



Teatro Sociale
di Rovigo

209^a stagione

LIRICA

2024/2025

MAKING THE INVISIBLE VISIBLE

209^a stagione **LIRICA**

ven 11 ottobre 2024 ore 20.30
dom 13 ottobre 2024 ore 16.00
MADAMA BUTTERFLY
di Giacomo Puccini

mar 19 novembre 2024 ore 20.30
ROBERTO DEVEREUX
di Gaetano Donizetti

ven 29 novembre 2024 ore 20.30
dom 1 dicembre 2024 ore 16.00
LA VEDOVA ALLEGRA
di Franz Lehár

ven 20 dicembre 2024 ore 20.30
dom 22 dicembre 2024 ore 16.00
LA VOIX HUMAINE
di Francis Poulenc

ven 24 gennaio 2025 ore 20.30
dom 26 gennaio 2025 ore 16.00
ANDREA CHÉNIER
di Umberto Giordano

ven 14 febbraio 2025 ore 20.30
dom 16 febbraio 2025 ore 16.00
OTELLO
di Giuseppe Verdi

ven 28 marzo 2025 ore 20.30
dom 30 marzo 2025 ore 16.00
L'ELISIR D'AMORE
di Gaetano Donizetti

dom 11 maggio 2025 ore 16.00
FLATLANDIA
di Vincenzo Soravia

La Fondazione Banca del Monte di Rovigo anche quest'anno sostiene la realizzazione del libretto della Stagione Lirica nel convinto interesse verso il Teatro Sociale di Rovigo, fondamentale propulsore di attività culturale della città. La tradizione storica del nostro Teatro e il rilievo della forma d'arte dell'opera lirica sono motivi dell'intervento e della vicinanza della Fondazione, avvalorati dal recente riconoscimento del canto lirico italiano quale patrimonio culturale immateriale dell'umanità da parte di UNESCO.

La Fondazione auspica che la stampa e la distribuzione del libretto, molto più di un "semplice" programma, siano stimolo per avvicinare sempre più pubblico all'opera lirica, che racchiude nello stesso tempo tradizione e innovazione e che, in forma d'arte, rappresenta l'universalità dell'umanità stessa regalandoci musiche, voci, espressioni che meritano, per la loro bellezza e il loro valore, la conoscenza e l'apprezzamento.

Giorgio Lazzarini
Presidente Fondazione Banca del Monte di Rovigo

venerdì 11 ottobre 2024 ore 20.30
domenica 13 ottobre 2024 ore 16.00

MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in due atti

musiche di **Giacomo Puccini**

libretto di **Giuseppe Giacosa** e **Luigi Illica**

Personaggi e interpreti

Cio-Cio-San

Francesca Dotto / Vittoria Yeo

Suzuki

Francesca Di Sauro

F.B.Pinkerton

Fabio Sartori

Sharpless

Biagio Pizzuti

Goro

Roberto Covatta

Il principe Yamadori

William Corrà

Lo zio Bonzo

Cristian Saitta

Kate

Aleksandra Meteleva

Il commissario imperiale

Francesco Milanese

L'ufficiale del registro

Francesco Toso

Dolore

Federico Rosa / Niccolò Rosa

maestro concertatore e direttore d'orchestra **Francesco Rosa**

regia e scene **Filippo Tonon**

costumi **Filippo Tonon** e **Carla Galleri**

Orchestra di Padova e del Veneto

Coro Lirico Veneto

maestro del coro **Matteo Valbusa**

Nuovo allestimento e nuova produzione del Teatro Sociale di Rovigo in coproduzione con
il Comune di Padova - Teatro Verdi, Comune di Treviso - Teatro Comunale Mario Del Monaco

con il sostegno di



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE DI ROVIGO

durata 2 h 45'



La vicenda

L'azione si svolge a Nagasaki

La casa di Pinkerton sulla collina che domina il porto di Nagasaki.

Il tenente della Marina degli Stati Uniti, Pinkerton, accompagnato dal sensale di matrimoni Goro, visita la magnifica casa che ha appena acquistato per viverci con Cio-Cio-San, la giovanissima geisha che sta per sposare ed è sorpreso dall'ingegnosità della costruzione giapponese con le porte scorrevoli. Giunge intanto il console americano Sharpless, al quale Pinkerton confida, mentre bevono un whisky, il suo cinico modo di intendere l'amore: vuole sposare Butterfly con il rito giapponese, per novecentonovantanove anni senza rinunciare alla possibilità di poterla lasciare quando dovesse trovare una moglie americana. Sharpless non è d'accordo e lo rimprovera, ma poi brinda con lui mentre dalla collina arriva Cio-Cio-San col corteo nuziale. Il console viene a sapere dalla ragazza che lei ha quindici anni e suo padre è morto. La sua famiglia un tempo era molto ricca, ma le vicissitudini della vita l'hanno ridotta in miseria, obbligandola a fare la geisha. Giungono la madre e gli altri parenti ed invitati ed inizia il rinfresco. Sharpless, colpito dalla candida bellezza della ragazza, prega Pinkerton di non far soffrire Cio-Cio-San, convinto della sincerità del suo amore. Mentre tutti gli invitati banchettano, compreso il buffo Yakusidé, Cio-Cio-San mostra a Pinkerton i suoi ricordi più cari, tra i quali un astuccio misterioso. Goro spiega sottovoce al tenente che si tratta di un pugnale che l'Imperatore aveva mandato al padre di lei, con l'invito a uccidersi, ordine al quale aveva obbedito. Cio-Cio-San confida a Pinkerton di essersi recata alla missione per farsi cristiana, ma lo prega di mantenere il segreto, soprattutto con lo Zio Bonzo. Finalmente le nozze vengono celebrate e gli invitati cominciano la cerimonia dei brindisi. Ma ecco che si sente la voce dello Zio Bonzo che irrompe furibondo e chiede a Cio-Cio-San per quale ragione sia andata alla missione, per poi maledirla e rinnegarla. Pinkerton a questo punto caccia via tutti e resta solo con la giovane moglie, cercando di tranquillizzarla. Infine, mentre ormai scende la notte, la invita a seguirlo nella casa.

Interno della casa di Butterfly

Suzuki sta pregando davanti alla statua di Budda affinché Butterfly non pianga più. Pinkerton infatti è partito per gli Stati Uniti da tre anni promettendo di tornare dopo pochi mesi, a primavera, quando i pettirossi fanno il nido. Lei, malgrado la totale assenza di notizie, continua sempre a sperare di vedere un giorno spuntare un fil di fumo all'orizzonte che annuncia il ritorno della nave di Pinkerton. Giunge il console americano, in compagnia di Goro, con un messaggio di Pinkerton. Butterfly è felice, anche se, aspettando ad aprire la lettera, sembra aver intuito qualcosa. Deve fare molte domande a Sharpless, e soprattutto una: quando rifanno il nido i pettirossi in America? Fa presente che in Giappone è già successo tre volte, ma forse in America accade più raramente... Goro scoppia a ridere e Cio-Cio-San gli rinfaccia la sua sciocca intenzione nel volerle trovare un nuovo marito. Ed ecco che si presenta il ricco Yamadori, un ottimo partito che potrebbe risolvere tutti i suoi problemi, visto che Butterfly, abbandonata, deve anche combattere con la miseria. Ma lei continua ad essere sicura che Pinkerton tornerà e quindi congeda con cortesia il pretendente ed il suo pittoresco seguito. Sharpless finalmente le legge la lettera di Pinkerton e cerca di farlo con tutto il tatto di cui è capace, ma Cio-Cio-San mostra di non capire la verità. Sharpless allora le pone una domanda

ben precisa: cosa farebbe se Pinkerton non tornasse più? Butterfly risponde con molta chiarezza: tornerebbe a fare la geisha, o, forse meglio, si ucciderebbe. Sharpless, intenerito, le consiglia di accettare il matrimonio con Yamadori, ma lei, molto offesa, lo caccia, per poi pentirsi e richiamarlo. A questo punto gli fa conoscere il proprio bambino: se Pinkerton l'ha scordata, potrà scordare anche il suo bambino, dagli occhi azzurri e i capelli biondi? Il console, profondamente turbato, promette che informerà Pinkerton dell'esistenza del bambino ed esce. Subito dopo entra furente Suzuki trascinando Goro: il 'maledetto rospo' sta raccontando a tutti che non si sa di chi sia figlio il bambino. Lei prende il pugnale e sta per uccidere Goro, quando si sente in lontananza un colpo di cannone, segnale dell'entrata in porto della cannoniera "Lincoln", la nave di Pinkerton. Butterfly, pazza di felicità, chiede a Suzuki di preparare la casa per l'arrivo del marito e, dopo aver indossato l'abito da sposa, si pone davanti alla vetrata con il bambino, in attesa del mattino e dell'arrivo di Pinkerton.

È l'alba, Butterfly ha vegliato tutta la notte ed è sempre lì in attesa, con il bambino addormentato. Suzuki riesce a convincerla ad andare a riposare con la promessa che verrà svegliata all'arrivo del marito. Pinkerton si presenta subito dopo, in compagnia di Sharpless e di Kate, la moglie americana. Informato dal console del figlio che Butterfly gli ha dato, è infatti salito alla casa sulla collina per convincerla ad affidargli il piccolo. Quando apprende da Suzuki come Butterfly lo abbia atteso in quei tre anni, si allontana col cuore gonfio di rimorso, mentre Sharpless e Kate aspettano nel giardino che Cio-Cio-San si svegli e che Suzuki la prepari alla tragica verità. Butterfly si desta, sollecita cerca Suzuki e vede il console; si guarda intorno per cercare Pinkerton, ma intravede Kate ed è colta da un brutto presentimento. Chiede a Suzuki se lui è vivo e se verrà, poi guardando con attenzione Kate comprende chi essa sia. Kate avvicinandosi le chiede perdono per il male che inconsapevolmente le ha fatto, si mostra amorevolmente disposta ad avere cura del bambino e a provvedere al suo avvenire. Butterfly risponde che consegnerà il piccolo soltanto a Pinkerton, se avrà il coraggio di presentarsi mezz'ora dopo. Poi li congeda. Rimasta sola, Butterfly crolla a terra. Ordina a Suzuki di chiudere le imposte e di ritirarsi nell'altra stanza con il bambino. Va a prendere il pugnale che è servito già al padre e sta per fare harakiri quando Suzuki, all'improvviso, spinge nella stanza il bambino. Butterfly si precipita verso il piccolo, lo abbraccia soffocandolo di baci e, dopo avergli rivolto uno straziante addio, gli benda gli occhi e lo fa sedere mettendogli in mano una bandierina americana. Quindi raccoglie il coltello, si ritira dietro al paravento e si uccide. Nello stesso istante accorre nella stanza Pinkerton che s'inginocchia singhiozzante sul corpo senza vita di lei.



Lacrime per Butterfly

di Filippo Tonon

Quando una storia tocca il cuore, fa arrivare alle lacrime e condivide il dolore della protagonista con lo spettatore, non si può che parlare di *Madama Butterfly*.

In questo 120° anniversario dalla prima recita, è inevitabile pensare alla piccola ed immensa Cio-Cio-San, alla sua tragedia, alla devastazione che la costringe a diventare vittima ed eroina, al pari delle grandi eroine dell'antica Grecia.

La musica di Puccini descrive tutto questo: ogni pausa, ogni accordo, ogni frase descrivono perfettamente ogni stato d'animo, ogni emozione, ogni dubbio, ogni speranza e raggiungono un tale livello di teatralità che risulta impossibile non rimanerne coinvolti ed innamorati.

Perché, ad un certo punto, ci siamo innamorati del Giappone

di Elena Filini

Oriente, altrove, passioni segrete, fiducia tradita e harakiri. *Madama Butterfly* porta sulle scene un tema antico, quello della seduzione e dell'abbandono, in una variante tragica, la morte rituale. *Madama Butterfly* è anche il primo sguardo stupito dell'Occidente all'Oriente e alle sue millenarie tradizioni. È una grande riflessione sul valore dei riti, sulla fedeltà a se stessi e sul desiderio di diventare altro da sé mentre mette in scena un tema nuovo: lo scontro tra culture. Insieme a questo è il modo di intuire la fortuna di un genere, chiamato japonisme, destinato a rinnovare e svecchiare l'arte europea.

Il Bakumatsu e l'uscita dall'isolazionismo. Il Giappone incontra l'Occidente

Il Bakumatsu è il periodo relativo agli ultimi anni del periodo Edo, durante i quali ebbe fine lo shogunato Tokugawa. È caratterizzato da una serie di eventi accaduti tra il 1853 e il 1867 che portarono alla conclusione della politica isolazionista del Giappone, conosciuta come sakoku. Con il Bakumatsu, il Paese passò dal sistema feudale dello shogunato al governo Meiji. Nel marzo 1854 fu firmata con gli statunitensi la Convenzione di Kanagawa / Trattato di Pace e Amicizia, che mantenne la proibizione di commercio ma aprì tre porti (Nagasaki, Shimoda, Hakodate) alle baleniere americane in cerca di provviste. I trattati con gli stranieri favoriti dallo shogun Tokugawa vennero subito osteggiati dalle fazioni conservatrici, capeggiate dallo stesso Imperatore. Un nuovo trattato nel 1858 voluto dallo shogun con gli Stati Uniti, la Francia e l'Inghilterra, provocò forti disordini nel Paese, che si conclusero con la condanna a morte dello shogun. Al suo successore, Iemochi, l'imperatore ordinò di espellere gli stranieri: tale ordine per motivi politici, militari e commerciali non venne eseguito. Negli anni seguenti le tensioni sfociarono in scontri a fuoco sempre più frequenti e consistenti che culminarono nel bombardamento di alcune navi straniere. La risposta armata delle potenze straniere segnò la sconfitta definitiva dello shogun e delle sue truppe nel 1867, e l'abolizione dello shogunato. Le ultime truppe resistettero fino al 1869 sconfitte dalle truppe imperiali. Intanto, nel 1868, il nuovo imperatore Komei fissò la capitale a Yedo ribattezzandola Tokyo e dette inizio al processo di occidentalizzazione del Giappone. Una conseguenza immediata dell'ingresso del

Giappone sulla scena internazionale fu lo spiccato interesse dimostrato in Europa per la cultura e l'arte giapponesi.

Gli Impressionisti e il Giappone

Alla fine del 1800 il tè proveniente dal Giappone veniva trasportato attraverso le navi in pacchi di iuta e come carta di imballo venivano utilizzate le prove mal riuscite di ukiyo-e (le stampe artistiche giapponesi impresse su matrici di legno). Alcune di queste stampe finirono in mano a degli artisti europei che rimasero affascinati dalle tecniche di pittura degli artisti del Sol Levante. Queste stampe e queste nuove tecniche influenzarono il modo di interpretare le realtà e il modo di dipingere di molti artisti, tra i quali gli impressionisti francesi (soprattutto Degas, Renoir, Monet, Manet e Pissarro, ma anche Klimt e Vincent Van Gogh). La grande onda di Kanagawa è una xilografia in stile ukiyo-e del pittore giapponese Katsushika Hokusai (1760-1849) che raffigura un'onda tempestosa che minaccia alcune imbarcazioni nel mare al largo di una zona corrispondente all'odierna prefettura di Kanagawa. Ottenne immediato successo sia in patria che in Europa, contribuendo alla nascita del giapponismo nella seconda metà del XIX secolo. Claude Monet, R.M. Rilke e Claude Debussy furono sedotti da quest'opera. «Non si potrebbe studiare l'arte giapponese, mi sembra, senza diventare molto più sereni e più felici - scrive Van Gogh - Invidio ai giapponesi l'estrema nitidezza che tutte le cose hanno presso di loro. Nulla vi è mai noioso, nè mi sembra mai fatto troppo in fretta. Il loro lavoro è semplice come respirare: essi fanno una figura mediante pochi tratti sicuri... come se si trattasse di una cosa semplice quanto abbottonarsi il panciotto... Devo riuscire anch'io a creare delle figure con pochi tratti».

Le Japonisme in Italia e Galileo Chini

A Torino, nel 1902, si tiene l'Esposizione Universale. È il trionfo del Liberty che dà una svolta decisiva soprattutto all'architettura e alle arti decorative, con l'inserimento di nuovi motivi floreali. Sono gli anni in cui in Europa fermenta una rivolta antirealista e un progressivo rifiuto di modelli classici. In un momento del genere la scoperta del mondo giapponese dalla pittura all'arredamento, alla moda sino ai giardini, è entusiasmante. Ecco perché lo stile Art nouveau avrà così fortuna, ecco perché Puccini si impossessa di una moda che (intuisce) avrà successo. Non si sbaglia: anche in Italia dilaga le japonisme. Una delle figure di rilievo per il nuovo stile è Galileo Chini, che nel 1896 fonda la manifattura "Arte della Ceramica". Chini è un personaggio destinato all'incontro con il teatro di Puccini: genio dell'Art Nouveau che sa armonizzare la sperimentazione sui materiali, le grandi novità iconografiche in arrivo dall'Oriente e il gusto ispirato a maestri del Rinascimento fiorentino, come il Ghirlandaio e Botticelli, porta l'Art Nouveau nei palazzi della ricca borghesia italiana ed entra nel mondo dell'opera. Puccini, che viene sedotto dal suo lavoro durante la composizione di *Madama Butterfly*, lo chiama per una prima collaborazione per Gianni Schicchi e poi per *Turandot*.

Madama Butterfly

La Japonaiserie o Japonisme è quindi il riflesso di una nuova moda, colta e raffinata, che invade l'Europa a partire dall'Esposizione universale di Parigi del 1867 e definitivamente l'Italia dopo l'Esposizione Universale di Torino. Dal punto di vista letterario ha come primo narratore Louis-Marie-Julien Viaud, ufficiale di lungo corso della Marina francese che, con il nome di Pierre Loti, pubblica nel 1887 *Madame Chrisanthème*, diario autobiografico di un matrimonio con una mousmè di Nagasaki avvenuto tra luglio e settembre del 1885. Il romanzo descrive

l'usanza per cui il Giappone permetteva agli ufficiali di marina militare stranieri di contrarre unioni (a tempo determinato) con le geishe giapponesi che terminavano automaticamente con il reimbarco dell'ufficiale.

John Luther Long, autore del racconto *Madam Butterfly*, non era mai stato invece in Giappone e ricavò la materia delle sue storie giapponesi dai racconti della sorella Mrs. Irwin Corell, moglie di un missionario metodista. In particolare era rimasto colpito dalla vicenda vera della geisha Ki-Huo-San che incontra un ufficiale della marina, se ne innamora e dopo il tradimento e l'abbandono da parte sua, tenta il suicidio. L'autore però risolve la vicenda facendo tornare Ki-Huo-San al suo vecchio mestiere con accanto il figlio, frutto dell'amore "a termine" con l'americano. Quanto al soprannome *Butterfly* potrebbe nascere (questo almeno è l'opinione di Rubens Tedeschi) da una descrizione del romanzo. «Somigliava a una grande libellula turchina, piombata lì dall'alto e che qualcuno avesse trafitto» si legge nel libro di Long. C'è anche la rivelazione dell'interprete Tamaki Miura, soprano giapponese divenuta celebre anche in Occidente per la sua interpretazione del ruolo di *Butterfly*, affermava di aver saputo direttamente da Long che Ki-Huo-Sang, morta a Tokyo nel 1899, fosse solita portare un mantello su cui figurava una farfalla e che molte geishe portassero un mantello con quel simbolo.

Fu proprio il racconto di Long, pubblicato nel *Century Magazine* del 1898, a colpire David Belasco che però trasformò la storia nel grande dramma moderno che conosciamo, con la «morte con onore» di *Butterfly*. *Madama Butterfly* è un atto unico che ricalca fedelmente il racconto di Long, tranne che per aver reso tragico il finale. Belasco - grande uomo di teatro, impresario, direttore di scena e futuro ispiratore della *Fanciulla del West* - porta in palcoscenico all'*Herald Square Theatre* di New York la storia con uno strepitoso successo, catalizzando l'attenzione del pubblico in particolare nella lunga scena muta dell'attesa di *Butterfly* al sorgere dell'alba.

Nell'estate del 1900, il regista del Covent Garden Francis Nielsen invita a Londra Giacomo Puccini per assistere alla prima inglese del lavoro di Belasco. Nonostante la sua completa incomprensione della lingua, Puccini intuisce il potere di comunicazione non verbale intrinseco al soggetto e ne rimane talmente impressionato che al termine dello spettacolo chiede a Belasco l'autorizzazione a trasformare il dramma in opera lirica. «Non è possibile discutere di affari con un italiano impulsivo» risponde Belasco accettando. Le trattative vanno avanti fino al 1901, poi - ottenuta e definita la formale concessione - il lavoro con Illica e Giacosa viene subito impostato. Per Puccini due sono gli aspetti essenziali di questa tragedia: la figura della geisha, una donna completamente diversa dal modello occidentale analizzato nelle sue precedenti opere, e la morte rituale.

Le geisha sono state spesso confuse con le cortigiane di lusso, chiamate oiran. Come le geisha, queste portano elaborate acconciature e tingono il viso di bianco; ma un semplice modo per distinguerle è che le oiran portano l'obi (la cintura a fiocco legata in vita nel kimono) sul davanti, mentre le geisha lo portano a contatto con la schiena. Talenti della geisha sono suonare lo shamisen, lo shakuhachi (un flauto di bambù) o le percussioni, cantare le canzoni tipiche, eseguire la danza tradizionale, servire il tè e le bevande alcoliche come il sake, creare composizioni floreali oltre che imparare nozioni di poesia e di letteratura e intrattenere i clienti nei ryotei. La parola *danna* in giapponese significa padrone, ma in relazione con la geisha



questo termine significa cliente-marito. Il danna è colui che si occupa di tutto ciò di cui ha bisogno una geisha, paga le sue spese, acquista i suoi costosissimi kimono, la sommerge di regali e a volte, se è particolarmente generoso, le compra anche un'abitazione, o una ochaya (casa da tè). Ed è proprio la stilizzazione di questa figura, riletta dietro la lente dell'estetica liberty e la sua relazione di devozione e sudditanza all'uomo a colpire Puccini. Insieme allo scontro fatale tra la psicologia "leggera" dello yankee vagabondo e la fedeltà ai valori di Cio-Cio-San. L'inconciliabilità di queste due visioni ha la sua drammatica conclusione nella morte rituale della geisha, che Puccini costruisce dando valore e significato ad una complessa e cruenta tradizione orientale. La traduzione letterale del termine seppuku è "taglio dello stomaco", mentre per harakiri è "taglio del ventre" e veniva eseguito, secondo un rituale rigidamente codificato, come espiazione di una colpa commessa o come mezzo per sfuggire ad una morte disonorevole per mano dei nemici.

Un elemento fondamentale per la comprensione di questo rituale è che si riteneva che il ventre fosse la sede dell'anima, e pertanto il significato simbolico era quello di mostrare agli astanti la propria anima priva di colpe in tutta la sua purezza. Per preservare ancora di più l'onore del samurai, un fidato compagno, chiamato kaishakunin, previa promessa all'amico, decapitava il samurai appena egli si era inferto la ferita all'addome, per fare in modo che il dolore non gli sfigurasse il volto. La decapitazione (kaishaku) richiedeva eccezionale abilità e infatti il kaishakunin era l'amico più abile nel maneggio della spada.

Puccini si scontra da subito con Giuseppe Giacosa per la distribuzione dell'atto unico di Belasco. Il poeta sconsiglia di comprimere la storia in due atti, ma il compositore non sente ragioni. Sarà questa una delle principali ragioni del gelo scaligero alla prima che costringerà l'autore a rivedere la struttura e a fare modifiche più che evidenti. Però Puccini, nonostante l'impasse sulla distribuzione iniziale dell'opera, ha sempre qualcosa di sconcertante: l'istinto per capire i gusti del pubblico "medio", il polso e la temperatura della platea mainstream. Per Butterfly fa da subito una scelta precisa: isolare la protagonista e la sua storia dandole un rilievo psicologico assoluto. Poi, intorno, costruisce una cornice d'ambiente, crea un'atmosfera (in questo caso) esotica. E non importa se tutto non è completamente sorvegliato (ad esempio il nome Yamadori in giapponese è femminile). Non importa se Pinkerton forse per la prima volta in un lavoro pucciniano non può avere il rilievo e la forza del tenore classico. L'opera funziona ugualmente.

Dalla fine di marzo del 1902 inizia il grosso del lavoro per *Madama Butterfly*: il maestro passa tutto il resto dell'anno a scrivere la musica ed in particolare a ricercare melodie originali giapponesi da inserire o rielaborare nel tessuto musicale. A interrompere il flusso creativo, il 25 febbraio 1903, è un grave incidente d'auto che costringerà Puccini, amante dei motori e anche in questo uomo del proprio tempo, a quattro mesi di lunga e penosa convalescenza. Ripresosi, prosegue con la musica di *Madama Butterfly* e conclude il lavoro il 27 dicembre. Il 3 gennaio 1904 Puccini sposa Elvira Bonturi: la morte del primo marito di Elvira, Narciso Geminiani, gli consente di regolarizzare la relazione e il rapporto con la donna che - nel bene e nel male - definirà la sua vita di uomo adulto. Il 17 febbraio 1904 *Madama Butterfly* va in scena alla Scala. La gestazione era durata 3 anni. Ma le attese di Puccini andranno deluse. Ecco il resoconto di Remelde, sorella di Giacomo Puccini. "Pubblico schifoso, abietto, villano. Neanche una dimostrazione di stima. Giacomo si faceva forza assai: mi credevo peggio! C'erano Mascagni, Giordano. Figurati.. Godimento! A chi ti domanda di pure che il pubblico è stato molto severo, ma Giacomo ha la coscienza di aver fatto un buon lavoro. Anzi, il suo miglior lavoro".

Il 28 maggio 1904 l'opera viene rappresentata di nuovo al Teatro Grande di Brescia. Puccini aveva fatto un accurato lavoro di revisione: il secondo atto era stato diviso in due parti, il coro a bocca chiusa cantato a sipario chiuso come Intermezzo. E Puccini aveva dotato Pinkerton di una seconda aria, "Addio fiorito asil". Certo il successo fu anche opera di Salomea Ruscinski (in sostituzione di Rosina Storchio, prima interprete del ruolo), che seppe dare la prima versione scenica accurata di Cio-Cio-San anche nella gestualità minima ed essenziale. Poche settimane prima, il 20 aprile, sul *Giornale d'Italia*, Giovanni Pascoli era stato profetico. «Caro nostro e grande Maestro, la farfallina volerà: ha l'ali sparse di polvere. Con qualche goccia qua e là, gocce di sangue, gocce di pianto... Vola, vola farfallina, a cui piangeva tanto il tuo cuore; e hai fatto piangere il tuo cantore... Canta, canta farfallina con la tua voce piccolina, col tuo stridire di sogno, soave come l'ombra all'ombra dei bambù a Nagasaki e Cefalù».



Bozzetto di scena Filippo Tonon

martedì 19 novembre 2024 ore 20.30

ROBERTO DEVEREUX

tragedia lirica in tre atti

musiche di **Gaetano Donizetti**

libretto di **Salvadore Cammarano**

Casa Ricordi, Milano. Edizione critica Julia Lockart

Personaggi e interpreti

Elisabetta

Lord duca di Nottingham

Sara

Roberto Devereux

Lord Cecil

Cavaliere e familiare di Nottingham

Gualtiero

Jessica Pratt

Simone Piazzola

Raffaella Lupinacci

John Osborn

David Astorga

Fulvio Valenti

Ignas Melnikas

maestro concertatore e direttore d'orchestra **Michael Fenelly**

regia **Stephen Langridge**

scene e costumi **Katie Davenport**

Orchestra Donizetti Opera

Coro dell'Accademia del Teatro alla Scala di Milano

maestro del coro **Salvo Sgrò**

Nuovo allestimento e nuova produzione della Fondazione Teatro Donizetti di Bergamo
in coproduzione con il Teatro Sociale di Rovigo

durata 2 h 40'



Bozzetto di scena Katie Davenport

Struttura e argomento dell'opera

Atto I

N. 1 Introduzione

«All'afflito è dolce il pianto»; «L'amor suo mi fe' beata»

(Coro, Sara, Elisabetta, Cecil, Cavaliere, Gualtiero)

Nella sala terrena del palazzo di Westminster le dame della corte di Elisabetta I commentano la tristezza della duchessa Sara di Nottingham, la quale seduta in disparte legge un libro e piange disperatamente. Nella vicenda di Rosamunda, amante di Enrico II Plantageneto, la duchessa rivive la propria condizione di consorte infelice. Arriva la regina che, dopo aver salutato Sara e le damigelle, si strugge nel ricordo della sua storia d'amore per Roberto Devereux, conte di Essex. Il suo antico amante sta tornando a Londra perché chiamato in giudizio: è accusato di tradimento per aver trattato una tregua con i cattolici irlandesi, nemici del regno. Elisabetta è impaziente, spera di riannodare il legame, pronta a difendere Roberto contro le gelosie di sir Gualtiero Raleigh e le trame politiche di lord Cecil. Le dichiarazioni d'amore di Elisabetta vengono contrappuntate da reazioni mute e disperate di Sara: la duchessa ama segretamente Roberto, nonostante sia sposata con Nottingham.

N. 2 [Scena e] Duetto Elisabetta-Roberto

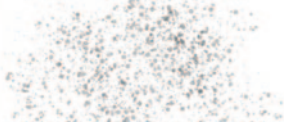
«Un tenero core»

(Elisabetta, Roberto)

Roberto entra in scena ed Elisabetta allontana la corte. Tra le dame, Sara evita gli sguardi risentiti del conte. Finalmente la regina ha modo di chiedere ragione a Roberto della sua condotta in Irlanda. Il giovane Essex giustifica la propria clemenza con il nemico, ormai vinto e costretto all'impotenza. Roberto è offeso per l'ingiusta accusa, che una volta provata lo avrebbe condotto al patibolo. Elisabetta crede alle parole di Devereux, ma gli ricorda che nessuno ha il potere di condannarlo a morte: dopo la schiacciante vittoria su Cadice, il conte



SCENIC :
BASE WOOD STAINS
AND WASHES

WITH SPECKLED
BREAKDOWN


ha avuto in dono dalla regina un anello con le insegne regali. Tale gemma è un salvacondotto che consente a Roberto di aver salve vita e libertà in qualsiasi condizione. Ma Elisabetta non vuole sapere se Essex sia fedele alla corona; in realtà le interessa conoscere la fedeltà sentimentale del conte nei suoi confronti. Devereux, che in realtà è innamorato di Sara, dissimula maldestramente i propri affetti, tanto da provocare la reazione sdegnata della sovrana, che si allontana minacciando di vendicarsi.

N. 3 [Scena e] Cavatina Nottingham

«Forse in quel cor sensibile»

(Roberto, Nottingham, Cecil, Coro)

Il duca di Nottingham viene ad accogliere il suo fido amico d'un tempo, ma Roberto «respinto da ignoto potere» rifugge l'abbraccio. Il nobile duca interpreta il gesto di Roberto pensando a un esito negativo dell'incontro fra Essex e la regina. Ma l'inquietudine di Devereux ha ben altre cause: quando Nottingham si confida raccontando la tristezza e la muta disperazione della sua consorte, Roberto riprende a sperare nell'amore di Sara. Il duca viene chiamato a sovrintendere il giudizio dei lord.

N. 4 [Scena e Duetto Sara-Roberto]

«Il vero intesi?»

(Sara, Roberto)

Mentre Nottingham difende strenuamente le sorti dell'amico, Roberto non trova di meglio che insinuarsi, nottetempo, negli appartamenti di Sara. Vuole sapere dalla sua ex amante perché abbia deciso di sposarsi dopo la sua partenza da Londra, ma soprattutto vuol conoscerne i sentimenti. La duchessa, turbata, racconta di come Elisabetta l'abbia costretta alle nozze con Nottingham. Nozze infelici, tuttavia: al termine del loro chiarimento Sara rivela la sua non



Bozzetto di scena Katie Davenport

estinta passione per Essex. Ma anche Sara è gelosa, conoscendo la storia d'amore fra Roberto ed Elisabetta. Il conte consegna a Sara l'anello donatogli dalla regina, per dimostrarle che tale gemma non ha per lui alcun valore affettivo. Sara ricambia il dono con una sciarpa da lei stessa ricamata durante le veglie di disperazione. I due, riappacificati, si salutano affettuosamente, facendo voto di rinuncia a un amore divenuto ormai impossibile.

Atto II

N. 5 Coro e Finale

«L'ore trascorrono»; «Non venni mai sì mesto»; «Ecco l'indegno»

(Coro, Elisabetta, Cecil, Gualtierio, Nottingham, Roberto)

Il coro dei cortigiani attende la sentenza, già pronosticando la rovina di Essex. Cecil comunica alla regina che la corte dei lord ha emesso un verdetto di colpevolezza. Gualtierio chiede di parlare in privato alla sovrana. Aspettando Roberto per portarlo a palazzo, lo ha sorpreso per strada. Perquisito, viene trovato in possesso di una sciarpa, prova irrefutabile di un convegno amoroso. La regina è furente, e quando Nottingham viene a implorarla perché non promulghi la condanna, risponde con un fiero diniego. Roberto viene condotto al cospetto della regina per la sentenza. Elisabetta lo copre d'insulti, ed esibisce la prova della sua mendacia: la sciarpa ricamata. Il colpo di scena è doppio: Essex capisce di essere spacciato, mentre Nottingham, riconoscendo la sciarpa di Sara, comprende che la segreta amante di Devereux altri non è che sua moglie. A Nottingham si svelano d'un sol colpo l'infedeltà della consorte e il tradimento dell'amico. Nottingham però non rivela ad Elisabetta d'aver capito tutto. La regina vuole vendicarsi e così chiede a Roberto di conoscere il nome della sua amante in cambio della salvezza. Al rifiuto di Roberto, Elisabetta firma la condanna.

Atto III

N. 6 [Recitativo e Duetto Sara-Nottingham]

«Non sai che un nume vindice»

(Sara, Un familiare, Nottingham)

All'oscuro di tutto, Sara attende il ritorno di Nottingham nei suoi appartamenti. Giunge invece un soldato, compagno d'armi di Roberto, con una lettera del conte. Dal carcere Essex chiede di poter riavere l'anello, estrema possibilità di salvezza. Sara, pur sapendo di suscitare l'ira della regina e lo scandalo della corte, si avvia in gran fretta verso Westminster per consegnare la gemma direttamente a Elisabetta. Ma Nottingham la sorprende con la lettera in mano e, preso da furiosa gelosia, fa rinchiudere la moglie nella stanza per consentire al boia di eseguire la condanna.

N. 7 [Scena e Aria Roberto]

«A te dirò negli ultimi singhiozzi»

(Roberto, Coro)

Roberto attende trepidante l'arrivo del salvacondotto, ma invece giungono le guardie che lo conducono al patibolo. Il conte intona il suo struggente addio alla vita, nella speranza di poter scagionare con l'aiuto di Dio e degli angeli la sua amata Sara.

N. 8 Ultima scena

«Vivi ingrato a lei d'accanto»

(Elisabetta, Coro, Cecil, Sara, Nottingham)

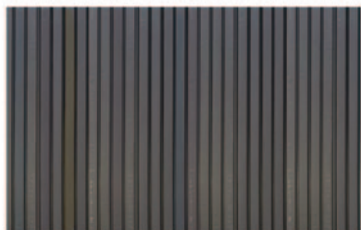
Elisabetta, spentasi l'ira, è già pentita d'aver emesso la condanna. Attende l'arrivo dell'anello per sospendere la sentenza e salvare la vita di Roberto. Il suo unico terrore è che Essex possa preferire la morte piuttosto che mettere in pericolo la sua amante. Sara però è riuscita a liberarsi, accorre trafelata e così, consegnando l'anello, rivela di essere la segreta dama amata da Essex. Dopo un istante di sconcerto, Elisabetta ordina che Roberto sia immediatamente liberato. Un colpo di cannone annuncia però l'avvenuta esecuzione. Elisabetta si scaglia contro Sara per aver tardato, ma irrompe Nottingham, che rivela fieramente di essere lui la causa del ritardo, per desiderio di vendetta. Si prepara così un finale tragico per tutti e tre i protagonisti superstiti: Sara e Nottingham vengono immediatamente condotti ai ceppi, mentre Elisabetta rinuncia al regno, sopraffatta dalla disperazione.

Elisabetta protagonista

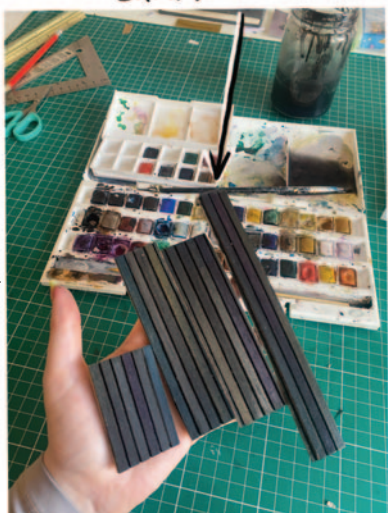
L'opera è titolata al maschile, ma la vera protagonista è Elisabetta. Siamo nel 1837, al Real Teatro di San Carlo di Napoli, e Gaetano Donizetti regala una parte eccezionale a una delle sue interpreti più amate e geniali, il soprano Giuseppina Ronzi de Begnis, la sua "musa nera", specialista in personaggi femminili tormentati, violenti, deliranti. Due anni dopo Lucia di Lammermoor, Salvatore Cammarano stimola nuovamente il genio donizettiano con un libretto sintetico, compatto ed efficacissimo, in linea con quanto proclamato dal compositore in una lettera famosa: «Voglio amore, che senza questo i soggetti sono freddi, e amor violento». L'opera si conclude con una sconvolgente scena di delirio allucinatorio che dà un nuovo significato drammatico all'abituale rondò finale della primadonna. In più, all'eccellente ispirazione donizettiana contribuisce anche l'ambientazione britannica, fra quei «Tudori» che già lo avevano appassionato in altre tre opere, Elisabetta al castello di Kenilworth, Anna Bolena e Maria Stuarda, e che viene ribadita anche nella brillante sinfonia che cita esplicitamente l'inno inglese God save the King.

Roberto Devereux è fra i titoli più significativi nella produzione del Donizetti maturo e una delle riscoperte di maggior successo della Donizetti-renaissance del secolo scorso. A Rovigo, la messa in scena è affidata ad un grande regista shakespeariano (il "vero" Shakespeare fu coinvolto nella congiura del conte di Essex), Stephen Langridge, direttore artistico del Festival di Glyndebourne. Sul palcoscenico, quattro star del belcanto internazionale come John Osborn, Raffaella Lupinacci, Simone Piazzola e, nella parte incandescente di Elisabetta, il soprano italoaustraliano Jessica Pratt.

CLADDING REFERENCES



SAMPLES



Bozzetto di scena Katie Davenport

Roberto Davenport
Katie Davenport

venerdì 29 novembre 2024 ore 20.30

domenica 1 dicembre 2024 ore 16.00

COMPAGNIA CORRADO ABBATI

LA VEDOVA ALLEGRA DIE LUSTIGE WITWE

musiche di **Franz Lehár**

libretto di **Victor Leon** e **Leo Stein**

Personaggi e interpreti

Il Barone Mirko Zeta

Valencienne

Il Conte Danilo Danilowitch

Anna Glawari

Camillo de Rossillon

Il Visconte Cascada

Roul di Saint Briocche

Bogdanowitch

Silviana

Kromow

Olga

Njegus

Fabrizio Macciantelli

Antonella Degasperì

Gian Marco Durante

Mariska Bordoni

Federico Bonghi

Claudio Ferretti

Matteo Catalini

Francesco Calabrò

Sofia Giannini

Matteo Bartoli

Claudia Bonazzi

Corrado Abbati

maestro concertatore e direttore d'orchestra **Alberto Orlandi**

adattamento e regia **Corrado Abbati**

coreografie **Francesco Frola**

Balletto di Parma

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

allestimento scenico **Inscena art design**

Produzione InScena

durata 2 h 15' compreso intervallo



La vicenda

All'ambasciata del Pontevedro a Parigi, c'è grande fermento.

Sta arrivando la Signora Anna Glawari, giovane vedova del ricchissimo banchiere di corte. L'ambasciatore, il Barone Zeta, ha ricevuto l'incarico di trovare un marito pontevedrino alla vedova e questo per conservare i milioni di dote della signora in patria. Infatti se la signora Glawari passasse a seconde nozze con un francese, il suo capitale lascerebbe la Banca Nazionale Pontevedrina e per il Pontevedro sarebbe la rovina economica.

Njegus, cancelliere dell'ambasciata, è un po' troppo pasticcione per una simile impresa ma c'è il conte Danilo che potrebbe andare benissimo. Njegus e Zeta tentano di convincerlo ma lui non ne vuole sapere. Tra Danilo e Anna c'era stata una storia d'amore finita male a causa della famiglia di Danilo. Da parte sua la vedova, pur amando Danilo, non lo vuole dimostrare e fa di tutto per farlo ingelosire. Frattanto si snoda un'altra storia d'amore che vede protagonisti Valencienne, giovane mogliettina di Zeta, e Camillo de Rossillon, un diplomatico francese che la corteggia con assiduità. I due si danno convegno in un chiosco. Li sta per sorprendere il barone Zeta quando Njegus riesce a fare uscire per tempo Valencienne e a sostituirla con Anna. La vedova sorpresa con un amante! Tutti sono sconvolti, Danilo furioso abbandona la festa. Tutto ormai sembra compromesso ma Njegus, vero Deus ex-machina, riesce a sciogliere gli equivoci e a far confessare ad Anna e Danilo il loro reciproco amore. La patria è salva. D'ora in poi la signora Glawari non sarà più "La vedova allegra" ma la felice consorte del conte Danilo Danilowitch.

Leggerezza a ritmo di valzer e can-can

di Corrado Abbati

Partendo dal termine "leggerezza" dato da Italo Calvino nel primo capitolo delle Lezioni Americane e cioè "leggerezza come reazione al peso del vivere" e conscio che nell'immaginario collettivo il termine "operetta" è unito al termine "sorriso", il mio intento, in questa edizione de *La vedova allegra*, è stato quello di non negare, per chissà quale dotta purezza (o pesantezza) intellettuale, ciò che è la caratteristica tipica dell'operetta: la voglia di emozioni rassicuranti. Tutti, fin da subito, sanno che si finirà felici e contenti!

Il mio lavoro è stato, quindi, quello di creare uno spettacolo capace di suscitare allegria, com'era d'altronde nelle intenzioni dell'autore che ha disseminato *La vedova allegra* di tanti spunti su un canovaccio diplomatico dove non si nascondono desideri segreti e interessi erotici o politici che vengono risolti a ritmo di valzer ma anche di can-can.

Una scansione ritmica di cui ho tenuto conto ricreando un senso di eleganza e di equilibrio della macchina teatrale, capace di cogliere lo slancio tripudiente ed irrazionale di gioiosa evasione. Capace anche di suscitare entusiasmo e voglia di fare festa assieme, abbattendo la quarta parete per favorire scambio ed empatia fra sala e palcoscenico, perché se deve essere festa, festa sia!



Franz Lehár e La vedova allegra

di Danilo Soli

Presidente Onorario Associazione Internazionale Operetta Friuli-Venezia Giulia

"L'Allegra centenaria": che bel titolo per un'operetta! Un titolo che andrebbe a pennello per "La vedova allegra" di Franz Lehár, che è arrivata ai nostri giorni più viva e vegeta che mai, popolare in ogni parte del mondo, come fosse appena uscita dalla penna del suo geniale autore e ormai senza limiti nella sua sfrenata, vulcanica marcia, anche in forma di balletto, avendo raggiunto le mete più ambiziose, dal Metropolitan di New York all'Arena di Verona, fino alla Staatsoper di Vienna, dove ha scalzato addirittura il mitico "Pipistrello" di Johann Strauss jr come spettacolo di Capodanno. Nell'ampia produzione di Lehár figurano altri capolavori, come "Il conte di Lussemburgo", che allunga la favola della Belle Epoque, ed "Eva", l'operetta proletaria; e dopo la guerra, auspice il grande tenore Richard Tauber, amico dell'anima, gli omaggi dell'epoca d'argento alla Spagna con "Frasquita", all'Italia con "Paganini", alla Russia con "Zarevich", alla Germania di Goethe con "Federica", alla Cina con "Il Paese del Sorriso" e all'Africa mediterranea con "Giuditta", sposando quel gusto più romantico e patetico della rinuncia al lieto fine, mutuato dall'altro grande amico, Giacomo Puccini, al quale piaceva tanto "Dove canta l'allodola". La "Vedova" centenaria, ora nelle buone mani della compagnia di Corrado Abbati, resta comunque la più "gettonata", con la sua briosa malizia e l'ultimo cancan, e delle sue repliche, che forse sfiorano il miliardo, si è perso ormai il conto. Ma chi è questo compositore di cui Tauber dirà "Io non canto operette canto Lehár" e altri diranno "Ci sono tre generi di teatro musicale: opera, operetta e Lehár"?

Franz o meglio Ferenc nasce il 30 aprile 1870 in una cittadina a metà strada tra Vienna e Budapest e tagliata in due dal Danubio. Il nome è Komorn in tedesco, ma Komaron per la grande Ungheria di cui faceva parte. Ed è proprio lì, in Nadorgasse 20, che Franz viene alla luce, primogenito di un Kapellmeister militare nato a Schoenwald in Moravia e di una madre ungherese di origine tedesca. Certo è che ha nel suo sangue varie ascendenze: magiare, tedesche, slave e perfino francesi. Lascerà credere infatti che un suo progenitore di nome Le Hard era stato forse un marchese che rimasto ferito in Moravia fu curato da una donna che aveva poi sposato per riconoscenza. In verità, come scrive Bernard Grun, Franz è un Universal mensch, un uomo universale e cosmopolita e fa piacere che nella sua formazione siano riconosciute anche influenze italiane.

Il giovane Franz comincia a seguire il padre, che era stato anche a Solferino, nei suoi spostamenti, studia prima a Budapest e poi il violino al conservatorio di Praga con Antonin Dvorák che gli consiglia di lasciare l'archetto per la composizione. Franz dopo qualche esibizione in Germania, è chiamato al servizio militare a Vienna e nel 1890, a soli vent'anni, è trasferito a Losoncz in Ungheria (ora Slovacchia) alla guida della banda del 25° reggimento di fanteria. E' il più giovane Kapellmeister di tutta l'armata e nel '91 lo mandano a Vienna per consegnare una corona d'alloro a Johann Strauss jr, che viene onorato con un grande concerto. Sarà l'unico incontro, con stretta di mano, tra il re del valzer e il suo successore. Nel 1894 si rende vacante il posto di direttore del corpo musicale della Marina austriaca a Pola, la base asburgica da guerra: un complesso di ben centodieci strumentisti. Gli aspiranti all'incarico sono centoventi, ma Lehár li batte tutti, prende il direttissimo per Trieste e il vaporetto per Pola ed eccolo in riva all'Adriatico, in una città allora piena di movimento e di brio. Cordiale e spiritoso, con eleganti mustacchi, egli si fa subito tanti amici e soprattutto tante amiche, le belle polesane, alle quali dedica il motivo rimasto popolare come "Adria valzer" (Klaenge aus Pola). Fondamentale è l'incontro con Felice Falzari, un capitano di fregata di origine veneziana: nascono così le romanze "Arie del Carso" e soprattutto l'opera "Kukuska", che non è il nome di una bella fanciulla, ma di un generale (poi sarà ribattezzata "Tatjana"), tragica storia d'amore sulle rive del Volga.

A questo punto Franz è convinto di aver trovato la sua vera strada e non esita a lasciare la Marina per intraprendere l'ardua vita d'artista. Riesce così a far rappresentare a Lipsia la sua opera nel novembre del '96 e in effetti è un successo con critiche lusinghiere, ma breve, troppo breve, tanto che non passa molto tempo che impegnati anche l'anello e l'orologio, resta senza un soldo e gli tocca rivestire nuovamente la casacca militare, destinazione Trieste, costretto inoltre ad accontentarsi di una modesta banda di fanteria, l'87° reggimento.

L'anno abbondante trascorso nella città giuliana è comunque decisivo per lui, in particolare perché consolida l'amicizia con il giovane, intraprendente editore Carlo Schmidl, che già a Pola gli aveva pubblicato alcune composizioni. Attraverso Schmidl, Lehár si accosta agli ambienti artistici giuliani ed è segnalato alla Casa Ricordi di Milano.

Scrivere di lui Arnaldo Fraccaroli nel 1910 a Venezia: "Ha un curioso modo di parlare. Quando parla, sorride sempre, agli angoli della bocca e negli occhi azzurri ha segni di un'allegria continua. Non è austriaco: è ungherese. Ma vi risponde in triestino, cioè in veneziano sbagliato

nelle desinenze e nelle coniugazioni. Interessante sentir parlare il triestino con accento tedesco da un ungherese!”.

Lasciata Pola, Franz finisce nel 1898 a Budapest e qui gli muore il padre, che egli sostituisce alla guida della banda del 3° reggimento. Nell'aprile del '99 corona il sogno di far rappresentare nuovamente l'opera "Kukuska" alla presenza dell'imperatore, il quale vuole congratularsi con il compositore, la mattina dopo, alla Kaiserparade, ma Lehár va a far bisboccia fino all'alba per festeggiare l'avvenimento e non si alza in tempo.

Vienna, tre anni dopo: l'imperatore, al suo tavolo di lavoro, sente suonare un'allegria marcetta. Si informa sull'autore: è la musica di una nuova operetta, "Wlener Frauen" ("Donne viennesi"),

che sta facendo furori ed è stata scritta da un certo Franz Lehár. "Lehár?"

Esclama l'Imperatore pensoso: "Ah! È quel tale che a Budapest si è addormentato ed è mancato alla parata".

Mentre il secolo tramonta e Strauss si congeda dal mondo, il 26° Fanteria porta finalmente Lehár a Vienna, dove tutto profuma d'operetta e Richard Heuberger è l'ultimo big dell'epoca d'oro con il suo seducente "Ballo all'opera". Lehár trova un incarico al Teatro An der Wien e soprattutto convince il celebre Alexander Girardi ad interpretare la sua prima vera operetta "Donne viennesi". È il 1902 e Franz, grazie a Victor Leon direttore del Carl Theater replica il successo con "Der Rastelbinden" ("Il Lattoniere"). Seguono "Der Goettergatte" (Il Marito divino) e "Die Juxberat" ("Il matrimonio per scherzo"), lavori meno riusciti; ma ormai il trionfo è imminente, poiché Heuberger rinuncia a musicare un libretto che Leon e Leo Stein avevano confezionato per lui puntando sullo spirito parigino di "Ballo all'opera". E' "Die lustige Witwe" (La vedova allegra), che grazie al segretario dell'An der Wien, Steininger, e a Leon passerà nella mani di Franz. Siamo nel 1905 e Henckell dice che Vienna ha qualcosa della vecchia principessa Esterhazy: "Sie ist schone lang tot" (È morta da tempo), tuttavia gira all'infinito su se stessa e si mira nella propria passata grandezza. E' la fine della Belle Epoque, Freud odia Vienna, Broch parla di gaia apocalisse e Loos dichiara che l'ornamento è un crimine; ma se Vienna è vecchia come il suo imperatore, ci sono giovani tedeschi come Mahler, Schnitzler, Wolf, Hofmannstahl, Schoenberg, Berg, Walter, Zweig, e Musil: insomma l'Austria Felix tramonta ma la Finis Austriae si prospetta come una fine senza fine. In quest'atmosfera nasce la magica operetta che travolge il mondo intero in una dolce vertigine, cocktail di grazia viennese, verve parigina, malinconia slava e paprika ungherese. Tanti sono gli aneddoti veri e falsi che la circondano. Fra questi passa alla storia il direttore dell'An der Wien, Wilhelm Karczag, per le celebri frasi "Questa non è musica" e "Questa vedova poco allegra non farà



strada" e per il tentativo di far recedere Lehár dal contratto offrendogli la somma di 2500 gulden. Sulla medaglia a ricordo della trecentesima replica ci sono tre versioni: che Karczag (in segno di autocritica) l'abbia donata a Lehár con la frase "Questa non è musica"; che la frase sia stata aggiunta con ironia da Leon; che Franz, per sottile rivincita, abbia donato la medaglia con la frase incriminata a tutti gli spettatori. Il 30 dicembre 1905, data tra le meno propizie, l'operetta va in scena con palloncini alla veneziana comprati dal cartolaio e altri resti di magazzino e, assieme al critico Ludwig Karpach, entusiasta alla prova generale, a credere nel successo sono solo i protagonisti Mitzi Guenther e Louis Treumann. (La Guenther doveva essere splendida se Schnitzler la dirà degna di una statua dedicata all'operetta). Successo in crescendo e poi delirio dovunque e quattrini a palate. Quasi ottocento repliche a Londra e frenesia a New York dove diventa una moda, dando il nome a cappelli, sigari, cioccolatini, ristoranti, cosmetici, busti, bistecche e perfino a una nave. Nel solo 1910 hanno luogo 18mila recite in dieci lingue e una spedizione al lago Victoria trova nella foresta dello Zambesi una compagnia europea che rappresenta la "Vedova". In Spagna le reclute adottano la marcia dell'operetta per il proprio reggimento. Un record di tutte le "Vedove" a Berlino con uno spettacolo di cinque ore che comprende il primo marito e le nozze di Hanna e Danilo. Nel '47 Kiepure e la Eggerth cantano ogni sera per un anno a Broadway la "Vedova" a teatro esaurito (18mila posti!) replicando ogni numero, per cui Kiepure disse che le recite non furono 365 ma 730! Nel '48 il lavoro, tradotto in arabo, è eseguito all'opera del Cairo.

Già nel 1907 si gira in Francia un breve film; poi arriveranno un classico del muto firmato da Strohgim con la Murray e Gilbert, il capolavoro sonoro di Lubitsch con la MacDonald e Chevalier e il discusso technicolor di Bernhardt con la Turner e Lamas. Nel '70 si parla già di mezzo



miliardo di esecuzioni e tutti i soprani di grido (la Patti, la Jeritza, la Schwarzkopf, la Eggert, la Flagstad, la Sutherland, la Sills, ecc.) fanno a gara per essere la Glawari, mentre a dirigerla ci sono anche Furtwaingler, Kleiber e Karajan.

E arriviamo alla prima rappresentazione in terra italiana, anche se in lingua tedesca, la sera del 27 febbraio 1907, al Teatro Filodrammatico di Trieste. Lehár torna con entusiasmo nella città giuliana per dirigere il suo capolavoro ed è certo di un grande successo. Prima di tutto spera che il Kapellmeister di fanteria del 1897 non sia stato dimenticato. In secondo luogo punta sulla popolarità che la protagonista Mila Theren, stella dell'An der Wien, s'è già conquistata a Trieste da alcuni anni, con i suoi occhioni furbeschi,

il suo canto argentino e la sua spiritosa recitazione. Gli applausi che salutano l'apparizione di Franz sul podio sono di buon auspicio, ma Lehár ha fatto i conti senza l'oste o meglio senza la colonia montenegrina la quale è convinta che Pontevedro, di cui l'operetta si burla con pungente arguzia, non sia altro che il proprio piccolo paese balcanico. Allora protesta e, con molta scaltrezza, lo fa solleticando l'irredentismo dei triestini. Sui volantini che piovono dalle gallerie, in mezzo ai fischi, si può leggere infatti in un goffo italiano: "Lehár! Vergogni te del lavoro che ai fatto. Tu offendi la corte della quale scende tanto ammirata Regina Ellena d'Italia! Sei tu artista?". Elena di Savoia, appunto, è figlia del re Nicola del Montenegro e suo fratello, guarda caso si chiama Danilo, come il fatuo protagonista dell'operetta (a quanto risulta egli farà anche causa agli autori). Né va dimenticato che all'epoca le monarchie di Roma e di Vienna, almeno sulla carta, vanno d'amore e d'accordo (Trieste, già pensa a un monumento in memoria della povera Sissi, che sarà eretto nel 1912): insomma, è comprensibile che Lehár sia allarmato e corra dalla prediletta Mila Theren per consolarla. E la Theren, imperturbabile, gli replica: "Ma non è me che fischiano, caro maestro. Fischiano proprio lei!".



Dopo una breve interruzione per allontanare i disturbatori, lo spettacolo comunque riprende e ha un esito molto lusinghiero. La critica del resto è molto favorevole: "Già dalla breve introduzione, nella quale fan subito capolino alcuni dei migliori motivi, il pubblico comprende di trovarsi di fronte ad un compositore che possiede una brillante tavolozza orchestrale e cura l'instrumentazione con intendimenti d'arte. Ne "La vedova allegra" la musica si libra in orizzonti più vasti di quelli cui l'operetta sinora stava costretta. Le repliche sono ben tredici con entusiasmo crescente, ma Lehár ha già ceduto il giorno dopo la bacchetta al maestro Töpl e lasciato la città, vieppiù angustiato dalle polemiche della stampa filoslava che rincara le accuse e da una lettera aperta che chiede la comprensione degli italiani contro "il contegno prepotente dei tedeschi che credono davvero di essere a Trieste in casa propria". Pensate: dare del tedesco prepotente a uno che ama soprattutto parlare in ungherese e in triestino! Fatto sta che, due mesi dopo, nel riferire sulla prima al Teatro Dal Verme di Milano (27 aprile), il Messaggero di Roma parla di ottimo successo e prevede moltissime repliche. Malevole in

genere le critiche dei giornali milanesi verso il lavoro di Lehár mentre sono salvati l'allestimento di Caramba (il quale vi profuse ben trentacinquemila lire, oltre alle trentacinquemila di diritti d'autore) e l'esecuzione imperniata sulla mitica Emma Vecla. La Perseveranza parla di opera discutibilissima, pesante e monotona, senza pregi di invenzione e originalità. A sua volta il Corriere della Sera dà per finiti i bei tempi di Strauss e di Suppé e non trova niente di buono, neanche nella musica. E che la musica non sia né originale né elevata lo scrive anche Il Secolo, mentre sotto il titolo "La Vedova (a quanto dicono) allegra, minestrone con crauti del maestro Lehár". Romeo Carugati, sulla Lombardia, a parte l'ineffabile invito a seppellire l'operetta, prende ben tre cantonate: l'autore è "czeco", l'autore è "antitaliano", "l'operetta è caduta a Trieste". Ma a tutti risponde il pubblico milanese con repliche trionfali (Lehár interviene alla cinquantesima) che si interrompono soltanto perché la Vecla lascia le scene per assistere la mamma malata. Franz Lehár muore il 24 ottobre 1948 nella sua villa di Bad Ischl, ora trasformata in museo. Alle esequie suonano il Volgalied dello "Zarevich", ma ai militari alleati incuriositi non c'è che una risposta comprensibile: è l'autore della "Vedova allegra".



venerdì 20 dicembre 2024 ore 20.30
domenica 22 dicembre 2024 ore 16.00

LA VOIX HUMAINE

tragedia lirica in un atto
musiche di **Francis Poulenc**
libretto di **Jean Cocteau**

Personaggi e interpreti

Una donna **Ekaterina Bakanova**
pianoforte **Davide Cavalli**

regia, scene, costumi **Gianmaria Aliverta**

Nuovo allestimento e nuova produzione del Teatro Sociale di Rovigo

durata 45'



La vicenda

La camera da letto della protagonista

Si apre il sipario e si vede la donna sdraiata. Si alza per dirigersi verso la porta. Squilla il telefono. La telefonata si protrarrà per tutta la durata dell'opera, con alcune interruzioni. C'è un uomo dall'altra parte del telefono. La donna gli racconta, dal momento che lui manca da casa da alcuni giorni, la sua giornata trascorsa con un'amica. Il pubblico comprende che l'atmosfera è tesa a causa delle risposte che arrivano dall'altro capo del filo. Il doppio registro delle parole e dei toni di voce, con i quali la discussione si svolge, fa intuire che tra la coppia è in corso il tentativo di smascherare le reciproche bugie. Inoltre, a causa di alcune interferenze sulla linea che la donna sente, le incomprensioni si amplificano, tanto che si materializza un senso di distanza affettiva oltre che fisica. La discussione riprende dopo una interruzione e il tema della conversazione è ora incentrato sulle menzogne di entrambi. La donna confessa di non essere stata da un'amica la sera prima: è stata a casa ad attendere invano una telefonata del compagno dopodiché, per cercare di dormire un sonno sereno, ha ingerito una importante dose di sonniferi; spaventata, ha chiamato l'amica per chiedere soccorso, sopraggiunta in suo aiuto alle quattro di notte portando con sé un dottore. Mentre racconta la sua nottata, la donna scoppia a piangere, e gli confessa il suo disagio per la sua lontananza. La conversazione assume un tono sempre più disperato. Lei cerca di coinvolgerlo emotivamente ma capisce che il suo dolore non è compreso e che non è più possibile ristabilire un dialogo con lui. Qualcosa si è spezzato, e con esso anche la telefonata, che si chiude con un disperato «je t'aime» della donna. Nessuna risposta di lui: solo la musica, con un accordo perentorio e definitivo, chiude per sempre la relazione.

Sull'orlo dell'abisso

di Gianmaria Aliverta

L'ambientazione si svolge nella sala d'attesa di un ospedale, uno spazio dove la realtà si confonde con le ombre dell'inconscio. Lei, visibilmente agitata e fragile, è collegata a una flebo che continua a staccare, in un gesto ripetuto e quasi ossessivo, cercando conforto dall'infermiera che pare non ascoltarla. Il telefono è il suo unico compagno, il filo sottile che la tiene aggrappata a un passato doloroso.

La conversazione che intrattiene al telefono è frammentata, emotiva, carica di disperazione e rabbia. Le luci calano a tratti, riflettendo i suoi momenti di oscurità interiore. I suoni dell'ospedale - il rumore metallico dei carrelli, il bip delle macchine, i passi distanti - si mescolano con il suo respiro affannoso, creando una tensione crescente.

L'intero spettacolo è pervaso da un'atmosfera di mistero e angoscia, un viaggio nei meandri della psiche di una donna alla deriva, dove il confine tra realtà e follia si fa sempre più sottile. Solo alla fine, il pubblico potrà intuire il peso della separazione che l'ha spinta sull'orlo dell'abisso, un abisso che si svelerà con un ultimo, tragico respiro.

Una voce in totale solitudine

di Roberta Pedrotti

Una voce, nient'altro. Da questa voce non sappiamo altro se non quello che racconta ed esprime, in totale solitudine. Non ha nome, solo un generico "Elle" (Lei) a indicarla e potremmo ignorare tutto di lei: età, condizione, aspetto; giusto qualche indizio è sparso qua e là, ma senza darci la certezza che quel che racconta sia poi vero. Le note di Poulenc precisano, in realtà, che si tratti di una «femme jeune et élégante», come a sottolineare la tragica dicotomia fra una vita nel suo pieno fiorire e il dolore che la lacera. Ma chi sia, come sia, in fondo, poco ci importa, come importa poco pure l'unico dato certo, che la voce protagonista sia di donna. È una persona che soffre per la fine di un amore. La voix humaine, in tutte le sue forme, vita umana vissuta, che finisce per suggerire riferimenti alle esperienze biografiche di autori e interpreti.

Già al debutto della pièce di Jean Cocteau nel 1930, l'azione disturbatrice di Paul Eluard, che si era intrufolato a teatro con Sergej Eizenštejn e nutriva un'avversione personale nei confronti dell'autore, puntò proprio a insinuare un'identificazione fra Cocteau ed "Elle", fra l'amante misterioso e Jean Desbordes, che intratteneva all'epoca una relazione con il drammaturgo. Quando, poi, Francis Poulenc ne trarrà la sua opera fra il 1958 e il '59, su suggerimento del rappresentante parigino di Casa Ricordi Hervé Dugardin, il nascente amore per Louis Gautier, suo compagno poi fino alla morte, arrivava a lenire il dolore devastante per la rottura con Lucien Roubert (stroncato di lì a poco da un tumore), la cui eco è facile riconoscere nella Voix humaine. La partecipazione personale emerge chiara nelle sue lettere: «Conoscete il soggetto: una donna (sono io, come Flaubert diceva "Bovary c'est moi") telefona per l'ultima volta al suo amante che si deve sposare il giorno dopo» (lettera a Rose Dercourt-Plaut del 20 aprile 1958,); «Blanche [protagonista dei Dialogues des Carmelites, la sua opera precedente] sono io, ed Elle sono sempre io con... Louis, in prospettiva, perché certo, in un modo o nell'altro, la vita mi porterà via quest'angelo» (lettera a Hervé Dugardin del 30 marzo 1958). Da un lato il richiamo a Flaubert evoca un principio artistico generale, per cui l'autore è parte della propria creazione, dall'altro il riflesso del timore per il futuro del rapporto con Louis pone il coinvolgimento del compositore in una prospettiva più intima e personale.

Significativo, peraltro, è che Dugardin avesse pensato a Maria Callas come interprete ideale (sarà poi Denise Duval, musa di Poulenc anche per Blanche), quasi preconizzando sia la fine devastante della relazione allora appena intrapresa con Onassis sia la morte in solitudine nel suo appartamento parigino. Nondimeno, nel 1948 l'ultimo film girato da Anna Magnani con Roberto Rossellini, coincidente con la rottura sentimentale e il nuovo legame del regista con Ingrid Bergman, è L'amore, che comprende un episodio, Una voce umana, tratto proprio da Cocteau. Non si tratta, tuttavia, solo di identificazioni, di rispecchiamenti autobiografici o questioni di genere. È la condizione umana a essere al centro della riflessione di Cocteau prima e di Poulenc poi. Il lungo monologo scava nelle pieghe della solitudine, noi ne siamo spettatori scientifici e quasi morbosi, perché non è un'azione teatrale quella che si dipana sotto i nostri occhi: è il nostro sguardo che s'intrufola nell'intimità di una camera e ne scruta i segreti, una nudità dell'anima più segreta e scabrosa di quanto mai possa essere quella del corpo. Se sul palco un solo personaggio agisce e una sola voce s'intende, il pubblico si rende a sua volta protagonista di un voyerismo clinico, quantunque nelle intenzioni benevolo e

pronto a condividere il pathos. La solitudine disperata e disperante si accentua allorché la donna inscena una sua recita: finge, simula, ma non per la platea, bensì per sé stessa e per il suo ignoto, invisibile, inudibile interlocutore. Gli mente sapendo di mentire, aggrappandosi a un ultimo tentativo di seduzione, mente a sé stessa, allo stesso tempo, inventando una forze, risorse, distrazioni che non ha. Viene accusata, implora, si difende, si umilia. E nulla, in questo continuo oscillare di vulnerabilità, suppliche e tormenti o illusioni di rivalsa e riconquista, è per noi. Noi siamo quelli che spiano dal buco della serratura, ma il destinatario vero e proprio non c'è, non si vede e non si sente, lo conosciamo solo per come lei lo chiama, teneramente: Chéri. Eppure, di tenero e affettuoso non percepiamo proprio nulla. Solo il gelo.

Sì, perché l'altro tema fondamentale, complementare a quello della solitudine e dello scavo nella psiche dell'abbandonata, è quello dell'artificialità.

Poulenc sceglie di definire il suo lavoro come *Tragédie lyrique*, richiamandosi a un modello storico in continuità con la tradizione di Lully e Rameau, oltre che con il riferimento nobile del teatro classico. La contemporaneità del rapporto fra umano e tecnologia dialoga con una dimensione mitica, con gli stessi albori del melodramma, in cui spiccano i lamenti monteverdiani di Arianna e di Penelope (Il ritorno di Ulisse in patria). In entrambi i casi si tratta di riflessioni e preghiere nelle quali, quando l'amato assente è invocato, lo è nella consapevolezza dell'impossibilità del contatto rispetto alle parole rivolte ai confidenti sul palcoscenico. Il modello, se vogliamo, risale almeno alle *Heroides* di Ovidio, epistole immaginarie di eroine mitologiche indirizzate a sposi e amanti. Anche in queste la distanza fisica corrisponde alla consapevolezza della distanza nella comunicazione. La nostra "Elle" è senz'altro erede di questa tradizione, partecipa dei topoi del dolore e della recriminazione della donna tradita e abbandonata. Tuttavia, la sottolineatura dell'umanità della voce nel titolo porta alla ribalta un altro tema, che quasi echeggia la fiaba di Andersen dell'Usignolo dell'imperatore: il cuore, il sentimento in carne e ossa contrapposto al gelo della macchina. Un gelo che nel racconto è presente al pari del calore, un *marchingegno* musicale che è un oggetto concreto nella trama, però, mentre alla voce umana della protagonista non se ne affianca un'altra. I due usignoli si sfidano e si confrontano all'orecchio dell'Imperatore, mentre non possiamo che immaginare le parole di "Chéri" o quelle del domestico e della centralinista. Noi che spiamo la telefonata vediamo e ascoltiamo solo lei, da lui o da altri abbiamo solo il silenzio, ricavamo ciò che "Elle" ci lascia intuire e, in fin dei conti, potrebbero perfino non esistere, voci nella sua mente.

La scelta sperimentale di Cocteau è estrema e la musica di Poulenc le dà forma ancor più evidente, tant'è vero che il drammaturgo stesso dirà che la sua pièce ha trovato nell'opera - a tutti gli effetti *literaturoper*, direttamente tratta dalla fonte senza il filtro del libretto - il suo pieno compimento. Al soprano protagonista, infatti, è richiesta una gamma espressiva e stilistica vastissima, che sfiora il parlato, i vari modi del recitar cantando fino allo *Sprechgesang*, dolcezze melodiche, impennate all'acuto che richiedono, oltre all'attrice carismatica, anche una cantante di ferrea sicurezza. L'orchestra, con il finissimo tessuto strumentale ordito da Poulenc, solo non fa che amplificare le sfumature del suo percorso mentale, conferendo unitarietà alla linea frammentata e ondivaga del monologo. Sempre nelle sue note all'esecuzione, il compositore prescrive che «L'œuvre entière doit baigner dans la plus grande sensualité orchestrale», che l'opera sia immersa nella più grande sensualità orchestrale. Ci si può domandare se in qualche modo l'accompagnamento, quale coprotagonista, non rappresenti anche la parte del fantomatico "Chéri", o quanto la percezione

che “Elle” ne ha e vuole averne. L'eros che Poulenc voleva pervasivo nella resa musicale ammette queste ambiguità d'interpretazione, ma se anche fosse, è semmai il filtro dell'apparecchio a essere presente nel suono, sublimato nell'onomatopea di strumenti pronti a simularne i trilli, i segnali d'attesa o i silenzi. Di musica materiale, specchio sonoro dell'azione, il teatro musicale è pieno al pari del repertorio strumentale, attraversati da sempre entrambi dall'onomatopea, dalle voci di natura, ai corni da caccia già ben prima di Vivaldi, fino alle sinfonie di Mahler o, all'opera, al clacson nel Tabarro pucciniano. Allo stesso modo sentiamo il telefono, che è personaggio ma appare in partitura come apparecchio, come oggetto, non come portatore di voce. La sua fisicità musicale è meccanica, artificiale, priva di significato, gelida. Ciò vale, naturalmente, anche nella versione pianistica, che non ebbe mai una pubblica esecuzione vivente l'autore e fu poi concessa per la prima volta a Felicity Lott e Graham Johnson negli anni '10 di questo secolo dalla nipote di Poulenc, Rosine Seringe. Anzi, la concentrazione in un unico strumento del dialogo con l'unica voce offre un'ulteriore possibile prospettiva e focalizza l'attenzione sull'intimità della tragedia, sulla solitudine estrema, sull'alienazione di mille parole, situazioni, stati d'animo racchiusi in una mente in una stanza. Quando Cocteau scrive *La voix humaine* il dibattuto brevetto del telefono non ha nemmeno sessant'anni, ma l'apparecchio si è diffuso con rapidità fulminea. Già nel 1881, in Francia, debutta il *Théâtrophone*, che trasmette opere in musica e in prosa ben prima dell'invenzione della radio. Victor Hugo fa in tempo a sperimentarlo, mentre Verdi si oppone legalmente alla diffusione di una recita di Rigoletto, contrario alla separazione fra vista e udito. Né, all'azione del compositore, saranno stati con tutta probabilità estranee perplessità sulla qualità della resa sonora, le stesse perplessità che si riscontrano nel rifiuto di molti divi di incidere la propria voce nei primi decenni della fonografia, o di non riconoscersi nelle registrazioni effettuate. La *Compagnie du Théâtrophone* rimase attiva fino al 1932, vale a dire a due anni dopo il debutto teatrale della *Voix humaine*. Siamo in anni in cui, insomma, l'apparecchio è ormai entrato nella consuetudine, ma conserva il carattere di novità condiviso con tutto quel che riguarda la conservazione e la trasmissione di suoni e immagini, scorporati dall'immanenza fisica. È qualcosa che ha a che fare con la rinascita moderna del mito dell'automa, dal golem biblico via via fino alla creatura di Frankenstein e alle bambole letterarie, operistiche e danzanti tratte dai racconti di Hoffmann, passando per marchingegni reali e sofisticati come i vari giocatori di scacchi delle corti settecentesche. Nel 1920 si arriva, con lo scrittore ceco Karel Čapek, alla nascita della parola robot. Del 1927 è il film *Metropolis*, ma già da anni i futuristi avevano portato in teatro l'attore artificiale.

E non sono solo i futuristi: nessuna avanguardia può rimanere indifferente alle diverse implicazioni delle novità scientifiche e tecniche, alle loro ripercussioni sul quotidiano e alle loro potenzialità poetiche. Ai temi legati alla natura umana e alla possibilità di riprodurla artificialmente, nel caso del telefono, come del fonografo o della radio, si affiancano le questioni della separazione fra voce e corpo, fra presenza sonora e presenza fisica e, di conseguenza, della comunicazione. Se prima la distanza nello spazio comportava, per gli scambi epistolari, anche una distanza nel tempo, ora il dialogo può avvenire in tempo reale a dispetto dei chilometri. Così, risulta ancor più rilevante, nell'immediatezza, l'assenza degli sguardi, dei gesti, la possibilità di mentire, dissimulare, alimentare realtà alternative. Altre dimensioni della percezione, la scomposizione della percezione portano a creare altre possibili dimensioni dell'espressione e della narrazione. Permettono, insomma, di esplorare tutto il labirinto

interiore di una Lei, di una persona, un essere umano isolato da contatti concreti, isolato dal filtro della sola trasmissione della voce, osservato come tramite la quarta parete teatrale, o uno schermo.

Dal 1930 al 1958, l'oggetto telefonico resta implacabile coprotagonista anche fisico: se gli interlocutori sono assenti, lo strumento è lì nelle mani della donna, quasi attivo, con quel filo che può stringersi serpentino attorno al collo. E se *La voix humaine*, opera letteraria poi posta in musica, è un capolavoro audace e acuminato, il tema del telefono negli stessi anni pervade le arti nei modi più disparati: dà il nome a un intero genere (il cinema "dei telefoni bianchi" negli anni '30), è la chiave di un thriller (*Il terrore corre sul filo*, 1948), o di un'opera buffa che sembra il negativo della nostra *tragédie lyrique*. *The telephone* di Giancarlo Menotti (1947) vede il povero Ben costretto a fare la sua proposta di matrimonio a Lucy con una chiamata, dopo che i continui squilli e le chiacchiere della ragazza al telefono gli avevano impedito di farlo di persona.

Anche oggi, quando non esistono più centralinisti o fili, la presenza quasi simbiotica dei telefoni nelle nostre vite, come filtri e porte d'accesso per la comunicazione, quasi propaggini e amplificazioni delle nostre persone e dell'immagine che creiamo di noi, rende più vivi che mai tutti i temi della *Voix humaine*. Non sarà un caso se uno dei film più acclamati di Pedro Almodóvar, *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (1988), prende spunto proprio dalla pièce di Cocteau e denuncia il potenziale di inganno e alienazione nelle voci a distanza.

Nonostante gli sviluppi straordinari della robotica negli ultimi decenni, ora l'attenzione per quel che riguarda l'umanità artificiale guarda - sia con seria consapevolezza, sia con suggestione popolare, timori e luoghi comuni - all'intelligenza più che al corpo. Ma alla fine siamo sempre lì, persone che cercano amore, che fanno di tutto per esistere e amare.



venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.30
domenica 26 gennaio 2025 ore 16.00

ANDREA CHÉNIER

dramma di ambiente storico in quattro quadri

musiche di **Umberto Giordano**

libretto di **Luigi Illica**

Personaggi e interpreti

Andrea Chénier

Carlo Gérard

La Contessa di Coigny/Madelon

Maddalena di Coigny

Bersi

Roucher

Mathieu/Pietro Fléville

Un Incredibile/L'Abate

Schmidt/Fouquier Tinville

Il Maestro di Casa/Dumas

Michael Spadaccini

Kim Gangsoon

Alessandra Palomba

Maria Teresa Leva / Francesca Vitali

Shay Bloch

Alessandro Abis

Fernando Cisneros

Marco Miglietta

Gianluca Lentini

Giorgio Marcello

maestro concertatore e direttore d'orchestra **Francesco Pasqualetti**

regia **Andrea Cigni**

scene **Dario Gessati**

costumi **Chicca Ruocco**

luci **Fiammetta Baldiserri** e **Oscar Frosio**

coreografie **Isa Traversi**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Arché di Pisa

maestro del coro **Marco Bargagna**

Nuovo allestimento e nuova produzione del Teatro Verdi di Pisa in coproduzione con Teatro del Giglio di Lucca, Teatro Sociale di Rovigo, Teatro Grande di Brescia, Teatro Fraschini di Pavia, Teatro Sociale di Como, Teatro Ponchielli di Cremona

durata 2 h 30' compreso intervallo

Bozzetto di scena Dario Gessati

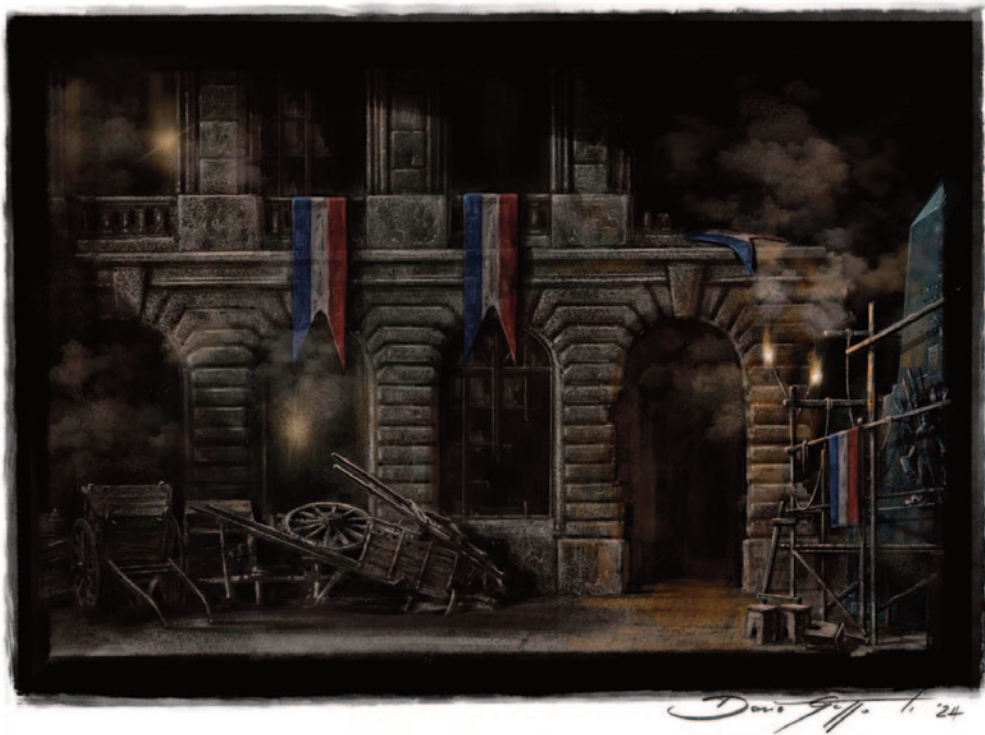


La vicenda

Nella serra del Castello di Coigny

La rivoluzione francese è alle porte ma la vita della nobiltà francese prosegue nella consueta gaiezza e serenità. La contessa di Coigny sta preparando una festa nel suo castello e il giovane Gerard, suo servitore, mentre è intento ad addobbare la serra per l'evento, manifesta tra sé il disprezzo per i padroni. L'unico membro della famiglia che è oggetto del suo odio è la contessina Maddalena, della quale è segretamente innamorato. Alla festa prende parte il poeta Andrea Chénier che subisce le critiche di Maddalena poiché non scrive poesie alla moda. Il giovane difende con forza i suoi ideali contro i costumi corrotti dell'epoca, che stanno portando la società alla decadenza, e sconsiglia Maddalena, dalla cui giovinezza è rimasto colpito, rispettare di più un sentimento gentile come l'amore, ormai disprezzato dalla società. Maddalena, colpita dalle parole di Chénier, si scusa con il giovane. Inizia la festa, ma viene interrotta poco dopo dall'ingresso di un gruppo di mendicanti che Gerard ha fatto entrare. La contessa rimprovera il suo servo che, offeso, si toglie la livrea e si allontana con i suoi amici poveri. La festa riprende e gli invitati danzano la gavotta.

Bozzetto di scena Dario Gessati



Periodo del terrore di Robespierre

Parigi, vicinanze del ponte Peronnet

Chénier, ormai bersaglio del governo rivoluzionario, viene continuamente pedinato da un "Incredibile" messogli alle costole da Gerard, divenuto ormai un capo della rivoluzione. Una donna sconosciuta gli scrive da tempo chiedendo protezione. E' Maddalena di Coigny, la cui

madre è stata uccisa dai rivoluzionari, che è costretta a vivere nascosta e ridotta in povertà. Le offre aiuto la serva mulatta Bersi che si prostituisce per guadagnare dei soldi per sé e per l'ex padrona. Chénier viene invitato dall'amico Roucher a partire per evitare di essere catturato dai rivoluzionari, ma il giovane vuole prima conoscere la misteriosa donna delle lettere. Una sera i due giovani si incontrano vicino al ponte e Chénier riconosce subito Maddalena; non è più la ragazza altera della festa, ma una donna profondamente cambiata. Fra i due divampa subito l'amore ma, all'improvviso, avvertito dall'"Incredibile", irrompe Gerard, ancora innamorato di Maddalena. I due si affrontano in duello mentre Maddalena fugge. Chénier ferisce gravemente l'avversario e questi, per amore di Maddalena, consiglia al suo rivale di fuggire con la donna che ama, poiché è ricercato dai rivoltosi. Al popolo che accorre dichiara di non conoscere l'uomo che lo ha ferito.

Al tribunale rivoluzionario

La Francia ha bisogno di denaro e soldati. Gerard, ora guarito, cerca di convincere la folla a fare una donazione per la causa di eguaglianza nella quale crede fermamente. Madelon, vecchia popolana cieca, offre alla patria il suo unico nipote quindicenne, mentre l'"Incredibile", rimasto da solo con Gerard, lo costringe ad accusare Chénier, che era stato arrestato. Gerard è incerto, ma l'amore per Maddalena lo spinge a denunciare il rivale. Maddalena, sconvolta, si offre a Gerard purché salvi la vita di Chénier. Questi, commosso, farà di tutto allora per salvare il giovane. Durante il processo, Chénier si difende da ogni accusa e Gerard, pentito di aver detto il falso per sbarazzarsi del rivale, ritratta la denuncia. Questo però non basta a scagionarlo e Chénier viene condannato a morte. Maddalena, confusa tra la folla, piange disperatamente.

Nel cortile della prigione

Andrea Chénier, assistito da Roucher, scrive i suoi ultimi versi mentre sta per morire. Gerard ha tentato di salvarlo, ma Robespierre non ha accettato di riceverlo. Aiutata da Gerard, Maddalena riesce ad ottenere un colloquio con Chénier e a corrompere la guardia. All'alba, quando i soldati vengono a prelevare i condannati, prende il posto di una prigioniera, Idia Legrey, e le dona il suo lasciapassare. Siede così sul carro dei condannati a fianco dell'uomo che ama. I due amanti si dirigono verso la morte, nell'estasi del loro amore, sereni. In un angolo Gerard piange amaramente.

Andrea Chénier, tra illuminismo e verismo

di Alessandro Cammarano

No, non è "musicaccia", come alcuni in tempi non remoti - e con una buona dose di "puzza sotto il naso" - hanno avuto a definire Andrea Chénier, anzi il contrario.

Dopo la prima assoluta, al Teatro Alla Scala il 28 marzo del 1896, ha trovato immediatamente posto nel repertorio rimanendoci saldamente fino ad oggi, e non a caso, per una serie di motivi che vale la pena di analizzare.

Umberto Giordano rappresenta plasticamente l'ideale verista che, in contrapposizione - ma è poi davvero tale? - con la tradizione precedente prende piede nel panorama musicale italiano con prepotenza e con impeto giovanile cerca, al pari di Mascagni, e non solo, di incarnare in musica i nuovi ideali della Scapigliatura.

Non a caso per lo Chénier si avvale della collaborazione di Luigi Illica, poeta ed intellettuale raffinato e soprattutto in grado di porre in versi una storia d'amore perfettamente intrecciata con un periodo storico che non fa semplicemente da sfondo, ma che anzi entra con prepotenza nella vita dei protagonisti.

Andrea e Maddalena sono l'epigono di tutti gli amori impossibili che costellano la storia del melodramma, ma qui l'amore assume una caratteristica diversa e nuova data dal contesto in cui nasce e cresce; se l'attrazione tra i due è immediata - il coup de foudre è parte essenziale del lessico dell'opera romantica - la presa di coscienza che porta al sacrificio finale avviene per entrambi in forma graduale ed inesorabile seppure diversa.



Bozzetto di scena Dario Gessati

Intorno a loro si muove un mondo variegato su cui vale la pena di soffermarsi e che difficilmente potrebbe essere definito "di contorno", in quanto ogni figura assume una valenza nello svolgersi della vicenda. Il vero André Chénier fu un poeta di talento che, pur essendo favorevole alle riforme, divenne critico verso gli eccessi della Rivoluzione e il suo destino tragico e romantico lo rende una figura emblematica a rappresentare il contrasto tra ideali di libertà e la realtà spietata della lotta politica. Il rivoluzionario vero, quello che per intenderci si sporca le mani, è Carlo Gérard, il giovane servitore che abbraccia convintamente gli ideali rivoluzionari per poi rivedere la sua posizione in senso fortemente critico.

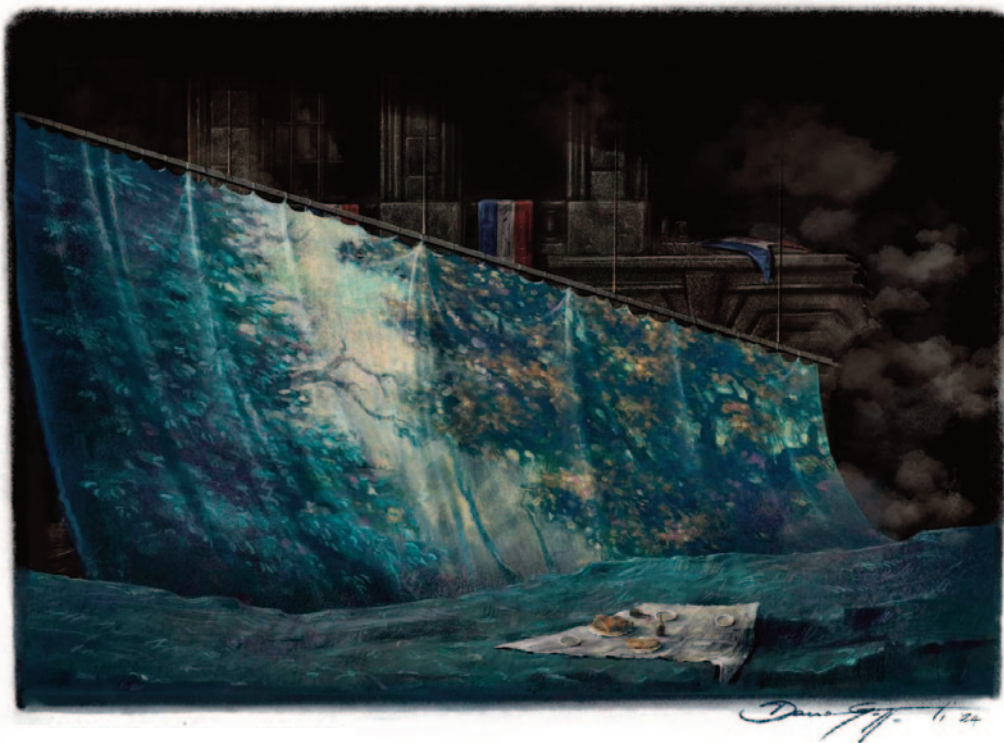
Egli è però soprattutto il rivale in amore dell'eroe eponimo e anche in questo caso passerà da un atteggiamento profondamente ostile al tentativo di riparare all'ingiustizia compiuta e lo farà in maniera disinteressata pur potendo approfittare della situazione.

Si diceva degli altri personaggi, nessuno secondario, tutti perfettamente costruiti dal punto di vista drammaturgico. Bersi, prima cameriera e poi confidente-salvatrice di Maddalena, si staglia in tutta la sua dignità che non perde neppure quando si capisce che - e lo si apprende nella "Mamma morta" - si è prostituita per alleviare gli stenti della padrona-amica.

Poi la vecchia Madelon, accecata ed esaltata dalla furia rivoluzionaria, che consegna senza una lacrima il nipote poco più che bambino alla lotta armata.

Ecco poi la contessa di Coigny, madre di Maddalena, arrogantemente insensibile all'aria di cambiamento, confortata nei suoi ideali conservatori dall'Abate e poi ancora l'Incredibile che spia Chénier per conto di Gerard. Tutto questo, e anche di più, lo si ritrova nella musica appassionatamente travolgente di Giordano, che forse a tratti pecca di esteriorità ma che comunque si pone con forza al servizio di una narrazione di ampio respiro, corale ed intima allo stesso tempo, scandita da rimi incalzanti e abbandoni crepuscolari.

Bozzetto di scena Dario Gessati





Non c'è dunque spazio per la retorica o la formalità tipica del melodramma romantico precedente: le emozioni sono crude, immediate, con personaggi che si trovano di fronte a situazioni estreme e disperate, facendo sì che tutto ciò si rifletta nella scrittura musicale, in cui Giordano evita lunghi periodi melodici prefissati, preferendo invece la spontaneità e la risposta emotiva diretta ai momenti drammatici; questo approccio si manifesta anche nel canto di conversazione tagliente, nelle cesure improvvise, nelle dinamiche estreme.

Con buona pace di chi, come si diceva sopra, la chiama "musicaccia", la prima fu un successo travolgente: il pubblico milanese, all'epoca assai più esigente di quanto non lo sia ora, accolse con grande entusiasmo sia la musica di Giordano, caratterizzata com'è da momenti di lirismo intenso e drammatico, sia il libretto di Illica, che riuscì a creare, come suo solito, personaggi complessi e ricchi di sfumature.

Per la Prima alla Scala, diretta da Rodolfo Ferrari, il ruolo del protagonista fu affidato al celebre tenore Giuseppe Borgatti, vero trionfatore della serata, che con la sua interpretazione intensa e passionale diede grande rilievo alla figura di Chénier, che divenne uno dei ruoli più importanti del suo repertorio.

Vale la pena ricordare che Borgatti fu chiamato "in corsa" dopo il forfait del previsto Alfonso Garulli e fu scelto - felicissima l'intuizione di Illica - proprio per la sua "abitudine" all'insuccesso e che dunque non avrebbe avuto problemi ad affrontare i rischi di un fiasco; la storia disse il contrario e Borgatti bissò "Un dì all'azzurro spazio".

Il ruolo di Maddalena fu interpretato dal soprano catalano Avelina Carrera, mentre il baritono Mario Sammarco vestiva i panni di Carlo Gérard.

La critica riconobbe subito il valore dell'opera, dando fiducia all'allora non ancora trentenne Giordano, considerandola un lavoro maturo, capace non solo di non sfigurare dinanzi ai grandi capolavori veristi dell'epoca come *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni o *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo ma consacrandolo definitivamente nel panorama dell'opera italiana tra Otto e Novecento.

venerdì 14 febbraio 2025 ore 20.30
domenica 16 febbraio 2025 ore 16.00

OTELLO

dramma lirico in quattro atti

musiche di **Giuseppe Verdi**

libretto di **Arrigo Boito**

Personaggi e interpreti

Otello	Roberto Aronica
Jago	Angelo Veccia
Cassio	Oronzo D'Urso
Roderigo	Andrea Galli
Lodovico	Shi Zong
Montano	Lorenzo Liberali
Desdemona	Iwona Sobotka
Emilia	Nikolina Janevska
Un araldo	Eugenio Maria Degiacomi

maestro concertatore e direttore d'orchestra **Christopher Frenklyn**

regia **Italo Nunziata**

scene **Domenico Franchi**

costumi **Artemio Cabassi**

luci **Fiammetta Baldiserri**

Orchestra Filarmonica Italiana

Coro del Teatro Municipale di Piacenza

Coro di Voci bianche del Conservatorio Nicolini di Piacenza

maestro del coro **Corrado Casati**

maestro del coro di voci bianche **Giorgio Ubaldi**

Nuovo allestimento del Teatro Municipale di Piacenza, Teatro Comunale Pavarotti-Freni di Modena, Teatro Municipale Romolo Valli di Reggio Emilia, Teatro Coccia di Novara, Teatro Sociale di Rovigo
Coproduzione tra il Teatro Coccia di Novara e il Teatro Sociale di Rovigo

durata 2 h 50'



Foto Gianni Cravedi

La vicenda

L'esterno del castello

A Cipro, il generale moro del presidio veneziano, Otello, fa ritorno all'isola dopo aver sconfitto la flotta musulmana. È sera e in mare infuria la tempesta; la folla assiste spaventata al difficoltoso approdo della nave del generale e prega per la sua salvezza. Appena Otello riesce a scendere a terra, annunciando la vittoria e lo scampato pericolo, la moltitudine lo accoglie entusiasta. Gli unici che non prendono parte al tripudio generale sono Roderigo, un gentiluomo veneziano vanamente innamorato di Desdemona, la bella e onesta moglie di Otello, e l'alfiere Jago, che odia Otello e trama contro di lui perché ha promosso Cassio capitano in vece sua. I soldati si radunano davanti alla taverna per i festeggiamenti. Jago induce Cassio a ubriacarsi fino a cantare le lodi di Desdemona. Roderigo, fuori di sé, provoca il rivale e i due iniziano a battersi. Il duello è però interrotto da Montano, il predecessore di Otello nel governo di Cipro, che viene ferito da Cassio. Jago intanto fomenta una rissa generale, finché Otello, richiamato dal tumulto, interviene a sedarla. Il generale degrada Cassio e ordina a tutti di allontanarsi. Rimasto solo con Desdemona, il Moro rievoca con la moglie la nascita del loro amore. Mentre il cielo si rasserenava, i due si avviano abbracciati verso il castello.

Una sala terrena nel castello

Jago continua a ordire il suo intrigo: convince Cassio che presto ridiventerà capitano, se si rivolgerà a Desdemona affinché interceda per lui presso il marito. Dopo aver invitato Cassio ad aspettare la donna in giardino, Jago riflette sul destino, sulla sua fede in un Dio malvagio e sulla natura cinica degli uomini. Si avvicina Otello, e Jago gli instilla il dubbio che la sua sposa gli sia infedele. Otello, che ha visto Cassio e Desdemona a colloquio in giardino, scaccia i dubbi quando la moglie è accolta con gioia da un coro di donne e fanciulli e da marinai che le offrono monili. Quando però Desdemona, ignara di tutto, perora la causa di Cassio chiedendo al marito di restituirlgli i gradi di capitano, Otello s'infuria. Desdemona vorrebbe asciugargli la fronte con il fazzoletto da lui donatole in pegno d'amore, ma Otello lo getta a terra. Lo raccoglie Emilia, moglie di Jago. Mentre Desdemona chiede perdono allo sposo per averlo turbato, Jago si fa consegnare il fazzoletto da Emilia, imponendole di tacere. Rimasto solo con Jago, Otello comincia a dubitare delle sue certezze e chiede all'alfiere di aiutarlo a trovare una prova del tradimento. Jago confida a Otello di aver udito Cassio parlare nel sonno a Desdemona e invitarla a nascondere il loro amore. L'inganno è compiuto quando aggiunge di aver visto il fazzoletto di Desdemona nella camera di Cassio: Otello, sconvolto, giura di vendicarsi.

La gran sala del castello

Un araldo annuncia l'arrivo imminente degli ambasciatori veneziani. Jago espone il suo piano a Otello: farà venire Cassio così che lui, nascosto, possa spiarne le parole e le intenzioni. Giunge Desdemona, che ingenuamente torna a perorare la causa di Cassio. Il marito le chiede di mostrargli il fazzoletto che le aveva donato. L'imbarazzo della sposa, che si accorge di averlo perduto, e l'insistenza con cui ella torna a parlargli di Cassio, fanno esplodere la furia di Otello che, incurante delle lacrime di Desdemona, la insulta e la scaccia. Rimasto solo, Otello sfoga la sua amarezza. Giunge Jago, che lo invita a nascondersi perché sta per arrivare



Cassio. Con l'inganno, l'alfiere spinge Cassio a mostrargli il fazzoletto che ha trovato in casa sua e che crede l'omaggio di una corteggiatrice ignota. Otello è definitivamente convinto del tradimento. Squilli di tromba e un colpo di cannone annunciano l'approdo della trireme veneziana. Otello informa Jago che ha deciso di uccidere i colpevoli; nomina poi capitano l'alfiere e riceve gli ambasciatori. Desdemona, assai turbata, presenzia alla cerimonia accompagnata da Emilia. Al messaggio del Doge, che lo richiama a Venezia nominando Cassio suo successore a Cipro, Otello - ancora istigato da Jago e perso ogni controllo - legge nel dolore della sposa la conferma del tradimento e insulta la moglie davanti a tutti, maledicendola. Ordina a tutti presenti, stupefatti e inorriditi, di andarsene; rimasto solo, cade a terra tramortito. Mentre dall'esterno giungono acclamazioni al "Leon di Venezia", Jago, che nel frattempo ha spronato Roderigo a uccidere Cassio, si compiace del suo trionfo e guarda con disprezzo l'uomo che ha rovinato.

La camera di Desdemona

In preda all'angoscia, Desdemona si prepara per la notte assistita dalla fedele Emilia; intona l'antica canzone del salice e prega la Vergine. Otello entra nella stanza da una porta segreta, s'accosta al letto, contempla Desdemona e la bacia tre volte. Quando la moglie si risveglia, la invita a chiedere perdono al cielo per i suoi peccati poiché la sua morte è ormai vicina. La donna tenta disperatamente di difendersi proclamando la sua innocenza, ma invano. Otello la soffoca senza ascoltare le sue ragioni. Emilia scopre l'assassinio e chiama aiuto: accorrono l'ambasciatore veneto, Jago e Cassio, che è appena sfuggito all'agguato tesogli da Roderigo. Di fronte alle grida di Emilia, che accusa Otello di aver ucciso un'innocente, il Moro ribadisce il tradimento della moglie. Emilia rinfaccia a Jago il suo intrigo. Scoperto l'inganno, Otello dà addio alla vita: improvvisamente illuminato dell'inganno nel quale è caduto, compiange l'uccisa, si pugnala e spira sul corpo di Desdemona, dopo averne baciato un'ultima volta le labbra.

Appunti di messa in scena per Otello

di Italo Nunziata

"La gelosia è sovente solo un inquieto bisogno
di tirannide applicato alle cose d'amore"

Marcel Proust

"L'amore fa nascere la gelosia,
ma la gelosia fa morire l'amore"

Cristina di Svezia

La gelosia è una prigione nella quale l'individuo si rinchiude a volte da solo o a volte sospinto da qualcuno o qualcosa. Finisce comunque per entrarci di sua spontanea volontà, per chiudere la porta dall'interno e gettare via la chiave al di là delle sbarre. La gelosia che piega le gambe, che toglie il sonno, arrovela i pensieri, la gelosia che avvelena l'intelligenza con interrogativi, sospetti, paure. La gelosia come una stanza chiusa, dalla quale è possibile uscire solo con l'annientamento totale della causa di questa lacerante ossessione.

Lo spazio scenico

Uno spazio chiuso, fatto di pareti di rame ossidate dal mare o dal passare del tempo. Una sorta di spazio prigione che, pur aprendosi verso l'esterno, ha sempre del di fuori una visione non naturale o oleografica, ma straniente e suggestiva. Uno spazio che si muove, si fraziona, si chiude, si riapre senza soluzione di continuità. Uno spazio mentale anche, che apre o chiude l'immagine o il pensiero, mette in primo piano o allontana come in un campo lungo cinematografico le persone, le situazioni, i pensieri. Uno spazio che, nei momenti più forti e claustrofobici dei propri pensieri, come un vero e proprio diaframma in fotografia, sembra chiudersi solo sulla realtà mentale del protagonista tanto da sfocare, sfigurare o aberrare per momenti che sembrano senza tempo le fattezze della realtà circostante.

Il tempo della tragedia

Tragedia di tutti i tempi e di tutte le epoche, è ambientata anche per i costumi e gli oggetti negli ultimi decenni del 1800, quasi ad evidenziarne, laddove possibile, la natura di "dramma borghese" dello svolgersi dell'azione e del sentimento. Una società ed un periodo storico che non ha più cotte di ferro o armature, ma corazze ben precise fatte di particolari tagli degli abiti, di rituali e forme ineludibili di vivere sociale, di appartenenza per nascita ad un mondo dove chi viene dal di fuori, pur avendo guadagnato con forza la sua esistenza e posizione in questa società adeguandosi perfettamente alle sue leggi sociali, sarà visto e ne rimarrà sempre come "estraneo e straniero".

Otello, il lato oscuro della fragilità

di Nicola Salmoiraghi

Chissà se Giuseppe Verdi e William Shakespeare avessero avuto la possibilità di incontrarsi, grazie alla macchina del tempo, magari in un'osteria di Roncole di Busseto o Stratford-upon-Avon: si sarebbero dati una pacca sulla spalla (anche se Verdi credo fosse assai poco incline a questo tipo di cameratismo) e avrebbero bevuto insieme un bel fiasco di Lambrusco o una pinta di birra?

Certo che motivi per andare d'accordo e argomenti su cui scambiarsi opinioni ne avevano a iosa, i due. I più grandi cantori, in prosa e in musica, dell'universalità dei sentimenti, odii, meschinità, della "verità" del genere umano, sempre quella attraverso i secoli, con le sue grandezze, le sue incertezze, le sue cadute e i suoi abissi.

Nessun compositore come Verdi, né prima né dopo, è riuscito a tale livello ad esaltare la grandezza del Bardo, attraverso il mezzo dell'opera, restituendone lo spirito, l'essenza e la straordinaria potenza. È quasi pleonastico ricordare l'impressionante forza musicale e drammaturgica di Macbeth, Otello appunto, e il magnifico arazzo a cesello di Falstaff. E resta un grande punto di domanda, il rimpianto di ogni appassionato d'opera: come sarebbe stato il Re Lear secondo Verdi? Progetto accarezzato e mai realizzato? Un'altra grande figura nella galleria dei padri verdiani, quasi sempre incombenti, ingombranti, ricattatori, soffocanti nella loro dimostrazione di affetto e con la loro personalità prevaricatrice. È curioso che le uniche madri nella produzione verdiana vengano citate da defunte o, se presenti, trattasi di maternità "surrogata", come nel caso di Azucena, che non prenderei certo ad esempio di amore genitoriale (e anche un filo distratta nell'accudimento dei pargoli...). Tant'è, Re Lear resta nel cassetto dei desideri irrealizzati, ma c'è da essere certi che Verdi ne avrebbe ricavato un capolavoro.

Affrontare oggi un testo shakespeariano, sia in prosa che traslato in musica, pone un'infinità di problemi nemmeno ipotizzabili fino a non molti anni fa, che francamente, per quanto mi riguarda, vanno a iscriversi tra le questioni di lana caprina. Molti dei soggetti del Bardo paiono sollecitare i pruriti degli intemerati alferi del politicamente corretto, che in questi ultimi tempi sta portando alla totale insensatezza della cancel culture.

Testi e trame pensati oltre quattro secoli fa e messi in musica un secolo e mezzo fa mi sembra sin troppo ovvio vadano inquadrati nel proprio periodo storico e analizzati con "intelligenza". Limitiamoci ad Otello: sembra diventato impossibile proporre un Otello "nero" che non lo sia di nascita (come se anima di un artista, qualsiasi artista, non sia quella di essere in grado di impersonare qualcosa di completamente diverso da sé, anche con il trucco): vade retro



Foto Gianni Cravedi

blackface, di conseguenza. Ma il fatto che Otello, grande stratega, militare eccelso, condottiero, a cui vengono assegnate posizioni di potere, proprio per i suoi meriti, nella Venezia del Cinquecento, magari obtorto collo, - ma non pensate la situazione sia poi così cambiata oltre l'ipocrisia di facciata -, sia nero, è fondamentale nell'economia drammaturgica della vicenda. Un'isola. In una società che deve accettarlo ma ne farebbe volentieri a meno. E questa sensazione, appena oltre la patina di coraggio, baldanza e forza granitica, fa di lui in realtà un uomo fragile, insicuro e, come si vedrà, facilmente manipolabile. Per cui quando Jago si riferisce a lui definendolo "quel selvaggio dalle gonfie labbra" (verso che fa rizzare certamente i capelli ai guardiani del lecito di cui sopra) in realtà non fa altro che mettere in parole quello che la società dissimulatrice e conformista davvero pensa di lui. La società, si badi bene, non Shakespeare, non Verdi (né Boito), che proprio attraverso quelle parole mettono semmai alla gogna il razzismo di chi le pronuncia. Non si può in ogni caso cancellare una realtà storica che purtroppo, un milione di volte purtroppo, è esistita. Sta a chi li porta in scena oggi, questi titoli, fare arrivare, far capire, qual è la reale sostanza del dramma, quale ne è il cuore autentico e non la vetrina per le polemiche.

Desdemona, ad esempio, è tutt'altro dalla pupattola un po' tonta e senza carattere che la tradizione tende a far credere. È, invece, donna modernissima. Pensate, una ragazza di famiglia patrizia e politicamente potente, che sceglie - e lo fa presumibilmente contro tutti - un uomo più grande di lei, non nobile, soldato e nero (ecco perché è importante questo "particolare") tra le altre cose. E lo fa secoli addietro. Perché Desdemona sa guardare oltre, ed è talmente matura e consapevole, sicura di sé, che non si cura minimamente che le sue insistenze a favore di Cassio con il marito, possano scatenare in Otello un inferno interiore, dal quale nessuno dei due si salverà. Lei sa di amarlo, e non può nemmeno pensare che lui non ne sia altrettanto consapevole. Quello che non immagina - e anche in questo è tristemente e terribilmente attuale - è che spesso la donna è più strutturata e forte dell'uomo, che invece, in questo caso, perso ogni controllo, la trascinerà ad essere vittima di femminicidio. Quanti ce ne sono nell'opera, in letteratura, nel teatro? E per questo vanno rimossi? Censurati? Semmai analizzati, riletti, interpretati e spiegati. Eliminare, nascondere, censurare, non serve a nulla.

Pensiamo alla potentissima figura di Jago. Lui è la parte nera che ciascuno di noi cela, controlla, governa, nella stragrande maggioranza delle situazioni. Il lato oscuro con cui non vogliamo fare i conti. Lui li fa, e il risultato sarà letale. Sotto l'aspetto farisaico della finta amicizia, della lealtà, agisce con un cinismo talmente subdolo e calcolatore che assurge quasi ai vertici di una bieca grandezza. Il suo "Credo" laico e irridente, virato al negativo, è una straordinaria ed inquietante pagina teatrale, non meno che musicale nella livida e notturna scrittura verdiana. Erano passati sedici anni di silenzio operistico (da Aida, 1871) quando Otello andò in scena al Teatro alla Scala di Milano, nel febbraio del 1887; con il librettista Arrigo Boito, che l'accompagnerà anche nella conclusiva avventura di Falstaff, Verdi eliminerà l'iniziale atto veneziano, con lo svelamento del matrimonio segreto tra Otello e Desdemona e ci porta immediatamente in medias res, sull'isola di Cipro. Tra Aida e Otello c'erano stati alcuni capisaldi della produzione wagneriana: la rappresentazione completa del Ring, Parsifal; nell'eterna contrapposizione Wagner-Verdi c'è chi volle vedere nella scrittura di Otello, uno strizzare l'occhio, quando non apertamente rifarsi al flusso continuo musicale del Sassone. Semplicemente Verdi seguiva l'evolversi del suo tempo creativo; non c'è proprio nulla che non sia assolutamente personale e "suo" in Otello. La prima impressione è che il potentissimo

e sfumato - non paia un azzardato ossimoro - racconto dell'Otello verdiano abbia di fatto superato lo schema delle arie chiuse (se si fa eccezione per la Canzone del salice e l'Ave Maria di Desdemona) per dipanare il suo ordito in un discorso drammaturgico-musicale senza soluzione di continuità. In realtà i momenti solistici, uniti da un'orchestrazione magistrale che colloquia fluidamente con il canto infondendogli un'unità narrativa sorprendente, sono presenti, abilmente mascherati e del tutto nuovi, per un musicista, Verdi, che all'alba dei 74 anni, coglie e vince la sfida del rinnovamento.

In fondo il celeberrimo "Esultate!", la sortita di Otello, non può essere considerato una breve cavatina? E come definire i grandi momenti del Moro come "Sì pel ciel marmoreo giuro", "Ora e per sempre addio sante memorie", "Dio! Mi potevi scagliar", "Niun mi tema"? E cos'è il meraviglioso duetto con Desdemona, "Già nella notte densa"?

Del "Credo" di Jago si è già detto, ma il suo brindisi del primo atto, "Innaffia l'ugola!...Chi all'esca ha morso"? O il Coro "Fuoco di gioia"? Quella che ascoltiamo è un'evoluzione di perfetta continuità, sorretta da una trama sonora che crea anelli di congiunzione tanto discreti quanto pregnanti: l'aria "nascosta" che si trasforma in dialogo e ogni momento teatrale che è collegato all'altro da passaggi abilissimi che svelano una teatralità di assoluta modernità. Il ruolo di Otello è stato quasi sempre meta agognata e punto di arrivo per tutti i tenori che potevano e possono permetterselo. Ma cosa occorre per impersonare vocalmente e non solo un credibile Moro di Venezia? A partire dal creator del ruolo, Francesco Tamagno, per arrivare nel secondo dopoguerra alle grandi creazioni di Ramon Vinay, Jon Vickers, e a quella tellurica e imprescindibile di Mario Del Monaco, che su questo personaggio ha posto un'ipoteca pesantissima e per certo versi ingombrante, facendone indubitabilmente il suo cavallo di battaglia. Difficile far accettare qualcosa di diverso, dopo.

C'è riuscito Plácido Domingo, che a Otello ha legato alcune delle pagine più belle della sua carriera. Non mancava la forza nella sua resa del ruolo, ma unita a una maggior introspezione e a un gioco di sfumature indubbiamente indispensabile per rendere il carattere, anche teatrale, di quest'uomo così tormentato, insicuro, vincente all'apparenza e sempre in lotta in realtà con i fantasmi della sua interiorità.

Non v'è dubbio che i maggiori interpreti del ruolo, oggi, siano Gregory Kunde, al vertice di una carriera che ha dell'incredibile, e che si ascolta in questa produzione, e Jonas Kaufmann, che per timbro e vocalità ricorda la lezione di Jon Vickers. Entrambi sono coscienti e sanno dimostrare che Otello non è unicamente forza muscolare - in realtà necessaria solo in momenti che non sono la maggioranza della scrittura di Otello - ma anche abbandoni lirici, ripiegamenti, canto sfumato. In una parola: verità. Scenica e musicale.

Otello, come è noto, è il penultimo atto di Verdi. Sei anni più tardi, il Grande Vecchio, ottantenne, sorprenderà nuovamente il mondo (sempre complici Shakespeare e Boito) con il prodigio di Falstaff. Dopo l'ombra della tragedia, il graffiante sorriso della commedia.

«Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai. Or morendo... nell'ombra... in cui mi giaccio... un bacio... un bacio ancora... un altro bacio...». «Tutto nel mondo è burla. L'uom è nato burlone, la fede in cor gli ciurla, gli ciurla la ragione. Tutti gabbati! Irride l'un l'altro ogni mortal. Ma ride ben chi ride la risata final». Le conclusioni delle due opere a confronto. Forse, davvero, è solo quando sei molto avanti con gli anni che comprendi quanto infinitamente più saggia sia, e da sempre sarebbe stata, la seconda soluzione.



Foto Gianni Cravedi

venerdì 28 marzo 2025 ore 20.30
domenica 30 marzo 2025 ore 16.00

L'ELISIR D'AMORE

melodramma giocoso in due atti

musiche di **Gaetano Donizetti**

libretto di **Felice Romani**

Personaggi e interpreti

Adina	Giulia Mazzola
Nemorino	Liparit Avetisyan
Il dottor Dulcamara	Daniel Giulianini
Belcore	William Hernandez
Giannetta	Judith Maria Duerr

maestro concertatore e direttore d'orchestra **Gerardo Felisatti**

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio Fercioni**

light designer **Andrea Benetello**

movimenti coreografici **Barbara Pessina**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Lirico Veneto

maestro del coro **Matteo Valbusa**

Allestimento della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Coproduzione tra il Teatro Mario Del Monaco di Treviso e il Teatro Sociale di Rovigo

con il sostegno di  **Adriatic LNG**
Energy for a better future

durata 2 h 20'



Foto Michele Crosera

La vicenda

Un villaggio nei Paesi Baschi verso la fine del XVIII secolo

Nell'aia antistante la fattoria della ricca e capricciosa fittavola Adina, i mietitori si stanno riposando dopo il lavoro nei campi. Adina, seduta in disparte, legge la storia di Tristano e Isotta; la osserva perdutoamente innamorato Nemorino, un contadino giovane, povero e timido. Su invito dei presenti, Adina legge ad alta voce come Tristano riuscì a far innamorare la bella Isotta con un filtro magico. Improvvisamente si ode un rullo di tamburi: sopraggiunge Belcore, sergente della guarnigione di stanza nel villaggio, alla ricerca di soldati per il suo reggimento; con spavalda sicurezza, egli corteggia Adina proponendole addirittura il matrimonio. Questa, per suo conto, si preoccupa solo di far capire a Nemorino quanto il proprio cuore sia volubile ed incostante.

Il suono di una tromba annuncia l'arrivo del dottor Dulcamara, un ciarlatano che enumera a gran voce i propri poteri taumaturgici destando l'interesse degli ingenui contadini. Uno di essi, in particolare, è fortemente attratto dalle promesse di Dulcamara: è proprio Nemorino, che gli chiede se fra le sue miracolose pozioni egli abbia anche il magico elisir d'amore della regina Isotta. Intuitane l'ingenuità, Dulcamara gli rifila una bottiglia di Bordeaux al prezzo di uno zecchino (tutto ciò che Nemorino possiede) avvertendolo però che l'effetto desiderato sopraggiungerà solo ventiquattr'ore dopo la somministrazione: giusto il tempo necessario al ciarlatano per far fagotto e allontanarsi dal villaggio. Fiducioso nel potere magico appena conquistato, Nemorino inizia a sorseggiarne non piccole dosi, divenendo assai presto euforico e acquistando fiducia e sicurezza, al punto da mostrarsi indifferente ad Adina che, per il nuovo atteggiamento del già sospirato e romantico spasimante, appare ora piuttosto sconcertata e stizzita. Tale è il desiderio di rivalsa della donna, che su due piedi ella decide di accettare la richiesta matrimoniale di Belcore, proponendo che le nozze abbiano luogo la sera stessa (essendo prefissata per l'indomani la partenza del sergente). Nemorino, certo della virtù dell'elisir quanto ben consapevole della necessità di ventiquattr'ore perché abbia effetto, prega Adina di rimandare le nozze d'un giorno; ma quest'ultima lo deride e si avvia con Belcore, mentre lo smanioso Nemorino viene dileggiato da tutti i presenti.

Mentre nella fattoria fervono i preparativi per le nozze, Dulcamara e Adina intrattengono i presenti cantando una barcarola; giunge il notaio, col contratto nuziale da far sottoscrivere agli sposi, ma Adina dichiara di volerlo firmare solo la sera, in presenza di Nemorino, per celebrare così la propria vendetta. Per parte sua Nemorino è disperato: l'elisir non produce infatti ancora effetto; inoltre, avendo speso tutti i propri averi, egli non è in grado di acquistarne una nuova bottiglia. Sfruttando la situazione, e col non secondario proposito di toglierselo di torno, Belcore gli prospetta l'immediato guadagno di venti scudi arruolandosi come soldato. In verità, per Nemorino le ristrettezze economiche sono già finite, grazie alla ricca eredità lasciategli da uno zio appena defunto.

Egli tuttavia non è ancora al corrente del luttuoso evento familiare, conosciuto invece dalle ragazze del villaggio grazie alla solerte contadina Giannetta: cosicché interpreta l'improvvisa attenzione delle giovani come l'effetto sicuro dell'elisir (fatto che sconcerta non poco lo stesso Dulcamara). Nemmeno Adina è a conoscenza del mutamento di fortuna intervenuto a favore di Nemorino e tradisce il suo affetto verso di lui mostrandosi gelosa; Dulcamara le racconta

di aver venduto l'elisir a Nemorino, dal quale ella deduce d'esser riamata. La stessa consapevolezza matura anche in Nemorino che, mentre le ragazze lo corteggiavano, ha creduto di scorgere una lacrima sul viso di Adina.

È Adina stessa a riacquistare il contratto di arruolamento da Belcore, e a restituire con questo la libertà a Nemorino; ma sulla via alla felicità, che sembrerebbe ormai spianata, rimane ancora un ostacolo, quello dell'orgoglio. Sulle prime, infatti, Adina appare ancora riluttante e non confessa esplicitamente a Nemorino il proprio amore; è necessaria una scenata del giovane - pronto ad abbandonare tutto e a partir soldato di fronte al frettoloso e puntiglioso congedo di Adina - perché quest'ultima decida finalmente di aprire il proprio cuore. La gioia dei due innamorati è immensa, quanto lo scontro di Belcore. Dal canto suo, Dulcamara celebra con fierezza la straordinaria efficacia dell'elisir mentre, *dulcis in fundo*, Nemorino apprende d'esser divenuto l'uomo più ricco del villaggio.

Un'opera dedicata "Al Bel Sesso di Milano"

di **Gilberto Mion**

Nel corso dei primi decenni del Novecento i cartelloni dei teatri lirici registrarono la rapida sparizione di un gran numero di titoli operistici del secolo precedente, pur se in passato apprezzati e famosi. Molteplici furono i motivi. L'irrompere di nuove mode estetiche, come nel caso del verismo, del simbolismo, del fascino verso l'esotico; l'inevitabile mutamento dell'interesse e dei gusti degli spettatori; l'avvicendamento generazionale, e l'ovvia curiosità verso nuove proposte. In questo senso, già a cavallo fra Otto e Novecento si era registrato l'affermarsi di giovani compositori d'opera quali Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Giordano,



Foto Michele Crasera

Cilea, Catalani, che trovarono in tal modo di fronte a sé porte spalancate.

Il fenomeno non risparmiò nessuno, neppure il grandissimo Verdi del quale rimasero in repertorio poche cose: diciamo Ernani, Rigoletto, La traviata, Il trovatore, Aida, Otello e Falstaff. Stessa sorte per Rossini, di cui restarono in vita di fatto solo Il barbiere di Siviglia e L'italiana in Algeri; e per Bellini, presente nei teatri praticamente solo con Norma, La sonnambula e I puritani. Di Donizetti, l'autore più prolifico di tutti, si eseguivano solamente la Lucia di Lammermoor, Don Pasquale e L'elisir d'amore. Qualche rara volta La figlia del reggimento e La favorita. Sopravviveva magari qualche isolato titolo tardo ottocentesco ancora cercato dal pubblico, come La Gioconda di Ponchielli o Mefistofele di Boito; quest'ultimo, solo perché cavallo di battaglia di celebri bassi come Fëdor Šaljapin. Però di molti autori un tempo celebri ed osannati - vedi Spontini, Cherubini, Mercadante, Pacini, Marchetti, Vaccaj - si persero le tracce, e la frequentazione musicale. Un destino inesorabile, anche se qua e là troviamo ancora i loro busti nel foyer di taluni teatri, o scorgiamo il loro nome inciso su qualche loro frontone.

A partire dagli Anni Cinquanta del secolo scorso, le cose poco alla volta cambiarono. Ci volle del tempo, ma si recuperarono man mano un po' tutti i lavori di Verdi - l'occasione buona fu il cinquantennale della morte, nel 1951, allorché la RAI trasmise per radio e la Cetra registrò in disco l'intero corpus verdiano con i migliori cantanti allora disponibili. Tanto che oggi opere come Nabucco, Macbeth, La forza del destino, Don Carlo, Simon Boccanegra, una volta rivalutate, sono tornate non solo frequenti, ma pure molto amate. Poi nei decenni seguenti arrivò, grazie all'interessamento di direttori quali Bonynghe e Scimone, ed alla graduale riscoperta della tecnica belcantistica e di coloratura - ma anche grazie al sorgere del Rossini Opera Festival - il reinserimento in repertorio non solo di titoli comici o semiseri desueti, quali Il turco in Italia, La gazza ladra e le farse giovanili; ma anche dell'importantissimo Rossini 'serio' di Tancredi, Semiramide, La donna del lago, Armida, Mosè, Otello e via scorrendo. Anche Bellini vide rinascere, accanto a Norma, La sonnambula e I Puritani, rimaste in repertorio, altre opere non tanto minori quali I Capuleti e i Montecchi, La straniera, Beatrice di Tenda e Il pirata. Infine, toccò a Gaetano Donizetti essere riscoperto in toto. I suoi concittadini bergamaschi si misero di buzzo buono, e diedero vita negli Anni Settanta al primo festival a lui tutto dedicato; manifestazione dal 2016 si è rinnovata, e si chiama ora Donizetti Festival Opera. E si provvide a fondare pure un apposito, operoso Centro di Studi a lui dedicato. Due ambiti in fondo complementari, con i quali si diede inizio al riesame critico di lavori già noti ed all'esplorazione di quelli dimenticati. Una miniera quanto mai generosa, dato che Donizetti (nato nel 1797, mancato nel 1848 perso nei meandri d'una demenza causata dalla sifilide, con trapassi dall'eccitazione alla depressione) in men di trent'anni di attività musicale, cioè dal 1816 al 1845, compose circa una settantina di titoli teatrali fra seri, semiseri e comici. Una ricchissima messe in parte inesplorata, che ancor oggi riserva riscoperte e gradite sorprese. Vedi la recente ricostruzione ed esecuzione al Donizetti Festival 2019 della partitura di un'opera semiseria creduta perduta, L'ange de Nisida. Operazione permessa da documenti faticosamente ritrovati e studiati con cura, riportando alla luce un lavoro appositamente composto per le scene di Parigi, terminato alla fine del 1839 ma rimasto ineseguito per l'improvviso fallimento del teatro al quale era destinato; e che vide una parte del suo materiale trasfuso dal musicista, un anno dopo, nel grand-opéra La favorite.

Insomma, i tanti sforzi profusi nel tempo da più parti, anche per la disponibilità di molti

interpreti di eccellenza vocale e stilisticamente adeguati (specialmente sul versante femminile), hanno ottenuto il rientro stabile in repertorio di opere di indubbio valore quali Maria Stuarda, Anna Bolena e Roberto Devereux (che formano la cosiddetta "Trilogia Tudor"), Lucrezia Borgia, Linda di Chamounix. E pure di piccoli capolavori di comicità quali Rita, Il campanello, Le convenienze e inconvenienze teatrali. Nonché promosso la riproposta, di tanto in tanto, di altri titoli tutto sommato non tanto inferiori quali Marino Faliero, Poliuto, Maria di Rohan, Gemma di Vergy, Pia de' Tolomei.

Ma, come già detto prima, L'elisir d'amore non è stato mai trascurato dai palcoscenici teatrali; al contrario, è da sempre una delle opere più rappresentate in tutto il mondo. Magari svilito talora, nel passare dei tanti decenni, da esecuzioni di routine o di modesta levatura (se non peggio), ma restando pur sempre titolo gradito tanto al melomane agguerrito, quanto al meno esigente degli spettatori.

Partiamo dal soggetto dell'opera. L'azione avrebbe luogo, precisa il libretto, "in un villaggio, nel paese de' Baschi", circa alla fine del XVIII° secolo. Ma i registi si sbizzarriscono da tempo a collocarla nei posti più vari ed impensati, ambientandola per esempio in un bosco incantato dove i personaggi sono dei piccoli gnomi, o in un campo di grano abitato da minuscoli, pittoreschi esserini. Così l'abbiamo visto, non tanti anni fa, in quel di Trieste e Losanna: due graziosissimi spettacoli, il primo tutto a firma di Ivan Stefanutti, il secondo di Adriano Sinivia e Cristian Taraborrelli.

Definito "melodramma giocoso" in due atti, L'elisir d'amore poggia su di un eccellente libretto, riuscitissimo per taglio drammaturgico e pittura dei personaggi, che si deve al genovese Felice Romani, uno tra i migliori drammaturghi e creatori di versi di quegli anni. Elogiato all'epoca, non a caso, come "il principe dei librettisti". Il soggetto era liberamente ricavato - modificando qua, aggiungendo là, mantenendone però l'impianto generale - dal libretto francese de Le philtre di Eugène Scribe, già musicato nel 1831 con gran successo da Daniel Auber per l'Opéra di Parigi. Lo dichiara esplicitamente l'autore in un iniziale Avvertimento: "Il soggetto è imitato dal «Filtro» di Scribe. Gli è uno scherzo; e come tale è presentato ai cortesi Lettori".

Come sia, quello de L'elisir d'amore rimane di certo «Il più raffinato libretto che abbia scritto Romani nel genere comico, un testo chiaro e garbato, con personaggi nitidamente disegnati e soprattutto una vena profonda di sincero sentimento», come ha commentato William Ashbrook, il maggiore studioso donizettiano. Annotando poi che se messo a confronto con la travolgente comicità de Il barbiere di Siviglia di Sterbini e Rossini, magistrale commedia ancora memore degli schemi dell'opera buffa settecentesca dove i personaggi sono «descritti nelle loro apparenze superficiali» - dunque ancora simili a macchiette, diremmo noi - e dove «le questioni cuore sono date per scontate e non merita dilungarsi nell'evocarle», il lavoro del tandem Romani/Donizetti appare assai diverso, più moderno, più reale, decisamente vicino al gusto dell'epoca. Si mostra cioè come «un'opera buffa romantica, in cui il conflitto non è risolto attraverso l'inganno o qualche circostanza fortuita, bensì mediante il riconoscimento da parte di Adina del giusto valore della costanza di Nemorino».

Vediamo ora i personaggi. Che sono essenzialmente quattro, in ordine di entrata. Adina è una giovane proprietaria terriera, capricciosetta e superficiale, che sta bene del suo e per il momento non ha in programma di accasarsi. Ed è per questo infastidita dalla corte insistente, e non sempre discreta di Nemorino, un giovanotto spiantato, semplicito ed ingenuo, però

nel fondo solerte nel lavoro e di buon cuore. Va a capire perché si sia innamorato proprio di una ragazza non solo di ben più ricco censo, ma anche culturalmente ben superiore dato che, come osserva lui stesso ammirato, «legge, studia, impara... non vi ha cosa ad essa ignota». Il sergente Belcore, che sopraggiunge in paese col suo drappello di soldati, ripropone la caratteristica figura del miles gloriosus della commedia plautina. Un soggetto fatuo e pretenzioso, che si presenta in scena paragonandosi sfacciatamente ad un bel «Paride vezzoso» capace di riconoscere a prima vista una vera bellezza. Per poi concludere boriosamente: «son galante, son sergente, / non v'ha bella che resista / alla vista d'un cimiero». Dulcamara è invece un carattere buffo a tutto tondo, in cui confluisce l'antica figura del ciarlatano ambulante; uno scaltro maestro dell'arte di abbindolare gli altri. Con la sua sciolta, irruente, iperbolica parlantina ha facile gioco con le ingenue plebi di campagna, velocemente indotte ad acquistare a poco prezzo il suo improbabile, fantasioso toccasana. Un farmaco universale che dovrebbe guarire ogni genere di malattia, tanto da fargli affermare con sfacciata immodestia che «benefattor degli uomini, riparator de' mali / in pochi giorni io sgombero, io spazzo gli spedali».

E ora parliamo della musica. La partitura originale ed autografa, smembrata in epoca imprecisata, è conservata in due luoghi diversi: il primo atto a Napoli, al Conservatorio di San Pietro a Majella; il secondo invece è custodito al Museo Donizettiano di Bergamo. L'opera venne presentata per la prima volta al Teatro della Cannobiana di Milano - sala che in quel tempo insieme al Teatro Carcano rivaleggiava con La Scala - il 12 maggio 1832. Gli era stata commissionata dal famoso e attivissimo impresario Angelo Lanari; ma gli interpreti che questi aveva sotto contratto in quel momento non promettevano bene. Il nostro compositore infatti, in una lettera al padre Andrea, esponeva le proprie riserve sul tenore vicentino Giambattista Genero cui era affidato il protagonista Nemorino. Lo definisce un cantante appena «discreto»; ma se leggiamo una altra lettera inviata allora al Romani, lamentava che fosse nientemeno che «un tenore balbettante». Sulla dizione del soprano tedesco Sabine Heinefetter, cui era



Foto Michele Crosera

consegnata la capricciosa Adina, osservò che quando cantava ogni parola uscita di bocca risultava incomprensibile, commentando sarcasticamente che «ciò che dice, lo sa solo lei!». Trovava perfetto per fortuna il baritono francese Henry-Bernard Debadier, chiamato a vestire la divisa di Belcore. Quanto al basso umbro Giuseppe Frezzolini, destinato a interpretare Dulcamara, le cose ahinoi andavano anche qui maluccio: Donizetti lo qualificava nientemeno che con il secco aggettivo di «canino»; ribadendo tal opinione negativa anche in altra occasione se, pur riconoscendone le brillanti doti di attore, si lagnava della grossolanità della sua «voce da capretto». L'opera comunque, nonostante un cast non tutto all'altezza del compito, nonostante i tempi di composizione accelerati - tuttavia la leggenda delle due sole settimane di lavoro va corretta, sicuramente furono non meno di quattro - nonostante qualche discussione in itinere fra i suoi due autori, nonostante una trama a dire il vero un po' scontata, riportò al Teatro alla Cannobiana un indiscusso trionfo, mettendo d'accordo per una volta pubblico e critica. Successo replicato a ruota non solo in molte altre sale italiane, ma anche anni dopo a Parigi - la città dove Donizetti concluse la sua carriera d'operista, prima di cedere all'avanzare inesorabile del male - allorché venne ripresa il 17 gennaio 1839 al Théâtre Italien suscitando l'entusiastico consenso del pubblico parigino. E minime obiezioni da parte dell'esigente critica di Oltr'Alpe.

L'apparizione fulminante de *L'elisir d'amore* cadeva giusto in un periodo in cui, superata la soglia dei trent'anni, Donizetti si dedicava sempre di più al melodramma serio, sempre di meno ai lavori comici. Ma se di quest'ultimi diminuiva man mano la quantità, aumentava proporzionalmente la loro qualità. E sotto questo aspetto, il suo exploit eccezionale - frutto del lungo apprendistato nel non facile repertorio comico, coincidente con l'inizio carriera, iniziato con la farsa *Una follia* presentata a Venezia nel 1818, il melodramma burlesco *Il falegname di Livonia* (Venezia, 1819) e l'opera buffa *Le nozze in villa* (Mantova, 1821), la farsa *La lettera anonima* (Napoli, 1822), dimostra quanto il compositore bergamasco non solo possedesse un'inequivocabile attitudine al genere buffo (cosa che, per dire, mancò a Verdi sino all'estremo *Falstaff*), ma avesse nel contempo anche incrementato ed affinato la sua innata attitudine al teatro tout court. Non a caso, durante la genesi della partitura de *L'elisir* chiese ed ottenne da Romani - a questo non sempre bendisposto, a dire il vero - una serie di modifiche e qualche integrazione al testo originario, andando alla ricerca di una migliore efficacia scenica. Una per tutte, l'introduzione a metà del secondo atto della tenera romanza «Una furtiva lagrima»; pausa riflessiva che il poeta riteneva raffreddasse l'azione, mentre il musicista intendeva così interporre una pausa elegiaca e introspettiva nel mezzo di un atto tutto movimento, tutto comicità. Ed a ben vedere aveva pienamente ragione il secondo. Buona dose del merito va anche al memorabile quartetto di caratteri, tutti drammaturgicamente ben delineati dal libretto del Romani, tutti musicalmente perfettamente sbalzati da Donizetti. Come già detto in precedenza, da una parte stanno un soprano ed un tenore, la coppia dei consueti 'amorosi'. La capricciosa e maliziosa Adina è vanamente corteggiata dal candido Nemorino, così li vediamo impegnati in scaramucce comico-sentimentali dispiegate in una struttura lineare che alterna momenti a solo e sapidi duetti. Dall'altra due bassi-baritono, sagome squisitamente buffe, e in modi diversi spassose: da una parte il baldanzoso Belcore, militare-sco e vanitoso adone, dall'altra lo strampalato Dulcamara, al quale dobbiamo una delle più famose 'tirate' sillabate dell'opera italiana - una lunga filastrocca scioglilingua, una girandola

di suoni - che inizia così: «Udite, udite, o rustici / attenti, non fiatate...», per concludere, dopo mirabolanti ed iperboliche affermazioni mediche, con un invito economico allettante: «Comprate il mio specifico,/ per poco io ve lo do».

In definitiva, infatti, quello che maggiormente colpisce in quest'opera garbata e sorridente, è l'ammirevole, equilibrato mix di componente sentimentale e componente comica, due elementi che si alternano senza che uno prevalga mai troppo sull'altro. Una vera meraviglia di fresca e spontanea ispirazione, sospesa fra aulico idillio pastorale e moderna sentimentalità romantica. Tanto da poter considerare a pieno diritto L'elisir d'amore come uno dei vertici massimi del teatro di mezzo carattere (termine usuale un tempo) inserendosi nella scia in quel genere semiserio che nella prima metà dell'Ottocento intrigava gli spettatori con La sonnambula di Bellini o La gazza ladra di Rossini. Oppure con la Linda di Chamounix, altro riuscito cimento donizettiano in bilico fra fine humour e tenero sentimentalismo. Così, a distanza di quasi due secoli dalla sua creazione, la popolarità di questo oliatissimo ingranaggio teatrale rimane ancora intatta, così che gli amanti dei teatri continuano ad apprezzarne la sfavillante caratterizzazione verbale e musicale dei personaggi, la spontaneità e la felicità d'invenzione melodica, la leggerezza e la luminosità della componente strumentale. Anche perché in tale partitura certe raffinatezze sono sparse a piene mani: ora un felice intervento del clarinetto, ora un colorito unisono dei corni, ora il fagotto e l'arpa ad introdurre «Una furtiva lagrima» di Nemorino. Un capolavoro assoluto, insomma, che - restando in ambito donizettiano - troverà equivalente incanto solo nei successivi La fille du régiment (1840) e Don Pasquale (1843).

A proposito. Allorché l'editore Ricordi, un paio di mesi dopo la prima esecuzione chiese a Donizetti a chi volesse dedicare l'edizione musicale a stampa di questa sua opera, come s'usava sempre fare in questi casi, questi se la cavò rispondendogli: «Giacché a me per tua gentilezza lasci la scelta della dedica dell'Elisir d'amore, io te sono gratissimo. E questa sia 'Al Bel Sesso di Milano'. Chi più di quello sa distillarlo? Chi meglio di lui sa dispensarlo?». Bene, abbiamo scoperto un galante femminista ante litteram!



Foto Michele Croseda

domenica 11 maggio 2025 ore 16.00

FLATLANDIA

Opera multimediale in un atto

liberamente ispirata al racconto fantastico a più dimensioni di **Edwin A. Abbott**

Pastiche musicale a cura del Conservatorio di Musica Francesco Venezze di Rovigo

ideazione, sceneggiatura e testi **Vincenzo Soravia**

libretto **Andrea Vivarelli**

musiche originali e sound design del **Dipartimento di Musica Applicata alle Immagini del Conservatorio di Musica Francesco Venezze di Rovigo**

attori **Giulio Canestrelli** e **Michele Guidi**

ballerini di **Arte Danza Rovigo**

voci **Silvia Belluco** e allievi delle **classi di canto del Conservatorio di Musica Francesco Venezze di Rovigo**

musiche originali, elaborazioni,

orchestrazione, direzione d'orchestra **Stefano Celeghin**

regia e luci **Claudio Ronda**

visual artists **Giorgio Bertinelli**

Orchestra del Conservatorio di Musica Francesco Venezze di Rovigo

Coproduzione tra il Teatro Sociale di Rovigo

e il Conservatorio di Musica Francesco Venezze di Rovigo

durata 1 h

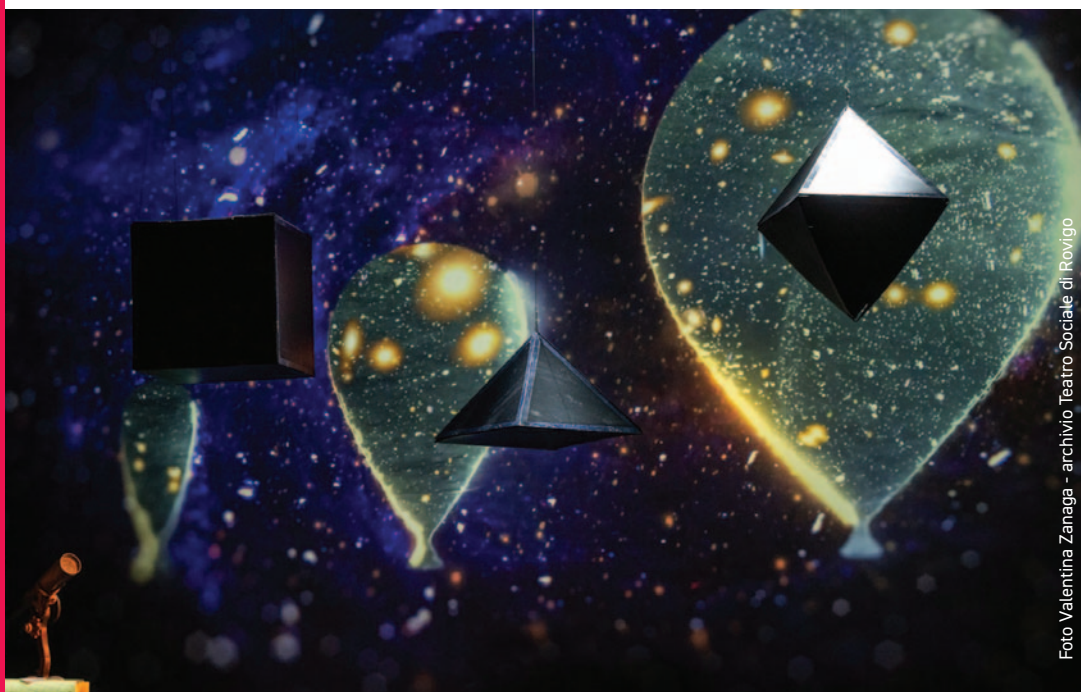


Foto Valentina Zanaga - archivio Teatro Sociale di Rovigo

Benvenuti a Flatlandia

di Vincenzo Soravia

Foto Valentina Zanaga - archivio Teatro Sociale di Rovigo



"Come in ogni avventura, ti verrà offerta un'opportunità. L'occasione, come recita il poeta, di scoprire il segreto della musica che risiede tra la vibrazione della voce di chi canta e il battito del cuore di chi ascolta. Non sforzarti di capire, limitati a comprendere. Non cercare di ascoltare, abbandonati a sentire. Ti sembrerà di assistere a una girandola di suoni, immagini, parole e corpi, che, spaesati, si rincorrono per formare un girotondo e girare, volteggiare e ancora girare, fino a ritrovarsi a terra abbracciati, esausti e sorridenti. Pitagora ti guiderà in questo viaggio attraverso una realtà a più dimensioni.

Tutto ha inizio con un sogno (quasi un incubo) di Pitagora nel Paese di Linelandia. Sì, hai udito esattamente; un mondo in equilibrio su una sola linea, nel quale si può camminare solo in avanti o indietro. Non esistono né la destra, né la sinistra. O bianco o nero. E dopo aver conosciuto e fatto irritare il Re di Linelandia, Pitagora si risveglia nel suo mondo di Flatlandia dove le linee si possono unire tra loro formando una gran varietà di figure piane per lo più regolari. Triangoli isosceli ed equilateri, Quadrati come lui, Pentagoni come le piante degli edifici di Flatlandia, Esagoni come il suo nipotino Euclide, e ancora, aumentando il numero dei lati fino a ottenere un quasi Cerchio perfetto. Finalmente potersi muovere in tutte le direzioni e non solo su una singola linea. Ma proprio in tutte le direzioni? Dopo aver scambiato qualche nozione di geometria con il suo nipotino, Pitagora si ritrova dal nulla la presenza di uno Straniero che dice di essere una Sfera.

Che sarà mai una Sfera? Pitagora non lo può sapere. Nel suo Paese esistono solo due

dimensioni: destra, sinistra, avanti e dietro. La terza dimensione, ovvero l'alto e il basso, egli l'ignora completamente. Lo Straniero ce la metterà tutta per fargli capire che esiste un mondo a tre dimensioni nel quale abitano le figure solide, ma invano. Pitagora, nonostante lo Straniero lo abbia preso per mano e gli abbia fatto provare l'ebbrezza di elevarsi verso l'alto e ammirare la sua tanto amata terra di Flatlandia, non osava ammetterlo. Fra le altre cose temeva di essere arrestato e condannato per blasfemia andando in giro a dire che esiste un altro mondo oltre Flatlandia. Però, eccitato dall'esperienza trascendentale appena vissuta, si ritrova coinvolto in una strana conversazione con il suo perspicace nipotino. Ma, se esiste veramente una terza dimensione, allora potrebbero esistere altri mondi a quattro, cinque e, chissà, forse anche a undici dimensioni. Presi da un brivido di terrore, Pitagora ed Euclide, dopo aver immaginato la realtà di Spacetimeandia (molti anni dopo un certo Albert Einstein ne dimostrerà l'esistenza) si ritrovarono in presenza di uno strano personaggio: addirittura il Re di Pointlandia. Increduli e impietositi nell'assistere alla miserevole condizione di trascorre l'intera esistenza in un solo Punto di questo sfortunato essere umano, tornano alla loro realtà, nel loro mondo normale a due dimensioni: Flatlandia. Dopo un po' di tempo, ci proverà, Pitagora, a condividere con gli abitanti di Flatlandia la sua estatica esperienza in una realtà a più dimensioni. Si prodigherà a convincere i suoi compagni di viaggio che un mondo in cui la pluralità dei punti di vista, la ricchezza delle diverse lingue e culture, la pienezza della vita nei momenti in cui una luce celestiale rischiara il nostro tormentato e vacillante mondo interiore esiste veramente. Ma senza successo. Verrà emarginato e lasciato solo. Perché, allora, non unirvi a lui?"



Foto Valentina Zanaga - archivio Teatro Sociale di Rovigo

A TU PER TU CON LA LIRICA

presentazioni dei titoli in Stagione

Ridotto del Teatro Sociale

venerdì 11 ottobre 2024 ore 18.30

Madama Butterfly di Giacomo Puccini

martedì 19 novembre 2024 ore 18.30

Roberto Devereux di Gaetano Donizetti

venerdì 29 novembre 2024 ore 18.30

La vedova allegra. Die lustige Witwe di Franz Lehár

venerdì 20 dicembre 2024 ore 18.30

La voix humaine di Francis Poulenc

venerdì 24 gennaio 2025 ore 18.30

Andrea Chénier di Umberto Giordano

venerdì 14 febbraio 2025 ore 18.30

Otello di Giuseppe Verdi

venerdì 28 marzo 2025 ore 18.30

L'elisir d'amore di Gaetano Donizetti

Il Ridotto del teatro trasformato in un salotto per accogliere alcuni tra gli interpreti più acclamati del panorama lirico internazionale che presentano i titoli in Stagione. Una occasione per parlare inoltre con il direttore artistico del Teatro Sociale di Rovigo, i registi, gli scenografi, i direttori d'orchestra ospiti. Gli studenti degli istituti cittadini leggeranno estratti dai libretti d'opera nell'ambito del progetto RovigoCittàchelegge. La giornalista e critico musicale Elena Filini intervisterà gli ospiti di Madama Butterfly e Otello.

eventi ad ingresso gratuito

durata 1 h

LE STORIE DIETRO LA STORIA

incontri di approfondimento

Ridotto del Teatro Sociale

mercoledì 22 gennaio 2025 ore 18.00

Andrea Chénier

Gli artisti al tempo del Terrore

relatrice **M. Lodovica Mutterle**

martedì 11 febbraio 2025 ore 18.00

Otello

Cipro da Venezia ai Turchi

relatore **Maurizio Romanato**

in collaborazione con  Accademia dei Concoridi

eventi ad ingresso gratuito

durata 1 h

UN GELATO ALL'OPERA

E se il titolo delle opere in Stagione fosse un gusto di Gelato? In sinergia con la gelateria Godot proponiamo anche quest'anno il progetto "un gelato all'opera", un modo per coniugare musica e palato da un'idea del festival Rovigo Cello City!

Presentazione dei gusti

Madama Butterfly domenica 6 ottobre 2024

Roberto Devereux domenica 17 novembre 2024

Otello domenica 9 febbraio 2025

L'elisir d'amore domenica 23 marzo 2025

in collaborazione con 

luogo delle degustazioni



#INFLUOPERA

Anche per la Stagione 24.25 il Teatro Sociale di Rovigo ospita il progetto #InfluOpera di OperaMeet, il primo network di formazione professionale per content creators delle arti, nato nel 2023 grazie alla collaborazione e al contributo del nostro teatro.

Il progetto prevede una serie di appuntamenti in corrispondenza delle recite d'opera della Stagione, che contemplano momenti di networking, workshop, formazione e la creazione di contenuti social sugli spettacoli in scena e sulla storia, l'architettura e le specificità del teatro.

209ª STAGIONE LIRICA

ANTEPRIME STUDENTI E PROVE APERTE

martedì 8 ottobre 2024 ore 16.00

TeatroRagazzi

Madama Butterfly
di Giacomo Puccini

PER STUDENTI DELLE SCUOLE MEDIE,
SUPERIORI E UNIVERSITÀ

venerdì 29 novembre 2024 ore 16.00

TeatroRagazzi

OPERA IN OPERA prova aperta

La vedova allegra. Die lustige Witwe
di Victor Leon e Leo Stein

PER STUDENTI DELLE SCUOLE MEDIE,
SUPERIORI E UNIVERSITÀ

giovedì 19 dicembre 2024 ore 16.00

TeatroRagazzi

La voix humaine
di Francis Poulenc

PER STUDENTI DELLE SCUOLE SUPERIORI
E UNIVERSITÀ

mercoledì 12 febbraio 2025 ore 16.00

TeatroRagazzi

Otello
di Giuseppe Verdi

PER STUDENTI DELLE SCUOLE MEDIE,
SUPERIORI E UNIVERSITÀ

giovedì 27 marzo 2025 ore 16.00

TeatroRagazzi

OPERA IN OPERA prova aperta

L'elisir d'amore
di Gaetano Donizetti

PER STUDENTI DELLE CLASSI
4° E 5° ELEMENTARE, SCUOLE MEDIE,
SUPERIORI E UNIVERSITÀ

venerdì 9 maggio 2025 ore 16.00

TeatroRagazzi

Flatlandia
di Vincenzo Soravia

PER STUDENTI DELLE CLASSI **4° E 5° ELEMENTARE**,
SCUOLE MEDIE, SUPERIORI E UNIVERSITÀ



Sindaco
Valeria Cittadin

Assessore alle Politiche Culturali
Erika De Luca

Dirigente Settore Cultura
Micaela Pattaro

Funzionario Settore Cultura
Carla Cibola

Direttore Artistico
Edoardo Bottacin

Direttore di produzione
Manuela Reale

Promozione e Immagine
Servizi musicali - Teatro Ragazzi
Milena Dolcetto

Responsabile amministrativo
Chiara Turri, Giorgia Salmasso

Contratti
Michela Proni

Gestione Amministrativo Contabile
Valentina Merlini, Silvia Raise

Responsabile sicurezza
Stefano Biolcati

Responsabile ufficio stampa
Comune di Rovigo
Paola Gasperotto

Biglietteria
Sandra Andreotti
Paola Gallo

Direttore tecnico di palcoscenico e laboratorio
Roberto Lunari

Capo macchinista
Matteo Fasano

Macchinisti
Davide Zanardi, Roberto Macchi,
Rosa Parini, Agostino Vallin

Capo elettricista
Paolo Rando

Elettricisti
Lorenzo Franco

Capo attrezzista e decoratrice
Samantha Pigozzo

Decoratrice
Francesca Filippini

Attrezzzeria
Patrizia Boscolo

Capo sarta
Federica Coppo

Sarta
Germana Rossi Silvestrini

Vestitrici
Silvia Varotto, Sonia Marani, Cristina Scaranaro

Capo trucco
Riccardo De Agostini

Trucco
Francesca Zarabara, Sofia Motta

Capo parrucco
Donatella Zancanaro

Parrucco
Giovanna Almi

Direttori di Scena
Jacopo Cacco, Maria Selene Farinelli

Maestri collaboratori di palcoscenico, sala e regia
Gerardo Felisatti, Francesco De Poli,
Caterina Schenal, Linda Piana

Maestri alle luci
Sabina Baratella

Maestri ai sovratitoli
Alessandro Argentini

Stagista
Chiara Tommasini

Il Teatro Sociale di Rovigo ringrazia



Comune di Rovigo
Assessorato alla Cultura



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



**CONFINDUSTRIA
VENETO EST**
Area Metropolitana
Venezia Padova Rovigo Treviso

Partner



Accademia dei Concordi



ORCHESTRA
REGIONALE
FILARMONIA
VENETA



Rovigo Jazz Club



Sostenitori



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Padova e Rovigo

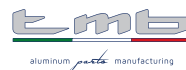


FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE DI ROVIGO

FONDAZIONE

BVR BANCA VENETO CENTRALE
CREDITO COOPERATIVO ITALIANO

Sponsor



PRIVATE
BANKING



Interporto
di Rovigo



Technical partner



Media partner



Libretti realizzati grazie al contributo di



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE DI ROVIGO

Il Teatro Sociale di Rovigo è a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche che non è stato possibile individuare

Libretto ideato e curato da Ufficio Promozione e immagine del Teatro Sociale di Rovigo.
Realizzazione grafica: Fancy grafica sas

In stampa settembre 2024

TEATRO SOCIALE DI ROVIGO

Piazza Garibaldi, 14
Rovigo

UFFICI

Telefono 0425 27853/21734
Email teatrosociale@comune.rovigo.it

BOTTEGHINO

Telefono 0425 25614
Email teatrosociale.botteghino@comune.rovigo.it

www.comune.rovigo.it/teatro
www.arteven.it

