American bourgeoisie has at its disposal. The other characters (Dinah's analyst, Sam's colleagues), are invisible and inaudible interlocutors, the two spouses thus remain the absolute protagonists in a further accentuated dimension of isolation and lack of meaning behind the facade of a glittering life.

The prelude and interlude, which are jazzier and more comedic in nature, create a marked musical contrast with the seven scenes of the spouses' lives, in which the main influences are European musical theatre but also American models from the world of musicals and films. The frivolous and satirical lightness of the three *crooners* is contrasted by the real and tragic dimension of Sam and Dinah, with lyrical, intense and varied tones. The moments of maximum tension are the fourth scene, in which after a short meeting in the middle of the day Sam and Dinah separate but their voices continue in a duet, and the final scene, in which the couple abandon themselves to the artificial comfort of a film but once again their voices overlap. These two moments do not in the least suggest a possible rapprochement, but rather the paradox of being united and being able to understand each other only in the dissatisfaction that unites them whilst at the same time dividing them.

Trouble in Tahiti premièred on June 12, 1952 at Brandeis University in Waltham, Massachusetts, while in 1983 Bernstein completed a remake of the work that would become the second act of *A Quiet Place*, almost a *sequel* in which, following the death of Dinah, Sam tries to reconcile with his children; the new version of *Trouble in Tahiti* appears as *flashback*.

Argomento

Preludio – Un trio jazz introduce l'azione raccontando lo splendido stile di vita di cui godono gli abitanti di Suburbia, cittadina che incarna i fasti del Sogno Americano anni Cinquanta.

Scena I – Sam e Dinah, una coppia di coniugi, hanno un duro scambio durante la colazione: lei lo accusa di tradirla con la sua segretaria, lui nega. Quando lei gli chiede di essere presente, quel pomeriggio, alla recita scolastica del figlio Junior, lui dice che sarà impegnato in un torneo per poi uscire di casa diretto in ufficio.

Scena II – Al lavoro, Sam si dimostra un professionista brillante e affermato, gestisce con sicurezza le sue pratiche e si offre di prestare del denaro ad un amico, mentre il trio jazz commenta con grande ammirazione il suo *savoir faire*.

Scena III – Dinah si trova dal suo analista e racconta di aver sognato un giardino incolto e abbandonato, dove una voce la chiamava raccontando di un misterioso luogo di pace e armonia. Nel sogno, Dinah cercava di seguire la voce, non riuscendo però a raggiungerla. Nel frattempo, Sam sta per uscire per la pausa pranzo.

Scena IV – In strada Sam e Dinah si incontrano per caso, ma cercano delle scuse per non pranzare insieme. Una volta separatisi, entrambi si chiedono come la loro relazione abbia potuto deteriorarsi a tal punto, divisi tra la nostalgia dei primi tempi insieme e la profonda frustrazione del loro presente.

Interludio – Il trio jazz torna a elogiare le meraviglie della vita a Suburbia e i molti lussi di cui la borghesia dispone.

Scena V – In palestra, Sam ha vinto il suo torneo. Il suo successo professionale e la sua prestantza fisica lo fanno sentire invincibile, tanto da credere di appartenere alla categoria delle «persone vincenti», coloro i quali riescono in tutto e che «i perdenti» non riusciranno mai a equiparare.

Scena VI – Durante il pomeriggio, Dinah è stata al cinema a vedere un film intitolato *Trouble in Tahiti*, una commedia romantica da poco. Una volta a casa, la donna ricorda la colonna sonora e si abbandona a esotiche fantasie, ma presto deve tornare in sé per preparare la cena. Sam sta rientrando, svanito l'entusiasmo del pomeriggio, con amarezza riflette su come anche «i vincenti» debbano pagare un prezzo per il loro successo: per lui il prezzo è il suo matrimonio infelice.

Scena VII – Il trio jazz imperversa: quanto è deliziosa la vita domestica degli abitanti di Suburbia. Sam e Dinah si trovano di nuovo insieme a casa. Realizzano di aver entrambi mancato lo spettacolo del figlio Junior, sanno di dover finalmente discutere dei loro problemi ma, incapaci di affrontare la situazione, decidono di andare insieme a vedere un film: *Trouble in Tahiti*.

Synopsis

Prelude – A jazz trio introduces the action by recounting the marvellous lifestyle enjoyed by the inhabitants of Suburbia, a town that embodies the glories of the American Dream in the fifties. *Scene I* – Sam and Dinah, a married couple, have a harsh exchange over breakfast: she accuses him of cheating on her with his secretary, which he denies. When she asks him to be present, that afternoon at the school play of his son, Junior, he says that he will be busy in a tournament; he then leaves the house and goes straight to the office. *Scene II* – At work, Sam is a brilliant and successful professional; he confidently manages his affairs and offers to lend a friend money, while the jazz trio comments with great admiration on his *savoir faire*. *Scene III* – Dinah is at her analyst's and tells him that she dreamed of an abandoned, uncultivated garden, where a voice was calling her, promising a mysterious place of peace and harmony. In her dream, Dinah tried to follow the voice but was unable to reach it. Meanwhile, Sam is about to leave for lunch. *Scene IV* – On the street Sam and Dinah meet by chance but make excuses not to have lunch together. Once they have gone their separate ways, they both wonder how their relationship could have deteriorated to such an extent, torn between the nostalgia of their early days together and the deep frustration of their present. *Interlude* – The jazz trio returns to praise the wonders of life in Suburbia and the many luxuries available to the bourgeoisie. *Scene V* – In the gym, Sam wins his tournament. His professional success and physical prestige make him feel invincible, so much so that he believes he belongs to the category of “winning people”, those who succeed in everything and that “the losers” will never be able to match. *Scene VI* – During the afternoon, Dinah goes to the cinema to see a movie called *Trouble in Tahiti*, a romantic comedy that has just come out. Once home, the woman remembers the soundtrack and indulges in exotic fantasies, but soon she has to come to her senses and prepare dinner. Sam is on his way home; the enthusiasm of the afternoon gone and he is bitterly reflecting on how even ‘the winners’ must pay a price for their success: for him the price is his unhappy marriage. *Scene VII* – The jazz trio rages: how delightful the home life of the people of Suburbia is. Sam and Dinah are back together at home. They realise that they both missed Junior's show, they know they finally have to discuss their problems but, unable to deal with the situation, they decide to go together to see a movie: *Trouble in Tahiti*.

Argument

Prélude – Un trio de jazz fait une introduction en parlant du mode de vie splendide qui est le propre des habitants de Suburbia, une petite ville incarnant le Rêve Américain des années Cinquante. *Scène I* – Sam et Dinah, un couple, se dispute pendant le petit déjeuner: elle l'accuse de la tromper avec sa secrétaire, mais il nie le tout. Quand elle lui demande d'être présent, l'après-midi même, au spectacle organisé par l'école de leur fils Junior, il annonce qu'il sera occupé en raison d'un tournoi sportif et qu'il devra aller directement au bureau. *Scène II* – Au bureau, Sam fait preuve de qualités professionnelles qui en font un homme affirmé; il est sûr de lui quand il gère ses dossiers, il se propose de prêter de l'argent à un ami, tandis que le trio de jazz commente son *savoir-faire* avec admiration. *Scène III* – Dinah se trouve chez son analyste et lui raconte qu'elle a rêvé d'un jardin inculte et abandonné, où une voix bappelait pour lui parler d'un endroit mystérieux, plein de paix et d'harmonie. Dans son rêve, Dinah essayait de suivre la voix sans réussir à la rejoindre. Entre temps, Sam s'apprête à sortir pour la pause déjeuner. *Scène IV* – Dans la rue, Sam et Dinah se rencontrent par hasard, mais cherchent des excuses pour ne pas déjeuner ensemble. Une fois partis chacun de leur côté, ils se demandent tous les deux comment leur mariage en a pu arriver à ce point. Ils se sentent écartelés entre la nostalgie des premiers temps passés ensemble et l'énorme frustration des temps présents. *Intermède* – Le trio de jazz revient pour louer les merveilles d'une vie à Suburbia et le luxe dans lequel vit la bourgeoisie. *Scène V* – Au gymnase, Sam a gagné son tournoi. Son succès professionnel et sa prestance physique lui donnent l'impression d'être invincible, au point de le convaincre d'appartenir à la catégorie des «gagnants», de ceux à qui tout réussit alors que les «perdants» n'y arriveront jamais. *Scène VI* – Dans l'après-midi, Dinah est allée au cinéma pour voir un film intitulé *Problèmes à Tahiti*, une comédie romantique. Une fois rentrée à la maison, elle repense à la musique du film et s'abandonne à des songeries exotiques. Mais elle doit bientôt revenir à la réalité pour préparer le dîner. Sam est en train de rentrer, sans plus l'enthousiasme que dans l'après-midi. Il réfléchit avec amertume sur le fait que les «gagnants» aussi doivent payer le prix de leur succès: pour lui, le prix est ce mariage raté. *Scène VII* – Le trio de jazz insiste sur la vie de famille des habitants de Suburbia qui est délicieuse. Sam et Dinah se trouvent à nouveau ensemble à la maison. Ils s'aperçoivent qu'ils ont raté tous les deux le spectacle de leur fils Junior, ils savent qu'il va falloir enfin discuter de leurs problèmes. Mais, incapables d'affronter la situation, ils décident d'aller voir un film: *Problèmes à Tahiti*.

Handlung

Vorspiel – Ein Jazz-Trio leitet die Handlung ein und erzählt vom herrlichen Lebensstil der Einwohner von Suburbia, einer Kleinstadt, die den Glanz des amerikanischen Traums der 1950er Jahre verkörpert. *I. Szene* – Die Eheleute Sam und Dinah streiten sich beim Frühstück: Sie wirft ihm vor, sie mit seiner Sekretärin zu betrügen, er leugnet es. Als sie ihn bittet, am Nachmittag zur Schulaufführung ihres jüngsten Sohnes zu kommen, erwidert er, dass er ein Turnier hat. Dann verlässt er das Haus und fährt ins Büro. *II. Szene* – Bei der Arbeit erweist sich Sam als brillanter und erfolgreicher Fachmann, erledigt seine Aufgaben souverän und bietet einem Freund an, ihm Geld zu leihen. Derweil kommentiert das Jazz-Trio anerkennend sein *savoir faire*. *III. Szene* – Dinah ist bei ihrem Psychiater und erzählt, sie habe von einem verlassenen und verwilderten Garten geträumt. Dort habe sie eine Stimme gehört, die ihr von einem geheimnisvollen Ort des Friedens und der Harmonie berichtet habe. In ihrem Traum hatte Dinah vergebens versucht, der Stimme zu folgen. Sam ist in der Zwischenzeit auf dem Weg in die Mittagspause. *IV. Szene* – Als sich Sam und Dinah zufällig auf der Straße begegnen, finden sie Ausflüchte, um nicht miteinander zu Mittag zu essen. Nach ihrer Verabschiedung fragen sich beide, wie ihre Beziehung so auseinanderbrechen konnte. Sie sind hin- und hergerissen zwischen der Sehnsucht nach den ersten gemeinsamen Tagen und der tiefen Enttäuschung über ihre gegenwärtige Situation. *Zwischenspiel* – Das Jazztrio tritt wieder auf und bejubelt das großartige Leben in Suburbia und die vielen Annehmlichkeiten, welche die Oberschicht genießt. *V. Szene* – Im Fitnessstudio hat Sam das Turnier gewonnen. Sein beruflicher Erfolg und seine körperliche Leistungsfähigkeit geben ihm das Gefühl, unbesiegbar zu sein. Er glaubt, zu den „Gewinnern“ zu gehören, zu denen, die in allem erfolgreich sind und denen die „Verlierer“ niemals das Wasser reichen können. *VI. Szene* – Am Nachmittag war Dinah im Kino, um die neue romantische Komödie *Trouble in Tahiti* zu sehen. Wieder zu Hause lässt sie die Filmmusik Revue passieren und gibt sich exotischen Fantasien hin. Doch schon bald muss sie davon ablassen und das Abendessen vorbereiten. Als Sam nach Hause kommt, ist sein heroischer Enthusiasmus verflogen. Er sieht mit Bitternis ein, dass auch „Gewinner“ einen Preis für ihren Erfolg zahlen müssen: für ihn ist dieser Preis seine unglückliche Ehe. *VII. Szene* – Das Jazz-Trio tobt: Wie schön ist doch das häusliche Leben der Bewohner von Suburbia. Sam und Dinah sind wieder zusammen zu Hause. Als sie feststellen, dass sie beide die Aufführung ihres Sohnes Junior verpasst haben, wissen sie, dass sie endlich über ihre Probleme sprechen müssen. Sie sind nicht in der Lage, sich gemeinsam der Situation zu stellen und beschließen, ins Kino zu gehen: *Trouble in Tahiti*.

Trouble in Tahiti

opera in 1 act and 7 scenes

arr. Garth Sunderland

Text and music by Leonard Bernstein

Characters

Sam baritone

Dinah mezzo-soprano

Trio Jazz soprano, tenor, baritone

Trouble in Tahiti

Opera in un atto e sette scene

arr. Garth Sunderland

Testo e musica di Leonard Bernstein

traduzione italiana di Tina Cawthra

Personaggi

Sam baritono

Dinah mezzosoprano

Trio Jazz soprano, tenore, baritono

PRELUDE

A vocal Trio, dance-band "ensemble style", is huddled around a mike down-stage right. They are dressed in smart evening clothes. There is a blackboard standing next to them. The curtains are closed.

TRIO

(amplified on mike)

Doa/Daa/Day, Day

Mornin' sun kisses the windows, kisses the walls
of the little white house;

kisses the door knob, kisses the roof,
kisses the door-knob and pretty red roof
of the little white house in Scarsdale.

Friendly sun opens the eyelids,
opens the eyes of the husband and wife;
kindles their faces, kindles their love,
kindles their faces with greetings of love
in the little white house in Wellesley Hills.
Suburbia!

Our little spot, out of the hubbub,
less than an hour by train.

Suburbia! Sweet in the Spring,
healthful in Winter,

saves us the bother of summers in Maine.

Mornin' sun kisses the driveway, kisses the lawn
kisses the flagstones on the front lawn
of the little white house,
kisses the paper at the front door,
kisses the roses around the front door
of the little white house in Ozone Park.

The two Boys go to the blackboard and begin to draw a child's version of a dream-house, including a sun and moon, a TV antenna, and smoke issuing from the chimney.

GIRL

(scat style)

Ratty Boo. Sofa so far so,

Automobee, Ought to be Moby.

Sofa so far. Ever over debut. Ever tin over.

Skid a lit day. Skid a lit Ada Abarbanel: who
but Abarbanel buys a visa... vis.

PRELUDIO

Un trio vocale, in stile complesso dance-band, è raggruppato attorno a un microfono in proskenio a destra. Indossano eleganti abiti da sera. Accanto a loro c'è una lavagna. Il sipario è chiuso.

TRIO

(amplificati al microfono)

Do/Da/Di

Il sole mattutino bacia le finestre, bacia le pareti
della casettina bianca;

bacia le maniglie della porta, bacia il tetto,
bacia la maniglia della porta e il bel tetto
rosso della casettina bianca a Scarsdale.

Il sole amico schiude le palpebre,
apre gli occhi del marito e della moglie;
accende i loro volti, accende il loro amore,
accende i loro volti con saluti d'amore
nella piccola casa bianca a Wellesley Hills.
Suburbia!

Il nostro piccolo angolo, fuori dal baccano,
a meno di un'ora di treno.

La periferia! Dolce in primavera
salutare in inverno,

ci risparmia il fastidio delle estati nel Maine.

Il sole del mattino bacia il vialetto, bacia il prato,
bacia le lastricature sul prato davanti
della piccola casa bianca,
bacia il giornale alla porta d'ingresso,
bacia le rose attorno alla porta d'ingresso
della piccola casa bianca a Ozone Park.

I due ragazzi vanno alla lavagna e cominciano a disegnare la versione infantile della casa dei sogni, includendo sole e luna, un'antenna TV e del fumo che esce dal camino.

RAGAZZA

(in stile di virtuosismo Scat-style)

Ratty Boo. Diva Divano

Automobee, Auto di Moby.

Diva Divano Sempre oltre *debut*. Ogni latta in più.

Scivola un giorno splendente. Scivola

Una splendente Ada Adarbanel: chi oltre
Abarbanel compra una visa... vis.

TRIO

Suburbia!

Parks for the kids, neighborly butchers,
less than an hour by train!

That mornin' sun says a good momin'.

Have a good day. Have a good morning',
have a good day in the city today.

Joy to your labors until you return
to the little white house in Highland Park,
in shaker Heights,
in Michigan Falls,
in Beverly Hills.

The curtains part revealing a front drop on which is painted the exact replica, full size of the dream-house that was drawn on the blackboard.

Fadeout on Trio. In the dark. More breath than voice.

Skid a lit day; skid a lit day... Ratty boo.

SCENE ONE

The front drop rises. Dinah and Sam are finishing breakfast. Their nine-year-old son has just left for school, leaving his chair at an angle and a napkin thrown over his waterglass. Dinah and Sam nibble and sip in grim silence through the opening measures.

SAM

(with repressed anger)

How could you say the thing that you did...

DINAH

What is it this time?

SAM

In front of the kid!

DINAH

You were the first to go up in smoke.

SAM

Always it's my fault!

DINAH

I just meant a joke...

TRIO

Suburbia!

Parchi per i bambini, macellai di quartiere,
meno di un'ora di treno!

Quel sole del mattino ti augura un buon giorno.

Buona giornata. Buona mattinata,
buona giornata in città oggi.

Gioia per le tue fatiche finché non torni
alla piccola casa bianca a Highland Park,
a Shaker Heights,
a Michigan Falls,
a Beverly Hills.

Si aprono i sipari rivelando un fondale anteriore sul quale è dipinta l'esatta replica, a grandezza naturale, della casa dei sogni che era stata disegnata sulla lavagna. In dissolvenza sul Trio. Nel buio. Più fiato che voce.

Scivola un giorno splendente; scivola un giorno splendente... Ratty Boo.

SCENA PRIMA

Si alza il sipario. Dinah e Sam stanno finendo di fare colazione. Il figlio di nove anni è appena uscito per andare a scuola, lasciando la sedia di sbieco e un tovagliolo gettato sul bicchiere dell'acqua. Dinah e Sam sgranocchiano e sorseggiano in cupo silenzio per tutte le battute iniziali.

SAM

(con rabbia repressa)

Come hai potuto dirmi quello che hai detto...

DINAH

Che c'è adesso?

SAM

Di fronte al bambino!

DINAH

Tu sei stato il primo ad andare in fumo.

SAM

È sempre colpa mia.

DINAH

Stavo scherzando...

SAM

Pass me the toast.

DINAH

You might have said please.

Pause of silent hostility.

SAM

Please understand, I don't mean the fight.

DINAH

Why do you start, then?

SAM

It's simply not right.

DINAH

Righteous old Sam! So quick to accuse!

SAM

Here we are fighting!

DINAH

The language you use

SAM

This coffee is burned

DINAH

Make it yourself

(In an undertone)

Every morning it's the same old thing;

Lovely way to start the day!

SAM

There are things that have to be discussed...

DINAH

There certainly are!

(Rises)

Everyone knows that you and Miss Brown...

SAM

You mean my secreta... ?

DINAH

The talk of the town!

SAM

Passami il pane tostato.

DINAH

Potevi dire 'per favore'.

Pausa di muta ostilità.

SAM

Per piacere capiscimi, non voglio litigare.

DINAH

Allora perché cominci?

SAM

Perché semplicemente è sbagliato...

DINAH

Virtuoso vecchio Sam! Così pronto ad accusare.

SAM

Ecco che litighiamo!

DINAH

Che linguaggio!

SAM

Il mio caffè è bruciato.

DINAH

Fattelo da solo.

(A voce bassa)

Ogni mattina è la stessa storia;

che bel modo di iniziare la giornata!

SAM

Ci sono cose che devono essere affrontate...

DINAH

Questo è sicuro!

(Si alza)

Tutti sanno che tu e la signorina Brown...

SAM

Stai parlando della mia segretar...?

DINAH

Ne sta parlando tutta la città!

SAM

Me and Miss Brown!

(Laughing it off)

That homely old bird?

DINAH

Still young enough to ma...

SAM

It's simply too absurd!

DINAH

Still young enough!

SAM

The subject is closed.

Gets up abruptly and exits to get hat and coat.

DINAH

Oh! I'm sick of this life! Day after day
of the same humiliation!*(Screaming after him into the wings)*

Day after day with no consideration

(the lights fade slowly to a spot on Dinah)

of what it means to be a woman!

*(Calming down)*A woman needs so little; a little feeling of
warmth, a little feeling of home.*Sam eappears with his hat and raincoat. There is a spot
on him. He does not look at her.*

SAM

Try, Dinah try to be kind. Help me

to free you again.

Break down this wall we have made.

Try, let us try to be kind.

Not looking at him.

DINAH

Try, Sam, try to be kind Help me to
love you again.

Break down these bars we have made.

Try, let us try.

SAM

Io e la signorina Brown!

(Ridendoci sopra)

Quel brutto ceffo vecchio?

DINAH

Ancora abbastanza giovane per...

SAM

È semplicemente assurdo!

DINAH

Ancora giovane abbastanza!

SAM

La questione è chiusa.

*Si alza bruscamente ed esce a prendere cappello e
cappotto.*

DINAH

Oh! Sono stufa di questa vita! Giorno dopo
giorno la stessa umiliazione!*(Gridandogli dietro le quinte)*

Giorno dopo giorno senza riguardo

(le luci creano uno spot su Dinah)

per ciò che significa essere una donna!

*(Calmandosi)*A una donna basta così poco: sentire un po' di
calore, sentirsi un po' a casa.*Sam riappare con il cappello e l'impermeabile. C'è uno
spot su di lui. Non la guarda.*

SAM

Prova, Dinah, prova a esser gentile. Aiutami

a liberarti ancora.

Abbatti questo muro che abbiamo eretto.

Proviamo, proviamo a esser gentili.

Dinah non lo guarda.

DINAH

Prova, Sam, prova a essere buono. Aiutami ad
amarti di nuovo.

Abbattiamo queste barriere che abbiamo eretto.

Proviamo, proviamo insieme.

The lights come up again on the scene.

TRIO

Mornin' sun says a good morning have a good day, have a good morning, have a good day in the city

DINAH

(Turning to him, attempting warmth)
Darling, you know it's Junior's big day.

SAM

(replying in kind)
Is it his birthday?

DINAH

Oh, no, it's the play

SAM

Oh, I forgot that awful school show.

DINAH

(proudly)
Junior's the hero

SAM

What time do we go?

DINAH

At four on the dot.

SAM

Fine, I'll be there.
(Suddenly remembering)
Sorry, I can't. I'm due at the gym.

DINAH

Sam, but we promised.

SAM

Oh, what's it to him?

DINAH

Ev'rything Sam. You really must try.

SAM

Dinah, I'm sorry!

Torna la luce in scena.

Trio

Il sole mattutino augura una buona mattinata, una buona giornata, una buona mattinata, una buona giornata in città.

DINAH

(voltandosi verso di lui cercando di mostrarsi affettuosa)
Tesoro, sai, è il grande giorno di Junior.

SAM

(rispondendo allo stesso modo)
È il suo compleanno?

DINAH

Oh, no, c'è lo spettacolo

SAM

Oh, mi ero scordato di quella tremenda recita scolastica!

DINAH

(con orgoglio)
Junior è l'eroe.

SAM

A che ora andiamo?

DINAH

Alle quattro in punto.

SAM

Va bene, ci sarò.
(Ricordandosi improvvisamente)
Scusa, non posso! Devo andare in palestra.

DINAH

Sam, ma gliel'abbiamo promesso.

SAM

Oh, cosa gli importa?

DINAH

Tutto, Sam. Devi proprio provarci.

SAM

Dinah, mi dispiace!

DINAH

He's wearing your tie!

SAM

I'm due at the gym.

DINAH

To hell with the gym!

SAM

*(trying to reason)*Don't you see, today's a special day?
Handball tournament and all.

DINAH

No, I don't see why it's so important!

SAM

Important to me! If I win today,
I win the gold cup!

DINAH

(nastily)

Isn't that dandy?

SAM

The tournament cup!

DINAH

You and your cup! Your ego is wild!

SAM

Well, it's important!

DINAH

But think of your child!

SAM

Oh, Junior's all right.

DINAH

(bitterly)

Handball indeed.

SAM

You lead your life and leave me to mine.

DINAH

Si metterà la tua cravatta!

SAM

Devo andare in palestra.

DINAH

Al diavolo la palestra!

SAM

*(cercando di ragionare)*Non capisci che oggi è un giorno speciale?
Il torneo di pallamano e tutto il resto.

DINAH

No, non capisco perché sia così importante!

SAM

È importante per me! Se vinco oggi,
vinco la coppa d'oro!

DINAH

(con cattiveria)

Ma guarda che meraviglia!

SAM

La coppa del torneo!

DINAH

Tu e la tua coppa! Il tuo ego impazzisce!

SAM

Beh, è importante!

DINAH

Ma pensa a tuo figlio!

SAM

Oh, Junior sta bene.

DINAH

(amaramente)

Pallamano, certo...

SAM

Tu vivi la tua vita e lasciami vivere la mia.

DINAH

Oh, but you're selfish!

SAM

And we'll get on fine!

DINAH

You have a child, and he should come first!

SAM

Can't you stop nagging!

DINAH

I'm ready to burst!

She buries her face in her hands.

SAM

(suddenly rational)

Oh! This can't be the way!

Why can't we once have a friendly conversation?

Must we descend to this vulgar demonstration?

Once for all, let's stop this brawling!

(Rational)

Tonight we'll talk it over.

(Comforting her)

Relaxed and candid and free, as grown-up people should be.

Sam gives her a pat and prepares to leave.

DINAH

(carefully)

Oh by the way, my money's run low.

SAM

Oh, not again, now!

DINAH

My doctor, you know

SAM

(reaching for wallet)

Doctor, my foot! An out-and-out fake!

DINAH

He's a great analyst!

DINAH

Oh, ma che egoista che sei!

SAM

E andremo d'accordo!

DINAH

Hai un figlio, e dovrebbe venire prima di tutto!

SAM

Non riesci a smettere di assillarmi!

DINAH

Sto per scoppiare!

Nasconde il viso tra le mani.

SAM

(improvvisamente razionale)

Oh! Non possiamo andare avanti così!

Perché non possiamo fare una conversazione amichevole per una volta?

Dobbiamo per forza scendere a questa volgare scenata? Una volta per tutte, smettiamola di litigare!

(Razionale)

Questa sera ne parleremo,

(confortandola)

rilassati e sinceri e liberi, come dovrebbero essere gli adulti.

Le dà una pacchetta e si prepara per uscire.

DINAH

(con prudenza)

Oh, comunque, sono a corto di soldi.

SAM

Oh, non di nuovo!

DINAH

Il mio dottore, sai...

SAM

(prendendo il portafoglio)

Dottore un cavolo! È un impostore!

DINAH

È un grande analista!

SAM

(giving her money)

The money they make!

DINAH

You ought to go, too.

SAM

I'm late for my train.

*Sam exits.**Drop of the little white house falls as Dinah remains staring with hate at the money in her hand. Sam emerges through the door in the drop and stalks out, left.*

SCENE TWO

Sam's office, stage-left. A desk with papers, a telephone, and a small speaker communicating to his secretary. Sam is sunk in depression at his desk. There is a chair facing him. The set for scene three is also in place stage-right, unlit, and Dinah is already on the couch). The telephone rings. Sam rouses himself.

SAM

Yes?

(with sudden charm)

Oh, Mister Partridge!

I'm perfectly fine, thank you.

(A slight frown)

She's well.

Yes, exactly what I want to speak to you about.

With things as they are, I cannot see
how you could ask me again.*(Reproving with a smile)*

Now, Mister Partridge ... Yes, I know all that.

You've already said that.

Ah, but that's just why I have to refuse you!

(Flatly)

No, no!

(Charming)

Yes, I was sure you would finally see it my way!

(Moves to bang up, but Mr. Partridge is still talking)

No trouble at all.

Goodbye.

SAM

(dandole i soldi)

Bei soldini che si fanno!

DINAH

Dovresti andarci anche tu.

SAM

Sono in ritardo per il treno.

*Esce.**Il fondale della piccola casa bianca scende mentre Dinah rimane a fissare con odio i soldi che ha in mano. Sam emerge attraverso la porta nel fondale e se ne va a grandi passi, a sinistra.*

SCENA SECONDA

L'ufficio di Sam si trova a sinistra, arredato con scrivania, documenti, telefono e un altoparlante per la segretaria, dove Sam siede depresso. Di fronte a lui c'è una sedia, mentre sulla destra è già allestita, ma al buio, la scena terza con Dinah sul divano. Suona il telefono. Sam si ridesta.

SAM

Sì?

(con improvviso fascino)

Oh, signor Partridge!

Sto benissimo grazie.

(Corrucciandosi)

Lei sta bene.

Sì, esattamente quello di cui le volevo parlare.

Allo stato attuale, non vedo
come possa chiedermelo di nuovo.*(Rimproverando col sorriso)*

Allora, Signor Partridge.... Sì, so tutto.

Me lo ha già detto.

Ah, questa è proprio la ragione per cui devo dirle di no!

(A voce piatta)

No! No!

(Fascinoso)

Sì, sì, ero sicuro che alla fine mi avreste dato ragione!

(Fa per riattaccare, ma il Signor Partridge sta ancora parlando)

Nessun disturbo.

Arrivederci.

Sam is very pleased with himself.

TRIO

Oh, Sam you're a genius, you marvelous man!
When it comes to the dollar, no one touches
marvelous Sam!

Knock on the door.

SAM

Yes?

(The charm again)

Oh, Bill, good morning.

(Offers a cigar)

I couldn't be better, Bill.

(Lights it. The frown again)

She's well.

(Reaches for check)

Yes, the check is all ready and signed and waiting.

Now, don't be a child, you know it's a pleasure
to do it for you.

(Showing check)

Is it sufficient?

Don't be silly, man!

Of course I can spare it!

You'll return it whenever you want to. Sure.

(Follows 'Bill' to the door)

Bye.

Hey, don't forget to show up for the handball finals!

(Remains at the door)

At four on the dot. So long.

*Sam is very pleased with himself. He cuts a caper, tries
out a handball shot.*

TRIO

Oh, Sam, you're an angel, you bighearted man!

Oh, Sam, you're an angel, you golden hearted man!

When it comes to the giving. No one touches
bighearted Sam!

SCENE THREE

Fade-out on Sam's office. Simultaneous fade-in on Dinah in Psychiatrist's office. She is on a chaise longue, recounting a dream. There is a straight chair, out of her vision, for the invisible Psychiatrist.

Sam è molto soddisfatto di se stesso.

TRIO

Oh, Sam, sei un genio, meraviglioso uomo!

Quando si tratta di soldi, nessuno tocchi
il meraviglioso Sam!

Bussano alla porta.

SAM

Sì?

(Di nuovo con fascino)

Oh, Bill, buongiorno.

(Offre un sigaro)

Non potrei stare meglio, Bill.

(Glielo accende. Di nuovo corrucciandosi)

Lei sta bene.

(Prendendo l'assegno)

Sì, l'assegno è già pronto, firmato e ti aspetta.

Su, non fare il bambino. Sai che è un piacere
farlo per te.

(Mostrando l'assegno)

È sufficiente?

Non dire sciocchezze, amico!

Ovviamente me lo posso permettere.

Me lo restituirai quando vuoi. Certo.

(Seguendo 'Bill' alla porta)

Arrivederci.

Hey, non dimenticarti di venire alle finali di pallamano!

(Resta sulla porta)

Alle quattro in punto. A dopo.

*Sam è molto soddisfatto di se stesso. Saltella e mima un
tiro in porta.*

TRIO

Oh, Sam, sei un angelo, un uomo dal cuore grande!

Oh, Sam, sei un angelo, un uomo dal cuore d'oro!

Quando si tratta di dare, nessuno tocchi
il generoso Sam!

SCENA TERZA

Dissolvenza sull'ufficio di Sam. Contemporanea assolverenza su Dinah nello studio dello psichiatra. È su una chaise longue mentre racconta un sogno. C'è una sedia dritta, fuori dal suo campo visivo, per lo Psichiatra invisibile.

DINAH

I was standing in a garden,
 a garden gone to seed,
 choked with every kind of weed.
 There were twisted trees around me,
 All black against the sky,
 Black and bare and dead and dry.
 My father called,
 "Come out of this place!"
 I wanted to go,
 but there was no way,
 no sign, no path,
 to show me the way.
 Then another voice was calling
 It barely could be heard.
 I remember ev'ry word.
 "There is a garden,
 Come with me, come with me.
 A shining garden,
 come and see, come and see.
 There love will teach us harmony and grace,
 Harmony and grace.
 Then love will lead us to a quiet place."
 Then I ran to find the singer;
 I longed to see his face.
 He could free me from this place.
 Ev'ry step I took was terror;
 the ground beneath me burned;
 Stones were everywhere I turned.
 And worst of all, there was the noise,
 angry shouts, furious cries,
 And a roar like the roar of millions of flies!
 Through it all
 his voice was calling
 But now it seemed quite near,
 Soft and warm and strong and clear:
 "There is a garden, come with me ... come with me."

SCENE TWO — A

Slow fade-out. Fade-in on Sam's office as before.

SAM

Miss Brown? Will you come in, please.
 Uh, won't you sit down, please? Right there.
 No, it's only a question that I want answered.
 Now, tell me the truth, have I ever made any passes at you?

DINAH

Mi trovavo in un giardino,
 un giardino lasciato all'incuria,
 soffocato da ogni sorta di erbacce.
 C'erano alberi contorti attorno a me,
 tutti neri contro il cielo,
 neri, spogli, morti e secchi.
 Mio padre chiamava,
 «Vieni via da questo posto!»
 Volevo andare via,
 ma non c'era via d'uscita
 nessun segno, nessun sentiero,
 a indicarmi la via.
 Poi un'altra voce chiamava.
 La si riusciva a malapena a udire.
 Ricordo ogni singola parola.
 «C'è un giardino,
 vieni con me, vieni con me.
 Un giardino splendente,
 vieni a vedere, vieni a vedere.
 Lì l'amore ci insegnerà armonia e grazia,
 armonia e grazia.
 Poi l'amore ci guiderà in un luogo tranquillo.»
 Poi corsi a cercare il cantante;
 bramavo vedere il suo volto.
 Lui poteva liberarmi da questo luogo.
 Ogni passo che muovevo era terrore;
 la terra sotto di me bruciava;
 pietre ovunque mi girassi.
 E la cosa peggiore era il baccano,
 grida rabbiose, urla furiose,
 e un rombo come il ronzio di milioni di mosche!
 Attraverso tutto ciò,
 la sua voce chiamava,
 ma ora sembrava assai vicina,
 dolce e calda, forte e limpida:
 «C'è un giardino, vieni con me... vieni con me.»

SCENA SECONDA — A

Lenta dissolvenza. Assolvenza sull'ufficio di Sam come prima.

SAM

Signorina Brown? Vuole entrare, per favore.
 Uh, non vuole sedersi, per favore? Proprio lì.
 No, è solo a una domanda per cui voglio una risposta.
 Ora, mi dica la verità, le ho mai fatto delle *avance*?

Answer the question! I'd forgotten that!
Well, it wasn't much more than an accident.
Was it? Miss Brown.
Simply forget that the incident ever happened.
The letters can wait. That's all.

SCENE THREE — A

Fade-out on Sam's office. Simultaneous fade-in on Dinah in Psychiatrist's office as before. She is sitting up, excited.

DINAH

Then desire took hold inside me
to touch his saving hand,
just to touch his tender hand.
And I knew what he would look like,
so handsome, so serene,
just my age, just seventeen.
I saw him then, I saw his face,
I ran to him,
he vanished like smoke.
I reached, I called
and I awoke.

(Dinah weeps softly, overcome by the full sense of her frustration. Her weeping subsides.

Dinah recovers her composure, powders her nose. She gets up, collects her things, puts on her raincoat, and comes forward. Fade-out on Psychiatrist's office. The drop for scene four [street] comes down behind Dinah. Dinah looking straight ahead)

"There love will teach us, harmony and grace,
harmony and grace.

(With closed eyes)

Then love will lead us to a quiet place, to a
quiet place."

SCENE FOUR

Dinah is in the street, stage-right. She looks up and sees that it is raining; she opens her umbrella and proceeds slowly across the stage. Sam enters, stage-left, also with umbrella. They meet.

SAM

Well, of all people.

Risponda alla domanda! Me n'ero dimenticato!
Beh, non è stato molto più di un incidente.
Vero? Signorina Brown.
Dimentichi semplicemente che l'episodio sia mai accaduto.
Le lettere possono aspettare. È tutto.

SCENA TERZA — A

Dissolvenza sull'ufficio di Sam. Simultanea assolverenza su Dinah nello studio dello psichiatra come prima. Si è messa seduta, emozionata.

DINAH

E allora il desiderio di toccare la sua mano
salvifica sì è impossessato di me,
semplicemente di toccare la sua tenera mano.
E sapevo che aspetto avrebbe avuto,
così bello, così sereno,
la mia stessa età, solo diciassette anni.
L'ho visto allora, ho visto il suo volto,
sono corsa da lui,
è svanito come fumo.
Ho cercato di raggiungerlo, ho chiamato
e poi mi sono svegliata.

(Dinah piange sottovoce, sopraffatta dal profondo senso della sua frustrazione. Il suo pianto si placa.

Dinah ritrova la calma, si incipria il naso. Si alza, raccoglie le sue cose, indossa l'impermeabile e si fa avanti. Dissolvenza dello studio del terapeuta. Il fondale della scena quarta [strada] cala alle spalle di Dinah.

Dinah guardando davanti a sé)

«Lì l'amore ci insegnerà l'armonia e la grazia,
l'armonia e la grazia.

(Con gli occhi chiusi)

Allora l'amore ci guiderà verso un posto tranquillo,
un posto tranquillo.»

SCENA QUARTA

Dinah si trova in strada, lato destro del palco. Guarda in alto e vede che piove; apre l'ombrello e procede lentamente attraverso il palcoscenico. Sam entra, lato sinistro del palco, anch'egli con l'ombrello. Si incontrano.

SAM

Beh, fra tutte le persone...

DINAH

I'm on my way to lunch with Susie.

SAM

And I've got a date with old A.J. ...
same Old bus'ness lunch.

Too bad we can't have lunch toge...

DINAH

I must run, I'm late already.
See you Tonight.

She continues on.

SAM

(not turning. He continues on)
See you tonight.

They both stop suddenly, back to back.

SAM

Why? Why did I have to lie?

DINAH

Why? Why did I have to lie?

SAM

To avoid another hour together?

DINAH

Is it better to sit alone in a crowded restaurant,
and catch up on last week's magazines?

SAM

Is it better to sit alone in a crowded restaurant,
And catch up on last week's magazines?

DINAH

What, what do we need to make us
friends again?
We're not so very far apart.

SAM

We like the same movies, the same Parties.

DINAH

We have our little house

DINAH

Sto andando a pranzo con Susie.

SAM

E io ho un appuntamento col vecchio A.J. ...
il solito pranzo di lavoro.

Peccato che non possiamo pranzare ins...

DINAH

Devo correre, sono già in ritardo.
Ci vediamo stasera.

Lei prosegue.

SAM

(senza voltarsi. Continua)
Ci vediamo stasera.

Si fermano entrambi improvvisamente, schiena contro schiena.

SAM

Perché? Perché ho dovuto mentire?

Dina

Perché? Perché ho dovuto mentire?

SAM

Per evitare un'altra ora insieme?

DINAH

È meglio sedersi da soli in un ristorante affollato
e aggiornarsi sulle riviste della settimana scorsa?

SAM

È meglio sedersi da soli in un ristorante affollato e
aggiornarsi sulle riviste della settimana scorsa?

DINAH

Di cosa, di cosa abbiamo bisogno
per tornare complici?
Non siamo poi così distanti.

SAM

Ci piacciono gli stessi film, le stesse feste.

DINAH

Abbiamo la nostra casetta.

SAM

We have our child

DINAH

We have our little child.

What makes This emptiness?

SAM

Tell me when these silences began?

DINAH AND SAM

Why? Why did I have to lie?

They move another step apart.

DINAH

Long ago, you were all strength and

Life and joy to me.

All magic. All music. All of life to me.

You were my charm and all delight to me;

my heart and mind;

You were my love, the sun at night to me.

That was then.

SAM

Long ago, you were all strength and joy to me.

You were my charm and all delight to me;

you made me kind. That was then.

Years have gone, nearly ten; and what has

Happened to dull the mystery?

And where is our garden with a quiet place?

Why can't we try to find the way again

to peace and life?

DINAH

Years have gone, nearly; and what has

Happened to dull the mystery?

Why can't we try to find the way again?

DINAH AND SAM

Why can't we try to find the way again?

Can't we find the way back to the garden

where we began?

*Dinah looks tentatively back at Sam, sees his back turned, and exits slowly.**Sam looks tentatively back at Dinah, sees her walking off, and continues sadly on out.*

SAM

Abbiamo il nostro bambino.

DINAH

Abbiamo il nostro piccolo bambino.

Che cosa crea questo vuoto?

SAM

Dimmi quando sono iniziati questi silenzi?

DINAH E SAM

Perché? Perché ho dovuto mentire?

Fanno un altro passo allontanandosi.

DINAH

Tanto tempo fa, eri tutta la mia forza,

la mia vita e la mia gioia.

Tutta magia. Tutta musica. Tutto il mondo per me.

Eri il mio incanto e ogni mia delizia;

il mio cuore e la mia mente;

eri il mio amore, il mio sole nella notte.

Ma questo succedeva allora.

SAM

Tanto tempo fa, eri per me tutta la mia forza e la mia gioia.

Eri il mio incanto e la mia delizia;

mi rendevi gentile. Questo era allora.

Gli anni sono passati, quasi dieci; e cos'è

successo a spegnere il mistero?

E dov'è il nostro giardino con un luogo tranquillo?

Perché non possiamo cercare di ritrovare la via

verso la pace e la vita?

DINAH

Anni sono passati; quasi dieci; e cos'è stato

che ha fatto sfumare il mistero?

Perché non possiamo provare di nuovo a trovare la via?

DINAH E SAM

Perché non possiamo provare di nuovo a trovare la via?

Non possiamo trovare la via per tornare al giardino

dove tutto è cominciato?

*Dinah guarda esitante indietro verso Sam, vede che lui le ha voltato le spalle ed esce lentamente.**Sam guarda esitante indietro verso Dinah, la vede allontanarsi e continua tristemente la sua uscita.*

INTERLUDE

The Trio, minus the blackboard, is back in its original position around the mike.

TRIO

Skid a lit day, lovely day!
 Lovely life, happily married, sweet little son,
 family picture second to none,
 it's a wonderful life!
 Up-to-date kitchen, washing machine,
 Colorful bathrooms,
 And Life Magazine, and a little white house
 in Brookline!
 Lovely life, Sheraton sofa, Chippendale chair,
 Heppelwhite table, bone chinaware,
 it's a wonderful life!
 Real solid silver, wine in the soup, two-door
 Sedan and convertible coupe, and a little
 white house in Elkins Park.
 Suburbia!
 Six days of work; fun ev'ry Sunday, golf with
 neighbors next door.
 Suburbia!
 Vitamin B, Chlorophyll toothpaste,
 who could ask heaven for anything more?
 Lovely life, oodies of culture over tv, book of
 the Month Club, musical tea,
 it's a wonderful life!
 Happily married, sweet little son, family
 picture second to none, in the little white
 house in Bloomfield Hills!
(Slow fadeout on Trio)
 The little white house

GIRL

in Berkeley Heights,
(backing away from mike)
 in Delaware Pines!
(Exiting into wings)
 in Beverly Hills!

The sound of a punching bag imposes itself over the fading Trio.

INTERLUDIO

Il trio, senza la lavagna, è di nuovo nella posizione originale attorno al microfono.

TRIO

Che bella giornata, giorno incantevole!
 Vita incantevole, felicemente sposati, dolce figlioletto,
 un quadretto familiare secondo a nessuno,
 è una vita meravigliosa!
 Cucina moderna, lavatrice,
 bagni colorati,
 e la rivista «Life», e una casetta bianca
 a Brookline!
 Vita incantevole, divano Sheraton, sedia Chippendale,
 tavolo Heppelwhite, porcellana fine,
 è una vita meravigliosa!
 Vero argento massiccio, vino nella minestra,
 berlina a due porte e *coupé* decapottabile,
 e una casetta bianca a Elkins Park.
 Suburbia!
 Sei giorni di lavoro; divertimento ogni domenica,
 golf coi vicini di casa.
 Suburbia!
 Vitamina B, dentifricio alla clorofilla,
 chi potrebbe chiedere di più al cielo?
 Vita incantevole, vagonate di cultura in tv, il Book of
 the Month Club, il tè musicale,
 è una vita meravigliosa!
 Felici e sposati, un dolce figlioletto, un quadretto
 familiare che non ha eguali, nella piccola
 casa bianca a Bloomfield Hills.
(Lenta dissolvenza sul trio)
 La casettina bianca

RAGAZZA

a Berkeley Heights
(indietreggiando dal microfono)
 a Delaware Pines!
(Uscendo dalle quinte)
 a Beverly Hills!

Il suono di un sacco da pugilato si impone sulla dissolvenza del trio.

SCENE FIVE

To the sound of the punching bag, the Street drop rises on a Gymnasium, stage-left. [The set for scene six, the Hat Shop, should already be in place, stage-right though unlit. Two lockers, a bench for dressing, a shower stall, a punching-bag. Sam, in a Terry cloth robe, is working out at the punching bag. A gold loving-cup stands on his locker. After a few seconds the punching bag rhythm passes into the Orchestra.] Sam stops punching and proceeds to his locker. He is smiling and victorious, gladly aware of his body. He gazes lovingly at the gold cup he has just won. He notices a spot on the cup, takes it down and polishes it on his sleeve. He replaces the cup, and addresses it, relaxed, sure, casual.

SAM

There's a law, there's a law about men;
 There are men who can make it, and men
 Who cannot;
 there are fish who go swimming and fish who
 wind up in the pot!
 There are men who will study the books 'til
 Judgement Day,
 And examine the techniques of winners
 Galore;
 There are men who will practice the rules
 Religiously,
 Ev'ry day they'll improve just a tiny bit more,
 And they'll put all their soul behind it;
 All their ego, power, drive, and will and desire
 behind it,
 and they'll throw themselves in
 but they never will win, they never will win,
 they never,
 never, never, never will win!
(With a wry smile.

He takes a towel from the locker and goes to the Shower-stall, over which his head and shoulders are visible. He removes his robe. The second Stanza is sung while he is taking an imaginary shower.

There's a law, there's a law about men;
 There are men who are flabby and men who are thin;
 There are fish who are fattish and fish who are
 Trim in the fin.

SCENA QUINTA

Al suono del sacco da boxe, il fondale della strada si alza su una palestra, lato sinistra. [La scenografia della scena sesta, il negozio di cappelli, dovrebbe già essere montata, lato destro del palcoscenico, sebbene non illuminata. Due armadietti, una panca per spogliarsi, una cabina doccia, un sacco da pugilato. Sam, in accappatoio di spugna, si sta allenando al sacco da pugilato. Una coppa d'oro è in bella vista sul suo armadietto. Dopo pochi secondi, il ritmo del sacco da boxe si fonde con l'Orchestra.]. Sam smette di tirare pugni e si avvicina al suo armadietto. È sorridente e vittorioso, pienamente consapevole del proprio corpo. Guarda con amore la coppa d'oro che ha appena vinto. Nota una macchia sulla coppa, la prende e la lucida sulla manica. Riposiziona la coppa e le si rivolge, rilassato, sicuro di sé, disinvolto.

SAM

C'è una legge, c'è una legge sugli uomini;
 ci sono uomini che ce la fanno, e uomini
 che non ce la fanno;
 ci sono pesci che nuotano e pesci che
 finiscono in pentola!
 Ci sono uomini che studieranno i libri fino al
 Giorno del Giudizio,
 ed esamineranno le tecniche dei vincitori
 a bizzeffe;
 ci sono uomini che metteranno in pratica le regole
 religiosamente,
 ogni giorno miglioreranno un pochino di più,
 e ci metteranno tutta l'anima;
 tutto il loro ego, potere, grinta, volontà e desiderio
 ci metteranno,
 e si butteranno a capofitto
 ma non vinceranno mai, non vinceranno mai,
 mai, mai,
 mai, mai vinceranno!
Con un sorriso ironico.
Prende un asciugamano dall'armadietto e va alla doccia alta, sopra la quale sono visibili la sua testa e le sue spalle. Si toglie l'accappatoio. La seconda strofa viene cantata mentre fa una doccia immaginaria)
 C'è una legge, c'è una legge sugli uomini;
 ci sono uomini ciccioni e uomini magri;
 ci sono pesci ciucciottelli e pesci
 sottili come pinne.

There are men who will sweat out their days
in cabinets,
And be pummeled and badgered and beaten
And rolled.

There are men who will sweat their nights in
Turkish baths;
They'll buy ev'ry reducing machine that is sold.
And they'll live for a week on lemons;
And another week on grass and water
And crackers and lemons, and lay off the gin;
But they'll never be thin, they'll never be thin,
They'll never, never, never, never be thin!

(Puts on his robe again and returns to the locker. He inspects his tongue in the mirror. Whistling, as he contentedly continues to inspect himself in the mirror. Suddenly triumphant, directly to the audience)

The winner!

The winner is a born winner!

He never will have to worry about his dinner!

He never will have to think about getting thinner!

'Cause he's a winner, a Nature Boy, a hero,
a hero in a story,

a story with a wonderful sequel:
men are created unequal!

(With increasing excitement)

There are men that whatever they touch
will turn to gold,
and their ev'ry decision will always be right.
There are men who can handle the work of
seven men,
and still manage to sleep seven hours a night.
You can throw all your weight against them,
all your fire, snow and hail and darkest
disaster against them: they'll respond with a grin;
for they always will win, they always will win,
they always, always, always, always will win!

Blackout.

SCENE SIX

Hat shop, stage right. A dressing table with a mirror, a hat-tree hung with assorted extravagant hats. Dinah starts her first note off-stage and finishes it at the table. She is addressing an imaginary milliner.

Ci sono uomini che passeranno i giorni a sudare
nella loro cabina,
e saranno presi a manate e assillati e pestati
e arrotolati.

Ci sono uomini che suderanno le loro notti
nei bagni turchi;
compreranno ogni macchina dimagrante che viene venduta.
E vivranno per una settimana di limoni;
e un'altra settimana di erba e acqua
e cracker e limoni, ed eviteranno il gin;
ma non saranno mai magri, non saranno mai magri,
Non saranno, mai, mai, mai, mai magri!

(Si rimette l'accappatoio e torna all'armadietto. Si esamina la lingua allo specchio. Fischiettando, mentre continua felicemente a ispezionarsi allo specchio. Improvvisamente trionfante, direttamente verso il pubblico)

Il vincitore!

Il vincitore è nato per vincere!

Non dovrà mai preoccuparsi della sua cena!

Non dovrà mai pensare a rimettersi in linea!

Perché lui è un vincitore, un ragazzo *nature*, un eroe,
un eroe in una storia,

una storia con un sequel meraviglioso:
gli uomini sono creati diseguali!

(Con crescente entusiasmo)

Ci sono uomini che tutto ciò che toccano
si trasforma in oro,
e ogni loro decisione sarà sempre quella giusta.
Ci sono uomini che riescono a fare il lavoro
di sette uomini,
e riescono comunque a dormire sette ore a notte.
Puoi scagliare tutto il tuo peso contro di loro,
tutto il tuo fuoco, neve e grandine e il più oscuro
disastro contro di loro: loro risponderanno con un sorriso;
perché vinceranno sempre, vinceranno sempre,
vinceranno sempre, sempre, sempre, sempre!

Blackout.

SCENA SESTA

Negoziò di cappelli, lato destro del palcoscenico. Una toeletta con specchio, un attaccapanni appesantito da vari cappelli stravaganti. Dinah inizia la sua prima nota fuori scena e la conclude al tavolo. Si sta rivolgendo a una modista immaginaria.

DINAH

What a movie!

What a terrible, awful movie!

It's a crime what they put on the screen!

I can hardly believe what I've seen!

Do they think we're a lot of children?

It would bore any four-year-old!

What drivell! What nonsense!

What escapist Technicolor twaddle!

"Trouble in Tahiti," indeed!

"Trouble in Tahiti," imagine!

*(From here on, she uses the various hats she is trying on to help illustrate the plot)*There she is in her inch or two of sarong,
floating, floating, floating, all among the
floating flowers.

Then she sees him, the handsome American;

(I must say he's really a man,

six feet tall, and each foot just incredible!)

well, they're madly in love,

But there's trouble ahead;

There's a legend:

(in 'South Pacific' accent)"If a princess marry white man, and rain fall
that day,
then the white man shall be sacrifice
without delay."*(Normal accent)*Sure enough, on the night of their wedding day,
there's a storm like nothing on earth;
tidal waves and siroccos and hurricanes;
and to top it all off, the volcano erupts
as the natives sing:*(nasally)*

Ah! Ah! Ah!

(Shouted)

Olé!

They go crazy with the drumming
and the Chanting and ritual dance,
while the lovers sing a ballad of South Seas
Romance.*(From here on, she becomes less sarcastic, more sincerely caught up in the telling of the plot, until she is eventually entirely carried away)*

It's so lovely, I wish I could think of it;

Da da dee da da...

It was called "Island Magic", I think it was.

Oh, a beautiful song!

I remember it now:

DINAH

Che film!

Che terribile, orrendo film!

È criminale quello che mettono sullo schermo!

Non posso credere a quello che ho appena visto!

Credono forse che siamo un mucchio di bambini?

Annoierebbe qualsiasi bambino di quattro anni!

Che idiozia! Che assurdità!

Che scempiaggine evasiva in Technicolor!

«Trouble in Tahiti», davvero!

«Trouble in Tahiti» pensa un po'!

*(Da qui in poi, usa i vari cappelli che si sta provando per aiutarsi a illustrare la trama)*Eccola lì, con il suo metro di sarong,
che fluttua, fluttua, fluttua, in mezzo
ai fiori fluttuanti.

Poi lo vede, l'affascinante americano;

(devo dire che è proprio un vero uomo,

alto quasi due metri, e che gambe, incredibili!).

Beh, sono follemente innamorati,

ma ci sono guai in vista;

c'è una leggenda:

(in accento del Sud-est asiatico)«Se principessa sposa omo bianco, e piove
quel giorno,
allora l'omo bianco sarà sacrificato
senza ritardo.»*(Accento normale)*Ovviamente, la sera delle nozze,
c'è una tempesta come nessuna mai;
maremoto e scirocco e uragani;
e come se non bastasse, erutta il vulcano
mentre gli indigeni cantano:*(nasale)*

Ah! Ah! Ah!

(Gridato)

Olé!

Impazziscono con il suono dei tamburi
e il canto e le danze rituali,
mentre gli amanti cantano una ballata d'amore
dei mari del sud.*(Da qui in avanti, diventa meno sarcastica, più sinceramente coinvolta nel racconto della trama, fino a lasciarsi andare completamente)*

È proprio deliziosa, come vorrei ricordamela;

Da da dee da da ...

Si chiamava «Island Magic», mi pare.

Oh, una canzone bellissima!

Ora me la ricordo:

"Island Magic, where the midnight breezes
 Caress us,
(she is quite sincere in liking the song)
 and the stars above
 seem to bless us,
 that's Island Magic, Island Magic."
(Suddenly recalling the plot)
 Well, in any case, the hero is tied to a tree.
 (Did I tell you he's a flyer
 Who got lost at sea?)
 Anyway, all the natives are crazy now,
 running wild with lances and knives;
 then they pile up the wood for the sacrifice,
 and the witch doctor comes,
 and he sets it on fire.
 as the natives sing: Ah! Ah! Ah! Olé!
 But at this point, comes the good old U.S.
 Navy singin' a song.
 They come swarming down in parachutes
 a thousand strong!
 Everything now is cleared up and wonderful:
 everyone is happy as pie;
 and they all do a great rumba version of
 "Island Magic" of course!
 It's a dazzling sight;
 with the sleek brown native women
 dancing with the U.S. Navy boys,
 and a hundred-piece symphony orchestra:
(Dinah is emoting fully, dancing, all over the stage)
 "ISLAND MAGIC! Where the palm trees
 whisper together,
 and it's always warm summer weather,
 that's ISLAND MAGIC,
 ISLAND MAGIC! With the one I love
 very near;
 ISLAND MAGIC, whispering native words
 in my ear.
 ISLAND MAGIC, only you, my darling,
 could weave it,
 and I never ever will leave it,
 and I simple cannot believe
 it really is mine!
 ISLAND MAGIC!
 ISLAND MA..."
(She comes to her senses)
 What a terrible, awful movie!!!
(Wildly gathering her things)
 How long have I been standing here chattering?
 If I don't get going this minute,

«Island Magic, dove le brezze di mezzanotte
 ci accarezzano,
(è abbastanza sincera nell'apprezzare la canzone)
 e le stelle lassù
 sembrano benedirci,
 questa è Island Magic, Island Magic.»
(Improvvisamente, ricordandosi della trama)
 Beh, in ogni caso, l'eroe è legato ad un albero.
 (Vi avevo detto che è un pilota
 che si è perso in mare?)
 Comunque, adesso tutti gli indigeni sono impazziti,
 corrono all'impazzata con lance e coltelli;
 poi ammassano la legna per il sacrificio,
 e arriva lo stregone,
 e le dà fuoco.
 Mentre gli indigeni cantano: Ah! Ah! Ah! Olé!
 Ma a questo punto arriva la buona vecchia Marina
 degli Stati Uniti cantando una canzone.
 In mille sciamano giù
 col paracadute!
 Ora tutto si è chiarito ed è meraviglioso;
 sono tutti felici come una pasqua;
 e tutti ballano un'ottima rumba di
 «Island Magic», naturalmente.
 È uno spettacolo abbagliante;
 con le eleganti donne indigene dalla pelle scura
 che ballano con i ragazzi della Marina degli Stati Uniti,
 e un'orchestra sinfonica di cento elementi:
(Dinah è rapita completamente, danzando per tutto il palco)
 «ISLAND MAGIC Dove le palme
 sussurrano insieme,
 e fa sempre un caldo clima estivo,
 questa è l'ISOLA MAGICA,
 l'ISOLA MAGICA! Con chi amo molto
 vicino a me;
 ISOLA MAGICA, sussurrando parole indigene
 al mio orecchio.
 ISOLA MAGICA, solo tu, tesoro mio,
 potresti tesserla,
 e non la lascerò mai e poi mai,
 e semplicemente non riesco a credere
 che sia davvero mia!
 ISOLA MAGICA!
 ISOLA MA..."
(ritorna in sé)
 Che terribile, orrendo film!!!
(Freneticamente raccogliendo le sue cose)
 Per quanto tempo sono rimasta qui a chiacchierare?
 Se non vado in questo istante,

there won't be any dinner
When Sam comes home!

She rushes out. Blackout. The front drop falls. Simultaneously the Trio takes its original position, unlit, down-stage right.

SCENE SIX — A

The front drop of the little white house is down. Sam enters left, dragging his cup with him, coming home. Twilight.

SAM

There's a law that a man has to pay
for what he gets,
and that even the winner must pay through the nose,
for there always arrives the moment
when the payments begin;
(*with his hand on the doorknob*)
and I have to go in, I have to go in, I have to, have to,
have to, have to go in.

Sam exits, through the door into the house.

SCENE SEVEN

Slow fade-in on Trio.

TRIO

Evenin' shadows are spreadin' softly in
Wellesly Hills,
bringing the loved ones together,
safe by the warmth of the firelight,
The odor of cooking mingles,
(*the drop rises. Dinah and Sam are seated before the fireplace, with their after-dinner coffee. They are bored and tense. Dinah knits; Sam reads the paper. It looks like domestic bliss but it feels awful*)
mingles with evenin' pleasures
and evenin' shadows in Ozone Park.

SAM

(*attempting firmness*)

Isn't it time that we had a talk?

la cena non sarà pronta
per quando Sam torna a casa!

Esce precipitosamente. Blackout. Cala il sipario di fondo. Contemporaneamente il trio assume la sua posizione originaria, in ombra, in proscenio a destra.

SCENA SESTA — A

Il fondale davanti con la casetta bianca è giù. Entra Sam da sinistra, portando la sua coppa, tornando a casa. Crepuscolo.

SAM

C'è una legge che dice che un uomo
deve pagare per quello che ha,
e che anche il vincente paga un occhio della testa,
perché arriva sempre il momento
di iniziare a pagare;
(*con la mano sulla maniglia della porta*)
e devo entrare, devo entrare, devo, devo, devo
entrare.

Sam esce, attraverso la porta entrando in casa.

SCENA SETTIMA

Lenta assolverenza del trio.

TRIO

Le ombre della sera si stendono dolcemente
su Wellesley Hills,
riunendo insieme le persone care,
al sicuro al calore della luce del fuoco,
si confonde il profumo di ciò che bolle in pentola,
(*il fondale si alza. Dinah e Sam sono seduti davanti al camino, con il loro caffè dopo cena. Sono annoiati e tesi. Dinah lavora a maglia; Sam legge il giornale. Sembra beatitudine domestica, ma è una sensazione orribile*)
Si mescola con i piaceri della sera
e le ombre della sera a Ozone Park.

SAM

(*cercando fermezza*)

Non credi che sia arrivato il momento di parlare?

DINAH

(innocently)

About what, dear?

SAM

A talk about us.

DINAH

Certainly, Sam. I'm ready to hear...

SAM

Open and candid.

DINAH

Whatever you say.

SAM

Where to begin?

DINAH

That's up to you.

*Failure.**Sam goes back to his newspaper.*

TRIO

Telling of intimate matters;
telling all those little things
that are only meant for sharing,
smiling, confiding, loving, in Highland Park.

DINAH

Well, then, let's talk. I'm waiting to hear.

SAM

Oh, it's impossi...

DINAH

But you said you want

SAM

How can we talk, when you interrupt?

DINAH

Who's interrupting?

SAM

You never shut up!

DINAH

(innocentemente)

Di cosa, tesoro?

SAM

Di noi.

DINAH

Certo, Sam. Sono pronta ad ascoltare...

SAM

Apertamente e sinceramente.

DINAH

Come vuoi.

SAM

Da dove cominciamo?

DINAH

Decidi tu.

*Fallimento.**Sam torna a leggere il giornale.*

TRIO

Raccontarsi di cose intime;
raccontare tutte quelle piccole cose
che sono fatte solo per essere condivise,
sorridere, confidarsi, amare, a Highland Park.

DINAH

Va bene, allora, parliamo. Ti sto ascoltando.

SAM

Oh, è impossi...

DINAH

Ma se hai detto tu di voler...

SAM

Come facciamo a parlare, se interrompi?

DINAH

Chi interrompe?

SAM

Non stai mai zitta!

DINAH
What Have I said?

SAM
Oh, it's no use!

Sam ides behind his newspaper. Dinah stares ahead of her, trying to find some way of repairing the damage.

TRIO
Bringing the loved ones together, safe by the
warmth of the firelight;
the odor of cooking mingles, mingles with the ...

DINAH
(tentatively)
Oh, by the way, the carpenter came to
finish the frame ...
Ought to look pretty I thought maybe green ...?

Petering out. Dinah gives up.

TRIO
Telling of intimate matters;
Telling all those little things
that are only meant for ...

SAM
(spoken from behind his paper)
What did you say?

Tension.

DINAH
(spoken dully, tonelessly, without moving)
It doesn't matter.

Sam senses the hopelessness in her voice and makes a try.

SAM
Uh... how was Junior's play?

Tension.

DINAH
(as before)
I didn't go

DINAH
Che cos'ho detto?

SAM
Oh, è inutile!

Sam si nasconde dietro il giornale. Dinah guarda fissa davanti a sé, cercando un modo per rimediare al danno.

TRIO
Riunire i cari, al sicuro al caldo del
chiarore del fuoco;
l'odore di cucina si fonde, si fonde con il...

DINAH
(facendo un tentativo)
Oh, a proposito, è passato il falegname
per finire la cornice...
Dovrebbe venire bene... Ho pensato, magari verdi...?

Esaurendo le forze. Dinah rinuncia.

TRIO
Raccontarsi di cose intime;
raccontare tutte quelle piccole cose
che sono fatte solo per...

SAM
(parlando da dietro il giornale)
Cos'hai detto?

Tensione.

DINAH
(parlando in modo monotono, senza energia, senza muoversi)
Non importa.

Sam sente la disillusione nella sua voce e fa un tentativo.

SAM
Ehm... com'è andata la recita di Junior?

Tensione.

DINAH
(come prima)
Non ci sono andata.

Tension.

SAM

(rises and tries again)

Look, Dinah... maybe we ought to go out somewhere tonight?

A movie, or...

DINAH

(still without changing)

We went last night.

SAM

But there's a different one tonight.

Just opened.

(consulting newspaper)

That new musical... something about Tahiti...

(Dinah winces. Sam coming to her almost tenderly)

How about it?

DINAH

(still toneless)

Sure. Why not. Anything.

(Rises with effort)

I'll get my hat.

Exit, very slowly. Sam remains standing, motionless. The Trio backs slowly off-stage in a fade-out.

TRIO

Sharing, smiling, confiding, loving,
in Shaker Heigh...

SAM

Is there a day or a night, waiting in time somewhere?

Dinah returns with her hat on.

DINAH

Is there a day or a night, waiting in time somewhere, without despair?

SAM

A day of light and air, a night
without despair?

Tensione.

SAM

(si alza e ci riprova)

Ascolta, Dinah... cosa ne dici se stasera usciamo?

Un film al cinema, o...

DINAH

(sempre senza cambiare)

Ci siamo andati ieri sera.

SAM

Ma c'è un film diverso stasera.

È appena uscito.

(Consultando il giornale)

Quel nuovo musical ... qualcosa su Tahiti...

(Dinah trasalisce. Sam si avvicina a lei quasi con tenerezza)

Che ne dici?

DINAH

(sempre senza energia)

Certo. Perché no. Qualsiasi cosa.

(Si alza con fatica)

Prendo il mio cappello.

Esce, molto lentamente. Sam rimane in piedi, senza muoversi. Il trio torna fuori scena in dissolvenza.

TRIO

Condividendo, sorridendo, confidando, amando,
a Shaker Heigh...

SAM

Esistono un giorno e una notte, in attesa di noi da qualche parte nel tempo?

Dinah ritorna col cappello in testa.

DINAH

Esistono un giorno e una notte, in attesa di noi da qualche parte nel tempo, senza disperazione?

Sam

Un giorno di luce e aria, una notte
senza disperazione?

DINAH AND SAM

One day, one night of quietness.
Oh, the quiet, the quiet, the quiet, the heavenly quiet!

TRIO

Evenin' pleasures and evenin' shadows in Elkins Park.

SAM

One day not for the bright winning.

DINAH

One night free of the bright falsehood.

SAM

One day without the dark dollar.

DINAH

Without the dark dreaming.

SAM

Without the screaming silence.

DINAH

Without the silent screaming.

SAM

One day!

DINAH

One night!

TRIO

Bringing the loved ones together,
safe by the warmth of the firelight;
the odor of cooking mingles, mingles with the...

SAM

Maybe there's time to go back
and take your hand again.
And look inside again: and face
your face again.

DINAH

Maybe there's time to go back and take your hand
again, and face your face.

DINAH AND SAM

Look there, and find the answer there, maybe I

DINAH E SAM

Un giorno, una notte di quiete.
Quiete. O la quiete, la quiete, la quiete dal paradiso!

TRIO

Piaceri della sera e ombre della sera a Elkins Park.

SAM

Un giorno, non per la brillante vittoria.

DINAH

Una notte libera dalla brillante menzogna.

SAM

Un giorno senza il cupo dollaro.

DINAH

Senza il cupo sognare.

SAM

Senza il silenzio che urla.

DINAH

Senza l'urlo che tace.

SAM

Un giorno!

DINAH

Una notte!

TRIO

Riunire le persone amate,
al sicuro al calore della luce del fuoco;
il profumo della cucina si mescola, si mescola con il...

SAM

Forse c'è tempo per tornare indietro
e riprenderti la mano.
E guardare di nuovo dentro: e affrontare di nuovo
il tuo viso.

DINAH

Forse c'è tempo per tornare indietro e riprenderti la
mano, e affrontare il tuo viso.

DINAH E SAM

Guardare lì, e trovare la risposta, forse non lo so, non

don't know, I don't know, I don't anymore, I don't know.
Meanwhile there is the other magic, the bought
and paid for magic, waiting on a Super Silver
Screen.

*They look at each other a brief instant, then he takes her
arm and they go out slowly to the movies.*

TRIO

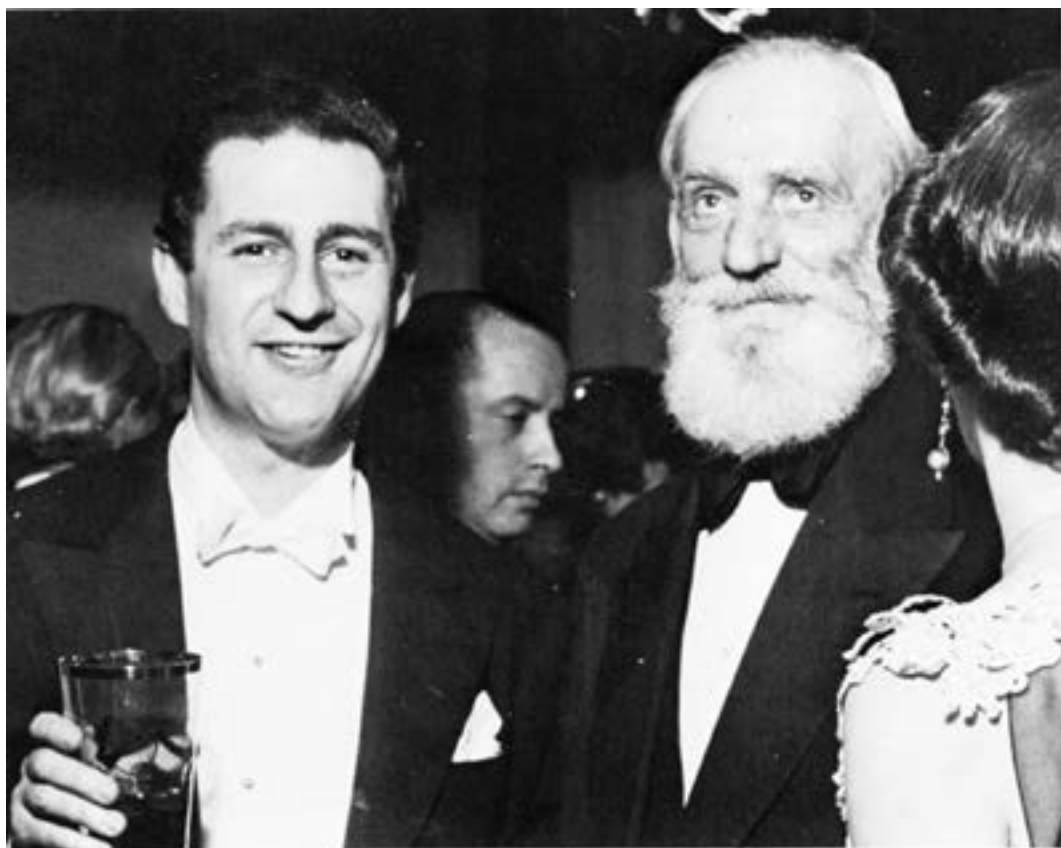
ISLAND MAGIC...

lo so, non lo so più, non lo so.
Intanto c'è l'altra magia, la magia comprata
e pagata, che attende su un Grande Schermo
d'Argento.

*Si guardano per un breve istante, poi lui le prende il
braccio ed escono lentamente verso il cinema.*

TRIO

ISOLA INCANTATA...



Gian Carlo Menotti con il suo maestro Rosario Scalero dopo la prima del *Console* alla Scala (© Erio Paccagliani).
Da: John Gruen, *Gian Carlo Menotti*, ERI, 1981.

Note sul dittico *The Telephone/Trouble in Tahiti*

di Oreste Bossini

Una famosa fotografia mostra Harry Truman mentre esibisce come un trofeo, la sera del 4 novembre 1948, una copia del «Chicago Daily Tribune» su cui campeggia a tutta pagina il titolo «Dewey Defeats Truman», Dewey sconfigge Truman. Una pessima figura del giornalismo americano causata da un'eccessiva fiducia nei pronostici. Tutti i sondaggi, infatti, davano Truman perdente contro il senatore repubblicano Thomas Dewey, ma i risultati raccontarono un'altra storia. Truman fu eletto presidente degli Stati Uniti con uno scarto di circa tre milioni di voti, una delle più schiacciante vittorie della storia americana. Com'era stato possibile che tutte le principali agenzie di sondaggio, da Gallup a Roper, a Crossley eccetera, avessero preso un tale abbaglio? Semplicemente perché i sondaggi erano stati raccolti quasi esclusivamente tramite interviste telefoniche, senza considerare che nel 1948 il telefono, ancora un bene di lusso, non era entrato in tutte le case del Paese. In altre parole, il campione statistico aveva rappresentato la società americana in maniera squilibrata, sovrastimando le famiglie più benestanti e residenti in aree urbane a scapito delle famiglie rurali a basso reddito. Negli anni Quaranta, sebbene non fosse più un emblema dell'alta società come nei film italiani degli anni Trenta, i famosi 'telefoni bianchi', il telefono rimaneva uno *status symbol* ben presente nel teatro di Broadway e nel cinema di Hollywood. Il telefono era un mezzo brillante per catalizzare i malintesi, l'umorismo, i rapidi scarti dell'azione nelle cosiddette *screwball comedy* degli anni Quaranta, come *His Girl Friday* e *Ball of Fire* di Howard Hawks o *To Be or Not To Be* di Ernst Lubitsch. Un esempio lampante è la telefonata a senso unico, in cui un attore parla nella cornetta ad alta voce, e a seconda delle situazioni nasconde qualcosa a un altro personaggio o permette agli spettatori di conoscere particolari utili a comprendere l'azione, come avviene anche in *Trouble in Tahiti* di Bernstein.

Gian Carlo Menotti, italiano d'origine ma americano per formazione e ambiente culturale, attinse a questa tradizione quando compose un breve lavoro che servisse da *curtain raiser*, da introduzione, all'opera *The Medium*, scritta nel 1946 per il teatro della Columbia University. Dopo il successo nell'ambiente accademico, Menotti pensò di proporre *The Medium* alla Ballet Society di George Balanchine, che aveva annunciato una serie di lavori teatrali moderni per la successiva stagione, tra i quali figuravano *The Rape of Lucretia* di Britten e *L'Enfant et les Sortilèges* di Ravel. Lincoln Kirstein, che dirigeva di fatto la compagnia, era d'accordo, ma chiese di completare la serata con un altro lavoro. Menotti, dunque, si mise



Gian Carlo Menotti e Samuel Barber alla Casa Bianca con John e Jacqueline Kennedy. Da: John Gruen, *Gian Carlo Menotti*, ERI, 1981.

a tavolino e in poco tempo scrisse il libretto e la musica dell'opera buffa in un atto *The Telephone or L'amour à trois*, rappresentata insieme a *The Medium* dalla Ballet Society il 18 febbraio 1947 al Hecksher Theater di New York. *The Telephone* e *The Medium* camminarono assieme ancora a lungo dopo la produzione della Ballet Society. Due giovani e spregiudicati amanti del teatro, Chandler Cowles ed Efrem Zimbalist jr., entusiasti del dittico di Menotti, prima tentarono inutilmente di interessare qualche produttore di Broadway, e poi decisero di finanziare loro stessi il dittico, riuscendo a raccogliere trentamila dollari. Le due opere andarono in scena l'1 maggio all'Ethel Barrymore Theater, ma all'inizio fu un fiasco, finché Arturo Toscanini, invitato da Menotti, andò a teatro a vedere lo spettacolo, e ci tornò anche la sera dopo, destando clamore nei giornali per la rara presenza del leggendario Maestro tra il pubblico di Broadway. Il successo così ottenuto fu la leva per la promozione a livello internazionale del dittico, che sbarcò in Europa, a Londra e Parigi, nel 1948. Due anni dopo, *The Medium* divenne addirittura un film, girato a Roma, con l'ormai insopportabile ed egocentrica protagonista della produzione di Broadway Marie Powers.

Per valutare *The Telephone* è indispensabile tener conto del motivo per cui fu scritta. È un'operina leggera e giocosa, senza altra pretesa che fornire un contrappeso ironico e ricco *d'esprit* a un dramma claustrofobico e a tratti *grand-guignol* come *The Medium*. Lo spartito canto e pianoforte, pubblicato dall'editore Schirmer di New York nel 1947, fu illustrato da un artista geniale come Saul Steinberg, che colse perfettamente l'essenza del lavoro. La copertina mostra una sorta di Venere nuda, coronata da due pompose piume di struzzo, mollemente distesa su una *dormeuse* accanto a un tavolino tondo sul quale è appoggiato il moderno telefono, già dotato di rotore, e quindi in grado di chiamare direttamente senza passare dal centralino. È un dettaglio che Menotti non si lasciò sfuggire musicalmente, sottolineando con una serie di accordi arpeggiati il momento in cui Lucy compone i numeri telefonici. Oggi nessuno ci farebbe caso, o forse si lascerebbe scappare un sospiro di nostalgia, ma nel 1947 comporre un numero di telefono con il dito raccontava di una giovane coppia al passo coi tempi, urbana e mondana, di un oggetto *glamour* analogo oggi all'ultimo modello di *smartphone*. Il telefono, in effetti, è il terzo incomodo nella relazione tra la bella e un po' frivola Lucy e Ben, il suo spasimante, che vorrebbe dichiararsi prima di partire ma viene regolarmente interrotto dallo squillo dell'apparecchio. Alla fine Ben se ne va per non perdere il treno, ma arrivato alla stazione chiama Lucy e finalmente riesce a fare, al telefono, la sua proposta di matrimonio, subito accettata con gioia.

L'esile trama, poco più che uno *sketch*, s'inserisce nella rinascita dell'opera buffa agli inizi del Novecento con lavori come *Il segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari o *L'Heure espagnole* di Ravel, capaci di riportare l'umorismo nell'opera in un'epoca che sembrava ben poco incline a lasciar debordare il comico dagli stretti confini dei generi di puro svago e intrattenimento come l'operetta, il *vaudeville*, la *comic opera* inglese. Gli anni Venti e Trenta videro una grande fioritura di opere comiche, specie di autori appartenenti all'*avant-garde* e alla nuova musica, compreso Arnold Schönberg. Il comico era veicolo di modernità, il grimaldello in grado di scardinare il pesante stile tragico dell'Ottocento. Nel caso di *The Telephone*, Menotti scrive una bonaria parodia dell'ambiente modernista newyorkese, simbolicamente incarnato nel personaggio di Lucy. In primo piano c'è il telefono, attorno al quale ruota

L'ORCHESTRA

THE TELEPHONE

FLAUTO

OBOE

CLARINETTO

FAGOTTO

CORNO

TROMBA

PERCUSSIONI

PIANOFORTE

ARCHI

la vita di ogni moderna *socialite*, che per sapere che ora è non guarda l'orologio ma chiama il servizio telefonico. Una ragazza al passo coi tempi ama anche l'arte moderna, tanto che Ben si presenta con una scultura astratta, che Lucy apprezza moltissimo («Era proprio ciò che desideravo!»). La modernità, però, ha anche dei risvolti negativi, come quello di sbagliare numero, cosa che capita regolarmente a un'utente compulsiva come Lucy. Ben, invece, è un ragazzo all'antica. Odia il telefono, e a un certo punto, esasperato, tenta di sopprimerlo tagliando il filo con un paio di forbici, ma un ennesimo squillo richiama in scena Lucy, che inorridita dall'insano proposito dell'amico stringe tra le braccia il suo amato apparecchio come se proteggesse il cucciolo. La parodia scivola nella satira nell'ultima scena. Ben, stufo di aspettare e ansioso di perdere il treno, se ne va mentre Lucy, triste e un po' depressa, si domanda cosa avesse di tanto urgente da dirle. Con un colpo di scena molto cinematografico, Menotti taglia il palcoscenico in due, mostrando da una parte Lucy nel suo appartamento e dall'altra Ben a un telefono pubblico della stazione.

Al primo squillo Lucy, intuendo che sia Ben, si aggiusta i capelli e si mette un po' di cipria sul naso, come se si presentasse a un appuntamento. Ora che entrambi sono al telefono, Ben riesce finalmente a chiedere la mano di Lucy, e benedice la moderna invenzione che d'ora in avanti permetterà alle persone di vivere «l'amour à trois». La musica è un duetto d'amore in mi bemolle maggiore, che si trasforma in un gioioso valzer quando Lucy raccomanda al promesso sposo di non dimenticare il suo numero di telefono. Menotti attinge da un ampio bacino di elementi della tradizione, dall'antico recitativo secco e accompagnato allo stile vocale del musical, dal belcanto italiano paradossalmente alla musica di Wagner, nella misura in cui l'orchestra racconta e partecipa alle futili intermissioni del cuore di Lucy e alle intemperanze piccoloborghesi di Ben. *The Telephone* è un *divertissement* colto, ironico, sospeso tra i due mondi, esattamente qual era la fisionomia del suo autore.

Non molto tempo dopo, un altro brillante studente del Curtis Institute, Leonard Bernstein, decise di cimentarsi con il genere operistico. Più giovane di Menotti ma già un personaggio della vita mondana newyorkese come pianista, compositore, divulgatore

e direttore d'orchestra, Bernstein decise d'intraprendere l'impresa che sentiva tanto urgente quanto impervia: scrivere un'opera che rispecchiasse in maniera viva l'identità culturale americana. Senza falsa modestia, pensava di essere la persona giusta per centrare l'obiettivo che già in precedenza altri compositori avevano tentato, come George Gershwin, Marc Blitzstein e in parte Aaron Copland.

Una cosa ho già compreso, comunque – scriveva Bernstein nel 1948 – Ho un fondamentale interesse per la musica di teatro. La maggior parte delle mie partiture sono servite, in un modo o nell'altro, per il teatro, e le altre – la maggior parte – hanno un'evidente natura drammatica. Questa scoperta mi fa sentire raggiante di orgoglio più che vulnerabile, dal momento che tra i maestri dotati di un'analoga disposizione annovero Mozart, Weber, e Strauss (anche Bach!). Dove porterà non so dirlo, ma se riuscissi a scrivere una vera, toccante opera americana che ogni americano sia in grado di capire (e che sia, cionostante, un serio lavoro musicale), sarò un uomo felice.¹

LE VOCI
THE TELEPHONE

LUCY
SOPRANO

BEN
BARITONO

Bernstein conosceva già bene il teatro sia come autore che come direttore d'orchestra. Il 13 dicembre 1944, in piena guerra, era andato in scena a Broadway il suo musical *On the Town*, tratto dal precedente balletto *Fancy Free*, con il quale conquistò definitivamente la fama di prodigio, in grado di esibirsi di giorno alla Carnegie Hall, la sera a Broadway e di notte nei club di Manhattan per una *jam session* con i migliori jazzisti. Come direttore d'orchestra, inoltre, aveva già avuto importanti esperienze operistiche dirigendo per esempio nel 1946 il primo allestimento americano del *Peter Grimes* di Benjamin Britten, a stretto contatto con l'autore, e soprattutto nel 1949 la nuova opera dell'amico Blitzstein, *Regina*, che ebbe un'innequivocabile influenza su *Trouble in Tahiti*. In un'agenda zeppa di eventi nazionali e internazionali come quella di Bernstein, era difficile trovare il tempo e la calma necessaria per mettersi a scrivere. Lo spazio fu trovato d'istinto, nella primavera del 1951, allorché Bernstein decise di prendere un periodo sabbatico dalla direzione d'orchestra dopo una serie di concerti a Città del Messico e stabilirsi a Cuernavaca, dove viveva una cara amica, la scrittrice Martha Gellhorn, che si vide piombare in casa come un ciclone l'incontenibile amico, avido di vita e di musica. In questo contesto ideale, Bernstein stese a tempo di record la prima versione di *Trouble in Tahiti*. «Tra poco parlerò spagnolo – confessava alla fedele segretaria Helen Coates – e scriverò come una caldaia a vapore – soggetto, libretto, musica».²

Il soggetto di *Trouble in Tahiti*, «Opera in un atto e sette scene», era la crisi matrimoniale di una normale coppia della classe media. Dentro la loro villetta bianca col tetto rosso di un sobborgo residenziale, uguale a mille altre sparse nelle vicinanze delle città americane, Sam e Dinah non riescono più né a capirsi, né a parlarsi, e nemmeno a occuparsi del figlio, presi dal loro narcisismo e dalla loro infelicità. Il benessere conquistato

NOTES ON PRODUCTION

Simplicity of execution should be the keynote throughout. Much depends upon precise and imaginative lighting. The piece should move swiftly, avoiding any pause for set-changes.

THE SETS. The composer has conceived of the sets as cartoon-like sketches—bold, suggestive, and charming. They should all be black and white, almost like a child's version of each scene. Two drops are required: the first (in one) a white drop with a child's sketch of a dream-house in black. The second drop (in two) represents a city street in the rain. The merest indication of skyscrapers, a traffic light, etc., will suffice.

The sets for Scenes 2 and 3 are prepared simultaneously during the closing music of Scene 1, while the drop is down. Scenes 5 and 6 (on stage together) are set up while Scene 4 is in progress before the street-drop. (This drop may be lowered for a moment between Scenes 5 and 6.)

It is preferable to have, instead of heavy flats, a system of light, simple screens which can be moved about quickly.

DRESS. Clothes, rather than costumes, are indicated. The TRIO should wear evening-clothes, the boys having light blue dinner jackets with boutonnieres, and the girl a décolleté dinner-dress, preferably white.

The only note of color in the visual production is furnished by the clothes of the couple. DINAH wears a town suit throughout, except in Scene 1, when she has on a morning-coat, or negligee. SAM wears a conservative business suit.

DELIVERY. The TRIO sings generally in a whispering, breathy *pianissimo*, which comes over the amplifying system as crooning. All gesturing and/or "routining" is to be avoided; the TRIO is refined and sophisticated in the high-priced dance-band tradition. Their only movement is a constant rhythmic activating in place. They must be as conventionally handsome as possible, and must never stop smiling.

DINAH and SAM should also avoid stock gestures, especially of the operatic variety. The acting should come from within, through the music.

For all five characters the chief consideration is diction. Every word and idea must be projected clearly, especially since there is no "plot" in the ordinary sense, and very little "action." If the words are not heard, there is no opera.

THE ORCHESTRA. Being comprised mainly of winds, the orchestra should be held down carefully. It is almost always an accompaniment. The string quartet may be enlarged discreetly if desired, or amplified electrically if necessary. In case of enlargement, two string basses are maximum.

L. B.

NOTE SULLO SPETTACOLO

La semplicità esecutiva deve essere la parola d'ordine. Molto dipende da un'illuminazione precisa e fantasiosa. Il pezzo deve scorrere velocemente, evitando pause per i cambi di scena.

LE SCENOGRAFIE. Il compositore ha concepito le scenografie come schizzi in stile fumetto: audaci, suggestive e affascinanti. Devono essere tutte in bianco e nero, quasi come la versione infantile di ogni scena. Sono necessari due fondali: il primo (in un unico pezzo) è un fondale bianco con il disegno in nero di una casa dei sogni, come se fosse disegnata da un bambino.

Il secondo fondale (in due pezzi) rappresenta una strada cittadina sotto la pioggia. Sarà sufficiente anche solo un accenno a grattacieli, un semaforo, ecc.

Le scenografie per le scene 2 e 3 vengono preparate simultaneamente durante la musica di chiusura della scena 1, mentre il fondale è calato. Le scene 5 e 6 (in scena contemporaneamente) vengono allestite mentre la scena 4 è in corso, prima del fondale che rappresenta la strada. (Questo fondale può essere abbassato per un momento tra le scene 5 e 6.)

È preferibile, invece di pesanti fondali piatti, un sistema di schermi leggeri e semplici che possano essere spostati rapidamente.

ABITI. Sono indicati abiti, non costumi. Il Trio dovrebbe indossare abiti da sera: i ragazzi giacche da sera azzurre con *boutonnière*, e la ragazza un abito da sera scollato, preferibilmente bianco.

L'unica nota di colore nella messa in scena è data dagli abiti della coppia. Dinah indossa un *tailleur* da città per tutta la durata dello spettacolo, tranne nella prima scena, quando indossa un frac o una sottoveste. Sam indossa un sobrio abito da lavoro.

INTERPRETAZIONE. Il Trio canta generalmente in un pianissimo sussurrato e soffiato, che viene amplificato come un mormorio. Qualsiasi gesto *e/o routine* deve essere evitato; il Trio è raffinato e sofisticato, nella tradizione delle orchestre da ballo di alto livello. Il loro unico movimento è una costante attivazione ritmica sul posto. Devono essere il più possibile belli secondo i canoni tradizionali e non devono mai smettere di sorridere.

Dinah e Sam dovrebbero inoltre evitare gesti stereotipati, soprattutto quelli di stampo operistico. La recitazione deve venire dall'interno, attraverso la musica.

Per tutti e cinque i personaggi, la considerazione principale è la dizione. Ogni parola e ogni idea devono essere proiettate chiaramente, soprattutto perché non c'è una 'trama' nel senso comune del termine e pochissima 'azione'. Se le parole non si sentono, non c'è opera.

L'ORCHESTRA. Essendo composta principalmente da strumenti a fiato, l'orchestra deve essere tenuta sotto controllo. È quasi sempre un accompagnamento. Il quartetto d'archi può essere ampliato con discrezione, se lo si desidera, o amplificato elettricamente, se necessario. In caso di ampliamento, il massimo è di due contrabbassi.

L.B

L'ORCHESTRA

TROUBLE IN TAHITI

FLAUTO (ANCHE PICCOLO E ALTO)

OBOE (ANCHE CORNO INGLESE)

CLARINETTO (ANCHE CLARINETTO PICCOLO
E CLARINETTO BASSO)

FAGOTTO (ANCHE CONTROFAGOTTO)

CORNO

TROMBA

TROMBONE

TIMPANI

PIANOFORTE

ARCHI

da Sam con l'abilità negli affari permette di comprare gli elettrodomestici e pagare lo psicoanalista, ma non di raggiungere la felicità promessa dal sogno americano. Un terzetto vocale senz'anima e sempre sorridente, come negli spot pubblicitari, commenta e articola la giornata di questa coppia in crisi come se fosse il coro di una tragedia attica, dipingendo con un falso ottimismo una facciata ipocrita in stridente contrasto con le sofferenze interiori dei due protagonisti. Era uno strano soggetto per una 'Broadway Opera' ma non sorprendente per un uomo come Bernstein, benedetto dal cielo con un talento straordinario ma cresciuto portando dentro di sé ferite mai rimarginate. Da un lato, è fin troppo evidente che il libretto rispecchi la coppia «mismatched, mismatched», male assortita, secondo la definizione della sorella minore Shirley, dei suoi genitori. Sam, infatti, è il nome del padre di Bernstein, e Dinah quello della nonna paterna, che all'ultimo sostituì il nome della madre, Jennie. Altri aspetti dei personaggi sono stati plasmatis sul carattere dei genitori, mentre il trauma provato dall'invisibile figlio per l'assenza dei

genitori allo spettacolo scolastico in cui «Junior's the hero», Junior è l'eroe, è probabilmente la metafora delle sofferenze del primogenito Leonard per il clima che si respirava in famiglia. L'aspetto psicoanalitico e biografico di *Trouble in Tahiti* è confermato dal fatto che Bernstein, trent'anni dopo, decise di inserire l'intera opera come una sorta di *flashback* all'interno del suo ultimo lavoro teatrale, *A Quiet Place*, un'appassionata e cruda riflessione sul suo rapporto con la famiglia e le origini ebraiche russe assimilate nel mondo americano.

Ma non c'era soltanto questo nel complicato mondo interiore di Bernstein. La composizione di *Trouble in Tahiti* cadeva nel mezzo della controversa relazione con l'attrice cilena Felicia Montealegre, che nel settembre 1951 divenne sua moglie. La relazione andava avanti tra alti e bassi dal 1946, con fidanzamenti annunciati, rotture, innamoramenti reciproci con altre persone. Era sicuramente un rapporto molto profondo e intenso, ma anche sempre sull'orlo della crisi per la forte personalità di entrambi e per gli ondivaghi orientamenti sessuali di Bernstein. In altre parole, è probabile che nel ritratto di questa coppia in crisi sia finito anche più di qualcosa del rapporto con Felicia. Nel *buen retiro* di Cuernavaca, Bernstein abbozzò nel mese di maggio libretto e musica dell'intera opera,

fantasticando di smettere di dirigere e dedicarsi interamente alla composizione. In realtà, il lavoro sull'opera s'impantanò dopo le nozze con Felicia. A fine gennaio del 1952 Bernstein scriveva al fratello Burton: «

Riguardo alla mia opera: l'ho abbandonata, decisamente. Non verrà proprio fuori... Sembra che sia successo qualcosa al flusso creativo».³

La spinta a terminare l'opera venne da un collega della Brandeis University di Waltham, il compositore Irving Fine, che voleva l'opera di Bernstein per il festival estivo. Ma forse agì, nell'inconscio dell'autore, anche il fatto che Felicia era rimasta incinta della loro primogenita. L'ambizioso festival universitario si apriva nientemeno che con l'*Opera da tre soldi* di Kurt Weill nella magnifica versione inglese di Blitzstein, dedicatario della partitura di Bernstein. La scoperta della musica originale di *Dreigroschenoper*, che Bernstein diresse dal manoscritto autografo usato per la prima rappresentazione di Berlino e tenuto nascosto a Vienna durante il periodo nazista, influi nella successiva revisione di *Trouble in Tahiti*. Dopo il debutto a Brandeis il 12 giugno, infatti, Bernstein rimaneggiò la partitura e riscrisse il finale, «per cancellare l'orribile ricordo»⁴ della prima.

La nuova e definitiva versione fu eseguita ai corsi estivi di Tanglewood l'agosto successivo, in condizioni migliori della rocambolesca rappresentazione di Brandeis. Blitzstein fu importante per indirizzare Bernstein verso il teatro musicale, ma Weill spianò la strada per la creazione di una forma di opera seria all'interno del linguaggio di Broadway. In mezzo ai tormenti di un compositore dotato di troppo talento, *Trouble in Tahiti* è stato un indispensabile laboratorio per i grandi lavori teatrali di Bernstein, *Candide* e *West Side Story*. Il 'metodo Lenny' si manifesta in maniera lampante già nel Prelude, affidato al Trio vocale formato da una voce femminile e due maschili che cantano al microfono in stile da *crooner*. Il tema iniziale è una frase di un clarinetto solo, le cui prime dodici note rappresentano il totale cromatico, esattamente come una serie dodecafonica. Bernstein, però, non è interessato alle norme del serialismo, ma usa la serie per articolare la forma del preludio. In questa introduzione è racchiusa l'essenza del carattere di Bernstein: il rispetto delle forme classiche, l'allusione alla sperimentazione contemporanea, il desiderio di nobilitare il linguaggio della musica popolare americana.

La giornata di Sam e Dinah, però, inizia in maniera ben diversa dal racconto edulcorato dipinto nel preludio. La prima scena è un duello mattutino tra i due coniugi, che a colazione cominciano a rinfacciarsi sgarbi e tradimenti intrecciando fraseggi a canone fino a sfogarsi in due espressivi episodi cantabili, rispettivamente di Dinah e di Sam, ciascuno esasperato

LE VOCI

TROUBLE IN TAHITI

DINAH

MEZZOSOPRANO

SAM

BARITONO

JAZZ TRIO

SOPRANO, TENORE, BARITONO



Leonard Bernstein a Venezia, 1988. Fondo Bruno Tosi - Archivio storico del Teatro La Fenice.

dal comportamento dell'altro ma incapace di ascoltare. Al di là della forma, articolata e simmetrica, è interessante notare come la scena sia attentamente plasmata dalla drammaturgia armonica. Le discussioni tra i due coniugi, infatti, iniziano in re minore e passano al maggiore quando si scaldano, ma mentre lo sfogo disperato di Dinah, che si sente umiliata e trascurata, avviene in un patetico do diesis minore, il corrispondente assolo di Sam, esasperato da quelle che considera solo isteriche e immature fantasie, si dispiega in un ambiguo terreno armonico che slitta da do minore a do maggiore. Per Bernstein il teatro musicale è un racconto fondato su situazioni definite in primo luogo dalla loro tinta armonica, nel solco della grande tradizione operistica. Tra una scena e l'altra non esiste una cesura netta ma

sempre una transizione musicale. Il dualismo messo in luce nella prima scena viene rimodulato in maniera ancora più marcata nelle due successive, rappresentate contemporaneamente sul palcoscenico ma separate dall'illuminazione, che mostra prima l'ufficio di Sam e poi lo studio dello psicoanalista di Dinah. Anche qui, come nel *Prelude*, un motto a tutta forza dell'orchestra articola la forma. Questa volta non è una serie dodecafonica ma un intervallo di quarta eccedente, il famoso *diabolus in musica*, a definire la realtà drammatica nascosta sotto le normali apparenze della vita quotidiana. La seconda scena mostra Sam in un paio di telefonate a senso unico, un tipico espediente da *screwball comedy* sfruttato come abbiamo visto anche da Menotti. Ma qui c'è il coro a commentare la scena, sottolineando ironicamente l'abilità di Sam negli affari e allo stesso tempo la generosità del suo cuore. È difficile non pensare alla descrizione del padre fatta dall'adolescente Leonard:

una rara combinazione di astuto affarista e ardente uomo religioso.⁵

La parallela scena di Dinah, stesa sul lettino dell'invisibile psicoanalista, si apre sempre con il drammatico *diabolus in musica*, indicato come *ruvido* (in italiano), e la tonalità passa da si minore a sol minore. Dinah racconta un sogno angoscioso, nel quale si sente intrappolata in un giardino, circondata da alberi scuri e minacciosi, incapace di trovare la strada per fuggire nonostante le esortazioni del padre. Ma un'altra voce, dolce e suadente, la invita a seguirla in un altro giardino, dove regnano grazia e armonia; l'amore la guiderà verso *a quiet place*, un posto tranquillo, dove finalmente trovare pace ai tormenti del cuore. Dal punto di vista musicale il racconto del sogno è forse il punto più delicato dell'opera, e si sviluppa in forma strofica con il ritornello, come nelle ballate romantiche. La parte angosciosa è basata su un tema in sol minore, mentre la promessa di un futuro sollievo dal dolore, che come insegnano i Lieder di Schubert e la musica di Mahler è in realtà una metafora della morte, si espande in maniera dolcissima con una melodia in sol maggiore legata indissolubilmente alla speranza di ritrovare quell'amore che un tempo aveva unito le due anime ormai separate e distanti. Le angosce precedenti ritornano con la strofa iniziale in sol minore, ma questa volta le immagini diventano più brutali e terrorizzanti, prima che la misteriosa voce torni a placarla con la dolce melodia di prima. Le due scene, però, si fondono, mostrando da un lato Sam alle prese con i suoi sensi di colpa per il *flirt* con la segretaria, sempre nel caratteristico linguaggio *swing* dell'inizio, e dall'altra Dinah, al culmine dell'eccitazione, che racconta come il misterioso uomo del suo sogno, quasi a portata di mano, svanisce come una nuvola di fumo al suo risveglio. La donna si mette a piangere, sopraffatta dalla frustrazione, e l'orchestra riprende con trascinate espressione il tema del sogno, che si stempera nella melodia dell'amore. Non solo, la melodia si trasforma nel tema della successiva scena, in cui Sam e Dinah s'incontrano casualmente per strada sotto la pioggia, ciascuno accampando una scusa per evitare di pranzare assieme. Il carattere patetico della scena è accentuato dal Tempo di «Gymnopédie» indicato da Bernstein, con una chiara allusione alle malinconiche pagine pianistiche di Erik Satie. Mentre ognuno va per la sua strada, voltandosi le spalle, la disperazione di dover mentire all'altro pur di non ricadere nelle consuete recriminazioni assume toni da dramma esistenziale, con l'orchestra che torce il tema in armonie lontane e deformate. L'involontario duetto inizia di nuovo con una frase appassionata, come nella prima scena, sviluppata a canone. Così al la tenuto di Sam sulla parola «Why?» corrisponde una battuta dopo il «Why?» di Dinah a distanza di una settima maggiore, sul sol diesis, creando una madrigalistica dissonanza simile a una smorfia di dolore. L'Interlude riprende la tonalità di sol bemolle maggiore e il tema dodecafonico dell'inizio, per mettere in bocca al Trio un altro quadretto edificante della famiglia americana propagandata dalle pubblicità, una vita spensierata e fornita di tutte le comodità.

Un selvaggio ritmo dei timpani porta alla quinta scena, ambientata nello spogliatoio della palestra dove Sam ha appena conquistato la coppa del torneo di pallamano. L'adrenalina della vittoria stimola una discutibile dichiarazione di fede in una sorta di darwinismo maschilista, adeguatamente rappresentato da una musica energica, ritmica e angolosa. Sam divide il mondo in vincenti e perdenti, in forti e deboli, in meritevoli di sopravvivere e destinati a soccombere. Anche Dinah ha qualcosa da dire nella scena seguente, che come al solito è una sorta di rovesciamento speculare del mondo di Sam. È indignata per il film



Leonard Bernstein dirige l'Orchestra e il Coro del Teatro alla Scala per il concerto *In memoriam Igor Stravinskij* alla chiesa dei ss Giovanni e Paolo, 1982. Archivio storico del Teatro La Fenice.

che ha appena visto, *Trouble in Tahiti* appunto, che descrive all'invisibile modista mentre prova dei cappelli. La recensione è tombale, un film noioso persino per un bambino di quattro anni! Con una lingua più affilata del critico di «The New Yorker», Dinah fa a pezzi l'immaginario film del genere 'mari del Sud', tanto di moda dopo la guerra. È l'occasione per dar vita a una delle cose che venivano meglio a Bernstein, la parodia, con i ritmi cullanti e i melismi esotici in stile *South Pacific* di Rodgers&Hammerstein, ma il sarcasmo lascia il posto alla nostalgia quando Dinah racconta la canzone principale del film, *Magic Island*, che la trasporta in un mondo illusorio a ritmo di beguine, chiaramente in contrasto con la realtà di un amore sempre più sfatto e privo di sogni.

L'ultimo atto di questa banale tragedia domestica si svolge la sera, quando Sam rientra a casa dal lavoro. Sullo sfondo di uno stucchevole *blues* intonato dal Trio, che come nel teatro epico di Brecht rappresenta l'illusoria felicità di una famiglia riunita amorevolmente di sera attorno al focolare domestico, gli infelici coniugi tentano invano un ultimo dialogo, che si arena come sempre nella sfiducia e nell'amarezza. Al culmine dell'incomprensione, l'orchestra e la musica tacciono, lasciando ai due protagonisti solo lo scarso suono delle loro parole, un'idea probabilmente trovata in *Peter Grimes*. La proposta da Sam è di andare al cinema, senza immaginare che la moglie avesse già visto il film nel pomeriggio. Dinah accetta, rassegnata, ed esce per prendere il cappello. Il finale, però, non è lasciato a questa grottesca e assurda situazione, bensì a un ampio e consolatorio duetto, contrappuntato dal sardonico Trio, la falsa coscienza della vita borghese. Insieme, ma forse ciascuno per conto suo, sperano di ritrovare un domani quell'intesa, quell'intimità perduta. Bernstein rivela già, nella sua prima opera, la natura mahleriana della sua ispirazione, ovvero la spasmodica speranza di lenire il dolore dell'anima. Questo ristoro resta un'illusione per Sam e Dinah, che alla fine si aggrappano alla magia corrotta del cinema, alla felicità di cartapesta promessa dal grande schermo, dall'Island Magica sussurrata in chiusura dal Trio. Ma il male non è svanito dal mondo, la ferita è ancora aperta, come ricordano i due accordi finali, dissonanti, che turbano il sereno riverbero della tonalità di la maggiore delle voci.

¹ Leonard Bernstein, *Me Composer-You Jane*, in *Findings*, Simon and Schuster, New York 1982, p. 129.

² Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, Doubleday, New York-London-Toronto, p. 206.

³ Ivi, p. 215.

⁴ Ivi, p. 221: «to erase the awful memory».

⁵ Bernstein, *Father's Books*, in *Findings*, op. cit., p. 13.

Gianmaria Aliverta: «Il sogno di un mondo immaginifico, dove tutto funziona alla perfezione»

a cura di Leonardo Mello

Gianmaria Aliverta, di casa alla Fenice, racconta la sua lettura registica di The Telephone e Trouble in Tahiti.

La richiesta che mi è stata fatta quando mi hanno proposto il lavoro è stata quella di affrontare questo nuovo dittico come avevo già fatto nel 2015, ai tempi di *Diario di uno scomparso* di Janáček e *La Voix humaine* di Poulenc/Cocteau. Allora il Teatro mi aveva domandato di costruire un progetto unitario, che collegasse entrambi i lavori. Dunque, già nel momento di studio preliminare, ho tentato di capire cosa potesse unire queste due opere, che in realtà sono molto diverse tra loro a livello musicale, nonostante appartengano allo stesso periodo. Quindi ho formulato una riflessione che le considerasse un'opera unica, dove *The Telephone* rappresenta ciò che accade prima e *Trouble in Tahiti* il seguito. Il che non sarebbe neanche una cosa così difficile se non ci fosse di mezzo il trio introdotto da Bernstein, che è il vero elemento dirompente dell'opera. La scrittura musicale dedicata ai personaggi di Sam e Dinah mette in evidenza la loro inadeguatezza, la loro noia, il loro essere fermi a un bivio che nessuno dei due vuole affrontare. Invece la parte prorompente è quella pensata per il trio, che porta colore, luce e ritmo. Ma allo stesso tempo è l'elemento che rende difficile unire i due lavori, perché è il punto di rottura che fa diventare il secondo così diverso dal primo.

Come ha dunque pensato di inglobare concretamente The Telephone, che diviene una sorta di primo tempo, all'interno di questo disegno unitario?

In realtà la composizione di Menotti è un po' figlia della sua epoca, dove il telefono era l'elemento innovativo che entrava nella *routine* quotidiana e la distruggeva. Oggigiorno siamo del tutto succubi di quell'apparecchio, che ogni tanto utilizziamo anche per telefonare: lo abbiamo in mano tutto il giorno per guardare le notizie, per postare, per cercare informazioni, per usare l'intelligenza artificiale... all'epoca no. Quindi inserire negli anni Cinquanta questo strumento che pochi avevano, ma che era comunque molto gettonato è una trovata geniale. L'idea originale, comunque, anche per l'economia dei tempi di rappresentazione, è *Trouble in Tahiti*, che occuperà circa quaranta minuti contro i venti di *The Telephone*. *Trouble* dunque è la *pièce* che ha dettato la legge, e di conseguenza in primo piano si staglia il sogno americano, che poi è declinato in sogno *tout court*, perché con questo



Gianmaria Aliverta.

allestimento non vogliamo dare un taglio prettamente storico e nemmeno volutamente attuale. Cerchiamo di creare un mondo che parli trasversalmente in diverse epoche. Vogliamo presentare l'idea di questo mondo, che si incarna appunto nel sogno americano, in cui è possibile vivere in un posto bello dove non manca nulla, dove si possiede una voce che ci guida su qualunque cosa ci possa succedere, in ogni ambito della nostra vita. Ebbene, il trio si pone a capo di questo nuovo mondo. Riducendo la questione ai minimi termini, è una sorta di Elon Musk che si sta costruendo la sua realtà, con le sue auto, con i suoi razzi, con i suoi satelliti. E ti si rivolge dicendo: «Io ti offro tutto. Tutto sarà più bello». In versione più 'casalinga' ricorda Berlusconi e Milano 2, la città dove per la prima volta c'erano tre strade, una per le macchine, una per le bici e un'altra per i pedoni. Dove sono garantiti asilo e scuole e c'è la televisione. Insomma, una città all'avanguardia, dove c'è tutto. Anche il quel caso è stato creato un sistema dove vivere meglio. Noi vogliamo riprodurre tutto questo. Perciò abbiamo il trio, composto da due uomini e una donna vestiti da *business men*, che ti

vendono il pacchetto di questo sogno, dove si potrà vivere meglio e si potrà contare su una consulente telefonica che non solo ti vende casa ma ti supporta e ti sostiene. Quest'ultima è la 'lei' di *The Telephone*, Lucy. Quindi nella prima opera ritroveremo una sorta di *temporary shop* dove questo sfondo di case celesti con le nuvole ricorda molto da vicino *The Truman Show*. È come dire: «Questo nuovo villaggio, e questo nuovo stile di vita, noi te lo vendiamo». E a far da ragazza immagine c'è Lucy. Tutte le telefonate che lei riceverà partiranno in realtà già da clienti fidelizzati, ciascuno con i propri problemi, che lei risolverà. Potrà anche semplicemente trattarsi di puro spettegolare su terze persone, o su quanto è successo la sera prima. Un po' come oggi per molti è chatGPT. Io ho visto persone a pranzo al ristorante chiedere all'AI cosa fosse meglio mangiare nel menu operai. È assurdo ma allo stesso tempo realistico. Lucy fa questo. Il problema è che c'è il suo fidanzato che vuole chiederle di sposarlo, mentre lei è perennemente impegnata ad aiutare gli altri e a realizzare questo mondo, cioè a fare il suo lavoro. Quindi lui alla fine deciderà – visto che comunque è una proposta di matrimonio quella che deve fare – di acquistare anch'egli un'abitazione in questo mondo dove finalmente potranno insieme costituire una nuova unità familiare insieme.

Questa è, in sintesi, la prima parte, e in questo modo risolviamo un po' tutti i problemi che l'opera presenta, perché potrebbe di fatto anacronistica in questo momento perché ormai il telefono è un oggetto strausato per tutto, e a volte anche utilizzato per telefonare. Quindi non è più così dirompente come all'epoca di Menotti. Noi invece lo inseriamo in contesto.

La prima parte perciò è l'antefatto, cui segue l'opera di Bernstein...

Esatto, tutto quello che accade dopo invece è il *sequel*. Lono già sposati, vivono in questa nuova realtà, dove tutto viene comandato o pilotato da chi ha inventato questo mondo perfetto, che però ha una piccola, grande controindicazione: qualsiasi inserzione pubblicitaria, qualunque esperto di *marketing*, chiunque voglia vendere qualcosa, non metterà mai in luce su quelli che possono essere i problemi del suo prodotto. Anzi, nel nostro caso, propaganda al compratore un posto dove i problemi non esistono. Come a dire: «Vieni qua e risolvi tutto». Pensiamo appunto alla città berlusconiana, nella quale non ti tireranno sotto in macchina, perché c'è la corsia adibita apposta alle automobili. In teoria quindi l'incidente stradale non può esistere. Ma questo ovviamente non è vero: continuando con questo paragone, le macchine si possono scontrare, la bici può finire sulla corsia dei pedoni e via dicendo. Questo è importante perché in *Trouble in Tahiti* ci sono varie persone che vengono nominate ma che non hanno una voce. Per volontà dell'autore non compaiono proprio: per lo psicologo con cui Dinah parla, ad esempio, non è prevista alcuna figura, nemmeno quella di un mimo. È vero che nella lettura registica tutto si può inventare, però nel libretto di Bernstein non ce traccia di queste presenze sceniche. Come nella *Voix Humaine* di Poulenc, anche qui non c'è il lui al di là del telefono: c'è un apparecchio con il quale una persona interagisce e io capisco la situazione in base a ciò che dice un interlocutore, non due. Qui avviene esattamente la stessa cosa: l'amante di Sam, la persona cui lui fa la ramanzina, o l'altra alla quale invece presta volentieri del denaro sono soltanto evocati dalle parole dei protagonisti.

Questo accade anche per Junior, il figlio della coppia in cui sembra si celi anche qualche elemento autobiografico legato all'infanzia del compositore.

Proprio così. L'ho presa larga perché volevo arrivare a lui. Premetto che in quest'opera saranno presenti varie persone, perché ci saranno varie unità familiari. Tutti loro condideranno questo stile di vita ciclico, sempre uguale, e indosseranno anche una vera e propria divisa: i costumi, seppure di moda, richiamano un determinato e riconoscibile marchio, tipo il biscione di Mediaset, o la "T" della Tesla di Musk. In questo caso, visto che è un mondo fatto di nuvole, avremo proprio queste nuvole come segno distintivo, declinandole in vari colori. In questo contesto si inserisce il figlio, che per me rappresenta l'elemento dirompente in questa coppia che è arrivata a un bivio, non riesce più ad andare avanti. È una coppia che non riesce più a far coppia. Se noi analizziamo il libretto e la partitura così com'è vediamo un lui rissoso con lei e maldisposto, una lei insofferente, che va dallo psicologo perché sa di aver bisogno di un aiuto ma non riesce a risolvere i suoi problemi. Dal canto suo, lui ritiene che quello psicologo sia un ciarlatano che vuole solo



Gianmaria Aliverta, figurini per i costumi di Lucy (Elisa Balbo) e Ben (Allen Boxer) per *The Telephone* di Gian Carlo Menotti al Teatro Goldoni, ottobre 2026. Direttore Jacopo Brusa, regia e costumi di Gianmaria Aliverta, scene di Elena Zamparutti.

rubarle i soldi, ed è molto concentrato invece nel realizzarsi fuori dall'unità abitativa sia a livello lavorativo che dedicandosi all'attività sportiva, entrambe cose che accrescono unicamente il suo ego. Tutti e due sanno che c'è un appuntamento che incombe: una festa, alla quale nessuno dei due infine parteciperà. Ma al principio sembra che lei sia la persona buona, che pensa al figlio pur avendo dei problemi personali da risolvere, mentre lui sia tutto chiuso nel suo egocentrismo. Ora, nel progettare il dittico ho ipotizzato che questo figlio potesse non esserci più, potesse essere morto, e proprio a causa di questo evento traumatico la coppia non riuscisse più a dialogare. Naturalmente quest'interpretazione dovrebbe procedere per gradi, e non voglio anticipare molto di più. Sotto questa angolatura, la prospettiva si modifica non poco: da una parte sta lei, che non accetta la scomparsa e parla al presente del figlio come fosse ancora vivo; dall'altra c'è l'altrettanto profonda sofferenza di lui, che invece accetta quanto è successo ma decide di andare avanti, utilizzando come armi proprio il successo sul lavoro e lo sfogo che gli deriva dal praticare uno sport. Prendendo per buona questa chiave di lettura, ci ritroviamo di fronte a due persone che vivono insieme e non riescono a uscire dalla loro *impasse*. In più entrambi appartengono a uno *status* sociale per il quale l'uomo è colui che lavora e porta i soldi a casa, e la donna è quella che si occupa della famiglia. Ma di che famiglia si occupa se non esiste più? L'unico momento di sfogo che si concede è andare a vedere un film al cinema. Anche musicalmente questa è la parte che ti fa saltare sulla sedia, è il grande Bernstein, quello molto ritmano che tutti conosciamo. Per un momento, grazie a quel film, si dimentica tutto e vedendo sullo schermo scorrere problemi che non sono più i suoi riesce a rivivere. Subito però si rende conto che è tardi e deve tornare a casa a preparare da mangiare al marito. Anche in questo momento il figlio non è menzionato.

Nel mio lavoro non sono mai stato tentato di stravolgere i libretti, o di virarli in altre direzioni: mi piace cercare di capire se c'è un'altra collocazione temporale nella quale poter inserire l'opera, ma per me il libretto che è stato musicato (più che il solo testo scritto) è il calcestruzzo su cui edificare lo spettacolo. Se si va a toccare quello, si indeboliscono le pareti armate della casa. E tutto quello che sto provando a raccontare non va a intaccare una virgola della partitura di Bernstein, semplicemente cerca di indicare un'altra possibile soluzione. Lei mi dice che devo andare a casa.

Effettivamente, c'è un momento molto triste nel quale ciascuno dei due finge di avere degli impegni per pranzo piuttosto che mangiare insieme all'altro.

La loro solitudine è talmente grande che loro la percepiscono meno quando sono soli piuttosto che quando sono in coppia. Quel duetto è molto potente, proprio perché è cantato da due persone che si trovano in due luoghi diversi. In realtà c'è tanta innovazione in quest'opera.

Avvicinandosi al finale tra loro c'è però un incontro...

Sì, loro alla fine decidono di andare a vedere il film che lei ha già visto nel pomeriggio. Cercano di fare qualunque cosa pur di uscire dal buco nero in cui sono caduti. Ed è il momento in cui lei prende coscienza di tutti i problemi che aveva fino a quel momento tenuto sepolti sotto lo zerbino. Da lì in poi, proprio come in *The Truman Show*, si va verso l'uscita da questo mondo azzurrato, fatato, pieno di nuvole dove tutti si vogliono bene, dove tutto funziona. Ma che per loro è diventato il peggior incubo. Solo uscendo da quel posto forse si può avere una nuova vita non si sa come, non si sa se saranno separati, non si sa se, ma sicuramente quel posto è un posto che non è più un terreno dal quale può nascere.

Da quello che ha spiegato finora, immagino che l'ambientazione non richiamerà epoche o situazioni specifiche...

Ovviamente ci saranno molti movimenti scenici, e molte cose accadranno in scena. Ma sarà un mondo immaginifico, nonostante la musica strizzi molto l'occhio agli anni Cinquanta e Sessanta e soprattutto in Bernstein viene voglia di ballare, in particolare quando canta il trio, che rimanda direttamente a quell'epoca. Ma sicuramente non sarà una ricostruzione di quell'epoca storica. È un mondo che definirei asettico perché può avvenire anche adesso. Basta pensare a Gaza, e alle immagini che avevano creato con l'intelligenza artificiale e che poi Trump aveva ripostato: «Io distruggo tutto per rifare un mondo più bello». L'opera è molto attuale, e collocarla solo negli anni Cinquanta con il *boom* economico credo che diventerebbe un po' riduttivo.

Gianmaria Aliverta: “The dream of an imaginary world, where everything works perfectly”

Gianmaria Aliverta, a familiar face at La Fenice, discusses his directorial interpretation of The Telephone and Trouble in Tahiti.

The request I was given when they offered me the job was to approach this new diptych as I had already done in 2015, at the time of *Diario de un desapareto* by Janáček and *La Voix humaine* by Poulenc/Cocteau. Back then, the Theatre had asked me to create a unified project that would connect both works. So, already during the preliminary study phase, I tried to understand what could connect these two works, which in reality are very different from each other musically, despite belonging to the same period. I therefore formulated an interpretation that considered them a single work, where *The Telephone* represents what happens before and *Trouble in Tahiti* the sequel. Which wouldn't even be so difficult if it weren't for the intervention of the trio by Bernstein, which is the true disruptive element of the opera. The musical writing dedicated to Sam and Dinah highlights their inadequacy, their boredom, their being stuck at a crossroads that neither of them wants to face. Instead, the bursting-with-energy part is the one conceived for the trio, which brings colour, light, and rhythm. But at the same time, it is the element that makes it difficult to unite the two works, because it is the breaking point that makes the second one so different from the first.

So how did you think you could incorporate The Telephone, which becomes a kind of first half, into this unified design?

In reality, Menotti's composition is somewhat a product of its time, where the telephone represented an innovative element that entered the daily routine to change and destroy it. Nowadays, we are completely enslaved by that device; we hold it in our hands all day long to check the news, to post, to search for information, to use artificial intelligence: back then, it wasn't like that. Including such a coveted status symbol in a 1940s work was a brilliant device, perfectly highlighting the modern paradox of isolation through connectivity. The original idea, however, also for the sake of performance time economy, originates from *Trouble in Tahiti*, which will take about forty minutes compared to the twenty minutes of *The Telephone*. So, *Trouble* is the piece that dictated the rules, and consequently, the American Dream takes centre stage. This dream is then distilled into a dream pure and simple,



Gianmaria Aliverta.

bikes, and yet another for pedestrians. A city where kindergartens and schools were guaranteed and there was the first indoor circuit television. In short, what we want to propose is a state-of-the-art city, where there is everything and life is better. The trio, consisting of two men and a woman dressed as *businessmen*, sells you the complete package of this dream, where the quality of life will be higher and you can always count on a telephone consultant who will not only help you buy a house but will also support you and help you with anything you need. The latter is the 'she' of *The Telephone*, Lucy. So, in the first opera, we will find a backdrop of sky-blue houses filled with clouds, which very closely evokes *The Truman Show*. As if to say: "This new village, and this new way of life, we sell it to you." And playing the role of the poster girl is Lucy. All the phone calls she receives are actually from customers who are already loyal to her, each with their own problems, which she has to solve. It may also simply be pure gossip about third parties, or about what happened the night before. A bit like chatGPT for many today. With my own eyes I've seen people sitting at the

because with our production, we do not want to adopt a strictly historical angle, much less an overtly contemporary one. We seek to create a world that speaks across boundaries and can resonate with different eras. As I said earlier, our goal is to explore a world built on the American Dream - living in a world where nothing is missing, yet we are constantly tethered and directed by a disembodied voice. Well, the trio puts itself at the head of this new world. Reducing the issue to its simplest terms, the comparison goes to Elon Musk, who is building his own reality, with his cars, his rockets, and his satellites. And who promises you that everything will be better with him. In a version that is closer to home, it also brings to mind, about forty years ago, Silvio Berlusconi's Milano 2, the city where, for the first time, three different types of roads were planned: one for cars, one for

restaurant asking AI what they should choose from the workers' menu. It's both absurd but realistic. That's what Lucy does. The problem is that her boyfriend wants to ask her to marry him, while she is perpetually committed to helping others and making the world a better place, that is, basically doing her job. So, in the end he will decide – seeing as it is a marriage proposal he has to make anyway – to also purchase a home in that world, where they can finally set up a new family unit together. This is, in short, the first part, and in this way, we solve almost all the problems that the opera presents, because it might in fact feel a bit anachronistic in a historical moment like ours, in which the telephone is now an object that is overused for everything, and sometimes even used to make phone calls... It's therefore no longer as disruptive as it was in Menotti's time. Instead, we put it in a coherent context.

The first part is therefore a sort of backstory, followed by Bernstein's opera...

Exactly, every that happens after is the sequel. The couple have already married, they live in this new reality, where everything is commanded or driven by those who invented this perfect world. However, there is only one, huge contraindication: any advertisement, any marketing expert, anyone who wants to sell something, will never highlight any issues with their product. Indeed, in our case, they try to palm off on the client a place where – this is the salespeople's premise – problems simply do not exist. As if to say: "Come here and everything will be solved." Just like the Berlusconi-style city, where no one ends up under a car because there is a lane specially designated for automobiles. In theory, therefore, road accidents cannot exist. But this is obviously not true: cars can collide, bikes can end up in the pedestrian lane and so on. In *Trouble in Tahiti* various people are named but have no voice. By the author's will, they do not appear at all: for the psychologist with whom Dinah speaks, for example, no figure is provided, not even that of a mime. It is true that in the directorial interpretation everything can be invented, but in Bernstein's libretto there is no trace of these stage presences. As in *Voix Humaine* by Poulenc, here too there is no 'he' at the other end of the phone: there is a device with which one person interacts and the public understands the situation based on what one interlocutor says, not two. Exactly the same thing happens here: Sam's alleged lover, the man he lectures, or the person he willingly lends money to are only evoked by the words of the protagonists.

This is also the case for Junior, the couple's son, who also seems to have some autobiographical elements related to the composer's childhood.

Exactly. I took the long way round because I just wanted to get to him. I must first state that various people will be present in this work, corresponding to an equally varied number of family units. All of them will share this cyclic, unchanging lifestyle, and they will even wear a true uniform: the costumes, albeit fashionable, recall a specific and recognizable brand, like Mediaset's *biscione* or Musk's Tesla 'T'. In this case, since it is a world made of clouds, we will have these exact clouds as our distinguishing mark, varying them in different colours. In this context fits the son, who for me represents the breaking



Gianmaria Aliverta, figurini per i costumi di Dinah (Elisa Balbo) e Sam (Allen Boxer) per *Trouble in Tabiti* di Leonard Bernstein al Teatro Goldoni, ottobre 2026. Direttore Jacopo Brusa, regia e costumi di Gianmaria Aliverta, scene di Elena Zamparutti.

point for this couple who has reached a crossroads and can no longer move forward. If we analyse the libretto and the score, we see a man who quarrels with her and is ill-disposed, an impatient woman, who goes to the psychologist because she knows she needs help. For his part, he thinks that the psychologist is a fraud who just wants to steal her money. He focuses instead on finding success outside the home by devoting himself to work and sports, both of which only feed his ego. They both know there is date looming: a party related to their son, which in the end neither of them will attend. But at first, it seems that of the two, she is the good person, who thinks about her son despite her own personal problems, while he seems totally self-centred. Now, in designing the diptych, I hypothesised that this son might no longer be there, might have died, and precisely because of this traumatic event, the couple could no longer manage to talk to each other. Of course, this interpretation should reach the viewers by degrees, and for this reason I do not want to anticipate much more. On one side is the mother, who does not accept the disappearance and speaks in the present tense of their son as if he were still alive; on the other is the father's equally profound suffering, who instead accepts what happened but decides despite everything to move forward, using as weapons precisely his success at work and the release he gets from playing a sport. Taking this interpretation for granted, we find ourselves in front of two people who live together and cannot get out of their impasse. In addition, both belong to a social status in which the man is the one who works and brings the money home, and the woman is the one who takes care of the family. But which family is she taking care of, if this one no longer exists? The only moment of relief she allows herself is to go and see a film at the cinema. Even musically this is the part that makes you

jump out of your chair, it's the great Bernstein, the very rhythmic one we all know. For a moment, thanks to that film, she forgets everything and, seeing other people's problems on the screen rather than her own, she manages for a few seconds to come back to life. But she quickly realises she's running late and needs to go home to prepare her husband's food. It should be noted that once again the son is not mentioned. In my work I have never been tempted to distort the libretti, or to steer them in other, unexpected directions: I like to try to understand if there is another temporal setting in which to place the work, but for me the libretto that has been set to music (more than just the written text) is the concrete upon which to build the show. If you touch that, you undermine the reinforced walls of the house. And everything I am trying to say here does not change a thing in Bernstein's score, it simply tries to indicate another possible solution.

There is a very sad moment, when they both pretend to have lunch commitments rather than eating together.

Their loneliness is so great that they perceive it less when they are separated. That duet is very powerful, precisely because it is sung by two people who are in two different places. There is actually a great deal of innovation in this opera.

Approaching the finale between them, however, there is a meeting...

Yes, they eventually decide to go and see the film she already saw in the afternoon. They try to do anything to get out of the black hole they precipitated into. And this is the moment when she becomes aware of all the problems she had until then kept buried under the rug. From that point on, just like in *The Truman Show*, you head toward the exit from this blue-tinted, fairy-tale world full of clouds where everyone loves each other and everything works. But for them it has become their worst nightmare. Only by getting out of that place might they be able to have a new life.

From what you have explained so far, I imagine that the setting will not recall any specific periods or situations...

Obviously, there will be a lot of movement on stage, and a lot of things will happen. But the atmosphere will be imaginative, despite the music often hinting at the fifties and sixties. Above all, in Bernstein one feels like dancing, especially when the trio sings, which directly recalls that era. But we will certainly not propose a reconstruction of that historical era. What we have imagined is a world that I would call aseptic, because it could happen even now. Just think of the images of Gaza that were created with artificial intelligence and then Trump replied: "We'll destroy everything to remake a more beautiful world." The opera, even from this point of view, is very modern, and placing it only in the fifties, during the full economic boom, I think would have been a bit limiting.

Jacopo Brusa: «Melodie semplici e accattivanti»

Jacopo Brusa, che dirigerà il dittico al Teatro Goldoni, analizza le due composizioni che lo compongono.

Maestro, partiamo dal primo dei due lavori che verranno eseguiti, The Telephone di Gian Carlo Menotti. Quali sono gli elementi che lo contraddistinguono musicalmente?

Per quanto riguarda *The Telephone*, credo che sia un omaggio alla tradizione musicale italiana. Questa vicinanza deriva ovviamente anche dalla provenienza geografica di Menotti, che era italiano, nonostante si fosse trasferito in America già in giovane età. Questo rapporto privilegiato con le origini non viene assolutamente tradito, perché la sua breve opera richiama molto da vicino l'intermezzo settecentesco, o la farsa se vogliamo: è un tipo di scrittura neoclassico, che si discosta poco dalla tonalità e si serve di un'orchestrazione abbastanza ridotta. Anche dal punto di vista tematico ci sono delle evidenti assonanze, come la dinamica dei fraintendimenti che porta alla comicità per poi risolversi nel lieto fine. In questo senso, emblematico è il ricorso al recitativo secco, con il pianoforte che svolge la funzione di accompagnamento tipica del clavicembalo. Ravviso inoltre delle consonanze con il *musical*, *naturali* data la *koinè* musicale e culturale in cui il brano viene concepito.

È l'epoca nella quale i telefoni si servono dei primi rotori, quindi non c'è più bisogno di passare attraverso un centralino...

Menotti non si fa sfuggire questo elemento, e anzi lo utilizza musicalmente mediante il pianoforte, che descrive l'azione di digitare il numero di telefono. Un altro aspetto caratterizzante è dato da una certa linearità delle parti cantabili, che ritroviamo anche in Bernstein. Quindi melodie molto accattivanti, anche se semplici.

Quali particolarità può segnalare, dal punto di vista vocale?

Prima di tutto la scelta del soprano di coloratura per il personaggio di Lucy, con un'estensione abbastanza significativa e con le sue volatine e i suoi sovracuti: anche qui vedo un collegamento con Rossini e con quel tipo di vocalità sopranile tipico in particolar modo delle farse.

Passiamo ora a Trouble in Tahiti, una composizione più corposa rispetto a quella di Menotti. Si tratta della prima opera di Leonard Bernstein, nella quale l'autore sembrerebbe porsi come obiettivo il raccontare l'identità culturale americana, anche se in modo agrodolce...

Direi molto più agro che dolce... Comunque sono d'accordo, la società del suo tempo è ben riassunta, nelle sue varie contraddizioni.

Cosa mi può dire della struttura complessiva? Lo stesso Bernstein afferma nelle note alla sua partitura che sente una grande propensione verso la scrittura per la scena. Sono presenti elementi teatrali, secondo lei, in questo lavoro degli albori?



Jacopo Brusa (© Fabio Parenzan).

Decisamente sì, ce ne si accorge già all'inizio con questo trio jazz, scat, swing o comunque lo si voglia definire. Qui è introdotta una situazione prettamente teatrale o metateatrale, con un coro greco – come lo chiama lo stesso Bernstein – che commenta le situazioni. Si tratta però di un coro moderno, del tipo di quelli radiofonici. Anzi, ripensandoci, mi sembra che nel suo complesso *Trouble in Tahiti* più che richiamarsi al teatro si rivolga direttamente al cinema, soprattutto per la compresenza di vari piani. Dopo questo *incipit*, si entra immediatamente si entra 'in casa' e devo dire che l'andamento musicale del recitativo – perché appunto all'inizio è posto un grande recitato – tiene incollati alla drammaturgia e fa capire, anche senza le didascalie, che peraltro sono numerose, qual è l'azione teatrale e drammatica che sta avvenendo sul palcoscenico. Molto teatrale/filmico è anche il duetto in cui Sam è in ufficio mentre Dinah è in seduta psicanalitica. Ci troviamo in scena con due persone che dicono cose diverse in ambiti diversi. È davvero un contesto sia teatrale che cinematografico, con questo piano di immagine molto moderno sia per l'epoca in sé che alla fin fine anche per noi.

Può aggiungere qualcosa su questo terzetto vocale 'da spot pubblicitario' che agisce come contrappunto rispetto alla vicenda narrata in scena, cioè la piccola, tragica vicenda di questa coppia di coniugi?

Vista l'idea di Bernstein di descrivere/denunciare la grande ipocrisia dell'America degli anni Cinquanta, con i suoi 'sogni' e la sua presunta perfezione, questo trio, con la sua funzione di commento, ci suggerisce immediatamente dove siamo. Anche questo è un elemento fortemente teatrale che ci dà una connotazione ben specifica. Com'è ovvio il compositore conosce perfettamente lo stile jazz-swing degli anni Quaranta-Cinquanta americani, che stava progressivamente divenendo un ascolto molto commerciale oltre che estremamente diffuso. Tutto ciò viene appunto utilizzato nell'opera lirica in maniera puntuale, e, devo dire, anche molto interessante. Suscita di per sé interesse il fatto che Bernstein ci indichi che il coro in un dato momento è fuori scena amplificato, prevedendo quindi un tipo di sonorità molto conosciuta, che era fondamentalmente quella della radio. Quindi porta la radio in scena, e viceversa poi l'opera andrà alla radio. Questo scambio di nuovi mezzi di diffusione sonora l'autore in seguito la utilizzerà tantissimo, perché la televisione è un mezzo fondamentale per Bernstein personaggio, divulgatore, conoscitore, direttore d'orchestra e anche filantropo per i giovani musicisti. La sua attenzione a queste potenzialità dei mezzi di comunicazione la riscontriamo qui nel ricorrere a questo trio.

Peculiare, nel meccanismo compositivo di Bernstein, sembra essere la volontà di mettere insieme forme classiche, sperimentazioni del suo tempo e anche linguaggio popolare. Lei lo nota anche in Trouble?

Assolutamente. Come dicevo prima, all'inizio c'è questo trio che si inserisce totalmente nell'esperienza jazz/swing, quindi, anche armonicamente, nella scala blues jazz. Poi ritroviamo un ritmo quasi neoclassico, che potrebbe riecheggiare ascendenze stravinskiane,

e poi, come dicevo, ci sono parti cantabili in realtà molto ‘*musical*’, come per esempio la scena di Dinah dallo psicanalista, un grande cantabile che rimanda a Broadway, cioè effettivamente legato alla conoscenza della canzone americana degli anni Quaranta e Cinquanta. Poi devo dire che la grande genialità sta nel dare l'impressione che l'opera sia facile all'ascolto, ma in realtà l'uso dell'orchestrazione e dei ritmi composti è del tutto moderno e contemporaneo, e nei suoi tratti un po' avanguardistici ci ricorda il già menzionato Stravinsky.

Oltre al citato contrappunto del trio, che ogni tanto ricompare, le scene non sono soltanto giustapposte l'una all'altra, ma sembrano pensate in successione...

Anche il contrappunto è molto interessante, perché viene spesso utilizzato il canone, quindi una forma classica che Bernstein introduce con intento ironico e allo stesso tempo puntuale nel momento drammaturgico in cui gli serve quel tipo di tecnica compositiva. Poi, per quanto riguarda la struttura drammatica, si entra in una scena dopo l'altra, anche qui con un ritmo cinematografico e drammaturgico assai serrato. Senza andare a scomodare termini troppo alti come *Leitmotiv*, ci sono chiaramente situazioni melodiche o ritmiche che ritornano, ma in nuovi contesti. Questo da una parte ci fa sentire ‘a casa’, perché viene spontaneo dire: «Ah questo l'ho già sentito», dall'altra però ci porta, senza quasi che ce ne accorgiamo, in una nuova situazione utilizzando delle melodie già conosciute.

A metà circa dell'opera troviamo, forse un po' inaspettatamente, un interludio. Che funzione ricopre, a suo parere?

Sì, l'interludio è un po' inaspettato, però d'altra parte, come abbiamo ampiamente visto, il fatto di reinserire determinate situazioni tematiche o ritmiche che ha già presentato prima ha una funzione rassicurante. Ci permette di riconoscere quanto ascoltato in precedenza e di entrare in un'altra situazione. In questo caso probabilmente aveva bisogno di aggiungere un commento dopo averci fatto assistere a uno spaccato della vita dei suoi personaggi. È come se ci fosse una prima parte in cui ce li ha presentati, con le loro debolezze e i loro nodi irrisolti, e ora ci deve portare poi verso un epilogo diverso rispetto a quello che magari ci si può aspettare all'inizio. Perciò diciamo che questo interludio può servire al pubblico per ‘metabolizzare’ la prima parte. Come sempre il nostro coro greco ‘radiofonico’ ci ricorda dove ci troviamo: abbiamo appena assistito a un sogno sul lettino dello psicanalista, con i suoi lati anche oscuri e il senso di panico di Dinah. E sul versante opposto si colloca Sam, che è fondamentalmente un *workholic* ma è anche inserito all'interno della società cui appartiene, come dimostra, ad esempio, la partita di pallamano cui non può rinunciare. L'interludio ci ricorda che siamo sempre dentro queste città americane perfette di cui ha cantato le lodi sin dall'inizio. Si pone esattamente a metà dell'opera e rappresenta una sorta di ponte, uno spartiacque che ci conduce alla seconda parte. Inoltre riporta l'attenzione sulla volontà di Bernstein di condannare l'ipocrisia insita in quella società.

Proprio quando l'incomprensione tra i due arriva al massimo grado, se non sbaglio, l'orchestra tace e lascia cantare soltanto le voci...

Proprio così, è l'unico momento in cui le voci sono da sole e questo dà forza a tutto il lavoro. Anche questa mi sembra una geniale trovata teatrale. La sottrazione aggiunge forza al discorso che Bernstein vuole portare avanti.

Il duetto finale appare un po' consolatorio, e anch'esso viene poi commentato dal trio.

Nel finale è presente questa finta consolazione. Come a dire che alla fine, nonostante tutto, c'è una parte di noi che verrà sempre rincuorata e rasserenata da questa patina di finta semplicità e di felicità posticcia. L'epilogo ci riporta in questa dimensione, dove regna questa irreale tranquillità. Non a caso *Trouble in Tahiti*, a distanza di trent'anni, avrà un seguito con *A Quiet Place*: c'è forse l'ambizione di trovare l'agognata tranquillità. Bisogna poi vedere, naturalmente, quanto essa sia vera o finta. Bernstein pare propendere per la seconda possibilità, tanto più che *Trouble* ha scoperti risvolti autobiografici, riguardando da vicino i suoi genitori e lui stesso. Ripeto quanto accennavo all'inizio: è una *pièce* molto agrodolce, dove il *bitter* però sopravanza lo *sweet*, se vogliamo dire così.

Si può supporre che nei panni di Junior, il figlio della coppia che non compare mai in scena, si adombri proprio la figura reale dell'autore.

Assolutamente sì, e totalmente abbandonato a se stesso. Dinah, la madre, sgrida severamente il marito perché non va a vedere lo spettacolo scolastico del figlio e alla fine non ci va neanche lei... Probabilmente l'infanzia di Bernstein non è stata tra le più felici, almeno sotto l'aspetto delle relazioni familiari. (*l.m.*)

Jacopo Brusa: “Simple, captivating melodies”

Jacopo Brusa, who will conduct the upcoming diptych at Teatro Goldoni, analyses the two compositions. Maestro, let's start with the first of the two works in the diptych, The Telephone by Gian Carlo Menotti. What are the elements that distinguish it musically?

Regarding *The Telephone*, I think it is a tribute to the Italian musical tradition. This proximity is obviously also due to Menotti's geographical origins since he was born in Italy but then moved to America when he was young. This privileged connection to its roots is by no means betrayed, as his short opera closely recalls the 18th-century intermezzo, or farce if you will: it features a neoclassical style of writing that deviates little from tonality and utilises a fairly reduced orchestration. Also from the thematic point of view there are obvious similarities, such as the dynamics of misunderstandings that lead to comedy but are then resolved in a happy ending. In this sense, the use of recitativo secco is emblematic, with the piano performing the typical accompaniment function of the harpsichord. I also notice some affinities with the musical, which are to be expected given the shared musical and cultural background in which the piece was written.

It is the era in which telephones use the first rotors, so there is no need to go through a switchboard...

Menotti does not let this element escape him; indeed, he uses it musically through the piano, which describes the action of dialling the telephone number. Another characteristic aspect is given by a certain linearity of the singing parts, which we also find in Bernstein - so very captivating melodies, although simple.

What specific vocal characteristics are worth noting?

First of all, the choice of a coloratura soprano for the character of Lucy, with a fairly significant vocal range and with runs and high notes: here too, I see a connection to Rossini and to that type of soprano vocalisation typical in particular of the farce.

Now let's move on to Trouble in Tahiti, a more substantial composition than Menotti's.

This is the first work by Leonard Bernstein, in which the author seems to aim at portraying the American cultural identity, albeit in a bittersweet way...

I would say much more bitter than sweet... However I agree, the society of his time is well summarised, in its various contradictions.

What can you tell me about the overall structure? Bernstein himself states in his score notes that he feels a great inclination toward writing for the stage. In your opinion, are there any theatrical elements in this early work?

Yes, definitely. You can already see it at the beginning with this jazz, scat, swing trio or however you want to define it. Here, a purely theatrical or metatheatrical situation is introduced, with a Greek chorus - as Bernstein himself calls it - that comments on the situations. However, it is a modern chorus, of the type found on the radio. In fact, on second



Jacopo Brusa (© Ginevra Piccinin).

thoughts I would say that as a whole, *Trouble in Tahiti* refers directly to cinema rather than the theatre, especially due to the coexistence of various planes. After this *incipit*, you immediately enter - or rather, step right 'into the home' - and I must say that the musical flow of the recitative (because, precisely, at the beginning there is an extended recitative) keeps you glued to the drama. It makes you understand, even without the stage directions - which, by the way, are numerous - exactly what theatrical and dramatic action is taking place on stage. The duet in which Sam is in the office while Dinah is in psychoanalytic session is also highly theatrical/cinematic. We find ourselves on stage with two people who are saying different things in different contexts. It truly is a setting that is both theatrical and cinematic, with a visual aesthetic that is very modern, both for its own era and, ultimately, even for us today.

Could you tell us more about the commercial vocal trio that serves as a counterpoint to the main stage action - the small, tragic story of the couple?

Leonard Bernstein's goal was to expose the deep hypocrisy of 1950s America with their manufactured perfection and 'dreams.' Through their commentary, this trio immediately establishes that tone and sets the scene. This is also a very theatrical element that gives us a very specific connotation. Obviously, the composer is perfectly familiar with the jazz-swing style of 1940s and 1950s America, which was gradually becoming a highly commercial as well as widespread form of listening. All of this is used quite effectively in the opera, and, I must say, very interestingly too. Of note is Bernstein's observation that the chorus is amplified from off-stage, thereby producing a familiar, radio-like sound. So, it brings the radio on stage, and vice versa then the opera goes on the radio. This exchange of new media for broadcasting sound is something the author would later use extensively, because television was a fundamental medium for Bernstein as a persona, communicator, connoisseur, conductor, and also a philanthropist for young musicians. His attention to the potential of the media can be seen here in his use of this trio.

*What seems unique about Bernstein's compositional approach is his desire to blend classical forms, the musical experiments of his era, and popular language. Do you also notice this in *Trouble*?*

Absolutely. As I was saying earlier, in the beginning, there is this trio that fits entirely into the jazz/swing experience, and therefore, harmonically as well, into the jazz blues scale. Then we find an almost neoclassical rhythm, which could echo the influence of Stravinsky, and then, as I was saying, there are lyrical sections that are actually very 'musical' - such as Dinah's scene at the psychoanalyst, for example - a great cantabile that harks back to Broadway, effectively tied to his knowledge of American songs from the 1940s and 1950s. Moreover, the true genius of this work lies in its deceptive simplicity; beneath the accessible surface lies a thoroughly modern use of orchestration and compound rhythms, featuring avant-garde elements reminiscent of the aforementioned Stravinsky.

Beyond the occasional return of the trio's counterpoint, the scenes are not only juxtaposed but also presented in a deliberate succession.

The counterpoint is also very interesting, because the canon is frequently used, a classic form which Bernstein introduces with ironic intent and, at the same time, perfect precision at the exact dramaturgical moment he needs that type of compositional technique. Moreover, in terms of dramatic structure, the piece flows from scene to scene, maintaining a relentless, cinematic rhythm. Without resorting to structural labels like leitmotif, the piece features distinct melodic and rhythmic motifs that reappear in varied contexts. On the one hand, this makes us feel 'at home', because you automatically say: "Ah, I've heard this before," but on the other hand, it almost imperceptibly leads us into a new situation by using familiar melodies.

About halfway through the opera, we are surprised by an unexpected interlude. What function do you think this has?

Yes, the interlude is somewhat unexpected, but the frequent reintroduction of familiar thematic and rhythmic elements serves a reassuring function. It allows us to recognise what we have heard before and enter another situation. In this case, he probably needed to add a comment after having us see a glimpse of his characters' lives. It's as if there's a first part in which he introduced them to us, with their weaknesses and their unresolved issues, and now he then has to lead us towards a different epilogue compared to what we might perhaps have expected at the beginning. So, let's say that this interlude helps the audience to 'metabolise' the first part. As always, our 'radio' Greek chorus reminds us where we are: we have just witnessed a dream on the psychoanalyst's couch, complete with its darker sides and Dinah's sense of panic. On the opposite end of the spectrum stands Sam, who is fundamentally a workaholic but is also well-integrated into the society to which he belongs, as demonstrated by, for example, the handball match he cannot bring himself to miss. The interlude reminds us that we are always within the perfect American cities he celebrated from the start. It is placed exactly in the middle of the opera and represents a sort of bridge, a watershed that leads us to the second part. It also draws attention to Bernstein's willingness to condemn the hypocrisy inherent in that society.

Just when the misunderstanding between the couple reaches its peak, if I'm not mistaken, the orchestra falls silent and only the voices remain...

That's right, it's the only time when the voices are alone and this gives strength to all the work. This also seems a stroke of genius. Subtraction adds power to the argument Bernstein wants to make.

The final duet appears a bit consoling, and it too is then commented on by the trio.

This fake consolation is present in the finale. As if to say that in the end, despite everything, there is a part of us that will always be comforted and soothed by this veneer of feigned simplicity and artificial happiness. The epilogue returns us to a dimension where an uncanny tranquillity reigns. It is no coincidence that *Trouble in Tahiti*, thirty years later, would have a sequel in *A Quiet Place*: perhaps there is an underlying ambition to find that longed-for tranquillity. Then you have to see, of course, how true or false it is. Bernstein seems to lean toward the second possibility, all the more so since in *Trouble* he discovered autobiographical implications that closely involved his parents and himself. I repeat what I mentioned at the beginning: it is a very bittersweet *pièce*, where the bitter outweighs the sweet, as it were.

One can assume that in the guise of Junior – the couple's son who never appears on stage – the real-life figure of the author is personified.

Absolutely, and totally left to his own devices. Dinah, the mother, scolds her husband severely because he does not go to see his son's school show but in the end, she does not go either... Bernstein's childhood was probably not one of the happiest, at least with regard to family relationships.



BIENNALE
DI VENEZIA



TEATRO LA FENICE

XI FESTIVAL INTERNAZIONALE
DI MUSICA CONTEMPORANEA

AUTUNNO MUSCALE VENEZIANO

1 - 10 Settembre 1948

Sabato 11 Settembre - ore 21

(Riduzione di 2 - 10 abbonamenti)

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

L' INCUBO

Rossini in un atto di Eino Finckel
(da un dramma di Enrico Bressi)

Musiche di RICCARDO NIELSEN

(Prima esecuzione)

Prima esecuzione assoluta

Regia di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

LES MALHEURS D'ORPHEE

Opéra in tre atti - Libretto di Jean Cocteau

Musiche di DARIUS MILHAUD

(Prima esecuzione)

Prima esecuzione in Italia

Regia di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

IL TELEFONO

o "L'AMOUR A TROIS"

Opéra in tre atti

Parole e musica di GIUSEPPE RENOTTI

(Prima esecuzione)

Prima esecuzione in Italia

Regia di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

Scenari di E. FINCKEL

GUIDO CANTELLI

Maestro del coro: LARTI LARTI

Maestro concertatore: Augusto Lorenzini

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

Maestro cantore: Enrico Bressi

ORCHESTRA E COBO DEL TEATRO LA FENICE

E' preside: Carlo Zevi

PREZZI (tutti compresi)

Abbonamento (tutti compresi)	2500	Abbonamento (tutti compresi)	600
Abbonamento (tutti compresi)	1500	Abbonamento (tutti compresi)	300
Abbonamento (tutti compresi)	1000	Abbonamento (tutti compresi)	200
Abbonamento (tutti compresi)	500	Abbonamento (tutti compresi)	100
Abbonamento (tutti compresi)	200	Abbonamento (tutti compresi)	50

Le tariffe di abbonamento sono in vigore dal 1° Settembre 1948 - Totale 20.000

Le tariffe di abbonamento sono in vigore dal 1° Settembre 1948 - Totale 20.000

Le tariffe di abbonamento sono in vigore dal 1° Settembre 1948 - Totale 20.000

Le tariffe di abbonamento sono in vigore dal 1° Settembre 1948 - Totale 20.000

Le tariffe di abbonamento sono in vigore dal 1° Settembre 1948 - Totale 20.000

Le tariffe di abbonamento sono in vigore dal 1° Settembre 1948 - Totale 20.000

Le tariffe di abbonamento sono in vigore dal 1° Settembre 1948 - Totale 20.000

Le tariffe di abbonamento sono in vigore dal 1° Settembre 1948 - Totale 20.000

Le tariffe di abbonamento sono in vigore dal 1° Settembre 1948 - Totale 20.000

Locandina per la rappresentazione di *Il telefono o L'amour a trois* per la Biennale di Venezia – XI Festival Internazionale di musica contemporanea. Venezia, Teatro La Fenice, 1948. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Gian Carlo Menotti e Leonard Bernstein alla Fenice

a cura di Franco Rossi

Nel 1945 la festa di San Marco, patrono della città, coinciderà con la liberazione della città dai nazifascisti, con singolare ritardo nei confronti di tante altre realtà italiane. Anche in questo Venezia si rivela una città particolare, in realtà, perché dopo l'8 settembre 1943 era stata soggetta all'occupazione militare nazista prima e all'insediamento di numerosi e importanti uffici della Repubblica Sociale poi. Fino all'aprile 1945 a Venezia si possono contare ben diciassette sedi di comandi nazisti a vario livello e ventiquattro uffici ministeriali repubblicani, tra cui primeggiavano il Ministero dei lavori pubblici, le direzioni dei Ministeri degli esteri e della cultura popolare, l'Istituto Luce, e una parvenza di Cinecittà ironicamente chiamata «Cinevillaggio». In pratica, Venezia era diventata ormai una 'città ministeriale'. Per di più la città si trovava in una situazione di 'salvaguardia', essendole stata garantita l'integrità da bombardamenti e distruzioni in seguito ad accordi segreti tra alleati e tedeschi con la garanzia della Santa Sede.

Sarà anche per questa mutata condizione che l'annata teatrale 1945 farà storia a sé, proprio a voler rimarcare questa nuova vita: dopo una rapida e precoce chiusura della precedente annata teatrale 1944-1945, la nuova stagione d'opera verrà fulmineamente organizzata in campo Sant'Angelo (*Aida*, *Gioconda*, *La traviata*, *Carmen* e *Werther*). La scansione delle stagioni tornerà a prevalere comunque già a dicembre, dando vita alla successiva annata 1945-1946. Due anni più tardi si verifica un'ulteriore importantissima novità, anche se interessa solo parzialmente la Fenice; se il Festival internazionale di musica contemporanea non si era mai interrotto – ed era l'undicesimo della serie – si era potuto assistere invece «alla trionfale ripresa della Biennale d'arte figurativa dopo sei anni di forzata interruzione», come puntualmente sottolinea Giovanni Ponti, dal 1946 al 1954 commissario straordinario, nell'introduzione al programma generale della 'Biennale Musica'.

È un programma di spessore, che mette assieme tre concerti sinfonici diretti da Arthur Rodzinskij e Fernando Previtali alla guida dell'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma e Hermann Scherchen, con l'Orchestra del Teatro La Fenice e con la presenza di Arturo Benedetti-Michelangeli, vincitore appena cinque anni prima del Concorso Internazionale di Ginevra e definito in quell'occasione da Alfred Cortot «il nuovo Liszt». Accanto alla sinfonica però appaiono anche due concerti di musica da camera, un concerto «per piccoli complessi» e un concerto corale tenutosi alla Scuola Grande di San Rocco. Ma questa è solo una parte del festival: il piatto forte sono le altre composizioni che vengono allestite,

dal concerto commemorativo in onore di Claude Debussy ai balletti del Teatro dell'Opera di Roma, e, ancor più, a *Cardillac* di Paul Hindemith che aveva aperto il festival, e infine ai tre atti unici di Riccardo Nielsen (*L'incubo*), di Darius Milhaud (*Les malheurs d'Orphée*) e infine di Gian Carlo Menotti (*Il telefono o L'amour a trois*), titolo furbastro che allude a una condizione ben diversa da quella descritta in scena:

Buon ultimo venne *Il telefono* di Gian Carlo Menotti, milanese d'origine, residente negli Stati Uniti. Il personaggio principale di questo breve atto (il cui libretto è dovuto allo stesso Menotti) è appunto quel moderno strumento che col suo continuo squillare impedisce a un timido innamorato di fare la sua dichiarazione a una fanciulla sempre assillata da chiamate telefoniche. È difficile definire questo lavoro: forse operetta forse scherzo o farsa musicale, forse opera buffa. Certo Pergolesi, Mozart, Rossini e Wolf-Ferrari hanno generosamente fornito materiale a Menotti, che non ha neppure trascurato qualche omaggio a Stravinskij. Per conto nostro abbiamo trovato assai banaluccio il testo poetico e insignificante la musica nella sua ingenuità di seconda mano. Ma il pubblico si è divertito e questo può valere di giustificazione al fatto che in America quest'operina sia già arrivata alla ottocentesima rappresentazione. [...] Di un Novecento venato di ricordi barocchi, le scene di Titina Rota per *Il telefono*.¹

La brevità e l'apparente semplicità del *Telefono* sono dovuti alla sua stessa genesi, dal momento che il lavoro era stato concepito abbastanza frettolosamente negli Stati Uniti per servire da apertura alla *Medium* nella serata del 18 febbraio 1947, vista la brevità anche di quest'ultimo titolo:

Il telefono, che ebbe per sottotitolo *L'amour à trois*, è uno dei lavori più leggeri ma più deliziosamente sapienti di Menotti. Insieme all'*Amelia al ballo* e al *Ladro e la zitella* è un tipico esempio dello stile menottiano da opera buffa. [...] Recensendo per la Herald Tribune la nuova accoppiata della Ballet Society, Virgil Thomson, dopo aver delineato la trama della *Medium*, scrisse che «nessun riassunto dell'intreccio può dare un'idea dell'interesse assorbente di questo lavoro, dal principio alla fine. L'ho ascoltato tre volte, e mi avvince sempre. La musica e il libretto, scritto dallo stesso Menotti, formano un tutto perfettamente unitario, in cui si fondono commozione e paura... Il dramma tocca tutte le corde dell'animo, e sono certo che è destinato a una lunga e fortunata carriera. *Il telefono* è gaio e divertente, e umanissimo». ²

Sono quindi evidenti i motivi che inducono la Biennale a riprendere il lavoro con tanta rapidità, a poco più di un anno di distanza, all'interno del proprio programma assicurando a Menotti un posto di primo piano nella 'tradizione' della Fenice, e il tutto ben dieci anni prima della apertura del Festival di Spoleto, evitando così fastidiosi sospetti di scambio di favori con quest'ultima grande istituzione. Da allora, di tre anni in tre anni, appaiono in Fenice *La Medium*, *Amahl*, *Il console* e, con un intervallo un poco più ampio, *L'ultimo selvaggio*. Non è quindi un caso se molti anni più tardi, nel 1982, Menotti verrà ampiamente celebrato proprio a Venezia, al Teatro Malibran, dopo la concessione del cavalierato di gran croce, con una serata interamente a lui dedicata. Splendida è la lettera che il compositore invia nel luglio di quell'anno per comunicare la sua accettazione della serata:

Una visita a Venezia è il pellegrinaggio di ogni persona civile. Ma Venezia non si concede facilmente al viaggiatore distratto o superficiale che si lascia incantare dal suo magico splendore – vera magia con la quale Venezia 'si difende' dal turismo. Per conoscere Venezia bisogna essere



Il Telefono o L'amore a tre di Gian Carlo Menotti al Teatro La Fenice, 1948. Direttore Guido Cantelli. Regia di Marisa Morel. Archivio storico del Teatro La Fenice.

iniziati ai suoi misteri. È la sola città che crea la sua propria luce, le sue ombre, il proprio tempo e spazio. La vera Venezia è un nascondiglio, è un segreto custodito gelosamente in uno scrigno ingioiellato.³

L'appuntamento era in realtà stato previsto per il novembre del precedente 1981, ma una sia pur lieve indisposizione ne aveva impedito l'organizzazione: «La vita da zingaro alla mia età si paga e ogni tanto Iddio – o chi per Lui – mi ammonisce e mi castiga»,⁴ afferma più o meno scherzosamente il compositore, che peraltro – settantenne – avrà davanti a sé ancora più di una trentina di anni di vita... La celebrazione del musicista sarà pertanto più che altisonante, come era nello stile delle analoghe iniziative organizzate da Bruno Tosi:

È stata non un'inutile rivincita, ma la consacrazione ufficiale di questo musicista che, giunto all'età di settantuno anni, continua a comporre, a scrivere libretti, a firmare regie [...]. Invero pochi compositori del Novecento sono stati più accettati e compresi dal pubblico e più sospettati dalla critica di quanto lo sia stato Menotti, questo cantore indefettibile della melodia e della tonalità, di una poetica teatrale così chiara ed immediata da trascinare ed accordare il consenso dell'uno e il dissenso dell'altra in un comune sentimento di stupefazione. Oggi però Menotti comincia ad aprir breccie anche nei dubbiosi d'un tempo.⁵

E, d'altra parte, come giustamente ricorda Mario Messinis:

Si ripensa alle occasioni mancate per un musicista che Mario Labroca aveva prescelto come suo naturale successore alla direzione artistica della Fenice. Menotti, affiancato dal compianto Schippers (uno dei maggiori direttori d'orchestra contemporanei), avrebbe dovuto assumere all'inizio degli anni Settanta la guida del nostro teatro. Ma poi quel progetto non fu mai attuato. Venezia così per Menotti è sempre rimasta un sogno non realizzato, la città più amata, ma anche quella che gli riservò molte amarezze.⁶

Parole al miele, queste, intervallate da un giudizio sul compositore che evidentemente non piaceva più di tanto al critico musicale, vuoi per la passione dichiarata e quasi esclusiva per l'opera (che Messinis non amava troppo) che emerge prepotente nel suo catalogo, vuoi per la passione per una modernità più spinta che sempre ha caratterizzato gli interessi artistici e professionali del principale critico del «Gazzettino».

Ed è forse proprio per questo tipo di scrittura un poco tradizionalista che la programmazione associa questa sera a *The Telephone* un lavoro di un altro compositore 'particolare' come è stato Leonard Bernstein. In realtà le presenze delle musiche del creatore di *West Side Story* non furono così numerose in Fenice, né come direttore d'orchestra né appunto come autore. La sua prima apparizione in teatro risale al settembre del 1946 (quindi quasi contemporaneamente a Menotti), con la sua Sinfonia per voce e orchestra, interpretata brillantemente da Ginevra Vivante, essa pure da poco sfuggita ai rischi delle persecuzioni razziali, per poi proseguire con un genere – quello del balletto – che si intersecò a lungo con l'attività di Bernstein. Sono del giugno del 1953 le tre repliche di *Fancy Free*, interpretato dalla compagnia dell'American National Ballet Theatre per la coreografia di Jerome Robbins, anche se sarà l'anno successivo quello davvero importante, con la prima assoluta della *Serenata dal Simposio di Platone* (con Isaac Stern), diretta dallo stesso compositore. L'evento più importante però sarà del giugno del 1982, quando la basilica dei



Amahl e gli ospiti notturni di Gian Carlo Menotti al Teatro La Fenice, 1954. Direttore Bruno Bartoletti. Regia di Gian Carlo Menotti. Scene e costumi su bozzetti di Giulio Coltellacci. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Il console di Gian Carlo Menotti al Teatro La Fenice, 1957. Direttore Bruno Bogo. Regia di Riccardo Moresco. Archivio storico del Teatro La Fenice.



L'ultimo selvaggio di Gian Carlo Menotti al Teatro La Fenice, 1964. Direttore Carlo Franci. Regia di Gian Carlo Menotti. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Santi Giovanni e Paolo ospiterà l'Orchestra e il Coro del Teatro alla Scala nella celebrazione del centenario della nascita di Igor Stravinskij, nella stessa chiesa che aveva celebrato, undici anni prima, le sue esequie. Due direttori si alterneranno alla guida dei complessi scaligeri, e a Bernstein toccò in sorte la conclusiva *Sinfonia di salmi*, dopo che Guido Ajmone-Marsan aveva diretto il *Monumentum pro Gesualdo da Venosa* e l'*Apollon Musagète*.

Ed è curioso osservare come la *liaison* tra questi due grandi musicisti era stata profeticamente proposta già nel dicembre del 2012, quando *Glitter and Be Gay*, tratta dalla *Candide* di Bernstein apriva un lungo concerto che si sarebbe concluso proprio con *Excuse me... Hello, Hello* tratto proprio dal *Telefono*.

¹ Laura Fuà, *Opere nuove al Festival veneziano*, «L'umanità», settembre 1948.

² John Gruen, *Gian Carlo Menotti*, ERI, Torino 1981, pp. 62-63.

³ Gian Carlo Menotti, Venezia Luglio 1982, Archivio storico del Teatro La Fenice, Fondo Bruno Tosi, copia fotostatica.

⁴ *Menotti non va a Venezia*, «Il Tempo», 27 novembre 1981.

⁵ Enrico Cavallotti, *Chi la dura la vince, ovvero l'arte di Menotti*, «Il Tempo», 27 luglio 1982.

⁶ Mario Messinis, *L'omaggio a Menotti*, «Il Gazzettino», 26 luglio 1962.

L'OPERA DI GIAN CARLO MENOTTI ALLA FENICE

1948 – XI Festival Internazionale di Musica Contemporanea. Autunno Musicale Veneziano Venezia, Teatro La Fenice

Il telefono o L'amore a tre [*The telephon or L'amour a trois*], libretto e musica di Gian Carlo Menotti – 11 settembre 1948.

Lucy: Marisa Morel; Ben: Silvio Maionica; M° conc. e dir. d'orch: Guido Cantelli; Regia: Marisa Morel; Bozzetti: Titina Rota.

1951 – Stagione Lirica di Carnevale 1950-1951

Venezia, Teatro La Fenice

La Medium [*The Medium*], tragedia in 2 atti di Gian Carlo Menotti, musica di Gian Carlo Menotti – 13 gennaio 1951 (3 recite).

Monica, figlia di Madama Flora: Anna Leonelli; Toby, un muto: Leo Coleman; Madama Flora, (Baba): Gianna Pederzini; Mrs. Gobineau: Ada Bertelle; Mr. Gobineau: Franco Calabrese (Attilio Barbese); Mrs. Nolan: Giuseppina Sani – M° conc. e dir. d'orch: Oliviero De Fabritiis; Regia: Gian Carlo Menotti; Orchestra del Teatro La Fenice.

1954 – Stagione Lirica di Carnevale 1954

Venezia, Teatro La Fenice

Amahl e gli ospiti notturni [*Amahl and the Night Visitors*], opera in 1 atto di Gian Carlo Menotti, musica di Gian Carlo Menotti, coreografia di Ria Legnani – 16 gennaio 1954 (4 recite)

Amahl: Alvaro Cordova; La madre: Rina Corsi; Re Gaspere: Agostino Lazzari; Re Melchiorre: Renato Capecchi; Re Baldassarre: Fernando Corena; Il paggio: Uberto Scaglione – M° conc. e dir. d'orch: Bruno Bartoletti; Regia: Gian Carlo Menotti; M° del coro: Sante Zanon; Orchestra e Coro del Teatro La Fenice.

1957 – Stagione Lirica Invernale 1957

Venezia, Teatro La Fenice

Il console [*The Consul*], dramma musicale in 3 atti di Gian Carlo Menotti (trad. di Fedele D'Amico), musica di Gian Carlo Menotti – 7 febbraio 1957 (3 recite)

John Sorel: Piero Guelfi; Magda Sorel: Sofia Bandin; La madre: Annamaria Canali; Agente della polizia segreta: Lorenzo Gaetani; Primo uomo in borghese: N. N.; Secondo uomo in borghese: N. N.; La Segretaria: Jolanda Gardino; Il Signor Kofner: Alessandro Maddalena; La straniera: Rossana Zerbini; Anna Gomez: Marisa Salimbeni; Vera Boronel: Giovanna Fioroni; L'illusionista, (Nika Magadoff): Glauco Scarlini; Assan Uberto Scaglione; Voce del disco: N. N. – M° conc. e dir. d'orch: Bruno Bogo; Regia: Riccardo Moresco; M° del coro: Sante Zanon; Orchestra e Coro del Teatro La Fenice.

1964 – Stagione Lirica di Primavera 1964

Venezia, Teatro La Fenice

L'ultimo selvaggio, opera comica in 3 atti e 5 quadri di Gian Carlo Menotti, musica di Gian Carlo Menotti – 15 maggio 1964 (3 recite).

Il Marajà di Rajaputana: Paolo Washington; La Maharani: Rena Garazioti; Kodanda, loro figlio: Robleto Merolla; Sardula, ancella: Adriana Maliponte; Abdul, stalliere: John Reardon; Scattergood, ricco americano: Angelo Nosotti; Kitty, sua figlia: Helen Manè; Primo sapiente indiano: Augusto Pedroni; Secondo sapiente indiano: Mario Guggia; Primo sarto americano: Mario Guggia; Secondo sarto americano: Mario Borriello; Sarto inglese: Augusto Pedroni; Prete cattolico: Sergio Brunello; Pastore protestante: Giorgio Santi; Rabbino: Ottorino Begali; Prete ortodosso: Augusto Veronese; Filosofo: Alessandro Maddalena; Medico: Uberto Scaglione; Scienziato: Donald Pilley; Pittore: Augusto Pedroni; Poeta: Mario Guggia; Compositore: Mario Borriello; Una cantante: Ann Cooper; Donna d'affari: Aida Meneghelli; Una signora: Annalia Bazzani – M° conc. e dir. d'orch: Carlo Franci; Regia: Gian Carlo Menotti; M° del coro: Sante Zanon; Orchestra e Coro del Teatro La Fenice.

LA BIENNALE DI VENEZIA
XVII FESTIVAL INTERNAZIONALE
DI MUSICA CONTEMPORANEA
11 - 25 SETTEMBRE 1954

TEATRO LA FENICE

DOMENICA 12 SETTEMBRE 1954 - ORE 21.15

Concerto Sinfonico di Musica Contemporanea

diretto da

LEONARD BERNSTEIN

con la partecipazione del violonista

ISAAC STERN

PROGRAMMA

BENO BETTINELLI

- *Notturno breve*

Violino - Violoncello - Fagotto - Contrabbasso

LEONARD BERNSTEIN

- *Sonata (Del "Cancionero" di Platano)*

per violino, orchestra d'archi e percussioni

1. Lento - Allegro molto - Fugato

2. Allegro (Andante)

3. Furore (Furioso)

4. Allegro (Allegretto)

5. Molto allegro - Molto molto mosso

Finale - Rondo

Violino: ISAAC STERN

(Primo violino solista)

WALTER PETER

- *Il Notturno*

Pianoforte

Violino

Contrabbasso

Fagotto

(Primo violino solista)

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

4 QUARTI LAVORO RICCO

GLI ABILI E DISCIPLINATI E' SCELTA L'INTERO ALLA SALA

PREZZI (per persona)

Abbonamento (per persona)	2.000	Abbonamento (per persona)	600
Abbonamento (per persona)	8.000	Abbonamento (per persona)	300
Abbonamento (per persona)	4.000	Abbonamento (per persona)	200
Abbonamento (per persona)	3.000	Abbonamento (per persona)	150
Abbonamento (per persona)	2.000	Abbonamento (per persona)	100
Abbonamento (per persona)	1.000	Abbonamento (per persona)	50

La vendita dei biglietti si effettua presso la Segreteria del Teatro "FENICE" - 30121 Venezia



Solisti del New York City Ballet in *A Leonard Bernstein Tribute* al Teatro La Fenice, 1987. Musica di Leonard Bernstein, coreografia di Jerome Robbins. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Francesco Siciliani e Leonard Bernstein con Bruno Tosi e Giuseppe Pugliese durante la cerimonia di consegna del Premio Una vita nella musica alla Scuola Grande di San Rocco, 1988. Fondo Bruno Tosi – Archivio storico del Teatro La Fenice.



Leonard Bernstein alle prove e poi durante il concerto *In memoriam Igor Stravinskij* alla chiesa dei ss Giovanni e Paolo, 1982. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Telefono e cinema

di Roberto Pugliese

«Il telefono, la tua voce» recitava un vecchio slogan pubblicitario, aggiornato nell'era dei cellulari iperconnessi con «Una telefonata allunga la vita». Come la vita di Anne Bancroft aspirante suicida e salvata *in extremis* dallo psicologo Sidney Poitier, volontario di un telefono amico che in *La vita corre sul filo* (1965) di Sydney Pollack riesce a trattenerla all'apparecchio il tempo sufficiente per impedirle di attuare il suo proposito. E il celebre «telefono casa» di E.T., nell'omonimo *cult* di Spielberg (1982), dimostra che al caro vecchio marchingegno fanno riferimento persino gli extraterrestri!

Ma nel cinema la geniale invenzione di Meucci può anche rivelarsi da sempre strumento minaccioso e financo letale: ne sa qualcosa la povera Barbara Stanwyck, ereditiera paralizzata, che in *Il terrore corre sul filo* di Anatole Litvak (1948, titolo italiano a effetto e simmetrico al precedente ma inferiore all'originale *Sorry, wrong number* – «Scusi, ho sbagliato numero» – tratto da una *pièce* di Lucille Fletcher) ascolta per errore una conversazione in cui si pianifica un omicidio, divenendo così il bersaglio del killer. E ne sa qualcosa anche Grace Kelly, che in *Il delitto perfetto* (1954, *Dial M for Murder*, più o meno «Componi O come Omicidio») di Alfred Hitchcock viene adescata via cavo dal perfido marito Ray Milland così da esporla al sicario da questi ingaggiato per l'uxoricidio. Non va meglio alla biondina Drew Barrymore che in apertura di *Scream* (1996) di Wes Craven intrattiene via *cordless* una conversazione inizialmente frivola ma che si rivelerà fatale con un assassino psicopatico; né alla baby-sitter Carol Kane in *Quando chiama uno sconosciuto* (1979, più un mediocre *remake* nel 2006) di Fred Walton, perseguitata al telefono da un killer di bambini; inoltre, meglio non giocare con l'apparecchio come fanno le due annoiate ragazzine di *Gli occhi degli altri* (1965, di William Castle) che per ingannare il tempo chiamano dei numeri a caso dicendo «So chi sei e cosa hai fatto» (è il titolo originale, da un romanzo di Ursula Curtiss), finendo purtroppo per loro con l'imbattersi in un tizio che ha appena commesso un delitto...

Né – in tutt'altro contesto – è invidiabile il destino dello sventurato camionista Ryan Reynolds, intrappolato in Iraq dentro una bara in *Buried – Sepolto* (2010) di Rodrigo Cortés, armato solo di un cellulare con il quale tenterà invano di mantenere un collegamento con i suoi potenziali soccorritori. Situazione analoga a quella in cui si trova Kim Basinger in *Cellular* (2004) di David R. Ellis, rapita e chiusa in una soffitta, che da un telefono guasto riesce a chiamare un numero qualunque della sterminata Los Angeles impegnando

così il suo sconosciuto interlocutore in una difficilissima corsa contro il tempo per salvarla; e ancora a quella di Abigail Breslin, anch'ella rapita e chiusa in un bagagliaio in *The Call* (2013, Brad Anderson), la cui unica speranza è rimanere in contatto tramite un 'usa-e-getta' sprovvisto di GPS con la centralinista del 911 Halle Berry.

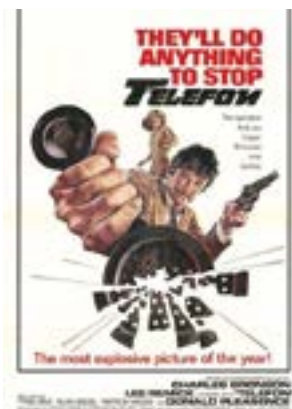
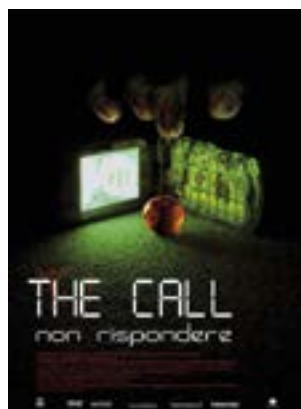
E che l'importante sia non far cadere la chiamata lo sanno bene anche Colin Farrell, che in *In linea con l'assassino* (2002) di Joel Schumacher, è inchiodato in una cabina telefonica tenuto sotto tiro da un cecchino armato di fucile di precisione; nonché Linda Fiorentino, in *Liberty Stands Still* (2002) di Kari Skoglund, egualmente nel mirino del vendicativo Wesley Snipes e costretta ad ammanettarsi a un carretto di *hot dog* dov'è situata una bomba che minaccia di esplodere non appena si esaurirà la batteria del suo portatile.

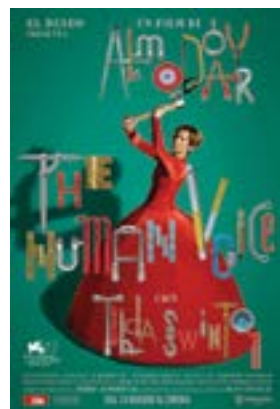
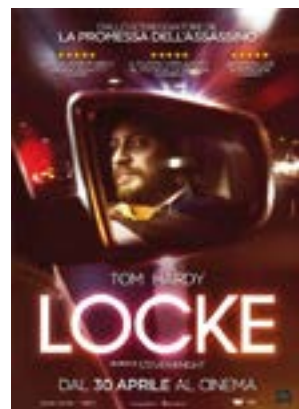
Del resto è sempre per telefono, anzi *Telefon* (1977, Don Siegel), che il fanatico colonnello sovietico Donald Pleasence, acerrimo nemico della distensione, decide di attivare, recitando una poesia-*password* di Robert Frost, un gruppo di agenti kamikaze 'dormienti' distribuiti negli USA affinché compiano devastanti attentati. Di indovinelli in rima se ne intende anche il terrorista Jeremy Irons, che fa correre l'agente Bruce Willis da un telefono pubblico all'altro per tutta New York in *Die Hard – Duri a morire* (1995) di John McTiernan.

Non parliamo poi del versante e dei capitoli palesemente *horror* dove lo slogan di partenza diventa «Il telefono, la tua morte», come insegna il 're' letterario del genere Stephen King: e se nel suo racconto *Il cellulare* è proprio un telefonino regalato da un ragazzino al suo anziano vicino e amico, e depositato nella bara insieme alla salma dopo la sua scomparsa, a rivelarsi foriero di preziosi *assist* dall'aldilà, ben diversa è la funzione di *Cell* (2016, Todd Williams) dal suo romanzo omonimo, dove basta uno squillo per trasformare chiunque utilizzi il telefonino in una belva assassina. Senza dimenticare il coreano *Phone* (2002) di Ahn Byeong-ki, il giapponese *The Call – Non rispondere* (2003), del maestro Takashi Miike, con due seguiti e un *remake* USA, e *Black Phone* più *sequel* (2021 e 2025) di Scott Derrickson: nei quali la tecnologia cellulare viene piegata a terribili eventi spesso soprannaturali, comprese chiamate non risposte dove si può ascoltare in anticipo la propria morte...

A volte però la tensione aumenta proprio se non si risponde (o magari se hai staccato la spina del fisso e l'aggeggio squilla egualmente, come in *Fantasma d'amore*, 1981, Dino Risi); lo attestano i leggendari 24 squilli a vuoto, carichi di significato e di memoria, di *C'era una volta in America* (1984), l'estremo capolavoro di Sergio Leone, che indussero il produttore in sala per la *preview* a urlare «Qualcuno risponda a quel maledetto telefono!». In realtà l'argomento e l'oggetto si prestano anche a sviluppi e drammaturgie più realistiche: si pensi alla rivisitazione apocalittica del famoso Telefono Rosso che collega la Casa Bianca al Cremlino e mediante il quale il presidente USA Henry Fonda e il suo omologo sovietico cercano in tutti i modi di evitare l'olocausto nucleare in *A prova di errore* (1964 Sidney Lumet, con un *remake* nel 2000 a firma Stephen Frears e protagonisti Richard Dreyfuss e George Clooney); oppure alla lunga, inutile e tesissima, sconvolgente telefonata con cui in *Il processo di Verona* (1962) di Carlo Lizzani una strepitosa e furente Silvana Mangano/Edda Ciano tenta invano di ottenere da papà Mussolini (invisibile e inudibile, quindi è un monologo che sconfina nella maledizione) la grazia per il marito Galeazzo. Monologo e gran numero d'attore è anche quello di Tom Hardy in *Locke* (2013, Steven Knight), al centro di







85 minuti notturni in tempo reale alla guida di un'auto e in viva voce, a tentare di mettere ordine nella propria vita.

Ovviamente la forma monologante si rivela particolarmente felice nei due capitoli forse più celebri, teatrali e operistici, del genere: *La Voix humaine*, testo di Jean Cocteau del 1930 in cui una donna supplica al telefono il proprio amante di non lasciarla, e musicato da Francis Poulenc nel 1959, è stato più volte trasposto sullo schermo, dal celeberrimo episodio rosselliniano *L'amore* (1948), scritto da Fellini e con Anna Magnani, a due versioni francesi del 1971 e del 2018 firmate da Dominique Delouche e Roger Avary, per arrivare al recente corto di Pedro Almodovar (2020), protagonista Tilda Swinton. Senza dimenticare nel 1990 una versione filmata dell'opera di Poulenc per la regia di Peter Medak, protagonista il mezzosoprano Julia Migenes con Georges Prêtre (che ne aveva diretto la 'prima' parigina) sul podio.

E dobbiamo proprio a Gian Carlo Menotti e alla sua *Il telefono, o L'amore a tre*, se finalmente sull'argomento si affaccia anche un risvolto comico nella sua sfavillante opera presentata prima nel febbraio e poi in versione broadwayana nel maggio del '47; alla quale nel 1968 è stato dedicato un *film-opera* che ha per protagonista Anja Silja con la direzione di Wolfgang Rennert, e nel 2006 una versione in DVD Decca con Carol Farley e Josè Serebrier sul podio. Con diversi intenti e graffiante carica satirica contro lo strapotere alienante delle tecnologie, indimenticabile è poi il cortissimo del centenario maestro Manoel de Oliveira *Do visível ao invisível* (2008), in cui due amici s'incontrano nel frastuono urbano di San Paolo ma per chiacchierare senza essere continuamente interrotti dai propri cellulari devono... telefonarsi *vis-à-vis*!

Ma non c'è finzione o sceneggiatura che, in questa sommaria carrellata, reggano il confronto con la terribile realtà riprodotta, utilizzando le registrazioni autentiche e sconvolgenti della piccola vittima, in *La voce di Hindi Rajab* (2025) della tunisina Kaouther Ben Hania, Leone d'oro 'morale' alla LXXXII Mostra di Venezia: docudrama/ricostruzione raggelante del tentativo – strenuo e stroncato – da parte degli operatori della Mezzaluna Rossa di salvare una bambina palestinese di sei anni che, nel gennaio del 2024 in piena guerra di Gaza, chiusa in un'auto chiede disperatamente per tre ore aiuto al telefono sotto i colpi implacabili dell'artiglieria israeliana, che non avrà pietà né di lei né dell'ambulanza inviata a soccorrerla: un crimine – fra i tanti – contro l'umanità che continua a urlare alle nostre assopite coscienze.

Possiamo dunque dire che dai 'Telefoni bianchi' del cinema fascista (rievocati nell'omonimo delizioso film di Dino Risi del 1976), all'era dell'intelligenza artificiale dilagante sugli *smartphone* contemporanei, lo strumento del parlarsi a distanza è ancora un formidabile espediente drammaturgico, nel bene e nel male. Anche se, più che un *deus ex machina*, ormai, è una *machina* senza *deus*.

Bernstein e il cinema

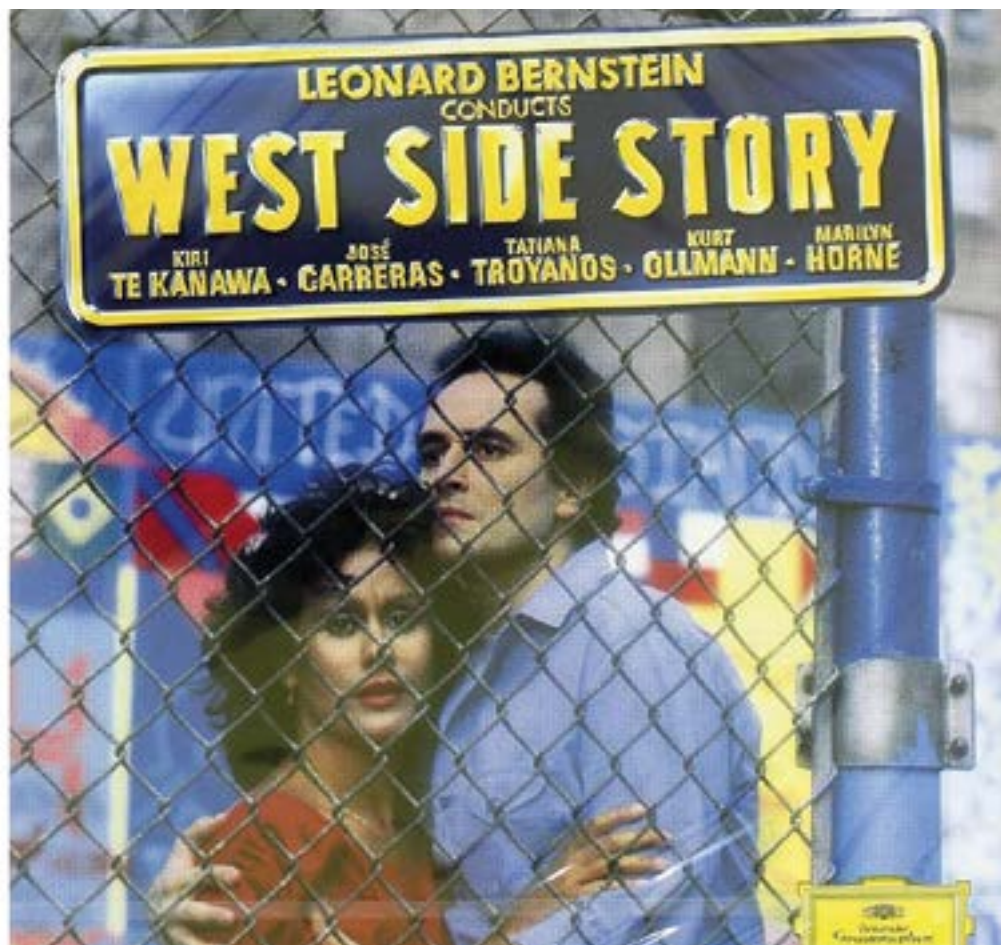
di Roberto Pugliese

«Un Walter Matthau con la bacchetta». Così, con fulminante, icastica efficacia, lo storico e docente di cinema veneziano Fabrizio Borin ebbe a definire a caldo Leonard Bernstein, dopo la visione dello strepitoso doc della BBC, diretto da Christopher Swann, dedicato nel 1984 al *making* della registrazione, per la Deutsche Grammophon, del suo capolavoro *West Side Story*, con un cast che comprendeva Kiri Te Kanawa, José Carreras e Tatiana Troyanos.

In realtà il rapporto del maestro americano con tutto ciò che attiene alla sfera audiovisiva è stato straordinariamente complesso e multidisciplinare. Bernstein infatti è stato a un tempo personaggio e attore nei panni di sé medesimo, compositore a più livelli (dal cinema alla trasposizione filmica di sue opere), didatta e pedagogo: il tutto attraverso generi musicali che spaziano dall'operismo al sinfonismo, dal jazz al *musical*. E che il cinema in particolare lo attraesse quasi come 'metodo' si evince anche da alcuni particolari: come nell'illuminante video di prove in cui nel 1988 a Salza il direttore, alla guida della giovanissima Schleswig-Holstein Orchestra, per illustrare un passo del *Sacre* stravinskijano fa esplicito riferimento alla sequenza corrispondente in *Fantasia* di Walt Disney... (in quello stesso video, rutilante di *gag* sempre istruttive e mai gratuite, Bernstein prova anche la Prima Sinfonia di Šostakovič facendo leva sull'analogia fra l'età adolescenziale degli orchestrali che ha dinanzi e quella del compositore quando la scrisse).

L'apporto più decisivo del maestro alla dimensione audiovisiva rimane quello degli Young People's Concerts mandati in onda dalla CBS dal 1958 al '72, un ciclo di lezioni-concerto alla testa della New York Philharmonic davanti a una platea di giovanissimi, spesso bambini, dove il maestro alternando esempi musicali e parlato svolge un compito che è insieme divulgativo ed educativo, d'intrattenimento e di approfondimento, con un prologo di principio, all'inizio della prima lezione, fondamentale: la musica, dice Bernstein, anche quando sembra descrivere qualcosa o parlare d'altro, in realtà parla solo di una cosa. Di note. Cioè di se stessa.

Una premessa teorica che il Bernstein compositore per il cinema, strettamente inteso come tale solo in due occasioni, aveva ben presente: e se è notissima e plurieseguita la partitura formidabile, aggressiva e drammaticissima, per *Fronte del porto* (*On the Waterfront*, 1954, Elia Kazan), abbaglia ancor oggi per modernità (si pensi al furibondo *incipit* ritmico della sequenza d'apertura e al desolato tema principale di sconfinata malinconia), quasi sconosciuto è invece il sapiente lavoro compiuto con una raffinatissima *suite* di cori medio-evaleggianti, in francese e in latino, per *The Lark* (1957, George Schaefer), film televisivo



ancora per la CBS tratto dal dramma di Jean Anouilh *L'alouette* (1953) dedicato alla figura di Giovanna d'Arco e portato in scena a Broadway nel '55 su adattamento di Lilian Hellman (che contemporaneamente stava lavorando con Bernstein all'allestimento di *Candide*), con Julie Harris e Boris Karloff.

La ricchezza di materiali disponibili ci documenta tuttavia, principalmente, il Bernstein direttore e comunicatore torrenziale, incontenibile, passionale eppure rigoroso, preciso, genialmente intuitivo, e nello stesso tempo sideralmente lontano dal macchiettismo caricaturale e approssimativo con cui, tranne rare eccezioni, la figura del direttore d'orchestra viene rappresentata sugli schermi. A parte il già citato ciclo televisivo di lezioni-concerto basterebbe il bis dell'ultimo movimento della Sinfonia n.88 di Haydn con i Wiener (1983), diretto solo con lo sguardo, o il travolgente monumentale finale, di incontenibile fisicità, della Seconda Sinfonia di Mahler ripreso nel 1973 nella Cattedrale di Ely nel Cambridgeshire alla guida della London Symphony, o ancora, sempre con i London, un fiammeggiante frammento di prove dell'Adagio della Quinta di Šostakovič. Un rapporto con il



EXHIBITION DISTRICTS

**MARLON
BRANDO**

FRONTERA del PORTO

ELIA KAZAN

con KARL MALDEN · LEE COBB

STEIGER · HENNING · EVA MARIE SAINT

con SPILLER

podio, il suo, che nella propria esuberanza si direbbe quasi atletico, ma sempre venato di umorismo, di disincanto e, nelle interpretazioni più tarde, di profonda malinconia.

Ma poi c'è il Bernstein compositore teatral-broadwayano cui cinema e tv hanno attinto a piene mani. A cominciare dal suo capolavoro, ovviamente: *West Side Story*, anno 1957, su testi di Stephen Sondheim e coreografie di Jerome Robbins, ossia Romeo e Giulietta a New York, un *musical* che in realtà è un'opera lirica tra le fondamentali del Novecento (si veda il cast dell'edizione '84 citata in apertura), sintesi sublime di *jazz*, operismo postpucciniano (si pensi solo all'arcata melodica struggente di *Somewhere*), ritmi *ladinos* e sinfonismo spigoloso, divenuto film dagli 11 Oscar nel '61 per la regia di Robert Wise e, sessant'anni dopo, un *remake* piuttosto algido a firma Steven Spielberg, con direzione musicale affidata a Gustavo Dudamel. E prima ancora c'era stato *Un giorno a New York* (*On the Town*), altro *musical*-gioiello dai colori luccicanti ma non privo di improvvisi ripiegamenti lirici, scritto nel '44 e portato sullo schermo (altro Oscar) cinque anni dopo dagli esordienti registi Stanley Donen e Gene Kelly (questi anche co-protagonista).

Proprio *Trouble in Tahiti*, poi, può vantare quasi una decina fra trascrizioni, allestimenti per la tv, videoedizioni. La più celebre forse è quella del 2001 a firma di Tom Cairns, ma la più tempestiva fu senz'altro la versione televisiva mandata in onda nel '52 quasi contemporaneamente alla prima teatrale: da segnalare sono anche la versione del 1972 di Brian Bell e quella del 2017 di Ross MacGibbon. Quasi eguale fortuna avrà *Candide*, con le due versioni di Humphrey Burton (1988 e '91) e quella recentissima di Felipe Barral e Tomner Zyulun.

Infine c'è il Bernstein *character*, personaggio, che ci porta a *Maestro* (2023) di e con Bradley Cooper sprofondato in una immedesimazione sbalorditiva e finalmente rispettosa del lavoro direttoriale, al di là delle stolte polemiche sul *make-up*: passato alla Mostra veneziana e targato Netflix, è una biografia densissima, impavida, appassionata e senza pregiudizi, anche sul fronte della vita privata e del rapporto con la moglie Felicia Montealegre (Carey Mulligan), dove la musica ha un ruolo incandescente di saldatura emozionale. Basterebbe ad attestarlo la ricostruzione sontuosa, fedelissima e impressionante del finale del concerto mahleriano di Cambridgeshire cui accennavamo sopra.

Bernstein direttore, compositore, insegnante, intrattenitore, pianista... artista totale, dunque. Si dice che nel '53 ad assistere al debutto scaligero di Bernstein vi fosse anche Arturo Toscanini, e che alla fine borbottasse infastidito: «Sa fare tante cose, nessuna bene». Lecito sospettare nell'anziano maestro una punta di invidia...

Critica della ragion comica: o dell'ironia in musica, nell'America tecnologica

di Luca Scarlini

L'opera buffa è uno dei generi che viene meno praticato in Europa, dopo il crepuscolo del melodramma. Il territorio dell'ironia, ma in versione assai leggera, con la felice eccezione del *Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, viene lasciato al fasto strepitoso dell'opéra, viennese, francese e italiana, mentre il mondo operistico compie viaggi in territori



Saul Steinberg nel suo studio a New York (1970).

del dramma, rispecchiando i disastri del secolo breve, mettendo in evidenza scelte politiche precise e della fantasia, tra letteratura e esotismo. Diverso è il caso negli Stati Uniti, dove nel corso del Novecento la disseminazione delle strutture teatrali, la ricchezza delle produzioni, incluse quelle vivacissime delle strutture universitarie, permette e richiede forme brevi, che occhieggiano al *musical*, genere di larghissimo successo popolare dagli anni Venti, che affronta anche suggestioni alte, con una passione per le trame shakespeariane, tra *The Boys from Syracuse* di Rodgers & Hart (1938) e l'immortale *Kiss me Kate* di Cole Porter (1948).

Gian Carlo Menotti aveva debuttato nell'opera nel 1938 a Sanremo con un'opera comica, *Amelia al ballo*. A New York aveva trovato la via al Metropolitan con lo sfortunato *The Island God* nel 1942, un lavoro fortemente sim-



Barbara Stanwyck.

all'osso, e raccontata con notevole efficacia testuale e musicale, è quella di Lucy e Ben, un *businessman* che vuole dichiarare il suo amore alla bella, ma la signora è sempre al telefono, e solo chiamandola da un posto pubblico riuscirà a interrompere il flusso di chiamate affermando la sua passione. Il telefono era entrato di prepotenza nelle vicende della storia del teatro con *La voce umana* di Jean Cocteau (1930), portata al trionfo da Berthe Bovy e poi trasformata mirabilmente in opera da Francis Poulenc (1958). Nel caso della miniatura menottiana, punteggiata da continui «hallo, hallo» chiaramente, la risonanza è comica, con qualche aspetto di satira di costume della *american way of life*. Il compositore chiese di realizzare scene e costumi, e di creare la mirabile copertina della partitura a Saul Steinberg, che portava sul palco la sofisticazione del «New Yorker» e che disegnò una memorabile dama seminuda su un divano, con davanti l'oggetto che più connotava la modernità a stelle e strisce. Lo aveva stabilito una volta per tutte il cinema, con film molto diversi come *The Telephone Operator* (1937), diretto da Scott Pembroke, in cui un'improvvisata centralinista aiutava il salvataggio di una comunità minacciata da un'alluvione fluviale e il durissimo *noir Sorry, Wrong Number* di Anatole Litvak (1948), interpretato da una miracolosa Barbara Stanwyck, insieme a un cupo Burt Lancaster. Il maestro rumeno del disegno satirico aveva già usato

bolico, ricordato oggi soprattutto per il magnifico *décor* di Eugene Berman, che non era stato apprezzato. Il successo vero arrivò con *The Medium*, commissionata dalla Columbia University, rappresentata nel 1946 e presto trasferita a Broadway. In un momento in cui prendevano quota le avanguardie, qui si ribadiva a tutto tondo la tradizione, ma sempre con un occhio alla tecnologia, e con un preciso taglio cinematografico nella costruzione delle scene. Non per caso nello stesso anno il lavoro arrivò in televisione e poi nel 1951 il compositore ne trasse un film dello stesso lavoro. *The Telephone*, su libretto dello stesso Menotti, arrivò nel 1947 all'Hecksher Theatre di New York, nella necessità di una aggiunta che completasse la serata, data la brevità dell'altro atto unico.

La vicenda, ridotta



Franca Valeri nel *Segno di Venere* di Dino Risi (1955).

quella posizione per un disegno antihitleriano, intitolato *Behind Propaganda*, pubblicato su «Liberty» nell'agosto 1942, con il dittatore in posa davanti a un fondale, in abito wagneriano, con dietro uno sterminato panorama di croci. La satira della tecnologia era ben presente nella sua produzione, come nell'incantevole *Soap Opera* (Fortune, 1946), con una casalinga intenta a stirare, letteralmente incantata dalle vicende che la radio racconta. Franca Valeri, tra la signorina snob e la sora Cecioni, da noi esplorò tutte le potenzialità drammaturgiche del mezzo. Non per caso la signora del telefono nello spettacolo italiano mise in scena con successo *Il telefono* a Spoleto nel 1975, con una giovane Mariella Devia e Giorgio Gatti.

La scelta per la commedia, ma in una chiave che prevedeva maggiore amarezza, fu quella di Leonard Bernstein per il suo primo melodramma, *Trouble in Tahiti*, andato in scena con buoni risultati alla Brandeis University (sempre in ambito di *college*) nel Massachusetts il 12 giugno 1952. Come Menotti, con cui condivideva la frequentazione, in tempi diversi, del Curtis Institute of Music a Philadelphia, anche in questo caso il compositore firmò il libretto. Egli dichiarò al tempo della rappresentazione, che il suo riferimento era il *musical* e il mondo della *popular song*, ma in realtà la trattazione del tema (un amore coniu-

gale che si spegne sullo sfondo di una vita in una tipica città satellite statunitense) è assai dura, con risonanze di scontro tra i sessi quasi strindberghiane (l'autore svedese era di moda, anche negli echi crudeli delle *pièce* di Eugene O'Neill). I biografi indicano come in questa trama di infelicità, il compositore avesse citato le vicissitudini dei suoi genitori, Samuel e Jennie (e questi erano in effetti i nomi utilizzati nella prima stesura del libretto). Sam, uomo d'affari che vive sempre facendo il pendolare con la città, e Dinah, casalinga inquieta, dedita alla frequentazione di sedute psicanalitiche, si scontrano sulla visione di un film, appunto *Trouble in Tahiti*, in cui la rappresentazione fortemente erotizzata turba la signora.

La centralità dell'esperienza filmica come via alla percezione (distorta) del reale nel mondo statunitense è un tema ricorrente nella produzione cinematografica (basti pensare al mirabile *The Seven Year Itch*, ossia *Quando la moglie è in vacanza* di Billy Wilder, 1955). In questo caso la vicenda amara è contrappuntata da un coro di tre voci *jazz* (che spesso hanno un ritmo *scat*), cui toccano pagine felici, che svolge il compito di un commento da tragedia greca. Il lavoro alludeva a un film di largo successo del 1950, *Pagan Love Song* di Robert Alton, perfetto prodotto esotico di evasione del periodo interpretato da Esther Williams e Howard Keel, in cui aveva per la prima volta un ruolo importante Rita Moreno, che nel 1961 realizzò memorabilmente il personaggio di Anita nella versione cinematografica di *West Side Story*, diretta da Jerome Robbins e Robert Wise. Le reazioni al lavoro furono spesso assai critiche. Marc Blitzstein, autore di *The Cradle will Rock* e *Regina*, che aveva spinto il musicista al teatro, a cui l'opera è dedicata, commentò drasticamente:

musicalmente è viva, ma il soggetto è misero.

Il lavoro venne trasmesso in versione televisiva nel 1952: in quell'occasione il critico John Crosby colse perfettamente il senso, parlando di

disastro psichico causato da una completa adesione al materialismo.

Nel 1983 Bernstein tornò a questa produzione giovanile con un *sequel*, *A Quiet Place*, su libretto di Stephen Wadsworth, presentato alla Grand Opera di Houston, che ebbe accoglienza tiepida. Il titolo è tratto da una frase di Dinah nell'opera precedente, e l'opera è incentrata sulle difficili relazioni tra il protagonista, ormai invecchiato e vedovo, e i suoi figli.

Gian Carlo Menotti e *La morte di Pierrot*



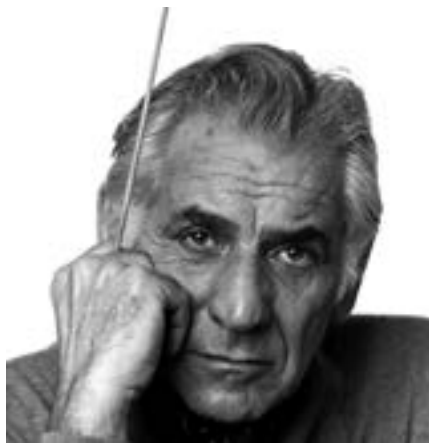
Gian Carlo Menotti bambino. Da: John Gruen, *Gian Carlo Menotti*, ERI, 1981.



Ines Pellini, madre di Gian Carlo Menotti. Da: John Gruen, *Gian Carlo Menotti*, ERI, 1981.

The Telephone è una breve *pièce* che, a partire dal suo debutto nel 1947, ha avuto un grande successo, replicata negli Stati Uniti decine e decine di volte. In quel lavoro Gian Carlo Menotti, oltre a scrivere la musica, compone anche il testo del libretto. Questa consuetudine a 'produrre' in proprio note e parole però ha un'origine lontana, ed è una caratteristica peculiare del compositore nativo di Cadegliano, in provincia di Varese, e trasferitosi molto giovane in America. Già nel 1937 aveva infatti ideato *Amelia al ballo*, in lingua italiana e subito tradotta in inglese per l'Academy of Music di Philadelphia. Questo è stato il suo primo approccio professionale all'attività di operista e librettista, in una composizione che si muoveva sulle orme del verismo ma conteneva anche e soprattutto ascendenze pucciniane. Però forse non tutti sanno che, all'età di undici anni, dopo aver già creato numerose canzoni, Menotti scrisse la sua prima opera, *La morte di Pierrot*, della quale – come avrebbe fatto quasi sempre nel corso della sua vita – aveva concepito testo e musica.

Bernstein direttore d'orchestra



Leonard Bernstein nel 1977 (© Jack Mitchell).

L'autore dell'immortale *West Side Story* è stato uno dei più grandi compositori del Novecento. Oltre a diversi *musical* ha scritto opere teatrali, colonne sonore, balletti, musica per orchestra, da camera, per coro, per pianoforte solo, per citare solo i principali ambiti in cui si è distinto. Ma la scrittura è stata solo uno dei suoi interessi: tra gli altri aspetti della sua attività è stato ad esempio un bravissimo divulgatore televisivo, un maestro per molti giovani talenti e soprattutto un grande direttore d'orchestra. Nato nel 1918 a Lawrence, nel Massachusetts, già nel 1943 è nominato direttore assistente della New York Philharmonic, dove comincia la sua carriera professionale. In seguito, dal 1945 al 1947, è direttore della New York City Symphony. Viene frequentemente invitato come direttore ospite presso altre orchestre negli Stati Uniti, Israele, Germania, Francia, Austria, Cecoslovacchia e Italia svolgendo un'intensa attività concertistica. Nel nostro Paese, in particolare, stringe un'ampia e fruttuosa collaborazione con l'Accademia di Santa Cecilia di Roma, divenendone anche presidente onorario dal 1983 al 1990, anno della sua morte. Sarebbe impossibile citare tutte le istituzioni con cui lavora, ma vale la pena ricordare almeno la *Medea* di Cherubini e *La sonnambula* da lui dirette alla Scala con Maria Callas (la seconda con la regia di Luchino Visconti). Alla Fenice nel 1954 dirige la prima esecuzione assoluta della sua *Serenata dal Simposio di Platone*.

Biografie

JACOPO BRUSA

Direttore. Diplomato in organo e direzione d'orchestra, è considerato uno dei più interessanti direttori d'orchestra della sua generazione. Fin dai suoi esordi, la critica nazionale e internazionale lo considera «una piacevole scoperta» e la sua concertazione viene definita «impeccabile», «vivace e ben calibrata», «con spiccatissimo senso teatrale». Molteplici e significativi gli impegni delle ultime stagioni che lo hanno portato a collaborare, sia in ambito operistico che sinfonico, con compagini italiane e straniere quali l'Orchestra e il Coro dell'Arena di Verona, la Real Orquesta Sinfónica di Siviglia, la Sofia Philharmonic Orchestra, l'Orchestra Sinfonica di Milano, l'Orchestra del Teatro Carlo Felice di Genova, l'Orchestra e il Coro del Teatro Giuseppe Verdi di Trieste, la Filarmonica Arturo Toscanini di Parma, I Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra Filarmonica Italiana, la CRR Symphony Orchestra di Istanbul, l'Orchestra di Padova e del Veneto, l'Orchestra Filarmonica Marchigiana, l'Orchestra Virtuosi Brunenses di Brno e l'Orchestra Sinfonica Gioachino Rossini di Pesaro. Inoltre è stato ospite di importanti teatri e festival come la Fondazione Arena di Verona, il Rossini Opera Festival di Pesaro, il Teatro de la Maestranza di Siviglia, la Bulgaria Hall, il Teatro Verdi di Trieste, il Macerata Opera Festival, il Rossini in Wildbad Belcanto Opera Festival, la Fondazione Donizetti di Bergamo, il Teatro Fraschini di Pavia, il Teatro Sociale di Como, il Teatro Ponchielli di Cremona, il Teatro Grande di Brescia, il Teatro Municipale di Piacenza, il Teatro dell'Opera Giocosa di Savona, l'Ente Concerti Marialisa de Carolis di Sassari e il Lerici Music Festival. Ha debuttato con successo di pubblico e di critica nelle seguenti opere liriche: *Turandot*, *Madama Butterfly* e *Gianni Schicchi* di Puccini; *Don Carlo*, *Il trovatore* e *La traviata* di Verdi; *Guglielmo Tell*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *L'inganno felice* e *La cambiale di matrimonio* di Rossini; *Don Quichotte* di Massenet; *Così fan tutte* e *Die Zauberflöte* di Mozart; *Le maschere* di Mascagni; *Nozze istriane* e *Pittori fiamminghi* di Smareglia; *La serva padrona* di Pergolesi e *Ein Walzertraum* di Oscar Straus. Ha registrato per le reti televisive nazionali RAI 3, RAI 5 e per Radio 3 RAI.

GIANMARIA ALIVERTA

Regista e costumista. Nato nel 1984, è uno dei registi lirici italiani più affermati della sua generazione. In oltre dieci anni di attività ha firmato più di settanta produzioni operistiche collaborando con alcune delle più prestigiose fondazioni liriche, teatri e festival interna-

zionali. Dopo gli studi di canto lirico alla Civica Scuola di Musica Claudio Abbado di Milano, il Conservatorio Antonio Scontrino di Trapani e l'Istituto Donizetti di Bergamo, si perfeziona in regia teatrale alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Debutta nel 2015 al Festival della Valle d'Itria con *L'incoronazione di Poppea*. Da allora è ospite di importanti istituzioni quali Teatro La Fenice, Teatro Real di Madrid, Teatro de la Maestranza di Siviglia, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Regio di Torino, Teatro Massimo Bellini di Catania, Teatro Coccia di Novara, Festival Verdi di Parma, Festival de La Coruña, Stresa Festival oltre a produzioni in Giappone, Cina, Polonia e Antigua. Tra i suoi lavori più rappresentativi figura *Un ballo in maschera*, spettacolo inaugurale della stagione 2017-2018 della Fenice e successivamente della stagione 2020-2021 del Teatro Real di Madrid, ripreso anche al Teatro de la Maestranza di Siviglia e al Guangzhou Opera House. Lo spettacolo è stato diretto da Myung-Whun Chung e successivamente da Nicola Luisotti, affermandosi come una delle produzioni italiane di maggiore diffusione internazionale degli ultimi anni. Ha inoltre firmato nuove produzioni di *Ernani*, *Madama Butterfly*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Rigoletto*, *La bohème*, *La traviata*, *Carmen*, *Pinocchio*, *Rita* di Donizetti, *Aci, Galatea e Polifemo* di Händel, *Hänsel und Gretel*, *Don Pasquale* e della prima assoluta di *C'era due volte il barone Lamberto* di Alberto Cara oltre all'opera contemporanea *Il canto di Natale*. Nel corso della sua carriera ha collaborato con direttori d'orchestra quali Chung, Luisotti, Spotti, Lanzillotta, Ciampa, Sardelli e Oren. Nel 2017 è stato finalista agli International Opera Awards di Londra nella categoria dedicata ai giovani registi, riconoscimento che ne ha confermato il profilo internazionale. Accanto all'attività registica svolge un'intensa attività di direzione artistica e formazione. È fondatore e direttore artistico di VoceAllOpera2.0, realtà impegnata nella valorizzazione dei giovani artisti e nella diffusione dell'opera lirica attraverso nuovi modelli produttivi, ed è docente di Arte scenica presso il Conservatorio Arturo Toscanini di Ribera. Nel 2026 ha ideato Riflessi d'Opera, festival lirico immersivo sul Lago d'Orta, un innovativo *format* itinerante che ridefinisce il rapporto tra pubblico, musica e paesaggio. Per la Fenice allestisce anche *Pinocchio* (2024 e 2019), *Mirandolina* (2016) e il dittico *Diario di uno scomparso/La Voix Humaine* (2015).

ELENA ZAMPARUTTI

È una scenografa e *performance designer* italiana, attiva principalmente nel campo dell'opera lirica a livello internazionale. Si diploma con lode in Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera. La sua formazione si arricchisce attraverso esperienze internazionali di ricerca e *workshop*, tra cui Biennale College della Biennale di Venezia – con i Rimini Protokoll e Katrin Brack, OHT Nomadic School e il seminario di Massimo Recalcati. Nel 2021 arriva finalista con Francesco Cocco al bando registi *under 35* della Biennale di Venezia. Dal 2017 collabora stabilmente con lo scenografo Paolo Fantin per produzioni liriche nei principali teatri europei e internazionali. Nel 2018 riceve il Dutch Opera Design Award per il progetto scenografico *Trouble in Tahiti / Clemency*, prodotto dalla Dutch National Opera di Amsterdam con la regia di Ted Huffman. Tra il 2021 e il 2022 collabora con la regista e scenografa Silvia Costa per le produzioni di *Like Flash* all'Opéra de Lille e per *Freitag Aus*

Licht all'Opéra de Lille e alla Filarmonica di Parigi. Dal 2025 inizia a collaborare anche con la regista Valentina Carrasco. Nel 2025 firma le scene per *La bohème* diretta da Marcin Łakomicki al Teatr Wielki w Łodzi. Parallelamente porta avanti una ricerca personale nell'ambito della scenografia, della *performance* e dell'installazione, sviluppando progetti che mettono in dialogo spazio, materia e presenza. Tra il 2025 e il 2026 ha collaborato con la coreografa Gloria Dorliguzzo per il progetto *Butchers* per la Triennale di Milano e Athens Epidaurus Festival. Nella sua ricerca la scenografia è uno spazio di relazione, in cui la *performance*, lo sguardo dell'Altro, l'incontro con l'Altro e lo spazio stesso si influenzano e si rivelano reciprocamente. È un luogo in cui l'angoscia, intesa come manifestazione del desiderio, prende forma attraverso immagini drammaturgiche. Ha lavorato per alcune delle istituzioni più prestigiose al mondo, tra cui: Teatro Real di Madrid, Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Dutch National Opera, Les Arts di Valencia, Teatro Colón, Opéra de Lille, Semperoper Dresden, Theater an der Wien, Opera di Roma, Teatro La Fenice, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Caio Melisso, Opera di Colonia, Teatro Regio di Parma, Opéra National de Bordeaux, Teatr Wielki w Łodzi, Opéra Royal de Wallonie.

MARCO FILIBECK

Light designer. Figlio del pittore Gilberto Filibeck, inizia la sua carriera come operatore alla consolle luci, realizzando oltre duecento concerti per Vasco Rossi tra il 1979 e il 1984. Lavora inoltre con altri grandi artisti del panorama musicale italiano, come Enzo Jannacci e Loredana Bertè. Viene assunto alla Scala nel 1985, nel 1996 diventa realizzatore delle luci e nel 2009 viene nominato *lighting designer* residente e responsabile del servizio luci, ruolo che ricopre fino al 2022. Alla Scala collabora con i maggiori registi italiani e stranieri, tra cui Zeffirelli per *Aida* e *La bohème*, Ronconi per *Il viaggio a Reims*, Liliana Cavani per *La traviata* e *Alì babà e i quaranta ladroni*, Salvatores per *La gazza ladra*. Con Alex Ollé della Fura dels Baus cura gli allestimenti di *Pelléas et Mélisande* alla Semperoper di Dresda e a Barcellona, di *Alceste*, *Il prigioniero* ed *Erwartung* all'Opéra de Lyon, di *Madama Butterfly* per l'Opera di Roma alle Terme di Caracalla e al Circo Massimo, di *Norma* alla Royal Opera House di Londra e al Liceu di Barcellona, di *Carmen* al New National Theatre di Tokyo, oltre che di *Quartett* e *L'amore dei tre re* alla Scala. Con Damiano Michieletto realizza *Madama Butterfly* al Regio di Torino. Con Valentina Carrasco lavora alla *Battaglia di Legnano* per il Festival Verdi di Parma, *Lucrezia Borgia* all'Opera di Roma e *Un ballo in maschera* al Maggio Musicale Fiorentino. Molte sono poi le produzioni di balletto classico e contemporaneo nei più prestigiosi teatri del mondo. Ha inoltre progettato l'illuminazione per le produzioni di *Roberto Bolle & Friends* ospitate all'interno dei più importanti siti archeologici italiani. Nel corso della sua attività cura anche il *design* di illuminazione per arte, moda e mostre fotografiche. Nel 2018 riceve il Premio Franco Abbiati per le luci dello spettacolo *Hänsel und Gretel* (regia di Sven-Eric Bechtolf). Nel 2023 viene pubblicata la monografia *Marco Filibeck Lighting designer* (ed. The Scenographer) che, attraverso le più importanti tappe del suo percorso professionale, racconta la sua visione della luce. Nel 2025 ha ricevuto il Premio LUCE alla carriera da AIDI, l'Associazione Italiana di Illuminazione.

ELISA BALBO

Soprano, interprete dei ruoli di Lucy e Dinah. Inizia gli studi di canto al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano dove ottiene la laurea magistrale con lode, sotto la guida del soprano Cristina Rubin. Continua gli studi insieme al soprano Patrizia Orciani. Inizia il suo percorso professionale nel 2013 con la Fondazione Luciano Pavarotti, che la porta giovanissima a esibirsi come solista in numerosi concerti su importanti palcoscenici, da Broadway alla Fenice, dal Comunale di Modena all'Arena di Verona tra gli altri. Particolarmente intensa è l'attività concertistica svolta per il grande pubblico, che include due *tournée* mondiali al fianco di Andrea Bocelli. Nel 2025 ha riscosso un notevole successo personale nel ruolo di Adalgisa in *Norma* presso il Teatro Massimo Bellini di Catania. Tra i più recenti impegni figurano *La bohème* al Maggio Musicale Fiorentino e all'Opera di Roma, il ruolo di Alice in *Falstaff* al Manoel Theatre di Malta, donna Elvira in *Don Giovanni* a Tokyo sotto la direzione di Riccardo Muti, *La bohème* al Festival Puccini di Torre del Lago, *La Chute de la Maison Usher* di Debussy al San Carlo di Napoli e Norina in *Don Pasquale* al Carlo Felice di Genova. Alla Fenice interpreta Micaëla in *Carmen* (2026).

ALLEN BOXER

Baritono, interprete dei ruoli di Ben e Sam. Nella stagione 2025-2026 debutta al Festival Ravel in *La Main Gauche*, una nuova opera sulla vita di Ravel composta dal francese Ramon Lazcano. Sempre al Festival Ravel, interpreta i cicli di Lieder su *Don Chisciotte* musicati da Ravel e Ibert. Nella stagione precedente ha cantato in *Manon* di Massenet al Regio di Torino per poi debuttare nel ruolo di Melot (*Tristan und Isolde*) con la Rotterdam Symphony Orchestra. Ha anche cantato al Wexford Festival nel ruolo di John Buckley in *Two Women* di Tutino. Ha poi debuttato all'Opéra de Lyon come Sonora nella *Fanciulla del West*. Si è fatto apprezzare nella prima mondiale di *Julius Caesar* di Giorgio Battistelli che ha inaugurato la stagione 2021-2022 dell'Opera di Roma. Fra le recenti interpretazioni vanno ricordate anche *Le Pavillon d'Or* a Strasburgo e *Fuck the Facts* alla Neuköllner Oper di Berlino, nella parte del protagonista. Ha cantato in una rarità operistica di Zemlinsky, *Der Traumgöрге*, interpretando la parte di Hans per l'Opéra National de Lorraine e l'Opéra de Dijon, dove ha anche interpretato lo Sprecher nella *Die Zauberflöte* nel 2020. Alla Semperoper di Dresda ha cantato in numerose produzioni, tra cui *Die Zauberflöte*, *La forza del destino*, *Giulio Cesare in Egitto*, *Pelléas et Mélisande* e *Die Lustige Witwe*.

JULIE MOSSAY

Soprano, interprete del ruolo del primo membro del trio. Comincia la sua carriera all'Opéra Royal de Wallonie come Barena in *Jenůfa* di Janáček. Nel corso della sua formazione lavora con José Van Dam, June Anderson, Helen Donath, Ann Murray, Michele Wegwart, Graham Johnson e Jocelyne Dienst. Debutta rapidamente nei ruoli di Denise in *Véronique* di André Messager, Papagena in *Die Zauberflöte*, Omphale in *Les Travaux d'Hercule* di Claude Terrasse, Noémie in *Cendrillon*, Giannetta nell'*Elisir d'amore* e Pedro nel *Don Quichotte* di Massenet. Successivamente canta Frasquita in *Carmen* per l'inaugurazione dell'Opera di

Muscat diretta da Patrick Fournillier. Tra le sue interpretazioni, Thérèse in *Les Mamelles de Tirésias* ad Aix en Provence e al Théâtre de la Monnaie e Nadia in *Die lustige Witwe* a Lonsann. Nel 2019 è poi nuovamente Frasquita in *Carmen* e Pedro in *Don Quichotte* all'Opéra di Saint-Etienne cui segue nella stagione 2020 Ellen in *Lakmé* a Liegi. Nella stagione 2023-2024 è il soprano nell'*Impresario delle Smirne* a Bruxelles, Antibes, Versailles, Liegi, Parigi, Caen, poi Nane in *Gosse de Riches* a Parigi e la première cousine nella *Périchole* a Liegi.

CHRISTIAN SCHLEINZER

Tenore, interprete del ruolo del secondo membro del trio. Cresciuto nell'Alta Foresta Nera tedesca, ha completato la sua formazione artistica ad Amburgo. In seguito i suoi impegni l'hanno presto portato in rinomati teatri in Germania, Austria e Svizzera. Tra i vari ruoli ricoperti, si è esibito alla Graz Opera in *Anything Goes* e *Singin' in the Rain*, al Bad Hersfeld Festival in *Les Misérables*, al Vereinigte Bühnen Bozen in *La Cage aux Folles* e *Hair*, al Klagenfurt City Theatre in *Cinderella*, *Jesus Christ Superstar*, *A Midsummer Night's Dream*, *Sweeney Todd* e *West Side Story*, alla Vienna Volksoper in *Hello, Dolly!*, *Kiss Me, Kate*, *The Wizard of Oz*, e *Man of La Mancha*. Dal 2017 è solista permanente dell'ensemble dello Staatstheater am Gärtnerplatz. Qui ha impersonato numerosi ruoli in spettacoli e prime mondiali quali *Dangerous Liaisons*, *Chitty Chitty Bang Bang*, *On the Town*, *The Threepenny Opera*, *A Little Night Music*, *Candide*, *The Medium* di Menotti, *My Fair Lady*, *The Little Prince*, *The Carnival of the Animals*, *Tootsie*, *Oh! Oh! Amelio*, *Mata Hari*, *Drei Männer im Schnee* e il ruolo del titolo in *Pumuckl*.

DAVID POGANA

Baritono, interprete del ruolo del terzo membro del trio. Nato a Oradea, in Romania, ha conseguito la laurea magistrale in Canto classico all'Accademia Nazionale di Musica Gheorghe Dima di Cluj-Napoca. Dal 2021 è solista dell'Opera Nazionale Romena di Cluj-Napoca. Il suo repertorio comprende importanti ruoli baritonali, tra cui don Giovanni, conte di Almaviva, Escamillo, Marcello, Belcore, Malatesta in *Don Pasquale*, Riccardo nei *Puritani*, Wolfram in *Tannhäuser* ed Evgenij Onegin. Ha inoltre interpretato ruoli di operetta e musical, tra cui il capitano von Trapp in *The Sound of Music* e il Dott. Falke in *Die Fledermaus* di Johann Strauss. Ha eseguito anche importanti opere del repertorio vocale-sinfonico, tra cui la *Missa Solemnis* di Beethoven, il *Requiem* di Mozart e la *Messa di Gloria* di Puccini. Nel corso della sua carriera ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti nazionali e internazionali. Tra i più recenti figurano il primo premio all'Hans Gabor Belvedere Singing Competition 2026 e quello di finalista del Sumi Jo International Singing Competition 2026.



Leonard Bernstein sulla tomba di Igor Stravinskij a Venezia, 1982. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La Fenice va in *tournée* a Shanghai

Con grande orgoglio la Fenice ha annunciato una nuova *tournée* internazionale di prestigio: a ottobre 2026 sarà a Shanghai per aprire con *Tosca* di Giacomo Puccini la stagione della nuova Shanghai Grand Opera House, un edificio gigantesco, fiore all'occhiello della Cina, realizzato all'interno dell'ex area dell'Expo.

A conferma della crescente proiezione internazionale della Fondazione, la Fenice avrà dunque l'onore di inaugurare l'attesissimo, spettacolare progetto architettonico e culturale della Cina: progettata da Snøhetta e dall'East China Architectural Design & Research Institute, con il contributo di Theatre Projects e Nagata Acoustics, la Shanghai Grand Opera House sta prendendo forma lungo la riva convessa del fiume Huangpu e sarà un vero e proprio 'faro culturale' affacciato sull'acqua, un segno architettonico destinato a ridisegnare l'orizzonte della metropoli cinese. Il progetto nasce dalla volontà di dotare Shanghai di una sede in grado di accogliere generi diversi – dall'opera tradizionale ai concerti sinfonici, fino alle produzioni contemporanee e sperimentali – con l'ambizione di consolidarla come capitale globale di cultura, commercio e innovazione. La sua inaugurazione segnerà l'avvio di una nuova stagione per lo spettacolo dal vivo in Asia.

Le serate inaugurali avranno luogo il 22 e 24 ottobre 2026: la Fenice porterà in scena per il pubblico cinese uno dei titoli più amati del repertorio operistico, *Tosca* di Giacomo Puccini, nell'apprezzatissimo allestimento con la regia di Joan Anton Rechi, le scene di Gabriel Insignares, i costumi di Giuseppe Palella e il *light design* di Fabio Benetello che andò in scena per la prima volta a Venezia nell'agosto del 2025. A Shanghai *Tosca* sarà affidata alla direzione musicale di Renato Palumbo, che condurrà un cast di grande richiamo che includerà tra i protagonisti il soprano Anna Pirozzi nel ruolo di Floria Tosca, il tenore Gregory Kunde in quello di Cavaradossi e il baritono George Gagnidze in quello di Scarpia.

Melodramma in tre atti su libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, l'opera trae il soggetto dall'omonima *pièce* del drammaturgo francese Victorien Sardou, rappresentata a Parigi nel 1887, che Puccini ebbe l'occasione di veder recitata da Sarah Bernhardt a Milano e Torino nel 1889. L'esordio del lavoro pucciniano avvenne il 14 gennaio 1900 al Teatro Costanzi di Roma: da allora la vicenda d'amore e morte intrecciata al contesto politico tardo-settecentesco della restaurazione papale ha letteralmente dilagato, spopolando sui palcoscenici italiani e internazionali. Merito di un dramma 'a forti tinte', intessuto di azioni e passioni estreme come amore e gelosia, gioia e prostrazione, commozione e cinismo,



tenerezza idilliaca e truce violenza. Ma anche della dirompente energia drammatica posseduta dalla sua partitura.

«A mio parere *Tosca* è una storia sulla libertà – spiega Joan Anton Rechi, il regista di questo allestimento –. E dunque ho voluto allestirla in spazi aperti. Normalmente viene rappresentata in luoghi chiusi e claustrofobici, la mia idea invece è collocarla all'aria aperta, proprio per rimarcare questa tensione verso la libertà. Il primo ambiente è il portone di una chiesa antica in restauro, quindi uno spazio esterno. Oltre questo portone si vede l'interno di un cortile dove si sta preparando una processione per la Settimana Santa, guidata da una Vergine: questo sarà il *Te Deum*. Mi sono venute in mente le *vírgenes macareñas* di Siviglia, per dare al tutto un tocco 'spagnolo'. Nel secondo atto ci troveremo nel giardino della casa di Scarpia: questi e Tosca non sono ancora entrati, e si sente da fuori come

torturano Mario all'interno. Di fatto, Tosca non entrerà mai in quell'abitazione, e tutto succederà nell'ingresso. Il terzo atto, infine, richiama le Prigioni immaginarie di Piranesi, con quelle scale che non arrivano mai a nessun luogo. È un modo metaforico di spiegare che la violenza non porta mai da nessuna parte. Mario è rinchiuso in queste moltissime scale: mi è sembrata un'immagine estremamente interessante e suggestiva».

L'appuntamento di Shanghai rappresenta l'ultimo capitolo del percorso di crescente internazionalizzazione del Teatro La Fenice, che negli ultimi anni ha consolidato la propria presenza nei principali circuiti musicali europei e asiatici attraverso *tournées* e collaborazioni artistiche di rilievo. Particolarmente significativo è stato il Concerto di Capodanno 2026 realizzato a Gran Teatre del Liceu, accolto da una calorosa *standing ovation*: un progetto simbolico che ha visto riunite, sotto la direzione di Riccardo Frizza, le Orchestre dei due Teatri, accomunati dalla tragedia degli incendi che li colpirono negli anni Novanta e dalla successiva rinascita. Dopo i successi delle recenti *tournées* ad Amburgo, in Corea del Sud e a Osaka, la Fenice è tornata inoltre protagonista all'estero lo scorso luglio grazie a una nuova *tournee* a Lubiana, dove il teatro veneziano ha potuto far conoscere al pubblico sloveno lo storico allestimento del *Barbiere di Siviglia* di Rossini firmato dalla regia di Bepi Morassi, con scene e costumi di Lauro Crisman e, anche in questa occasione, la direzione musicale di Renato Palumbo.

La Fenice è giovane

Al via il nuovo abbonamento riservato agli under35

Considerata la grande e costante attenzione dei giovani nei confronti delle iniziative a loro dedicate, e il successo di tutti gli eventi riservati, la Fondazione Teatro La Fenice ha deciso di attivare una nuova formula di abbonamento pensata specificamente per gli under35: i giovani sotto i 35 anni potranno infatti acquistare una speciale sottoscrizione ‘trasversale’ che comprenderà cinque spettacoli – tra cui due opere, due balletti e un concerto – con data e posto in platea a scelta. L’abbonamento avrà un costo super-agevolato di 250,00 euro e sarà acquistabile a partire da giovedì 17 settembre ore 11.00 *online* sul sito www.teatrolafenice.it oppure *on site* nella biglietteria del Teatro La Fenice e nei punti vendita Vela Venezia Unica di Piazzale Roma, Tronchetto e Mestre Piazzale Cialdini. Ciascun cliente potrà acquistare al massimo un abbonamento, fino a esaurimento dei posti disponibili contingentati per questa formula. La sottoscrizione dell’abbonamento non darà diritto alla prelazione per la Stagione 2027-2028.

Sono cinque gli spettacoli inclusi nell’abbonamento under35. A partire da *Fedora* di Umberto Giordano, titolo che inaugurerà la Stagione 2026-2027 della Fenice. Tra i titoli più rappresentativi e passionali del verismo italiano maturo, assente dal palcoscenico della Fenice dal 1968, *Fedora* è un melodramma in tre atti di Arturo Colautti, tratto dal dramma omonimo di Victorien Sardou che il compositore poté ammirare nel 1889 a Napoli nell’interpretazione di Sarah Bernhardt. L’opera fu rappresentata per la prima volta a Milano, al Teatro Lirico Internazionale, il 17 novembre 1898: riscosse fin dall’esordio un eclatante successo, anche grazie alla presenza del tenore Enrico Caruso nelle vesti di Loris Ipanoff. Lo spettacolo andrà in scena in un nuovo allestimento con regia, scene e costumi di Hugo de Ana. Sul podio di Orchestra e Coro del Teatro La Fenice l’autorevole presenza di Donato Renzetti, che condurrà un cast composto per i ruoli principali da Maria Agresta, Vincenzo Costanzo, Ekaterina Bakanova – al debutto nei rispettivi ruoli – e Simone Piazzola. L’abbonamento consentirà di accedere a una delle seguenti recite in programma al Teatro La Fenice (esclusa la serata inaugurale): il 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22 novembre 2026.

Il pacchetto under35 prevederà anche alcuni spettacoli di balletto. Il primo in programma è *Les Étoiles*, gala di danza classica e contemporanea nel quale sfileranno alcuni dei migliori artisti del momento: da Sergio Bernal della compagnia madrilenia Sergio Bernal Dance Company a Fumi Kaneko e Vadim Muntagirov del Royal Ballet di Londra; da Motomi Kiyota e Tatiana Melnik dello Hungarian National Ballet a Simone Repele e Sasha



Riva da Ginevra. L'Orchestra del Teatro La Fenice sarà diretta da Paolo Paroni. In pieno clima natalizio, saranno due le repliche al Teatro La Fenice, il 12, 13 dicembre 2026.

Non mancherà la possibilità di accedere a uno degli appuntamenti della Stagione Sinfonica 2026-2027. L'abbonamento under35 comprende infatti anche l'atteso concerto dell'Orchestre des Champs-Élysées che, sotto la direzione del suo fondatore, Philippe Herreweghe, eseguirà l'*Incompiuta* di Schubert e la Settima Sinfonia di Beethoven. Unica recita in programma, il 14 febbraio 2027 al Teatro La Fenice.

Ancora in ambito operistico, l'abbonamento includerà un altro titolo mai rappresentato a Venezia: *Partenope* di Georg Friedrich Händel, la prima opera del compositore di Halle che, seppur mantenendo la struttura e la forma dell'opera seria, si distingue per il suo carattere umoristico e per una drammaturgia ironica e brillante. La partitura riscosse subito un buon successo, per poi cadere nell'oblio fino alla sua riscoperta internazionale, avvenuta nella seconda metà del Novecento in concomitanza con il generale rinnovato interesse per il repertorio barocco. Spiritosa e affascinante, l'opera intreccia temi come l'amore, la rivalità e gli scambi di persona, con quattro personaggi che gravitano attorno all'affascinante regina Partenope. Sarà proposta in un nuovo allestimento con la regia di Jacopo Spirei e sotto la direzione musicale di Giulio Prandi. Cinque le recite in programma al Teatro Malibran il 2, 4, 7, 9, 12 settembre 2027.

Chiuderà il *carnet* la *performance* coreutica della MM Contemporary Dance Company. La compagnia di Michele Merola, fondata a Reggio Emilia nel 1999, proporrà due coreografie di grande impatto. *Elegia* di Enrico Morelli, su musiche di Frédéric Chopin e Giuseppe Villarosa, è una danza corale che si fa elogio della cura, del prestare attenzione agli altri, amplificato dalle parole tratte dalle poesie di Mariangela Gualtieri. Mentre *Vivaldi umane passioni* è una coreografia di Michele Merola, su musica del Prete Rosso, «dove il rapporto tra musica e movimento fa la parte da leone. Tre le repliche in programma al Teatro Malibran, il 15, 16, 17 ottobre 2027.

Si rinnova la collaborazione tra il Teatro La Fenice e Ca' Foscari

Tra il Teatro La Fenice e il Dipartimento di Filosofia e Beni culturali dell'Università Ca' Foscari si è consolidata negli ultimi anni una collaborazione volta ad avvicinare gli studenti al teatro musicale attraverso l'esperienza diretta dei suoi processi creativi e produttivi. Il progetto, promosso da Vincenzina C. Ottomano (Università Ca' Foscari Venezia) e Carlida Steffan (Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia), si inserisce nell'ambito dell'insegnamento di Storia dei sistemi produttivi musicali del corso di laurea magistrale in Economia e gestione delle arti e delle attività culturali (EGART), con l'obiettivo di affiancare alla formazione teorica una conoscenza concreta del mondo della produzione operistica.

Nelle stagioni scorse il percorso ha accompagnato gli studenti dentro le produzioni della *Vita è sogno* di Gian Francesco Malipiero e di *Wozzeck* di Alban Berg attraverso l'incontro con artisti e professionisti coinvolti negli allestimenti e la partecipazione alle prove



generali. Un'esperienza che ha offerto loro la possibilità di osservare da vicino come nasce uno spettacolo d'opera e di guardare oltre la scena, fino a comprendere le ragioni di scelte artistiche e interpretative, e la complessa organizzazione che rende possibile ogni allestimento.

La collaborazione prosegue quest'anno in occasione del dittico *The Telephone* di Gian Carlo Menotti e *Trouble in Tahiti* di Leonard Bernstein: gli studenti avranno l'opportunità di esplorare alcuni degli spazi del Teatro La Fenice, scoprendo dall'interno il funzionamento di una delle principali istituzioni musicali italiane. Il programma prevede inoltre un incontro con il regista Gianmaria Aliverta, occasione di dialogo sulle scelte drammaturgiche e registiche, e sul modo in cui due opere del Novecento vengono oggi reinterpretate per il pubblico contemporaneo.

L'iniziativa rappresenta un passo concreto verso l'integrazione della didattica universitaria con la pratica teatrale. Favorire l'incontro diretto tra gli studenti e il mondo della produzione operistica significa contribuire alla crescita di un pubblico più consapevole e, al tempo stesso, formare le professionalità che saranno chiamate a promuovere, valorizzare e innovare il patrimonio culturale e lo spettacolo dal vivo.

MAESTRI COLLABORATORI

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

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

VIOLINI PRIMI Miriam dal Don ♦ ♦, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Maria Grazia Zohar

VIOLINI SECONDI Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Emanuele Fraschini, Luca Minardi

VIOLE Petr Pavlov •, Elisa Marchetto ♦, Anna Mencarelli

VIOLONCELLI Giacomo Cardelli •, Lucia Molinari

CONTRABBASSI Stefano Pratissoli •

FLAUTO, OTTAVINO E ALTO Fabrizio Mazzacua •

OBOE E Corno INGLESE Rossana Calvi •

CLARINETTO, PICCOLO E BASSO Matteo Genini • ♦

FAGOTTO E CONTROFAGOTTO Nicolò Biemmi •

CORNO Andrea Corsini •

TROMBA Piergiuseppe Doldi •

TROMBONE Domenico Zicari •

TIMPANI Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

PERCUSSIONI Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

PIANOFORTE Alexandra Bochkareva ♦

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Elena Pierini
maestro del Coro

Chiara Casarotto ♦
altro maestro del Coro

SOPRANI Elena Bazzo, Serena Bozzo, Federica Cervasio, Lucia Braga, Caterina Casale, Emanuela Conti, Katia Di Munno, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Ramezani Meiami Rakhsha, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won

ALTI Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Yeoreum Han, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori, Da Hye Youn

TENORI Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Victor Hernan Godoy, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Alberto Pometto, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Davide Urbani, Alessandro Vannucci

BASSI Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Massimiliano Migliorin, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Franco Zanette

♦ primo violino di spalla
• prime parti
♦ a termine

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Nicola Colabianchi *sovrintendente e direttore artistico*

Andrea Chinaglia *direttore musicale di palcoscenico e supervisore dell'archivio musicale*

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

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

Lucas Christ *casting manager e responsabile artistico della programmazione artistica*

ORGANIZZAZIONE COMPLESSI ARTISTICI E SERVIZI MUSICALI Alessandro Fantini *direttore organizzativo*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Sebastiano Bonicelli, Salvatore Guarino

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

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

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

UFFICIO STAMPA, COMUNICAZIONE ED EDIZIONI Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliccioli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Gerardo Santoro ♦

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

MACCHINA SCENICA Giovanni Barosco *responsabile*

DIREZIONE GENERALE, AMMINISTRAZIONE, FINANZA, CONTROLLO E MARKETING

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Elena Cellini, Nicolò De Fanti

DIREZIONE MARKETING Laura Coppola *responsabile*

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

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Marianna Cazzador, *nnp**, Guido Marzorati, Giorgia Semeraro, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

DIREZIONE DI PRODUZIONE Alessandro Fantini *direttore organizzativo*, Lorenzo Zanoni *direttore dell'organizzazione di palcoscenico*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovan, Andrea Bastico ♦, Laura Gavarini ♦

DIREZIONE DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA Massimo Checchetto *direttore allestimenti scenici*, Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Riccardo Bonora, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, nnp*, Jacopo David, Alberto Depplieri, Cristiano Gasparini, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tregon, Endrio Vidotto, Andrea Zane, Spartaki Makhatadze ◇

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Tommaso Copetta, Giorgio Formica, Federico Geatti, Federico Masato, Alberto Petrovich, Luis Ricardo Ribeiro Correa, Alessandro Scarpa, Tommaso Stefani, Giacomo Tempesta, Mauricio Hernán Torres, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Alessandro Buggio ◇

AUDIOVISIVI Michele Benetello *capo reparto*, Nicola Costantini, Cristiano Faè, Alberto Sarcetta, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Matteo Salviato ◇

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Federico Pian, Roberto Pirrò

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia, Giacomo Tagliapietra

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◇, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Marina Liberalato, Paola Masè, Stefania Mercanzin, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Filippo Soffiati, Maria Assunta Aventaggiato ◇, Elia Basso ◇, Simone Daneluzzo ◇, Giuseppina Pizza ◇, Emanuela Stefanello ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine, in somministrazione o in distacco

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

GLI ULTIMI APPUNTAMENTI
DELLA STAGIONE LIRICA E BALLETTTO
2025-2026

Teatro Malibran
16, 17 ottobre 2026

Hamburger Kammerballett

Hamlet Connotations
coreografia John Neumeier
musica di Aaron Copland

Distant Light

coreografia Edvin Revazov
musiche Bruce Dessner, Georg Friedrich
Händel

Petrůška Variations
coreografia John Neumeier
musica Igor Stravinskij

pianoforte Alexander Vorontsov

Teatro Malibran
23, 24 ottobre 2026

Dear Son

coreografia di Sasha Riva & Simone Repele
musica di autori vari

STAGIONE LIRICA E BALLETTTO 2026-2027

Teatro La Fenice
13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22 novembre 2026

Fedora

musica di Umberto Giordano

direttore Donato Renzetti
regia Hugo de Ana

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
12, 13 dicembre 2026

Les Étoiles

Gala di danza

direttore Paolo Paroni

Teatro La Fenice
13, 14, 15, 16, 17 gennaio 2027

Béjart Ballet Lausanne

Serait-ce la Mort?
musica di Richard Strauss

L'uccello di fuoco
musica di Igor Stravinskij

Boléro
musica di Maurice Ravel

coreografie Maurice Béjart
direttore Gavriel Heine

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
30, 31 gennaio, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 febbraio 2027

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Callegari
regia Alex Rigola

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
19, 21, 23, 25, 27 febbraio 2027

Hänsel und Gretel

musica di Engelbert Humperdinck

direttore Xu Zhong
regia Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
4, 5, 6 marzo 2027

Parson Dance

Ludwig
musica di Ludwig van Beethoven

Brother
coreografia David Parsons e Daniel Ezralow
musica di Igor Stravinskij

Fearless
coreografia Courtney 'Balenciaga' Washington
musica *Talk to Me* eseguita da Champion,
Four Tet & Skrillex (featuring Naisha)

Caught
musica di Robert Fripp

Nascimento novo
musica di Milton Nascimento

coreografie David Parsons

Teatro La Fenice
12, 14, 16, 18, 20 marzo 2027

Jenůfa

musica di Leoš Janáček

direttore Adrij Yurkevych
regia David Alden

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento English National Opera

Teatro La Fenice
23, 24, 27, 28, 29, 30 aprile, 2, 4 maggio

Carmen

musica di Georges Bizet

direttore John Axelrod
regia Romain Gilbert

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Opéra Royal – Château de Versailles,
Opéra Orchestre Normandie Rouen, Bru Zane France
Palazzetto Bru Zane

Teatro La Fenice
12, 13, 14, 15, 16 maggio 2027

Giselle

coreografia e regia di Elena Tchernichova
da Jean Coralli, Jules Perrot e *Marius Petipa*
musica di Adolphe-Charles Adam
con un inserto di Friedrich Burgmüller

direttore Paul Connelly

Orchestra del Teatro La Fenice

Wiener Staatsballett
direttrice della compagnia Alessandra Ferri

Teatro La Fenice
25, 26, 27, 28, 29, 30 maggio, 1 giugno 2027

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Salvatore Percacciolo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
18, 20, 22, 24, 27 giugno 2027

Nozze istriane

musica di Antonio Smareglia

direttore Francesco Cilluffo
regia Renato Bonajuto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
2, 4, 7, 9, 12 settembre 2027

Partenope

musica di Georg Friedrich Händel

direttore Giulio Prandi
regia Jacopo Spirei

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
24, 25, 26, 28, 29, 30 settembre,
1, 2, 3 ottobre 2027

Norma

musica di Vincenzo Bellini

direttore Ramón Tebar
regia Maria Todaro

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Nazionale della Georgia

Teatro Malibran
15, 16, 17 ottobre 2027

MM Contemporary Dance Company

Elegia

coreografia Enrico Morelli
musiche di Frédéric Chopin,
Giuseppe Villarsola

Vivaldi umane passioni
coreografia Michele Merola
musica di Antonio Vivaldi

Teatro La Fenice
22, 24, 26, 28, 30 ottobre 2027

Adriana Lecouvreur

musica di Francesco Cilea

direttore Riccardo Frizza
regia Mario Pontiggia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
20, 21, 22, 23 gennaio 2027

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Julia Cruz
regia Lorenzo Ponte

Orchestra 1813

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con ASLICO

Teatro Malibran
17, 18, 19, 20 marzo 2027

L'arca di Noè

musica di Benjamin Britten
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo
regia Emanuele Gamba

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

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



GLI ULTIMI APPUNTAMENTI
DELLA STAGIONE SINFONICA 2025-2026**Teatro Malibran**venerdì 30 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
sabato 31 ottobre 2026 ore 20.00

direttore

Elena Pierini

Carl Orff

*Carmina burana*versione per soli, coro, due pianoforti
e percussioni

Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

STAGIONE SINFONICA 2026-2027

Teatro La Fenicesabato 28 novembre 2026 ore 20.00 turno S
domenica 29 novembre 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Riccardo Frizza

Giuseppe Sinopoli

*Pour un livre à Venise**Prima raccolta: Costanzo Porta:**Hommage à Costanzo Porta*in occasione dell'ottantesimo anniversario
della nascita di Giuseppe Sinopoli

Lorenzo Perosi

Il giudizio universale

oratorio per soli, coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenicevenerdì 4 dicembre 2026 ore 20.00 turno S
sabato 5 dicembre 2026 ore 20.00 riservato under35
domenica 6 dicembre 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Alevtina Ioffe

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Capriccio italiano op. 45Suite n. 4 in sol maggiore op. 61 *Mozartiana*

Sergej Rachmaninov

Sinfonia n. 3 in la minore op. 44

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Basilica di San Marcomartedì 15 dicembre 2026 ore 20.00 per invito
mercoledì 16 dicembre 2026 ore 20.00 turno S
Concerto di Natale

direttore

Marco GemmaniConcerto dedicato a Giovanni Legrenzi
nel quarto centenario della nascita

Cappella Marciana

Teatro La Fenicegiovedì 17 dicembre 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 18 dicembre 2026 ore 20.00

direttore

Stanislav Kochanovsky

Michail Glinka

Ruslan e Ljudmila: ouverture

Nikolaj Rimskij-Korsakov

La notte prima di Natale: suite orchestrale

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13 *Sogni
d'inverno*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibransabato 9 gennaio 2027 ore 20.00 turno S
domenica 10 gennaio 2027 ore 17.00 turno U**Coro del Teatro La Fenice**

Gioachino Rossini

Petite Messe Solennelle

per soli, coro, due pianoforti e harmonium

Teatro La Fenice

domenica 14 febbraio 2027 ore 19.00

direttore

Philippe Herreweghe

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759 *Incompiuta*

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestre des Champs-Élysées

Teatro La Fenicevenerdì 19 marzo 2027 ore 20.00 turno S
domenica 21 marzo 2027 ore 17.00 turno U

direttore

Andryi Yurkevych

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 26 marzo 2027 ore 20.00
sabato 27 marzo 2027 ore 17.00

direttore

Dennis Russell Davies

Ludwig van Beethoven

Missa solemnis in re maggiore op. 123
per soli, coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 1 aprile 2027 ore 20.00 turno S
venerdì 2 aprile 2027 ore 20.00
sabato 3 aprile 2027 ore 17.00 turno U

direttore

Jukka-Pekka Saraste

Johannes Brahms

Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 83
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

pianoforte Daniele Martinelli

vincitore del Premio Venezia 2025

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 9 aprile 2027 ore 20.00 turno S
sabato 10 aprile 2027 ore 20.00 riservato under35
domenica 11 aprile 2027 ore 17.00 turno U

direttore

Robert Trevino

Carl Nielsen

Sinfonia n. 2 in si minore op. 16 *I quattro temperamenti*

Edward Elgar

Sinfonia n. 1 in la bemolle maggiore op. 55

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 7 maggio 2027 ore 20.00 turno S
sabato 8 maggio 2027 ore 17.00 turno U

direttore

Emmanuel Tjeknavorian

Ludwig van Beethoven

Die Geschöpfe des Prometheus: ouverture op. 43a

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 *Italiana*

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 4 in fa minore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 21 maggio 2027 ore 20.00 turno S
sabato 22 maggio 2027 ore 17.00 turno U

direttore

Finnegan Downie Dear

Sergej Prokof'ev

Sinfonia n. 1 in re maggiore op. 25 *Sinfonia classica*

Richard Strauss

Concerto in re maggiore per oboe e piccola orchestra

Franz Schubert

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore D 485

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 25 giugno 2027 ore 20.00 turno S
sabato 26 giugno 2027 ore 17.00 turno U

direttore

Francesco Cilluffo

Ottorino Respighi

Antiche danze e arie: suite n. 1

Ildebrando Pizzetti

Edipo re tre preludi sinfonici

Alberto Franchetti

Sinfonia in mi minore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 3 luglio 2027 ore 20.00 turno S
domenica 4 luglio 2027 ore 17.00 turno U

direttore

Alexander Soddy

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 10 luglio 2027 ore 21.00

La Fenice in Piazza San Marco

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 10 settembre 2027 ore 20.00 turno S
sabato 11 settembre 2027 ore 20.00

direttore

Giulio Prandi

Georg Friedrich Händel

Concerto per organo n. 13 in fa maggiore HWV 295 *The Cuckoo and the Nightingale*

Igor Stravinskij

Concerto in mi bemolle maggiore *Dumbarton Oaks*

Alfredo Casella

Concerto op. 40bis
arrangiamento per archi di Erwin Stein

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 8 ottobre 2027 ore 20.00 turno S
sabato 9 ottobre 2027 ore 20.00
domenica 10 ottobre 2027 ore 17.00 riservato under35

direttore

Ton Koopman

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per flauto e arpa in do maggiore KV 299

Georg Friedrich Händel

Music for the Royal Fireworks in re maggiore HWV 351

Franz Joseph Haydn

Sinfonia n. 98 in si bemolle maggiore Hob.I:98

flauto Matteo Sampaolo

arpa Claudia Lucia Lamanna

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 29 ottobre 2027 ore 20.00 turno S
domenica 31 ottobre 2027 ore 20.00

direttore

Riccardo Frizza

Ottorino Respighi

Fontane di Roma

Alfredo Casella

La giara suite dal balletto op.41a

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 10 in mi minore op. 93

Orchestra del Teatro La Fenice







FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

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

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 141 - ottobre 2026
ISSN 1971-8241

The Telephone
Trouble in Tahiti

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
Oreste Bossini, Marina Dorigo, Roberto Pugliese, Franco Rossi, Luca Scarlini

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 ottobre 2026
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972