

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012-2013
Lirica e Balletto

Salvatore Sciarrino

ASPERN





CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



per la cultura

*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a*

**Musica
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677



Via Bottenigo, 64/a - 30175 Marghera Venezia

Tel. 041.5497111

direzione.generale@cavspa.it

www.cavspa.it

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2013-2014



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

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

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

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 × 93 × 28 cm.

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

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

Incontro con l'opera

lunedì 18 novembre 2013 ore 18.00

GUIDO ZACCAGNINI e OLGA VISENTINI

L'africaine

martedì 14 gennaio 2014 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

La scala di seta

lunedì 20 gennaio 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

La clemenza di Tito

martedì 25 febbraio 2014 ore 17.30

GIOVANNI GAVAZZENI

Il campiello

lunedì 24 marzo 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Elegy for Young Lovers

martedì 25 marzo 2014 ore 18.00

GIANNI GARRERA

**Il trionfo del tempo
e del disinganno**

mercoledì 16 aprile 2014 ore 18.00

ALBERTO MATTI

**La bohème
Madama Butterfly
Tosca**

lunedì 23 giugno 2014 ore 18.00

LUCA MOSCA

The Rake's Progress

martedì 9 settembre 2014 ore 18.00

DANIELE SPINI

Il trovatore

mercoledì 8 ottobre 2014 ore 18.00

PAOLO COSSATO

Don Giovanni

lunedì 27 ottobre 2014 ore 18.00

Titolo contemporaneo

Incontro con il balletto

lunedì 16 dicembre 2013 ore 18.00

SERGIO TROMBETTA

Onegin

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee

CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



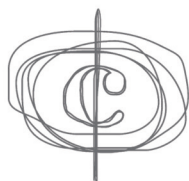
ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



classica

www.classica.tv





Eventi a Teatro

Il Teatro la Fenice offre la possibilità a privati e aziende di organizzare eventi unici e prestigiosi nei propri spazi che si prestano ad ospitare convention aziendali, congressi, conferenze, concerti privati, cene di gala, serate esclusive, feste danzanti.

Attraverso servizi esclusivi ed altamente qualificati ogni evento viene progettato e personalizzato per soddisfare le diverse esigenze.

www.festfenice.com



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Montegrappa

ITALIA

Montegrappa S.p.A.



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition

www.montegrappa.com



LA FENICE
CHE RIDE

di Pat Carra

... SEMPRE MEGLIO
BRUCIARE
I CARTEGGI
SEGRETI.





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2012-2013

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran
venerdì 16 novembre 2012 ore 19.00 *diretta Euroradio*
Otello

domenica 18 novembre 2012 ore 15.30 *differita*
Tristan und Isolde

venerdì 18 gennaio 2013 ore 19.00 *diretta Euroradio*
I masnadieri

venerdì 15 marzo 2013 ore 19.00 *differita*
Věc Makropulos

mercoledì 2 ottobre 2013 ore 19.00 *differita*
Aspern

Opere della Stagione lirica 2013-2014

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

sabato 23 novembre 2013 ore 18.00 *diretta Radio3 e differita Euroradio*
L'africaine

venerdì 24 gennaio 2014 ore 19.00 *diretta*
La clemenza di Tito

giovedì 27 marzo 2014 ore 19.00 *differita*
Elegy for Young Lovers

Concerti della Stagione sinfonica 2012-2013

trasmessi in differita dal

Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 5 ottobre 2012)

Yuri Temirkanov (lunedì 22 ottobre 2012)

Stefano Montanari (mercoledì 8 maggio 2013)

Rinaldo Alessandrini (giovedì 16 maggio 2013)

Dmitrij Kitajenko (sabato 1 giugno 2013)

Altri concerti della Stagione 2012-2013

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice

Maratona per Bruno Maderna (sabato 6 luglio 2013)

A large, golden eagle with its wings spread, perched atop a banner. The banner is white with a golden border and contains the text 'TEATRO' and 'ENICE' in large, golden, serif capital letters. The eagle is positioned in the upper left corner, and the banner extends across the middle of the page.

TEATRO ENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Banca
Popolare di Vicenza



Fondazione di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



SAVE
GRUPPO SAVE



Autorità portuale



APV INVESTIMENTI

AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 



RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

ANCV

ASPERN

Singspiel in due atti
libretto di Giorgio Marini e Salvatore Sciarrino

musica di **Salvatore Sciarrino**

Teatro Malibran

mercoledì 2 ottobre 2013 ore 19.00 turno A
sabato 5 ottobre 2013 ore 15.30 turno C
domenica 6 ottobre 2013 ore 15.30 turno B
martedì 8 ottobre 2013 ore 19.00 turno D
giovedì 10 ottobre 2013 ore 19.00 turno E

La Fenice prima dell'Opera 2012-2013 6





Salvatore Sciarrino. Foto Luca Carrà © RaiTrade.

Sommario

- 4 La locandina
- 7 Sciarrino fra Britten e James
di Michele Girardi
- 11 Gianfranco Vinay
Aspern e i fantasmi dell'immaginazione
- 21 Giorgio Pestelli
Aspern di Sciarrino (1978)
- 23 Luci di uno spirito sottile. Conversazione con Salvatore Sciarrino
a cura di Anna Maria Morazzoni
- 37 *Aspern*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 87 *Aspern* in breve
a cura di Tarcisio Balbo
- 89 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 95 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 101 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Venezia: canali e Campi Elisi per Sciarrino
a cura di Franco Rossi
- 107 Biografie

ASPERN

Singspiel in due atti

libretto di

Giorgio Marini e Salvatore Sciarrino

dal racconto *The Aspern Papers* di Henry James,
con frammenti di Lorenzo Da Ponte

musica di

Salvatore Sciarrino

prima rappresentazione assoluta: Firenze, Teatro della Pergola, 8 giugno 1978

editore proprietario Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti

Giuliana Bordereau Camilla Nervi*

Titta Bordereau Annalaura Penna*

Il narratore Francesco Gerardi

L'ermafrodito Gaia Ceresi*

Una cantatrice / Un'amica in viaggio Zuzana Marková

*studentesse dell'Università IUAV di Venezia

maestro concertatore e direttore

Marco Angius

regia, scene, costumi e luci

Università IUAV di Venezia

Dipartimento PPAC - Laurea magistrale in Scienze e Tecniche del Teatro

direttore Walter Le Moli

Laboratorio Teatro La Fenice / IUAV

tutors di regia, scene, costumi e luci

Monique Arnaud, Margherita Palli, Gabriele Mayer, Claudio Coloretti,

Alberto Nonnato, Stefano Collini, Leonia Quarta

studenti e collaboratori ClasT per regia, scene, costumi, luci, movimenti mimici

Francesco Bianchi, Emanuela Casetto, Gaia Ceresi, Martina Di Iulio,

Gaia Gastaldello, Luca Giombi, Francesco Lanfranchi, Martina Pozzan,

Giovanna Pozzato, Alberto Restucci, Martina Siniscalco, Giusy També,

Francesca Vianello, Martino Zabeo

Strumentisti dell'Orchestra del Teatro La Fenice

Francesco Negroni *viola*, Alessandro Zanardi *violoncello*,

Angelo Moretti *flauto e flauto in Sol*,

Fabrizio Mazzacua *ottavino, flauto, flauto in Sol e flauto basso*,

Dimitri Fiorin *timpano e lastra*, Carlo Rebeschini *clavicembalo*

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con la Biennale di Venezia

nell'ambito del 57. Festival Internazionale di Musica Contemporanea

<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Luca De Marchi
<i>altro maestro di sala</i>	Alberto Boischio
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>maestro alle luci</i>	Maria Parmina Giallombardo
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene, attrezzeria e calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>costumi</i>	The One (Roma)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Sciarrino fra Britten e James

L'inventiva di Henry James ha nutrito abbondantemente le drammaturgie moderne: la sua prosa elegante, imbevuta di psicologia, l'uso raffinato del monologo interiore, il dono di saper maneggiare con maestria la *suspense* e, più in generale, il suo metodo di raccontare adottando il punto di vista di un personaggio esteriorizzandone le reazioni profonde, gli hanno guadagnato un posto d'onore fra gli scrittori tardo ottocenteschi e *fin de siècle*.

Nessun melomane potrà mai scordare l'inquietudine sottile che permea le pagine di *The Turn of the Screw*, per citare uno dei suoi titoli più famosi e meglio adattati per la scena lirica. Sciarrino allude al capolavoro di Benjamin Britten mediante riferimenti formali (forma con variazione e *Singspiel*) e timbrici (orchestra da camera), come notava Giorgio Pestelli nella sua esemplare recensione della *première* (che ripubblichiamo in questo volume), ma anche per nessi intertestuali voluti, come la presenza di due bambini nel *cast* della prima assoluta fiorentina, i fratelli Georgia e Davide Lepore, la prima (scelta di gran peso drammatico) nel ruolo della decrepita Giuliana, il secondo in quello dell'ermafrodito. Come nota Tarcisio Balbo nell'*In breve*,

Si aggiunga che la prima rappresentazione di *The Turn of the Screw* avviene, nel 1954, nella Venezia in cui è ambientato anche *The Aspern Papers* dello stesso James, e che in entrambe le opere sono impegnati, accanto agli adulti, un bambino e una bambina, e diventa sin sin troppo facile creare, a scopo esplicativo, un multiplo gioco di specchi che rimanda da Britten a James ad *Aspern* di Salvatore Sciarrino, che, manco a farlo apposta, fu rappresentato per la prima volta nel 1978 a Firenze: la stessa città in cui James concepì e terminò il proprio racconto nel 1887.

Non solo inquietudine, ma anche orrore circola nell'opera di Sciarrino, a cominciare dall'immagine di Giuliana che il narratore recepisce come una «reliquia» che «portava sopra gli occhi un orrendo schermo verde» (I.4). Vi si aggiunga un parallelo che sorge spontaneo nell'appassionato d'opera, fra la scena del tentato furto in cui il protagonista, invaso dalla sua passione, causa la morte di Giuliana (II.15), e quella in cui Hermann, nella *Dama di picche*, provoca il decesso dell'incartapecorita Contessa, rosso dalla pazzia, per rubarle il segreto delle tre carte. Scelte drammatiche raffinate, che assecondano magnificamente il carattere della musica di Sciarrino.

The Aspern Papers è forse una delle novelle più celebri e riuscite di James, ed è forse tra le sue vicende quella che ha incontrato maggior favore di musicisti e registi, tea-

trali, cinematografici e televisivi. Dal 1947 a oggi quattro pellicole, tra cui *The Lost Moment* (in italiano *Gli amanti di Venezia*), un *thriller* di Martin Gabel con molti tratti dell'*horror*, e un film per la televisione italiana diretto da Sandro Sequi nel 1972, protagonista Nando Gazzolo, fratello maggiore di Virginio interprete del narratore nella *première* di *Aspern* di Sciarrino sei anni dopo (solo un caso?). E se l'adattamento più celebre per il teatro di parola vide impegnata Vanessa Redgrave nel ruolo di Tita al Theatre Royal Haymarket di Londra, un'altra opera è stata ricavata dal racconto: oltre a quella di Sciarrino (1978), *The Aspern Papers* di Dominick Argento presentata dall'Opera di Dallas dieci anni dopo. In quest'ultimo lavoro il luogo dell'azione passa da Venezia al Lago di Como, e ancora la storia trasmigrerà una volta nelle Baleari (nel film *Els papers d'Aspern* di Jordi Cadena, 1991) e una persino nella foresta venezuelana (nel film di Mariana Hellmund, 2010).

Strano, perché Venezia sembra proprio una sede ideale dove ambientare la fosca vicenda, e venne scelta proprio per il suo fascino cupo da James, che scrisse gran parte del racconto ospite di un'amica americana in un palazzo veneziano, nel febbraio 1887. Sciarrino valorizza questa scelta affidando al timbro del complesso strumentale un ruolo di primo piano, visto che l'opera, in realtà, è prevalentemente recitata dai tre attori. Una sola voce, di soprano, interviene intonando versi di Lorenzo Da Ponte: scelta emblematica, che ispessisce il tessuto simbolico della drammaturgia, pur rimanendo l'interprete quasi sempre assente dalla scena. Come nota Gianfranco Vinay nel saggio iniziale

Introducendo, nel corso di cinque scene, frammenti di celebri testi di Da Ponte tratti dalle *Nozze di Figaro*, Sciarrino realizza in *Aspern* uno scarto ironico della stessa natura, ma ben più accentuato per l'importanza che esso assume nella struttura formale dell'opera. Il soprano fuori scena (nella loggia reale, lo ricordiamo, in mezzo agli strumentisti in occasione della *première* fiorentina) sminuzza il testo in vocalizzi basati su figure musicali del tipo: messe di voce trillate seguite da salti intervallari preceduti da acciacature. Si viene così a realizzare un doppio straniamento: fra il canto e la scena, e fra il testo di Da Ponte e la musica di Sciarrino. Un altro tipo di straniamento consiste nel fatto che i frammenti realizzano una sorta di commento ironico nei confronti dell'azione in corso.

In questo volume pubblichiamo anche un'intervista che Salvatore Sciarrino ha espressamente rilasciato a Anna Maria Morazzoni. Il lettore scoprirà in questa conversazione un uomo colto e curioso, attento a ogni sfumatura del reale, e ben consapevole del suo ruolo nel panorama musicale di oggi (e si legga la ricca bibliografia curata da Emanuele Bonomi in proposito). Con questa ripresa di *Aspern*, tappa importante del suo teatro, La Fenice riprende un discorso fattosi discontinuo, dopo aver offerto un posto al sole all'*enfant prodige* siciliano fin dal 1969: come auspica Franco Rossi, valutando il rapporto tra il compositore e le istituzioni musicali veneziane, ora si apre una nuova storia.

Michele Girardi



Bozzetti scenici per *Aspern* a Venezia, Teatro Malibran, ottobre 2013; regia, scene e costumi dell'Università IUAV di Venezia.



Figurino del costume di Giuliana per *Aspern* a Venezia, Teatro Malibran, ottobre 2013; regia, scene e costumi dell'Università IUAV di Venezia.

Gianfranco Vinay

Aspern e i fantasmi dell'immaginazione

Il 12 gennaio del 1887, a Firenze, Henry James annota nel suo diario che Eugene Lee-Hamilton, fratello della scrittrice Vernon Lee (alias Violet Paget), gli ha raccontato una storia curiosa. Il capitano Edward Silsbee, critico d'arte bostoniano che ha una particolare venerazione per Shelley, venuto a sapere che l'ottuagenaria Miss Clara Mary Jane Clairmont, un tempo amante di Byron, custodisce nella sua dimora fiorentina una raccolta di lettere di Shelley e Byron, elabora uno stratagemma per venirne in possesso. Poiché l'anziana signora vive con una nipote cinquantenne in una situazione economica piuttosto difficile, prende in affitto alcune stanze della loro dimora in attesa che la signorina Clairmont senior muoia ed egli possa metter le mani su quelle carte. Ma non ha fatto i conti con la nipote che, alla morte della zia, quando il capitano Silsbee le confida quanto importanti siano per lui quelle lettere, gliel'offre soltanto in cambio del matrimonio. Che però egli rifiuta.

La trama di *Aspern Papers* è già tutta lì, ovviamente con modifiche dei personaggi e di altri importanti elementi. Zia e nipote prendono nome e cognome di Juliana e Tita Bordereau; cognome francese, benché siano di origine americana. Le carte preziose sono uno scambio epistolare tra Jeffrey Aspern (un poeta americano mai esistito, ma immaginato come contemporaneo di Byron) e Juliana, che in un tempo ormai lontanissimo fu la sua amante. Il narratore, che si esprime in prima persona, è un pubblicitario americano infatuato di Aspern così come il capitano Silsbee lo era di Shelley.

Nel febbraio dello stesso anno (1887) Henry James è invitato a trascorrere un periodo a Venezia, dove, in un'antica dimora patrizia (Casa Alvisi) risiede un'amica americana, Mrs Bronson. Un periodo piuttosto infausto per la salute: l'umidità del palazzo e un attacco d'itterizia lo costringono a letto. Ma certamente fausto per gli *Aspern Papers*, che ricevono un'impronta fortissima dall'ambientazione veneziana. Ritornato a Firenze in aprile, entro giugno termina la redazione del racconto presso un'altra amica americana, Constance Fenimore Woolson, pronipote di James Fenimore Cooper, a Villa Brichieri. Le equivoche schermaglie amorose tra Tita Bordereau e il protagonista di *Aspern Papers* sono in qualche modo ricalcate su quelle tra Constance e Henry nel corso del suo soggiorno in questa villa, posta alla cima della collina di Bellosguardo.

Ma la trama non è che l'incastellatura di questo racconto lungo. In effetti, sotto le apparenze di un intrigo quasi poliziesco con risvolti quasi *horror* (i misteri e i riti segreti delle signorine Bordereau e la presenza inquietante di Juliana, sorta di mummia

vivente) si affrontano temi profondi. Primo fra tutti, quello dell'essenza e della natura dell'opera d'arte; nel caso specifico, dell'opera d'arte letteraria. L'impresa del protagonista è destinata all'insuccesso non solo perché l'infatuazione per le reliquie del poeta divinizzato gli fa perdere il senso di realtà, facendolo così cadere in tutte le trappole predisposte dalle signorine Bordereau, ma anche perché la vera risposta alla ricerca dell'essenza dell'arte non è la ricostruzione storica, ma, per James, la narrazione. La narrazione in atto, nell'atto di farsi.

Gli *Aspern Papers* sono uno dei testi jamesiani in cui più scopertamente il meccanismo narrativo crea una distanza ironica tra il fondo e la superficie della realtà. Tutti gli elementi, tutte le azioni che sembrerebbero toccare strati profondi della natura umana, dei valori etici e estetici, sono inconsistenti come bolle di sapone. Così come le stanze vuote del palazzo veneziano sono l'ambientazione emblematica dei riti dell'assenza che vi si celebrano. Anche i personaggi sono svuotati di sentimenti sinceri e incapaci di una reciprocità, chiusi come sono nei rispettivi egoismi, in atto di ordire le loro trame.

Vuoto, assenza, inconcludenza, e una narrazione che, consapevole del suo farsi, diventa autocritica e metanarrativa.

* * *

Nel 1978, nell'ambito del 41° Maggio Musicale Fiorentino, quattro artisti, il compositore Salvatore Sciarrino, il regista Giorgio Marini e gli scenografi Pasquale Grossi e Giulio Figurelli, collaborano all'allestimento di uno spettacolo di teatro musicale ricavato da *Aspern Papers*. Il progetto è ambizioso, impegnato: anziché utilizzare la trama e la sostanza drammatica del racconto per elaborarne una versione operistica, si intende spremere la sostanza narrativa, le sue implicazioni espressive e poetiche.

Il libretto è ricavato da una traduzione italiana del testo di James, sminuzzata da Sciarrino e Marini in frammenti recitati da diversi attori. Il ruolo di Juliana Bordereau (il nome è italianizzato in Giuliana) è interpretato dalla bambina, così come le parti dell'amica e dell'ermafrodito;¹ quello di Tita Bordereau (con due t: Titta) è diviso tra l'attrice e la bambina; quello del narratore tra l'attore, l'attrice e la bambina.

Lo sdoppiamento dei ruoli impedisce l'identificazione dei personaggi e realizza una sorta di recitazione polivoca del testo. Sebbene i frammenti testuali siano montati in una successione che nel complesso rispetta quella degli eventi nel racconto di James, essi alludono alla trama, più che palesarla. Bisogna già conoscerla attraverso la lettura del testo originale per poterla seguire nel decorso dello spettacolo. Il che crea un rapporto intertestuale tra racconto e *pièce* teatrale, e trasforma la recitazione dei frammenti in elemento scenico e drammaturgico, in voci che si intrecciano con le altre componenti dello spettacolo: musica, canto, oggetti, ambienti.

¹ Nella prima assoluta di *Aspern* il ruolo dell'ermafrodito che il libretto assegna alla bambina, fu invece interpretato dal decenne Davide Lepore, fratello di Georgia che sosteneva il ruolo di Giuliana (cfr. *Aspern*, Firenze, Teatro della Pergola, giugno 1978).

Si realizza così un gioco di convergenze e divergenze, di diffrazioni simboliche e separazioni, queste ultime soprattutto da parte della musica; separazioni accentuate anche dal fatto che in occasione della prima rappresentazione il piccolo complesso strumentale e la voce di soprano erano collocate nel palco reale e non nella fossa orchestrale del Teatro della Pergola.

Nel corso degli anni precedenti, Sciarrino, per ognuno degli strumenti che formano questo piccolo complesso, aveva scritto brani che esplorano nuove possibilità espressive e acustiche, introducendo figure evanescenti, principalmente basate su armonici naturali o artificiali e su risonanze arcane, agli incerti confini tra presenza e assenza di suono. (Almeno un numero di *Aspern*, il 6 bis, Capriccio quasi intermezzo – che però si può omettere – è una trasposizione per viola del Capriccio n. 5 per violino). Queste figure, queste risonanze, questi suoni liminari, si pongono in perfetta sintonia con la natura fantomatica di *Aspern*, quale viene annunciata nel Prologo:

Strano, certamente, oltre ogni stranezza,
 (pausa, senza musica)
 che nell'inseguire tracce su tracce
 (pausa, senza musica)
 ci fossimo imbattuti in fantasmi e polvere,
 meri echi di echi²

Fra la musica e il soggetto si realizza quindi una sorta di consonanza empatica che, nell'avvicinarsi delle diverse scene, si stempera come una «tinta» unificante. Ciò fa sì che, anche quando i rapporti fra musica, testo e rappresentazione teatrale sono fondati su una reciproca indifferenza, questa tinta musicale le tiene insieme come una specie di collante.

Più che con il testo, è tra gli inquietanti arredi scenici di Pasquale Grossi e Giulio Figurelli e i fantasmi sonori di Sciarrino che si viene a creare un rapporto d'intensa complicità. Ad esempio nella quinta scena, della stanza vuota, la musica segreta degli oggetti – un concertino in cui due flauti, viola e violoncello intrecciano fantomatici disegni di armonici – si interrompe tutte le volte che una porta viene aperta da personaggi che poi la richiudono. È allora che gli oggetti tacciono e si ode il suono della lastra, come un suono di vuoto o un silenzio ventoso.

Nella settima e ottava scena, denominate entrambe Scena degli specchi per l'impiego delle superfici riflettenti in funzione scenografico-registica, la stessa musica è utilizzata, ma le battute «senza tempo», libere cioè da indicazioni ritmiche e temporali vincolanti, devono esser eseguite una prima volta rapidamente nella scena settima, mentre nella successiva devono «prolungarsi a dismisura». E tutto ciò mentre i frammenti testuali sono recitati dagli attori e dalle attrici che scompaiono dietro gli specchi per riapparire quando essi diventano trasparenti (la scena ottava è definita anche come Scena delle apparizioni).

² Le citazioni testuali vengono dalla partitura d'orchestra – SALVATORE SCIARRINO, *Aspern*, Milano, Ricordi, © 1978 – sulla quale è basata anche l'analisi musicale nelle pagine seguenti.

In *Aspern Papers* sono disseminate allusioni a testi classici, che creano un contrasto ironico con le situazioni romanzesche. All'inizio del capitolo quinto, ad esempio, quando il protagonista, la sera, incontra Tita nel giardino, James paragona la fragranza dell'aria a quella del giardino in cui Romeo, circondato da fiori, tendeva le braccia verso il balcone dell'amata. Ma, a differenza del palazzo di Verona, le finestre dell'appartamento di Juliana sono chiuse. Forse erano aperte all'epoca della sua relazione sentimentale con Jeffrey Aspern. È già la terza allusione esplicita a Shakespeare nel corso del racconto, che si aggiunge ad altre meno esplicite, come ad esempio quella al *Merchant of Venice* nel corso delle trattative per l'affitto delle stanze.

Introducendo, nel corso di cinque scene, frammenti di celebri testi di Da Ponte tratti dalle *Nozze di Figaro*, Sciarrino realizza in *Aspern* uno scarto ironico della stessa natura, ma ben più accentuato per l'importanza che esso assume nella struttura formale dell'opera. Il soprano fuori scena (nella loggia reale, lo ricordiamo, in mezzo agli strumentisti in occasione della *première* fiorentina) sminuzza il testo in vocalizzi basati su figure musicali del tipo: messe di voce trillate seguite da salti intervallari preceduti da acciaccature. Si viene così a realizzare un doppio straniamento: fra il canto e la scena, e fra il testo di Da Ponte e la musica di Sciarrino. Un altro tipo di straniamento consiste nel fatto che i frammenti realizzano una sorta di commento ironico nei confronti dell'azione in corso.

La tirata di Figaro contro le femmine (*Le nozze di Figaro*, IV.7: «Aprite un po' quegli occhi | uomini incauti e sciocchi») è inserita nella Scena della sedia di *Aspern* (I.4) e si sovrappone alla recitazione di frammenti del testo che si riferiscono al primo incontro fra il protagonista e Giuliana, tratti dalla fine del secondo capitolo e l'inizio del terzo di *Aspern Papers*.

Il testo dell'aria di Susanna «Deh, vieni, non tardar o gioia bella» (*Le nozze di Figaro*, IV.9) è intonato nel corso della Scena del giardino (*Aspern*, I.9). Analogia dunque, in questo caso, di luogo (il giardino), di tempo (la sera) e di funzione (canto di attesa ansiosa dell'amore). Un disegno melodico trillato in ritmo puntato del flauto e gli accompagnamenti arpeggiati del clavicembalo e degli archi esaltano il carattere di «canzonetta» attribuita da Sciarrino a questo brano, che del modello mozartiano mantiene anche il tempo e il ritmo di siciliana (*Andante* in §). Abbinata alla recitazione di alcuni frammenti del quarto capitolo del racconto in cui il protagonista, di fronte alle finestre sempre chiuse delle signorine Bordereau, decide di «tempestare le vecchie di gigli», di «bombardare la loro cittadella di rose», la canzonetta tradisce la sua funzione ironica perché, indirizzata a delle vecchie zitelle, ha come scopo non la loro conquista, bensì quella dell'epistolario di Aspern, nascosto da qualche parte nella loro «cittadella».

Nel corso della scena seguente (*Aspern*, I.10) intitolata Scena rituale e scena della vestizione in cui le signorine Bordereau celebrano i loro «mistici riti della noia», fra una specie di invenzione a due voci per due flauti, gli scuotimenti della lastra e le figure arpeggiate di armonici degli archi si insinuano frammenti della tirata di Figaro contro le femmine («civette che allettano | per trarci le piume, | comete che brillano | per toglier-



I primi due modelli reali dei personaggi di *The Aspern Papers*: Clara Mary Jane Clairmont (1798-1879), sorellastra della scrittrice Mary Shelley e madre di Allegra, figlia di Lord Byron, in un ritratto del 1819 della pittrice irlandese Amelia Curran. Di temperamento vivace, fu anche l'amante di Percy Bysshe Shelley. A fianco Lord Byron (1788-1824) in costume albanese, olio su tela di Thomas Phillips (1813).

ci il lume») intonati dalla cantatrice. Scorcio visuale interamente mimato che, per mezzo di puri archetipi sonori, intende evocare l'atmosfera notturna in cui essa si svolge, la «porta spalancata su una notte di plenilunio» prima che attacchi lo scambio dialogico sulla vestizione.

Trasparente l'analogia tra il frammento dell'aria di Figaro indirizzata a Cherubino alla fine dell'atto primo delle *Nozze* (1.8: «Non più andrai, farfallone amoroso») e la Scena del furto (*Aspern*, II.15) in cui è inserita. Il testo recitato si riferisce al tentativo di rubare le lettere nella stanza di Giuliana, di cui il protagonista «turba il riposo», appunto. Sciarrino mantiene un tempo affine a quello dell'aria di Mozart (*Allegro con spirito*, $\frac{4}{4}$; *Vivace* in Mozart) e drammatizza l'episodio con rapidi scambi fra gli strumenti e interventi sonori percussivi (timpani, con e senza piatto, lastra, campana).

L'ultimo frammento, tratto dall'aria di Cherubino «Non so più cosa son, cosa faccio» (*Le nozze di Figaro*, I.5), è inserito nel Congedo (*Aspern*, II.17) nel corso del quale il protagonista, prima che Titta lo avverta di aver bruciato le lettere, è quasi disposto a farle una proposta di matrimonio («Perché no, perché no, in fondo?»). L'eros feticizzato (le lettere) gli sta facendo perdere la testa come già l'eros autentico a Cherubino. Questa volta la parodia sciarriniana dell'originale recupera anche un elemento musicale specifico: l'accompagnamento, in tempo tagliato, basato sull'avvicendamento di un colpo di timpano sui tempi forti della battuta e di un disegno di tre crome di viola e violoncello in armonici, ricalca quello del modello mozartiano basato sull'avvicendamento di tempo forte agli archi gravi e oscillazione di tre crome ai violini.

Lo stesso procedimento parodistico è impiegato nell'*Overture*, che vuol echeggiare la Sinfonia delle *Nozze di Figaro*. Per rendersene conto è sufficiente confrontare le quartine dei *tremoli* di armonici di viola e violoncello all'inizio di *Aspern* con le quartine di crome all'inizio delle *Nozze*. Ed ancora: comparare l'iterazione della coppia di figure sonore – violento *glissato-frullato* del flauto in Sol (poi unito a quello in Do) seguito da arpeggi di armonici di viola e violoncello delle bb. 17-22 – con le progressioni ascendenti del tema formato da un accordo di minima puntata seguita da scale discendenti di crome degli archi alle bb. 35-40 della Sinfonia mozartiana.

L'*Overture*, ripresa nel *Presto* che annuncia l'Epilogo dell'opera in una veste dinamica ai confini dell'udibile («eseguire più *p* possibile, quasi niente»), crea una sorta di dissolvenza musicale nel corso della quale l'ermafrodito (*Aspern*, I.18) recita frammenti testuali tratti dalla conclusione del racconto di James. Mentre al principio del medesimo scorcio il personaggio è posto «*di schiena, davanti al camino*», in seguito la scena deve esser «*vista come dall'interno del camino*». Istantanei mutamenti di prospettiva, dislocazione degli oggetti sul palco, fanno parte di una poetica dell'instabilità, della duplicazione, della deformazione onirica, che è alla base della drammaturgia e della messa in scena di *Aspern*.

Delle due canzoni da battello che rispettivamente chiudono l'atto primo («Do parolete al zorno») e aprono il secondo («Sento che 'l cuor me manca»),³ eseguite dal soprano stavolta visibile («*Si vede passare una gondola con una cantatrice e la sua canzone finisce perdendosi*»), Sciarrino utilizza la melodia in modo chiaro e percepibile, straniandola con interpunzioni sonore e con un accompagnamento che, specialmente nel caso della seconda, trasfigura l'accompagnamento chitarristico tradizionale. Il modo frammentario e intermittente in cui la prima canzone è introdotta rappresenta la progressiva presa di coscienza dell'ascoltatore (personaggi e/o pubblico) di fronte ad una sollecitazione sonora che entra nel campo uditivo: prospettiva psicoacustica che diventerà uno dei tratti caratteristici della drammaturgia sonora e teatrale di Sciarrino.

³ I due brani sono tratti da SALVATORE SCIARRINO, *Dodici canzoni da battello su melodie veneziane del Settecento*, per soprano e strumenti, Milano, Ricordi, 1977, nn. 3 e 2 rispettivamente, a loro volta basate su alcuni brani del *Canzoniere veneziano settecentesco (50 canzoni da battello) a una voce con accompagnamento di piano-forte*, scelta, revisione e armonizzazione di Maffeo Zanon, 5 voll., Milano, Ricordi, 1922.

no. Trattandosi delle sole intromissioni della vita della città lagunare in un dramma basato sull'ossessione degli interni, costituiscono una maniera raffinata di aprire una finestra sull'esterno.

In uno scritto di presentazione pubblicato nel programma del 41° Maggio Musicale Fiorentino nel corso del quale *Aspern* fu rappresentato per la prima volta, Salvatore Sciarrino spiega in questo modo l'attribuzione del sottotitolo:

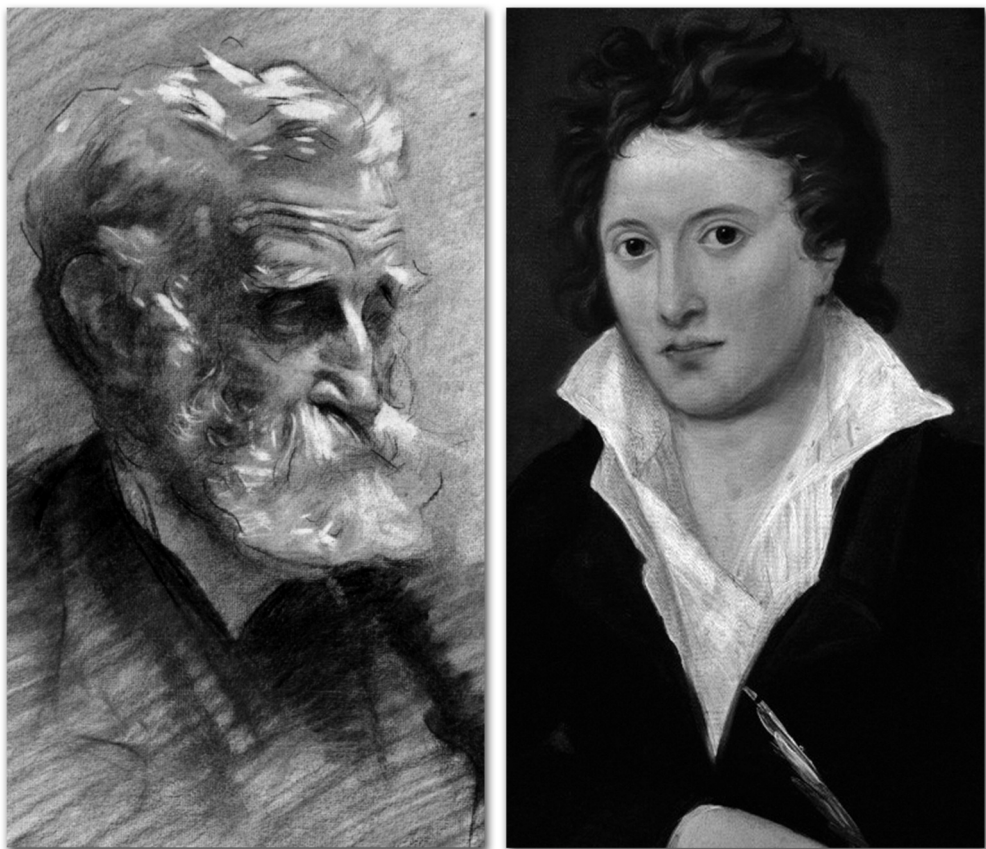
Potrà forse stupire il sottotitolo di *Singspiel*, specie chi, non oltrepassando la lettera, cercasse qui i canoni di tal genere di spettacolo seguiti pedantemente o magari semplicemente rispettati. Intanto il *Singspiel* è tramontato da tempo che pare immemorabile e questa non è una ricostruzione bensì una «immaginazione». È semmai un *Singspiel* deformato proprio dalla sua lontananza, dalla lontananza dei suoi modelli: l'ouverture, le arie, i parlati, i «melodrammi», i brani solo strumentali, si stemperano gli uni negli altri e, ovviamente, non sono neanche più quelli di una volta. È questa dunque un'opera più ambigua di quanto ci si aspetterebbe, e non certo perché confusa, ché infatti nell'insieme lo spettacolo mantiene nettissimi rigore e precisione pur nell'originalità dell'espressione. Né di «sperimentalità» si può qui parlare se non, forse, a proposito del reciproco compenetrarsi di aspetti inconsueti e desueti con altri di nuova concezione.⁴

Emblematica, nel testo del compositore, la rivendicazione dell'«immaginazione» come principio creativo fondamentale. Immaginazione nel senso di deformazione delle immagini e dei modelli, e di metamorfosi delle immagini. Si noti la sintonia tra il principio sciarriniano e quello teorizzato da Gaston Bachelard in *L'air et les songes*, secondo dei suoi volumi dedicati all'immagine letteraria:

Come molti problemi psicologici, le ricerche sull'immaginazione sono viziate dalla falsa luce dell'etimologia. Si vorrebbe che l'immaginazione fosse la facoltà di *formare* immagini. Ora essa è piuttosto la facoltà di *deformare* le immagini fornite dalla percezione, è soprattutto la facoltà di liberarci dalle immagini prime, di *mutare* le immagini. Se non si realizza cambiamento d'immagini, unione inattesa delle immagini, non vi è immaginazione, non vi è *azione immaginante*. Se una immagine *presente* non fa pensare ad un'immagine *assente*, se un'immagine occasionale non determina una prodigalità d'immagini aberranti, un'esplosione d'immagini, non vi è immaginazione. Vi è percezione, ricordo di una percezione, memoria consueta, abitudine di colori e di forme. Il vocabolo fondamentale che corrisponde all'immaginazione non è *immagine*, è *immaginario*.⁵

⁴ SALVATORE SCIARRINO, *Nota illustrativa*, in *Aspern*, Firenze, Teatro della Pergola, giugno 1978, p. 112 (programma di sala della prima rappresentazione). La medesima nota si legge alle pp. 2-3 del libretto pubblicato da Ricordi (e in questo volume, alle pp. 43-46).

⁵ «Comme beaucoup de problèmes psychologiques, les recherches sur l'imagination sont troublées par la fausse lumière de l'étymologie. On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imaginante*. Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*»; GASTON BACHELARD, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943, pp. 5-6 (la traduzione è mia).



Il capitano Edward Augustus Silsbee (1826-1900; disegno a carboncino di John Singer Sargent, 1899), che ispirò a James il personaggio del pubblicitista cultore del poeta fittizio Aspern, accanto al suo idolo, il poeta Percy Bysshe Shelley (1792-1822), in un olio su tela del 1819 di Amelia Curran.

Alla fine degli anni Settanta Sciarrino andava esplorando, con la complicità di Giorgio Marini, un teatro musicale «immaginario» nel senso anzidetto. Anche il secondo lavoro teatrale concepito in collaborazione con lo stesso regista, *Cailles en sarcophage*, sottotitolato *Atti per un museo delle ossessioni*, rappresentato in versione definitiva il 17 ottobre del 1980 al Teatro La Fenice di Venezia in coproduzione con la Biennale Musica, è abitato da fantasmi del passato. Fantasmi di un passato più prossimo, i miti di una mitologia usurata dal consumo: le sorelle Papin, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Camille Barbin, Gala e Salvador Dalí. E anche qui straniamenti, deformazioni e metamorfosi sonore e «immaginarie», in un gioco ancor più vorticoso di citazioni e di rimandi.

In uno scritto allegato alla partitura di *Cailles en sarcophage* Sciarrino ricorda che «l'opera è stata dedicata a Luciano Berio, che ha aperto il varco a queste strade». Le strade alle quali si riferisce sono quelle del *collage* di citazioni, dell'intertestualità,

dell'«opera aperta». Si è visto che anche in *Aspern* sono presenti meccanismi drammaturgici e scenici che realizzano un'«apertura» del testo jamesiano e dello spettacolo. Ma proprio della poetica sciarriniana è far risuonare l'assenza, la sottrazione, il vuoto. Sciarrino stesso, nel già menzionato articolo di presentazione di *Aspern*, diceva a proposito della Scena della stanza vuota che

Il rapporto musica-silenzio è qui capovolto: quando i personaggi sono fuori scena la musica vive e si snoda; al loro ingresso tace la musica, come di spiriti che non si manifestano – com'è noto – in presenza d'estranei (o anche, più realisticamente, s'occultano gli uccelli del bosco al vostro incedere). Quasi a dimostrare, con l'inversione del senso di pieno e vuoto, abitato e deserto, la vita intensa che anima le cose 'inanimate', la loro 'presenza'. La Scena della stanza vuota si vorrebbe prendere a emblema di tutto il *Singspiel*.⁶

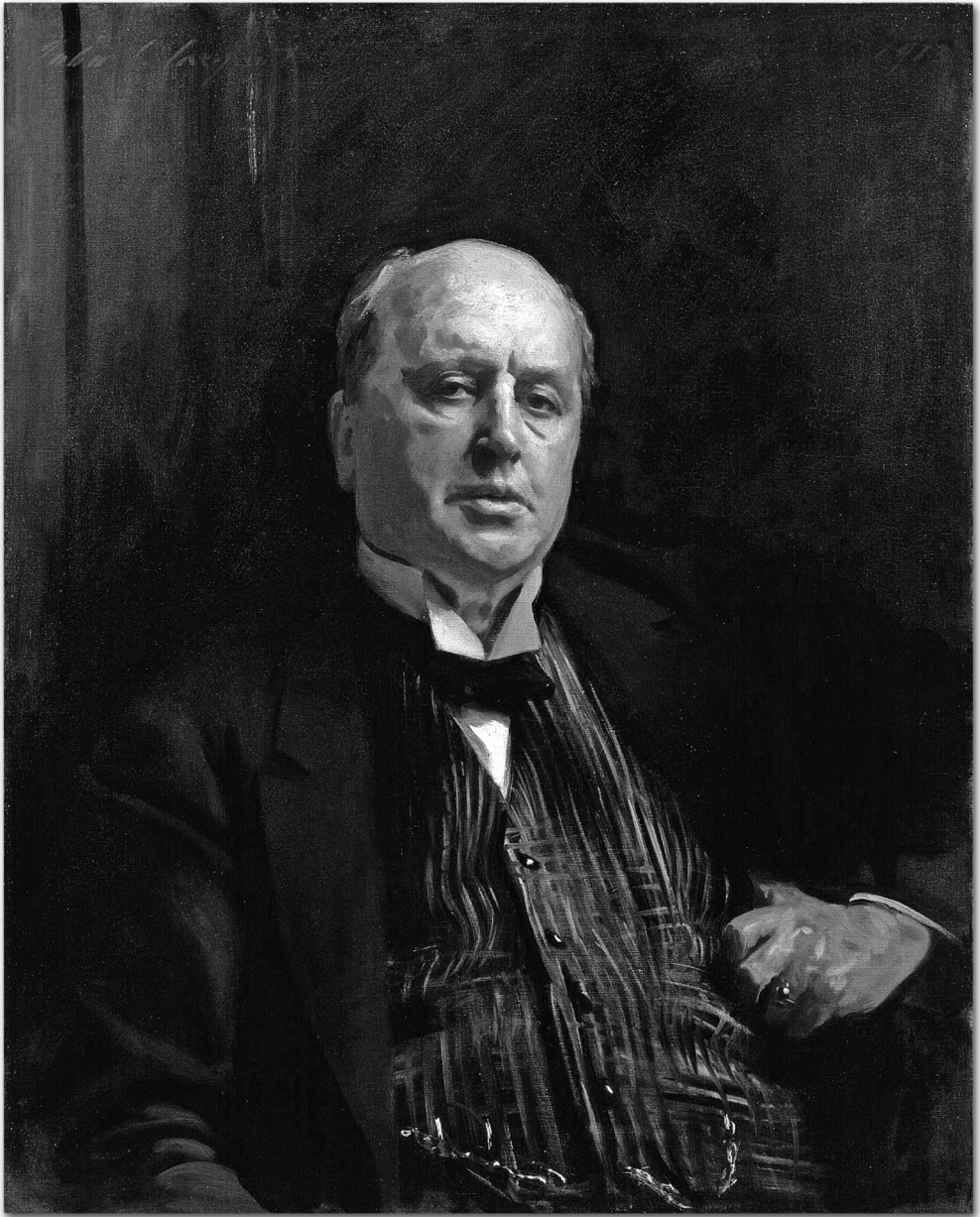
È a partire dall'inizio degli anni Ottanta che Sciarrino, in collaborazione con il regista Pier'Alli, realizzerà delle *pièces* di teatro musicale, delle «azioni invisibili» in cui l'emergenza di questa poetica lo stimolerà ad un rinnovamento della sua drammaturgia sonora: *Vanitas* e *Lohengrin*. Ma già nella seconda metà degli anni Settanta il compositore aveva sviluppato questa tematica in una composizione non scenica che integra frammenti oracolari intonati dal coro: *Un'immagine di Arpocrate*. La trasformazione di ciò che in origine avrebbe dovuto essere un concerto per pianoforte in un'evocazione dell'assenza, del vuoto lasciato dalla scomparsa di Dino Ciani, il grande pianista cui il concerto era destinato, stimolò Sciarrino ad una messa a fuoco della propria vocazione poetica e creativa in cui la complementarità di presenza e assenza dell'immagine forza il suono a manifestarsi nelle sue condizioni liminari.

In questo periodo in cui Sciarrino stava sperimentando soluzioni nuove e inedite per la realizzazione di un teatro musicale che potesse soddisfare le sue esigenze poetiche e inglobare le peculiarità sonore e acustiche del suo linguaggio musicale, *Aspern Papers* di James lo attirò particolarmente non solo per il fascino esercitato dalle atmosfere fantomatiche, ma anche perché trovò una particolare affinità tra i principi fondamentali della composizione letteraria di James e quelli della composizione musicale. Una sorta di incontro al vertice fra due «immaginazioni» molto simili, che il musicista, alla fine del suo saggio per il programma della rappresentazione fiorentina, sintetizza in questo modo:

Si definiva anche, all'inizio [di questo articolo], quello di *Aspern* come mondo dell'irrisolto, perché circolare, dei rimandi, delle ripetizioni, mondo ossessivo e nevrotico del concentrico (James scrive di uno scrittore in traccia di uno scrittore scomparso) tutti procedimenti logici e compositivi fonte di metafore e metafore essi stessi. Né questo è solo un invito a cercare qui una musica nella musica e un dramma nel dramma; quanto a trovare il fantasma di un dramma nel fantasma di un altro dramma. *Aspern* è infatti, per alcuni versi, diagramma o esemplificazione, e certamente non solo autobiografica, dello stesso atto del comporre.⁷

⁶ SCIARRINO, *Nota illustrativa* cit., p. 114.

⁷ *Ivi*, p. 116.



John Singer Sargent (1856-1925), ritratto di Henry James (1913). Olio su tela. Londra, National Portrait Gallery. Di James (1843-1916) è il racconto *The Aspern Papers* (la fonte delle opere di Sciarrino e di Dominick Argento). Tra le opere con libretti di ascendenza jamesiana: *The Turn of the Screw*, *Owen Wingrave* di Benjamin Britten, *The Wings of the Dove* di Douglas Stuart Moore, *The Voice of Ariadne* (da *The Last of the Valerii*) di Thea Musgrave, *Washington Square* di Thomas Pasatieri.

Giorgio Pestelli

Aspern di Sciarrino (1978)¹

Firenze – Importante novità al 41° Maggio musicale fiorentino: *Aspern, Singspiel* in due atti di Salvatore Sciarrino e Giorgio Marini, è stato salutato da una positiva accoglienza al Teatro della Pergola.

Sciarrino e Marini, coautore del libretto e regista dello spettacolo, hanno lavorato intensamente, con soddisfatti interventi e impronte digitali personali sul testo da cui l'opera deriva, *The Aspern Papers* (1888) di Henry James. Nello splendore decadente di un palazzo veneziano, due donne vivono in ritiro, con pochi soldi; la più vecchia, amica di un poeta morto da tempo, Jeffrey Aspern, l'altra, sua nipote, zitella non più giovane, lunga, pallida. Le due custodiscono gelosamente un carteggio del poeta, lettere d'amore probabilmente. Uno scrittore, persona di pochi scrupoli, entra nella loro vita per impossessarsi delle carte, affitta alcune camere da loro, gioca ambiguamente con le ultime speranze matrimoniali della nipote, Titta. Questa resiste, e lo scrittore tenta di rubare le lettere; ma sorpreso dalla vecchia fugge. Quando la vecchia zia, poco dopo, muore, lo scrittore ritorna; Titta, in un ambiguo colloquio, sembra fargli capire che, sposandola, potrebbe entrare in possesso delle carte; lui non accetta, decide di partire; Titta il giorno dopo gli rivela di aver bruciato tutto il prezioso carteggio.

Cifra eminente di tutto il breve racconto è l'ambiguità: tutto sembra, tutto può essere, gli interrogativi accumulati dall'autore devono restare irrisolti perché solo conta lo stato di incertezza universale, il clima che circola fra le figure o fantasmi della vicenda. A materia così sfuggente risponde una impaginazione musicale di grande rigore razionale; già nel *Giro di vite* (il paragone è fatale anche per la piccola orchestra, le voci di bambini), Britten aveva imbrigliato il tutto nella forma del tema con variazioni; qui Sciarrino si richiama a un tipo di opera settecentesca, il *Singspiel*, commedia musicale a pezzi (o numeri) chiusi. Lo svolgersi della vicenda, o meglio il suo incrociarsi, è affidato a tre attori (la vecchia zia è impersonata da una bambina), spesso forniti di hoffmanniani doppi: si riproduce nel personaggio quel fenomeno di diffrazione che è tipico della ricerca sonora di Sciarrino. La parte musicale è volutamente distanziata dagli accadimenti (ma accade mai qualcosa?): una minima orchestra è collocata

¹ Questa recensione è tratta da GIORGIO PESTELLI, *Di tanti palpiti: cronache musicali 1972-1986*, Pordenone, Studio Tesi, 1986, pp. 40-42. Gli articoli originali uscirono sulla «Stampa» di Torino.

entro l'ex palco reale, a riscontro del boccascena; la dimensione vocale è consegnata a una voce di soprano, che scende in palco solo per cantare una canzone veneziana, altrimenti sta con gli strumenti e come strumento mobilissimo frantuma celebri versi di Da Ponte per Mozart.

La formula produce uno spettacolo di salutare precisione; sono pochi i momenti inerti in una durata che supera le due ore. La musica di Sciarrino sembra all'inizio pesare come piuma ma sotto stanno unghie e uncini che dopo un po' lasciano il segno: ritorna il suo stile strumentale, noto dai «capricci» e «notturni brillanti», i soffi e i refoli dei flauti; nuove invece le fasce armoniche, le sonorità magiche del timpano messo in risonanza da un piatto capovolto; ma nuova anche la proprietà teatrale di certi momenti, quando una musica che sembra fatta di sospiri dà luogo a tenaci polifonie ritmiche.

Eccellente in tutti i sensi la realizzazione; l'aspetto visivo e spettacolare è tracciato con mano maestra dalle scene di Pasquale Grossi e Giulio Figurelli: una Venezia fusa con la Londra vittoriana illustrata da Doré. Gli attori Virginio Gazzolo, Lisa Pancrazi e Georgia Lepore affrontano con successo la difficoltà di adeguarsi al tessuto musicale circostante, solo alcuni toni enfatici sono poco consoni al tutto. La soprano Alide Maria Salvetta mette a disposizione la sua intelligenza e quel finissimo, argentino strumento che è la sua voce per dare risalto alla cantatrice; ottimo il gruppo dei solisti strumentali, guidati dall'autore, Mario Ancillotti, Aldo Bennici, Germano Cavazzoli, Roberto Fabbriciani, Luigi Lanzillotta e Alessandro Specchi.

Luci di uno spirito sottile

Conversazione con Salvatore Sciarrino

a cura di Anna Maria Morazzoni¹

Ci incontriamo, a Siena, dove Salvo tiene il corso di perfezionamento in composizione all'Accademia Chigiana. La nostra è una conversazione a briglia sciolta, quasi una rimpatriata a distanza di decenni, che riprende il tono amichevole dei tempi milanesi.

È bello perché tu conservi la memoria di come ero io allora, invece la madrepatria è cambiata; sei una memoria anche linguistica. Ho lasciato Milano da trent'anni e abito a Città di Castello dal 1983.

La conversazione prende avvio dal rinnovarsi dell'impegno didattico e dalle circostanze dell'insegnamento a Siena.

Qui hanno risposto studenti di tutto il mondo e ho una buona classe: ho scelto tendenze diverse tra loro, i migliori delle varie tendenze. Ultimamente non avevano avuto domande di iscrizione così numerose, trentuno quest'anno. Sai, i docenti si portano i loro allievi, tutti l'hanno fatto, sempre.

Questa della Chigiana è una situazione isolata, oppure l'insegnamento continua a interessarti, in Italia e all'estero?

È solo l'ultima occasione, ho avuto tante altre opportunità importanti all'estero: ho insegnato in America, ho girato abbastanza, e poi ho capito che l'unica cosa che potevo fare per il mio Paese così disastroso è riprendere a insegnare, proprio per spirito di servizio.

Questo è molto significativo e dovrebbe essere un esempio per le istituzioni e per i musicisti, a quasi vent'anni da quando lasciasti la cattedra in Conservatorio.

Ho smesso di insegnare nel 1996 a Firenze e nel 2000 ho interrotto le *master class* a Città di Castello. Avevo chiesto di poter trasformare la mia classe in qualcosa di diverso perché dopo anni non puoi fare sempre le stesse cose, anche perché la società cambia nel frattempo, ma mi avevano risposto di no. Poi mi offrono quasi il doppio, ma rifiutai comunque. Ai corsi di Città di Castello non portavo i miei allievi, a meno che

¹ Il colloquio si è svolto il 14 luglio 2013. Le risposte di Salvatore Sciarrino sono in tondo.

non fossero espressamente motivati. Inutile riproporre ovunque la propria classe; i miei allievi di Conservatorio d'estate facevano vacanza.

Qualche anno prima di lasciare l'insegnamento avevi già smesso di dirigere.

Dirigevo frequentemente ma non bene, improvvisavo. Però a un certo momento ho capito che, se avessi studiato, avrei potuto dirigere veramente bene. Della mia concertazione qualcosa è rimasto sui dischi: il *Lohengrin* diretto da me è migliore degli altri, anche se è molto più vecchio. Mi si apriva veramente una seconda strada. Inoltre, il direttore è la figura meglio pagata tra tutti i musicisti e siccome ho sempre avuto una specie di sospetto verso il denaro, che rovina i migliori talenti musicali, ho smesso di dirigere. Dal 1991 non ho più diretto niente, è stato al Maggio Musicale Fiorentino l'ultima volta.

E all'estero, dove la tua musica è molto più eseguita che in Italia?

Mi ero accorto di godere di una stima internazionale presso i giovani con il corso del 2008, prima del «Continente Sciarrino» a Salisburgo, quando insegnai al Centre Acanthes di Metz. Anche in quel caso c'era stata una grande risposta con centoventisei domande di iscrizione, però eravamo in tre: avevo due compositori assistenti e avevo scelto Fabio Nieder e Michèle Reverdy, persone importanti già in carriera. Avevamo dodici allievi ciascuno che ci giravamo ed è stata una bellissima esperienza. Mi si chiedevano lezioni private dalle parti più lontane del mondo, ma ho sempre rifiutato. Adesso ho l'opportunità di tornare a insegnare – sinceramente non me l'aspettavo – penso due anni qui a Siena, poi vediamo. Invece riprenderò la docenza in Conservatorio attivando corsi del Biennio superiore.

Per la mia esperienza di insegnamento, in Conservatorio e all'Università di Milano-Bicocca, posso dire che la formazione generale è di basso livello, sono pochi gli studenti davvero bravi.

In Italia la media è bassissima, è impressionante, non solo per la musica, è bassa come preparazione scolastica. Quello che sanno è zero e la mentalità è da Wikipedia: si dà fiducia a un sistema che non garantisce alcuna autenticità nelle fonti.

Mi sembra si sia perso il tuo spirito da autodidatta, la capacità di costruirsi singolarmente il proprio percorso.

Questo si recupera, il problema vero è la proclamazione della propria indipendenza senza essere indipendenti, è verbale ma non di fatto, perché solo costruendoti la tua autonomia puoi esserlo. I giovani compositori hanno la strana abitudine di presentare i propri pezzi come venditori, ma dopo questa fase introduttiva dicono assai poco del pezzo.

Anche la didattica è troppo vaga, ti impone degli esercizi a cui viene dato quasi valore creativo, e questa è una menzogna orribile del Conservatorio: fai esercizi tutta la vita, come se imparassi a essere artista, poi di colpo c'è la composizione libera, che può

soltanto manifestare i tuoi condizionamenti precedenti. Invece, bisognerebbe cominciare prima con la creatività libera e poi trovare ognuno le proprie regole, perché ci sono delle regole che valgono per tutti, ma bisogna vedere in che periodo, in che punto... È come quando si studiano gli accordi separatamente, mentre ciascun accordo in ciascun periodo storico ha una funzione e una localizzazione precise nella partitura. Non puoi infarcire di accordi eccezionali, come si fa nei bassi per esercitarsi oppure nell'armonizzazione delle melodie. Secondo me la scuola non ha mai voluto affermare i modelli storici, afferma dei modelli di tipo didattico ed è un fraintendimento mortale: non puoi prendere i manuali di contrappunto al posto di Bach.

Se pensi alla prova sostenuta da Mozart all'Accademia Filarmonica di Bologna, il manoscritto di Mozart presenta delle caratteristiche più interessanti dal punto di vista melodico e forse meno ortodosse dal punto di vista contrappuntistico rispetto a quello corretto da Padre Martini, che diventa un corretto esercizio. Mozart bada più all'indipendenza, al fatto che ogni parte possa cantare, che sia autonoma e sensata, e suona meglio. Aveva ragione Mozart, però, per entrare nell'accademia, anche allora dovevi fare un buon esercizio.

Non c'è stato bisogno di portarti su Mozart... Volevo arrivarci anche per Aspern dove ci sono arie di Mozart affidate alla cantatrice.

È un personaggio tutto sommato ambiguo, anche se sembra una presenza semplice è piuttosto sfaccettato, ed è l'unico che non impersona qualcun altro ma è la cantatrice. Non ho mai fatto distinzioni tra antico e moderno, mai, né da bambino né tanto meno adesso, e neanche tra lontano nel tempo e nello spazio e vicino: tutto è compresente.

A questo punto della nostra conversazione Salvo svolge una digressione sulla preistoria di cui si occupa da una ventina d'anni, parlandomi di siti archeologici primari, di manufatti con tracce di pittura, di datazioni e della loro precarietà e dimostrandosi appassionato a questi studi. Alla domanda «Da dove proviene questa fascinazione per la preistoria?», risponde deciso: «A me piace l'origine delle cose, non la replica». Così, ci siamo avvicinati al tempo dei miti e alla loro lettura nella grecità.

Ho studiato e lavorato a lungo sui miti greci perché sono quelli più radicati, che continuano nel Medioevo e risorgono nel Rinascimento in maniera prepotente, poi vengono criticati alla fine dell'Ottocento e finalmente anche studiati filologicamente in maniera più approfondita negli ultimi anni. Come fai a non studiare i miti? Se vuoi conoscere la pittura devi per forza studiare i miti, i soggetti e i modelli sono quelli: o sono mitologici o sono biblici, per forza.

I richiami mitologici attraversano gran parte del tuo teatro.

Di cose mitologiche ne ho fatte pochissime. *Perseo e Andromeda* in realtà è un'opera contemporanea, proprio nella sua drammaturgia: l'interpretazione del mito è un'interpretazione critica, cioè trasportata ai nostri giorni; ha un'ombra mitologica, ma il dramma è moderno.

Nel teatro eri partito da Amore e Psiche.

Quella è la prima opera, su libretto altrui, è stata la più faticosa per me, e non è la cosa migliore che ho fatto. Dal punto di vista del linguaggio musicale la trovo molto ibrida, molto immatura, tant'è vero che è difficile da allestire. Per esempio, li usavo delle figure intermedie tra i gruppi piccoli e le macromolecole: a un certo punto progressivamente ho ridotto le macromolecole perché sono scomode da trattare, essendo panciute si manovrano male. Sai, ho sempre avuto un'idea molto chimica della mia musica. Di questo forse la coscienza è venuta tardi.

Un'idea chimica? Ho letto tante pagine tue dove le parole «grafico» e «diagramma» sono più frequenti della parola «chimica».

Sai perché della chimica? L'aspetto timbrico è un'intuizione sulla chimica attraverso la quale i suoni si mescolano, quindi la mia passione infantile per la chimica è determinante.

Non ti voglio imporre il mio punto di vista, ma io sono sicuro di questo: in realtà quella con il colore è una corrispondenza troppo vecchia rispetto alla concezione timbrica. La trasformazione del timbro non è un fatto coloristico ma è legata alla costituzione fisica delle vibrazioni e quindi ha molto più a che fare con una mentalità chimica. Pensa alle valenze: gli elementi si combinano e si mescolano in natura, così come si mescolano nel nostro corpo. Quando noi strumentiamo, se stiamo attenti al timbro, è proprio la valenza l'aspetto qualificante. Grisey faceva la sua musica, meravigliosa timbricamente, attraverso gli spettrogrammi che non hanno a che fare con il colore ma con la composizione fisica del suono.

Il timbro legato al colore è una nozione diffusa.

Sì, perché è un'associazione facile e schematica, è l'idea del Settecento. Bach usa gli strumenti in base al loro colore, neanche li mescola ma li intreccia, è un'altra cosa. Esattamente come negli affreschi i colori base erano due, il terra verde e il morellone. Il morellone serviva per i rossi, i bruni, il terra verde faceva la base per altre tinte e poi c'erano ovviamente i gialli e gli azzurri che chimicamente erano diversi. Però, più che mescolati, nella musica i colori venivano intrecciati. Poi ci sono casi singolari, per esempio la *Trauerkantate*, dove veramente l'omogeneità timbrica, dunque la mescolanza, quindi la somiglianza degli strumenti diventa essenziale. Bach intreccia quando fa i contrappunti, poi nelle arie o in altri tipi di pezzi, fa cose più atmosferiche e quindi meno schematizzabili anche dal punto di vista della mescolanza del colore. Però, sono casi eccezionali e forse gli vengono anche da Vivaldi che aveva una grande capacità di gestire la diversità e l'omogeneità timbriche.

Attualmente però molti compositori più o meno giovani si concentrano sull'idea che l'aspetto qualificante di una composizione sia proprio il risultato sonoro quindi la combinazione timbrica.

Secondo te, le idee comuni sono le più sicure o le più comode? Secondo me, sono le più false. Sai, quando le situazioni si evolvono si dovrebbe cambiare tutto... È un po' come per gli archeologi: pensa se tu dovessi cambiare tutti i cartellini nel museo di Ancona...

...fai finta di niente.

Per questo, ti dicevo della preistoria: com'è possibile che vengano reputati utensili oggetti molto grandi? Come facevi a utilizzare una selce sfaccettata da quattro lati che sembra quasi un diamante? Più probabilmente erano oggetti di pregio, rituali magari, che davano prestigio. Intanto, queste datazioni troppo vicine a noi... Ci sono importanti raccolte di fine Ottocento che chiamano ancora gli arnesi primitivi «pietre di tuono» o «pietre di fulmine», come si faceva fino a Darwin; ci sono ancora i cartellini originali. Noi siamo in ritardo rispetto agli stranieri, anche perché l'università italiana è ferma dal punto di vista della competenza. Intanto, bisogna riflettere che fino all'avvento di Darwin la cronologia dell'universo è quella della Bibbia, cioè l'universo risaliva a seimila anni fa, qualcosa di molto più simile alla religione.

Ecco i sentieri incrociati del tuo pensiero: dalla chimica siano tornati ai tuoi studi sulla preistoria. I diagrammi, invece?

I diagrammi presuppongono una logica, non aritmetica come in Ferneyhough o nei post-seriali, ma matematica. Io lavoro per insiemi da sessant'anni ormai, ho cominciato a usare nel 1962-63 questo sistema che oggi tutti capiscono, un sistema preinformatico per diagrammi di flusso che qualche volta sono grafici, qualche volta simbolici, alfabetici o numerici, a seconda di quello che devi costruire. Una volta pensavo che li usassero tutti, invece li ho usati io, forse qualche volta Stockhausen – io l'ho ipotizzato e lui non mi ha smentito – certamente Xenakis, poi anche Grisey.

Per me è più un metodo di progettazione che di controllo; la progettazione riguarda il muoversi nel vuoto: devi creare ciò che ancora non esiste, poi quando l'hai creato puoi anche controllare.

Per esempio, c'era un diagramma che funzionava molto bene perché era sinottico: vedevi la differenza delle strofe, gli spostamenti delle funzioni, ed erano strofe che non si sentivano mai sovrapposte. Mostrava anche aspetti di processi progressivi che attraversavano tutte le strofe. Per poter lavorare sulla forma che si basa su diversità e parallelismo allo stesso tempo, devi aver presente tutto, devi poter fare anche diagrammi sinottici, è molto importante.

La tua libertà dall'insegnamento e dalla concertazione ha favorito la composizione?

Questo mio *exploit* compositivo viene fuori dal fatto che ho abbandonato qualsiasi altro impegno per concentrarmi sulla composizione, adesso di nuovo avrò il problema di prima, perché non voglio rallentare la composizione: sono in piena maturità di linguaggio e alcune cose le ho conquistate recentemente. Sarà difficile con impegni fissi di insegnamento, però vorrei farcela. È una questione di disciplina: bisogna riuscire a pre-

parare le cose nel momento giusto non all'ultimo momento come facevo prima io stesso, come fanno tutti, altrimenti si sciupano le occasioni.

In Italia le commissioni arrivano all'ultimo minuto...

Questo un po' dappertutto. Io non ho firmato il contratto per un'opera alla Scala perché è arrivato nove mesi prima dell'andata in scena e non volevo mandare allo sbaraglio un progetto coltivato per tanti anni. Prima o poi si farà.

Hai sempre avuto tempi lunghi per la gestazione dei tuoi progetti.

Sì, soprattutto nelle opere. Per *Superflumina* avevo un progetto dal 1982 ed è andata in scena nel 2011, quasi vent'anni dopo. *Luci mie traditrici* è stata creata nel 1998 e poi un'opera ogni 4 anni circa: nel 2002 *Macbeth*, nel 2006 *Da gelo a gelo*, nel 2009 *La porta della legge*.

Questa è la tua tendenza generale, soprattutto scrivendo per il teatro.

Io sono lento nel concepire le cose, poi sono rapidissimo nel realizzarle. E non perché mi si chiariscono, ma perché sono fasi diverse che richiedono metodologie diverse. Cioè non puoi fondere lentamente una statua di bronzo, però puoi progettare e realizzare il calco con molta accuratezza e poi fonderla in un istante, l'esempio di una scultura rende bene.

*Da quelli che potremmo chiamare i tuoi «tempi tecnici» siamo passati alla tua attenzione straordinaria per le arti visive che sono già entrate nella nostra conversazione. Ci sono immagini di quadri, disegni, sculture, fotogrammi insieme con partiture nel tuo libro del 1998 *Le figure della musica*.*

Sarebbe uscito un anno prima quel libro, se non fosse accaduto un incidente con il computer in Casa Ricordi che provocò la perdita della stesura corretta. *Le figure della musica* derivano da lezioni occasionali che avevo tenuto cambiando spesso gli esempi, con diapositive che non corrispondevano esattamente alle illustrazioni del libro. Avevo cominciato nel 1994 a Milano, poi al Museo Pecci di Prato, a Perugia nella sede della Regione, nel 1995 al Palazzo dei Congressi a Roma e quello è stato il mio massimo successo: era il centenario degli Amici di Santa Cecilia e mi chiesero una conferenza per un pubblico ristretto. Io proposi invece queste lezioni divulgative e fu un'esperienza straordinaria, con gente in piedi tra le 11 e le 14 di ogni fine settimana per tre volte e con specialisti in sala ai quali lasciavo specificare rapidamente una spiegazione tecnica quand'era opportuna. In realtà il libro è un'antologia dove ho mantenuto soltanto quello che serve strettamente e senza nessuna forzatura a dare un esempio nei vari campi del tipo di struttura logica di cui si parla. C'era una seconda parte, altre figure che volevo descrivere, ma non è necessario chiudere tutti i cerchi. Quel libro è nato quando mi sono accorto che come insegnavo io non insegnavo nessuno. Dunque, al momento di smettere era utile dare un campione del tipo di insegnamento multimediale, multidisciplinare che io facevo e quindi era importante anche per me.



«Tappeto tribale, tardo XIX secolo (Persia, Luri): è come se le cornici impedissero di vedere il seguito del motivo a rombi, ascendente e infinito» (da SALVATORE SCIARRINO, *Le figure della musica da Beethoven ad oggi*, Milano, Ricordi, 1998, p. 142).

Quel volume presenta anche immagini di tappeti.

I tappeti spiegano bene la trasformazione delle immagini, hanno a che fare anzitutto con la pittura antica, perché molte bordure vengono ancora dai mosaici ed erano diffuse anche in Cina. Le bordure a can che corre reciproche, quelle a greca diciamo, sono i bordi dei mosaici con gli stessi colori e vengono ripetute da più di duemila anni. I disegni di corte erano molto simili ai nostri, facevano da modello e venivano trasformati nelle repliche popolari. Per cui tutto quello che era figurativo diventava astratto. Poi si riaggregava ancora in maniera figurativa e si disgregava ancora... È interessantissimo. Insomma, poiché lavoro sulle figure, è stato necessario studiarli, sebbene ci sia poco di scientifico da studiare sui tappeti: è una branca che gli etnologi hanno preso in mano troppo tardi.

Torniamo al tuo teatro. Aspern è del 1978, Perseo e Andromeda del 1991. In mezzo ci sono esperienze importanti come Vanitas e Lohengrin.

Per me *Vanitas* è un grado zero. Sebbene non sia cosa del tutto nuova, perché avevo già usato quel tipo di figure sin da *Amore e Psiche*. Con *Lohengrin* mi prefiggevo di affrontare il parlato e di usarlo non alla maniera dello *Sprechgesang* o nella maniera goffa in cui facciamo parlare i cantanti, che non sono attori, ma di studiare uno stile in cui

le parole, dette anche a mitraglia, assumano un valore di segnale e si associno ai suoni. Infatti, dopo pochi secondi hai l'impressione che non si tratti tanto di personaggi reali, ma di personaggi animali, esseri fantastici o mitologici, così per esempio la tosse è un cane lontano. Ci sono tutti questi aspetti che sono la mitologizzazione, la nascita dell'universo attraverso la fisiologia della voce. Però è tutto parlato, tranne la canzone delle campane alla fine.

In mezzo si colloca *La perfezione di uno spirito sottile*, del 1985, e poi *Perseo e Andromeda*, per me l'unica vera opera lirica che ho scritto, anche nel senso tradizionale del termine. È tutto cantato e, mentre lo stile vocale raggiunge una pienezza lirica, ho inventato anche una sorta di recitativo: questo modo particolare di scandire molto rapidamente le sillabe su un glissato. Proprio questo glissato lento produce l'aura di microtonalità che caratterizza il parlato. Ci sembra che parlino, ma in realtà cantano sempre e non perdono il controllo delle inflessioni vocali. Tutto questo diventa un'espressione forte e duttile, è una grande invenzione.

Ci sono tante altre tappe del tuo rapporto con il teatro. Continui a credere profondamente che il teatro musicale abbia un senso sociale?

Come non crederlo? *Luci mie traditrici* voleva essere la vera e propria affermazione di una riforma del teatro, perché l'uso delle voci, l'invenzione e la maturazione dello stile vocale permettono di nuovo di fare teatro, non solo di cantare genericamente sulla scena, una cosa che non mi ha mai interessato. Forse io ho più un mio pubblico come autore di teatro, proprio come drammaturgo, ecco perché i tedeschi mi hanno fatto produrre tanto. Molte mie opere sono nate per la Germania, a cominciare da *Perseo e Andromeda* per il teatro di Stoccarda nel 1991, quando c'era la guerra del Golfo.

Si è parlato di un cambio di prospettiva nel tuo teatro, da una partenza mitologica a un approdo contemporaneo.

In realtà questa è stata una forzatura critica, poco rispondente al mio percorso. Per esempio *Lohengrin* ha a che fare con il mito di Lohengrin, ma lo rovescia completamente. Così anche in *Perseo e Andromeda* si parla di oggi, il mare è il mare inquinato di oggi, il cielo è il cielo pieno di aerei, l'ho sempre dichiarato. In fondo *Perseo e Andromeda*, disse giustamente Joséphine Markovits, direttrice del Festival d'Automne di Parigi, è la prima vera opera femminista: Andromeda si rifiuta di seguire Perseo e afferma la sua autonomia a costo di perdere la vita.

In quell'opera c'è anche l'elettronica, i «suoni di sintesi in tempo reale» come dice la partitura.

Sì, l'elettronica è tutto, ma limitata a stilizzare alcuni suoni della natura: il rumore del vento, del mare, nient'altro. È una questione di rigore: rinuncio a tutta la brillantezza del suono elettronico per la durezza; però, che evidenza di situazione drammatica! Per *Perseo e Andromeda* era l'ideale. Avevo lavorato quasi due anni facendo molti esperimenti con l'équipe migliore possibile, con Alvis Vidolin a capo. Il risultato fu uno spa-

zio acustico artificiale indiretto (mi riferisco agli altoparlanti), per cui non è musica elettronica nel senso consueto.

Proseguì il lavoro con l'elettronica? Trovi la tecnologia altrettanto elastica quanto il tuo pensiero?

Dipende da cosa vuoi fare, da che progetto hai. Ho scritto tante cose anche elettroniche, ma ora non mi interessa molto per il modo in cui la si usa. Quello che diciamo oggi tecnologia, in realtà è tecnologia commerciale, con programmi che nascono per la musica leggera. Neanche il mio amico copista può usare i programmi così come sono, vanno modificati. L'IRCAM ha fallito l'obiettivo perché aggiorna i giovani sulle ultime apparecchiature uscite e questo ha a che fare con il commercio, non con la tecnologia o con la ricerca. Oggi lavorare in questo senso per me è diventato impossibile: dovrei formare una *équipe*, lavorarci e questo richiede un impossibile tempo. Grisey diceva che è più veloce realizzare con l'orchestra che elettronicamente. Inoltre, il suono acustico è magico, quello elettronico è piatto.

E la vocalità, il rapporto testo-musica?

Il mio stile vocale è molto maturato. Nei primi dialoghi tra Andromeda e il Drago ci sono elementi che permettono la funzione del recitativo, che brucia molto testo in poco tempo e accelera l'azione. C'è come una finestra sul testo che va spostandosi, un elemento che anticipa le letture informatiche. Questo recitativo, essendo basato su un glissando molto lento, ti fa sentire un'intonazione microtonale; il fenomeno non temperato più forte che esiste in natura è la voce umana parlante. Ecco perché basta questa piccolissima aura microtonale: dà l'effetto del parlato anche se in realtà è un elemento musicale per essenza. Questa invenzione, che poi in *Luci mie traditrici* viene usata più disinvolatamente, l'ho continuata a sviluppare. In *Luci mie traditrici* la piccola orchestra è una costellazione intorno alle voci, quest'opera forse è più un madrigale con intorno dei suoni. Inoltre, senza questo orientamento non sarebbe potuto esistere *Infinito nero*, su Maria Maddalena de' Pazzi e la patologia del misticismo, una delle cose più famose che ho scritto, che dura soltanto mezz'ora e ha girato il mondo.

C'è stata tanta musica che procedeva per fonemi, usando la voce come uno strumento, senza preoccuparsi di far capire il testo.

Quello secondo me è sbagliato, cioè si può usare la voce come uno strumento, però una voce che vocalizza è insensata, è una voce subumana. La voce ha la forza del canto quando unisce parola e musica, altrimenti non c'è questo doppio potere. Se il teatro socialmente ha una funzione, è quella di trasportarci altrove, di immedesimarci in altre persone, in altre situazioni, e questo produce un'esperienza critica, perché ritornando in noi stessi siamo diventati altro.

Un esempio. Nel mio *Macbeth* il congedo serve, dopo tutto quel sangue, a tirare le somme ma soprattutto a tornare a casa puliti, non sporchi di sangue. Non puoi fingere di essere impegnato soltanto perché fai vedere il sangue, come ho visto fare. Che si-

gnificato ha? Rappresentare il sangue è sempre pericoloso; se non lo fai con una forte motivazione e non riscatti tutto con la musica, allontani le persone e fai arte di cattivo gusto. Ho coscienza che il teatro ha solo funzione sociale, una funzione più forte del semplice concerto, come meccanismo di trasformazione della società.

Dunque, ti senti più portato verso il teatro che verso la composizione da concerto.

È la nostra missione. Sai, io voglio trasformare il mondo e la mia musica è un'affermazione di trasformazione e il teatro è la macchina più potente che ci possa essere!

Tanti giovani compositori tendono a scrivere pezzettini, brevi e per organici piccoli, senza confrontarsi con il teatro.

Non hanno nessuna voglia di cambiare il mondo, è troppo impegnativo. Loro vogliono commerciare, è un'altra cosa! Se tu vuoi cambiare il mondo, prima di tutto devi cambiare te stesso, se no, non cambi proprio niente. Certe volte questi compositori giovani sono attirati dal teatro semplicemente per un fatto di denaro, perché il teatro ti paga di più. Invece, il teatro è la cosa che agisce di più sulla società. Dev'essere musicale il teatro: se fai un teatro dove la musica diventa serva di una drammaturgia, non funziona, la musica invece deve essere il linguaggio pilota.

Sull'esempio di Mozart...

I libretti per Mozart sarebbero stati ottimi, ma non così geniali se Mozart non avesse aggiunto molta psicologia ai personaggi. In fondo Da Ponte è un raffinatissimo metastasiano che attinge da tutti, perfino da Giovan Battista Marino, e compie una bellissima sintesi, anche estetizzante.

Rispetto a Gluck che giustappone musica e testo...

Gluck non offre soltanto aspetti nuovi, usa anche parole lievemente attardate e talvolta risulta cauto musicalmente, come anticipasse l'accademia del suo futuro.

E il teatro musicale del Novecento, quello di Berg?

Su quella musica mi sono formato da ragazzo. Come compositore l'ho praticata soltanto nel mio apprendistato, così come non ho mai praticato, se non nell'apprendistato, la musica di Stockhausen e Boulez. Essendo di una generazione di mezzo, avevo già l'orientamento critico delle generazioni successive, però senza gesti di rifiuto: c'era molto da assorbire nella musica dei nostri padri. Per me l'essenziale è avere la forza della tradizione, non puoi non avere identità, per essere artista devi avere un'identità.

Da che parti vedi strade aperte per il teatro musicale?

Intanto bisogna confrontarsi con i grandi temi e non con i temi alla moda e il problema oggi non è prendere un testo soltanto perché considerato capolavoro fra i moderni. Per dire, *Superflumina* – che è andata in scena nel 2011, ha avuto tre produzioni diverse e l'anno prossimo ritorna a Mannheim – ha un soggetto contemporaneo e la

protagonista è una senza casa. Come ti dicevo poco fa, la critica tedesca si è stupita del soggetto contemporaneo, ma poi ha aperto gli occhi e capito che pure *Luci mie traditrici* è un soggetto contemporaneo anche se veste abiti di altri secoli.

È un gioco tra dentro e fuori, tra passato e presente.

E certo! In *Superflumina* la donna senza casa usa il *Cantico dei cantici* durante l'interrogatorio con la polizia, che diventa un'antifona con un impiegato che la tormenta, ma che in realtà vuole tornare a casa il prima possibile, ha sonno ed è notte, e lei che invece delira invocando il suo amico.

Hai visto qualcosa che ti ha coinvolto nel panorama teatrale contemporaneo?

Recentemente no, nel cinema talvolta. Dico che il mio è un teatro dopo il cinema. Questo modo di tagliare le scene... *Luci mie traditrici* è fatto per blocchi secchi che sottraggono molto e ti fanno capire quello che avviene in mezzo.

Anche in Aspern le scene sono molto nette in relazione alla forma antica del Singpiel.

Il testo recitato è prevalente e la musica viene incastonata. Era un esperimento: a quei tempi nessuno faceva cose di questo tipo. Chiaro che ho rettificato la mira nelle esperienze successive. In fondo *Cailles en sarcophage* è un'opera teatralmente più difficile, perché è ancora più cinematografica, a flash. Per esempio, vedi passare il treno sulla riva dal ponte della nave la cui polena diventa l'abito di Marlene nel suo camerino. Però la prima parte di questa scena si svolge sul treno e si vede passare la nave dal finestrino; in teatro queste belle cose si realizzano con grande fatica, ma sono comuni al cinema, anche se l'origine è nella concezione discontinua del tempo post Einstein.

Aspern è ambientata a Venezia, in linea con altre produzioni recenti della Fenice in cui la città è protagonista, da Death in Venice di Britten alla metafora di Korngold nella Bruges di Die tote Stadt.

Per *Aspern* bisogna lavorare sulla drammaturgia, rispettare tutte le didascalie, lo spostamento del punto di vista: una scena vede questo spazio con i miei occhi, un'altra scena lo vede coi tuoi occhi, un'altra ancora... Questo spostamento comporta un impianto scenico concepito perfettamente.

Questa produzione sostituisce la prima italiana di *La porta della legge* da Kafka, che vuole denunciare il soccombere del singolo alla burocrazia. La burocratizzazione è il male italiano in questo momento, ma nel 2009, quando andò in scena a Wuppertal, i tedeschi pensavano che stessi esagerando nel considerare la sofferenza del nostro paese. Oggi non lo pensano più.

Che cosa pensi delle regie contemporanee?

Oggi in teatro convivono *routine* interpretative di diversi secoli; è più facile sovrapporsi all'opera che non metterla in scena, mentre l'opera contemporanea ha bisogno di crea-

re una tradizione. *Il barbiere di Siviglia* è giusto cambiarlo perché ormai è repertorio, ma quello che ancora non è nel repertorio lo devi far nascere ed entrare nel repertorio costruendolo così come dev'essere, non cambiando il progetto. È questo il problema del teatro contemporaneo: bisogna farlo nascere, non devi modificarlo. Altrimenti tanto vale fare qualsiasi altra cosa. Oggi è di moda invertire la drammaturgia: se il protagonista è un salumiere, gli facciamo allevare pecore; ma è arbitrario cambiare.

Spesso le fondazioni liriche allestiscono il contemporaneo punitivamente: inconsciamente vogliono dimostrare che non funziona, così lo rappresentano male e lo fanno cadere. È quello che è successo a me con *Perseo e Andromeda* quando l'opera fu ripresa nella stagione della Scala del 1992, adattando malamente al palcoscenico del Teatro Lirico l'allestimento dell'anno precedente per le Orestidi di Gibellina.

Luci mie traditrici ha girato il mondo in una ventina di produzioni diverse, alcune più tradizionali altre più astratte.

È un'opera rappresentatissima a livello internazionale, allestita centinaia di volte, anche in teatri poverissimi che però si aggiornano. Il festival di New York vuole continuare a presentare le mie opere perché mi considera l'unico compositore con un linguaggio originale da continuare a seguire.

Che impressione hai del pubblico americano?

Diciamo che è un pubblico vero. Per esempio, nelle parti conclusive il mio *Macbeth* diventa una tragedia anche ironica: dopo tanto sangue non ne puoi più, e il pubblico di New York finalmente rideva sebbene fosse cantato in italiano (mentre i tedeschi non avrebbero mai riso). In quel punto ho creato una situazione particolare: Macbeth continua a vivere con le sue vittime, che lo tormentano. Quando chiede l'armatura per affrontare l'ultima battaglia, chi lo serve è Banquo che gli fa il verso in tono canzonatorio ripetendo «Dammi l'armatura». Macbeth è diventato vittima del suo servo proprio quando per lui non è il momento di scherzare. Il pubblico rideva e io ero molto sorpreso da questa partecipazione. Si documentano prima, conoscono tutti i dischi, è un pubblico ideale perché fanno più teatro di noi.

Un pubblico che non ha diffidenza verso il teatro contemporaneo?

È chiaro che il contemporaneo dà fastidio al grande pubblico perché richiama all'autocoscienza, in ogni caso ti obbliga a riflettere sulla realtà di oggi, anche se non lo diciari. Tuttavia, pur facendo parte della minoranza contemporanea, sono molto seguiti dal pubblico, all'estero accorrono anche da città lontane.

Negli Stati Uniti è il *musical* a farla da padrone, come da noi l'opera lirica e il teatro di prosa, cioè un teatro convenzionale però di altissimo livello interpretativo, con attori strepitosi, che sanno cantare benissimo. Ho visto prove di *musical* con attori di medio calibro, e ho assistito a cose straordinarie: quello è fare teatro. E il pubblico si allena a una presenza attiva in teatro, e non passiva, oppure partigiana come è da noi, con quelli che vogliono vedere soltanto Verdi o soltanto Wagner.

The top image is a hand-drawn sketch consisting of several horizontal rows of rectangular shapes. Some shapes are filled with vertical lines, while others are empty. The shapes are arranged in a somewhat irregular, overlapping manner, suggesting a spatial or architectural layout.

The bottom image is a musical score titled "Nr.12 Kontakte" by Karlheinz Stockhausen. The score is written for electronic sounds, piano, and percussion. It features a complex arrangement of notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections by vertical dashed lines, and there are various annotations and markings throughout, including "2m alle Menschenaffen", "Alternierend I=II", and "2m alle das Götchen". The score is published by Universal Edition (London) Ltd., London, with a copyright notice for 1966 and a reproduction note: "Reproduktion nach der Handschrift des Komponisten".

In alto: Lucio Fontana, *Studio per decorazione spaziale* (1947); sotto: Karlheinz Stockhausen, prima pagina della partitura di *Kontakte* (1960), versione per suoni elettronici, pianoforte e percussioni. «Che si tratti di una coincidenza nulla toglierebbe all'incredibile somiglianza: confrontiamo le strisce orizzontali del disegno di Fontana e della pagina musicale di Stockhausen, le forme rettangolari piene giustapposte, comuni a entrambi» (da SCIARRINO, *Le figure della musica*, cit.).

Torno su Mozart che si ascolta in Aspern. Hai pubblicato le cadenze per numerosi suoi concerti.

Ho studiato molto Mozart in tutti gli anni Ottanta. Era la prima volta che lavoravo veramente nello stile classico, ci vogliono coraggio ed esperienza per farlo, e in dieci anni ho imparato. La prima versione delle cadenze, come giustamente aveva detto Serkin per quella in Do minore, era troppo breve, cioè il modello Mozart era giusto, ma io riducevo eccessivamente. Le ho corrette, ho scritto nuove versioni per Pollini, che non sono più quelle pubblicate da Ricordi. Alle cadenze ho aggiunto tutte le fermate: così i pezzi non sono più bucherellati dai silenzi e le corone sono collegamenti melodici, la musica diventa più continua.

Il tuo catalogo ha un'ampia sezione di «Cadenze, fioriture, elaborazioni».

Ne ho fatte di tutti i colori. Per esempio, la *Giovanna d'Arco*, una trascrizione per voce e orchestra della cantata rossiniana per voce e pianoforte, venuta dallo studio di circa metà delle opere di Rossini. La prima edizione discografica con Teresa Berganza non dice in copertina che è trascritta, perché come orchestrazione è perfetta...

Lavorare su altri linguaggi mi serve e non è solo un lavoro sul passato. *Waiting for the Wind* è un pezzo per voce e *gamelan* giavanese. Un gruppo di musica giavanese fatto solo da occidentali, i South Bank Gamelan Players, che veramente fa da tramite tra Oriente e Occidente, mi ha chiesto se ero interessato a scrivere per loro. L'ho fatto con fatica ed è stato un pezzo importante per me, sebbene non sia mai stato eseguito secondo i miei desideri: le voci orientali sono diverse dalle nostre e quelle non sono riuscito ad averle.

Poi ho fatto tante trascrizioni: le considero tanti saggi di musicologia. Tre sonate di Domenico Scarlatti orchestrate ti fanno capire come lasciando le stesse note ma orchestrando bene e a piene mani venga fuori *La sagra della primavera*: questo è *Storie di altre storie*. Inoltre, ancora trascrizioni per quartetto, come il *Canzoniere da Scarlatti* per quartetto di sassofoni e gli *Esercizi in tre stili* per quartetto d'archi. A un certo punto, era il 1993, venne fuori un pezzo ingegneristico: la Toccata e fuga in re minore di Bach in una elaborazione per flauto solo.

Vuoi accennare ai tuoi prossimi progetti teatrali?

Sto lavorando su due progetti, uno sulla follia, meglio sul mettere in dialogo la bellezza come corpo ideale e il corpo come disfacimento fisico; la follia separa e mette in contatto queste due entità, il corpo come entità angelica e come disfacimento fisico. È un soggetto antico, non solo moderno. L'altro progetto, che verrà prima, è la storia di un musicista, una sorta di ritratto della situazione attuale vista attraverso la storia di un musicista antico, una figura storica. Il libretto dovrebbe essere pronto per quest'autunno.

Sarai ancora tu a firmare anche il testo?

Ho imparato a farlo e potrei scrivere libretti anche per altri musicisti.

Grazie Salvo, congratulazioni e arrivederci a presto.

ASPERN

Libretto di Giorgio Marini e Salvatore Sciarrino

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



Giorgio Marini, librettista di *Aspern* e regista di fama, collaboratore di fiducia di Sciarrino. Venezia, Archivio storico del Teatro la Fenice.

Aspern, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Composta su commissione del Maggio Musicale Fiorentino, *Aspern* ha avuto la sua *première* al Teatro della Pergola l'8 giugno 1978. Il testo adottato in questa edizione è il libretto a stampa pubblicato da Ricordi all'epoca della prima rappresentazione fiorentina,¹ del quale si è deciso di conservare i due brani introduttivi redatti dagli autori e di rispettare la disposizione originale,² che suddivide il libretto in numeri, musicali e scenici al tempo stesso, ciascuno a sua volta frazionato in più colonne, corrispondenti agli interpreti.³ Si sono corretti tacitamente i refusi più evidenti, segnalando in grassetto e color grigio parole e versi non intonati, mentre le discrepanze significa-

¹ ASPERN / Singspiel in due atti / di Giorgio Marini e Salvatore Sciarrino / da H. James / musica di Salvatore Sciarrino, Milano, Ricordi, © 1978 (stampa 1978). Ringraziamo casa Ricordi per averne concesso la pubblicazione. Questa fonte riporta, a differenza della partitura, la distribuzione dei ruoli fra gli attori (qui a p. 41), che assegna alla «bambina» nel ruolo principale di Giuliana Bordereau, anche quello dell'ermafrodito. Tuttavia nel programma di sala della prima rappresentazione (*Aspern*, Firenze, Teatro della Pergola, giugno 1978), quest'ultima parte è affidata a un bambino. Citiamo la locandina di allora per esteso: Georgia Lepore (Giuliana Bordereau, e anche Titta, il narratore, un'amica di viaggio), Lisa Pancrazi (Titta Bordereau e anche il narratore), Virginio Gazzolo (il narratore), Alide Maria Salvetta (una cantatrice), Davide Lepore (ermafrodito), Maria Pia Mele (domestica), comparse (domestici, anche come doppi); Mario Ancillotti e Roberto Fabbriciani (flautisti), Aldo Bennici (violista), Luigi Lanzillotta (violoncellista), Alessandro Specchi (clavicembalista), Germano Cavazzoli (percussionista). I due fratelli Lepore, oggi attori affermati, avevano allora rispettivamente tredici (Georgia) e dieci anni (Davide), ed è difficile non scorgere in questa presenza un richiamo al Britten del *Turn of the Screw*.

² Salvo nel n. 4, dove abbiamo collocato la cantatrice in terza colonna anziché in prima, l'attore in prima anziché in seconda e l'attrice bambina in seconda anziché in terza.

³ Gli attori in scena sono tre: un attore, la cui parte è riportata nella colonna 1; un'attrice, la cui parte è riportata nella colonna 2 (salvo nel n. 4 dove si trova nella colonna 3); e un'attrice bambina, la cui parte è riportata nella colonna 3 (salvo nel n. 4, dove si trova nella colonna 2). Ad essi si aggiunge nei n. 4, 9, 10, 11, 12, 15, 17 un soprano, il cui testo abbiamo riportato nella colonna 3 (colonna 1 nel n. 11), approfittando del fatto che, salvo nei n. 4 e 15, essa era in quel momento vuota. Nel n. 4 abbiamo spostato l'attrice bambina alla colonna 2; nel n. 15 abbiamo creato una disposizione su quattro colonne. Per quanto riguarda i personaggi, il ruolo di Giuliana Bordereau è interamente recitato dall'attrice bambina, e si può dunque leggere (salvo nel n. 4) nella colonna 3. Il ruolo di Titta Bordereau è recitato per la maggior parte dall'attrice, e in alcuni momenti (nn. 3, 7, 13) dall'attrice bambina o dalle due attrici insieme, e si può dunque leggere ora nella colonna 2 ora nella colonna 3. Il ruolo del narratore è recitato per la maggior parte dall'attore, ma molto spesso passa all'attrice o all'attrice bambina, e va dunque letto ora nella prima colonna, ora nella seconda, ora nella terza. Nel libretto compaiono anche i ruoli dell'amica in viaggio (n. 6) e dell'ermafrodito (ovvero del narratore 'trasformatosi' in ermafrodito, n. 18), entrambi affidati all'attrice bambina e leggibili nella colonna 3.

tive tra libretto e partitura d'orchestra⁴ sono state segnalate con numeri romani posti in apice; per le note corrispondenti alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.⁵

ATTO PRIMO		p. 47
ATTO SECONDO		p. 68
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 83
	<i>Le voci</i>	p. 85

⁴ Il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sull'edizione a nolo della partitura d'orchestra: SALVATORE SCIARRINO, *Aspern*, Milano, Ricordi, © 1978. Nel finale del n. 3, e nei nn. 12 e 15 abbiamo deciso di seguire la divisione del testo in partitura, che nel primo caso articola con maggior precisione lo scambio dialogico in discorso diretto fra il narratore e Titta, e nel secondo e nel terzo fa iniziare l'intervento della cantante insieme con quello di Titta (anziché anticiparlo come fa il libretto, forse per motivi di spazio).

⁵ Nella guida all'opera ogni esempio musicale è identificato mediante il numero chiuso di appartenenza e quello di battuta, ed è riportato in suoni reali.

ASPERN

Singspiel in due atti

di Giorgio Marini e Salvatore Sciarrino
da Henry James

Musica di Salvatore Sciarrino

Personaggi e interpreti

GIULIANA BORDEREAU e il doppio di Titta, e il doppio del narratore, e un'amica in viaggio, e l'ermafrodito	Bambina
TITTA BORDEREAU e il doppio del narratore	Attrice
IL NARRATORE	Attore
UNA CANTATRICE	Soprano
DOMESTICI (anche come doppi)	Comparse

La scena si finge in Venezia

«Un brano di storia personale.

Tra il fumo di molti anni prima, tra molti uomini validi che accorrevano, io alzavo e abbassavo le braccia, alzavo e abbassavo le braccia in un'infanzia ritmicamente lontana, per tentare di spegnere le fiamme. E fu allora, che chiuso nell'angolo acuto di due cancelli, subii una ferita oscura, perdita e separazione, perdita e separazione che si trascina su due opposte rive».

Col dare ad un frammento del rappresentato, soppresso poiché non bello, inessenziale e apocrifo, il privilegio di introdurre le scene asperniane, a dispetto della diacronia di quest'ultime, intenderei indicare all'occhio dello spettatore il loro carattere di carenza, di cavità.

Luogo di ritorno di ogni tensione del desiderio, discorso sottochiave, questo epistolario teatrale, vagheggiato e non scritto, scritto e sul non scritto, potrebbe consistere in una lettera soltanto, più che rubata, negata, risolta in elenco di temi.

Eccolo:

- punti di vista di personaggi diversi immaginati dallo stesso campo visivo, di James spettatore o dello spettatore di James
- grandezze diverse in profondità simulate che accomunano età e prospettiva
- la memorizzazione: di un incendio infantile che, come in una fiaba freudiana, crea nell'autore bagliori di tramonti e finali di catastrofe. Qui lettere distrutte, altrove mobili ed edifici baluginanti fra le fiamme, ultime righe come sprofondamenti temporanei nel silenzio dello scrivere, barriere tra l'inchiostro e il resto del foglio, taglianti come i rasoi dell'evirazione
- l'altro (W. J.)*
- le ambiguità
- parodie di terrore
- la musica che divora le parole
- *Singspiel*, opera buffa, e melodramma
- il ricordo odiato di Poe, radice americana
- corvi e colombe
- prosa come versi
- G. Doré
- labirinti
-

* Probabilmente Marini si riferisce a William James, fratello di Henry.

Al lettore (spettatore) il compito di restituire alla lettera in questione, al di là di coloro cui un giorno fu indirizzata, ciò che egli vi troverà come ultima parola: la sua destinazione. Cioè il messaggio di James decifrato e di ritorno da lui, lettore, una volta che leggendolo egli si dica non più finto della verità quand'essa abita la finzione.

Aspern è tratto da *Aspern Papers* di H. James.

Giorgio Marini

Nota illustrativa

Il teatro di *Aspern* è sorprendentemente diverso da quello realizzato dall'autore anni addietro (*Amore e Psiche*, 1972), sia da altra e grave cosa ancora musicalmente incompleta (*Macbeth*). Il più appariscente e sapido elemento di tal differenza, ma certo non il meno sostanziale, è anzitutto la scelta di un taglio stilizzato e ironico, al limite del paradossale: l'opera 'a numeri'.

Potrà forse stupire il sottotitolo di *Singspiel*, specie chi, non oltrepassando la lettera, cercasse qui i canoni di tal genere di spettacolo seguiti pedantemente o magari semplicemente rispettati. Intanto il *Singspiel* è tramontato da tempo che pare immemorabile e questa non è una ricostruzione bensì una «immaginazione». È semmai un *Singspiel* deformato proprio dalla sua lontananza, dalla lontananza dei suoi modelli: l'ouverture, le arie, i parlati, i «melodrammi», i brani solo strumentali, si stemperano gli uni negli altri e, ovviamente, non sono neanche più quelli di una volta. È questa dunque un'opera più ambigua di quanto ci si aspetterebbe, e non certo perché confusa, ché infatti nell'insieme lo spettacolo mantiene nettissimi rigore e precisione pur nell'originalità dell'espressione. Né di «sperimentalità» si può qui parlare se non, forse, a proposito del reciproco compenetrarsi di aspetti inconsueti e desueti con altri di nuova concezione. Abbastanza insolito, almeno per il teatro musicale contemporaneo, è il fatto che una situazione in taluni punti fin mortuaria, possa crescere e svilupparsi ai confini del riso. Altra anomalia, ma congeniale anche al mondo di James, in movimento in una dimensione di perpetua immobilità, o irrisoluzione, è il fatto che l'unico personaggio cantante non abiti la scena (come del resto non alloggia in buca l'orchestrina) ma anzi la disertì d'abitudine. Ancora, che i testi musicati sono 'altro' da ciò che si sarebbe definito il libretto vero e proprio; essi, che pur garbatamente s'attagliano allo svolgersi dell'azione, la mettono in realtà

quasi in discussione, offrendosi talvolta persino, più che commenti, come il senso riposto dei fatti ('la morale'), con ironia e malizia settecentesche, senza dubbio: tutto diviene finzione. Quest'uso volutamente, ma apparentemente, improprio di frammenti di Da Ponte (tra i più marinisti), che ineluttabilmente trascina il fantasma di Mozart, un uso ammiccante, che piega a un sorriso acido tutte le arie, insomma tutti i riferimenti al 'già noto', reale o presunto che sia, (e in quest'opera questi riferimenti pullulano) assumono l'aspetto di «presenze inquietanti». S'intesse, *Aspern*, solo di queste. Non tralascio le difficoltà di scindere Lorenzo Da Ponte dalla sua musica inseparabile – tal divorzio coatto è fonte massima di 'straniamento' – non tanto per un rimorso della coscienza innanzi ad atto blasfemo o anche solo irriverente: nulla di tutto ciò nelle mie intenzioni; quanto per la diversa prospettiva con cui si mira qui a una cosa arcinota (fatto, sia detto per inciso, essenziale per chiunque voglia indagare in qualche modo la realtà). Soprattutto tende, la musica in *Aspern*, a esistere solo come 'presenza', al pari di ogni attore o di ogni oggetto scenico; 'inquietante' anche e proprio in virtù del negarsi, di chi la musica produce, alla visibilità nel luogo teatrale. E questo modo di essere della musica, già distintivo dell'autore, è il disvelarsi di un aspetto e una funzione primari della musica tutta.

Il linguaggio di *Aspern* è ancor più secco e asciutto rispetto alle composizioni precedenti; ciò è criticamente del tutto spiegabile, in funzione della massima caratterizzazione di una musica già di per sé straniata, eppur tanto individua da subire ulteriori deformazioni.

Nonostante la sua unità di concezione e una certa circolazione di materiali e l'omogeneità nella scelta di questi ultimi, ciascun numero è diverso dagli altri come organico, formulazione, carattere, invenzione, articolazione.

Ogni pezzo appare quasi classico per la sua politezza, non possedendo, al contrario, nulla di classico nella forma, se non piccole allusioni, qualche ripresa; solo l'Ouverture ricalca, o meglio, sintetizza, l'ouverture mozartiana: non per niente è stato il pezzo di maggior difficoltà compositiva; è infatti difficile assai non cadere in eccessi o cedimenti di gusto in operazioni del genere.

Esaminando un altro argomento, il rapporto della musica col testo e l'azione, vale a dire la sua funzione drammaturgica, tale rapporto si dispiega toccando i gradi della massima varietà, dall'illustrazione (realistica o simbolica) al parallelismo, al contrasto o all'estranea indifferenza (ciò costituisce il puro sovrapporsi). Due esempi: il n. 7 e l'8 presentano la stessa musica diversamen-

te impiegata mentre invece l'azione è drammaticamente di segno opposto nelle due scene. Di contro la *Scena della stanza vuota* è indissolubilmente legata in quanto a musica e scena dell'elemento tempo.

Il rapporto musica-silenzio è qui capovolto: quando i personaggi sono fuori scena la musica vive e si snoda; al loro ingresso tace la musica, come di spiriti che non si manifestano – com'è noto – in presenza d'estranei (o anche, più realisticamente, s'occultano gli uccelli del bosco al vostro incedere). Quasi a dimostrare, con l'inversione del senso di pieno e vuoto, abitato e deserto, la vita intensa che anima le cose 'inanimate', la loro 'presenza'. La *Scena della stanza vuota* si vorrebbe prendere a emblema di tutto il *Singspiel*.

L'azione nasce dai gesti quotidiani (spesso sono quelli che si compiono in un salotto borghese) spesso automatici, ma portati al livello della coscienza dilatati ripetuti ingigantiti in maniera ossessiva: immaginate cosa provereste se la sedia sulla quale state per sedervi s'allontanasse progressivamente da voi, se cioè, come nei sogni, si prolungasse quell'attimo che separa lo stare in piedi dall'accomodarsi, e tutto questo in presenza d'altri, per i quali invece gli eventi continuano a scorrere nella solita dimensione abituale.

L'azione parte dal quotidiano dandone in realtà, nella sua angosciosa deformazione, quasi un'analisi minuziosa; analisi che trapelasse da una serie di lucidissimi incubi sottili.

Mentre enigmaticamente l'unico personaggio cantante impersona se stesso, gli attori – s'apprende delle testate dell'opera – non danno vita solo a personaggi precisi, ma sovente se ne sciolgono e prestano agli altri e voce e figura, sfumando la prospettiva dei ruoli unificando però a un più alto livello la psicologia del dramma: si confondono i contorni, ogni cosa perde identità acquistandone altra, o, più precisamente, sommandola alla propria; ciò pur vale per oggetti, ambienti. La stessa natura del testo mantiene il linguaggio di una narrazione, pur se l'oggetto di essa viene nello stesso istante vissuto (o rappresentato): si sdoppiano i piani logici, e si moltiplicano; talvolta, inoltre, la battuta medesima passa da personaggio a personaggio annullando (non tanto solo lo stesso clima narrativo ma) la stessa impostazione teatrale, con i suoi convenzionali protagonisti.

Ciascun atto è parimenti equilibrato e misurato in ogni sua parte; entrambi hanno al mezzo un episodio più teso (climax), entrambi presentano due arie e una canzone da battello, l'una a chiusura, ad apertura la seconda; ma non sono le uniche disposizioni

speculari, anche la musica iniziale conclude l'opera, né sono questi gli unici elementi di simmetria e le corrispondenze di *Aspern*. Eppure tali ricercatezze è importante che sussistano, più di quanto conti individuarle all'analisi, quindi le tralascieremo, anzi le affidiamo alla percezione cosciente o inconscia che sia.

Dicevamo, in principio, di ironica stilizzazione e di finzione esasperata. Ne darò un esempio solo: la *Scena rituale*.

È il momento in cui, privo di contatti reali con le sue ospiti, nonostante egli alloggi nella loro casa, il narratore immagina la loro vita svolgersi in riti misteriosi intorno all'oggetto del suo interesse, cioè le lettere dello scomparso poeta *Aspern*, e le lettere sono quasi *ex voto* attaccati al vestito della vecchia. La musica invoca in uno molti luoghi comuni della letteratura – intesa pure in senso musicale – e cioè l'Oriente la notte il mistero, con i grilli falsi, nel finto Oriente dei flauti (memoria del terzo atto di *Aida*) accostati a un testo notturno (una delle strofe espunte dalla prima aria); il pezzo si conclude poi modellando il rapporto musica-testo secondo quello d'una celebre aria di *Così fan tutte*. I nessi sono dunque tanti e polivalenti, e i significati si moltiplicano partendone a raggiera. Si definiva anche, all'inizio, quello di *Aspern* come mondo dell'irrisolto, perché circolare, dei rimandi, delle ripetizioni, mondo ossessivo e nevrotico del concentrico (James scrive di uno scrittore in traccia di uno scrittore scomparso) tutti procedimenti logici e compositivi fonte di metafore e metafore essi stessi. Né questo è solo un invito a cercare qui una musica nella musica e un dramma nel dramma; quanto a trovare il fantasma di un dramma nel fantasma di un altro dramma. *Aspern* è infatti, per alcuni versi, diagramma o esemplificazione, e certamente non solo autobiografica, dello stesso atto del comporre.

Salvatore Sciarrino

ATTO PRIMO

n. 1. OVERTURA¹

Il boccascena è un gran camino acceso.

¹ n. 1. *Ouverture. Presto – 6.*

Impostata secondo la tipologia tardo-settecentesca del *Singspiel* a numeri chiusi, l'opera svela fin da principio la sua filiazione diretta da modelli autoriali 'classici' e ben definiti anche nell'architettura drammatico-musicale. L'inquietante enigmatica della materia narrativa, declinata in una struttura formale dai contorni rigorosi e assegnata a un'esile orchestra di proporzioni cameristiche (che alla prima assoluta di *Aspern* non fu collocata in buca, bensì dalla parte opposta del boccascena), rimanda fatalmente al misterioso *Turn of the Screw* di Britten – non a caso derivato da un racconto di spettri e d'innocenza corrotta scritto dallo stesso Henry James. Il nume mozartiano riemerge invece a più riprese nei frammenti testuali tratti dalle *Nozze di Figaro* che costellano il libretto ed esemplificano nel loro polverizzarsi in schegge sonore apparentemente scolgate dallo svolgersi della vicenda il complesso ed ambiguo rapporto che lega parola e musica. La stessa *Ouverture* posta in apertura pare modellata in chiave sarcastica sulla celebre introduzione orchestrale del capolavoro di Mozart, da cui Sciarrino riprende alcune formule ritmiche, adattandole però con intento straniante al proprio particolarissimo universo timbrico. Negli effervescenti tremoli di armonici affidati a viola e violoncello nelle battute iniziali, in particolare,

ESEMPIO 1a (*Ouverture*, bb. 1-4)

Presto

(salt.)

(saltellato)

p *ff* *p*

sempre sim.

si scorge con facilità il sinuoso movimento di crome degli archi che apre le *Nozze di Figaro*,

ESEMPIO 1b (*Le nozze di Figaro*, Sinfonia, bb. 1-3)

VI. I-II

Vle.

Vlc.

Fag.

Cb.

pp

mentre la coppia di figure sonore subito dopo – violenti e prolungati frullati dei due flauti alternati ad arpeggi discendenti di viola e violoncello –

ESEMPIO 1c (bb. 17-21)

Fl. II

Vlc.

Vla

Fl. I

sf pp *pp* *pp* *sf pp*

pp *f* *pp* *f*

(rullo della lingua)

(sim.)

pp *< p >*

segue nota 1

rimanda alla parte conclusiva dell'esposizione del primo tema mozartiano, una linea di accordi ascendente di legni e violini intramezzata da scale discendenti degli archi.

ESEMPIO 1d (*Le nozze di Figaro*, Sinfonia, bb. 1-3)

VI. I

f p f p

f p f

The image shows two staves of music for Violin I. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and *p* (piano) alternating. The second staff continues the melodic line with a final *f* marking.

Una terza idea timbrica, giocata come le altre su sonorità appena accennate e rappresentata da persistenti trilli di armonici dei flauti sopra una figurazione reiterata del clavicembalo costituita da una coppia di crome distanti provviste di mordente,

ESEMPIO 1e (bb. 26-33)

Fl. I

Fl. II

Cemb.

p p p pp

pp pp p pp

The image shows a complex musical score for three instruments: Flute I, Flute II, and Cembalo. The Flute I part features trills with dynamic markings *p* and *pp*. The Flute II part has a similar texture. The Cembalo part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with mordents, marked with *pp* and *p*. The score is divided into two systems, each with five staves.

conclude infine la sezione espositiva prima della ripresa integrale del materiale tematico, metafora quanto mai efficace del senso d'immobilità inquietante che anima l'intera concezione drammatica.

n. 2. PROLOGO O SCENA DELLA LETTERA²

Lo stesso luogo insieme in due tempi diversi: uno scrittoio, usato anche come tavolo da pranzo.

(La scena inizia muta; poi la musica, poi ancora:)

NARRATORE

Strano, certamente, oltre ogni stranezza,

(Pausa, senza musica)

che nell'inseguire tracce su tracce

(Pausa, senza musica)

ci fossimo imbattuti in fantasmi e polvere,
meri echi di echi, e mai

(Pausa, senza musica)

nella sola testimone che aveva
indugiato sin dentro il nostro tempo.

(Pausa, ma continua la musica)

Ogni contemporaneo di Aspern
era scomparso. Impossibile avvertire
un contatto trasmesso da qualche mano
che la sua aveva stretto,
posare gli occhi su uno sguardo
in cui lui si era guardato.

(Pausa come sopra)

GIULIANA COME NARRATORE

Più morta di tutti appariva
la povera signorina Bordereau
che invece sola era sopravvissuta
in un silenzio profondo,
in un profondo grado di autoscuramento.

(Piccola pausa)

E per negarsi alla vista, non scegliendo
un nascondiglio imperscrutabile,
ma spavalidamente insediandosi

² n. 2. Prologo o Scena della lettera. *Lento* – $\frac{3}{4}$.

Primo tassello di un disegno generale assai netto e al contempo variegato nelle rapide alterazioni di organico, carattere, costruzione musicale e articolazione drammatica che contraddistinguono ogni numero, il prologo ha la funzione di svelare l'antefatto narrativo secondo modalità paradigmatiche del taglio stilizzato e ambiguo della partitura. Lungi dal collimare *in toto* con i personaggi specifici, i due attori sul palco – il narratore-protagonista della vicenda e una bambina nei panni dell'anziana Miss Bordereau (un cognome che ben inquadra l'avidità del personaggio) – danno il via a un gioco sfuggente delle parti destinato a sfumare suggestivamente una precisa definizione dei ruoli, mentre la natura particolarissima del testo declamato, dove porzioni ripetute passano sovente da un interprete all'altro sopra enigmatici bisbigli in *glissando* del timpano (puro gesto sonoro che evoca fantasmi sinistri impolverati dallo scorrere del tempo), confonde di continuo e deliberatamente il piano narrativo e quello teatrale.

nel luogo stesso dell'esibizione.

(Piccola pausa)

Strano, certamente, oltre ogni stranezza,

(Pausa)

che nell'inseguire tracce su tracce

(Pausa)

ci fossimo imbattuti in fantasmi e polvere
meri echi di echi e mai...

(Buio: escono)

n. 3. SCENA DELLE PORTE³

La stessa porta, più vicina e più lontana – vista dal narratore.

(Comincia la musica, poi:)

NARRATORE *(fuori scena, ma in sala, mentre la luce sale, anche a piccole ondate)*

Devo approfittare del giardino

devo approfittare del giardino

dissi tra me

mentre aspettavo

aspettavo

nella sala lunga e cupa.

Il giardino...

il giardino! Certo

con questo non intendevo dire

di volermene occupare io stesso, ma

la signora che avanzava

che avanzava verso di me

TITTA E IL SUO DOPPIO *(sulle soglie, in alternanza piccola, e grande)*

sul pavimento duro e lucente

avrebbe dovuto supporlo

avrebbe dovuto supporlo dal modo in cui

Certo,

con questo non intendevo dire

mentre le andavo incontro esclamavo:

(Pausa)

³ n. 3. Scena delle porte. *Adagio-Più mosso-Adagio* – $\frac{3}{8}$ - $\frac{2}{8}$.

Del triangolo di attori-protagonisti ultima a presentarsi in scena è l'attrice che interpreta il ruolo di Titta, nipote zitella e oramai non più giovane di Giuliana Bordereau, provvista come il narratore di un doppio interpretato dalla bambina, secondo un fenomeno di diffrazione semantica tipico della ricerca di Sciarrino. Dimensione narrativa e dialogica – se così possiamo definirle, perché il narratore interloquisce con la donna da fuori scena – si succedono senza soluzione di continuità scandite dal commento galante degli archi, i cui sospiri trillati sempre più pressanti paiono tradurre la crescente impazienza del protagonista nel carpire i segreti custoditi all'interno del decadente palazzo veneziano.

Il giardino
 Il giardino
 fatemi il favore di dirmi che è vostro.

Ma il giardino deve pur dipendere
 dalla casa.

(Pausa)

Era lunga, magra, pallida,
 si sarebbe detto imparentata
 imparentata a una veste da camera
 di colore sciatto.¹
 Non mi invitò a sedermi.

(Pausa senza musica. Da qui alla fine della scena con galante tono colloquiale)

Ecco perché dovendomi trattenere a Venezia
 per un lavoro letterario ed avendo bisogno
 di tranquillità, d'aria aperta...
 Potrei vederlo?

Voglio dire solo da una finestra.
 A Venezia i giardini sono rari.
 Se volete è assurdo per un uomo,
 ma io... non posso vivere
 senza fiori.

Potrei essere io:
 lavorerò senza paga...
 o metterò un giardiniere; avrete i fiori
 più profumati di Venezia.

Se siete inglesi, siamo quasi compatrioti.

Non inglesi? Allora forse anche voi
 americani?

Nulla qui è mio – disse, fredda e triste.

Sì,
 ma la casa non mi appartiene.

Rimanemmo soli a guardarci.

(Pausa)

Nella sala vuota e grandiosa.

TITTA *(da sola)*
 Non so, non capisco.

Non potrei dire che vi siano fiori
 laggiù. Bisognerebbe avere un uomo.

(Confusa)
 Non vi conosciamo, non vi conosciamo.

Non siamo inglesi.

Non so, una volta forse.
 Sembra che non siamo più nulla.

¹ In partitura i due versi «imparentata a una veste da camera | di colore sciatto.» non sono detti dall'attore bensì dalle due attrici.

(Pausa)

C'è soltanto una persona oltre me.
È vecchissima.
Non scende mai.

(Pausa)

(Rapida, e via via bisbigliando rapida come un uccellino)
Ah, ma viviamo male, molto male, quasi di nulla.

Ma allora, cara signora, non abiterete
contemporaneamente cinquanta stanze!
Non potreste affittarmene due o tre?

(Lentamente)

Furono i fiori, credo, a guadagnarmi
la partita: voglio dire che prima di lasciarla
avevo ottenuto da lei la promessa
di riferire tutto a sua zia.

Le stanze che voi prendereste sono vuote,
non so come potreste mangiare, dormire
nelle stanze che voi prendereste che sono vuote, vuote.
Non so come potreste mangiare, dormire.
Le stanze che voi prendereste sono vuote, sono vuote.
E io non so come potreste mangiare, dormire
nelle stanze che voi prendereste che sono vuote.

(Decisa)

Come! La signorina Bordereau.

Chiesi chi fosse e lei rispose:

– quasi avessi dovuto saperlo.

(Buio mentre Titta esce)

n. 4. SCENA DELLA SEDIA⁴

NARRATORE (*risalendo all'indietro sulla scena
verso una sedia che s'allontana sul fondo*)

Tornano ora in me, col medesimo palpito,
i successivi stati d'animo segni della mia
coscienza, i quali, mentre la porta
si chiudeva alle mie spalle,
mentre la porta si chiude alle mie spalle,
mi ricordavano di essere veramente
di fronte alla Giuliana di Aspern.

CANTATRICE (*fuori scena*)
Aprite un po' quegli occhi,
uomini incauti e sciocchi,
guardate queste femmine,
guardate cosa son.

GIULIANA (*in scena ma invisibile*)

La nostra casa è parecchio lontana dal centro...

[Vicinissima]

(Pausa)

⁴ n. 4. Scena della sedia. *Liberamente (ma presto)*.

La stipula del contratto di affitto è incastonata in una scena dalle ampie proporzioni costruita sulla libera sovrapposizione di musica, testo e azione drammatica. Come nel numero precedente sono gli oggetti scenici tratti dalla più comune quotidianità – prima una porta, ora una sedia – a dare il senso di una realtà abitudinaria, eppure dilatata e distorta nella reiterazione ossessiva dei gesti fino ad assumere i contorni cupi di incubo angosciante. Stratificato su fasce sonore ben distinte – agilissimi disegni cromatici dei flauti in Sol e basso inframezzati a fluttuanti ricami della viola sopra gli arcani interventi del timpano (messo in risonanza da un piatto sospeso) e i violenti mordenti del violoncello –, il ricco tessuto orchestrale plasma un'atmosfera di levità timbrica che fa da sfondo sinistro alla prima aria sui versi di Lorenzo Da Ponte per Mozart intonata da una voce di soprano collocata accanto agli

Mi abituai a lei più tardi
più tardi
ma non mai completamente.

(Seguitando)

Era troppo strana, troppo.
Letteralmente riesumata.
La sua presenza

(Pausa corta)

pareva in qualche modo racchiudere
quella di lui.

(Seguitando)

Esser lasciato solo con una reliquia
così terribile! Sussultai poi,
quando mi accorsi che non eravamo
[veramente faccia a faccia]

perché essa
portava sopra gli occhi
un orrendo schermo verde che le serviva
[quasi di maschera]

(A voce alta;)

Come se avessi gridato!
Come se avessi gridato!

(Pausa)

E il sospetto di non so quale truce
testa di morto che si celasse dietro

(Pausa)

Queste chiamate dee

.....

(Seguitandolo)

La nostra casa...

(Seguitandolo)

Sedete là, ve ne prego...

[No: sedete qua. Qua e là.]

Ho l'udito molto buono...

Ho l'udito molto buono... [Eh? Eh?]

Son rose spinose,
son volpi vezzose,
son orse benigne,
colombe maligne,
maestre d'inganni,
amiche d'affanni
che fingono, mentono,
amore non senton,
non senton pietà.

Il resto nol dico,
già ognuno lo sa.

segue nota 4

strumenti. Trilli, gorgheggi e bruschi salti intervallari preceduti da acciacature – stilemi derivati dalla vocalità di coloratura delle due sorelle di Psiche nell'esordio operistico di Sciarrino *Amore e Psiche* (1973) – traducono i celebri frammenti testuali in un belcantismo teso e allucinato, che assume l'aspetto di presenza inquietante creando in aggiunta un duplice straniamento a livello drammatico-stilistico tra brano cantato e scena recitata, e tra i versi di Da Ponte e la musica di Sciarrino:

ESEMPIO 2 (n. 4, bb. 7-11)

Cantatrice

A - pri - te, un - po' - que - gli, oc - chi

Uo - mi - ni in - cau - ti, e - scioc - chi,

(In crescendo)

Sarebbe morta tra una settimana.

Sarebbe morta il giorno dopo.

(Accelerando)

Allora mi sarei gettato sulle sue cose

avrei rovistato nei suoi cassetti...

(Siede su un'altra sedia mentre Giuliana diviene istantaneamente visibile: entrambi sono di profilo. La scena mostra una parte di stanza)

(Precipitoso)

Non posso immaginarmi nulla di più gradevole.

(Pausa)

Ecco io...

valutavo perfettamente la mia

intrusione e forse...

l'altra signora le aveva riferito...

certo un passo quasi sconveniente...

ma d'altra parte...

è l'idea di un giardino in mezzo al mare!

(Pausa)

(Pausa)

Ma cara signora! Se posso

arrivare in gondola sino alla sua porta!

(Subito, cerimonioso)

Permettete di assicurarvi

del piacere con cui metterei la mia

a vostra dis...

(Pausa)

(Cupo)

Ma la vecchia rimase impenetrabile.

Fui turbato

dal pensiero che avesse una visuale

più ampia della mia.

(La stanza comincia a ruotare lentamente. Entra Titta con eguale movimento e velocità di rotazione)

(Subito)

La nostra casa è parecchio lontana dal centro

ma il piccolo rio è molto «comme il faut».

Sedete là, ve ne prego, ho l'udito molto buono.

Questo non è in mezzo al mare.

Non potete nemmeno vedere l'acqua.

(Subito)

Sì,

se avete una gondola.

Io no.

Da molti anni non ne vedo una.

Stavo per fornire garanzie...

Non mi importa chi possiate essere. Non

[voglio...

referenze...¹¹

Si,

se avete una gondola.

Io no.

Da molti anni non ne vedo una.

Stavo per fornire garanzie...

Referenze...

Non mi importa chi possiate essere.

Non voglio saperlo.

Importa pochissimo, oggi.

Pareva una formula di congedo,

come se

Potete avere quante stanze volete, purché

mi paghiate una bella somma.

Pagherò con piacere qualunque somma

[pensiate...

(La rotazione della stanza accelera)

Ebbene un... mille franchi al mese.

La cifra fu, come si dice, sbalorditiva,

(Pausa e arresto: l'ultimo elemento scenico si arresta sulla battuta seguente)

(Scompare rapido in avanti)

ma la mia decisione fu presto presa.

Ce ne darà tremila, tremila domani!

TITTA *(accudendo vorticosamente a Giuliana)*

Vuoi dire franchi?

(Fuori scena, in avanti)

Credo abbiate detto franchi

Volevate dire franchi o dollari?

Benissimo.

Che ne sai tu? Tu sei ignorante!

Di danaro sì, di danaro certamente

Sono sicuro che ci son cose di cui voi non siete ignorante

Certo.

Ha avuto un'ottima educazione da giovane. L'ho diretta io stessa.

Ma da allora non ha più appreso nulla.

Sono stata sempre con te, sempre con te.

Si, altrimenti...

(Pausa)

E a che ora verrete domani, con il denaro?

¹¹ In partitura i due versi «Non mi importa chi possiate essere. Non voglio... | referenze...» non sono detti dal narratore bensì da Giuliana.

Non so se vi importa, ma il danaro è per me.
 Ella vuole che io abbia di più.
 Dice di voler morire
 per cambiare, e di non esser rassegnata
 affatto, rassegnata, cioè,
 alla vita.

Pensate che sia diffidente
 nei miei confronti?

Non direi
 giacché vi ha lasciato entrare con tanta facilità.

Con facilità,
 dite?
 Si è premunita da ogni rischio.

(Pausa)

E in che modo, poi,
 si potrebbe approfittare di lei?

Non dovrei dirvelo,
 anche se lo sapessi. Vi pare?

Riflettei che in fondo
 questo trattamento dimostrava fiducia.

(Si passa alla scena seguente dopo un momento di immobilità)

segue nota 5

A tempo

pp

(porta chiusa)

p

l.v.

sempre all'8 alta

pp

tr

n. 6. SCENA DEL DENARO⁶

Scena vuota, come prima; penetra luce dalla porta di fondo.

NARRATORE

Poteva darsi che fosse così.
Tuttavia sei settimane dopo,
quando gli amici cominciarono
la loro migrazione annuale
io non avevo fatto alcun progresso notevole.

UN'AMICA IN VIAGGIO (*oltre la porta passa una
gondola: reca una donna – in piedi – e due cor-
vi sui bagagli. Strillando*)

Vi condurranno alla rovina.
Prenderanno tutto il vostro denaro
senza lasciarvi neppure uno straccio di carta.

Il denaro:
quei terribili tremila franchi.

TITTA

In un corridoio la signorina Titta
lo prese con una prontezza che mi impedì
di vedere sua zia.

Aveva dovuto aprire bene le mani
per riceverlo.

Non vi pare che sia troppo?

Troppo? Potrei valutarlo
soltanto dal piacere che me ne verrebbe.

Oh piacere, piacere,
non esiste piacere in questa casa!
(*Esce*)

(*Buio*)

⁶ n. 6. Scena del denaro – *Lentissimo*.

Entrato senza troppi scrupoli nelle grazie delle due affittuarie, lo scrittore consegna quindi l'ingente somma di denaro pattuito non-curante degli avvertimenti «strillati» da un'amica di viaggio che si allontana in gondola – unico accenno nell'opera al personaggio di Miss Prest nel racconto di James – sull'inutilità dell'impresa. L'atmosfera del breve quadro è tenuta come sospesa dai trilli persistenti dei due flauti già uditi nell'*Ouverture* e altrove, mentre un nervoso disegno in tremoli della viola, sostenuto inizialmente dal regolare vibrare del timpano col piatto, sfocia al termine della sezione narrativo-dialogica in un indiatolato interludio per la sola viola che, almeno stando a quel che scrive il compositore in partitura, può essere omesso (forse per evitare una certa ridondanza, visto che i suoi contorni melodico-ritmici erano appena stati sfruttati nella parte affidata allo stesso strumento nel n. 4). Sciarrino rielabora e adatta qui (n. 6bis. Capriccio quasi intermezzo. *Presto* – $\frac{4}{4}$) il penultimo dei suoi *Sei capricci* per violino alla tessitura della viola, che intona un brano di notevole virtuosismo ma anche di notevole forza poetica, dal carattere sfuggente che ben si adatta all'azione. Anche in questa circostanza, come nel numero precedente, Sciarrino sfrutta magnificamente il *tòpos* della scena vuota, facendo parlare l'immagine suggestiva dell'amica in gondola che s'intravede dalla porta sullo sfondo. Inquietante la chiusa affidata alla battuta di Titta: una casa frigida e respingente, immersa nel buio.

n. 7. SCENA DEGLI SPECCHI⁷*Tre specchi in prospettiva.**(Il narratore in primo piano; le due Titte passano nascondendosi tra gli specchi, che diverranno trasparenti nella scena seguente)*

	TITTA (<i>sempre sibilato</i>) Non è possibile ...sibile concludere	IL PICCOLO DOPPIO DI TITTA (<i>sibilato</i>) Non è possibile concludere
NARRATORE (<i>normale basso</i>) In seguito, per un lungo periodo non le rividi più.	Affilare la propria guardia.	
E mi stupivo che i normali casi della giornata non mi aiutassero ad incontrarle.		Aprire bene le mani nella vastità della casa.
Desideravo vederla: ma neppure uno strascico intuito oltre i battenti compensò la mia attesa.	vederle	vederle
<i>(Pausa)</i> Mi chiedevo cosa mai facessero chiuse per settimane e settimane, per mesi e mesi.		Erano come creature inquisite che si fingessero morte.
Morte?...	<i>(Forte)</i> Sì, bestie che si fingessero morte.	
<i>(Va verso la poltrona dove al n. 8 siede Titta)</i> <i>(Buio)</i>		

⁷ n. 7. Scena degli specchi / n. 8. Ancora una Scena degli specchi o delle apparizioni. *Prestissimo-Liberamente (molto adagio, fulmineo)* – §.

Nelle molteplici relazioni che la musica intrattiene con il libretto e il procedere della vicenda – dal commento realistico-simbolico dell'azione a una totale corrispondenza, dal deliberato contrasto alla pura sovrapposizione – la coppia di scene consecutive «degli specchi» costituisce la dimostrazione più evidente dell'ironico distacco con cui Sciarrino guarda alla drammaturgia: la medesima musica viene impiegata per due situazioni sceniche tra loro complementari, dove specchi e identità vengono posti in gioco in una situazione di attesa inquietante. Nella prima il tesissimo tessuto orchestrale, da cui emergono rabbiosi e insistiti gesti di legni e archi sovrapposti a fluttuanti blocchi accordali del clavicembalo rinforzati da vocalizzi estemporanei del soprano, scorre spedito mentre la sconsolata meditazione del narratore è continuamente interrotta dagli interventi sibilati di Titta e del suo doppio.

n. 8. ANCORA UNA SCENA DEGLI SPECCHI O DELLE APPARIZIONI⁸

Il primo specchio diviene^{III} trasparente.

<p>NARRATORE (<i>invisibile, dietro il terzo specchio</i>) non è possibile ...sibile concludere</p>	<p>TITTA COME NARRATORE (<i>seduta al posto di Giuliana</i>) Infine</p>	<p>GIULIANA (<i>in fondo, invisibile</i>) non è possibile concludere</p>
	<p>non è possibile concludere un intrigo veneziano senza pazienza; e poiché adoravo la città me ne premunii largamente e penetrai meglio lo spirito dei luoghi.</p> <p>(Pausa)</p> <p>L'avevo invocato</p>	
<p>ed egli era venuto</p> <p>Poverina non urtarla, dalle tempo, dalle tempo. (<i>Compare alla scrivania nel primo specchio</i>) Per strana che la cosa appaia ella era amabilissima nel 1820.^{IV} Intanto, non siamo a Venezia insieme?</p> <p>E quale luogo può esser più propizio all'incontro con i cari amici? (<i>Esce</i>)</p> <p>(<i>Passa dietro allo specchio con una lampada accesa</i>)^V Entrando</p>	<p>ed egli era venuto</p> <p>Per metà delle mie giornate si librava davanti a me. Pareva che il suo lucente fantasma fosse tornato fosse tornato, per assicurarmi che considerava la cosa tanto sua quanto mia.</p> <p>Pareva che dicesse: (<i>Si siede</i>) Poverina non urtarla, dalle tempo, dalle tempo. Per strana che la cosa appaia ella era amabilissima nel 1920.^{IV} Intanto, non siamo a Venezia insieme? E quale luogo può esser più propizio all'incontro con i cari amici? Vedi come arde l'estate che s'inoltra?</p>	

⁸ Nella seconda, invece, l'articolato gioco di scambi tra i tre attori, che si rilanciano l'un l'altro scampoli di testo narrativo, è potenziato dal vortice sonoro che da lontano può indifferentemente coprire o essere coperto dalla recitazione.

^{III} «diverrà».

^{IV} «1830».

^V In partitura il movimento del narratore indicato dalla didascalia è anticipato in corrispondenza del verso «E quale luogo può esser più propizio».

(Come prima)

Entrando

(Come prima)

Entrando

(Si siede lentamente)

Mi trattenevo nella sala e sorvegliavo, sorvegliavo, senza varcare i limiti della convenienza, la porta che s'apriva su quell'ala della casa abitata dalle signorine Bordereau.

(Si alza)

Chi mi avesse osservato

(Uscendo)

(Passaggio rapido come prima)

Entrando

Entrando

(Compare e rimane in piedi)

Entrando

(Siede)

In realtà

pregavo semplicemente che quelle porte si aprissero, o fantasticavo sulle reliquie che probabilmente si celavano dietro.

(Uscendo lateralmente:)

Tempesterò la vecchia di gigli, bombarderò la loro cittadella di rose, e la porta...

(Buio)

Come il cielo, il mare, l'aria rosata, il marmo dei palazzi tralucano e si fondano insieme.

Uscendo

(Esce dal campo dello specchio)

(Compare seduta alla scrivania nel primo specchio – come prima)

Chi mi avesse osservato avrebbe potuto supporre che tentassi non so quale esperimento ipnotico.

e uscendo
(Scompare)

(Invisibile)

L'avevo invocato, l'avevo invocato.

(Compare col lumino nella stanza oltre il secondo specchio, uscendo verso la porta di fondo)

... cederà sotto il peso di tante fragranze.

(Sempre fuori scena)
Non è possibile, non è possibile.

Poverina! dalle tempo, dalle tempo!

(Col lumicino appare entro l'ultimo specchio, venendo incontro diagonalmente a Titta)

Le impressioni acute.

n. 9. SCENA DEL GIARDINO⁹

Una porta – interno – sul fondo; la stessa – esterno – in avanti vegetazioni; poltrona in primo piano.

NARRATORE (*seduto*)

Le impressioni acute.

Ne provavo anche con maggior
ombra di reciprocità

durante le ore in cui, seduto

in giardino, guardavo sopra l'orlo

del libro verso le finestre chiuse

della mia ospite. A queste finestre

non apparve mai segno di vita.

Come se per paura

che io potessi intravederle,

le due signore passassero le giornate

al buio. Le loro persiane immobili

divennero espressive come occhi

consciamente chiusi.

(*Si alza*)

Ed io mi consolavo che, sebbene invisibili,

anch'esse mi tenessero d'occhio

tra le stecche.

(*Esce dalla porta e insieme entra dalla porta di fondo Giuliana col lume*)

(*Silenzio, e poi, buio*)

CANTATRICE

Deh, vieni, non tardar o gioia bella,

vieni ove amore per goder t'appella,

finché non splende in ciel notturna face,

finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.

Vieni, ben mio: tra queste piante ascose

ti vo' la fronte incoronar di rose.

GIULIANA COME NARRATORE

Tempesterò le vecchie di gigli...

bombarderò la loro cittadella

di rose. E la porta....

(*Siede: immobile*)

⁹ n. 9. Scena del giardino. *Canzonetta* – §.

Annunciata da un etereo gorgheggio insistito del flauto in Sol (n. 8bis – *Rapido*), la seconda aria di Da Ponte – quella di Susanna nell'atto quarto delle *Nozze di Figaro*, «Deh, vieni, non tardar, o gioia bella» – è trattata secondo i medesimi stilemi espressivi della citazione precedente: salti vocali pronunciati e riccamente ornati che lambiscono il registro sovracuto in un'atmosfera di tenue vaporosità affidata ai delicati buffi dei flauti alternati sopra virtuosistiche fioriture del clavicembalo. Se nel caso precedente di «Aprite un po' quegli occhi» il legame segreto dell'inserzione mozartiana con il contesto drammatico restava ben celato dal gioco sottilissimo di straniamenti all'apparenza indecifrabili, l'ambientazione del numero in uno spazio che finalmente lascia intravedere un luogo aperto – e non a caso un giardino, *locus classicus* operistico delle scene di innamoramento – palesa il rimando dei versi d'apontiani (vedi il paralellismo fra «ti vo' la fronte incoronar di rose» di Susanna e «bombarderò la loro cittadella | di rose» del narratore) al *tòpos* dell'attesa fervida. Il narratore aspetta con ansia di scorgere Titta o soprattutto Giuliana, che potranno dargli indizi su ciò di cui è veramente innamorato: il carteggio Aspern; l'ironia rispetto al sincero amore di Susanna per Figaro è evidente. E si consideri anche che quel giardino è citato nei versi di Aspern (e fu probabilmente il luogo dove Aspern corteggiava Giuliana), come dimostra il rimando circolare della frase «Il giardino, il giardino» dalla scena terza alla scena diciassettesima.

n. 10. SCENA RITUALE E SCENA DELLA VESTIZIONE¹⁰

La porta è spalancata su una notte di plenilunio.

(Scena muta: un interno funebre. Titta s'aggira sistemando fiori, e lumini; poi, tolte di dosso a Giuliana le lettere che porta attaccate, quasi ex voto, alla camicina da notte, la prende in braccio e la depone da una parte, in avanti; poi chiude la porta)

CANTATRICE^{VI}

Civette che allettano
per trarci le piume,
comete che brillano
per toglierci il lume;
comete, civette, ah! ah!

(Spuntano un armadio gigantesco e uno da bambola; e una scrivania: tutte cose coperte con drappi bianchi; al loro arrivo Giuliana scatta in piedi automaticamente)

¹⁰ n. 10. Scena rituale e scena della vestizione. *Mosso* – $\frac{12}{8}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{15}{8}$ - $\frac{3}{2}$.

La sequenza onirica durante la quale il narratore immagina che le due donne compiano misteriosi riti notturni intorno alle preziose carte in loro possesso (reale oggetto della sua brama) immette quindi in un clima di caustica stilizzazione e di mimesi ossessiva. La musica offre infatti una concentrazione di *tòpoi* descrittivi per richiamare la sensazione esotica di una notte orientale: l'incantato esotismo evocato dalle figure ostinate ascendenti e discendenti degli archi cui si sovrappone il trillo dei flauti, memore senza remore dell'*incipit* dell'atto terzo di *Aida*,

ESEMPIO 4 (n. 10, b. 5)

The musical score for Example 4 consists of five staves. The top two staves are for Fl. I and Fl. II, both in treble clef with a 12/8 time signature. The Fl. II part features a wavy line above it labeled 'sempre' and a dynamic marking 'ppp' with the instruction 'sim. a ogni nota'. The Lastra part is in a 3/8 time signature. The Vla and Vlc parts are in treble and bass clefs respectively, with a 12/8 time signature. The Vla part has a 'ppp sempre' dynamic marking. The Vlc part features a complex rhythmic pattern with many notes.

i «grilli falsi» suggeriti dal continuo trillato in imitazione dei flauti, infine il magnetico vibrare della lastra, rappresentazione del torrido vento del deserto, a cui si aggiungono più avanti le impressioni notturne di una strofa dalle *Nozze di Figaro* omessa dalla citazione della medesima aria nel n. 4: il richiamo all'immagine di una «Giuliana ventenne» che forse non era «la solita signorina per bene», ma una «civetta che alletta».

^{VI} «VOCE LONTANA».

TITTA (*aprendo il grande armadio; tra i pizzi trova l'abito 1820^{IV} del quale veste, come una bambola, Giuliana*)

Quali mistici^{VII} della noia
potevano mai celebrare le signorine

[Bordereau,

nelle loro stanze in ombra?

GIULIANA

Esse formavano un tipo tutto nuovo
dell'americano all'estero.

Cancellate le impronte

disgiunte le tracce

le origini

Giuliana ventenne già sulla sponda
straniera del mare.

Giuliana governante in una famiglia
frequentata dal poeta e forse,
all'inizio, qualcosa di non riconosciuto,
o piuttosto qualcosa di completamente

[clandestino

nei loro rapporti.

Aleggiava intorno al suo nome
un aroma di passione impenitente, un dubbio
che non fosse stata la solita signorina per
[bene.

(Pausa)

Le origini

(*Accompagnata da Titta, che le porge una
piccola valigia, si sposta verso la scrivania
di sfondo*)

(*Il narratore emerge mentre giunge una scrivania coperta in primo piano, mentre quella più piccola sul fondo si sposta*)

Ma forse Giuliana, figlia di un artista
o di un pittore – lei che si imbarca
con la famiglia su un veliero traballante
al tempo dei grandi viaggi e delle grandi
avventure, ricca di un elemento romantico
sconosciuto al perpetuo traghettare d'oggi.

NARRATORE

... e la porta cederà sotto il peso...

Improvvisamente

(*Qui tutto il movimento scenico si
arresta al suo scoprire la scrivania*)

trovai la mia pazienza in ribasso:

(*Si siede, restando alla scrivania sino
alla fine della scena successiva*)

VIII

^{VII} «mistici riti».

^{VIII} Aggiunto il verso: «sospesi i tributi floreali.».

n. 11. ALTRA SCENA DELLA VESTIZIONE¹¹

NARRATORE

E la signorina Bordereau
mandò a chiamarmi.

Temo che non ne abbiate ricevuti
molti, in questi ultimi giorni ma

GIULIANA (*compiendo a sua volta la vesti-
zione su Titta*)

Volevo parlarvi dei vostri bellissimi fiori.

¹¹ n. 11. Altra scena di vestizione. *Presto* – 8.

Ancora una coppia di scene (n. 11 e n. 12) visualmente e musicalmente concepite per *enjambement*, come i nn. 7 e 8, ma stavolta divise da una calata di sipario. Uniche intrusioni della cornice lagunare in un dramma concepito come sequela ossessiva di interni (salvo la gondola oltre la porta sullo sfondo nel n. 6), le due canzoni dialettali poste rispettivamente in chiusura dell'atto primo e in apertura del secondo dischiudono, come una ventata di aria fresca, una finestra sul mondo esterno. La nitidezza delle linee vocali – entrambe le arie sono tratte dal *Canzoniere veneziano settecentesco (50 canzoni da battello) a una voce con accompagnamento di pianoforte*, scelta, revisione e armonizzazione di Maffeo Zanon, 5 voll., Milano, Ricordi, 1922, raccolta da cui Sciarrino aveva già attinto per una fra le sue composizioni di maggior successo, le *Dodici canzoni da battello* del 1977 (l'anno prima di *Aspern*) – così come il sostegno orchestrale assai evocativo riverberano le intense suggestioni emotive e paesaggistiche sprigionatesi dallo splendore romantico di un tramonto veneziano osservato in gondola. Qui la ben calcolata 'infedeltà' del calco stilistico nella trascrizione di Sciarrino trasfigura con rara efficacia il grottesco innamoramento di Titta per il narratore in una calda notte d'estate. Introdotta dai tremoli aerei dei flauti su morbide increspature marine del violoncello, la prima canzone in Sol ha un ritmo cullante di siciliana, dipanandosi progressivamente a partire da frammenti e intermittenze come a suggerire il graduale approssimarsi dell'imbarcazione:

ESEMPIO 5 (n. 11, bb. 64-69)

Cantatrice

- rbo v'a - vè mol-to in - ga - nà. Pro -

Fl. I
Fl. II

Vlc.

Timp.

ve - me so - lo un

ricominceranno subito, domani, stasera.

TITTA

Oh, sì, mandatecene stasera.

Venite voi stessa a coglierne:

non posso immaginarmi perché non scenda

[mai.

Oh cara zia, cosa volete fare di me? Conosco già la città!

Dovete costringerla a venire

dovete salire a cercarla.

Anzi, perché non accompagnate questa ragazza in gondola a mostrarle la città?

Ebbene

va' con lui e guidalo tu.

Non abbiamo sentito dire che vi sono stati infiniti cambiamenti durante tutti questi anni?

Ti mostrerò i famosi tramonti,

è vero che esistono ancora?

Ti mostrerò la piazza.

E che hanno fatto di quella vecchia chiesaccia? Spero che non sia crollata.

(Si sdraia sulla scrivania di fondo per assumere vi l'aspetto di un monumento funebre che scivola fuori come una barca)

Lei che si imbarca con la famiglia su di un veliero traballante...

(Vanno via i mobili. Lui, in piedi, e Titta, immobili nella stanza vuota)

(S'ode una canzone; scenicamente va formandosi la piazza; si vede passare una gondola con una cantatrice e la sua canzone finisce perdendosi, mentre in fondo s'intravede una gondola lontana, carica di bagagli, con una personcina a bordo. Si chiude il sipario su un tramonto che si spegne.)

CANTATRICE

rbo,

v'avè molto inganà.

Proveme solo un^{ix}

lasseme pur in pa

me con

me provè,

pres

^{ix} Aggiunta: «ro.»

tuto el rispeto;
co vu po, bel viseto,
anzi cauto andarò.
Perché forse m'entrè,
forse v'incontrarè
quel che no pensè mai
co m'impossessarò.

Voreu bezzi o regali?
sarè presto obedia;
no digo una busia,
nissun mi so inganar;
né vòl altro da vu
e gnanca un fià de più
che sole parolete,
ma in casa voggio entrar.

E se no ve fidessi
da più de sie informeve;
in questo sodisfeve,
che vol za la rason.
E co v'informarè
gnente più no aspetè;
no me lassè qua abasso,
feme dessù paron.

No stè a lassar sta sorte,
dève del bon coragio
e non abiè travagio
che no ve pentirè.
Forse podarà dar,
secondo el vostro far,
che un dì anca mi ve sposa
e mia muger vu siè.

ATTO SECONDO

n. 12. FINISCE LA SCENA DELLA PIAZZA¹²

Tutto come alla fine dell'atto primo, ma a tramonto appena iniziato.

(Movimenti: i medesimi; in più, scomparsa la gondola in lontananza, giunge in primo piano una gondola grande, carica di bagagli, con a bordo Titta e il narratore: sbarcati questi, la gondola torna indietro, mentre comincia il gioco di silhouettes delle cupole, tra le quali passeggiano i personaggi; la terza non è una silhouette, ma si rivelerà una tavola imbandita. S'ode una canzone, triste, perdersi in lontananza sino a che i personaggi si siederanno^x a tavola)

NARRATORE (come chi cerca di ricordare)

Quando, poco dopo, facemmo la nostra entrata

nella piazza, ella rimase attonita.

Non ricordava più lo splendore dell...

[come il senso di scorrere tra palazzi

TITTA

Non ricordava più lo splendore

della grande via d'acqua, e come il senso

CANTATRICE

Sento che 'l cuor me manca

averte da lassar

¹² n. 12. Finisce la Scena della piazza. *Adagio* – $\frac{2}{4}$, sol.

La seconda melodia, pervasa invece da un patetismo dallo schietto sapore pergolesiano, reso ancora più struggente dalle dissonanze nell'accompagnamento del violoncello,

ESEMPIO 6a (n. 12, bb. 3-7)

Musical score for Example 6a, showing vocal lines and piano accompaniment. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. The vocal line (Cantatrice) has the lyrics: "Sen - to — che'l cuor me man - ca a - ver - te — da las - sar". The piano accompaniment (Fl. I, Fl. II, Vlc.) is marked *pp* and *più p poss.*. The violin part includes a trill (*tr*) in the second measure.

fa da sfondo alla 'tenera' passeggiata dei due personaggi. Alla breve parentesi sentimentale – specchio mirabile della finzione amorosa tessuta dal narratore ai danni di Titta – segue quindi una sezione contrastante nei toni di un notturno percorso dalle oscillazioni metalliche di timpano col piatto e lastra e animato da figurazioni alquanto misteriose dei flauti che culminano sugli accordi in armonici sospesi degli archi (*Andante* – $\frac{6}{8}$),

ESEMPIO 6b (bb. 27-30)

Andante (le corone tutte uguali)

Musical score for Example 6b, showing flute and timpani parts. The score is in 6/8 time. The flute parts (Fl. I, Fl. II) are marked *p* and *(l.v.)*. The timpani part (Timp.) is marked *(col piatto)* and *ppp*. The score shows a transition from a 6/8 time signature to a 6/8 time signature with a key signature change.

durante la quale il protagonista scopre finalmente le carte cercando di coinvolgere la donna nel suo piano.

^x «siedono»

di marmo e luci riflesse
 disponga la mente al libero abbandono...]*
 Leggo assai ma non scrivo spesso.
 Generalmente, prima di addormentarmi,
 la poesia dei grandi, come...
 Geoffrey Aspern.
 [tra palazzi di marmo e luci riflesse
 disponga la mente al libero abbandono.
 Non ricordava più lo splendore
 della grande via d'acqua. E come...]

(Pausa e silenzio)

Tali parole lasciate cadere
 nella notte estiva mi commossero
 profondamente. Il loro suono
 avrebbe potuto essere il fruscio
 di una lettera d'amore
 spiegata.

Ah, ecco una domanda di vostra zia,
 non vostra.

(Pausa e silenzio)

[Come il senso di scorrere
 tra palazzi di marmo e luci riflesse
 disponga la mente
 la mente]

(Si siedono)

[disponga la mente]
 al libero abbandono.

(Pausa, ma comincia la musica)

di scorrere tra palazzi di marmo e...
 Voi scrivete, scrivete?
 [lo splendore della grande via d'acqua
 e come il senso di scorrere tra palazzi
 di marmo e luci riflesse...]

Oh, noi lo leggiamo, l'abbiamo letto.
 La zia lo conosceva... come...
 una conoscenza...
 Diceva che era un dio.

Ma voi scrivete, scrivete di lui,
 frugate nella sua vita?

Ragione di più per rispondermi.

Oh, ha tutto, ha tutto,
 a volte di notte le guarda,
 le cura. È molto sospettosa.
 Piuttosto che in mano d'altri
 le preferirebbe distrutte.

(Pausa)

e afato abandonar
 benché incostante;
 moro da la passion;
 che mai sarà de mi,
 privo restar de ti
 fra pene tante?

Soto altro çielo, oh Dio,
 fra poco mi ò da andar;
 chi m'`a da consolar
 in sta gran pena?
 Avanti de partir
 vorave morir qua;
 un omo sconsolà
 sarò in caena.

L'è una gran fiera sorte
 e barbaro destin;
 ah, povaro Tonin,
 che sarà mai?
 Sordo el çiel è per mi
 che no'l me ascolta un fià;
 la stela mia à infurià
 per mazor guai

* Le parole fra parentesi quadre bisbigliate.

Ma voi la sorvegliarete, non è vero?
[La sorvegliarete]

Forse quando sarà alla fine...

Non posso sorvegliarla
(*si alza di scatto*)
quando mi costringe a uscire,
non posso sorvegliarla
(*esce*)
quando esco con voi.

E nella mente peggio di tutto
era il suo aspetto di vecchia,
che, messa alle strette, avrebbe persino,
come Sardanapalo, bruciato il suo tesoro.
(*Rimane seduto, immobile; e in questo trascor-
rere, la musica*)

(*Buio tranne che sul narratore*)

n. 13. SCENA DEL RITRATTINO¹³

Di nuovo la stanza del primo atto ma vista dal lato opposto.

NARRATORE (*ancora al tavolo*)
Un pomeriggio la vecchia signora
mandò di nuovo a chiamarmi:
era uscita nel mondo sulla sua sedia
a ruote e guardava dalle persiane
il bel giardino
(*Alzandosi va verso la sedia in primo piano*)
Siete venuto per dirmi che tenete
l'appartamento altri sei mesi?
disse, facendomi strabiliare
per la sua cupidigia.
Del resto ero stato io ad appiccarle
la fiamma profana, ad insegnarle
il mio valore di poeta.
(*Siede*)
Come tutte le persone che compiono

¹³ n. 13. Scena del ritrattino. *Lento, a piacere.*

Con squisito tocco drammatico la leggera vibrazione del timpano che prima rifletteva le preziose sensazioni atmosferiche del fon-
dale percorre incessante anche l'intero numero seguente, assumendo però una potente cadenza ipnotica che esaspera ancora mag-
giormente la fissità drammatica di un quadro dominato da sezioni dialogiche cariche di una tensione palpabile. Allettata dall'am-
pia disponibilità economica dell'affittuario, l'avida ottuagenaria spera di risollevare la propria precaria situazione economica
proponendogli la vendita di un ritratto in miniatura del suo idolo letterario a un prezzo esorbitante. Oltre ad annullare simbolicamente
l'impostazione teatrale della scena tramite l'abituale sdoppiamento dei ruoli tra i tre attori, Sciarrino enfatizza con notevo-
le effetto la convenzionalità dei personaggi, mentre le suggestioni quasi rabbriventi che animano gli inquieti interventi del vio-
loncello fanno ripiombare il dramma nella previa dimensione di incubo impenetrabile dopo la breve digressione *en plein air*.

il miracolo di mutare il proprio punto di vista... Avete fiducia, signorina Titta? Vostra zia tiene moltissimo a saperlo.

TITTA COME NARRATORE (*seduta*)
 Come tutte le persone che compiono il [miracolo di mutare il loro punto di vista in età avanzata, ella aveva subito una conversione intensiva, si era [aggrappata al mio cenno, con una presa tremula e disperata.

(*Rapido e sottovoce*)
 Non mi vedreste meglio nel vostro salotto?

Perché dovrei trattenermi tanto tempo?
 Anch'io l'avevo sperato.

(*Uscendo*)
 Ah, questo non mi capita in nessun [luogo...
 Vi guardo, ma non vi vedo...
 (*Dopo un po' esce anche la sedia*)

Ero pronto a pagare anche il doppio di un fitto normale, ma non dieci volte tanto.

(*Trasalisce*)
 Di curiosità?

Volete comperare qualcosa?

Mi tesse perché io lo prendessi un piccolo ritratto ovale.

GIULIANA COME TITTA (*sulla porta*)
 Non in lei, non in lei: ha accessi di imprudenza veramente orribili. Si stanca così facilmente, eppure ha incominciato a girare...
 (*Siede, e la stanza muta punto di vista*)
 a trascinarsi per casa.

GIULIANA COME SE STESSA
 Siete venuto per dirmi che tenete l'appartamento altri sei mesi?

Credevo vi trovaste bene, qui.

Se vi sembra di non essere stato trattato bene, forse potremmo trovare il modo di trattarvi meglio.

Benissimo.
 Avete fatto un'offerta. Ci devo pensare, dunque.
 (*Come addormentata di colpo: pausa d'immobilità*)
 Vi intendete di curiosità?

Di antichità. Di vecchi gingilli che si pagano così cari, oggi. Sapete stimarli?

No. Voglio vendere.
 Quanto mi darebbe, un amatore, per questo?
 (*Gli porge uno specchio a manico*)

(S'alza guardandosi e andando verso la luce esce di campo, lentamente)

A prima vista
riconobbi Geoffrey Aspern
e mi accorsi benissimo di arrossire.
Che viso straordinario! Oh,
ditemi chi è.

Allora, avete un prezzo.
(Qui è uscita)

(Qui entra il narratore con lo stesso specchio in mano, come ritornando indietro)
(Camminando)

Non le restituì l'oggetto.
Il mio istinto mi impediva di staccarmene.
Ci guardammo l'un l'altro,
con durezza, mentre lo tenevo.
(Sedendosi)
Glielo riconsegnai immediatamente.

Ho grandi scrupoli a tradire
la fiducia di una signora.

Avete fiducia, signorina Titta?
Vostra zia tiene moltissimo a saperlo.

Non mi vedreste meglio
nel vostro salotto?

(Si alza)
Ah, questo non mi capita in nessun luogo...
Vi guardo, ma non vi vedo.

Soltanto una persona che lo sapesse
mi darebbe il prezzo che voglio.

So il minimo che accetterei.
Ciò che penso di chiedere
è il massimo che potrò ricavarne.

(Veloce, a denti stretti)
Fece un movimento per restringersi,
come se fosse obbligata all'immenso sforzo
di alzarsi per strapparmelo.

Bruscamente,

(Pausa)

mi domandò di cosa avevamo discorso
con sua nipote, quando eravamo usciti di
[sera.

La sua fiducia? Mia nipote
ha una fiducia da largire?

TITTA COME SE STESSA *(fuori campo,
nella direzione del pubblico)*

Non in lei, non in lei: ha accessi
d'imprudenza veramente orribili.
Si stanca così facilmente, eppure
ha cominciato a girare
a trascinarsi per casa.

Voglio essere dove posso vedere
questo spiritoso signore.

Non vorrete mica dire
che vedreste meglio me!

(Come furia disperata batte il bastone a terra)

Per aiutare la signorina Titta
misi le mani sullo schienale
della poltrona.
Cominciai a spingere.

(Escono)

gridò la vecchia, quando si senti
sospinta con facilità, sul pavimento
liscio e duro.

(Buio e silenzio)

n. 14. INTERMEZZO IN ROSSO¹⁴

Senza musica

(Lui, a tavola, come in principio della scena precedente, si alza sedendosi altrove. I domestici sparecchiano come all'inizio del primo atto mentre Titta, in un abito rosso, truccata, attraversa abbagliante la scena, con un grande mazzo di rose di ugual colore)

(Buio e silenzio)

n. 15. SCENA DEL FURTO, O, MEGLIO, DEL TENTATIVO¹⁵

(Nell'oscurità galleggiano voci, si intravedono passaggi furtivi, anche su piani diversi, compare lo stipo a varie distanze, ma sempre illuminato da istantanei coni di luce dall'alto. Talvolta s'immobilizzano i coni mentre si muovono i mobili: come se sfuggissero al ladro)

¹⁴ n. 14. Intermezzo in rosso / n. 15. Scena del furto. Segue una breve pantomima senza musica, durante la quale il rosso abbagliante dei fiori e dell'abito indossato da Titta nella sua fugace comparsa in scena illustrano il repentino sbocciare nella donna di un tenero sentimento amoroso, che precede

¹⁵ la scena del tentato furto del carteggio (*Allegro con spirito* – $\frac{4}{4}$), integralmente giocata sul caotico affastellarsi di nessi logici e significati. La terza citazione di Da Ponte, svolta in una forma rivisitata dell'aria con tanto di da capo, pervasa dalle pullulanti accensioni orchestrali che baluginano intorno al canto, rimanda tanto alla segreta infatuazione della nipote di Giuliana Bordereau per il protagonista, istericamente confutata (la voce si abbarbica agli estremi acuti del registro soprano), quanto al vagare notturno del narratore per amore delle carte, analogo a quello di Cherubino per amore delle belle. Il calcolato sovrapporsi di piani diegetici e aspetti visivi – la voce del narratore che continua a passare da un personaggio all'altro, i movimenti dei tre attori, il 'negarsi' degli oggetti scenici che tendono a fuggire i coni di luce della lampada del ladro – accentua la dimensione spettrale e nevrotica della scena, fino al momento in cui, sorpreso il narratore con le mani sullo stipo delle lettere, Giuliana stramazza tra le braccia della nipote.

Voglio sorvegliarvi! Voglio sorvegliarvi!
(Subito calma)
Ma per oggi
ho visto abbastanza. Sono soddisfatta.
Ora vado a casa.
(S'addormenta bruscamente)

Oh sì,
in questo modo riuscirete a smuovermi,
ma in nessun altro, in nessun altro –

NARRATORE

Finalmente ripresi la via di casa,
smarrendomi a poco a poco
e quasi inestricabilmente
a poco a poco
e quasi

Solo, non molestato, in un'ora
di libertà e di sicurezza,
più vicino alla fonte
delle mie speranze

Levai in alto la lampada

Tutti dormivano

Lo sportello
Sforai lo sportello

e mentre lo facevo

e mentre

mi voltai indietro:

(Qui ormai divenuti visibili i tre cominciano, echeggiandosi, a volgersi indietro. Pausa)

TITTA COME NARRATORE

(Parlano sempre quando sono fuori scena. Sussurrato)

(Rapida, interrompendo)

Non avevo nessuno scopo preciso,
nessuna cattiva intenzione.

(Lento e cadenzando^{x1})

Solo, non molestato, in un'ora
di libertà e di sicurezza

(Rapido)

più vicino alla fonte delle mie speranze
di quanto non fossi mai stato.

(Lento)

senza né chiave né strumenti

(Rapido)

Se la signorina Titta stava dormendo,
faceva così, generosa creatura, per

(Lento)

Lo stipo era in vista.
Non vi era chiave ma
toccando la maniglia
forse

Non avevo nessun

è umiliante

GIULIANA COME NARRATORE

(Lento di muovo)

A casa la sala era buia,
come al solito, e la camera
della signorina Bordereau
spalancata.
Potevo scorgervi...
Potevo scorgervi...

a poco, a poco, a poco
(Ripete sino alla parola «strumenti»)

Tutti dormivano

non avevo

è umiliante riferirlo

^{x1} «cadenzato».

In un caso

(Pausa)

un istinto

(Pausa)

Giuliana stava lì

(Pausa)

osservandomi

(Pausa)

l'eterno sipario che le copriva
il volto era alzato

e per la prima e l'ultima volta

vidi

i suoi occhi

CANTATRICE

Non più andrai, farfallone

straordinari

[amoroso,

straordinari

notte e giorno d'intorno girando,
delle belle turbando il riposo,
Narcisetto, Adoncino d'amor.

mi fissavano con bieco
[splendore

come un'onda di luce a gas
sul ladro notturno preso in flagrante.

Ah, furfante d'un
[pubblicista

sibilò

con passione e con furia.

(Sulla fine di ognuna delle tre battute seguenti una fuga a passo ritmato dalla platea al fondo)

(Rapido)

Non posso dire ora
che cosa balbettassi
per scusarmi, per spiegare
ma andai verso di lei
per dirle

(Prima fuga)

(Sempre rapido, con brusche pause)

che non avevo cattive intenzioni.
Mi allontanò gesticolando
con le vecchie mani, fuggendo
davanti a me inorridita;
e prima che io vedessi altro

(Seconda fuga)

(Rapido, come sopra)

cadde all'indietro con un
[rapido

spasimo nelle braccia
della signorina Titta,
come se la morte
fosse scesa su lei.

(Inizia la terza fuga, subito bloccata all'ingresso di Giuliana dal fondo)

GIULIANA COME NARRATORE (*lento*)
Il giardino, il giardino,
fatemi il favore di dirmi
che è vostro.

(Riprende la terza fuga, seguita da altre tre rapide, sempre verso il fondo, e consecutive, nella incombente penombra, contraddette e come cancellate da qualche passaggio circolare del narratore e del suo piccolo doppio; infine viene lentamente in primo piano quest'ultimo)

(Buio)

n. 16. SCENA DEL TÈ¹⁶

Ancora la stanza – tramonto sul fondo e poi, simultaneamente, ai due lati, i riflessi del camino.

(Si serve il tè)

TITTA (*vestita a lutto, compare sul fondo*)
Aveva sempre avuto un aspetto di lutto
ammuffito come se stesse consumando
vecchie vesti di dolore che non finivano mai

Del vostro destino?

Sì, ve ne sono moltissime,
più di quel che avevo pensato.
Ma non posso farle vedere.

GIULIANA COME NARRATORE
Dopo una notte di quiete insonne
cercai la superstite.

Attendevo
che decidesse del mio destino

Voglio dire riguardo alle nostre carte.
Ve ne sono ancora?
Voi dovete saperlo, ormai.

¹⁶ n. 16. Scena del tè. *Andante* – **♩**.

Al veemente climax narrativo – unico momento drammatico di una vicenda in cui non accade quasi nulla – segue un immediato allentamento della tensione, reso ancora più efficace dall'imprevedibile ripresa in orchestra del motivo dell'es. 6b dopo un'estesa sezione dialogica tra Titta e il narratore (interpretato qui dalla bambina) che ha la funzione di svelare le nascoste speranze matrimoniali della zitella. La corrispondenza musicale crea così non solo una studiata simmetria con la scena della piazza (cfr. n. 12) per l'analoga apertura sugli esterni veneziani – dopo aver causato la morte di Miss Bordereau e aver ricevuto la proposta della nipote, il protagonista fugge dal palazzo e inizia un disordinato vagabondaggio per Venezia (una circostanza che ricorda la vicenda di Hermann e la vecchia contessa nella *Dama di picche*) –, ma sottintende anche il capovolgere nel rapporto di forze tra i due 'amanti' con la nipote ora in posizione dominante. Addormentatosi il narratore, il delizioso notturno strumentale, condotto sulla melodia dell'es. 6b, si espande infatti in un vigoroso crescendo, creando un segno di ottimismo illusorio, come se il protagonista stesse per accettare la proposta nuziale di Titta.

Lei cercò di bruciarle, ma io glielo impedii. Le aveva nascoste nel letto.

Tra i materassi. Non posso capire come abbia fatto, da sola.

A dire il vero non ha tentato molto: era troppo debole in quegli ultimi giorni. L'ha detto a me, ha incaricato me. Oh è terribile. Non poteva parlare dopo quella notte. Parlava soltanto per cenni.

Le ho tolte, le ho rinchiuse.

Sì, nello stipo.

Solo per questo.

Oh, nessuno, lo so, lo so.

Capireste se l'aveste conosciuta. Ho paura, ho paura, era terribile quando si arrabbiava.

Li vedo, li vedo, mi fissano nel buio!

Ah sì, molto, molto.

Subito, volete dire oggi?

Ebbene, soltanto un giorno o due, ancora due o tre giorni. Voleva dirmi qualcosa, alla fine,

Neanche a me? Neanche a me?

Nel letto?

Credo bene.

E voi?

Nello stipo?

Solo per farmi piacere?

E che vantaggio mi avete recato, se non volete mostrarle?

Capisco. S'intende che non c'è niente da fare se considerate l'interdetto che pesa su di voi come del tutto insormontabile.

Sì, ne vidi qualcosa quella notte. I suoi occhi!

Siete diventata nervosa per tutto ciò che avete attraversato.

Non bisogna inquietarsi, passerà. Bene, non voglio indurvi ad una azione così bassa. Naturalmente, lo capite, lascio le mie stanze. Parto subito.

No, finché possa esservi di qualche utilità.

qualcosa di molto importante,
ma non ci riuscì. Qualcosa
che riguardava il carteggio.

No. Ho cercato di pensare,
ma non so. Ho pensato
a tante cose.

Ebbene... se voi foste un parente
sarebbe stato diverso.

Se non foste un estraneo. Allora
sarebbe la stessa cosa, io o voi...

Oh no, non le avrebbe considerate
al sicuro! Aveva l'idea
che quando la gente vuol pubblicare,
sarebbe capace...

Non era giusta, non era generosa,
ma mi voleva bene. Voleva
che io fossi felice. E se qualcuno
fosse stato gentile con me...
di questo voleva parlare.
Non so che fare, sono troppo
tormentata, mi vergogno troppo.
Io vi darei tutto, e lei lo capirebbe,
dove si trova, mi perdonerebbe.

mentre io stavo lì, gemendo piano
tra me.

Qualcosa di molto importante?
E potete indovinare, avete qualche idea?

Cioè, per esempio?

Un parente?

Credo di sapere cosa voleva dire
la vostra povera zia. Voleva
dare istruzioni perché le sue carte
fossero sepolte con lei.

Di violare una tomba! Misericordia,
cosa deve aver pensato di me!

Ah, signorina Titta, ah signorina Titta,
non andrebbe, non andrebbe,
ripetei penosamente, goffamente,
grottescamente, mentre guardavo
verso l'altra parte della sala
come verso qualcosa di molto interessante.
Mi trovai al pianterreno,
e fuori di casa.^{xii} Mi portò via
a forza di remi mentre io stavo lì,
prostrato, gemendo piano...
(Esce)

^{xii} Aggiunta: «La gondola mi aspettava.».

(Su quest'ultima battuta il cambio di luce: l'interno ridiventa esterno, le silhouettes dei mobili ridivengono edifici)

Che cosa in nome di ciò che è assurdo
 ella intendeva se non offrirmi
 la sua mano?
(I gesti del tè assumono un senso diverso, come di chi conversi passeggiando)
 Ecco il prezzo. E credeva che io
 la volessi, povera illusa, stravagante
 e infatuata. Che le avessi fatto la corte
 per ottenere il carteggio? Non era vero,
 non era vero, me lo ripetei per un'ora,
 per due ore, finché fui stanco, stanco
 se non convinto. Si aveva un bel dire
 che la soluzione era semplice, che mi bastava
 partire da Venezia con il primo treno
 del mattino, indirizzando alla signorina
 un biglietto che le sarebbe stato recapitato
 appena io fossi fuori di casa. Provava
 l'intrigo in cui mi trovavo il fatto
 che quando cercavo di comporre
 il biglietto in anticipo, non riuscivo
 a cominciare in altro modo se non così:
 «Come potrei ringraziarvi della rara
 fiducia che avete posto in me?». Dimentico
 che cosa facessi, dove andassi. So soltanto
 che nel pomeriggio, quando l'aria
 era infiammata dal tramonto, mi trovai
 davanti alla mascella quadra
 di Bartolomeo Colleoni, il terribile
 condottiero che siede così robustamente
 in arcione. Se stava pensando a battaglie
 e stratagemmi, erano di qualità diversa
 da quelli che io conoscevo. Volli
 camminare ancora, muovermi,
 staccarmi da una parte del mio stupore...
(Esce)

NARRATORE *(rientrando)*

... staccarmi da una parte del mio stupore.
 Senza strade né veicoli, senza strepito
 di ruote o brutalità di cavalli,
 e con le calli dove le voci risuonano
 come nei corridoi di una casa, dove il passo
 umano circola come se rasentasse gli angoli
 della mobilia e le scarpe
 non si consumano mai, i luoghi
 hanno il carattere di un immenso
 appartamento collettivo nel quale la piazza
 è l'angolo più ornato e palazzi e chiese

per il resto fanno la parte di grandi
divani di riposo, tavole di trattenimento,
superfici decorative, superfici decorative...
(*Si addormenta sulla poltrona*)

(Buio)

n. 17. CONGEDO¹⁷

(*In parti diverse della stanza compiono gli stessi gesti di segno opposto: infine tendono a identificarsi, giacché escono insieme, e dalla stessa banda*)

NARRATORE

Appena aperti gli occhi, la mattina dopo
la mia fantasia pentita mi spinse
alla sua porta. Volevo, volevo...

e il suo sguardo di perdono, di assoluzione,
la rendeva angelica, la rendeva bella.
E allora dal lato più oscuro
dell'attenzione, mi sentii sussurrare
piano: «Perché no, perché no, in fondo?»

Che farete? Dove andrete?

Distrutto?

Una per una.

TITTA COME NARRATORE

Era là, in mezzo alla sala, volgendo
verso di me un viso tutto clemenza,

Partite oggi? Oggi? Ma non importa.
Anche se non partite subito
non vi rivedrò, non voglio.

Oh, non so, la cosa è fatta. Ho distrutto
le carte.

Sì, perché dovevo tenerle?
Le ho bruciate stanotte,
una per una, in cucina.

CANTATRICE

Non so più cosa son, cosa faccio...
Or di fuoco, ora sono di ghiaccio...
Ogni donna cangiar di colore,
ogni donna mi fa palpitar.

Solo ai nomi d'amor, di diletto
mi si turba, mi s'altera il petto,
e a parlare mi sforza d'amore
un desio ch'io non posso spiegar!

Parlo d'amor vegliando,
parlo d'amor sognando:
all'acque, all'ombre, ai monti,
ai fiori, all'erbe, ai fonti,
all'eco, all'aria, ai venti
che il suon de' vani accenti
portano via con sé...

E, se non ho chi m'oda,
parlo d'amor con me.

¹⁷ n. 17. Congedo. *Col vento* – ♩.

La sequenza onirica si arresta bruscamente sulle medesime figurazioni nervose in armonici degli strumenti ad arco dell'*Ouverture*. Arricchite ora dagli interventi discontinui di timpano e flauto sugli accordi secchi in pizzicato del violoncello che paiono trasfigurare un accompagnamento di stampo chitarristico, esse forniscono il sostegno orchestrale per l'ultimo inserto testuale tratto dalle *Nozze di Figaro*, «Non so più cosa son, cosa faccio», metafora assai calzante dello smarrimento dello scrittore. Le parole con cui la donna dà il ben servito al protagonista riferendogli con grande dignità di aver bruciato l'intero carteggio, suggellano il ribaltamento dei ruoli tra i personaggi definendo al tempo stesso i confini di un'esile vicenda basata sull'accumulazione di interrogativi ed enigmi. E non a caso, alla fine di questa scena, Titta cita come trovate nelle lettere di Aspern espressioni che erano state enunciate all'inizio dal narratore («Strano, certamente, oltre ogni stranezza», «Il giardino, il giardino...», cfr. nn. 2 e 3), probabilmente versi del poeta impressi nella memoria del protagonista sulla cui origine il carteggio avrebbe potuto gettare nuova luce. In tal modo viene suggellata la letterarietà dell'intera vicenda, secondo una rigorosa costruzione drammaturgica circolare e ossessiva nei propri meccanismi di ripetizione, prima che un movimentato interludio strumentale (n. 17bis. Intermezzo. *Quasi arioso* – $\frac{3}{8}$; *Col vento* – ♩; *Adagio* – $\frac{3}{8}$; *Presto* – ♩) ripresenti frammenti musicali già uditi riavvolti come la bobina di un registratore.

C'è voluto molto tempo,
 ce n'erano tante. Alcune cominciavano:
 «Strano, certamente, oltre ogni stranezza»...
 E altre: «Il giardino, il giardino...»

La stanza parve girarmi intorno
 mentre ella parlava, e un'ombra
 discese sui miei occhi.

(La stanza gira. Buio: intermezzo)

n. 18. EPILOGO¹⁸

Al principio della scena il personaggio è di schiena davanti al camino.

ERMAFRODITO

E un'ombra discese sui miei occhi.
 Quando fu passata, la signorina Titta
 era ancora lì, sgraziata, scialba,
 anziana, come sempre, come sempre.
 «Non posso restare più a lungo con voi,
 non posso» disse, e mi volse le spalle
 come io le avevo rivolte a lei
 ventiquattro ore prima, muovendosi
 verso la porta della stanza.
*(Si gira lentamente: la scena è vista come
 dall'interno del camino)*
 Qui si fermò abbastanza per darmi
 un ultimo sguardo. Lo soffro ancora,
 sebbene esso fosse senza rancore.
 Più tardi le scrissi di aver venduto
 il ritratto, ottenendo per lei una somma
 di danaro più grande di quel
 che avessi sperato. Ma esso è appeso
 sopra il mio scrittoio. Quando lo guardo,
 posso a stento sopportare la mia perdita,
 la perdita delle preziose carte, s'intende.

FINE

¹⁸ n. 18. Epilogo. *Presto* – €.

Con assoluta consequenzialità logica la ripresa integrale dell'*Ouverture* sancisce infine la struttura palindroma dell'opera, ironica metafora di un percorso narrativo che torna al punto di partenza. Significati, nessi e procedimenti drammatico-musicali restano dunque sfuggenti quanto incerti nella loro pluralità di rimandi, come dimostra la decisione di Sciarrino di affidare il segmento testuale conclusivo (dove lo scrittore rivela di conservare gelosamente tra gli oggetti del suo idolo letterario il ritratto pagato a caro prezzo a Titta) a un ermafrodito, sintesi compiuta dell'inestricabile confusione di ruoli, e di terminare l'opera con l'ondeggiamento appena percettibile della lastra metallica, affascinante immagine sonora di un silenzio impalpabile che tutto avvolge.

Larghetto *mf dolente*

Larghetto *p*

Sen - to - che 'l cuor me - - man - ca a -

- ver - te - da las - sar e a - - fa - to a - ban - do - nar, ben -

rit. *tr* *a tempo*

rit. *p a tempo*

- chè inco - stan - te; mo - ro - da - la pas - sion;

f rit. *a tempo*

che mai sa - rà de - mi? pri - vo restar de ti fra

rall. *a tempo* *rall.* *tr*

rall. *a tempo* *rall.* *mf a tempo* *rall.*

pe - ne - tan - te, fra pe - ne - tan - te!

La fonte della canzone da battello che apre l'atto secondo di *Aspern*, dal quarto volume del *Canzoniere veneziano settecentesco (50 canzoni da battello) a una voce con accompagnamento di pianoforte*, scelta, revisione e armonizzazione di Maffeo Zanon, 5 voll., Milano, Ricordi, 1922.

L'orchestra

2 flauti (anche ottavino, flauto in Sol
e flauto basso)

clavicembalo

viola
violoncello

timpano (anche col piatto)
lastra
campana a lastra

All'esuberante officina orchestrale prevista nell'esordio operistico *Amore e Psiche*, con una sezione assai nutrita di percussioni affidata a ben sei esecutori diversi e due distinti gruppi di archi dalla differente accordatura, l'organico di *Aspern* contrappone un esile complesso da camera le cui ridotte proporzioni riflettono con rara immediatezza l'angusto microcosmo veneziano nel quale si svolge la misteriosa vicenda. Deliberatamente separata dal fluire drammatico sul palcoscenico, la compagine orchestrale «non alloggia in buca» secondo le prescrizioni del compositore nella nota illustrativa al libretto (a Firenze nel 1978 era collocata all'interno del palco reale), mentre la partitura non specifica se non sia la buca il luogo dove collocare l'orchestra. L'organico comprende un totale di soli sei musicisti con a disposizione un numero di strumenti di poco superiore (coppia di legni che si alternano nei diversi registri, coppia d'archi dalla tessitura centrale, infine clavicembalo e percussioni).

Nell'incessante variare il proprio peso specifico adattandosi agli avvenimenti che si succedono in scena secondo una vasta gamma di possibilità – commento, corrispondenza, opposizione, oppure sovrapposizione –, la parte musicale di *Aspern* riproduce la natura enigmatica e ambigua dell'intera costruzione drammaturgica. Partendo dalla singolarissima sperimentazione stilistica già collaudata negli anni Settanta, Sciarrino riprende le sonorità isolate, gli effetti di spazializzazione del suono, i lunghi silenzi della sua produzione cameristica per creare un mondo timbrico ipnotico e sfuggente che si adatta alla perfezione al clima inquietante che emana dal decadente palazzo in cui vivono in isolamento Miss Bordereau e la nipote. Nuove sono, invece, la consistenza quasi materica della filigrana strumentale (enfaticizzata dall'impiego pressoché costante di suoni armonici), con i refoli eterei dei flauti, le figurazioni talora eleganti talora graffiate degli archi proiettati di continuo verso il registro acuto, la sonorità spettrale del

timpano messo in risonanza da un piatto capovolto vicino alla membrana, e la pregnanza drammatica di molti momenti in cui la ripetitività angosciante dei gesti, degli ambienti e dei dialoghi in scena viene trasfigurata da un tessuto sonoro fatto di sospiri e percorso da ossessive polifonie ritmiche.

Sovente impalpabile nella sua consistenza eppur animato da una prorompente energia dinamica celata sotto un velo sottilissimo di bisbigli e sussurri lontani, l'ordito orchestrale si incarica così di svelare la segreta vitalità degli oggetti e degli arredi scenici (testimoni di un illustre passato letterario), esplorando al contempo la dimensione 'rumorosa' del silenzio, così come gli atteggiamenti nevrotici dei personaggi. Esempio in tal senso è l'impiego incessante di una lastra metallica, le cui vibrazioni magnetiche divengono efficacissima immagine sonora dell'incapacità del narratore di penetrare l'apparente vuoto di quelle stanze, oppure il furibondo interludio della viola (n. 6bis) che traduce con evidenza plastica l'avidità della decrepita affittuaria, nonostante la musica sia stata prodotta per un'altra circostanza. Simili modalità vengono poi adottate da Sciarrino nell'enfatizzare l'aspetto di 'presenze inquietanti' delle citazioni di Da Ponte disseminate per la partitura, quando la vaporosità timbrica del sostegno strumentale agisce da suggestivo filtro straniante tra rimando e contesto drammatico. Non mancano, infine, squisiti tocchi di descrittivismo musicale per inquadrare l'incantevole cornice veneziana – si osservino in particolare le sonorità fortemente evocative che accompagnano entrambe le canzoni da battello (nn. 11-12) –, anche se l'atteggiamento ironico e distaccato con cui il compositore si rapporta alla categoria della *couleur locale* è chiarito poco prima nella Scena rituale (n. 10), dove la sequenza onirica del narratore è saturata dalla messe di *tòpoi* timbrici che alludono a un Oriente notturno ed esoterico.

Le voci



Rispetto alle esigue proporzioni dell'organico strumentale il *cast* vocale di *Aspern* si distingue per un impiego ancor più limitato di mezzi: tre attori soltanto

(sovente nelle vesti di doppi l'uno dell'altro) interpretano sul palcoscenico il dipanarsi del dramma, mentre le parti cantate sono affidate a una voce sopranile che esce in scena per intonare la coppia di canzoni in dialetto veneziano, altrimenti rimane con il complesso orchestrale dove sgretola celebri arie di Da Ponte per Mozart. Secondo una strategia formale di grande rigore razionale, Sciarrino attua così un duplice effetto di straniamento nel rapporto tra ruoli e protagonisti. Da un lato il soprano interpreta una cantatrice (ovvero se stessa); dall'altro gli attori reali – e occorre notare la scelta di far personificare la decrepita zia Bordereau da una bambina, per renderne con evidenza maggiore l'aspetto rinsecchito, minuto e fragile, come un ritorno all'infanzia di un tempo – si distaccano spesso dal loro personaggio prestando agli altri voce e aspetto in un gioco di scambi ed equivoci che amplifica a dismisura i piani logici.

La cantatrice funge come una sorta di cartina di tornasole per il terzetto di attori, rivelandone le intenzioni e caratterizzandone l'azione nel rapporto con le citazioni testuali dalle *Nozze di Figaro*. La scrittura vocale viene caratterizzata da un'affascinante ricchezza di sfumature espressive, oltre che da un virtuosismo ai limiti delle risorse femminili. Se le citazioni dapontiane sono tradotte in uno stile belcantistico stravolto, le cui insistite e stilizzate fioriture nel registro acutissimo accentuano il distacco con cui l'autore guarda alla fonte musicale, le due canzoni da battello cristallizzano invece nella piena cantabilità delle rispettive linee melodiche – uno stornello popolare e un lamento settecentesco – l'aura decisamente nostalgica che avvolge la breve parentesi romantica *en plein air*.

Aspern in breve

a cura di Tarcisio Balbo

L'appassionato d'opera che pensa a Henry James non può che andare con la mente a *The Turn of the Screw* di Benjamin Britten e Myfanwy Piper, e non può non riflettere sulla fitta trama di rimandi che costituiscono il nerbo dell'opera: due realtà parallele che s'intersecano (i vivi e i fantasmi), il gioco del detto e non detto nei dialoghi tra i personaggi, e ancora – sul piano squisitamente musicale – il gioco formale innescato da Britten nel concepire l'opera come una serie di variazioni, o il rapporto tra la musica come 'ambiente drammatico' e la 'musica-musica' che si manifesta nei vocalizzi seducenti di Quint, nelle filastrocche di Flora e Miles, nel canto di un salmo. Si aggiunga che la prima rappresentazione di *The Turn of the Screw* avviene, nel 1954, nella Venezia in cui è ambientato anche *The Aspern Papers* dello stesso James, e che in entrambe le opere sono impegnati, accanto agli adulti, un bambino e una bambina, e diventa sin troppo facile creare, a scopo esplicativo, un multiplo gioco di specchi che rimanda da Britten a James ad *Aspern* di Salvatore Sciarrino, che, manco a farlo apposta, fu rappresentato per la prima volta nel 1978 a Firenze: la stessa città in cui James concepì e terminò il proprio racconto nel 1887.

Il gioco di specchi in *Aspern* è palese già dall'impianto del libretto, steso dallo stesso Sciarrino assieme al regista Giorgio Marini: non una versione drammatica del testo di James, ma un insieme di frammenti che evocano la vicenda piuttosto che rappresentarla; non un 'dramma' in cui c'è identificazione tra discorso verbale e personaggi, ma una narrazione in cui le frasi si frammentano e circolano di continuo tra i tre attori, ovvero tra i personaggi e i loro 'doppi' in scena ('doppi' che non tengono conto né dell'età né del sesso, cosicché la vecchia Giuliana Bordereau è impersonata da una bambina, il narratore-protagonista è 'doppiato' da Giuliana e dalla nipote Titta, e la stessa Titta è talora 'doppiata' da Giuliana); non un testo lineare, ma un *collage* che accosta i frammenti di James a celebri arie di Lorenzo Da Ponte, che col testo principale stanno in rapporto di analogia, di metafora o di sottile contrasto. Non a caso, nella propria prefazione al libretto della prima fiorentina Giorgio Marini descriveva *Aspern* come un «epistolario teatrale, vagheggiato e non scritto, scritto e sul non scritto», e tra i molti 'temi' che costituivano il testo spettacolare indicava anche «le ambiguità» (Sciarrino usa lo stesso termine nella propria prefazione, parallela a quella di Marini) e i «labirinti» (testuali, musicali) in cui lo spettatore è invitato a perdersi. Un «epistolario teatrale» che ospita allusioni anche a Čajkovskij, visto che la passione del narratore per il segreto di Giuliana lo spinge a causarne, sia pure involontariamente, la morte, come fa Hermann con la Contessa nella scena madre dell'atto secondo nella *Dama di picche*.

Fra i 'temi' indicati da Marini nella propria prefazione ve ne sono di squisitamente musicali: uno si condensa nell'espressione «*Singspiel*, opera buffa, e melodramma». È lo stesso Sciarrino a etichettare *Aspern* come un *Singspiel* alla maniera settecentesca, col suo *mix* di pezzi chiusi, recitazione, melologhi e brani strumentali, ma – precisa il compositore – la lente attraverso cui si occhieggia a quel certo tipo di teatro musicale rimanda un'immagine deformata, in cui trovano posto non solo le citazioni musicali più o meno scoperte dalle *Nozze di Figaro* (il testo originale di

James è invece zeppo di rimandi shakespeariani), ma anche un ammiccamento al Verdi 'notturno' dell'atto terzo di *Aida* – col suo orientalismo un po' *kitsch* per le orecchie d'oggi –, e persino la musica dello stesso Sciarrino: il *Capriccio n. 5* per violino del 1976 per il *Capriccio quasi intermezzo* dell'atto primo (una sezione che è possibile omettere all'atto della rappresentazione), o due delle *Dodici canzoni da battello* del 1977, poste a mo' di snodo tra i due atti, che costituiscono a loro volta una sorta di *trompe-l'œil* musicale, basate come sono su melodie veneziane del Settecento. Il tutto 'montato' in una struttura dalla simmetria speculare: due atti; ciascuno con un *climax* centrale, due arie su testo di Da Ponte e una canzone da battello; e con la musica dell'*Ouverture* iniziale che torna a udirsi (o a non udirsi, vista l'indicazione in partitura «eseguire più *p* possibile, quasi niente») nell'*Epilogo* conclusivo.

L'altro tema musicale, nell'elenco steso da Marini, è «la musica che divora le parole». Il divoratore musicale di *Aspern*, in realtà, è di dimensioni piuttosto ridotte (due flauti, percussioni, clavicembalo, viola e violoncello, più una voce di soprano: un altro parallelismo, quello del piccolo ensemble, tra *Aspern* e *The Turn of the Screw*), ma è pur vero che la musica del *Singspiel* di Sciarrino intrattiene con le parole un rapporto affatto dialettico, lontano anni luce dalla sorellanza che tanto decantava Giovan Battista Marino nell'*Adone* del 1623 (piccola nota a margine: proprio Sciarrino, nella propria prefazione al libretto di *Aspern*, definisce «marinisti» i frammenti daponiani incastonati nel *Singspiel*). L'emblema musicale di questa 'famelica' convivenza è, su indicazione dello stesso compositore, la *Scena della stanza vuota* nell'atto primo, in cui l'apertura e la chiusura di una porta a due battenti da parte dei personaggi segna lo spegnersi e il riprendere delle trame sonore disegnate dagli strumenti dell'ensemble man mano che Titta e il narratore attraversano la lunga infilata di stanze vuote, spettralmente silenziose per le loro 'giovani' (rispetto ad *Aspern* e a Giuliana) ed estranee orecchie. Per analogia, come l'ensemble non alloggiava nella buca dell'orchestra alla prima del 1978, così il soprano di *Aspern* – ovvero, chiamiamola così, la sola 'entità canora' dell'opera – non appare quasi mai in scena, ma canta in mezzo agli strumentisti e si reca in palcoscenico solo per intonare le due canzoni da battello: i soli brani di quella che si è bonariamente definita 'musica-musica', che s'innesta – sono parole di Sciarrino – come «musica nella musica» in un «dramma nel dramma» che è forse «il fantasma di un dramma nel fantasma di un altro dramma».

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Uno scrittore (il narratore, che assume di volta in volta anche le voci di Giuliana e di Titta) rievoca la propria ricerca del carteggio del poeta americano Geoffrey Aspern, in possesso dell'ottuagenaria Giuliana Bordereau, un tempo amica (o forse amante) dell'ormai defunto poeta. Egli ricorda come sia riuscito a entrare nella vita di Giuliana e della nipote Titta: fingendo di essere attratto dal giardino della loro casa, con la scusa di doversi trattenere a Venezia per un lavoro letterario riesce a ottenere in affitto, a caro prezzo nonostante gli ammonimenti degli amici, alcune stanze in un'ala dell'enorme e spettrale dimora veneziana delle due donne, con il progetto di attendere la morte ormai prossima della vecchia, per poi impadronirsi delle carte di Aspern. Dopo aver consegnato a Titta il denaro per l'affitto, il narratore racconta come non abbia più incontrato le due donne per un lungo periodo, e quali strategie abbia elaborato per poterle incrociare: dai pazienti soggiorni nella cupa sala centrale al profluvio di omaggi floreali alle lunghe letture in giardino, sotto le finestre di Giuliana e Titta.

Nel momento in cui l'attesa, ormai spasmodica, porta il narratore a fantasticare sui riti misteriosi e un po' lugubri in cui immagina impegnate le due donne attorno alle lettere di Aspern, e sugli antichi rapporti della giovane Giuliana col poeta, in quegli stessi luoghi sessant'anni prima, gli omaggi floreali sortiscono il loro effetto: il narratore è ammesso alla presenza delle due donne, e Giuliana insiste affinché accompagni la non più giovane Titta a visitare Venezia. La scena si trasforma man mano in una veduta su Piazza San Marco, e mentre una cantatrice in gondola intona una canzone da battello (il cui testo allude ai tentativi dell'innamorato di penetrare nella casa dell'amata), s'intravede sullo sfondo un'altra gondola, carica di bagagli, con a bordo la figura minuta della ventenne Giuliana in arrivo a Venezia dagli Stati Uniti.

ATTO SECONDO

Giunti in gondola in piazza San Marco, il narratore e Titta passeggiano tra le silhouette delle cupole, mentre la cantatrice intona un'altra malinconica canzone da battello. Il narratore inizia a circuire Titta, che man mano si abbandona al clima incantato della città, e introduce nella conversazione, come a caso, il nome di Geoffrey Aspern. Subito Titta gli dice che Giuliana e Aspern si conoscevano, e immaginando che il suo 'lavoro letterario' consista nello scrivere su Aspern, rivela che la vecchia è in possesso delle lettere del poeta: le legge nottetempo, se ne prende cura, e preferirebbe vederle distrutte piuttosto che cederle ad altri. Un pomeriggio, mandatolo a chiamare, Giuliana invita il narratore a versare altri sei mesi d'affitto dell'appartamento, e gli mostra un oggetto col pretesto di volerlo vendere: è un ritratto di Aspern incastonato in un piccolo specchio

ovale. A fatica il narratore riesce a staccarsi dall'oggetto per restituirlo a Giuliana la quale, sospettosa, gli chiede inutilmente di rivelare il contenuto della conversazione avvenuta con Titta durante il giro per Venezia. Mentre i domestici sparcchiano la tavola, l'ormai innamorata Titta attraversa la scena in uno sgargiante abito rosso e con un mazzo di rose in mano.

Approfittando dell'oscurità e della porta stranamente spalancata, il narratore s'introduce nella camera di Giuliana nella speranza di giungere alle lettere di Aspern; voltatosi prima di aprire lo stipo che le contiene, vede Giuliana che lo fissa con sguardo di fuoco sibilando una furente apostrofe. Il narratore cerca di scusarsi, e va verso Giuliana che lo allontana gesticolando e cade all'indietro con uno spasimo, morta, tra le braccia di Titta. Passata la notte, il narratore chiede a Titta, vestita a lutto, delle lettere di Aspern. Titta risponde che ve ne sono più di quante il narratore immagini: Giuliana voleva bruciarle, ma lei glielo ha impedito e le ha riposte nello stipo. Per allusioni, Titta fa intendere al narratore che potrebbe cedergli il carteggio se egli chiedesse la sua mano. Il narratore balbetta un rifiuto, e lascia la casa delle due donne salvo tornarvi il giorno dopo, in preda a un ripensamento. È troppo tardi: Titta ha bruciato le lettere di Aspern, una per una; alcune contenevano il germe di famosi versi del poeta che il narratore conosce a memoria. Il narratore ha un capogiro e sviene.

A mo' di epilogo, il narratore interpretato ora da un ermafrodito rievoca l'ultimo sguardo, privo di rancore, di Titta, e l'ultimo contatto epistolare, avvenuto mesi dopo, nel quale le annunciava di aver venduto a suo nome il ritratto di Aspern: dolorosa bugia, dato che il ritratto è invece appeso sopra il suo scrittoio, amaro *memento* per la perdita irreparabile del carteggio tanto bramato.

Argument

ACTE PREMIÈR

Un écrivain (le narrateur, qui joue aussi tour à tour les rôles de Giuliana et de Titta) évoque sa recherche des papiers du défunt poète américain Geoffrey Aspern, qui se trouvent en possession de l'octogénaire Giuliana Bordereau, qui fut autrefois son amie (ou peut-être sa maîtresse). Il rappelle comment il est parvenu à entrer dans la vie de Giuliana et de sa nièce Titta: en prétendant être fasciné par le jardin de leur maison, sous le prétexte d'un travail littéraire à accomplir qui le retient à Venise, il a réussi à se faire louer quelques chambres, bien que très cher et en dépit des avertissements de ses amis, dans une aile de la sombre et immense demeure vénitienne des deux femmes, avec l'intention d'attendre la mort, désormais proche, de la vieille dame pour s'emparer des papiers d'Aspern. Après avoir payé son loyer à Titta, le narrateur n'a plus rencontré les deux femmes pendant longtemps; il raconte les ruses qu'il a inventées pour les croiser, des heures de patiente attente dans le sombre salon de la maison aux nombreux hommages floraux qu'il leur a envoyés et à ses longues lectures dans le jardin, sous les fenêtres de leurs chambres.

Au moment où l'attente est devenue spasmodique, et le narrateur s'adonne à des rêveries sur les rites mystérieux et lugubres pratiqués par les deux femmes autour des lettres d'Aspern, et sur les anciens rapports de la jeune Giuliana avec le poète dans ces mêmes lieux soixante ans auparavant, ses bouquets font leur effet: il est donc admis à la présence de la tante et de la nièce, et Giuliana lui enjoint d'emmener Titta visiter Venise. La scène se transforme peu à peu en une vue de la Piazza San Marco. Pendant qu'une cantatrice sur une gondole entonne une barcarolle (dont le texte parle d'un amoureux qui tente de s'introduire chez sa bien-aimée), sur le fond de la scène on aperçoit la mince silhouette de la jeune Giuliana, âgée de vingt ans, au moment de son arrivée des États-Unis.

ACTE DEUXIÈME

Le narrateur et Titta débarquent de leur gondole dans la Piazza San Marco et se promènent entre les silhouettes des coupoles, pendant que la cantatrice entonne une autre barcarolle mélancolique. Le narrateur commence à appâter Titta, déjà séduite par l'atmosphère enchantée de la ville, et laisse tomber dans la conversation le nom de Geoffrey Aspern. Titta lui dit aussitôt que Giuliana et Aspern se connaissaient et devinant que son 'travail littéraire' concerne justement Aspern, lui révèle que sa tante possède un grand nombre de lettres du poète, qu'elle lit et relit la nuit et garde avec le plus grand soin, au point qu'elle préférerait les détruire plutôt que s'en séparer. Un après-midi, Giuliana fait venir le narrateur, lui demande s'il entend prolonger de six mois son loyer et lui montre un objet, sous prétexte de vouloir le vendre: c'est un petit portrait ovale d'Aspern. Le narrateur en est si fasciné qu'il a du mal à le rendre à la vieille dame, laquelle, se méfiant de lui, lui demande – en vain – de quoi a-t-il causé avec Titta pendant leur promenade en ville. Pendant que les serviteurs débarrassent la table, Titta, désormais amoureuse, traverse la scène toute de rouge vêtue, un bouquet de roses dans la main.

Profitant de l'obscurité et de la porte étrangement ouverte, le narrateur s'introduit dans la chambre de Giuliana, dans l'espoir de s'emparer des lettres d'Aspern; mais, avant d'ouvrir le secrétaire où elles sont renfermées, il se retourne et voit Giuliana qui le fixe d'un regard brillant de colère, en lui sifflant furieusement une insulte. Le narrateur tente de s'excuser et s'approche de la vieille dame, qui le repousse d'un revers de la main avant de tomber en arrière avec un spasme, morte, dans les bras de Titta. Le lendemain, le narrateur demande à Titta, qui a pris le deuil, qu'en est-il des lettres d'Aspern. Elle lui répond qu'il y en a beaucoup plus qu'il n'imaginait: sa tante aurait voulu les brûler, mais elle l'en avait empêchée et les avait remises dans le secrétaire. Titta fait alors entendre au narrateur, à demi-mots, qu'elle pourrait lui donner les lettres s'il demanderait sa main. L'homme repousse cette proposition en balbutiant quelques mots embarrassés et part précipitamment de la maison, mais il revient le jour suivant, ayant changé d'avis. Hélas, c'est trop tard: Titta a brûlé toutes les lettres d'Aspern, une à une – et il y en avait qui contenaient in nuce certains vers célèbres du poète, que le narrateur connaît par cœur. La tête lui tourne, et il s'évanouit.

À titre d'épilogue, le narrateur, maintenant interprété par un hermaphrodite, évoque le dernier regard de Titta, dépourvu de rancune, et leur dernier échange épistolaire, survenu quelques mois après, où il lui communiquait qu'il avait vendu le petit portrait d'Aspern; en réalité, il s'agit d'un triste mensonge, car le portrait demeure suspendu au-dessus de son bureau, amer souvenir de la perte irréparable de ces papiers si convoités.

Synopsis

ACT ONE

A writer (the Narrator who is also voiced by Giuliana and Titta), is recollecting his search for the correspondence by the American poet Geoffrey Aspern, which now belongs to the eighty-year old Giuliana Bordereau, who was once a friend (or lover) of the now deceased poet. He remembers how he managed to become part of the life of Giuliana and her niece Titta. Pretending to be attracted by their garden, with the excuse of having to stay in Venice because he was working on a literary project, at great expense and despite his friends' warnings he managed to rent some rooms in a wing of the two women's huge, eerie Venetian home, with the aim of waiting for the old woman to die in the not-so-far future, and to then get hold of the Aspern papers. After having given Titta the money for the rent, the Narrator describes how he had no contact with the two

women for a long time, and which strategies he therefore devised to make sure he would: Lengthy stays in the gloomy main room, a deluge of bunches of flowers, and extensive spells in the garden reading under Giuliana and Titta's windows.

During this nerve wracking wait the narrator not only fantasizes about the mysterious and slightly lugubrious customs he imagines the two women have regarding the Aspern letters, but also about the relationship young Giuliana had with the poet in the past, on the very same site sixty years earlier; the bunches of flowers he has sent, however, finally have their desired effect: the Narrator is summoned by the two women and Giuliana insists he accompanies the ageing Titta to visit Venice. The set is gradually transformed into a view of Saint Mark's Square, and while a woman singing in a gondola strikes up a song (the words of which refer to a lover's attempts to enter his beloved's house), we can glimpse another gondola in the background; it is full of luggage, with the tiny figure of a twenty-year-old Giuliana aboard, who has just arrived in Venice from the United States.

ACT TWO

Once the gondola reaches Saint Mark's Square, the Narrator and Titta walk amidst the silhouettes of the domes, while the singer strikes up another melancholy song. The Narrator begins to take Titta in, as she gradually succumbs to the enchanted atmosphere of the city; as if by chance, he mentions Geoffrey Aspern's name. Titta tells him straight away that Giuliana and Aspern were acquainted, and since she thinks that his 'literary project' consists in writing about Aspern, she tells him that the old lady still has the poet's letters - she reads them at night, taking great care of them and would destroy them rather than give them to someone else. One afternoon, he is summoned by Giuliana who asks him to pay another six months' rent; she also shows him an object under the pretext that she wants to sell it: It is a portrait of Aspern set in a small oval mirror. The Narrator has such difficulty separating himself from the object and giving it back to Giuliana that she becomes suspicious and asks him to tell her what he talked about with Titta when they were walking around Venice, but to no avail. While the servants are clearing the table, Titta, who is now head-over-heels in love, enters wearing a bright red dress and holding a bunch of roses.

Taking advantage of the darkness and the door that is unexpectedly wide-open, the Narrator goes into Giuliana's bedroom hoping to find Aspern's letters; before opening the cabinet where they are kept, he turns round only to see Giuliana who is staring at him and hissing something in fury. The Narrator tries to apologise and goes up to Giuliana who sends him away from her gesticulating wildly; she falls backwards and dies in terrible pain in Titta's arms. The next morning, the Narrator asks Titta who is dressed in mourning about the Aspern papers. Titta replies that there are more than he can imagine. Giuliana wanted to burn them but she stopped her and put them back in the cabinet. Titta hints that she might give the letters to the Narrator if he asks her to marry him. The Narrator stutters in refusal and leaves the two women's house, only to return the next day after having changed his mind. It is too late: Titta has burnt the Aspern papers one by one; some of them contained the seeds of the poet's famous lines that the Narrator knows off by heart. The Narrator is overcome with dizziness and faints.

By way of epilogue, the Narrator, now in the form of a hermaphrodite, is remembering the last expression on Titta's face - without any grievance - and his last letter months later in which he told her he had sold the Aspern portrait in her name. This is a blatant lie since the portrait is actually hanging above his desk as a bitter memory of the irreparable loss of the much coveted after letters.

Handlung

ERSTER AKT

Ein Schriftsteller (der Erzähler, der von Mal zu Mal auch die Stimmen Giulianas und Tittas übernimmt) ruft sich seine Suche nach den Schriften des amerikanischen Dichters Geoffrey Aspern ins Gedächtnis zurück, die sich seinerzeit im Besitz der früheren Freundin (oder Geliebten) des längst verstorbenen Dichters befanden, der 80jährigen Giuliana Bordereau. Er erinnert sich, wie es ihm gelang, sich ins Leben Giulianas und ihrer Nichte Titta einzuschleichen: Nachdem er sich vorgeblich für den Garten ihres Hauses interessiert, gelingt es ihm unter dem Vorwand, sich wegen einer literarischen Tätigkeit länger in Venedig aufhalten zu müssen, ein paar Zimmer eines Flügels im ebenso enormen wie gespenstischen Palast der beiden Frauen zu mieten – für teures Geld und gegen die Ermahnungen seiner Freunde. Er plant, den bereits absehbaren Tod der alten Dame abzuwarten, um sich anschließend der Schriften Asperns zu bemächtigen. Nachdem er Titta das Geld für die Miete ausgehändigt habe, so berichtet der Erzähler, habe er die zwei Frauen längere Zeit nicht mehr zu Gesicht bekommen und sich verschiedene Strategien ausgedacht, um eine Begegnung zu provozieren: von den geduldrigen Aufhalten im düsteren Mittelsalon über eine wahre Flut von Blumengeschenken bis hin zur ausgiebigen Lektüre im Garten vor den Fenstern von Giuliana und Titta.

Genau in dem Moment, in dem das längst krampfhaft Warten die Phantasie des Erzählers derart beflügelt, dass er sich mysteriöse und etwas unheimliche Rituale der zwei Frauen rund um die Briefe Asperns ausmalt sowie die frühere Beziehung der jungen Giuliana zum Dichter, die sich 60 Jahre zuvor am selben Ort abgespielt haben muss, stellt sich endlich der gewünschte Erfolg seiner Blumengeschenke ein: Der Erzähler wird von den Frauen vorgelassen und Giuliana drängt ihn, die nicht mehr ganz junge Titta auf einer Tour durch Venedig zu begleiten. Die Szene wird nach und nach zu einer Ansicht des Markusplatzes, und während eine Sängerin in einer Gondel ein Schifferlied anstimmt (dessen Text auf die Versuche des Freiers anspielt, ins Haus der Geliebten einzudringen), zeichnet sich im Hintergrund eine weitere mit allerlei Gepäck beladene Gondel ab, mit der winzigen Figur der 20jährigen Giuliana, die soeben aus den USA in Venedig eingetroffen ist.

ZWEITER AKT

Nachdem der Erzähler und Titta am Markusplatz aus der Gondel gestiegen sind, spazieren sie unter der Silhouette der Kuppeln, während die Sängerin ein weiteres melancholisches Schifferlied anstimmt. Der Erzähler beginnt, die bald der verzauberten Atmosphäre der Stadt erliegende Titta zu betören und flicht wie zufällig den Namen Geoffrey Aspern ins Gespräch ein. Titta erzählt ihm sofort, dass sich Giuliana und Aspern gekannt haben. In der Annahme, seine ‚literarische Tätigkeit‘ müsse darin bestehen, etwas über Aspern zu schreiben, eröffnet sie ihm, dass ihre alte Tante den Briefwechsel des Dichters besitzt: Sie lese nachts darin, hüte ihn sorgsam und würde ihn lieber vernichten, als ihn irgendwem abzutreten. Eines Nachmittags lässt Giuliana den Erzähler rufen und verlangt die Miete für die nächsten sechs Monate. Dabei zeigt sie ihm einen Gegenstand, den sie angeblich verkaufen möchte: ein in einem kleinen ovalen Spiegel eingefasstes Porträt Asperns. Dem Erzähler gelingt es nur mit Mühe, das Porträt wieder aus den Händen zu geben. Giuliana schöpft Verdacht und fordert ihn vergeblich auf, preiszugeben, worüber er sich tagsüber mit Titta bei ihrer Venedigtour unterhalten hat. Während Diener den Tisch abräumen, geht die längst verliebte Titta in einem grell roten Kleid mit einem Strauß Rosen in der Hand durch die Szene.

Im Schutz der Dunkelheit betritt der Erzähler durch die seltsamerweise weit offen stehende Tür Giulianas Gemach in der Hoffnung, an die Briefe Asperns zu gelangen; doch bevor er das Schränkchen mit den Briefen öffnet, wendet er sich um und erkennt Giuliana, die ihn hasserfüllt anstarrt

und ihn mit zornigen Worten empfängt. Der Erzähler redet sich heraus und geht auf Giuliana zu, die ihn jedoch mit einer entschiedenen Geste zurückweist und mit einem letzten Zucken in Tittas Armen verstirbt. Als die Nacht um ist, fragt der Erzähler die Trauer tragende Titta nach Asperns Briefen. Sie antwortet ihm, es seien mehr, als er sich vorstellen könne: Sie habe Giuliana daran gehindert, die Briefe zu verbrennen, und sie wieder in das Schränkchen gelegt. Titta deutet an, sie werde ihm die Schriften überlassen, wenn er um ihre Hand anhält. Stammelnd gibt ihr der Erzähler einen Korb und verlässt das Haus der zwei Frauen. Von einem Sinneswandel ergriffen, kehrt er Tags darauf zurück. Doch es ist zu spät: Titta hat sämtliche Schriften Asperns verbrannt. Einige Briefe enthielten den Keim berühmter Verse des Dichters, die der Erzähler auswendig kennt. Der Erzähler bricht ohnmächtig zusammen.

In einer Art Epilog ruft sich der nun von einem Hermaphroditen gespielte Erzähler den letzten von keinerlei Groll erfüllten Blick Tittas in Erinnerung und den letzten, einige Monate später erfolgten Briefkontakt, in dem er Titta mitteilte, er habe das Porträt Asperns in ihrem Namen verkauft – eine feige Lüge, denn das Porträt hängt in Wahrheit über seinem Schreibtisch als bitteres *Memento* für den unwiederbringlichen Verlust der begehrten Schriften.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Orgogliosamente affezionato al proprio apprendistato musicale condotto per la maggior parte da autodidatta, Salvatore Sciarrino è uno dei compositori più importanti della generazione del 'dopo Darmstadt'. Nato nel 1947 e segnalatosi fin da giovanissimo per la precocità nel comporre – dopo i primi esperimenti condotti dall'età di dodici anni sotto la guida di Antonino Titone e Turi Belfiore, i suoi *Frammenti* op. 1 per orchestra ebbero il privilegio di un'esecuzione pubblica nel corso della Terza Settimana della Nuova Musica a Palermo nel 1962¹ –, il musicista siciliano completa i propri studi a Roma esplorando le molteplici possibilità offerte dalla musica elettronica con Franco Evangelisti, considerato uno dei padri spirituali della sua arte insieme a Karlheinz Stockhausen. Nel rifuggire i procedimenti compositivi tipici di molta della produzione coeva per prediligere materiali timbrici rarefatti e materici ottenuti a partire dai registri estremi del suono tramite tecniche strumentali molto vicine al virtuosismo, Sciarrino ha inaugurato una nuova modalità di concepire la materia sonora ponendola al centro della propria creazione musicale.² Nonostante gli esiti ancora immaturi dei primi lavori – e forte di tale convinzione Sciarrino è infatti giunto a rigettare tutte le opere composte prima del 1966 –, la spiccata originalità stilistica dell'autore è andata consolidandosi fin dagli esordi in un catalogo dalle proporzioni vastissime (e tuttora in continua e rapida espansione)³ che ha spinto il musicista a rifuggire per quanto possibile dall'attività pedagogico-didattica per dedicarsi soltanto alla composizione.

Basata su una concezione estetica assolutamente personale quanto innovativa, la poetica musicale di Sciarrino si riallaccia all'acceso sperimentalismo dell'avanguardia musicale, pur senza rinnegare del tutto i legami con la tradizione. Attraverso una concezione della musica indirizzata verso una modernissima «ecologia» del suono dove la reiterazione delle figure, l'incessante esplorazione delle più diverse possibilità timbriche, i contorni sempre cangianti delle linee melodiche e l'enigmatica spazializzazione degli eventi sonori inducono il fruitore a nuove modalità d'ascolto, il musicista siciliano elabora un mondo sonoro raffinato e intimista costruito sulla

¹ Per un resoconto dettagliato della breve ma gloriosa esperienza del festival dedicato alle avanguardie musicali si veda *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo. Le Settimane Internazionali Nuova Musica (1960-1968)*, a cura di Floriana Tessitore, prefazione di Dario Oliveri, Roma, CIDIM-ERI, 2003 («Documenti sonori e studi», 3).

² Un interessante documento incentrato sull'aspetto grafico delle prime composizioni di Sciarrino è costituito dal catalogo della mostra tenuta a Latina nel 1985: SALVATORE SCIARRINO, *L'immagine del suono. Grafici 1966-1985*, Latina, Batiment Deux, 1985.

³ Dopo un lungo sodalizio inauguratosi nel 1969 con casa Ricordi, dal 2005 l'esclusiva delle opere di Sciarrino è passata a RAI Trade. Tra i cataloghi più completi in commercio citiamo: *Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere pubblicate da Casa Ricordi-BMG Ricordi*, Milano, Ricordi, 2003; *Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere pubblicate da RAI Trade*, Roma-Milano, RAI Trade, 2006. Un elenco, per quanto non aggiornato, del materiale documentario, discografico e bibliografico è contenuto invece in ROBERTO GIULIANI, *Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere. Musiche e scritti. Discografia, nastrografia, videografia. Bibliografia*, Milano, Ricordi, 1999.

ripetizione micro-variata di strutture timbriche ricercate ed evanescenti. Dinamiche e sonorità vengono modellate plasticamente fino a farle sfumare in un tessuto orchestrale diafano e rarefatto, spesso prossimo al «suono zero» del silenzio (che l'autore considera già musica) e popolato da una moltitudine indistinta di fremiti sonori microscopici intenzionalmente ridotti all'essenziale – emblematici a tal proposito sono alcuni titoli come *Esplorazione del bianco I-II* (1986), *Cantare con silenzio* (1999) o *Il suono e il tacere* (2004). Essenziale nella definizione della cifra stilistica di Sciarrino è inoltre la peculiare attenzione rivolta dal compositore alla voce umana le cui infinite modalità espressive, dalla vocalità variegata e totalizzante di *Lohengrin* (1984) alle linee ostinatamente stilizzate e quasi raggelate di *Luci mie traditrici* (1998), diventano veicolo privilegiato di una drammaturgia musicale dai contorni secchi e frammentari, incentrata sugli aspetti più caduchi e sottaciuti della realtà soggettiva.

A dispetto della giovane età, gli studi su Sciarrino hanno assistito nel corso dell'ultimo trentennio a uno straordinario fermento editoriale, singolare riflesso dell'inesauribile vena creativa del proprio oggetto di ricerca. Punto di partenza obbligato per un primo approccio alla personalissima estetica musicale del compositore siciliano sono, ovviamente, i suoi scritti e le numerose interviste rilasciate a mezzo stampa.⁴ Se nel pregevole studio interdisciplinare *Le figure della musica da Beethoven ad oggi*⁵ l'autore offre un'originale disamina della forma musicale lasciando manifestamente trasparire l'intento pedagogico attraverso la curiosa suddivisione in 'lezioni', un corposo volume stampato di recente raccoglie saggi, articoli e altri testi di vario genere a comporre un ritratto quanto mai esaustivo del suo percorso artistico.⁶ A completare il quadro generale sono le molte monografie edite nell'ultimo decennio che propongono una lettura del personalissimo linguaggio di Sciarrino da prospettive diverse eppure complementari: dai titoli di Marco Angius –

⁴ LEONARDO PINZAUTI, *A colloquio con Salvatore Sciarrino*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XI/1, 1977, pp. 50-57; MARCO TUTINO, *Il mondo è vanità*, «Discoteca», XXII, 1982, pp. 42-43; SANDRO CAPPELLETTI, *Comporre dentro il silenzio*, intervista con Salvatore Sciarrino, «Il giornale della musica», IV/27, 1988, p. 2; FRANCESCO DEGRADA, *A colloquio con Salvatore Sciarrino*, in *Perseo e Andromeda*, Milano, Teatro alla Scala, 1992, pp. 75-81 (programma di sala); *La musica in Italia dal 1945 a oggi. Un archivio vivente. Colloquio di Luigi Pestalozza con Salvatore Sciarrino*, a cura di Monica Boni, «Musica/Realtà», XVIII/54, 1997, pp. 173-184; PAOLO PETAZZI, *Salvatore Sciarrino im Gespräch mit Paolo Petazzi*, in *Die tödliche Blume*, Schwetzingen Festspiele-Wiener Festwochen, 1998, pp. 36-40 (programma di sala); DONATELLA BARTOLINI, *La genialità? Il segreto è nell'universo infantile. Intervista a Salvatore Sciarrino*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXIII/2, 1999, pp. 227-232; LUISA CURINGA, *Une conversation avec Salvatore Sciarrino. L'œuvre pour flûte entre mythe, rite et magie, in L'imaginaire musical entre création et interprétation*, a cura di Mara Lacchè, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 257-281.

⁵ SALVATORE SCIARRINO, *Le figure della musica da Beethoven ad oggi*, Milano, Ricordi, 1998.

⁶ SALVATORE SCIARRINO, *Carte da suono (1981-2001)*, a cura di Dario Oliveri, introduzione di Gianfranco Vinay, Palermo-Roma, CIDIM-Novecento, 2001 («Dialoghi musicali», 1). Oltre alla ristampa di alcuni preziosissimi saggi che aiutano a svelare le complesse implicazioni estetiche dell'arte di Sciarrino – *Webern. Testimonianza*, in *Webern cento anni. La scelta trasgressiva*, a cura di La Biennale Settore musica, Venezia, Biennale di Venezia, 1983, pp. 94-95; *Appunti di viaggio*, in *Quartetto della maledizione. Materiali per «Rigoletto»*, «Cavalleria» e «Pagliacci», «Fanciulla», a cura di Gae Aulenti e Marco Vallora, Milano, Ubulibri, 1985, pp. 14-15; *Le cosmesi di Glauco*, in *Stravinskij oggi. Atti del Convegno Internazionale (Milano, 28-30 maggio 1982)*, a cura di Francesco Degrada, Anna Maria Morazzoni, Milano, Unicopli, 1986, pp. 268-273 («Quaderni di Musica/Realtà», 6); *Mozart svelato? Una possibile ricostruzione della sua prassi compositiva*, «Rivista italiana di Musicologia», XXVII/1-2, 1992, p. 205-224; K491. *L'imperfetta nascita della forma classica*, «Studi musicali», XXXVI/1, 1997, pp. 263-269; *Diario parigino*, «Avidi lumi», v/12, 2001, pp. 29-36 – la miscellanea presenta anche, nella sezione dei libretti d'opera, i testi originali di *Vanitas*, *Lohengrin*, *Perseo e Andromeda*, *Luci mie traditrici*, *Infinito nero*, *La terribile e spaventosa storia del Principe da Venosa e della bella Maria*, *Macbeth*. Appena licenziato alle stampe è inoltre l'interessante contributo firmato da GRAZIA GIACCO e MARCO ANGIUS, *Les écrits de Salvatore Sciarrino (1981-2001). Une cartothèque (in)sonore*, in *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions (XIX^e et XX^e siècles)*, a cura di Michel Duchesneau, Valérie Dufour e Marie-Hélène Benoit-Otis, Paris, Vrin, 2013, pp. 217-228.

la Biennale di Venezia

32 festival internazionale di musica contemporanea

Teatro La Fenice

sabato 13 settembre - ore 21.15

Concerto sinfonico dell'Orchestra Filarmonica Slovena

PROGRAMMA

Salvatore Sciarrino

Andra (Ginevra)

Paolo Castaldi

Schoenberg
Schoenberg à l'introduction
Schoenberg à l'italien
Schoenberg C (Violation)

Sylvano Bussotti

The Rare Requiem
per sette voci solite, violoncello e chitarra, orchestra di strumenti a fiato, arpa, pianoforte e percussione

Sestetto Italiano "Luca Maranzano,"
Gloria Rossi, soprano - Gianni Lopez, soprano - Elio Di Cesare, tenore - Guido Ballo, tenore - Silvana Casati, baritono - Paolo Cavalli, basso - Silvia Lasky, ultimo voce tenore soprano
Horst Hennig, violoncello e chitarra

Conduttore
Gianpiero Taverna

TEATRO LA FENICE

Domenica 16 Ottobre 1977 - ore 20.30

Realizzazione a. 10 di abbonamento

"AMORE e PSICHE"
di SALVATORE SCIARRINO
(IN FORMA DI CONCERTO)

DIRETTORE
SALVATORE SCIARRINO

SOLISTI

MARJORE WRIGHT, soprano
DOROTHY DOROW, soprano
DORELLA DEL MONACO, soprano
JOHN PATRICK THOMAS, contraltino

ATTORI

ARRIGO MOZZO
GIANNI GUIDETTI
MARIO ZANOTTO
ENZO TURRIN

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

PREZZI

Puffino [] L. 3.500
Pieno [] L. 19.000
Loggione di Piedi L. 1.000

Prima Gallery [] L. 2.000
Seconda Gallery [] L. 900

Cailles en Sarcophage

la Biennale Teatro La Fenice

26-27 settembre
Teatro Massimo / ore 21
In coproduzione con il Teatro La Fenice

Cailles en Sarcophage
Atti per un museo delle ossessioni

Musica di Salvatore Sciarrino / Libretto di Giorgio Marini
Tre voci: Daisy Lumbin, Giorgio Montanaro, Patrizio Venturi

Personaggi: Maria Teresa Bax, Paolo Baroni, Lorena Binda, Maria Angela Colonna, Della D'Alberi, Giorgio Marini, Aldo Miceli, Manuella Meroni, Gianfranco Venzito

Violini: Renzo Marchionni, Vittorio Romagnolo
Viola: Augusto Vismara / Violoncello: Marino Vismara
Contrabbassi: Mauro Miniero / Fagotto: Leonardo Dusso
Flauto: Antonio Carraro
Clarinetti: Armando Bianchi, Maurizio Longoni
Fisarla: Claudio Giliberti
Pianoforte e arpa: Claudia Marretti
Percussioni e assistente alle percussioni: Andrea Pestalozza
Percussioni: Roberto Pasqualato
Direttore: Salvatore Sciarrino

Regia: Giorgio Marini
Scenari e costumi: Pasquale Grossi
Luci: Franco Nuzzi
Aiuto regista: Gerardo Vignoli
Assistente alla regia: Aldo Miceli
Assistente alle scene: Fabio Dianetti
Assistente al costume: Flaminia Beltrando
Direttore di scena: Carla Dottori
Organizzazione: Cooperativa Teatro Uno
Cantieri: Annamaria / Calabrese: Sacchi
Parrucche: Maggi / Chignon: Walter Pace
Attrazione: Balobochini

Direttore tecnico di palcoscenico: Antonio Cremonese
Responsabile degli allestimenti scenici: Laro Crisman
Direttore musicale di palcoscenico: Roberto Cecconi
Mantore preparatore: Pietro Ferraris
Incidente alle musiche: Elena Doria
Realizzatore delle luci: Pietro Cominotto
Capo macchinista: Renato Bergognoni
Capo attrazione: Guido Balducci
(prima rappresentazione analizzata)

Musica '79

Locandine di musiche di Sciarrino eseguite a Venezia e al Teatro La Fenice. Venezia, Archivio storico del Teatro la Fenice.

stimato interprete della musica sperimentale italiana del secondo Novecento⁷ – e Pietro Misuraca, incentrati sulle sue peculiarità timbrico-sonore,⁸ ai contributi di Grazia Giacco⁹ e Gianfranco

⁷ MARCO ANGIUS, *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*, Roma, Rai ERI, 2007. Dello stesso autore segnaliamo inoltre: *Il pianoforte e la trasformazione del suono nell'opera di Salvatore Sciarrino*, tesi di laurea, Università di Bologna, 1991; Id.; *Le voci sottovoce. Da Sciarrino a Gesualdo*, «Hortus Musicus», III/11, 2002, pp. 39-45; Id., *Da «Infinito nero» a «Cantare con il silenzio». Sciarrino, l'estasi e Bergson (I)*, ibid., IV/13, 2003, pp. 48-53; Id., *Dalla forma alla trans-forma. Sciarrino e l'anamorfoosi*, ibid., v/19, 2004, pp. 58-63; Id., «Lohengrin». *Azione invisibile. Da Sciarrino a Laforgue*, ibid., v/20, 2004, pp. 149-153.

⁸ PIETRO MISURACA, *Salvatore Sciarrino. Itinerario di un alchimistico*, Palermo, Unda maris, 2008.

⁹ GRAZIA GIACCO, *La notion de «figure» chez Salvatore Sciarrino*, Paris, L'Harmattan, 2001. Dedicati alla medesima tematica sono anche: EAD., *Entre l'espace et le temps. Les figures de Sciarrino*, «Dissonance», LXV, 2000, pp. 20-25; EAD., *Autour d'une dramaturgie intime. Le théâtre musical de Salvatore Sciarrino, de «Vanitas» à «Macbeth», «Dissonance», n. 102, 2008, pp. 20-25; EAD., *Approche comparée des UST et des figures de la musique de Salvatore Sciarrino*, in *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts. Actes du colloque «Les Unités Sémiotiques Temporelles (UST), nouvel outil d'analyse musicale. Théories et applications» (Marseille, 7-9 décembre 2005)*, a cura di Emmanuelle Rix e Marcel Formosa, Paris-Sampzon, IRCAM/Centre Pompidou-Delattour France, 2008, pp. 113-124.*

Vinay dedicati agli aspetti formali e di drammaturgia musicale,¹⁰ per concludere con un volume redatto a più mani di carattere celebrativo.¹¹

Dedicata a tematiche più specifiche è infine una vasta mole di contributi eterogenei su Sciarino – in misura assai significativa si tratta di dissertazioni universitarie di vario livello in diverse sedi nel mondo¹² – che comprende brevi saggi di impostazione generale,¹³ studi su sin-

¹⁰ GIANFRANCO VINAY, «*Quaderno di strada*» de Salvatore Sciarino, Paris, Michel de Maule, 2007; ID., *Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarino*, Milano-Roma, Ricordi-Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2010 («Opere, documenti, orientamenti del Novecento musicale», 9) – diviso in due parti il libro analizza in ordine cronologico l'intero corpus vocale del compositore siciliano tracciando l'evoluzione del rapporto tra testo, musica e architettura drammatica per poi passare all'analisi minuziosa di *Quaderno di strada*, un ciclo di liriche per baritono e organico da camera composto nel 2003 su frammenti testuali elaborati da Sciarino. Brevi accenni sulla drammaturgia musicale del musicista sono reperibili inoltre in: ID., *L'invitation au silence*, «Résonance», 15, 1999, pp. 16-17; ID., *La construction de l'arche invisible. Salvatore Sciarino à propos de dramaturgie et de son théâtre musical*, «Dissonance», LXV, 2000 (intervista sul programma *Salvatore Sciarino* del Festival d'Automne à Paris, 31 ottobre-4 dicembre 2000), pp. 14-19; ID., *L'invisible impossible. Voyage à travers les images poétiques de Salvatore Sciarino*, «Filigrane», n. 2, *Traces d'invisible*, 2005, pp. 139-162.

¹¹ *Omaggio a Salvatore Sciarino* (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3-7 settembre 2002), a cura di Enzo Restagno, Torino, Settembre Musica, 2002.

¹² CARLO CARRATELLI, *Il «Lohengrin» di Salvatore Sciarino. Genesi dell'opera*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, 2001; ID., *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarino, una «composizione dell'ascolto»*, dissertazione dottorale, Università di Trento-Université de Paris IV-Sorbonne, 2006; LETIZIA BONZIO, *Salvatore Sciarino. «Luci mie traditrici»*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, 2004; CAROLA GAY, *Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarino. «Luci mie traditrici» e «Lohengrin»*, tesi di laurea, Università di Milano, 2005; SONG JU-PING, *Writing the Sonic Experience. An Analytical Narrative of a Journey into Salvatore Sciarino's Five Piano Sonatas (1972-1994)*, PhD Dissertation, New York University, 2006; MEGAN R. LANZ, *Silence. Exploring Salvatore Sciarino's Style Through «L'opera per flauto»*, PhD Dissertation, University of Nevada, 2010; BRAHIM KERKOUR, *Beyond the Poetry of Silence. Musical Process and Perception in Salvatore Sciarino's «Introduzione all'oscuro»*, Master's Thesis, Columbia University, 2010; LEONARDO SCHIAVO, *Analisi di una «cosmofonia». «Luci mie traditrici» di Salvatore Sciarino*, tesi di laurea, Università di Padova, 2010; FRANCESCA GUERRASIO, *Les terroires sonores de Salvatore Sciarino. L'écoute écologique, le théâtre musical, l'esthétique figurale*, dissertazione dottorale, Université Paris IV-Sorbonne-Università di Padova, 2012.

¹³ GIOACCHINO LANZA TOMASI, *I due volti dell'alea*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», III/6, 1969, pp. 1076-1095; PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *De musices novissimae extremis elementis*, «Cronache musicali», IV/10, 1979, pp. 3-5; rist. ampl. in *Pagine. Polsko-włoskie materiały muzyczne. Argomenti musicali polacco-italiani*, a cura di Michał Bristiger, vol. 5, Warszawa-Kraków, Polska Rada Muzyczna-Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989, pp. 302-309; *Dossier Salvatore Sciarino*, «Entretemps», IX, 1990 (contiene: MARTIN KALTENECKER, «L'exploration du blanc», pp. 107-116; GUALTIERO DAZZI, «Action invisible», *drame de l'écoute*, pp. 117-134; MARTIN KALTENECKER, *Entretien avec Salvatore Sciarino*, pp. 135-142; GÉRARD PESSON, *Héraclite, Démocrite et la Méduse*, pp. 143-150); GIANMARIO BORIO, *Der italienische Komponist Salvatore Sciarino*, «Neue Zeitschrift für Musik», CVIII/5, 1991, pp. 33-36; GAVIN THOMAS, *The Poetics of Extremity. Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarino*, «The Musical Times», CXXXIV/1802, 1993, pp. 193-196; NICHOLAS HODGES, *A Volcano Viewed from Afar. The Music of Salvatore Sciarino*, «Tempo», CXCIV, 1995, pp. 22-24; PAOLO SOMIGLI, «*Vanitas*» e il teatro musicale di Salvatore Sciarino, «Il Saggiatore musicale», XVII/2, 2008, pp. 237-267; SIMONE BROGLIA «*Ular li fa la pioggia come cani*». *Ambiente sonoro, voce ed elettronica nell'«Inferno» di Sciarino*, «Doctor Virtualis», rivista online di storia della filosofia medievale, n. 10, jan. 2011. ISSN 2035-7362, disponibile all'indirizzo: <<http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/806>> (data di accesso: 11 Sep. 2013 doi:10.13130/2035-7362/806). SIMONE BROGLIA «*Ular li fa la pioggia come cani*». *Ambiente sonoro, voce ed elettronica nell'«Inferno» di Sciarino*, «Doctor Virtualis», rivista online di storia della filosofia medievale, n. 10, jan. 2011. ISSN 2035-7362, disponibile all'indirizzo: <<http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/806>> (ata di accesso: 11 Sep. 2013 doi:10.13130/2035-7362/806).

gole opere (con una netta predilezione per il teatro musicale, ch'è d'altronde un asse portante del suo catalogo)¹⁴ e indagini sulle peculiarità timbrico-formali della concezione artistica del compositore.¹⁵

¹⁴ FEDELE D'AMICO, *Lohengrin ha la tosse*, «L'Espresso», 6 febbraio 1983; rist. in ID., *Scritti teatrali 1932-1989*, a cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 328-331; MARCO MARIA TOSOLINI, «Un'immagine di Arpocrate» by Salvatore Sciarrino, in *Musical Grammars and Computer Analysis. Atti del Convegno (Modena, 4-6 ottobre 1982)*, a cura di Mario Baroni e Laura Callegari, Firenze, Olschki, 1984, pp. 287-294 («Quaderni della Rivista italiana di Musicologia», 8); GIORGIO PESTELLI, «Aspern» di Sciarrino (1978), in ID., *Di tanti palpiti. Cronache musicali (1972-1986)*, Pordenone, Studio Tesi, 1986, pp. 40-42; TONI (ANTONINO) GERACI, *La «Sonatina» per violino e pianoforte di Salvatore Sciarrino*, in *L'analisi musicale. Atti del convegno (Reggio Emilia, 16-19 marzo 1989)*, a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Milano, Unicopli, 1991, pp. 174-187; FRANCESCO GIOMI e MARCO LIGABUE, *Gli oggetti sonori incantati di Salvatore Sciarrino. Analisi estetica-cognitiva di «Come vengono prodotti gli incantesimi?»*, «Nuova rivista musicale italiana», xxx/1-2, 1996, pp. 155-179; rist. in *Les Universaux en musique. Actes du quatrième Congrès international sur la signification musicale (Paris, 9-13 octobre 1993)*, a cura di Costin Miereanu e Xavier Hascher, Paris, Sorbonne, 1998, pp. 411-426 («Esthétique», 1); ALVISE VIDOLIN, *I suoni sintetici nel «Perseo e Andromeda» di Salvatore Sciarrino*, in *Nell'aria della sera. Il Mediterraneo e la musica*, a cura di Carlo De Incontrera, Trieste, Stella, 1996, pp. 355-387 (in occasione del Festival del Teatro monfalconese tenuto a Monfalcone nel 1996); ID., *Percorsi sonori di un teatro immaginario. Da «Noms des airs» a «Lohengrin II» di Salvatore Sciarrino*, in *Il suono trasparente. Analisi di opere con live electronics*, a cura di Andrea Cremaschi e Francesco Giomi, «Rivista di analisi e teoria musicale», xi/2, 2005, pp. 89-109; PAOLO PETAZZI, «...isola, mare, prigionia, spazio...». Il «Perseo e Andromeda» di Salvatore Sciarrino, in ID., *Percorsi viennesi e altro Novecento*, Potenza, Sonus, 1997, pp. 241-252; LUISA CURINGA, «Venere che le Grazie la fioriscono». Salvatore Sciarrino and Music Figurative Arts and Myth, in *IMS 2002 Leuven. Programme & Abstracts. 17th International Congress (Leuven 1-7 August 2002)*, Leuven, Alamire Foundation, 2002, pp. 198-199; EAD., *Trascrizione o trasfigurazione? Elaborazioni di Salvatore Sciarrino da Carlo Gesualdo*, in *La musica del principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo. Atti del convegno internazionale di studi (Potenza-Venosa 17-20 settembre 2003)*, a cura di Luisa Curinga, Lucca, LIM, 2008, pp. 347-364; SUSANNA PASTICCI, *Cohérence musicale et unité de la dramaturgie dans «Perseo e Andromeda» de Salvatore Sciarrino*, in *Musiques vocales en Italie depuis 1945. Esthétique, relations texte-musique, techniques de composition. Actes du colloque (Strasbourg, 29-30 novembre 2002)*, a cura di Pierre Michel e Gianmario Borio, Notre Dame de Bliquetuit, Millénaire III, 2005, pp. 65-83; LAURA ZATTRA, *La «dramaturgia» del suono elettronico nel «Perseo e Andromeda» di Salvatore Sciarrino*, in *La musica sulla scena. Lo spettacolo musicale e il pubblico. Atti della Giornata di Studi annuale del Laboratorio per la Divulgazione Musicale (Parma, 11-12 novembre 2005)*, a cura di Alessandro Rigolli, «Quaderni Ladimus», 2, Torino-Parma, EDT-La Casa della Musica, 2006, pp. 41-58; CARLO CARRATELLI, *Le strategie cognitive nella musica di Salvatore Sciarrino*, «Doce notas preliminares: revista de música y arte», nn. 19-20, 2007, pp. 334-348; JOÃO MIGUEL PAIS, *Salvatore Sciarrino's «Variazione su uno spazio ricurvo»*, «Musik & Ästhetik», xi/41, 2007, pp. 62-79; REBECCA LEYDON, *Narrativity, Descriptivity, and Secondary Parameters. Ecstasy Enacted in Salvatore Sciarrino's «Infinito nero»*, in *Music and Narrative since 1900*, a cura di Michael L. Klein e Nicholas Reyland, Bloomington, Indiana University Press, 2012, pp. 308-328.

¹⁵ HERBERT STUPPNER, *Salvatore Sciarrino's archaisierende Sphärenklänge*, in *Brennpunkt Nono. Programmbuch Zeitfluß 93*, a cura di Josef Häusler, Zürich-Salzburg, Residenz, 1993, pp. 103-104; SEBASTIAN CLAREN, *Musikalische Figurenlehre. Salvatore Sciarrino als Analytiker und Komponist*, «Musik & Ästhetik», xxii, 2002, pp. 106-111; FRANCESCA GUERRASIO, *Musica e letteratura. Sciarrino e Laforgue. Gli enigmi irrisolti*, «Studium», ciii/6, 2006, pp. 915-934; ELVIO CIPOLLONE, *Musica Rhetoricans. Entre figures de Sciarrino. Unités sémiotiques temporelles et Figurenlehren baroques*, in *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts*, cit., pp. 125-144; MARION SAXER, *Scheiternde Verständigung. Melancholie im Musiktheater Salvatore Sciarrino's*, «Neue Zeitschrift für Musik», clxvii/6, 2006, pp. 26-29; ENRICO BIANCHI, *«Introduzione all'oscuro» di Salvatore Sciarrino. Aspetti formali e simbolici correlati al timbro*, «Rivista di analisi e teoria musicale», xiv/2, 2008, pp. 93-110; BRENDAN P. MCCONVILLE, *Reconnoitering the Sonic Spectrum of Salvatore Sciarrino in «All'ore in una lontananza»*, «Tempo», lxxv/255, 2011, pp. 31-44.



Aspern al Teatro della Pergola di Firenze, 1978 (prima rappresentazione assoluta); regia di Giorgio Marini, scene di Pasquale Grossi e Giulio Figurelli, costumi di Pasquale Grossi. In scena, sopra (II.13): Georgia Lepore (Giuliana Bordereau), Lisa Pancrazi (Titta Bordereau), Virginio Gazzolo (il narratore); sotto (II.12): Virginio Gazzolo (il narratore), Lisa Pancrazi (Titta Bordereau).

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Venezia: canali e Campi Elisi per Sciarrino

Nel settembre del 1969 la musica di Salvatore Sciarrino approda per la prima volta al Teatro La Fenice: il concerto di sabato 13, compreso nella programmazione del xxxii Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale, ospita la compagine dell'Orchestra Filarmonica Slovena diretta da Giampiero Taverna, con la partecipazione del Sestetto Italiano Luca Marenzio. Il programma prevede l'esecuzione di tre brani di autori italiani: *Schoenberg* di Paolo Castaldi, *The Rara Requiem* (finalmente in versione integrale) di Sylvano Bussotti e *Ancora (Berceuse)* di Salvatore Sciarrino. Se Bussotti (1931), al quale Sciarrino dedicò la sua Berceuse, e Castaldi (1930) erano pressoché coetanei, Sciarrino era appena ventiduenne. L'anno successivo è ancora la Biennale ad accostare brani di quattro compositori italiani (Sciarrino, Castaldi, Donatoni e Clementi) a due composizioni di Morton Feldman ed Edgar Varèse. Come nel concerto precedente, i brani sono in prima assoluta (prima italiana per Feldman e Varèse): di Sciarrino viene eseguito *Da a da da*, per orchestra, affidato a Marcello Panni alla guida di un'altra orchestra jugoslava, la Filarmonica di Zagabria.

Nel 1971 le presenze di Sciarrino a Venezia si infittiscono ulteriormente: il 25 aprile la sala dei concerti del Conservatorio Benedetto Marcello ospita l'Orchestra da camera Nuova Consonanza diretta ancora da Panni che esegue ... *da un divertimento*, composizione per dieci strumenti solisti (flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno e cinque archi). Trascorrono solo pochi giorni e nell'ambito della stessa rassegna e nel medesimo luogo Bruno Canino e Antonio Ballista propongono la Sonata per due pianoforti, in un programma nel quale trovano spazio anche composizioni di Donatoni, Castaldi, Panni e Bussotti. Il 10 agosto cambiano gli spazi: questa volta l'affascinante Basilica dei Frari ospita il concerto del duo organistico Karl-Erik Welin e Werner Jacob con l'esecuzione dell'*Arabesque*, un brano ancora una volta in prima assoluta dedicato a Maria Teresa Rubín de Cervin, figura di primo piano del mondo culturale veneziano di quegli anni. Il 16 settembre alle Sale Apollinee della Fenice inizia un'autentica maratona pianistica affidata alle sapienti mani di Antonio Ballista: sono ben cinquanta le composizioni che vengono eseguite, alternando musiche dal Settecento alla più stretta attualità; di Sciarrino viene eseguito il *Prélude*, composizione di due anni precedente dedicata proprio al grande pianista milanese.

Dovrà passare un lustro perché la programmazione della Fenice proponga nuovamente musica di Sciarrino, ma l'attesa sarà validamente compensata dal rilievo del brano eseguito: *Amore e Psiche*, atto unico ripreso dalla Piccola Scala dove aveva debuttato nel 1973, che andò in scena alla Fenice in forma di concerto il 16 ottobre 1977, preceduto, il 9 settembre 1976, dall'estratto «Ancora il duplice», introduzione e aria per mezzosoprano e orchestra (accostato ad *Espressivo* di Franco Donatoni e *Variante A* di Aldo Clementi). Non sono anni facili per la Fenice: dopo l'appassionante periodo coinciso con gli anni Sessanta e la gestione di Luigi Floris Ammannati (1959-1973) e dello straordinario direttore artistico Mario Labroca (1967-1974), che aveva portato il

teatro a competere con le massime istituzioni della lirica internazionale, le sopraggiunte difficoltà economiche (soprattutto coincidenti con la crisi del petrolio e con la conseguente 'austerità') si riflettono anche sulla gestione dell'ente lirico veneziano, tanto che si giunse nel pieno degli anni Settanta anche ad una vera e propria occupazione del teatro.

È anche in questa ottica che va vista l'intera vicenda legata alla direzione artistica di Sylvano Bussotti (1975-1977), questione certamente assai 'calda' e non sempre del tutto trasparente, ma anche ricca di lati positivi, non ultimo quello di una marcata attenzione da parte di un teatro lirico tradizionale ad allestimenti di musica contemporanea, ruolo sino ad allora ricoperto piuttosto dal Festival della Biennale. Le polemiche furono vigorose, e sulle colonne del «Giornale» si lesse *Ecco il futuro che ci potrebbe attendere* di Paolo Isotta,¹ nel quale si criticava non tanto la posizione di Bussotti (che peraltro veniva definito «il pessimo dei direttori artistici») quanto l'invasione dell'allora Partito Comunista nei teatri italiani. In un articolo-intervista di Duilio Courir apparso nel «Corriere della Sera», alla domanda sui motivi della rottura Bussotti rispose:

è una paura reazionaria del 'diverso'. L'atavico rifiuto che negli anni Quaranta colpisce Luchino Visconti, negli anni Settanta ha stroncato la vita di Pasolini [...]. Il punto vero restava [la creazione] di una 'Fenice diversa', cioè uno dei vari enti lirici italiani che si differenziasse. Credo sia un trauma di crescita. Certo per me inizia adesso alla Fenice, per citare il titolo di un libro di un amico comune, una 'fase seconda'.²

Fase seconda (il richiamo esplicito è al titolo del volume di Mario Bortolotto pubblicato nel 1969 da Einaudi) che si sarebbe invece interrotta pochi giorni più tardi.

La sera del 16 ottobre 1977 *Amore e Psiche* viene dunque eseguito in forma di concerto a Venezia: la recensione, a firma di Mario Messinis sul «Gazzettino», sottolinea sia il legame del compositore con la propria terra (il «rovello arabo-siculo, in cui l'ornamento aderisce alla struttura, anzi è esso stesso struttura, secondo quanto ha precisato l'autore») sia il sostanziale rispetto di almeno una parte della tradizione anche attraverso il rifiuto dell'alea:

Sorprende, in quest'opera, la compresenza di passato e presente, ove le scelte avanzatissime e radicali del linguaggio tuttavia non sono concepite come apertura al caso e all'indistinto, ma ripropongono un ideale formale che è poi celebrazione di un costruttivismo ostinato, al limite anche astruso.³

Sono pochi i dubbi circa la complessità del lavoro («l'impazienza o l'abbandono al semplice piacere dell'ascolto rischiano di condannare il pubblico all'incomprensione») che giustificherebbero una profezia di impopolarità del teatro di Sciarrino, e, nonostante qualche difficoltà nella disposizione orchestrale, l'organico del teatro regge bene. Di qui però a vantare un successo di pubblico purtroppo ne corre: tanto in questa quanto nell'opera successiva l'emorragia del pubblico durante lo spettacolo la dirà lunga sulla difficoltà di apprezzare in pieno una musica affascinante ma certamente difficile.

Come si è accennato, un anticipo dell'opera di Sciarrino era stato proposto, nell'ambito della Biennale, poco più di un anno prima, quando Gabriele Ferro aveva presentato la terna Sciarrino, Clementi, Donatoni con l'Orchestra del Teatro La Fenice e il Coro Filarmonico di Praga.

¹ «Il Giornale», 9 ottobre 1977.

² *Con musica e dibattiti. Così a Venezia ricordato Labroca. Bussotti precisa la sua posizione alla Fenice*, «Il Corriere della Sera», 11 ottobre 1977. Il riferimento alla «paura reazionaria del 'diverso'» è probabilmente indirizzato alla polemica innescata sulle pagine del «Gazzettino» contro Bussotti negli anni della sua direzione artistica.

³ *Ricordato un protagonista della cultura. Omaggio a Labroca*, «Il Gazzettino», 18 ottobre 1977.

La introduzione e aria «Ancora il duplice» di Salvatore Sciarrino per mezzosoprano e orchestra è un saggio, un'anticipazione di un'opera ancora inedita, *Amore e Psiche* [...]. L'opera si proietta nel mito di Amore e Psiche armata di tutti i più sottili strumenti di indagine e di rianimazione. E il semplice, affascinante raggio della storia che tutti conosciamo sembra filtrarsi attraverso il prisma della sensibilità.⁴

L'entusiasmo per il brano e per il compositore aumenta ancora nella prosa di Michelangelo Zurletti:

Ben diverso il livello raggiunto da Sciarrino con *Introduzione e Aria da Amore e Psiche*: un livello di freschezza, di ricerca continua, di individuazione di atmosfere non sai se più incorporee o magiche, attraverso le quali si delinea un ambiente da Campi Elisi, denso di fluttuazioni, di inquietudini, di attese.⁵

Parere comune, evidentemente, dal momento che anche l'articolo di Messinis approfondisce il tema:

L'orchestra rifrange pulviscoli materici di incomparabile suggestione. Il mondo arcano della grecità ci si presenta allora come apparizione sognata, come riemersione dal profondo di voci che si confondono con la natura, in cui lo spettro acustico si risolve in una vibratilità fragilissima.⁶

Con la Biennale del 1979 la musica del compositore siciliano torna alla Fenice con la prima esecuzione assoluta del *Kindertotenlied* (7 ottobre), e soprattutto con la prima rappresentazione assoluta di *Cailles en sarcophage*, la sera del 26 settembre:

La funebre metafora gastronomica assume nell'opera di Sciarrino e Marini proporzioni più vaste assumendo al ruolo di metafora esistenziale il cui senso è chiarito dal sottotitolo *Atti per un museo delle ossessioni*. Gli oggetti quotidiani, gli eventi della cronaca, i miti della celluloida, della moda e della cultura assumono deteriorandosi una labilità fantasmatica, caotica ed ossessiva. Di qui il procedere capriccioso del libretto di Marini che dipana in tre atti episodi eterogenei collegati da sottile ed imprevedibile gioco di interferenze. [...] Gli sbalzi contestuali del libretto trasferiti in teatro richiedono cambi di scena rapidissimi da una cucina al ponte di una nave, ad un treno in corsa, ecc. Marini è regista abile e non resta mai a corto di soluzioni; mima il ritmo delle sequenze cinematografiche chiudendo progressivamente la scena con sipari e quinte nere, fa scorrere sipari mobili e moltiplica gli spazi ambientali con porte a vetri e grandi finestre. [...] Contro la complessità delle soluzioni sceniche di Marini va purtroppo a naufragare la musica di Sciarrino, la cui sottigliezza fruscante viene letteralmente annientata dal diluvio di rumori scenici. La singolare scrittura di Sciarrino ha bisogno inoltre per sviluppare le sue suggestioni di un'azione prolungata nel tempo e in *Cailles en sarcophage* gli interventi della musica sono piuttosto radi e spesso assai brevi. Pare che Sciarrino avesse composto degli intermezzi strumentali per colmare le pause lunghe e frequenti richieste dai numerosi cambiamenti di scena ma all'ultimo momento non se ne è fatto nulla, probabilmente perché proprio in quei momenti maggiori erano i rumori provenienti dal palcoscenico. Per un momento, nel primo quadro del terzo atto, si è avuta una reale penetrazione tra la musica e l'azione teatrale. La voce femminile sostenuta da un pianoforte collocato fuori scena, è diventata improvvisamente la protagonista di quest'opera così avara di musica.

Lo scarso pubblico confluì al Teatro Malibran per assistere alla prima dell'opera diretta dall'autore è rimasto sconcertato e le defezioni sono progressivamente aumentate, sicché quando alla fine dell'opera gli interpreti sono venuti alla ribalta, si sono trovati di fronte l'esigua rappresentanza professionale di volti impassibili.⁷

⁴ Piero Dallamano in «L'ora di Palermo», 11 settembre 1976.

⁵ Vince Clementi in *sedici battute*, «La Repubblica», 11 settembre 1976.

⁶ Pulviscoli e immobilità, «Il gazzettino», 11 settembre 1976.

⁷ Tante quaglie in sarcofago, di Enzo Restagno, «Il Gazzettino», 28 settembre 1979.

Ad un anno di distanza, nel 1980, il Malibran ospiterà la ripresa dell'opera, in una nuova versione preparata per l'occasione. Da questo momento la presenza del compositore sulle scene veneziane si dirada, con qualche eccezione di rilievo, come la prima assoluta di *Allegoria della notte*, per violino e orchestra (1985) affidata a Salvatore Accardo, dove i delicati suoni armonici di Sciarrino si fanno largo fra i lacerti del concerto in Mi minore di Mendelssohn. Nel 1993 viene proposto uno dei suoi brani più rappresentativi, *Che sai, guardiano, della notte?* per clarinetto concertante e piccola orchestra (1979), e nel 1999, per la rassegna *L'altra scena*, al Teatro Fondamenta Nuove si dà *Infinito nero* (1998), estasi in un atto per mezzosoprano e strumenti. L'ultima comparsa in Fenice nel 2004 con la prima italiana del *Quaderno di strada*, dodici canti e un proverbio, per baritono e strumenti (2003). Ci piace ricordare, inoltre, la sua partecipazione come giurato e soprattutto Maestro generoso, alla rassegna Venezia Opera prima nel 1982, accanto a Clementi, Donatoni, Manzoni, Nono e Vidolin.

Ora si riprende un pezzo memorabile del suo teatro degli anni Settanta, come *Aspern*. Siamo di fronte a una nuova storia?

Il teatro di Salvatore Sciarrino a Venezia e al Teatro La Fenice

1977 – Ottobre

Amore e Psiche, opera in un atto (in forma di concerto) di Aurelio Pes – 16 ottobre 1977 (2 recite).

1. Psiche: Marjorie Wright 2-3. Le due sorelle di Psiche: Dorothy Dorow 4. Amore: Donella Del Monaco 5. Uomo salamandra: John Patrick Thomas 6. Uomo toro: Arrigo Mozzo 7. Uomo albero: Gianni Guidetti 8. Patata con germogli: Mario Zanotto, Enzo Turrin – M° conc.: Salvatore Sciarrino.

1979 – La Biennale Musica '79. Teatro Malibran

Cailles en sarcophage. Atti per un museo delle ossessioni di Giorgio Marini, prima rappresentazione assoluta – 26 settembre 1979 (2 recite).

1-3. Tre voci: Daisy Lumini, Paride Venturi, Giancarlo Montanaro 4-6. Cristine Papin, Greta Garbo, Salvador Dalì: Maria Teresa Bax 7-8. Cecil Beaton, Il figlio: Paolo Baroni 9. Segretaria di Marlene Dietrich: Lorena Binda 10-11. Mrs. Flat, La madre: Maria Angela Colonna 12. Un'invitata: Delia D'Alberti 13. Generale Cork: Giorgio Marini 14. Camille: Aldo Miceli 15-16. Lea Papin, Marlene Dietrich: Manuela Morosini 17-19. Gala Dalì, Un commensale, Un illusionista: Gianfranco Varetto – M° conc.: Salvatore Sciarrino; fl: Antonio Carraro; cl: Amedeo Bianchi, Maurizio Longoni; fag: Leonardo Dosso; tr: Claudio Giliberti, Carlo Brandani; perc: Roberto Pasqualato; pf e cel: Claudio Moretti; vl: Renzo Marchionni, Vittorio Brengola; vla: Augusto Vismara; cb: Mauro Mura-ro; reg.: Giorgio Marini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; all.: coproduzione Teatro La Fenice e Settore musica della Biennale di Venezia.

1979-1980 – Stagione lirica

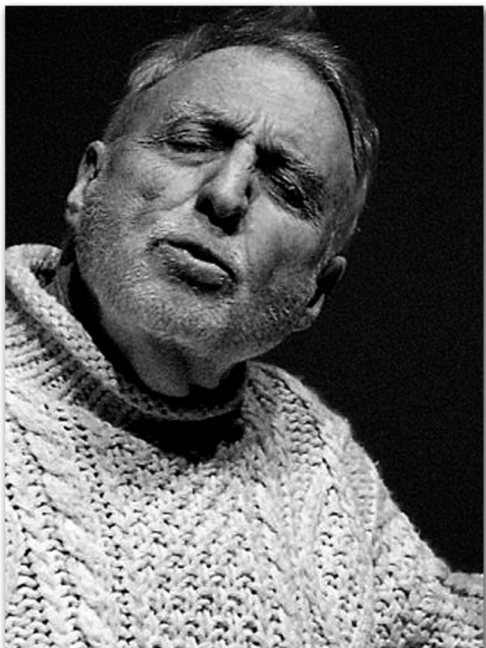
Cailles en sarcophage, opera in tre parti di Giorgio Marini, prima rappresentazione assoluta della nuova versione – 17 ottobre 1980 (3 recite).

1-9. Un passeggero sulla nave, Vocalist, Una visitatrice agli scavi, Una dama caprese, Una serva, La chanteuse, Una viaggiatrice sul treno, Voce del grammofono e della radio, Voce lontana: Daisy Lumini 10-19. Un passeggero sulla nave, Vocalist, Un visitatore agli scavi, Una dama caprese, Cameriere, Eco della chanteuse, Un viaggiatore sul treno, Voce del grammofono e della radio, Il contadino dell'Angelus di Millet, Voce lontana: Paride Venturi 20-28. Un passeggero sulla nave, Vocalist, Un visitatore agli scavi, Una dama caprese, Cameriere, Un viaggiatore sul treno, Voce del grammofono e della radio, Il contadino dell'Angelus di Millet, Voce lontana: Giancarlo Montanaro 29-30. Cristine Papin, Salvador Dalì: Lisa Pancrazi 31-32. Lea Papin Gala Dalì: Mariangela Colonna 33-34. Marlene Dietrich, Greta Garbo: Rada Rassimov 35-39. La madre, Abba May Wong come bigliettaia e come segretaria di Marlene, La contadina dell'Angelus, Un'invitata, Mrs. Flat: Aide Aste 40-43. Viaggiatrice, Indossatrice, Marinaio, Camille II: Nadia Ferrero 44-48. Viaggiatrice, Tallulah, Visitatrice agli scavi, Indossatrice, Marinaio: Ala Monaco 49-53. Viaggiatrice, Guardarobiera, Visitatrice agli scavi, Indossatrice, Marinaio: Enrica Rosso 54-59. Il figlio, Cameriere, Pierrot, Chauffeur, Cecil Beaton, Generale Cork: Paolo Baroni 60-64. Il padre, Il contadino dell'Angelus, Un illusionista, Un invitato, Un commensale: Antonio Ballerio 65-67. Viaggiatore, Visitatore agli scavi, Camille I: Aldo Miceli – M° conc.: Salvatore Sciarrino; reg.: Giorgio Marini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; all.: coproduzione Teatro La Fenice e Settore musica della Biennale di Venezia.

1999 – L'altra scena. Aspetti di sperimentazione teatrale. Teatro Fondamenta Nuove

Infinito nero, estasi in un atto per mezzosoprano e strumenti di Salvatore Sciarrino da Maria Maddalena de' Pazzi, prima rappresentazione italiana – 30 aprile 1999 (1 recita).

1. Mezzosoprano: Sonia Turchetta – light designer: Roland Edrich; Ensemble Recherche.



Dall'alto in basso, e in senso orario, gli interpreti della prima assoluta di *Aspern* (Firenze 1978): Lisa Pancrazi (Titta Bordereau e anche il narratore), Georgina Lepore (Giuliana Bordereau, e anche Titta, il narratore, un'amica in viaggio), Alide Maria Salvetta (una cantante) e Virginio Gazzolo (il narratore).

Biografie

MARCO ANGIUS

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Ha diretto Ensemble Intercontemporain, Tokyo Philharmonic, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Petruzzelli di Bari, Orchestra della Toscana, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestre de Chambre de Lausanne, Luxembourg Philharmonie, Muziekgebouw/Bimhuis di Amsterdam, La Filature di Mulhouse, Sinfonica di Lecce, I Pomeriggi Musicali, Teatro Lirico di Cagliari. È stato invitato da numerosi festival quali Biennale Musica di Venezia, MITO, Warsaw Autumn Festival, Ars Musica di Bruxelles, deSingel di Anversa (con l'Hermes Ensemble di cui è principale direttore ospite), Traiettorie, Milano Musica, Romaeuropa Festival. È fondatore di Algoritmo, ensemble con il quale ha interpretato numerose composizioni di Sciarrino (tra cui *Luci mie traditrici*) e Ivan Fedele (*Mixtim*, Premio Amadeus 2007). Ha inoltre diretto l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai nell'integrale per violino e orchestra di Fedele, l'Ensemble Prometeo in musiche di Cage, Evangelisti e Schoenberg e l'Icarus Ensemble in musiche di Battistelli. È autore di una monografia sull'opera di Salvatore Sciarrino (*Come avvicinare il silenzio*, 2007) e di numerosi scritti sulla musica contemporanea tradotti in varie lingue. Tra le produzioni più recenti: *Jakob Lenz* di Rihm, *Don Perlimplin* di Maderna (entrambi col Teatro Comunale di Bologna), *La volpe astuta* di Janáček (Accademia Nazionale di Santa Cecilia), *L'Italia del destino* di Luca Mosca al Maggio Musicale Fiorentino e l'intensa attività concertistica con l'Ensemble dell'Accademia Teatro alla Scala, giovane formazione con cui collabora dal 2011 come direttore musicale principale.

MONIQUE ARNAUD

Tutor del Laboratorio di teatro del Corso di laurea magistrale in scienze e tecniche del teatro dell'Università IUAV di Venezia. La formazione artistica di Monique Arnaud inizia in Cina e si sviluppa in Giappone, dove da trent'anni continua a praticare il canto, la danza e la recitazione del Teatro Nō. Dal 1987 è regolarmente protagonista o co-protagonista in produzioni del repertorio Nō presso il Teatro Kongō di Kyoto. Abilitata all'insegnamento di questa disciplina, continua a diffonderla, principalmente in Italia, essendo tutt'ora l'unica insegnante stabilitasi al di fuori del Giappone. Tra i suoi ultimi spettacoli di Nō: *Aoi no ue* nel 2007, *Makiginu* nel 2010, *Kiyotsune* nel 2013. Proprio per il taglio originale della sua formazione è stata chiamata dal regista Stefano Monti a collaborare, tra il 2004 e il 2009, a tre diverse produzioni di *Madama Butterfly*: in Italia (Modena, Torre del Lago, Savona), a Tokyo e a Palma di Maiorca. Tra le altre collaborazioni con lo stesso regista: *La bella dormente nel bosco* di Respighi (Nagoya 2005) e *Faust* di Gounod (circuitto lirico lombardo 2006). Dal 2008 all'interno del Corso di laurea magistrale in Scienze e Tecniche del Teatro dell'Università IUAV di Venezia dirige un laboratorio intensivo di regia mirato a

realizzare vere e proprie produzioni teatrali, nel quale gli studenti vengono coinvolti in tutte le fasi dello spettacolo, dall'ideazione alla messa in scena, fino alla presenza in palcoscenico; tra gli spettacoli prodotti, *Histoire du soldat* di Stravinskij (nel 2009 al Teatro Malibran di Venezia con l'Orchestra del Teatro La Fenice e nel 2010 al Teatro Due di Parma con l'Orchestra del Teatro Regio), *Deconstructing Pinocchio* (teatro di figura, per il Festival d'Autunno 2011 del Teatro Due di Parma), *Silent Moving* (itinerario silenzioso negli spazi di Palazzo Ducale, per la Fondazione Musei Civici di Venezia, 2012) e *Water Music* di Händel (spettacolo sull'acqua con l'orchestra Il Suonar Parlante diretta da Vittorio Ghielmi per il Festival Internazionale di Musica di Portogruaro 2012).

MARGHERITA PALLI

Tutor del Laboratorio di teatro del Corso di laurea magistrale in scienze e tecniche del teatro dell'Università IUAV di Venezia. Di origini ticinesi, studia a Lugano e si trasferisce nel 1968 in Italia, dove si diploma in scenografia presso l'Accademia di Brera. Ha lavorato nell'atelier di Alik Cavaliere, con Pierluigi Nicolin per la XVI Triennale di Milano e con Gae Aulenti al progetto del Musée d'Orsay e alla realizzazione di spettacoli teatrali. Dal 1984 collabora come scenografa con Luca Ronconi, con il quale ha realizzato spettacoli di lirica e prosa in Italia e in tutto il mondo: Parigi, Salisburgo, Monaco di Baviera, Bruxelles, Atene, Spagna, Tokyo. Ha inoltre collaborato con i registi Avogadro, Branciaroli, Barzini, Cavani, Martone e Lievi. Nel 2006 ha curato i costumi per *Il festino di Santa Rosalia* a Palermo con le coreografie di Daniel Erzalow. Fra i riconoscimenti per la sua attività nel teatro di prosa e lirico ricordiamo i premi Ubu, Gassman, ETI, Abbiati, Amici del loggione del Teatro alla Scala, Samaritani, Associazione nazionale dei critici di teatro. Ha curato gli allestimenti delle mostre *La scena del Vate* al Museo alla Scala, *Van Dyck. Riflessi italiani* a Palazzo Reale di Milano, *Cina. Nascita di un impero* e *L'Europa dei 27* al Quirinale, *Sebastiano del Piombo* a Palazzo Venezia. Dal 1991 si dedica all'insegnamento: è stata professoressa di scenografia al Politecnico di Milano-Bovisa ed è titolare della cattedra di scenografia alla Nuova accademia di belle arti di Milano e del laboratorio di scenografia all'Università IUAV di Venezia con cui ha collaborato nel 2011 e 2012 agli allestimenti di *Intolleranza* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli alla Fenice.

GABRIELE MAYER

Tutor del Laboratorio di teatro del Corso di laurea magistrale in scienze e tecniche del teatro dell'Università IUAV di Venezia. Romano e figlio d'arte, compiuti gli studi artistici dà inizio alla sua carriera lavorando nella sartoria di famiglia dove approfondisce la conoscenza delle tecniche per il taglio maschile e femminile. Affiancando i migliori artisti del costume (Coltellacci, Gherardi, De Matteis, Costanzi) partecipa, come loro assistente, a film di Germi, Fellini, Patroni Griffi, De Sica, Rossellini, Monicelli, nonché a *La Bibbia* di John Huston. In seguito come costumista titolare firma spettacoli televisivi, cinematografici e teatrali vestendo attrici come Sofia Loren, Rossella Falk, Ursula Andress, Mariangela Melato, Annamaria Guarnieri, Carla Fracci, Claudia Cardinale, Raffaella Carrà e altrettanti attori famosi. Ha collaborato con registi come Luca Ronconi, Lina Wertmüller, Umberto Orsini, Renato Castellani, Franco Rossi, e con costumisti e stilisti importanti in film e spettacoli in Italia e all'estero. Premiato nel 2005 dall'ETI per i costumi della *Centauria* al Teatro Olimpico di Vicenza, nel 2007 ha ricevuto il Premio Cinecittà Holding come collaboratore all'esecuzione dei costumi del film *Marie Antoinette* di Sofia Coppola. Tra gli impegni più recenti, i costumi per *La compagnia degli uomini* di Edward Bond con la regia di Ronconi al Teatro Grassi di Milano, le collaborazioni, come tutor IUAV, agli allestimenti di *Intolleranza*

di Nono e *Lou Salomé* di Sinopoli al Teatro La Fenice, la realizzazione dei costumi rossi settecenteschi disegnati dalla costumista Brigitte Reiffenstuel per *Don Giovanni* con la regia di Robert Carsen al Teatro alla Scala, la realizzazione dei costumi di Gianluca Falaschi per *L'italiana in Algeri* al Rossini Opera Festival e di parte dei costumi di Antony McDonald per *L'enfant et les sortilèges* al Bol'šoj di Mosca.

FRANCESCO GERARDI

Attore, interprete del ruolo del narratore. Nato a Pisa, si è diplomato nel 2002 all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma, dove è stato allievo, tra gli altri, di Luca Ronconi, Marisa Fabbri, Massimiliano Farau e Michele Monetta. Ha debuttato nel 2000 a fianco di Massimo Foschi ed Eros Pagni nello spettacolo *Le spade e le ferite* diretto da Ugo Gregoretti. In oltre dieci anni di attività ha affrontato le esperienze più diverse, dal teatro con i detenuti del Carcere di Rebibbia, alle compagnie di giro con attori quali Oreste Lionello, Maria Paiato, Renato De Carmine e Paolo Bonacelli, alle produzioni internazionali che lo hanno portato a recitare davanti alle platee di New York, Washington, Città del Guatemala e Tokyo, fino alle più recenti collaborazioni col Teatro Stabile di Parma diretto da Walter Le Moli. Nel 2011, sotto la regia di Le Moli, ha debuttato al Teatro La Fenice in *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare con le musiche di scena di Mendelssohn dirette da Gabriele Ferro. Come insegnante di recitazione e movimento scenico ha tenuto seminari in Italia, e negli Stati Uniti presso l'Actors Studio di New York e lo Stanislavskij Theatre di Washington. Da anni collabora col regista Gigi Dall'Aglio nei laboratori di teatro dell'Università IUAV di Venezia. È autore di testi teatrali rappresentati in teatri quali il Piccolo di Milano, lo Stabile di Torino e l'Arena del Sole di Bologna.

ZUZANA MARKOVÁ

Soprano, interprete del ruolo della cantatrice. Nata a Praga nel 1988, studia canto, pianoforte e direzione d'orchestra al Conservatorio di Praga e debutta a 16 anni in *Opera z pouti* di Burian al Teatro Nazionale di Ostrava. Nel 2003 è prima al concorso Young Prague Singers. Nel 2004 dirige la Children's Opera di Praga in tournée a Bayreuth, Dortmund, Bologna, Parigi, e all'Expo 2005 in Giappone. Nel 2010-2011 frequenta la Scuola dell'Opera a Bologna. Tra le sue interpretazioni ricordiamo: Zerlina in *Don Giovanni*, Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Melissa nel *Cavaliere errante* di Traetta, Jitka in *Dalibor* di Smetana, Kolotoč in *Kolotoč* di Trojan, Ariadna in *Ariadna* di Martinů, Micaëla in *Carmen*, Minja nel *Soffio delle fate* di Zigante e Susan in *Vita* di Tutino al Teatro Nazionale di Ostrava; cameriera, amica, amante, ficcanaso e giornalista in *Powder Her Face* di Adès (regia di Pizzi) al Teatro Rossini di Lugo, al Comunale di Bologna e al Malibran di Venezia; musiche di Ravel e Stravinskij e la prima mondiale di *Salomé* di Grimaldi al Festival di Martina Franca; Giustina in *Senso* di Tutino al Teatro Massimo di Palermo (direzione di Steinberg, regia di de Ana); Donna Anna in *Don Giovanni* (regia di Pizzi) e Clorinda nella *Cenerentola* (regia di Abbado) al Comunale di Bologna; la Regina in *Das geheime Königreich* di Krenek a Martina Franca e Lubeca; la principessa di Navarra in *Gianni di Parigi* di Donizetti a Wexford; concerti a Parma e in Cina in tournée con la Filarmonica Toscanini diretta da Foster. Secondo premio al Concorso Ernst Häfliger 2012 di Berna, nell'ultima stagione è stata invitata ai concerti *Klassiek in de Stad* della Vlaamse Opera di Anversa, *Omaggio a Verdi* con l'Orchestra Sinfonica Siciliana e *Musique en fête* alle Chorégies d'Orange, e in recital al Foyer dell'Opéra di Avignone.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz
direttore principale

Luca De Marchi ◊
maestro di sala
Alberto Boischio ◊
altro maestro di sala

Maria Parmina Giallombardo ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Xhoan Shkreli
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Cappelletto •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Livio Salvatore Troiano
Johanna Verheijen

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Francesco Negroni • ◊
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Valentina Giovannoli
Anna Mencarelli
Stefano Pio

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Anna Malvasio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumorì
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria
Laura Coppola
Alessia Libettoni ◊
Jacopo Longato ◊

UFFICIO STAMPA
Barbara Montagner
responsabile
Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO
Domenico Cardone
direttore
Marina Dorigo
Franco Rossi ◊
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara
Tiziana Paggiaro
Lorenza Bortoluzzi

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING

Anna Migliavacca

Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Marco Paladin

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanon
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin

Agnese Cesari ◇

Lucia Cecchelin

responsabile produzione

Silvia Martini

Fabio Volpe

Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani ◇

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◊ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani Marco Zen	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero Vittorio Garbin Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◊ Riccardo Longo ◊ Roberto Pirrò ◊		Luigina Monaldini Valeria Boscolo ◊ Silvana Dabalà ◊ Luisella Isicato ◊ Stefania Mercanzin ◊ Alice Niccolai ◊
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello Marco Covelli				Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Michele Arzenton Pierluca Conchetto Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Federico Geatti Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin Roberto Gallo	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Michele Gasparini Roberto Mazzon Carlo Melchiori	Luca Seno Teodoro Valle Giancarlo Vianello				
Francesco Nascimben Francesco Padovan Claudio Rosan Stefano Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Mario Visentin Andrea Zane	Massimo Vianello Roberto Vianello Alessandro Diomede ◊ Domenico Migliaccio ◊ Andrea Sanson ◊ Michele Voltan ◊				
Vitaliano Bonicelli ◊ Franco Contini ◊ Cristiano Gasparini ◊ Enzo Martinelli ◊ Luca Micconi ◊ Stefano Neri ◊ Giovanni Pancino ◊ Paolo Scarabel ◊					

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

16 / 20 / 22 / 24 / 27 / 29 / 30
novembre 2012

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Otello Gregory Kunde / Walter
Fraccaro

Jago Lucio Gallo / Dimitri Platanius

Desdemona Leah Crocetto / Carmela
Remigio

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con la
Fondazione Arena di Verona nel
bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

18 / 23 / 25 / 28 novembre
1 dicembre 2012

Tristan und Isolde

(Tristano e Isotta)

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Tristan Ian Storey

Re Marke Attila Jun

Isolde Brigitte Pinter

Kurwenal Richard Paul Fink

Brangäne Tuija Knihtilä

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Paul Curran**

scene e costumi **Robert Innes**

Hopkins

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice nel bicentenario della nascita di
Richard Wagner

spettacolo sostenuto dal Freundeskreis des
Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2012

Eesti Rahvusballett

(Balletto Nazionale Estone)

Lo schiaccianoci

coreografia di **Ben Stevenson**

musica di **Pëtr Il'č Čajkovskij**

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Balletto Nazionale Estone

ripresa della coreografia

Timothy O'Keefe

scene e costumi **Thomas Boyd**

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Mikhail Gerts**

Teatro La Fenice

18 / 20 / 22 / 24 / 26 gennaio 2013

I masnadieri

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Carlo Andeka Gorrotxategui

Francesco Artur Ruciński

Amalia Maria Agresta

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Gabriele Lavia**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Andrea Viotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con il Teatro di
San Carlo di Napoli nel bicentenario della
nascita di Giuseppe Verdi

Teatro Malibrán

25 / 27 gennaio

1 / 3 / 8 febbraio 2013

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Maxim Mironov

Bartolo Omar Montanari

Rosina Chiara Amarù

Figaro Vincenzo Taormina

Basilio Luca Dall'Amico

maestro concertatore e direttore

Stefano Rabaglia

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 9 / 10 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 /
19 / 20 febbraio 2013

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Giorgio Berrugi / Marco

Panuccio / Aquiles Machado

Marcello Simone Piazzola / Julian Kim

Mimi Maria Agresta / Jessica Nuccio

Musetta Ekaterina Bakanova /

Francesca Dotto

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

15 / 17 / 19 / 21 / 23 marzo 2013

Věc Makropulos

(L'affare Makropulos)

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Emilia Marty Ángeles Blancas Gulin

Albert Gregor Ladislav Elgr

Jaroslav Prus Martin Bárta

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

regia **Robert Carsen**

scene **Radu Boruzescu**

costumi **Miruna Boruzescu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Opéra National du Rhin di Strasburgo e Staatstheater di Norimberga

Teatro Malibran

16 / 20 / 22 / 24 / 28 marzo

12 / 14 / 16 / 17 aprile 2013

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Tobia Mill Omar Montanari

Fanni Marina Bucciarelli

Edoardo Milfort Giorgio Misseri

Sloak Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari / Giovanni

Battista Rigon (12 / 14 / 16 / 17 apr.)

regia **Enzo Dara**

scene e costumi

**Scuola di Scenografia
dell'Accademia di Belle Arti
di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia (12 / 14 / 16 / 17 aprile)

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

30 aprile – 28 maggio 2013

Progetto Mozart

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

30 aprile 4 / 10 / 14 / 17 / 21 / 24 / 28
maggio 2013

Don Giovanni

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Simone Alberghini /

Alessio Arduini / Markus Werba

Donna Anna Carmela Remigio / *Maria*
Bengtsson

Don Ottavio Marlin Miller

Donna Elvira Maria Pia Piscitelli

Leporello Nicola Ulivieri

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

5 / 11 / 15 / 18 / 22 / 25 maggio 2013

Le nozze di Figaro

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Il conte di Almaviva Simone Alberghini

La contessa di Almaviva Marita Solberg

Susanna Rosa Feola

Figaro Vito Priante

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

12 / 16 / 19 / 23 / 26 maggio 2013

Così fan tutte

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Fiordiligi Maria Bengtsson

Dorabella Josè Maria Lo Monaco

Guglielmo Alessio Arduini

Ferrando Anicio Zorzi Giustiniani

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
giugno 2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Amarilli Nizza / *Svetlana*
Kasyan

F. B. Pinkerton Andeka Gorrotxategui /
Giuseppe Varano / *Giorgio Berrugi*

Sharpless Vladimir Stoyanov / *Elia*
Fabbian

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber / Giacomo

Sagripani (23, 27)

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro

La Fenice nell'ambito del festival

«Lo spirito della musica di Venezia»

progetto speciale della 55. Esposizione
Internazionale d'Arte della Biennale
di Venezia

spettacolo sostenuto dal Circolo La Fenice
con il contributo di Van Cleef & Arpels

Cortile di Palazzo Ducale

10 / 14 / 17 luglio 2013

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Otello Gregory Kunde

Jago Lucio Gallo

Desdemona Carmela Remigio

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Francesco Micheli

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro

La Fenice nel bicentenario della nascita

di Giuseppe Verdi nell'ambito del festival

«Lo spirito della musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

30 / 31 agosto
1 / 3 / 8 / 10 / 14 / 17 / 19 / 21 / 24 / 25
/ 27 / 28 settembre 2013

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Ekaterina Bakanova /
Jessica Nuccio / Elena Monti

Alfredo Germont Piero Pretti / Shalva
Mukeria

Giorgio Germont Dimitri Platanias /
Simone Piazzola

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz / Stefano

Rabaglia

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 18 / 20 / 22 / 29 settembre
16 / 18 / 26 ottobre 2013

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali

Carmen Veronica Simeoni / Katarina
Giotas

Don José Stefano Secco / Luca
Lombardo

Escamillo Alexander Vinogradov
Micaëla Ekaterina Bakanova

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz / Omer Meir
Wellber

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

coproduzione Gran Teatre del Liceu
di Barcellona, Teatro Massimo di Palermo,
Teatro Regio di Torino e Teatro La Fenice
di Venezia

spettacolo sostenuto dal Circolo La Fenice

Teatro Malibran

2 / 5 / 6 / 8 / 10 ottobre 2013

Aspern

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Il narratore Francesco Gerardi

Una cantatrice Zuzana Marková

maestro concertatore e direttore

Marco Angius

regia, scene e costumi **Università**

IUAV di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in collaborazione con la Biennale
di Venezia nell'ambito del 57. Festival
Internazionale di Musica Contemporanea

Teatro La Fenice

12 / 17 / 20 / 24 / 27 / 29 / 31 ottobre
2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Fiorenza Cedolins /
Svetlana Kasyan

F.B. Pinkerton Andeka Gorrotategui

Sharpless Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Àlex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del festival
«Lo spirito della musica di Venezia»
progetto speciale della 55. Esposizione
Internazionale d'Arte della Biennale
di Venezia

spettacolo sostenuto dal Circolo La Fenice
con il contributo di Van Cleef & Arpels

Teatro La Fenice

13 / 15 / 19 / 25 / 30 ottobre 2013

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Irina Dubrovskaya

Nemorino Shi Yijie

Belcore Marco Filippo Romano

Il dottor Dulcamara Omar Montanari

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

23 / 26 / 27 / 29 / 30 novembre
1 dicembre 2013

L'africane

(L'africane)

musica di **Giacomo Meyerbeer**

personaggi e interpreti principali

Inès Jessica Pratt / Zuzana Marková

Vasco de Gama Gregory Kunde /
Antonello Palombi

Sélíka Veronica Simeoni / Patrizia
Biccirè

Nélusko Angelo Veccia / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia **Leo Muscato**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nel 150° anniversario della morte
di Giacomo Meyerbeer

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2013

Eifman Ballet di San Pietroburgo

Onegin

prima rappresentazione italiana

coreografia di **Boris Eifman**

musiche di **Pëtr Il'č Čajkovskij** e

Aleksandr Sitkovetskij

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Eifman Ballet di San Pietroburgo

scene **Zinovy Margolin**

costumi **Olga Šaišmelašvili, Pëtr**

Okunev

Teatro Malibran

17 / 19 / 21 / 23 / 25 gennaio 2014

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Dormont David Ferri Durà

Giulia Irina Dubrovskaya

Dorvil Giorgio Misseri

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di**

**scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del progetto Atelier
della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 gennaio
1 febbraio 2014

La clemenza di Tito

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Vitellia Carmela Remigio

Sesto Monica Bacelli

Annio Paola Gardina

maestro concertatore e direttore

Ottavio Dantone

regia **Ursel** e **Karl-Ernst Herrmann**

scene e costumi **Karl-Ernst**

Herrmann

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Teatro Real di Madrid

Teatro La Fenice

15 / 16 / 19 / 21 / 23 / 25 / 27 febbraio
4 / 6 / 8 marzo 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Venera Gimadieva

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 22 / 26 febbraio
2 / 5 / 7 / 9 marzo 2014

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri

Bartolo Omar Montanari

Rosina Marina Comparato

Figaro Julian Kim

Basilio Luca Dall'Amico

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro Malibran

28 febbraio
1 / 5 / 7 / 11 marzo 2014

Il campiello

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

maestro concertatore e direttore

Stefano Romani

regia **Paolo Trevisi**

scene **Giuseppe Ranchetti**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Lirico Veneto

allestimento Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»

Teatro Malibran

27 / 29 marzo
2 / 4 / 6 aprile 2014

Elegy for Young Lovers (Elegia per giovani amanti)

musica di **Hans Werner Henze**

maestro concertatore e direttore

Jonathan Webb

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro delle Muse
di Ancona

Teatro La Fenice

28 / 30 marzo
1 / 3 / 5 aprile 2014

Il trionfo del tempo e del disinganno

musica di **Georg Friedrich Händel**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Calixto Bieito**

scene **Susanne Gschwender**

costumi **Anna Eiermann**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Staatstheater Stuttgart

Teatro La Fenice

19 aprile – 1 giugno 2013

Progetto Puccini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

19 / 22 / 24 / 27 / 29 aprile
3 / 10 / 25 / 27 / 30 maggio 2014

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Paulo Paolillo

Marcello Julian Kim

Mimi Carmen Giannattasio / Kristin
Lewis

Musetta Francesca Dotto

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

26 / 30 aprile
2 / 4 / 9 / 21 / 24 / 29 maggio
1 giugno 2014

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Sharpless Marco Caria / Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 28 / 31
maggio 2014

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Tosca Amanda Echazal / Susanna
Branchini

Cavaradossi Stefano Secco / Lorenzo

Decaro

Scarpia Roberto Frontali / Angelo
Veccia

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice

Teatro La Fenice

27 / 29 giugno
1 / 3 / 5 luglio 2014

The Rake's Progress

(La carriera di un libertino)

musica di **Igor Stravinskij**

personaggi e interpreti principali

Anne Carmela Remigio

Tom Rakewell Juan Francisco Gatell

Nick Shadow Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con Oper Leipzig
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Cortile di Palazzo Ducale

12 / 15 / 18 luglio 2014

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

PROGETTO PUCCINI

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 agosto

2 / 3 / 7 / 13 / 19 / 25 settembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 14 / 17 / 20 / 24 / 26 / 28

settembre 2014

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Leonora Carmen Giannattasio

Azucena Veronica Simeoni

Manrico Gregory Kunde

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in
coproduzione con la Fondazione Teatro
Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 21 / 23 / 27 settembre 2014

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando Giorgio Misseri

Isabella Marina Bucciarelli

Ormondo Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Scuola di**

scenografia dell'Accademia di

Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto Atelier Malibrán

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19

ottobre 2014

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Alessio Arduini

Donna Anna Jessica Pratt / Francesca

Dotto

Don Ottavio Juan Francisco Gatell /

Anicio Zorzi Giustiniani

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

31 ottobre

2 / 4 / 6 / 8 novembre 2014

Titolo contemporaneo

da definire

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in collaborazione con la Biennale
di Venezia nell'ambito del 58. Festival
Internazionale di Musica Contemporanea



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro La Fenice

8 novembre 2013 ore 20.00 turno S
10 novembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Arvo Pärt

Cantus in Memory of Benjamin Britten
per orchestra d'archi e campana

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Variazioni su un tema rocòcò op. 33
per violoncello e orchestra

violoncello **Emanuele Silvestri**

Igor Stravinskij

Petruška (versione 1947)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 dicembre 2013 ore 20.00 turno S
7 dicembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Sir John Eliot Gardiner

Giuseppe Verdi

Aida: Sinfonia (versione 1872)
Te Deum per doppio coro e orchestra

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Basilica di San Marco

18 dicembre 2013 ore 20.00 solo per
invito

19 dicembre 2012 ore 20.00 turno S

direttore

Stefano Montanari

Programma da definire

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

*in collaborazione con la Procuratoria
di San Marco*

Teatro La Fenice

10 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
12 gennaio 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Alessandro De Marchi

Luigi Sammarchi

*Nuova commissione nell'ambito del
progetto «Nuova musica alla Fenice»*

Gian Francesco Malipiero

Gabrieliana per piccola orchestra

Nino Rota

Concerto per archi

Igor Stravinskij

Concerto per orchestra da camera
Dumbarton Oaks

Ottorino Respighi

Antiche danze ed arie per liuto.
Suite n. 3 per orchestra d'archi

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
2 febbraio 2014 ore 17.00 turno U*

direttore

Diego Matheuz

Luciano Berio

Quattro versioni originali della *Ritirata
notturna di Madrid* di Luigi Boccherini

Ottorino Respighi

Passacaglia in do minore

Anton Webern

Passacaglia op. 1

Franz Schubert

Sinfonia n. 4 in do minore D 417
Tragica

Orchestra del Teatro La Fenice

* *in collaborazione con
gli Amici della Musica di Mestre*

Teatro Malibran

7 febbraio 2014 ore 20.00 turno S
8 febbraio 2014 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Vittorio Montalti

*Nuova commissione nell'ambito del
progetto «Nuova musica alla Fenice»*

Béla Bartók

Divertimento per archi

Gustav Mahler

Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis
maggiore

Jean Sibelius

Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 105

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e solista

Yuri Bashmet

Georgij Sviridov

Sinfonia da camera per archi op. 14

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia per viola e archi *Il Tredicesimo*
trascrizione di Aleksandr Čajkovskij
del Quartetto n. 13 op. 138

viola **Yuri Bashmet**

Igor Stravinskij

Concerto in re per archi

Andrea Liberovici

Non un silenzio per viola e orchestra
prima esecuzione assoluta

viola **Yuri Bashmet**

Toru Takemitsu

Tre colonne sonore per archi

I solisti di Mosca

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro La Fenice

14 marzo 2014 ore 20.00 turno S
16 marzo 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Jean Sibelius

Sinfonia n. 6 in re minore op. 104

Edward Elgar

Sinfonia n. 2 in mi bemolle maggiore
op. 63

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Arvo Pärt

Für Alina per pianoforte

Magnificat per coro misto a cappella

Fratres per violino e pianoforte

Salve Regina per coro misto e organo

Spiegel im Spiegel per violino e

pianoforte

Berliner Messe per coro misto e organo

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

11 aprile 2014 ore 20.00 turno S
13 aprile 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Marco Angius

Igor Stravinskij

Variations

(*Aldous Huxley in memoriam*)

Luca Mosca

*Quinto concerto. Undici frammenti
in un girotondo* per pianoforte e
orchestra

pianoforte **Luca Mosca**

Bruno Maderna

Introduzione e passacaglia «Lauda Sion
Salvatorem»

Goffredo Petrassi

Frammento

Igor Stravinskij

Sinfonia in tre movimenti

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

6 giugno 2014 ore 20.00 turno S
7 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore

Diego Matheuz

Mauro Lanza

*Nuova commissione nell'ambito del
progetto «Nuova musica alla Fenice»*

Maurice Ravel

Ma mère l'Oye

Elliott Carter

Holiday Overture

Manuel de Falla

El amor brujo: Danza ritual del fuego

Igor Stravinskij

Suite dal balletto *L'uccello di fuoco*
(versione 1945)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13 giugno 2014 ore 20.00 turno S
14 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore

Gaetano d'Espinosa

Maurice Ravel

Le tombeau de Couperin

Autore da definire

Concerto per pianoforte e orchestra
pianoforte **Vincitore del Premio
Venezia 2013**

Elliott Carter

Elegy per orchestra d'archi

Luciano Berio

Rendering

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 giugno 2014 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

John Cage

Four² per coro a cappella

Morton Feldman

For Stefan Wolpe per coro misto e due
vibrafondi

Wolfgang Rihm

Astralis («Über die Linie» III) per piccolo
coro, violoncello e timpani

Coro del Teatro La Fenice



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60 Benemerito € 250
Sostenitore € 120 Donatore € 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,

Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

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

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

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

Restauri

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

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2012

a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 1, 176 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, 2, 150 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

THOMAS ADÈS, *Powder Her Face*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Daniela Tortora, Philip Hensher, Valentina Brunetti, Emanuele Bonomi

GEORGES BIZET, *Carmen*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013

a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 1, 174 pp. ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica, Francesco Micheli, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2, 204 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Věc Macropulos*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Vincenzina Ottomano, Max Brod, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *Aspern*, 6, 144 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Giorgio Pestelli, Salvatore Sciarrino e Anna Maria Morazzoni, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Marina Dorigo, Michele Girardi, Elena Tonolo

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

a cura dell'Ufficio stampa

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di settembre 2013

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Jas Gawronski

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Vittorio Radice

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



**TEATRO
LA FENICE**
Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrolafenice.it

PONTE
UOMINI E VIGNE DAL 1948
Viticoltori Ponte srl
Ponte di Piave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FENICE SERVIZI TEATRALI
Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com

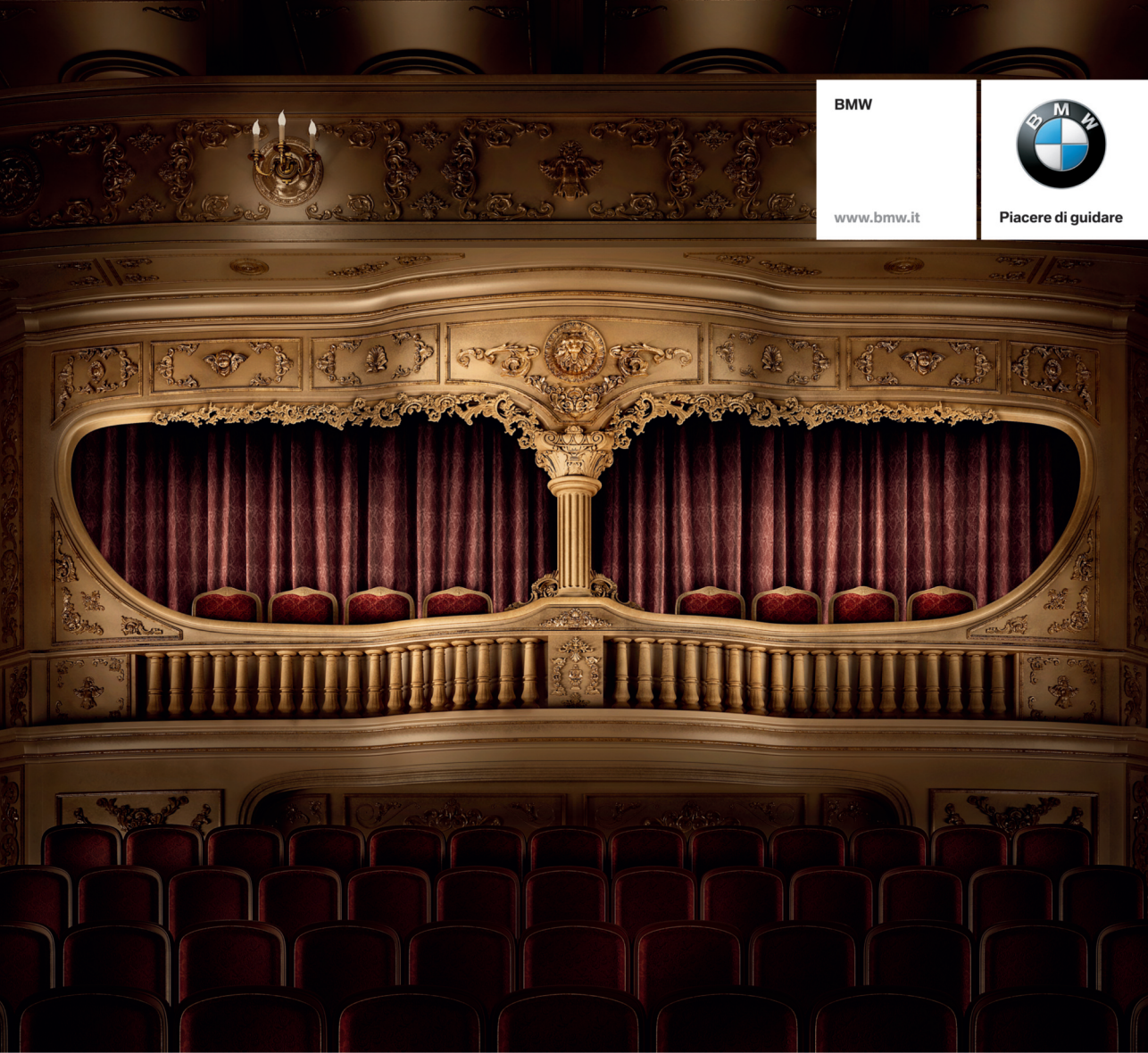
Il futuro si costruisce sui valori del passato

Palazzo Thiene, Vicenza
Andrea Palladio (XVI sec.)
Sede storica della
Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



BMW

www.bmw.it



Piacere di guidare

**QUESTA SERA,
BMW VI ACCOMPAGNA A TEATRO.**

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.