

RIVISITAZIONI E INNOVAZIONI

LA RICEZIONE DI MONTEVERDI

NEI COMPOSITORI ITALIANI

DALLA SECONDA METÀ DEL XX SECOLO

A cura di

Gianmario Borio e Angela Carone



© Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2022

ISBN 978-88-96445-26-6

In copertina: Tono Zancanaro, *Poppea*, china a tratto (1976). Archivio Storico
“Tono Zancanaro”, Padova. Per gentile concessione

Impaginazione e grafica: Matteo Broccoli

RIVISITAZIONI E INNOVAZIONI
LA RICEZIONE DI MONTEVERDI
NEI COMPOSITORI ITALIANI
DALLA SECONDA METÀ DEL XX SECOLO

A cura di
Gianmario Borio e Angela Carone



INDICE

| | |
|--|-----|
| Gianmario Borio e Angela Carone | |
| Introduzione | VII |
| | |
| Mila De Santis | |
| <i>Monteverdi sul cammino di Dallapiccola: Il ritorno di Ulisse in patria</i> | 1 |
| Paolo Dal Molin | |
| <i>Emblema epocale, artefice esemplare, autorità legittimante: Claudio Monteverdi nel pensiero di Luigi Nono</i> | 23 |
| Michele Chiappini | |
| <i>Scritture dell'interpretazione: Orfeo e Poppea nelle «realizzazioni» di Bruno Maderna nel centenario monteverdiano (1967)</i> | 55 |
| Federica Marsico | |
| <i>La prospettiva di Sylvano Bussotti nella ricezione novecentesca di Monteverdi</i> | 91 |
| Alessandro Maras | |
| <i>Fausto Razzi e la 'parola' di Monteverdi</i> | 119 |
| Angela Carone | |
| <i>Dalla teoria alla pratica. Claudio Monteverdi secondo Domenico Guaccero</i> | 141 |
| Rodolfo Baroncini | |
| <i>Squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi: il Combattimento di Tancredi e Clorinda e un recentissimo sequel di Ambrosini</i> | 161 |

Federica Marsico

La prospettiva di Sylvano Bussotti nella ricezione novecentesca di Monteverdi*

A Sylvano Bussotti, in memoriam

La figura di Claudio Monteverdi riveste un ruolo significativo tra i musicisti del passato ammirati da Sylvano Bussotti. In un'intervista il compositore racconta:

Io ho avuto uno straordinario amico [...]: si chiamava [...] Giorgio Rubinato, era medico condotto e critico d'arte. [...] Questo Giorgio Rubinato aveva una collezione di dischi che oggi farebbe ridere per l'esiguità, ma che allora invece sembrava una cosa importante, e i cui due pilastri erano Monteverdi e

* Questo saggio è stato realizzato grazie al finanziamento dell'Horizon 2020 Research and Innovation Programme dell'Unione Europea (Marie Skłodowska-Curie Grant Agreement n. 887530). Desidero ringraziare: Gianmario Borio e Angela Carone per avermi coinvolto in questa iniziativa editoriale; Michele Chiappini per avermi fornito la sua trascrizione della tavola rotonda di Treviso del 13 ottobre 1975 (cfr. *infra*); Michele Girardi per i suoi suggerimenti; Nicholas Isherwood per i chiarimenti sulle esecuzioni del *Suicidio di Seneca*; Rocco Quaglia per il fondamentale aiuto nel reperimento dello spartito di quest'ultimo brano. Per il supporto nella ricerca archivistica e bibliografica, inoltre, ringrazio Stefanie Besser (Alte Oper, Francoforte), Edoardo Bottacin (Associazione "Musincantus", Treviso), Umberto D'Arpa (Biblioteca del Conservatorio "Arrigo Pedrollo", Vicenza), Marina Dorigo (Archivio Storico del Teatro La Fenice – d'ora innanzi ASTF –, Venezia), Manlio Gaddi (Archivio Storico "Tono Zancanaro", Padova), Jessica Gambling (Los Angeles County Museum of Art), Stefano Grigolato (Biblioteca Queriniana, Brescia), Ann Kersting-Meuleman (Universitätsbibliothek "Johann Christian Senckenberg", Francoforte), Laura Mariani (Casa Ricordi, Milano), Maddalena Novati (Centro Studi e Ricerche "NoMus", Milano), Simone Solinas e Francesca Sgroi (Archivio Storico del Teatro Regio, Torino).

Stravinskij: Monteverdi nelle opere che proprio Malipiero andava pubblicando nel piano della famosa “*opera omnia monteverdiana*” [...]. Ebbene, io passavo i pomeriggi ad ascoltarli entrambi [...] per questo seme lasciandomi dentro da Giorgio Rubinato, che coniugava Monteverdi attraverso la visione moderna di Malipiero. [...] Ora questi due fatti, Malipiero-Monteverdi e Stravinskij [...], devo riconoscere tutt’oggi che sono stati per me come segni profondi.¹

L’ammirazione per il compositore cremonese emerge in vari lavori di Bussotti e in modalità variamente declinate nel corso dei decenni. In virtù delle suggestioni promanate dagli appassionanti ascolti dei dischi dell’amico Rubinato, Bussotti sceglie di omaggiare Monteverdi inserendo in *Lorenzaccio* e nell’*Ispirazione* due citazioni tratte dall’*Orfeo*, relative al potere incantatorio della musica. *L’incoronazione di Poppea* è poi oggetto del suo interesse, manifestatosi sia nell’attività di regista e costumista sia attraverso la personale rielaborazione della musica dell’opera. Quest’ultimo aspetto è stato discusso da Nicholas Isherwood in riferimento al brano per basso e pianoforte dedicatogli da Bussotti, *Isherwood, Isherwood* (2007),² in cui vengono inseriti i primi due versi dell’aria di Seneca precedente all’annuncio della sua morte da parte di Mercurio e l’*incipit* del duetto finale di Poppea e Nerone. Nella trattazione che segue, pertanto, non mi soffermerò su quest’ultimo pezzo.

1. La prospettiva di Bussotti come librettista e compositore

La citazione dell’*incipit* della seconda strofa dal prologo dell’*Orfeo*, «Io la musica sono», è facilmente riconoscibile se si sfogliano le pagine di *Lorenzaccio*, «melodramma romantico danzato in cinque atti, ventitré scene e due fuoriprogramma» su libretto dell’autore (atto II, scena 5, cfr. la Figura 1 con l’Esempio 1).³ Nell’opera andata in scena al Teatro La Fenice di Venezia il 7

¹ *Intervista a Sylvano Bussotti* (1988), a cura di Daniele Lombardi, in *Sylvano Bussotti. Totale libertà*, a cura di Daniele Lombardi, Mudima, Milano, 2016, pp. 51-70: 52, 55.

² Nicholas Isherwood, *The Bass Voice in the Late Works of Sylvano Bussotti*, in *The Theatres of Sylvano Bussotti*, ed. by Daniela Tortora, Brepols, Turnhout, 2020, pp. 585-592 (a p. 589 è riprodotta una pagina dello spartito).

³ La numerazione degli atti e delle scene è assente nella partitura in riferimento alla terza e ultima parte dell’opera (*Rara Requiem*) ed è pertanto tratta dal libretto Sylvano Bussotti, «*Sognato dalla storia*». *Materiali per un «Lorenzaccio» (a Venezia, settembre 1972)*, «Lo Spettatore musicale», numero speciale, 1972, pp. 7-31 (si tenga conto che le scene sono numerate in modo continuo dall’inizio alla fine del lavoro). Le Figure 1 e 2 sono tratte da Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio. Melodramma romantico danzato in cinque atti, ventitré scene e*

settembre 1972, l’inserimento si colloca nella parte di George Sand, subito dopo l’intervento corale che intona ‘la dedica’ del lavoro e ne esplicita l’autobiografismo: «L’opera di Sylvano porta memoria al babbo e a lui la dedica / nell’emblema di Syro è testimonianza d’amore / [...] ogni scena d’opera seguente rappresenterà le mie mille e una metempsicosi». ⁴ Segue la citazione monteverdiana, che rievoca, nell’ascoltatore esperto, il potere della musica descritto dal prologo dell’*Orfeo*, quello cioè di infiammare persino gli animi più algidi. Attraverso il riferimento al capolavoro seicentesco, Bussotti palesa dunque il suo intento di assegnare, anche nella sua opera, questa straordinaria capacità all’arte dei suoni. Successivamente, nel coro che chiude la ventunesima scena intonando una lunga serie di nomi (atto V), la figura del musicista cremonese è evocata nella parte del basso solista: «Monteverdi, Puccini, / Cavalli, Mahler, Schoenberg, / cantami una canzoncina / canterem le melodie / eterne / fare l’amor» (cfr. seconda accollatura nella Figura 2). ⁵ Qui il suo nome viene accostato a quelli di altri compositori profondamente ammirati da Bussotti. Infine, indirettamente correlato all’amore dell’autore per Monteverdi è il brano espressamente dedicato all’amico defunto che, con la succitata collezione di dischi, aveva acceso la sua passione per la musica del ‘Divin Claudio’ («Ricordo di Giorgio», atto IV, scena 18). ⁶

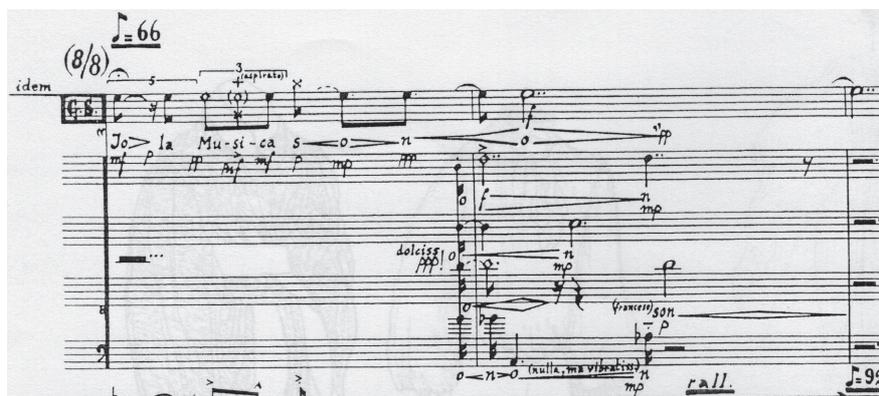


Figura 1. Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, atto II, scena 5, sezione a, p. 4. © Casa Ricordi srl, Milano. Per gentile concessione.

due fuoriprogramma in omaggio al dramma omonimo di Alfred de Musset 1968-1972, Ricordi, Milano, 1972. Poiché la paginazione della partitura non è continua ma comincia daccapo per ognuno degli atti dal primo al terzo e per la terza parte dell’opera, i riferimenti a essa si forniscono mediante il numero di pagina preceduto da quello della sezione. L’Esempio 1 è tratto da Claudio Monteverdi, *L’Orfeo*; *L’Arianna*; *Il lamento di Olimpia*, edizione critica a cura di Anna Maria Vacchelli, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona, 2014 (Opera omnia di Claudio Monteverdi, 8), p. 86.

⁴ Bussotti, «*Sognato dalla storia*», cit., p. 13.

⁵ *Ivi*, p. 30.

⁶ *Ivi*, p. 25. Cfr. anche *Intervista a Sylvano Bussotti*, cit., p. 52.

FEDERICA MARSICO

La Musica

Basso continuo

Io la Mu-si-ca son, ch'ai dol-ci-ac-cen-ti so

Esempio 1. Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, prologo, bb. 50-52.

Figura 2. Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, atto V, scena 21, parte III, p. 16. © Casa Ricordi srl, Milano. Per gentile concessione.

Nella produzione successiva a *Lorenzaccio*, la figura di Monteverdi fa nuovamente capolino nell'*Ispirazione*, «melodramma in tre atti da una traccia di Ernst Bloch» su libretto del compositore (Firenze, Teatro Comunale, 26 maggio 1988). Nella seconda scena del primo atto (intitolata *Scene, scenate, scenette*), il Maestro di cappella è intento a provare una nuova opera, ma è disperato per l'inettitudine del coro e dell'orchestra a realizzare le sue istruzioni. Avendo scorto l'anziano violinista Mastro Wolfango addormentato, si infuria ulteriormente e, prima di decretare collerico la fine della prova, si sfoga con le

seguenti parole:

MAESTRO DI CAPPELLA

(*in falsetto; un po' buffo, ma involontariamente; e sincero*)

«Io la musica son che in dolci accenti»

(*enfatico*)

questo il divino Claudio Monteverdi!

(*sdegnato*)

Risparmiatemi, prego, altri commenti;

(*appassionato*)

questo Bussotti e poi quest'altro Verdi!

(*patetico*)

M'affanno per strapparvi l'espressione,

quasi quasi credevo all'illusione

(*sibillino e furente*)

presto distrutta da qualche cialtrone

(*triviale, buttandosi a sedere, scosciato, esagerando la posa scomposta di Mastro*

Wolfango)

in questa sciagurata posizione!⁷

Come già in *Lorenzaccio*, è l'*incipit* della seconda strofa dal prologo dell'*Orfeo* – ora l'intero primo verso – a essere citato da Bussotti, che lo affida in falsetto al Maestro di cappella, a imitazione della parte della Musica nell'opera seicentesca (Figura 3).⁸ La citazione accentua il tono di biasimo dell'iroso direttore nei confronti degli esecutori, la cui prova non ha nulla da spartire con i «dolci accenti» monteverdiani.

Nel catalogo di Bussotti un altro titolo testimonia la sua ammirazione per il 'Divin Claudio', che si manifesta non attraverso l'inserimento di citazioni, ma mediante la rielaborazione di un intero pezzo monteverdiano. Nella «scena drammatica» *Il suicidio di Seneca* per basso e pianoforte, Bussotti si confronta con uno degli episodi più significativi dell'*Incoronazione di Poppea*.⁹

⁷ *L'ispirazione. Melodramma in tre atti da una traccia di Ernst Bloch. Musica, testo e segno Sylvano Bussotti*, programma di sala, 51° Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1988, pp. 15-59 (libretto): 31.

⁸ La Figura 3 è tratta da Sylvano Bussotti, *L'ispirazione. Melodramma in tre atti*, Ricordi, Milano, 1986.

⁹ La composizione è indicata con il titolo errato *Morte di Seneca* in Sylvano Bussotti. *Catalogo delle opere pubblicate da G. Ricordi & C.*, a cura di Mariacristina Giorgi, Ricordi, Milano, 1993, p. 34; *Catalogo cronologico delle opere di Sylvano Bussotti*, a cura di Hidehiko Hinohara, in Sylvano Bussotti. *Catalogo delle opere pubblicate da Rai Trade*, Rai Trade, Milano, 2006, pp. 19-31: 27; Luigi Esposito, *Catalogo opere*, in Id., *Un male incontenibile. Sylvano Bussotti, artista senza confini*, Bietti, Milano, 2013, pp. 449-574: 521. Il titolo corretto compare invece

FEDERICA MARSICO

3 flauti
2 oboi

Vibr. (met. spento)

Mar. (bacch. morbide)

Camp.

Timpani

4

M.

(c.)
Arpa

« J - o la Mu - si - ca son che in dol - ciac - cen - ti »
 Più po' buffo, ma involontariamente, e sincero
 (è scappato - sfasciato - nel momento, mentre la Maddalena era sinistra, ma perché - ammazza) »

F2
Ob.

Clb.
Fg.
Trbn.

Vla.

CB.

M.

(c.)
A.
(e P.f.)

pizz. arco vp

mp mf f fff

0 (±)

(pizz. m.t.)

trattenendo e

f questo il di vi no Claudio (6) Risparmiatemi, prego, altri commenti;
 (enfatico) Monteverdi! (adagnato)

f (appassionato) questo Bussot - ti e poi quest'?

trascendentale
m.t. Ped.

Ped.

Figura 3. Sylvano Bussotti, *L'ispirazione*, atto I, scena 2, p. 20. © Casa Ricordi srl, Milano. Per gentile concessione.

nello spartito e nelle note di sala di tre concerti nei quali fu programmata l'esecuzione del pezzo (cfr. *infra*).

La dipartita del filosofo, sostiene Ellen Rosand, «taglia in due lo svolgimento dell'azione».¹⁰ Prima di tale avvenimento, la presenza di Seneca funge da monito sulle coscienze degli altri personaggi; dopo il suo suicidio, invece, «l'intera costruzione morale del mondo cade».¹¹ La trascrizione dell'episodio della morte di Seneca da parte di Bussotti mostra dunque il suo interesse per il tema della definitiva sconfitta di quei principi morali di cui il filosofo rappresenta l'estremo baluardo e che Nerone e Poppea infrangono senza remore.

Il lavoro di Bussotti venne eseguito in prima assoluta da Aurio Tomicich e Mauro Castellano il 28 agosto 1991 all'Alte Oper, durante le Frankfurt Festen, nell'ambito di una serie di concerti dedicati al compositore per i suoi sessant'anni.¹² Un'unica ulteriore esecuzione si tenne il 2 dicembre 1991 al Los Angeles County Museum of Art con gli stessi interpreti.¹³ Una successiva ripresa, programmata da Isherwood e dal compositore (al pianoforte) il 20 febbraio 2008 durante il festival Stockholm New Music, non ebbe invece luogo a causa dell'irreperibilità dello spartito.¹⁴ Il pezzo infatti non fu mai pubblicato da Ricordi, sebbene sia erroneamente registrato nel catalogo delle opere di Bussotti date alle stampe dall'editore. Alla data di marzo 2020 l'autografo risulta ancora disperso, ma ne esiste una fotocopia presso gli eredi di Tomicich.¹⁵

Nel programma del festival svedese il brano venne presentato come «part of a piece that Bussotti adapted and made additions to Monteverdi's music»;¹⁶

¹⁰ Ellen Rosand, *Le ultime opere di Monteverdi. Trilogia veneziana*, a cura di Federico Lazzaro, Ricordi, Milano, 2007, p. 185 (ed. or. Ead., *Monteverdi's Last Operas. A Venetian Trilogy*, University of California Press, Berkeley, 2007).

¹¹ *Ivi*, p. 187.

¹² Cfr. *Schönheit. Eine Utopie? Frankfurt Feste '91 (Alte Oper Frankfurt, 14.8 bis 20.9)* (NoMus: Bussotti progr 036); *Selezione delle principali manifestazioni internazionali per il 60° compleanno di Sylvano Bussotti*, in «La lunga litania dei nostri affetti». *Omaggio a Sylvano Bussotti. 1991. Sessant'anni il primo ottobre. Venticinque anni con Casa Ricordi*, Ricordi, Milano, 1991, pp. 38-40: 40. L'elenco delle iniziative omette, tuttavia, il concerto del 28 agosto, il cui programma è però deducibile dalle note di sala (Universitätsbibliothek "Johann Christian Senckenberg" di Francoforte: Mus S 43 / Alte Oper / 1991-92). Nell'archivio dell'Alte Oper non si conserva una registrazione del concerto.

¹³ Cfr. *Monday Evening Concerts. Los Angeles County Museum of Art Presents BUSSOTTIOPERABALLET by Sylvano Bussotti (Leo S. Bing Theater, 2 December 1991)* (NoMus: Bussotti progr 045). L'archivio del museo californiano conserva la registrazione del concerto; tuttavia, solo alcuni frammenti del nastro – digitalizzato su mia richiesta – sono udibili.

¹⁴ Cfr. *Tradition in Transition. Stockholm New Music (16-23 febbraio 2008)* (NoMus: Bussotti progr 091, p. 42). Devo a Isherwood la notizia dell'impossibilità di reperire lo spartito in quell'occasione (14 gennaio 2020).

¹⁵ Informazione ricavata da una conversazione di chi scrive con Rocco Quaglia (29 marzo 2020).

¹⁶ *Tradition in Transition*, cit., p. 42.

in realtà, esso non costituisce un frammento di una composizione più ampia.¹⁷ Bussotti modifica la paginazione e rielabora alcuni fogli tratti dall'edizione dello spartito per canto e pianoforte della trascrizione dell'*Incoronazione di Poppea* curata da Giacomo Benvenuti, eseguita per la prima volta il 3 giugno 1937 durante il Maggio Musicale Fiorentino.¹⁸ La paginazione offre indicazioni sul modo di procedere di Bussotti, che lavora direttamente sulle pagine dello spartito edito della versione di Benvenuti. Il brano ha inizio, infatti, da pagina 2 anziché 1. Il compositore non fa altro che cancellare le prime due cifre del numero della pagina dello spartito originale (102), dalla quale egli ricava la prima pagina del suo pezzo. Con lo stesso procedimento trae i numeri delle successive due pagine del brano, numerate 3 e 4 perché contenenti rispettivamente l'intera p. 103 e i primi due sistemi di p. 104 dell'edizione. La paginazione è manoscritta, invece, nelle ultime due pagine, non essendo più possibile farla coincidere con quella dello spartito di Benvenuti. Nello specifico, p. 5 è costituita dall'intera p. 110 e dal primo sistema di p. 111 dell'edizione, mentre p. 6 comprende tre battute di p. 111 (bb. ₂22-22₁) e l'intera p. 112.

Il suicidio di Seneca, pertanto, si compone di cinque pagine; il contenuto è estrapolato dal finale della seconda scena e dalla terza scena dell'atto intermedio, in cui Seneca si commiata prima dal liberto, che gli ha riferito l'ordine di Nerone di togliersi la vita, poi dai suoi famigliari, che lo implorano di non obbedire e ai quali ingiunge di andare a preparargli il bagno. Il pezzo di Bussotti si apre con i versi di Seneca che precedono l'intervento dei famigliari (bb. 12₄-15₉ nell'edizione di Benvenuti) e che occupano circa la metà del brano. Adattando il pezzo per voce sola e pianoforte, il compositore riduce l'intervento dei parenti (bb. 16₁-22₉) alla sola parte del basso tratta dal ritornello finale (bb. 20₁-22₁), che affida a Seneca anziché a un congiunto; il pezzo termina con l'intervento del filosofo che chiude la terza scena (bb. 23₁₋₁₄). Si riporta di seguito il testo dell'episodio del suicidio, tratto dall'edizione di Benvenuti (pp. 102-112), distinguendo in corsivo i versi selezionati da Bussotti.

¹⁷ Cfr. nota 15.

¹⁸ Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea. Opera in un prologo e tre atti di Giovan Francesco Busenello*, trascrizione di Giacomo Benvenuti, riduzione per canto e pianoforte, Suvini Zerboni, Milano, 1937, frontespizio, verso. I successivi riferimenti allo spartito si danno mediante la cifra di chiamata e, prima o dopo di essa, in pedice, il numero di battute che la precedono o la seguono.

SCENA II
Liberto e Seneca

[...]

SENECA

*Vanne, vanne omai,
e se parli a Nerone avanti sera,
ch'io son morto, e sepolto, gli dirai.*

SCENA III
Seneca e famigliari

SENECA

*Amici, è giunta l'ora
di praticare in fatti
quella virtù, che tanto celebrai.
Breve angoscia è la morte.
Un sospir peregrino esce dal core,
ov'è stato molt'anni,
quasi in ospizio, come forastiero.
E se ne vola all'Olimpo
della¹⁹ felicità soggiorno vero.*

FAMIGLIARI

*Non morir, non morir, Seneca, no.
Io per me morir non vò.
Questa vita è dolce troppo,
questo ciel troppo è sereno
ogni amaro, ogni veneno,
finalmente è lieve intoppo.
Se mi corco al sonno lieve,
mi risveglio in sul mattino,
ma un avel di marmo fino,
mai non dà quel che riceve.
Io per me morir non vò.
Non morir, non morir, Seneca, no.*

¹⁹ Il libretto riporta «delle felicità» anziché «della felicità». Cfr. Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea. Opera in un prologo e tre atti di Giovan Francesco Busenello*, trascrizione di Giacomo Benvenuti, Suvini Zerboni, Milano, 1937, p. 42.

SENECA

*Itene tutti a prepararmi il bagno,
che se la vita corre
come rivo fluente,
in un tepido rivo
questo sangue innocente io vò che vada,
a imporporarmi del morir la strada.*

Il pezzo di Monteverdi viene elaborato da Bussotti al fine di enfatizzare l'espressività di uno dei momenti cruciali del dramma. Mentre il taglio della parte dei famigliari fa di Seneca il protagonista assoluto, l'assegnazione a quest'ultimo di alcune parole originariamente cantate dai suoi congiunti («Io per me morir non vò. / Non morir, non morir, Seneca, no») dà voce al suo desiderio di rimanere in vita, assente invece nell'opera, dove il filosofo accetta stoicamente il suo destino. Il cambio di prospettiva su Seneca, il cui dramma interiore è particolarmente posto in rilievo dagli interventi di Bussotti, si palesa in alcune didascalie aggiunte in riferimento alla voce. In concomitanza dell'attacco del *Poco mosso* sulle suddette parole, originariamente dei famigliari, Bussotti scrive: «(si leva in lui, a contrasto, il timore della Morte...)»; al termine del passaggio, invece, si legge: «(ha ripreso il controllo di sé)».

Un'immagine più umana del filosofo, rispetto a quella sviluppata da Monteverdi, prende inoltre forma nel brano per mezzo degli altri interventi apportati allo spartito preesistente. Alcuni integrano quanto già scritto, mediante l'aggiunta non solo di didascalie per il cantante, ma anche di note di rinforzo e indicazioni di pedale nell'accompagnamento pianistico, acciaccature e note nella parte vocale, indicazioni d'espressione, dinamiche e segni di articolazione. Altri interventi, invece, modificano la versione di Benvenuti, ora mediante l'eliminazione dell'accompagnamento con conseguente messa in rilievo della voce, ora sostituendo alcuni valori nella parte vocale con altri più brevi, ora tramite l'innalzamento o abbassamento di ottava della parte strumentale. Tutto ciò potenzia l'immagine di un uomo che, pur accettando stoicamente la morte, vorrebbe intimamente catapultarsi nel fluire della vita. Paradigmatico in tal senso è il confronto tra due interventi di Bussotti atti a creare tale percezione del personaggio da parte del pubblico. Nella frase «Un sospir peregrino scende dal core, ov'è stato molt'anni», l'intonazione delle parole «core» e «anni» viene spezzata dall'inserimento di una pausa tra le due sillabe costitutive di ogni termine (Bussotti sostituisce una minima e una semiminima con due semiminime inframmezzate da una pausa). La frammentazione ha l'effetto di enfatizzare l'atto del sospirare, espressione udibile dell'impotenza di Seneca di

fronte alla morte. Di converso, l'aggiunta di un rapido ribattuto della voce sulla terza sillaba di «come rivo fluente», metafora dello scorrere della vita, mira a connotare, all'insegna del madrigalismo, la pulsione vitale a cui l'uomo non vorrebbe rinunciare. Il pianoforte potenzia quest'ultimo effetto, eseguendo un frammento di scala discendente a valori brevi che è assente nell'originale di Benvenuti.

Il dramma interiore del filosofo, dunque, emerge nel *Suicidio di Seneca* al pari della sua capacità di elevarsi dalle sofferenze terrene. Da un lato, Bussotti enfatizza lo stoicismo del personaggio, eliminando l'accompagnamento strumentale in occorrenza di alcune parole che esprimono efficacemente la sua inclinazione esistenziale: «Amici, amici, è giunta, è giunta l'ora», da cantare «(rivolto a tutti – il pubblico – ampiamente)»; poi «Breve angoscia è la morte», frase posta in evidenza anche mediante l'indicazione *mp* in contrasto con il *pppp* dell'accordo immediatamente precedente. È ancora l'assenza dell'accompagnamento pianistico che rimarca l'estraneità di Seneca dal mondo terreno sulle parole «come forastiero», riferite al sospiro a cui l'uomo si lascia andare, e «soggiorno vero», con cui egli descrive l'imminente serenità che raggiungerà dopo la sua dipartita. Di contro, il conflitto che alberga nel suo animo è finemente espresso da Bussotti nelle parole conclusive del pezzo («Questo sangue innocente io vò, vò, che vada a imporporarmi del morir»), cantate a cappella e accompagnate da una didascalia assai eloquente: «(e qui è come se l'animo gli mancasse)».

2. Bussotti regista e costumista di Monteverdi

Fra *Lorenzaccio* e *L'ispirazione* si colloca il lavoro di Bussotti che costituisce il suo confronto più diretto con l'arte di Monteverdi. Nel 1975, nelle vesti di regista, il compositore mise in scena *L'incoronazione di Poppea* al Teatro Comunale di Treviso, nell'ambito dell'Autunno Musicale Trevigiano (tre recite dal 15 al 19 ottobre).²⁰ L'allestimento fu riproposto due anni dopo, prima al Teatro Regio di Torino, che per la prima volta inserì un'opera di Monteverdi nel proprio cartellone (nove recite dal 6 al 26 aprile), poi al Teatro La Fenice di Venezia, di cui Bussotti era il direttore artistico (sei recite dal 26 maggio al 3 giugno). Le scenografie furono disegnate dallo zio Tono Zancanaro, che firmò

²⁰ Cfr. Claudio Monteverdi. «L'incoronazione di Poppea». Autunno Musicale Trevigiano (15 ottobre - 23 dicembre 1975), programma di sala, Teatro Comunale di Treviso, Treviso, 1975 (d'ora innanzi PDS-Treviso); Massimo Mila, *Come si rifà Monteverdi. «L'incoronazione di Poppea» a Treviso*, «La Stampa», 17 ottobre 1975, p. 7.

i costumi insieme al nipote, mentre la direzione musicale fu affidata prima ad Angelo Ephrikian (Treviso e Torino), poi a Gabriele Bellini (Venezia). In assenza di una videoregistrazione dello spettacolo, i documenti d'archivio e le recensioni della critica si rivelano fondamentali per poterne conoscere le caratteristiche.

Negli Archivi Storici del Teatro Regio e del Teatro La Fenice si conserva la rassegna stampa relativa agli spettacoli di Torino e Venezia.²¹ Essa comprende un notiziario diffuso dall'Agenzia Giornalistica Italiana il 19 maggio 1977, riportante: «La prima de *L'incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi, fissata per domenica 22 [alla Fenice], a causa di sopravvenute difficoltà tecniche nella preparazione dell'opera, è stata rinviata a giovedì 26 maggio».²² Le autentiche ragioni del posticipo si comprendono se si colloca lo spettacolo nell'ambito delle coeve vicende dell'ente lirico veneziano, diretto da Bussotti dal 18 febbraio 1976.²³ A partire dal maggio del 1977, un'aspra campagna giornalistica – dietro la quale si celavano questioni politiche più che tecnico-artistiche – si scatenò contro di lui, accusato di eccessivo protagonismo e di una conduzione verticistica.²⁴ Dopo il rifiuto di molti orchestrali di suonare alla

²¹ Cfr. Vittoria Doglio, *Le 'provocazioni' di Bussotti. Regista al Regio di «Incoronazione di Poppea» di Monteverdi*, «Gazzetta del Popolo», 28 marzo 1977, p. 5; Paolo Gallarati, «Poppea» al Regio per Bussotti regista, «La Stampa», 3 aprile 1977, p. 9 (dall'articolo sappiamo che Enzo Restagno condusse un incontro pubblico con Bussotti prima del debutto; nessuna registrazione della conversazione si conserva nell'archivio teatrale); Luigi Cocchi e Carlo Moriondo, *Sylvano, l'imperatore. L'opera stasera al Regio*, «Stampa Sera», 6 aprile 1977, p. 25; Riccardo Vianello, *Poppea tutta d'oro. Monteverdi con regia di Bussotti al Regio*, «La Stampa», 7 aprile 1977, p. 25; Massimo Mila, *Il 'capolavoro' di Monteverdi. Una festa pittorica con regia di Bussotti*, «La Stampa», 8 aprile 1977, p. 7; Carlo Parmentola, «Poppea» oltre la tradizione. Assorta regia di Bussotti e direzione un po' monotona di Ephrikian, «l'Unità», 8 aprile 1977, p. 9; Enzo Restagno, «Incoronazione di Poppea». Monteverdi secondo Bussotti, «Il Tempo», 8 aprile 1977, p. 11; Id., «Poppea» incoronata al Regio da Bussotti. L'opera di Monteverdi a Torino, «Il Resto del Carlino», 8 aprile 1977, p. 4; Michelangelo Zurletti, *Bussotti-Monteverdi aspettando il Barocco*, «la Repubblica», 8 aprile 1977, p. 13; Jacques Lonchamp, «Le couronnement de Poppée», de Monteverdi, «Le Monde», 20 aprile 1977, p. 25; Gino Negri, «L'incoronazione di Poppea», di Claudio Monteverdi, «Panorama», XV/575, 1977, p. 21; Edoardo Ferrati, *Monteverdi. Mirabile equilibrio*, «Corriere di Chieri e dintorni», 30 aprile 1977, p. 4; Carlo Genta, «L'incoronazione di Poppea». L'opera di Monteverdi al Regio di Torino, «La Nuova Provincia», 11 maggio 1977, p. 5; Piera Condulmer, *Claudio Monteverdi. Il rivoluzionario musicale*, «Musicalbrandé», XIX/3 (II semestre), 1977, pp. 16-17; Mario Messinis, *Una felice «Poppea»*. Monteverdi alla Fenice, «Il Gazzettino», 28 maggio 1977, p. 11.

²² Notiziario interno ed esterno dell'Agenzia Giornalistica Italiana, 19 maggio 1977 (ASTF: B2661).

²³ Bussotti direttore artistico della Fenice, «l'Unità», 20 febbraio 1976, p. 9.

²⁴ Paolo Rizzi, *Un fantasma all'opera. Povera Fenice!*, «Il Gazzettino», 9 maggio 1977, p. 3; Augusto Premoli, *Un dramma alla Fenice. Il sindaco risponde*, «Il Gazzettino», 10 maggio

prova antigenerale dell'*Incoronazione di Poppea*, un'assemblea convocata dai dipendenti del Teatro chiese al consiglio di amministrazione la sostituzione di Bussotti.

Le contestazioni rivolte al compositore spiegano, in parte, la scarsa affluenza di pubblico alla prima recita veneziana, conseguenza anche del fatto che l'opera non costituiva ancora un titolo di repertorio in quegli anni. Anche a Torino, difatti, il pubblico della prima fu «un po' rado, probabilmente non del tutto consapevole dell'eccezionalità dell'evento».²⁵ Sebbene la sala non fosse gremita e nonostante il clima di tensione che si respirava dentro e fuori il teatro lagunare, quando *L'incoronazione di Poppea* andò in scena alla Fenice si assistette, secondo Mario Messinis, a «uno dei più riusciti allestimenti» di un'opera barocca in epoca moderna.²⁶ Come già a Treviso, per la parte musicale fu impiegata la realizzazione orchestrale di Malipiero,²⁷ successiva alla sua trascrizione della partitura monteverdiana pubblicata in seno all'*opera omnia* da lui curata.²⁸ Con la seconda versione 'pratica', eseguita per la prima volta nel 1949 durante il Terzo Autunno Musicale Veneziano, il curatore mirava ad avvicinare l'opera a sonorità più familiari al pubblico contemporaneo, prevedendo un'orchestra di due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, arpa, pianoforte – questi ultimi due incaricati della realizzazione del basso continuo – e archi. Nella revisione orchestrale, inoltre, Malipiero aveva snellito la sua precedente trascrizione, effettuando numerosi tagli che avevano snaturato la drammaturgia originale.²⁹ Nel 1988 Bussotti commentò così questa seconda versione:

1977, p. 3; Paolo Rizzi, *Bussotti affiancato da una commissione. Metà orchestra si è rifiutata ieri di suonare*, «Il Gazzettino», 23 maggio 1977, p. 2; Id., *Ultimatum a Bussotti. Critici i dipendenti della Fenice*, «Il Gazzettino», 25 maggio 1977, p. 11; Id., *Meno verticismo per la Fenice. Il sovrintendente Vianello punta sulla commissione tecnico-artistica*, «Il Gazzettino», 28 maggio 1977, p. 4; Id., *Fenice. 'Sfiducia' congelata a Bussotti*, «Il Gazzettino», 30 maggio 1977, p. 2.

²⁵ Restagno, «*Incoronazione di Poppea*», cit.

²⁶ Messinis, *Una felice «Poppea»*, cit.

²⁷ Claude Monteverdi, *Le couronnement de Poppée, partition d'orchestre de G. Francesco Malipiero*, Heugel, Paris, 1949. Per la riduzione per canto e pianoforte cfr. Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea - Le couronnement de Poppée. Opéra en trois actes. Nouvelle édition, selon l'adaptation de G. Francesco Malipiero*, Heugel, Paris, 1954.

²⁸ Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea. Drama in musica*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, 1931 (Tutte le opere di Claudio Monteverdi, 13).

²⁹ Michele Chiappini, *La scrittura dell'interpretazione. Teoria e pratica della trascrizione musicale durante gli anni veneziani di Bruno Maderna (1946-1952)*, Tesi di Dottorato, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2015, pp. 35-41.

È curioso come la pubblicazione delle opere con la semplice realizzazione del basso sia tanto straordinaria quanto l'orchestrazione dei frammenti dell'*Incoronazione di Poppea* [...] sia catastrofica. Non si capisce perché lui, che aveva così ben realizzato la materia sonora, poi si abbandonò a un'orchestra farraginoso e al gusto del momento.³⁰

A distanza di trent'anni dalla sua pubblicazione, i punti di debolezza della seconda versione di Malipiero furono discussi durante una tavola rotonda tenutasi nel ridotto del Teatro Comunale di Treviso il 13 ottobre 1975, coordinata da Messinis e a cui parteciparono Bussotti, Ephrikian, Francesco Degrada e Gioacchino Lanza Tomasi.³¹ Nonostante il disappunto nei riguardi dei massicci rimaneggiamenti effettuati dal revisore, Bussotti riconobbe il debito verso colui che pionieristicamente aveva riportato in vita un'opera di Monteverdi a lungo dimenticata, affermando:

Ora io vorrei però ricordare che senza [...] aver fatto questo primo passo, la cui importanza è veramente incalcolabile – il fatto che Malipiero abbia cominciato a riportare sulle scene moderne *L'incoronazione di Poppea* –, non potremmo fare i passi ulteriori; e di conseguenza tutto il mio affetto, il mio profondo legame con il lavoro di Gian Francesco Malipiero.³²

Non pago di questa seconda versione, per l'allestimento trevigiano Ephrikian interpolò vari passi e scene, curandone la realizzazione orchestrale.³³ Per gli spettacoli del 1977, invece, l'integrazione di molti tagli (uno fra tutti: la parte di Drusilla) e la loro orchestrazione, modellata su quella di Malipiero, vennero affidate a Fausto Razzi per iniziativa di Gianpiero Taverna, direttore artistico del Teatro Regio.³⁴

³⁰ *Intervista a Sylvano Bussotti*, cit., p. 55.

³¹ Prima delle recite torinesi, Degrada tenne al Teatro Regio una conferenza introduttiva all'opera (cfr. Gallarati, «*Poppea*» *al Regio per Bussotti regista*, cit.), di cui non si conserva una registrazione nell'archivio teatrale. Dello studioso cfr. anche *Eros e storia dell'«Incoronazione di Poppea»*, in *L'incoronazione di Poppea. Opera in tre atti di Francesco Busenello, musica di Claudio Monteverdi, revisione di Gian Francesco Malipiero integrata da Fausto Razzi*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia, c. 1976, pp. 481-489 (d'ora innanzi PDS-Venezia).

³² Cit. dalla trascrizione, inedita, a cura di Michele Chiappini della bobina contenente la registrazione della tavola rotonda (d'ora innanzi Chiappini, *Trascrizione*) e conservata nell'Archivio del Teatro Comunale di Treviso (n. 536). Alcuni interventi di Ephrikian sono inoltre trascritti in Chiappini, *La scrittura dell'interpretazione*, cit., pp. 71-72.

³³ *Ivi*, pp. 35-36.

³⁴ Messinis, *Una felice «Poppea»*, cit., p. 11; Fausto Razzi, *Malipiero revisore di Monteverdi*, in *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea. Atti del convegno* (Reggio Emilia,

I bozzetti e i figurini dell’allestimento, realizzati da Bussotti e Zancanaro, permettono di ricostruire alcune caratteristiche della messa in scena. Nell’Archivio Storico del Teatro La Fenice, oltre alla citata rassegna stampa, al programma di sala, alle locandine e ad alcune fotografie,³⁵ si conserva un opuscolo realizzato in occasione di una mostra di bozzetti e figurini di Zancanaro, allestita nel Teatro dal 24 maggio al 3 giugno 1977, giorno dell’ultima recita dell’opera monteverdiana.³⁶ Curata da Franco Batacchi e Marilede Pilo di Prampero, l’esposizione raccolse i lavori realizzati dall’artista per tre allestimenti diretti da Bussotti: *La Cecchina, ossia La buona figliuola* di Niccolò Piccinni (Palermo, Teatro Massimo, 1975); *L’incoronazione di Poppea* (Treviso, Teatro Comunale, 1975); *I due Foscari* di Giuseppe Verdi (Venezia, Teatro La Fenice, 1977). L’opuscolo si apre con un testo di Zancanaro, che ricorda come la prospettiva di collaborare con il nipote avesse acceso in lui l’interesse per le scenografie operistiche. L’artista racconta:

Per ragioni forse ovvie mai avevo pensato all’ipotesi di fare scenografie per il teatro – già per sé fatto tanto completo e vario da risultare, alla mia fantasia, persino astratto. Prosa – tragedia o commedia – teatro lirico – e qual volta anche più vario e complesso (fino al melodramma). E col sicuro intoppo che qualsiasi cosa avessi realizzato sarebbe stato sempre il regista a decidere sul ‘come’ utilizzare la mia opera, il mio lavoro. L’ipotesi di un regista teatrale congeniale alla mia personalità di artista? Non mi risulta che esistesse. Perché farmene un problema? Eppure un bel giorno, – un certo giorno diciamo, a Palermo, l’amico Antonio Carollo, direttore dell’allestimento di quel Teatro Massimo e il Gioacchino Lanza Tomasi [sic], allora direttore artistico del medesimo, mi chiesero, e come per un fatto naturale, di fare scene e costumi per l’opera *La Cecchina o La buona figliuola* del Piccinni, opera buffa della fine del ’700. Regista sarebbe stato Sylvano Bussotti. Ripeto: come un fatto naturale mi misi subito al lavoro; subito alla lettera. Ed è stato come cominciare un ‘canto continuo’. Ora ero certo che il mio lavoro – su indicazioni, a mo’ di libretto, del regista – non soltanto sarebbe stato rispettato come deve essere per l’opera di ogni artista, ma sicuramente utilizzato nel senso più tecnico – cioè pertinente – pensabile. Altro punto prezioso e che diede subito il giusto accento alla mia

Teatro Municipale “R. Valli” e Musica/Realtà, 5-7 ottobre 1982), a cura di Luigi Pestalozza, Unicopli, Milano, 1984 (Quaderni di Musica/Realtà, 3), pp. 83-90: 83. Si veda in questo volume il contributo di Alessandro Maras, *Fausto Razzi e la ‘parola’ di Monteverdi*, pp. 119-140.

³⁵ La locandina della prima recita e le fotografie sono disponibili anche in rete alla pagina http://archivistorico.teatrolafenice.it/scheda_d.php?ID=17375 (ultimo accesso: 13 ottobre 2021).

³⁶ «*L’incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, «*I due Foscari*» di Giuseppe Verdi. *Mostra di bozzetti di Tono Zancanaro per gli allestimenti scenici delle opere. Direttori Bruno Bartoletti e Gabriele Bellini, regista Sylvano Bussotti. Dal 24 maggio al 3 giugno 1977* (ASTF: Dramm. 2152).

fantasia è che si trattava di canto e musica – e di fatti e personaggi dal più allegro e pieno ‘barocco’, vale a dire il più prezioso, per me, alimento. Posso dire che la mia *Cecchina*, con la regia di Sylvano Bussotti ebbe un esito persino eccessivo? E che per Palermo teatrale fu un vero avvenimento? E quasi subito venne *L’incoronazione di Poppea* di Monteverdi – per il teatro di Treviso – ancora ovviamente con la regia di Bussotti. Certo ancor più un invito a nozze! – Potevo illustrare Monteverdi! – Opera, *L’incoronazione di Poppea*, che in queste settimane ha avuto non minore conferma di un grande teatro come quello di Torino (materialmente altra cosa del Teatro di Treviso per il quale era nata, eppure tanto felicemente). E di questi giorni è la verdiana *I due Foscari* proprio qui alla Fenice. Che, una volta tanto, ‘pare’ ha scatenato accesi consensi quanto disparate se non violente discussioni. Confermando così comunque che si è trattato di Teatro con la *T* maiuscola.³⁷

L’opuscolo riporta poi l’elenco delle opere presentate nella mostra, durante la quale furono esposti anche «alcuni disegni inediti (fuori catalogo)».³⁸ I lavori relativi all’*Incoronazione di Poppea* furono tredici bozzetti e quattordici figurini (cfr. Appendice), attualmente custoditi nell’Archivio Storico “Tono Zancanaro” di Padova. Tanto i bozzetti quanto le fotografie dell’allestimento sono preziosi per risalire alla scelta registica di ambientare alcuni momenti degli atti secondo e terzo rispettivamente a Piazza Navona e a Palazzo Chiericati.³⁹ Mediante la rappresentazione di un luogo simbolo della Roma barocca e di una costruzione palladiana ispirata all’architettura greco-romana, Bussotti volle evidentemente riferirsi all’epoca in cui visse Monteverdi, da una parte, e, dall’altra – più indirettamente – alla storia antica nella quale si inserisce la vicenda narrata. Le ambientazioni vengono in alcuni casi rese esplicite mediante l’inserzione di elementi verbali nelle scenografie, con funzione di didascalia (come «Palladio – Palazzo Chiericati» o «Poppea domus a», cfr. Figura 4). Questo tratto è tipico dell’arte di Zancanaro, che il critico Giorgio Cortenova ha pertanto paragonato al fumetto; egli ha osservato in proposito: «Se è vero che le sue immagini non sono accompagnate dalla famigerata ‘nuvoletta di fumo’ in cui sono raccolte le parole, è però vero che Tono interviene di penna, scrive, racconta e commenta con parole, allusioni, frasi che vanno ad infiorare le immagini».⁴⁰

³⁷ «*L’incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 1.

³⁸ *Ivi*, p. 3.

³⁹ Alcune fotografie dell’allestimento veneziano, ulteriori rispetto a quelle disponibili in rete, sono contenute in PDS-Venezia. Esse riproducono l’Olimpo (p. 508), la scena del duetto «Or che Seneca è morto» (p. 488), Rocco Quaglia nelle vesti di Amore alle spalle di Nerone e Poppea (p. 480), e la scena dell’incoronazione (p. 484).

⁴⁰ Giorgio Cortenova, *Gli dei sfrontati di Tono*, in *Tono Zancanaro. I teatri. Omaggio alla Fenice (Pescheria nuova, 26 maggio - 7 luglio 1996)*, a cura del Comune di Rovigo e della

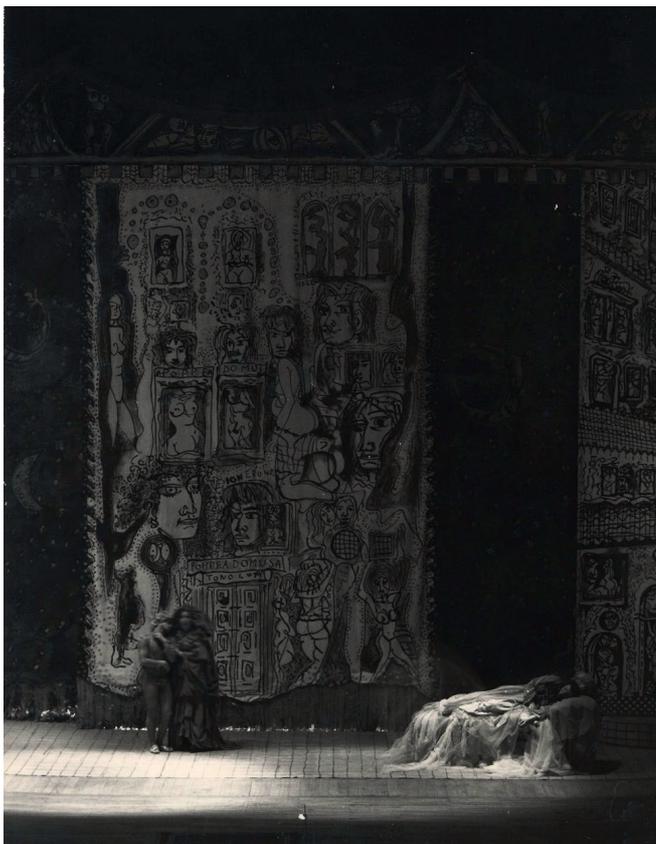


Figura 4. Amore, Arnalta e Poppea dormiente (Venezia, Teatro La Fenice, 1977). © Archivio Storico Teatro La Fenice. Per gentile concessione.

L'elemento dell'allestimento per il quale disponiamo di materiale ulteriore rispetto a quello contenuto nei documenti finora menzionati è costituito dai costumi, realizzati dalla celebre sartoria teatrale Annamode. Dai figurini emerge con chiarezza il modo di concepire gli abiti teatrali da parte di Zancanaro e Bussotti. Quest'ultimo, nel corso della tavola rotonda trevigiana, dichiarò: «Abbiamo inteso seguire fedelmente la rappresentazione di un dramma storico, cioè che si dovrebbe rappresentare in costumi romani, dove c'è un imperatore romano rivisto dal barocco: questo è fondamentale».⁴¹ L'elemento barocco è stato icasticamente messo in luce da Luciano Morini, che ha fotografato una serie di dettagli degli abiti di scena.⁴² Unitamente alle minuziose descrizioni di Aldo Premoli che li accompagnano, gli scatti costituiscono un'importante testimonianza dell'estrema attenzione che il compositore ripone nella

Fondazione della Banca del Monte di Rovigo, IPAG, Rovigo, 1996, pp. 12-13: 13.

⁴¹ Chiappini, *Trascrizione*, cit.

⁴² Luciano Morini, *Moda e musica nei costumi di Sylvano Bussotti*, testo di Aldo Premoli, Idealibri, Milano, 1984.

realizzazione dei costumi, ulteriormente ribadita prima delle recite torinesi con le seguenti parole:

I costumi, anzi i vestiti come giustamente li chiama Tono, sono importantissimi. Secondo me devono essere vicini all'epoca della composizione, allo spirito genuino di Monteverdi, al suo pensiero. Come del resto la scenografia. Questo con tutto rispetto per Chéreau che a Bayreuth si permette di mettere Sigfrido in fabbrica... Per tornare ai costumi: c'è bisogno di roba barocca, di certe stoffe, di certi colori, di certe sfumature addirittura. All'epoca del debutto a Treviso fui costretto ad adattare all'occasione vestiti provenienti da *Lorenzaccio*, dal momento che in giro non si trovava nulla. E Tono che ogni giorno cambiava idea, disegnando centinaia di modelli...⁴³

Secondo Bussotti, inoltre, dopo la realizzazione di un costume è l'interprete che detiene un ruolo fondamentale ai fini della sua valorizzazione sulla scena: «Il vestito fa l'artista, lo coinvolge, e se l'artista è davvero tale lo rende vivo, se ne impossessa, lo impone».⁴⁴

Dal volume di Morini e Premoli si ricavano alcuni particolari relativi ai tessuti e ai materiali impiegati nei costumi. La descrizione più minuziosa riguarda il personaggio di Nerone. L'imperatore romano indossa un «corsaletto in cuoio imbottito», sul quale *paillettes* nere «segnano le forme anatomiche» e «capezzoli e ombelico sono simulati da *broches* realizzate in *lamé* d'argento, gé neri e *cabochon* oro. La sciarpa in pizzo di seta e il drappeggio sul ventre esasperano le caratteristiche grottesche del personaggio». La regalità della sua figura è invece sottolineata da un'«acconciatura di nastri in velluto e raso nero che simulano il volume di una testa ricciuta», da cui pende una «frangia in perline grigie», da una «mantellina gioiello» con «ricamo in perline oro e pietruzze multicolori», e dai «guanti alla spalla» su cui sono ricamati vari anelli preziosi.⁴⁵

Il rivale Ottone indossa invece «una tunica di broccato oro e argento» e un «corsaletto di cuoio rivestito di lurex oro e nero». «Biondo come Abele di fronte ai riccioli neri di Caino», porta sul capo una «calottina in paglia cinese [...] coperta di piume bionde e drappeggiata con un nastro di raso rosso», che marca spiccatamente il contrasto con il copricapo di Nerone.⁴⁶ Anche i costumi

⁴³ Intervista a Bussotti cit. in Doglio, *Le 'provocazioni' di Bussotti*, cit.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Morini, *Moda e musica*, cit., pp. 27, 71, 84, 98 (fotografie del corsaletto a p. 85, dei guanti a pp. 98-99). L'intero costume è riprodotto in *Tono Zancanaro*, cit., p. 125.

⁴⁶ Morini, *Moda e musica*, cit., pp. 60, 82 (fotografie del copricapo a p. 61, della corazza a pp. 82-83).

di Ottavia e Poppea enfatizzano la contrapposizione tra le due donne. Se il colore dell'abito della prima è il nero, simbolo della sofferenza originata dal suo matrimonio, la seconda indossa una «cappa di seta porpora con strascico di un metro».⁴⁷

Un'estrema cura dei dettagli è dedicata da Bussotti anche ai costumi dei personaggi secondari e delle comparse. Sulla splendida tunica di Arnalta, realizzata in fibre di cotone celeste, «brillano rettangoli mobili in pelle oro e argento».⁴⁸ La damigella, invece, indossa un «corpetto in velluto rosa antico con seni in cordone argento»,⁴⁹ mentre il costume del valletto è realizzato alla stregua di quello di lei; l'accostamento dei due personaggi nel dramma viene così enfatizzato visivamente.⁵⁰ Mercurio, poi, indossa un «elmo in *lamé* d'argento» e una «calzamaglia in lycra grigio perla» ricoperta di «perline e gocce di vetro».⁵¹ Di grande effetto, infine, sono i costumi da nuvola, così descritti da Premoli: «un mantello di struttura conica con appoggio sul fondo; i suoi venticinque chilogrammi di peso sono distribuiti su una circonferenza di quattro metri alla vita; tessuto di seta colorata a mano con sfumature grigio-azzurre; cucito a *bigné* e imbottito di crine di *nylon* per comporre la forma astratta di un nembro».⁵² I figurini e la tavola rotonda trevigiana permettono di comprendere la funzione degli abiti da nemi, indossati ora da comparse femminili, ora da membri del coro.⁵³ Bussotti spiegò che «mentre le voci ammantate da nuvole cantano il testo, i medesimi personaggi, per esempio Fortuna, Virtù e Amore, vivono sulla scena e sono interpretati da dei danzatori».⁵⁴ Tra gli accessori, il più finemente realizzato è il sudario che avvolge il corpo esanime di Seneca. «Opera polimaterica appartenente ad Antonio Caputo», esso è costituito da stoffe di vari colori, cucite intorno a «cinque nudi femminili danzanti» disegnati da Zancanaro e finemente ricamate.⁵⁵

⁴⁷ *Ivi*, p. 16. L'intero costume è riprodotto in *Tono Zancanaro*, cit., p. 122.

⁴⁸ Morini, *Moda e musica*, cit., p. 36 (fotografia a p. 37).

⁴⁹ *Ivi*, p. 78. L'intero costume è riprodotto in *Tono Zancanaro*, cit., p. 123.

⁵⁰ Il costume del valletto è riprodotto *ivi*, p. 124.

⁵¹ Morini, *Moda e musica*, cit., pp. 71, 106 (fotografia dell'elmo a pp. 70-71).

⁵² *Ivi*, p. 34 (fotografia a p. 35). L'immagine dell'intero costume è visionabile in rete alla pagina <http://www.fondazioneannamode.it/gallery-ITA/gallery.html> (ultimo accesso: 13 ottobre 2021). Uno scatto dell'abito indossato, realizzato da Jacques Cloarec, è riprodotto a colori alla pagina <http://www.museomuspac.com/collezione/CloarecJacques/Cloarec.jpg> (ultimo accesso: 13 ottobre 2021), in bianco e nero in *L'opera di Sylvano Bussotti. Musica, segno, immagine, progetto, il teatro, le scene, i costumi, gli attrezzi ed i capricci dagli anni Quaranta al Bussottioperaballet*, a cura di Moreno Bucci, Electa, Firenze, 1988, p. 129.

⁵³ Cfr. figurini «Due fanciulle - nubi» e «Coro» in *Tono Zancanaro*, cit., pp. 44, 48.

⁵⁴ Chiappini, *Trascrizione*, cit.

⁵⁵ Morini, *Moda e musica*, cit., p. 128 (fotografia a pp. 128-129).

Mentre i testi e documenti finora menzionati forniscono preziose informazioni sulle scenografie e sui costumi, gli unici aspetti registici oggi ricostruibili sono quelli commentati da Bussotti, durante la tavola rotonda trevigiana, e dai critici sulla stampa. Intervistato prima dell'allestimento torinese, il compositore descrisse così la sua regia: «Spettacolo sensuale, di cui è permeata la corte imperiale; in scena figureranno disegni erotici (ma nessun artista si spoglia!), ma mi pare che si sia ben lontani da quanto ci propinano quotidianamente cinema e certe pubblicazioni». ⁵⁶ A connotare l'atmosfera di sensualità della messinscena contribuirono senz'altro sia le luci, «abbondantemente orientate verso sfumature di oro, di azzurro, di rosa», ⁵⁷ sia tre danzatori, che doppiarono le figure di Virtù, Fortuna e Amore e interpretarono anche Pallade e Mercurio. ⁵⁸ In tutte le tappe dell'allestimento la parte di Amore e Mercurio fu affidata a Rocco Quaglia (in arte 'Rocco'), compagno di Bussotti. La sua presenza sulla scena fu sarcasticamente commentata sulla *Stampa* da Riccardo Vianello,



Figura 5. Rocco interprete di Amore (Torino, Teatro Regio, 1977). Fotografia di Pier Giorgio Naretto. © Fondazione Teatro Regio di Torino. Per gentile concessione.

⁵⁶ Intervista a Bussotti cit. in Doglio, *Le 'provocazioni' di Bussotti*, cit.

⁵⁷ Vianello, *Poppea tutta d'oro*, cit.

⁵⁸ Parmentola, «*Poppea*» oltre la tradizione, cit.

che scrisse: «Le sottolineature ballettistiche hanno permesso tra l'altro ad un danzatore di far concorrenza, nel campo della gluteomania, alle fanciulle dell'attuale pubblicità» (cfr. Figura 5).⁵⁹

La dirompente presenza dei danzatori, interpreti delle coreografie curate da Flavio Bennati a Treviso e da Rocco e Bussotti a Torino e Venezia, ebbe un fine ben preciso nella concezione registica dell'autore. Egli spiegò a tal riguardo:

Andava escluso in ogni modo un apporto puramente decorativo (come solitamente si ritiene debbano essere i balletti nelle opere) [...], facendo di questi danzatori in un certo senso il filo rosso che legasse [...] in molti momenti la vicenda [...]. Per esempio, [...] la camera di Ottavia è, nella macchina scenografica ideata da Zancanaro, costituita da [...] un enorme divano con un fondale di specchi. Il fondale di specchi è una rispettosissima visualizzazione del famoso "delirio di specchi" di cui parla il libretto di Busenello [...].⁶⁰ E chi vediamo adagiata sul letto di Ottavia? Vediamo la stessa danzatrice con lo stesso costume – e dunque con gli stessi atteggiamenti – che aveva interpretato nel prologo il personaggio della Virtù.⁶¹

Come la ballerina interprete di Virtù fa eco con i suoi movimenti all'integrità morale di Ottavia (Figura 6) – sottolineata peraltro dal regista mediante un riferimento al personaggio mozartiano di Donna Anna, che tuttavia oggi non è possibile ricostruire –, così più in generale i danzatori 'commentano' determinati aspetti della vicenda.⁶² Tale obiettivo si palesa parimenti nel primo duetto di Poppea e Nerone, così descritto da Bussotti:

Chi vediamo [...] durante il primo gran duetto d'amore di addio [...], un addio talmente reiterato [...] che è praticamente un continuare a rifare l'amore senza interruzione? A questo punto [Poppea] dice anche la frase: "Non ho timore, per me guerreggia Amor e la Fortuna".⁶³ E vediamo sulla scena lo stesso danzatore e la stessa danzatrice che hanno danzato i ruoli di Amore e di Fortuna (bendato lui, con le mani legate lei) intrecciare un duetto amoroso, cioè farci vedere quello che accade continuamente nell'animo e nei sensi e tra i corpi di Nerone e di Poppea.⁶⁴

⁵⁹ Vianello, *Poppea tutta d'oro*, cit.

⁶⁰ Il rimando è ai versi: «In braccio di Poppea, / tu dimori felice, e godi in tanto / il frequente cader de' pianti miei, / che van quasi formando / un diluvio di specchi 'n cui tu miri, / dentr'a le tue delizie i miei martiri»; cit. in Gian Francesco Busenello, *L'incoronazione di Poppea. Opera regia in tre atti*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Arnoldo Mondadori, Milano, 1997, pp. 49-105: 64.

⁶¹ Chiappini, *Trascrizione*, cit.

⁶² Il riferimento a Donna Anna è messo in luce da Degrada e confermato da Bussotti, *ibid.*

⁶³ Il rimando è ai versi: «No no, non temo no di noia alcuna. / Per me guerreggia Amor e la Fortuna»; cit. in Busenello, *L'incoronazione di Poppea*, cit., p. 62.

⁶⁴ Chiappini, *Trascrizione*, cit.

La funzione attribuita da Bussotti alla danza si palesa anche durante l'episodio in cui Arnalta canta a Poppea una ninna-nanna. Contemporaneamente, «dal lato opposto della scenografia, lo stesso danzatore che faceva Amore si avvolge come la dormiente in un lenzuolo, [...] in piedi invece che coricato» (cfr. *supra*, Figura 4).⁶⁵



Figura 6. Ottavia e Virtù (Venezia, Teatro La Fenice, 1977). © Archivio Storico Teatro La Fenice. Per gentile concessione.

Nel corso dello spettacolo, di grande effetto furono poi alcune mutazioni sceniche. Il passaggio dal dialogo tra Seneca e Ottavia al confronto tra il filosofo e l'imperatore è definito da Bussotti «uno dei massimi raggiungimenti visivi» dell'allestimento, con il letto della donna (Figura 6) che «si trasforma lentamente sotto i nostri stessi occhi nel trono di Nerone» (Figura 7).⁶⁶ Un'altra mutazione scenica particolarmente efficace fu quella tra l'episodio della morte di Seneca e il duetto di Nerone e Lucano «Or che Seneca è morto». Sono ancora le parole di Bussotti che permettono oggi di immaginare ciò a cui assistette il pubblico di allora:

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

E arriviamo alla morte di Seneca. [...] Di fatto vediamo un unico personaggio, in una peraltro severissima e perfettissima toga ricopiata dalle statue, [...] e [...] alcuni dei suoi familiari, cioè il gruppo del coro che piange la sua morte. Ma non dimentichiamo che nella realtà storica [...] Seneca [...] era un uomo incredibilmente ricco. E come viene simboleggiato questo fatto? Zancanaro di mano propria, andando in sartoria, ha realizzato un drappo [...] che noi abbiamo chiamato ‘il sudario di Seneca’, che è forse l’elemento – anche materialmente parlando – più prezioso di questo allestimento [...]. Seneca si fa togliere la toga, si fa ammantare di questo drappo [Figura 8] e, a un certo momento, ad un abbassamento di luce, dove nel buio sfruttiamo [...] quella pallidissima luce che rimane dalla buca del suggeritore [...], incamminandosi verso il buio (cioè verso la morte), in dissolvenza si trova in questa fantomatica, incredibile Piazza Navona, dove Nerone e Lucano stanno dicendo “Or che Seneca è morto” [Figura 9] – lo dicono nel momento in cui lo spettatore vede ancora Seneca sulla scena – “cantiam Lucano”.⁶⁷



Figura 7. Trono di Nerone (Venezia, Teatro La Fenice, 1977). © Archivio Storico Teatro La Fenice. Per gentile concessione.

⁶⁷ *Ibid.*



Figura 8. Seneca si appresta a essere avvolto nel sudario (Venezia, Teatro La Fenice, 1977). © Archivio Storico Teatro La Fenice. Per gentile concessione.

Con la regia dell'*Incoronazione di Poppea*, Bussotti si confronta con un tema a lui assai caro, ovvero il trionfo delle passioni e della sensualità. La celebrazione dell'*eros* in tutte le sue sfumature non può trascurare, nella sua visione, l'amore omosessuale, uno dei cardini della sua poetica.⁶⁸ Le recensioni critiche dell'allestimento non prendono in esame quest'ultimo elemento, limitandosi a osservare con sarcasmo la diuturna presenza sulla scena del corpo seminudo di Rocco.⁶⁹ Tale aspetto, tuttavia, non solo emerge da alcune fotografie, che immortalano numerose comparse maschili mentre esibiscono i propri corpi con grande sensualità (Figura 7), ma è rimasto anche impresso nella memoria di chi partecipò allo spettacolo.⁷⁰

⁶⁸ Sull'argomento cfr. Federica Marsico, *Le provocazioni di «Le Racine». L'erotismo 'selon' Sylvano Bussotti*, in *The Theatres of Sylvano Bussotti*, cit., pp. 277-298.

⁶⁹ Vianello, *Poppea tutta d'oro*, cit.

⁷⁰ Testimonianza (comunicata a chi scrive) di Michele Girardi, che partecipò alle recite veneziane come comparsa.

Osservando complessivamente la presenza di Monteverdi nella produzione di Bussotti, uno dei grandi protagonisti del teatro musicale novecentesco, si comprende quanto sia stato fondamentale per l'artista guardare a chi di quel teatro è stato il progenitore. L'inestimabile amore per una delle personalità più insigni dell'arte musicale del passato è dichiarato da lui stesso prima delle recite torinesi dell'*Incoronazione di Poppea*:

La musica sarà sempre più ricercata. Il mondo ne ha fame, la musica è nutrimento e rifugio. I classici non spariranno mai, i moderni si faranno strada secondo i meriti, e intanto l'elettrotecnica compie passi da gigante, ha già inferto fieri colpi, chissà che cosa ci prepara questo strano mostro che forse non riusciremo a dominare. Una cosa è certa, ascolteremo sempre musiche come quelle di Monteverdi e di Bach.⁷¹



Figura 9. Piazza Navona con Nerone e Lucano (Torino, Teatro Regio, 1977). Fotografia di Pier Giorgio Naretto. © Fondazione Teatro Regio di Torino. Per gentile concessione.

Sopravvivendo agli inarrestabili progressi tecnologici dell'uomo contemporaneo, la musica del 'Divin Claudio' rappresenta per Bussotti, dunque, un raro esempio di immortalità.

⁷¹ Intervista a Bussotti cit. in Cocchi e Moriondo, *Sylvano, l'imperatore*, cit.

Appendice

Elenco dei bozzetti e dei figurini per *L'incoronazione di Poppea* esposti al Teatro La Fenice dal 24 maggio al 3 giugno 1977. La numerazione corrisponde a quella riportata nell'opuscolo della mostra.⁷²

Bozzetti

- 12 Poppea
- 13 Siparietto
- 14 Siparietto (part.)
- 15 Piazza Navona
- 16 Progetto per l'incoronazione
- 17 Casa di Poppea – atto I, scena 2
- 18 Atto I, scena 3
- 19 Trono di Nerone – finale atto I
- 20 Atto I e II, scena 1
- 21 Atto II, pannelli superiori ed inferiori della scena 2
- 22 Atto II, scena 3
- 23 Fondale per il finale dell'opera
- 24 Finale dell'opera

Figurini

- 15 Poppea
- 16 Nerone
- 17 Ottavia
- 18 Ottone
- 19 Seneca
- 20 Due fanciulle – nubi
- 21 Arnalta
- 22 Lucano e due soldati
- 23 Valletto e damigella
- 24 Amore e Mercurio
- 25 Virtù e Fortuna
- 26 Comparse
- 27 Coro
- 28 Spade, pugnali e scettri

⁷² Per i bozzetti cfr. «*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 1; per i figurini *ivi*, p. 8.

I figurini, parzialmente riprodotti nell'opuscolo della mostra e nei programmi di sala di Treviso e Venezia,⁷³ sono stati interamente pubblicati nel catalogo di una successiva esposizione dei lavori di Zancanaro commissionati dalla Fenice.⁷⁴ I bozzetti, invece, non sono riprodotti in un'unica pubblicazione; tuttavia, sono quasi tutti rintracciabili nei suddetti testi, salvo quelli intitolati «Poppea» e «Piazza Navona».⁷⁵

Post scriptum. Il saggio rispecchia lo stato delle fonti antecedente all'acquisizione dell'archivio musicale di Bussotti da parte del Centro Studi e Ricerche "NoMus" di Milano nel dicembre 2021. Nel Fondo Sylvano Bussotti ivi depositato si conserva l'autografo del *Suicidio di Seneca*, in una cartellina di cartoncino su cui il compositore ha scritto il seguente titolo: *BUSSOTTI/MONTEVERDI "Suicidio di Seneca,, (collage con manoscritto originale) ossia "Amici, amici," (le ultime parole di Seneca).*

⁷³ Si tratta dei figurini di Ottavia, Arnalta («*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 8; PDS-Venezia, p. 514), Lucano con due soldati («*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 9), valletto con damigella (PDS-Venezia, p. 514) e Amore-Mercurio (*ibid.*; «*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 9). Per i figurini di Poppea, Nerone, Ottone e Seneca cfr. anche PDS-Treviso, tavole senza numero di pagina.

⁷⁴ *Tono Zancanaro*, cit., pp. 44-51. Il catalogo riproduce anche un disegno preparatorio per i volti di Ottavia e Ottone (*ivi*, p. 50).

⁷⁵ Si riportano di seguito i luoghi in cui sono riprodotti i bozzetti, distinguendo questi ultimi con la lettera «B» seguita da una cifra, che si riferisce all'elenco riportato in questa appendice. B13: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina; «*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 9; PDS-Venezia, p. 500; *Tono Zancanaro*, cit., p. 56. B14 (ipotizzando che si tratti dell'arlecchino esterno presente in tutta l'opera e che è incluso in B13): PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina. B16: PDS-Venezia, p. 492; «*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 4; *Tono Zancanaro*, cit., p. 54. B17: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina; *Tono Zancanaro*, cit., p. 52. B18: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina; *Tono Zancanaro*, cit., p. 53. B19: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina; *Tono Zancanaro*, cit., p. 55. B20: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina; *Tono Zancanaro*, cit., p. 57 (la didascalia «Ricordo di Varsavia distrutta» è errata). B21: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina. B22: PDS-Venezia, p. 493; PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina. B23: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina. B24: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina; *Tono Zancanaro*, cit., p. 58.