



**HAUSBRANDT**

TRIESTE 1892



**Note morbide e *Intense.***

**Hausbrandt, la pausa d'autore  
tra musica e arte.**



HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,  
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

[hausbrandt.it](http://hausbrandt.it)



**TEATRO LA FENICE DI VENEZIA**

**Visit the Theatre  
and Maria Callas exhibition**

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

CELEBRATING MARIA CALLAS  
**100<sup>TH</sup> BIRTH ANNIVERSARY**

**2.12.2023**

*Buon compleanno  
Maria Callas!*

FENICE SERVIZI TEATRALI

**FEST**

**BIGLIETTI/INFORMAZIONI E VENDITA | INFORMATION AND TICKETS**

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

THE MERCHANT<sup>®</sup>  
OF VENICE



*My Pearls*  
*the quintessence of*  
*the precious gems*





## Nuova Audi Q4 Sportback e-tron S line edition. Ora ancora più sportiva.

Audi Financial Services finanzia la vostra Audi.

**Scopri ora grazie alla formula Audi Value Noleggio.  
Da personalizzabile a all-inclusive.**

Anche la sportività si evolve. Oltre a una maggiore velocità di ricarica e a più di 500 km di autonomia, nuova Audi Q4 Sportback e-tron 100% elettrica in versione S line edition ha ancora più carattere, grazie all'allestimento sportivo S line, assetto ribassato, sedili sportivi ed interni impregiati dal pacchetto d'illuminazione ambientale e dall'inserito in alluminio Convergence antracite. In più, grazie ai Fari Audi Matrix LED inclusi che garantiscono un'illuminazione uniforme in ogni condizione, rende ogni viaggio la sintesi perfetta tra sportività e tecnologia.

Scopri di più nel nostro Showroom e su [audi.it](https://www.audi.it)

Audi Q4 Sportback e-tron S line edition. Consumo ciclo di prova combinato (WLTP): 16,2 - 19,5 kWh/100 km; autonomia ciclo di prova combinato (WLTP): 450 - 545 km; emissioni di CO<sub>2</sub> nel ciclo di prova combinato: 0 g/km.

I valori indicativi relativi al consumo di energia e alle emissioni di CO<sub>2</sub> sono rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche e integrazioni). I valori di emissioni CO<sub>2</sub> nel ciclo combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione dell'Ecotassa/Ecobonus, e relativo calcolo. Eventuali equipaggiamenti e accessori aggiuntivi, lo stile di guida e altri fattori non tecnici possono modificare i predetti valori. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi e a consultare il sito [audi.it](https://www.audi.it). È disponibile gratuitamente presso ogni Concessionaria una guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO<sub>2</sub>, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli.

**MOTORCLASS**  
Concessionaria e Service Audi

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

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

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



# La Fenice Theatre



## Organise **your event**

Private events  
Corporate conventions  
Gala dinners  
Customised services

## Visit the **Theatre**

Audio guide tours  
Guided tours  
Guided tours with cocktail



**Fenice Servizi Teatrali**

Fest S.r.l.  
San Marco, 4387  
30124 Venezia  
Tel. +39 041 786672  
[info@festfenice.com](mailto:info@festfenice.com)



## Radio3 per la Fenice

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

sabato 24 novembre 2023 ore 20.30

**Les Contes d'Hoffmann**

venerdì 2 febbraio 2024 ore 19.00

**La bohème**

sabato 3 febbraio 2024 ore 19.00

**Il barbiere di Siviglia**

venerdì 8 marzo 2024 ore 19.00

**Maria Egiziaca**

venerdì 12 aprile 2024 ore 19.00

**Mefistofele**

venerdì 7 giugno 2024 ore 19.00

**Il Bajazet (Il Tamerlano)**

venerdì 30 agosto 2024 ore 19.00

**Turandot**

martedì 17 settembre 2024 ore 19.00

**La fabbrica illuminata / Erwartung**

giovedì 31 ottobre 2024 ore 19.00

**La vita è sogno**

Concerti della Stagione Sinfonica 2023-2024

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

**Robert Treviño** (sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00)

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

**Hartmut Haenchen** (sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00)

**Alpesh Chauhan** (venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00)

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

**Juanjo Mena** (venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00)

FONDAZIONE  
**AMICI DELLA FENICE**  
STAGIONE 2023-2024



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

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

*Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries – 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<sup>1</sup> - fa<sup>3</sup>,  
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,  
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

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

*e-mail: [info@amicifenice.it](mailto:info@amicifenice.it)  
[www.amicifenice.it](http://www.amicifenice.it)*

*Incontri con l'opera  
e con il balletto*

lunedì 20 novembre 2023, ore 18

SANDRO CAPPELLETTO

**Les Contes d'Hoffmann**

lunedì 8 gennaio 2024, ore 18

FRANCO BOLLETTA

**Les Saisons**

lunedì 29 gennaio 2024, ore 18

MASSIMO CONTIERO

**La bohème**

venerdì 16 febbraio 2024, ore 18

VITALE FANO

**Maria Egiziaca**

mercoledì 3 aprile 2024, ore 18

CARLA MORENI

**Mefistofele**

venerdì 19 aprile 2024 ore 17.00

MARIANNA ACITO, JACOPO CANEVA,  
ANNA DOBRUCKA, PAOLO NOTARGIACOMO

**Marco Polo**

lunedì 13 maggio 2024, ore 18

LUCA MOSCA

**Don Giovanni**

martedì 4 giugno 2024, ore 18

ALESSANDRO BORIN

**Il Bajazet (Il Tamerlano)**

lunedì 17 giugno 2024, ore 18

FRANCESCO FONTANELLI

**Ariadne auf Naxos**

giovedì 5 settembre 2024, ore 18

HARVEY SACHS

**La fabbrica illuminata / Erwartung**

martedì 23 ottobre 2024, ore 18

PAOLO PINAMONTI

**La vita è sogno**

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



*Max Liebermann, Richard Strauss. Berlino, Nationalgalerie.*



# VENEZIAMUSICA

*e dintorni*

LIRICA E BALLETO  
STAGIONE 2023-2024

## ARIADNE AUF NAXOS

**Teatro La Fenice**

venerdì 21 giugno 2024 ore 19.00 turno A  
domenica 23 giugno 2024 ore 17.00 turno B  
martedì 25 giugno 2024 ore 19.00 turno D  
giovedì 27 giugno 2024 ore 19.00 turno E  
domenica 30 giugno 2024 ore 17.00 turno C

*main partner*

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



*Hugo von Hofmannsthal nella sua abitazione a Rodaun, presso Vienna.*

La locandina	13
<i>Ariadne auf Naxos</i> in breve	15
<i>Ariadne auf Naxos</i> in short	18
Argomento	21
Synopsis	24
Argument	27
Handlung	30
Il libretto	34
Due donne, la musica, l'ironia e il tempo <i>di Virgilio Bernardoni</i>	81
Paul Curran: « <i>Ariadne</i> ci dice che il genere umano non cambia mai» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	93
Paul Curran: "Ariadne tells us that the human race never changes"	98
Markus Stenz: «Un'opera moderna che parla della complessità della vita»	103
Markus Stenz: "An up to date opera on the complexity of life"	107
Richard Strauss alla Fenice <i>a cura di Franco Rossi</i>	111
MATERIALI	
L' <i>Epistolario</i> di Hofmannsthal e Strauss, una fucina di creazione <i>di Leonardo Mello</i>	128
Arianna abbandonata <i>di Leonardo Mello</i>	131
CURIOSITÀ	
Maria Jeritz, grande interprete straussiana	136
Biografie	137
DINTORNI	
In Piazza San Marco <i>Omaggi a Puccini dal mondo</i>	148
La Fenice in <i>tournée</i> ad Amburgo: il concerto nella prestigiosa Elbphilharmonie	150
IMPRESA E CULTURA	
La <i>partnership</i> culturale tra Venezia FC e Teatro La Fenice	152



*Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss a Garmisch.*

# ARIADNE AUF NAXOS

*opera in un prologo e un atto*

libretto di **Hugo von Hofmannsthal**

musica di **Richard Strauss**

prima rappresentazione assoluta:

Vienna, Operntheater, 4 ottobre 1916

editore proprietario Fürtner Musikverlag, Mainz  
(Boosey & Hawkes)

versione 1916

*personaggi e interpreti*

<i>Der Haushofmeister</i>	Karl-Heinz Macek
<i>Ein Musiklehrer</i>	Markus Werba
<i>Der Komponist</i>	Sophie Harmsen
<i>Der Tenor (Bacchus)</i>	John Matthew Myers
<i>Ein Offizier</i>	Nicola Pamio
<i>Ein Tanzmeister</i>	Blagoj Nacoski
<i>Ein Perückenmacher</i>	Francesco Milanese
<i>Ein Lakai</i>	Matteo Ferrara
<i>Zerbinetta</i>	Erin Morley
<i>Primadonna (Ariadne)</i>	Sara Jakubiak
<i>Harlekin</i>	Áneas Humm
<i>Scaramuccio</i>	Mathias Frey
<i>Truffaldin</i>	Szymon Chojnacki
<i>Brighella</i>	Enrico Casari
<i>Najade</i>	Jasmin Delfs
<i>Dryade</i>	Marie Seidler
<i>Echo</i>	Giulia Bolcato

*maestro concertatore e direttore*

**Markus Stenz**

*regia*

**Paul Curran**

*scene e costumi* Gary McCann

*light designer* Howard Hudson

**Orchestra del Teatro La Fenice**

*in lingua originale con sopratitoli in italiano e in inglese*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con Fondazione Teatro Comunale di Bologna  
e con Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste

assistente alla regia Oscar Cecchi; assistente alle scene Gloria Bolchini; assistente ai costumi Gabriella Ingram; maestro di sala Roberta Paroletti; altro maestro di sala Alberto Boischio; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni e Roberta Ferrari; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; scene, attrezzeria, costumi, calzature, parrucche Fondazione Teatro Comunale di Bologna; trucco Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

## *Ariadne auf Naxos* in breve

È dai tempi di Monteverdi che il mito di Arianna abbandonata da Teseo ha affascinato gli autori del teatro d'opera: al lavoro monteverdiano (purtroppo perduto, a eccezione del celeberrimo *Lamento*) vanno affiancati quelli di Marcello, Händel, Porpora, Benda, Massenet. Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss non sarebbero stati gli ultimi (va ricordato *L'abandon d'Ariane* di Milhaud, 1928), ma furono certo i primi ad affrontare il tema in una prospettiva distanziata e ironica, facendo convivere nella rappresentazione aspetti patetici e buffi. Fu Hofmannsthal a proporre tale possibilità, raccomandando al compositore in una lettera del 1911 che l'opera fosse elaborata «non come una servile imitazione, ma come un'ingegnosa parafrasi dell'antico stile eroico, intrecciato con quello dell'opera buffa».

Intorno a tale duplice, commista natura, le circostanze della genesi offrono ulteriori informazioni: era stato Hugo von Hofmannsthal, nel maggio 1911, a proporre a Strauss la stesura di un «*divertissement* operistico» ispirato alla commedia *Le bourgeois gentilhomme* di Molière; il musicista compose inizialmente delle musiche di scena (diciassette brani, poi raccolti in una suite, nel 1917, ed eseguiti l'anno successivo a Berlino); il progetto in effetti suggeriva che alla commedia seguisse la rappresentazione dell'opera in un atto, su testo di Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos*, intesa come 'teatro nel teatro', vale a dire come spettacolo presentato nel palazzo di Jourdain (il protagonista del *Bourgeois*), dopo il *dîner*. In questa forma il lavoro esordì, con la regia di Max Reinhardt e la direzione musicale dello stesso Strauss, il 25 ottobre 1912, presso il Königliches Hoftheater di Stoccarda.

Hofmannsthal tuttavia mal sopportava il fatto (puntualmente verificatosi) che l'opera piacesse più della commedia; cosicché, nonostante il parere contrario di Strauss (poi ridimensionato), propose di smembrare le due parti, per così dire, mantenendo operativa la soluzione del 'teatro nel teatro' tramite l'aggiunta di un Prologo. Il lavoro a *Die Frau ohne Schatten* e lo scoppio della prima guerra mondiale sospesero tuttavia la revisione, che venne terminata nel 1915. In tale seconda versione, la rappresentazione dell'opera, *Ariadne auf Naxos*, ha luogo, come spettacolo d'intrattenimento, entro la casa di un facoltoso signore durante il secolo XVIII: destinata a rimanere definitiva, la nuova versione venne presentata con successo alla Hofoper di Vienna il 4 ottobre 1916, sotto la direzione di Franz Schalk.

La formula del teatro che riflette metalinguisticamente su se stesso, della musica di scena, rispondeva a più obiettivi: quello personale di Strauss, che sentiva una particolare predilezione verso tali architetture artificiali; quella dell'omaggio al Settecento, che aveva

popolato i palcoscenici con titoli che coprono pressoché l'intero arco del melodramma comico di detta formula; quella, infine, della moderna sensibilità artistica del primo Novecento che (non senza dimenticare l'antecedente tardoottocentesco di *Pagliacci*) accoglieva il teatro delle maschere nell'ordine di più o meno palesi ed inquietanti interrogativi sull'animo umano.

In *Ariadne auf Naxos* i due livelli di realtà in gioco (quello della cornice intesa come 'vera realtà' e quello della rappresentazione intesa come 'realtà fittizia') sono virtualmente interscambiabili, ed è altrettanto evidente come tale ambiguo rapporto sia facilmente riconducibile alla realtà *tout court*, quella senza virgolette e nella quale ciascuno di noi si trova quotidianamente a 'recitare'. L'estetica del *collage*, l'ombra – via via buffa, rassicurante o inquietante – della parodia consentirono a Strauss il disinvolto ricorso a paradigmi stilistici alternativi, tragici e buffi, moderni e arcaici, che spaziano da pagine d'intenso spessore



*Richard Strauss con il figlio Franz e la moglie, il soprano Pauline de Ahna.*



drammatico (l'invocazione della morte da parte di Arianna, ad esempio) a parodie fatte col gusto della citazione, magari realizzate conducendo all'estremo limite (ed è anche questa una forma di straniamento) i paradigmi stilistici settecenteschi: è il caso dell'aria di Zerbinetta, che con ogni probabilità rappresenta il *non plus ultra* d'ogni tempo quanto a tecnica del virtuosismo vocale.

Calcando la mano su elementi già di per sé eterogenei, Strauss prendeva rapidamente il largo, rispetto all'ascendente wagneriano e neotedesco che per molti anni aveva rappresentato il suo orizzonte compositivo, come chiaramente testimonia una lettera inviata ad Hofmannsthal del 1916:

Il Suo grido di allarme contro il 'musicare' à la Wagner mi è arrivato fino al cuore e ha spalancato la porta su un paesaggio del tutto nuovo, in cui, guidato da Arianna e specialmente dal nuovo prologo, spero di avviarmi verso il territorio dell'opera non wagneriana, giocosa, sentimentale, umana.

Rivelatrice di tale nuovo atteggiamento è anche l'originalissima scelta dell'organico orchestrale, che rivisita modelli barocchi, ma nello stesso tempo li 'congela' privandoli di funzionalità, investendoli di inautenticità grazie all'aggiunta di vari strumenti a percussione, un Glockenspiel, due arpe, una celesta, un armonium e un pianoforte.

## *Ariadne auf Naxos* in short

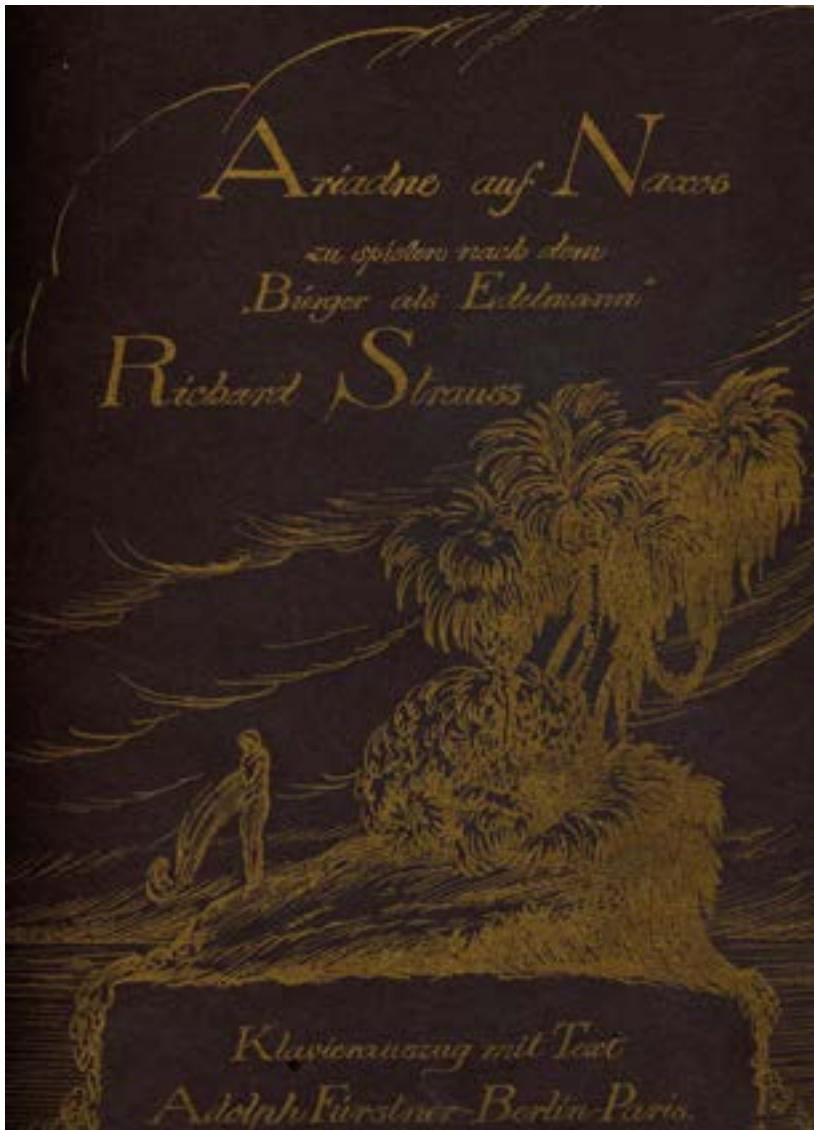
Ever since the days of Monteverdi, the myth of Ariadne abandoned by Theseus has fascinated librettists and composers; examples include Monteverdi's work (unfortunately now lost, with the exception of the famous *Lamento*) as well as those by Marcello, Händel, Porpora, Benda, and Massenet. Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss were not the last (for example, *L'abandon d'Ariane* by Milhaud, 1928), but they were certainly the first to tackle the theme from a distanced and ironic perspective and combining both pathetic and humorous aspects in their work. It was Hofmannsthal who proposed such a possibility, recommending to the composer in a letter dated 1911 that the work be developed "not as a slavish imitation, but as an ingenious reworking of the old heroic style, intertwined with that of the opera buffa".

Further details have emerged surrounding the circumstances of the genesis of this intricate intertwining: it was Hugo von Hofmannsthal, in May 1911, who proposed to Strauss the writing of an operatic "*divertissement*" inspired by Molière's comedy *Le bourgeois gentilhomme*; the musician initially composed incidental music (seventeen pieces, later combined in a suite in 1917, and performed the following year in Berlin); the project in fact suggested that the play should be followed by the performance of a one-act opera, on a text by Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos*, understood as 'theatre within the theatre', that is, as a play presented in the palace of Jourdain (the protagonist of *Bourgeois*), after *dîner*. It was in this form that the work debuted, directed by Max Reinhardt and with musical direction by Strauss himself, on October 25, 1912, at the Königliches Hoftheater in Stuttgart.

Hofmannsthal, however, resented the fact that the opera was more popular than the comedy (which duly occurred); despite Strauss's initial contrary opinion, he therefore suggested the two parts be separated, as it were, but keeping the solution of the 'theatre within the theatre' by adding a Prologue. However, revision on the opera was delayed by *Die Frau ohne Schatten* and the outbreak of the First World War so it was not completed until 1915. In this second version, the performance of the opera, *Ariadne auf Naxos* takes place as entertainment in the house of a wealthy gentleman during the eighteenth century: destined to be the final version, it was met with success at its debut at the Hofoper in Vienna on 4 October 1916, conducted by Franz Schalk.

The formula of theatre that meta-linguistically reflects on itself, and the incidental music, had several objectives: Strauss' personal one, with his particular predilection for

such artificial structures; firstly, that of paying homage to the eighteenth century, which had populated the stages with titles that span almost the entire arc of comic melodrama of this formula; and secondly, that of the modern artistic sensibility of the early twentieth century which (not forgetting the late nineteenth-century antecedent of *Pagliacci*) welcomed the theatre of masks with more or less obvious and disturbing questions about the human soul.



Frontespizio della spartito della prima versione di *Ariadne auf Naxos*, Königliches Hoftheater, Stoccarda, 1912.

In *Ariadne auf Naxos*, the two levels of reality at stake (that of the setting understood as ‘true reality’ and that of the representation understood as ‘fake reality’) are virtually interchangeable, and it is equally evident that this ambiguous relationship is easily traced back to reality *tout court*, the one without quotation marks and in which each of us finds ourselves ‘reciting’ daily. The aesthetics of the *collage*, the increasingly comic, reassuring or disturbing trace of parody allowed Strauss to make nonchalant recourse to alternative stylistic paradigms that were tragic and funny, modern, and archaic, ranging from pages of intense dramatic depth (Ariadne’s invocation of death, for example) to parodies made with a taste for quotation, perhaps made by taking eighteenth-century stylistic styles paradigms to the extreme limit (and this is also a form of estrangement). This is the case of Zerbinetta’s aria, which in all probability represents the *non plus ultra* of all time in terms of technique of vocal virtuosity.

By emphasising elements that were already heterogeneous in themselves, Strauss quickly left behind him the Wagnerian and neo-German influence that for many years had represented his compositional horizon, as can be clearly seen in a letter sent to Hofmannsthal in 1916:

Your cry of alarm against ‘composing’ *à la Wagner* has reached my heart and has opened the door to a completely new landscape, in which, guided by Ariadne and especially by the new prologue, I hope to move towards the territory of non-Wagnerian, amusing, sentimental, human opera.

Evidence of this new stance is also the highly original choice of the orchestra, re-visiting Baroque models, whilst also ‘freezing’ them by depriving them of any functionality, investing them with authenticity thanks to the addition of various percussion instruments, a Glockenspiel, two harps, a celestial, a harmonium and a piano.

# Argomento

*A Vienna, nel secolo XVIII.*

## PROLOGO

Nel palazzo del più ricco uomo di Vienna, si sta preparando la rappresentazione di un'opera sul mito di Arianna abbandonata, scritta per la serata dal giovane compositore, allievo del maestro di musica a servizio nella casa; si tratta di una generosa offerta del padrone ai suoi ragguardevoli ospiti.

Con vivo disappunto il maestro di musica apprende dal maggiordomo (ruolo parlato), portavoce dell'assente signore, che dopo l'opera seria è prevista una farsa musicale. Alle sue sdegnate obiezioni, il maggiordomo – che considera i musicisti come servitori del più basso rango – replica seccamente che il padrone di casa non accetta imposizioni: il programma della serata è incontestabilmente stabilito.

I preparativi per le due rappresentazioni proseguono: un lacché accompagna un ufficiale da Zerbinetta, il tenore che dovrà impersonare Bacco maltratta il parrucchiere. Il compositore incontra Zerbinetta e ne rimane affascinato, ma è subito messo in guardia dal maestro di musica: proprio lei capeggerà i comici nella sgradita, successiva farsa. Da parte loro, anche i comici sono del tutto scontenti all'idea di esibirsi dopo una noiosa opera seria; chiedono perciò che la serata inizi con la loro arlecchinata. Interviene il maggiordomo che cambia di nuovo le carte in tavola: il padrone di casa vuole ora che l'opera e la farsa siano rappresentate contemporaneamente, perché il successivo spettacolo pirotecnico possa cominciare puntualmente alle nove. Alla costernazione del compositore, il maestro di musica contrappone il decisivo elemento del compenso economico; il maestro di ballo della compagnia dei comici osserva, a sua volta, come non sia certo la prima volta che un musicista si abbassa ad accettare simili compromessi. Il maestro di musica si destreggia con la primadonna e il tenore assicurando alla prima che ha tagliato la parte dell'altro e viceversa.

Il maestro di ballo spiega intanto a Zerbinetta il soggetto dell'opera seria: la principessa Arianna, abbandonata dall'amato Teseo nell'isola di Nasso, è disperata e vuole morire. Nonostante le obiezioni del compositore, che vuol spiegare alla maschera la nobiltà della sua protagonista, «unica fra milioni» di donne, Zerbinetta riflette piuttosto sul modo di inserire nel dramma l'intervento dei comici: di passaggio nella deserta Nasso, essi si pro-

porranno di rallegrare la principessa. Confida quindi al compositore, sempre più indignato e inorridito, che lei, apparentemente tanto leggera, cerca in realtà l'uomo cui restare fedele per sempre; si allontana quindi, lasciandolo solo a evocare la nobiltà dell'arte musicale; un fischio lo richiama alla realtà: è il segnale d'inizio dello spettacolo. Annichilito di fronte alla vile accettazione del compromesso, il giovane compositore fugge via disperato.

## L'OPERA

Davanti a una grotta, una naiade, una driade e la ninfa Eco osservano Arianna, che nemmeno nel sonno riesce a liberarsi della sua angoscia. Risvegliata, ella ricorda con strazio il passato. Arlecchino intona una canzone, invitandola a farsi forza: in ogni caso, la vita merita di essere vissuta. Le sue parole appaiono inutili, Arianna passa dal delirio dei ricordi all'invocazione della morte. Intervengono allora tutti e quattro i comici, Brighella, Scaramuccia, Arlecchino e Truffaldino, per rasserenarla, ricordandole che il tempo cura ogni dolore. Arianna, anche in questo caso, non sembra nemmeno ascoltarli; Zerbinetta allora li fa allontanare, per rimanere sola con lei. La spensierata comica le fa osservare come, in fondo, i loro destini siano simili, dal momento che entrambe sono donne e che tutti gli uo-



*Foto di scena di Ariadne auf Naxos di Richard Strauss al Teatro Comunale di Bologna, marzo 2022. Regia di Paul Curran, scene e costumi di Gary McCann (foto di Andrea Ranzi).*

mini sono traditori. Arianna non replica nemmeno a lei, e si ritira nella grotta. Zerbinetta allora medita su se stessa, combattuta fra il desiderio di indipendenza e l'amore che prova per ogni uomo; il suo amore si rinnova, sincero e intenso, con ogni nuovo amante, che le appare sempre simile a un dio. Il tentativo mancato di rallegrare Arianna anche da parte di Zerbinetta è schernito da Arlecchino; con le altre maschere gareggia per corteggiare ora la giovane spensierata, che infine lo sceglie come amante per quella giornata.

Eco, naiade e driade annunciano eccitate l'arrivo di Bacco a bordo di una nave. Ne raccontano la storia: figlio di Giove e di Semele, allevato dalle ninfe, egli è reduce dall'isola della maga Circe, che trasforma i suoi amanti in porci; ma si è salvato grazie alla sua natura divina. Mentre si sente da lontano la voce del dio, le tre ninfe invitano la principessa a uscire dalla grotta. Arianna dapprima lo scambia per Teseo, quindi per il tanto atteso messaggero di morte, Hermes. Bacco a sua volta appare disorientato, perché convinto di trovarsi di fronte a una nuova Circe; chiariti i malintesi, avviene il prodigio: fedeli ognuno ai propri ricordi, ora i due sanno mettersi in gioco, e immediatamente s'innamorano; si ritirano infine, cantando il proprio sentimento, mentre Zerbinetta, rivolta al pubblico, ribadisce il proprio credo: ogni nuovo amante arriva sempre come un dio.

# Synopsis

*Vienna, the end of the nineteenth century.*

## PROLOGUE

In the palace of the wealthiest man in Vienna preparations are underway for a performance of an opera based on the myth of the abandoned Ariadne, written especially for that evening by a young Composer, a pupil of the Music Master who teaches in that house. It is a generous offer of the owner of the house to entertain his guests.

Much to the Music Master's disapproval, the Major-Domo (spoken) informs them that his Master has decided there is to be some Harlequinade entertainment after the serious opera. When he objects indignantly, the Major-Domo – who regards musicians as the most inferior of servants – replies dryly that the Master will not accept any orders: the programme for the evening is not to be altered in any way.

Preparations for the two performances continue. A lackey takes an officer to Zerbinetta, the tenor who is later to play Bacchus mistreating the Wig-maker. The composer meets Zerbinetta and is immediately fascinated by her, but the Music Master is quick to warn him that she is the very person who will lead the comedians in the unwelcome farce later. For their part, the comedians are also displeased with the idea of having to perform after a boring serious opera. They therefore ask if their Harlequinade may start the evening. Once again the Major-Domo intervenes changing everything: the Master wants both the opera and the Harlequinade to be performed at the same time so that the firework display afterwards can begin at nine on the dot. To the Composer's dismay, the Music Master opposes the decisive question of payment. This is observed also by the company's Dance Master, who remarks that it is certainly not the first time that a composer lowers himself to accept such a compromise. The Music Master is coping with the Prima Donna and the Tenor, assuring the former that he has cut the part of the other and vice versa.

Meanwhile, the Dance Master is explaining the plot of the serious opera to Zerbinetta. Princess Ariadne has been abandoned by her beloved Teseo on the island of Naxos and such is her despair that she only wants to die. Despite the Composer's objections, who wants to make her understand the heroine's nobility, «unique in a million» women, Zerbinetta reflects on how the comedians could participate in this dramatic story – on their way



across the desert island, they will offer to cheer the princess up. Zerbinetta then confides in the Composer, who becomes increasingly indignant and shocked, that despite her superficial appearance, she is really searching for the man she can always be true to. With this she takes her leave, leaving him alone to evoke the nobility of musical art. He is brought back to earth by a whistle – the performance is about to begin. Crushed by the vile acceptance of compromise, the young composer flees in desperation.

## THE OPERA

Outside a cave, a Naiad, a Dryad and the nymph Echo are watching Ariadne who is unable to find peace, even when asleep. When she awakens, she remembers what has happened with anguish. Harlequin begins a song, encouraging her to find strength – life is worth living. His words seem futile and Ariadne goes from the delirium of memories to rejoicing in death. All the comedians then take part – Brighella, Scaramuccio, Harlequin and Truffaldino – and they try to cheer her up by reminding her that time heals all pain. Ariadne does not appear to hear this either, so Zerbinetta bids the others to go away, leaving the two of them alone. The carefree comedian remarks that when it comes down to it, their



*Foto di scena di Ariadne auf Naxos di Richard Strauss al Teatro Comunale di Bologna, marzo 2022. Regia di Paul Curran, scene e costumi di Gary McCann (foto di Andrea Ranzi).*

fates are similar since they are both women and all men are traitors. Ariadne does not reply to this either and goes inside the cave. Zerbinetta then thinks about herself, torn between her desire to be independent and the love she feels for every man. Her love is renewed, sincere and intense with each new lover so that she believes them to be almost god-like. Harlequin laughs at Zerbinetta's unsuccessful attempt to cheer up Ariadne and competes with the other comedians as to who is to court the young carefree woman, and she chooses him as her lover that day.

With great excitement, Echo, Naiad and Dryad announce the arrival of Bacchus on a ship. They tell his story – son of Jupiter and Semele and brought up by nymphs, he was kept prisoner on the island by the sorceress Circe who transformed all his lovers into pigs. He saved himself thanks to divine intervention. While the God's voice can be heard in the background, the nymphs ask Ariadne to come out of the cave. Amidst explanations and misunderstandings a wonder takes place: remaining true to their own memories the two know what they have to do and immediately fall in love. Singing their love they withdraw while Zerbinetta repeats her firm belief to the audience – each new lover always arrives like a god.

# Argument

*Vienne, XVIII siècle.*

## PROLOGUE

Dans le palais de l'homme le plus riche de Vienne on est en train de préparer la représentation d'un opéra sur le mythe d'Ariane abandonnée, qui a été écrit pour la soirée par le jeune Compositeur, élève du Maître de musique au service de la maison; il s'agit d'une offre généreuse du seigneur du palais à ses invités de marque.

Le Maître de musique apprend avec consternation du Majordome (rôle parlé), en porte-parole du seigneur absent, qu'après l'*opera seria* aura lieu un intermède comique; indigné, il soulève ses plus vives objections, mais le Majordome – qui tient les musiciens pour serviteurs de très bas rang – réplique sèchement que le maître de maison n'admet pas de recevoir des ordres: le programme de la soirée a été établi de façon indiscutable.

Les préparatifs pour les deux représentations avancent: un laquais conduit un Officier chez Zerbinetta, le Ténor qui chantera Bacchus traite rudement le coiffeur. Le Compositeur rencontre Zerbinetta et en est séduit, mais le Maître de musique le met aussitôt en garde: c'est elle qui mènera la troupe des comiques dans la farce importune qui suivra. Quant à eux, ces derniers sont tout à fait mécontents eux aussi à l'idée de se produire après une barbante *opera seria*; ils demandent alors que la soirée soit ouverte par leur arlequinade. Le Majordome intervient de nouveau et brouille les cartes encore une fois: maintenant le maître de maison veut que l'opéra et la farce soient représentés simultanément, pour que les feux d'artifices suivants puissent commencer ponctuellement à neuf heures. Le Maître de musique, pour consoler le Compositeur abattu, lui rappelle la rémunération qui l'attend; le Maître de ballet de la troupe des comiques, pour sa part, remarque que ce ne sera pas la première fois qu'un compositeur se plie jusqu'à consentir à des accommodements pareils. Le Maître de musique manoeuvre entre la Primadonna et le Ténor, en assurant à l'une qu'il a coupé la part de l'autre et vice versa.

Entre-temps le Maître de ballet raconte à Zerbinetta le sujet de l'*opera seria*: la princesse Ariane, abandonnée par son amant Thésée dans l'île de Naxos, se désespère et invoque la mort. En dépit des objections du Compositeur, qui tente de faire comprendre à Zerbinetta la noblesse d'âme de sa héroïne, «unique entre millions» de femmes, la coméd-

ienne réfléchit à la meilleure façon d'introduire ses comiques dans l'action dramatique: en passant par la déserte Naxos, ils essayeront d'égayer la princesse. Zerbinetta confie ensuite au Compositeur, qui est de plus en plus outré et effrayé, qu'elle, quoique si légère en apparence, cherche en réalité un homme auquel rester fidèle à tout jamais; puis elle s'en va et le Compositeur, resté seul, invoque la noblesse de l'art musical. Un coup de sifflet le ramène à la réalité: c'est le signal du commencement de la représentation. Anéanti par le vil compromis qu'il a dû accepter, le jeune Compositeur s'enfuit, en proie au désespoir.

## L'OPÉRA

Devant une grotte une Naiade, une Dryade et la nymphe Écho observent Ariane, qui même dans le sommeil ne parvient pas à se délivrer de son angoisse. Elle se réveille et évoque douloureusement le temps passé. Arlequin entonne une chanson, en exhortant la princesse à se donner du courage; de toute façon, la vie vaut la peine d'être vécue. Ses mots restent sans effet; Ariane passe du délire des souvenirs à l'invocation de la mort. À ce point tous les comiques interviennent; Brighella, Scaramouche, Arlequin et Truffaldino essayent de la rassérer, en lui rappelant que le temps guérit toutes les peines. Mais Ariane ne paraît



*Foto di scena di Ariadne auf Naxos di Richard Strauss al Teatro Comunale di Bologna, marzo 2022. Regia di Paul Curran, scene e costumi di Gary McCann (foto di Andrea Ranzi).*

même pas les entendre; alors Zerbinetta les renvoie pour rester seule avec la princesse et lui fait remarquer que leur sort est semblable, au fond, puisqu'elles sont femmes toutes les deux et tous les hommes sont des trompeurs. Ariane ne répond pas et rentre dans la grotte. Zerbinetta médite sur elle-même, partagée entre son désir d'indépendance et l'amour qu'elle éprouve pour chaque homme; son amour se renouvelle, sincère et intense, avec tout nouvel amant, qui lui paraît toujours comme un dieu. Arlequin se moque de Zerbinetta, parce qu'elle n'a pas réussi à réjouir Ariane; maintenant tous les comiques font la cour à l'envi à la jeune et gaie comédienne, qui choisit Arlequin comme amant pour la journée.

Echo, Naïade et Dryade annoncent joyeusement l'arrivée de Bacchus à bord d'un navire et en racontent l'histoire: le dieu, fils de Zeus et de Sémélé, a été élevé par les nymphes et revient de l'île de Circé, la magicienne qui transforme les hommes en porcs; il s'en est tiré grâce à sa nature divine. Alors qu'on entend de loin la voix du dieu, les trois nymphes exhortent la princesse à sortir de la grotte. Ariane le prend d'abord pour Thésée, puis pour Hermès, le messager de la mort qu'elle a tant invoqué. Bacchus semble désorienté à son tour, parce qu'il est convaincu de se trouver devant une nouvelle Circé. Une fois dissipés les malentendus, le miracle se produit: bien qu'en restant fidèles à leurs souvenirs, les deux osent se mettre en jeu et tombent aussitôt amoureux l'un de l'autre. Finalement Bacchus et Ariane s'en vont, en chantant leur amour, tandis que Zerbinetta s'adresse au public et répète son credo: tout nouvel amant arrive toujours comme un dieu.

# Handlung

*Wien, im 18. Jahrhundert.*

## VORSPIEL

Im Hause des reichsten Mannes in Wien laufen die Vorbereitungen für die Aufführung einer Oper über den Mythos der verlassenen Ariadne. Die Oper wurde in seinem Auftrage von einem jungen Komponisten, ein Schüler des im Hause arbeitenden Musiklehrers, vertont und soll den Gästen nach aufgehobener Tafel vorgeführt werden.

Voller Verärgerung erfährt der Musiklehrer vom Haushofmeister (Sprechrolle), Sprachrohr seines abwesenden Herrn, dass der ersten Oper ein komisches Nachspiel folgen soll. Auf seine vorgebrachten Einwände antwortet der Haushofmeister - der in den Musikern nur Diener tiefsten Ranges sieht -, dass der Herr des Hauses keinen Widerspruch duldet und dass das Abendprogramm unveränderlich festgelegt ist.

Die Vorbereitungen für die beiden Vorführungen gehen weiter: Ein Lakai begleitet einen Offizier zu Zerbinetta, während der Tenor, der die Rolle des Bacchus spielen soll, den Friseur schlecht behandelt. Der Komponist trifft ganz zufällig mit Zerbinetta zusammen und ist von ihr gefesselt. Doch sogleich warnt ihn der Musiklehrer vor ihr: Gerade sie wird es sein, die die Gruppe der Komödianten des im Anschluss gegebenen unsäglichen Lustspiels anführen wird. Doch auch die Komödianten sind mit dem Verlauf des Abends nicht zufrieden: Es passt Ihnen nicht, erst nach einer langweiligen Opera seria auftreten zu können, und sie verlangen, den Abend mit ihrer Hanswurstkomodie beginnen zu lassen. Erneut greift der Haushofmeister ein und überrascht alle mit der Anordnung des Hausherrn, dass beide Stücke nicht nacheinander, sondern gleichzeitig zur Aufführung gelangen sollen, damit das folgende Feuerwerk pünktlich um einundzwanzig Uhr beginnen kann. Der junge Komponist ist der Verzweiflung nahe; der Musiklehrer präsentiert ihm indessen ein überzeugendes Argument: die vereinbarte Bezahlung. Der Tanzmeister der Komödiantentruppe bemerkt seinerseits, dass es sicher nicht das erste Mal sei, dass ein Komponist sich zu derartigen Kompromissen herablasse. Der Musiklehrer spielt geschickt die Primadonna und den Tenor gegeneinander aus, indem er beiden versichert, die Rolle des jeweils anderen gestrichen zu haben.

In der Zwischenzeit erklärt der Tanzmeister Zerbinetta den Inhalt der ersten Oper: Die von ihrem geliebten Theseus auf der Insel Naxos verlassene Prinzessin Aria-

dne ist verzweifelt und möchte sterben. Trotz der Einwände des Komponisten, der der Komödiantin das edle Verhalten seiner Hauptfigur klar machen möchte, das einzigartig sei unter Millionen von Frauen, überlegt Zerbinetta schon, wie man das Lustspiel in die Oper integrieren könne: Die Komödianten, die sich auf der wüsten Insel Naxos auf der Durchreise befinden, werden die Prinzessin mit ihrem Spiel aufheitern. Dann vertraut sie dem mehr und mehr entrüsteten und entsetzten Komponisten an, dass sie, die doch so flatterhaft schein, im Grunde nach einem Mann Ausschau hält, dem sie für immer treu bleiben kann. Zerbinetta entfernt sich und lässt ihn in Gedanken über die Erhabenheit der Musik zurück, als ein greller Pfiff ihn in die Wirklichkeit zurückruft: Es ist das Zeichen des Vorstellungsbegins. Den jungen Komponisten befällt tiefe Niedergeschlagenheit, da er den unwürdigen Kompromiss angenommen hat; er ergreift voller Verzweiflung die Flucht.

## DIE OPER

Vor einer Höhle beobachten eine Najade, eine Dryade und die Nymphe Echo Ariadne, die sich nicht einmal im Schlaf von ihrer Angst befreien kann. Erwacht, überkommt sie schmerzhaft die Erinnerung an die Vergangenheit. Harlekin versucht ihr mit einem aufhei-



*Foto di scena di Ariadne auf Naxos di Richard Strauss al Teatro Comunale di Bologna, marzo 2022. Regia di Paul Curran, scene e costumi di Gary McCann (foto di Andrea Ranzi).*

ternden Lied Mut einzuflößen: Das Leben verdient auf jeden Fall, gelebt zu werden. Doch die Worte seines Liedes scheinen zwecklos, Ariadne pendelt zwischen wahnhafter Erinnerung und Todeswünschen. Brighella, Scaramuccio, Harlekin und Truffaldin versuchen, sie aufzuheitern, und erinnern sie daran, dass die Zeit alle Wunden heilt. Ariadne scheint ihnen auch diesmal überhaupt nicht zuzuhören. Zerbinetta schickt sie fort, um mit Ariadne allein zu sein. Die sorglose Komödiantin führt ihr vor Augen, dass ihre Schicksale im Grunde gleich sind: Denn sie seien beide Frauen und alle Männer seien Verräter. Ohne sie eines Wortes zu würdigen, zieht sich Ariadne in die Höhle zurück. Hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch nach Unabhängigkeit und der Liebe, die sie für jeden Mann empfindet, geht Zerbinetta mit sich selbst zu Gericht; ihr tiefes, ehrliches Liebesgefühl erneuert sich bei jedem neuen Geliebten, der ihr jedes Mal wie ein Gott vorkommt. Harlekin macht sich darüber lustig, dass auch Zerbinettas Versuch, Ariadne aufzuheitern, fehlgeschlagenen ist. Zusammen mit den anderen Masken wetteifert er darum, der jungen Flatterhaften den Hof zu machen, die ihn schließlich für diesen Tag zu ihrem Liebhaber erwählt.

Echo, die Najade und die Dryade melden aufgeregt die Ankunft des Bacchus an Bord eines Schiffes. Sie erzählen seine Geschichte: Als Sohn des Zeus und der Semele wurde er von Nymphen erzogen. Er kehrte von der Insel der Zauberin Circe, die ihre Liebhaber in Schweine verwandelt, zurück, der er dank seiner Göttlichkeit entronnen ist. Während man in der Ferne die Stimme des Gottes hört, laden die drei Nymphen die Prinzessin ein, aus der Höhle zu treten. Ariadne verwechselt ihn zunächst mit Theseus, dann mit dem so ersehnten Todesboten Hermes. Auch Bacchus scheint sich nicht recht auszukennen: Er ist fest davon überzeugt, einer neuen Circe gegenüberzustehen. Nachdem alle Missverständnisse geklärt sind, geschieht das Wunder: Während beide ihren eigenen Erinnerungen treu bleiben, verstehen sie es nun, sich ins Spiel zu bringen und verlieben sich sofort ineinander. Sie entfernen sich schließlich und geben im Gesang ihren Gefühlen Ausdruck. Zerbinetta wendet sich indessen dem Publikum zu und sieht ihre eigene Überzeugung bestätigt: Jeder neue Liebhaber kommt immer daher wie ein Gott.





# Ariadne auf Naxos

*Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel*

text von Hugo von Hofmannsthal

musik von Richard Strauss

## *Personen des Vorspiels*

*Der Haushofmeister* sprechrolle

*Ein Musiklehrer* bariton

*Der Komponist* mezzosopran

*Der tenor (Bacchus)* tenor

*Ein Offizier* tenor

*Ein tanzmeister* tenor

*Ein Perückenmacher* bass

*Ein Lakai* bass

*Zerbinetta* sopran

*Primadonna (Ariadne)* sopran

*Harlekin* bariton

*Scaramuccio* tenor

*Truffaldin* bass

*Brighella* tenor

## *Personen der Oper*

*Ariadne* sopran

*Bacchus* tenor

*Najade* sopran

*Dryade* alt

*Echo* sopran

*Zerbinetta* sopran

*Harlekin* bariton

*Scaramuccio* tenor

*Truffaldin* bass

*Brighella* tenor

# Ariadne auf Naxos

*opera in un atto con un prologo*

libretto di Hugo von Hofmannsthal

musica di Richard Strauss

## *Personaggi del prologo*

*Il maggiordomo* parte parlata

*Un maestro di musica* baritono

*Il compositore* mezzosoprano

*Il tenore (Bacco)* tenore

*Un ufficiale* tenore

*Un maestro di ballo* tenore

*Un parrucchiere* basso

*Un lacchè* basso

*Zerbinetta* soprano

*Primadonna (Arianna)* soprano

*Arlecchino* baritono

*Scaramuccia* tenore

*Truffaldino* basso

*Brighella* tenore

## *Personaggi dell'opera*

*Arianna* soprano

*Bacco* tenore

*Najade* soprano

*Driade* contralto

*Eco* soprano

*Zerbinetta* soprano

*Arlecchino* baritono

*Scaramuccia* tenore

*Truffaldino* basso

*Brighella* tenore

## VORSPIEL

*Ein tiefer, kaum möblierter und dürftig erleuchteter Raum im Hause eines großen Herrn. Links und rechts je zwei Türen. In der Mitte ein runder Tisch. Im Hintergrund sieht man Zurichtungen zu einem Haustheater. Tapezierer und Arbeiter haben einen Prospekt aufgerichtet, dessen Rückseite sichtbar ist. Zwischen diesem Teil der Bühne und dem vorderen Raum läuft ein offener Gang querüber. Haushofmeister tritt auf.*

MUSIKLEHRER

*(ihm entgegen)*

Mein Herr Haushofmeister! Sie suche ich im ganzen Hause –

HAUSHOFMEISTER

Womit kann ich dienen? Muß allerdings bemerken, daß ich pressiert bin. Die Vorbereitungen zur heutigen großen Assemblée im Hause des reichsten Mannes von Wien – wie ich meinen gnädigen Herrn wohl betiteln darf –

MUSIKLEHRER

Ein Wort nur! Ich höre soeben, was ich allerdings nicht begreifen kann –

HAUSHOFMEISTER

Und das wäre?

MUSIKLEHRER

– und was mich in erklärliche Aufregung versetzt –

HAUSHOFMEISTER

In Kürze, wenn ich bitten darf!

MUSIKLEHRER

– daß bei der heutigen festlichen Veranstaltung hier im Palais – nach der Opera seria meines Schülers – kaum traue ich meinen Ohren – noch eine weitere, und zwar gleichfalls sozusagen musikalische Darbietung in Aussicht genommen ist – eine Art von Singspiel oder niedrige Posse in der italienischen Buffo-Manier! Das kann nicht geschehen!

## PROLOGO

*Un ambiente vasto e profondo, sommariamente mobiliato e scarsamente illuminato, in casa di un gran signore. A destra ed a sinistra, due porte per ciascun lato. Nel mezzo un tavolo sferico. Nel fondo scorgonsi i preparativi per uno spettacolo familiare. Tappezziere e lavoranti hanno innalzato uno scenario, d'onde è visibile la parte posteriore. Tra questo lato della scena e quello anteriore dell'androne, corre, diagonalmente, un ändito aperto.*

*Il maggiordomo entra in scena.*

IL MAESTRO DI MUSICA

*(entrando in iscena)*

Maggiordomo!... Maggiordomo!... È un'ora ch'io la cerco ovunque!

IL MAGGIORDOMO

In che posso servire? Debbo, ad ogni modo, far presente che sono assai affaccendato. I preparativi per la grande radunata odierna in casa del più ricco uomo di Vienna, come ben mi è lecito appellare il mio inclito Signore e Padrone...

IL MAESTRO DI MUSICA

M'ascolti! M'han detto, pur ora, una certa qual cosa, che, in verità, non riesco ad afferrare...

IL MAGGIORDOMO

Sarebbe a dire?

IL MAESTRO DI MUSICA

... e che assai mi conturba e mi irrita, Signor mio!...

IL MAGGIORDOMO

Sia breve, La prego...

IL MAESTRO DI MUSICA

... che, ad occasione del nobile festino che avrà luogo qui, oggi, – dopo l'Opera seria del mio alunno... non credo ai mie'stessi orecchi... – si dovrebbe dare... non so come esprimermi... – un'altra produzione musicale, o qualcosa di simile, ... prosa e canto insieme... che so... quasi una farsa nello stile dell'«opera buffa» italiana... No! Ciò non sarà!

HAUSHOFMEISTER  
Kann nicht? Wieso?

MUSIKLEHRER  
Darf nicht!

HAUSHOFMEISTER  
Wie beliebt?

MUSIKLEHRER  
Das wird der Komponist nie und nimmer gestatten!

HAUSHOFMEISTER  
Wer wird? Ich höre: gestatten. Ich wüßte nicht, wer außer meinem gnädigen Herrn, in dessen Palais Sie sich befinden und Ihre Kunstfertigkeiten heute zu produzieren die Ehre haben, etwas zu gestatten – geschweige denn anzuordnen hätte!

MUSIKLEHRER  
Es ist wider die Verabredung. Die Opera seria »Ariadne« wurde eigens für diese festliche Veranstaltung komponiert.

HAUSHOFMEISTER  
Und das ausbedungene Honorar wird nebst einer munifizenten Gratifikation durch meine Hand in die Ihrige gelangen.

MUSIKLEHRER  
Ich zweifle nicht an der Zahlungsfähigkeit eines steinreichen Mannes.

HAUSHOFMEISTER  
Für den Sie samt Ihrem Eleven Ihre Notenarbeit zu liefern die Auszeichnung hatten. – Was dann steht noch zu Diensten?

MUSIKLEHRER  
Diese Notenarbeit ist ein ernstes bedeutendes Werk. Es kann uns nicht gleichgültig sein, in welchem Rahmen dieses dargestellt wird!

HAUSHOFMEISTER  
Jedennoch bleibt es meinem gnädigen Herrn *summo et unico loco* überlassen, welche Arten von Spektakel er seinen hochansehnlichen Gästen

IL MAGGIORDOMO  
«Non sarà»?... Che vuol dire: «Non sarà»?

IL MAESTRO DI MUSICA  
Mai!

IL MAGGIORDOMO  
Eehh?!...

IL MAESTRO DI MUSICA  
Certamente l'autore non vorrà consentirvi...

IL MAGGIORDOMO  
Chi non vorrà... – ho udito: «consentire»? Non saprei, in vero, chi, all'infuori dei mio incito Signore e Padrone, nel Palagio del quale Ella si trova e ove Ella avrà, oggi, il supremo onore di mettere in mostra i suoi acrobatismi artistici: – potrebbe avere qualcosa da consentire, arrobe, da ordinare!

IL MAESTRO DI MUSICA  
Nessuno può pretendere questo da lui! L'Opera seria »Arianna« fu composta espressamente dall'autore per l'occasione.

IL MAGGIORDOMO  
E l'onorario pattuito passerà, pertanto, insieme con una munificente gratificazione, dalle mie mani nelle sue.

IL MAESTRO DI MUSICA  
Oh, non pongo in dubbio, che questo Cresco possa far fronte ai propri impegni!

IL MAGGIORDOMO  
Già: Il *grande Signore*, – Ella vuoi dire – che le accordò la massima fra le distinzioni: quella di fornirgli, insieme al di Lei alunno – queste quattro note. In che posso, ancora?...

IL MAESTRO DI MUSICA  
Queste «quattro note» sono l'opera di un genio immortale! Non è indifferente per noi sapere in qual cornice l'opera si debba dare!

IL MAGGIORDOMO  
Compete, ciò non di manco, *summo et unico loco* al mio inclito Signore e Padrone giudicare quale specie di divertimento egli intenda offrire ai suoi

nach Vorsetzung einer feierlichen Kollation zu bieten gesonnen ist.

MUSIKLEHRER

Zu diesen die Verdauung fördernden Genüssen rechnen Sie demnach die heroische Oper »Ariadne«?

HAUSHOFMEISTER

Zuvörderst diese, danach das für Punkt neun Uhr anbefohlene Feuerwerk, und zwischen beiden die eingeschobene Opera buffa. Womit ich die Ehre habe, mich zu empfehlen.

*Gebt ab.*

MUSIKLEHRER

Wie soll ich das meinem Schüler beibringen?

*Ab nach der anderen Seite.*

*Ein junger Lakai führt einen Offizier herein, den er voranleuchtet.*

DER LAKAI

Hier finden Euer Gnaden die Mamsell Zerbinetta. Sie ist bei der Toilette. Ich werde anklopfen.

*Horcht und klopft an die Tür rechts vorne.*

DER OFFIZIER

Laß Er das sein und geh Er zum Teufel.

*Stößt den Lakai heftig weg und tritt ein.*

DER LAKAI

*(taumelt, rettet den Leuchter auf einen Wandtisch rechts zwischen den beiden Türen und klaubt sich zusammen)*

Das ist die Sprache der Leidenschaft, verbunden mit einem unrichtigen Objekt.

KOMPONIST

*(kommt eilig von rückwärts)*

Lieber Freund! Verschaffen Sie mir die Geigen. Richten Sie ihnen aus, daß sie sich hier versammeln sollen zu einer letzten kurzen Verständigungsprobe.

colendissimi ospiti, dopo aver loro passato una solenne non men che succosa cena.

IL MAESTRO DI MUSICA

E tra codesti spassi alquanto digestivi Ella vorrebbe annoverare anche l'Opera eroica «Arianna»?

IL MAGGIORDOMO

Innanzi tutto questa; indi la girandola ordinata per le ore nove in punto; e, tra l'uno e l'altro spasso, la inseritavi Opera Buffa. Con che ho l'onore di riverirla.

*Esce.*

IL MAESTRO DI MUSICA

Or... che dirò io, mai, al mio povero alunno?

*Esce dall'altro lato della scena.*

*Entra in scena un giovane lacchè, seguito da un brillante ufficialetto, al quale fa lume con un candelabro.*

IL LACCHÈ

Qui Vostra Grazia troverà la Signorina Zerbinetta. Ella sta facendo toletta. Voglio bussare.

*Bussa alla porta a destra, sul d'innanzi della scena.*

L'UFFICIALE

Lèvati da' piedi e vattene al diavolo!

*Dà una rude spinta al lacchè ed entra nel camerino della divetta...*

IL LACCHÈ

*(barcolla, salva il candelabro, posandolo su un tavolo a muro a destra tra le due pareti e si raggomitola tutto)*  
Questo è il linguaggio del vero Amore, associato – s'io non m'inganno – ad un falso obbietto...

IL COMPOSITORE

*(si avvanza, rapido, alle spalle del lacchè)*

Caro mio, mandatemi qui i violini. Vogliate dire loro, ch'io li attenderò qui tra poco per una breve, ultima prova d'insieme.

DER LAKAI

Die Geigen werden schwerlich kommen, erstens weils keine Füß nicht haben, und zweitens, weils in der Hand sind!

KOMPONIST

*(naiv, belehrend, ohne sich verspottet zu glauben)*

Wenn ich sage: die Geigen, so meine ich die Spieler.

DER LAKAI

*(gemein, von oben herab)*

Ach so! Die sind aber jetzt dort, wo ich auch hin soll! und wo ich gleich sein werd – anstatt mich da mit Ihnen aufzuhalten.

KOMPONIST

*(ganz naiv, zart)*

Wo ist das?

DER LAKAI

*(gemein, plump)*

Bei der Tafel!

KOMPONIST

*(aufgeregt)*

Jetzt? Eine Viertelstunde vor Anfang meiner Oper beim Essen?

DER LAKAI

Wenn ich sag: bei der Tafel, so mein ich natürlich bei der herrschaftlichen Tafel, nicht beim Musikantentisch.

KOMPONIST

Was soll das heißen?

DER LAKAI

Aufspielen tun sie. Capito? Sind also für Sie derzeit nicht zu sprechen.

KOMPONIST

*(aufgeregt, unruhig)*

So werde ich mit der Demoiselle die Arie der Ariadne repetieren –

*Will an die vordere Tür rechts.*

IL LACCHÈ

Come vuole che vengan qua i violini, se e' non gli han gambe e se si reggon su con le mani?...

IL COMPOSITORE

*(sdottoreggiando, con fare ingenuo, senza sospettare d'essere preso in giro)*

S'io dico: «i violini», intendo dire i suonatori.

IL LACCHÈ

*(con mûtria villana)*

Ah... guarda!... Ma quelli stan là giù dove anch'io vo' andare e dove starò tra breve – ché, qui con Lei, non fo che perder tempo.

IL COMPOSITORE

*(ingenuo, cortese)*

E... sarebbe?

IL LACCHÈ

*(volgare, grossolano)*

Alla mensa!

IL COMPOSITORE

Che? Adesso? Manca solo un quarto d'ora all'inizio dell'«Arianna», e... pranzano!

IL LACCHÈ

Se Le dico: «alla mensa», intendo dire, bene inteso, alla mensa dei Signori,  
*(con isprezzo)*  
e non già a quella dei musici.

IL COMPOSITORE

Che vuol dir questo?

IL LACCHÈ

Suonano a mensa. Capito? Quindi, signor mio, al presente ella non può parlar con loro.

IL COMPOSITORE

*(agitato, irrequieto)*

In tale caso, voglio ripetere un'aria dell'*Arianna* col Soprano.

*Si dirige alla porta del camerino a destra, sul d'innanzi della scena.*

DER LAKAI

*(hält ihn ab)*

Hier ist nicht die Demoiselle darin, die Sie suchen, diejenige Demoiselle aber, die hier drin ist, ist derzeit für Sie ebenfalls nicht zu sprechen.

KOMPONIST

*(naiv, stolz)*

Weiß Er, wer ich bin? Wer in meiner Oper singt, ist für mich jederzeit zu sprechen!

DER LAKAI

*(lacht spöttisch)*

Hehehe!

*Winkt ihm herablassend, geht ab.*

KOMPONIST

*(klopft an die Tür rechts, bekommt keine Antwort; dann, plötzlich zornrot, dem Lakai nach)*

Eselsgesicht! sehr unverschämter frecher Esel! Der Eselskerl läßt mich allein hier vor der Tür – Hier vor der Tür mich stehn und geht. Oh, ich möcht vieles ändern noch In zwölfter Stund – und heut wird meine Oper – O mein zitterndes Herz! A Du allmächtiger Gott!

*(Sinnt der Melodie nach, sucht in seinen Rocktaschen nach einem Stück Notenpapier, findet eines, zerknittert, schlägt sich an den Kopf)*

Dem Bacchus eintrichtern, daß er ein Gott ist! Ein seliger Knabe! Kein selbstgefälliger Hanswurst mit einem Pantherfell! Mir scheint, das ist seine Tür. *(Läuft an die zweite Tür links, klopft; hält indessen mit voller Stimme die gefundene Melodie fest)*

O du Knabe! Du Kind! Du allmächtiger Gott!

*Die Tür geht auf, Perückenmacher taumelt heraus, empfängt soeben eine Ohrfeige vom Tenor, der als Bacchus, aber mit kablem Kopf, die Lockenperücke in der Hand, nach ihm zornig heraustritt.*

DER TENOR

Das! Für einen Bacchus! Das mir aufzusetzen, mutet Er zu. Da hat Er, Lump, für Seinen Bacchus-kopf!

IL LACCHÈ

*(trattenendolo)*

La signorina ch'ella cerca non è qui; quell'altra *de-muaselle*, poi, ch'è la dentro, ora non può davvero darle udienza!

IL COMPOSITORE

*(con ingenua alterigia)*

Sai, tu, ch'io mi sia? Chiunque canti nella mia opera, dee poter parlar meco quand'io voglia!

IL LACCHÈ

*(ridendo con dileggio)*

Ah, ah, ah!... Ah, ah, ah!...

*Fa un gesto di degnazione all'indirizzo del compositore ed esce.*

IL COMPOSITORE

*(bussa alla porta di destra, ma non ottiene risposta; d'improvviso si volge, e, rosso d'ira, grida dietro al lacchè)*

Brutto animale! O, pezzo d'ignorante! O, ciuco! Mi lascia qui, solo, in asso, qual s'io fossi un lacchè suo pari!... qui, innanzi all'uscio... e se ne va! Certo... io vorrei cangiare parecchie cose ancora; ma oggi si va in scena. O, bestione!... o Cielo... O, tu, mio trepido cuore! O, possente Signore!

*(Persegue e cerca fermare la melodia che gli era balenata. Cerca nella tasca dell'abito un pezzo di carta da musica; lo trova, lo qualisce; si batte la fronte)*

Inoculare a Bacco, ch'egli è un vero Nume, un giovine Iddio, non già un fantoccio senza cuore, avvolto in fulve pelli! Mi pare sia questa la porta.

*(Corre alla seconda porta a sinistra e picchia, tenendo, frattanto, ferma la melodia che canta a voce spiegata)*

O, fanciullo divino! O, possente Signore!

*La porta si spalanca; ne esce, barcollando, il parrucchiere, che, in quel mentre, riceve in pieno viso uno schiaffo dal tenore, il quale, vestito da Bacco, ma calvo e reggente fra le sue mani la ricciuta parrucca del Nume, lo insegue con ira.*

IL TENORE

Che? Questa al Dio Bacco? Ed egli osa credere che io me la tenga! To', prendi su! Così ti paga Bacco!



*Gibt ihm einen Fußtritt.*

KOMPONIST

*(ist zurückgesprungen)*

Mein Wertester! Sie allerdingst muß ich sprechen!

PERÜCKENMACHER

*(zum Tenor)*

Dero mißhelliges Betragen kann ich belächelnd nur einer angenommenen Gemütsaufwallung zu rechnen.

KOMPONIST

*(der zurückgetreten war, nun wieder näherkommend)*

Mein Wertester!

*Tenor schlägt die Tür zu.*

PERÜCKENMACHER

*(schreiend gegen die geschlossene Tür)*

Habe meinerseits keine Ursache, wegen meiner Leistungen vor Ihnen zu erröten!

KOMPONIST

*(sich ihm nähernd, naiv-bescheiden)*

Hat der Herr leicht ein Stückel Schreibpapier? Hätt mir gern was aufnotiert! Ich vergeß nämlich gar so leicht.

PERÜCKENMACHER

Kann nicht dienen!

*Läuft ab.*

ZERBINETTA

*(noch sehr im Négligé, mit dem Offizier aus dem Zimmer rechts)*

Erst nach der Oper kommen wir daran. Es wird keine kleine Mühe kosten, die Herrschaften wieder lachen zu machen, wenn sie sich erst eine Weile gelangweilt haben.

*(Kokett)*

Oder meinen Sie, es wird mir gelingen?

*Der Offizier küßt ihr stumm die Hand. Sie geben nach rückwärts, sprechen weiter. Die Primadonna mit dem Musiklehrer treten aus der vorderen Tür links. Sie trägt über dem Ariadne-Kostüm den Frisiermantel.*

*Dandogli una pedata nel preterito.*

IL COMPOSITORE

*(che ha dato un balzo indietro)*

Carissimo!... Debbo parlarle qui, d'urgenza!

IL PARRUCCHIERE

*(al tenore)*

Così strano contegno muovemi al riso, e no 'l poss'io se non ascrivere ad un improvviso supposito sobbollire del suo animo..., e del suo fegato!

IL COMPOSITORE

*(che già era indietreggiato, si riavvicina, ora)*

Carissimo!

*Il tenore gli sbatte la porta in faccia.*

IL PARRUCCHIERE

*(urlando, volto alla porta chiusa)*

Non ho ragione alcuna d'arrossire innanzi a Lei, Signor mio, a cagione delle egregie mie prestazioni!

IL COMPOSITORE

*(avvicinandoglisi, con aria ingenua e modesta)*

Ell'avrà certo un pezzettino di carta, nevrero?... Un appunto e nulla più. Ho la memoria alquanto labile...

IL PARRUCCHIERE

Non posso servirla!

*Corre via.*

ZERBINETTA

*(ancora in négligé, esce, con l'ufficialeto, dalla porta di destra)*

Sol dopo «Arianna» toccherà a noi. Per me non sarà davvero, facil cosa far ridere quei Baroni e que' Marchesi, dopo che avranno sbadigliato per oltre un'ora.

*(Con civetteria)*

Che ne pensa, Lei? Ch'io possa riuscirvi?

*L'ufficiale le bacia, silenziosamente, la mano; essi vanno verso il fondo continuando a parlare. La primadonna esce col maestro di musica dalla porta che trovasi sul davanti a destra. Sovra il costume d'Arianna ella*

*Bleibt in der Tür stehen. Der Musiklehrer will sich verabschieden.*

PRIMADONNA

Schnell, lieber Freund! Einen Lakai zu mir! Ich muß unbedingt sofort den Grafen sprechen.

*Schließt ihre Tür. Komponist hat sie gesehen, will hin.*

MUSIKLEHRER

*(hält ihn auf)*

Du kannst jetzt nicht eintreten – sie ist beim Frisieren.

*Tanzmeister kommt von rückwärts, tritt rückwärts zu Zerbinetta und dem Offizier.*

KOMPONIST

*(gewahrt erst jetzt Zerbinetta, zum Musiklehrer)*

Wer ist dieses Mädchen?

*Musiklehrer, verlegen, nimmt ihn beiseite.*

TANZMEISTER

*(zu Zerbinetta)*

Sie werden leichtes Spiel haben, Mademoiselle. Die Oper ist langweilig über die Begriffe, und was die Einfälle anlangt, so steckt in meinem linken Schuhabsatz mehr Melodie als in dieser ganzen »Ariadne auf Naxos«.

MUSIKLEHRER

*(mit dem Komponisten ganz vorne)*

Sei sie wer immer!

KOMPONIST

*(dringender)*

Wer ist dieses entzückende Mädchen?

MUSIKLEHRER

Um so besser, wenn sie dir gefällt. Es ist die Zerbinetta. Sie singt und tanzt mit vier Partnern das lustige Nachspiel, das man nach deiner Oper gibt.

KOMPONIST

*(zurückprallend)*

Nach meiner Oper? Ein lustiges Nachspiel? Tän-

*indossa un peignoir. Ella rimane in piedi sulla soglia del camerino, mentre il maestro di musica fa atto di congedarsi.*

LA PRIMADONNA

Là... corra via!... Mandi un lacchè, quassù! Dovrei subito parlare col Signor Conte.

*Chiude la porta del camerino. Il compositore l'ha veduta e vuol correre a lei.*

IL MAESTRO DI MUSICA

*(trattenendolo)*

Ora tu non puoi entrare: Ella sta facendo toletta.

*Il maestro di ballo avanza dal fondo della scena e si avvicina, da dietro, a Zerbinetta e all'ufficiale.*

IL COMPOSITORE

*(che scorge soltanto ora Zerbinetta, al maestro di musica)*

Chi è mai quella bimba?

*Il maestro di musica, impacciato, lo trae in disparte.*

IL MAESTRO DI BALLO

*(a Zerbinetta)*

Sarà ben facil cosa per Lei, Signorina. – Questa «Arianna» è un sonnifero quale io non so dirle; e quanto al succo, alle idee, ne' tacchi de' miei scarpini v'è assai più melodia di quella che non v'abbia nell'«Arianna» tutta intera!

IL MAESTRO DI MUSICA

*(sul dinanzi della scena, al compositore)*

Non indagare!

IL COMPOSITORE

*(con maggior fervore)*

Chi è quella stupenda fanciulla?

IL MAESTRO DI MUSICA

Tanto meglio, s'ella ti piace! Costei è Zerbinetta...

*(con leggerezza)*

che canta e danza qui, oggi, la farsa, che si darà dopo l'«Arianna».

IL COMPOSITORE

*(dando un balzo indietro)*

ze und Triller, freche Gebärden und zweideutige Worte nach »Ariadne«! Sag mirs!

MUSIKLEHRER

*(zaghaft)*

Ich bitte dich um alles. –

KOMPONIST

*(tritt von ihm weg; edel)*

Das Geheimnis des Lebens tritt an sie heran, nimmt sie bei der Hand –

*(Heftig)*

und sie bestellen sich eine Affenkomödie, um das Nachgefühl der Ewigkeit aus ihrem unsagbar leichtfertigen Schädel fortzuspülen! O ich Esel!

*Lacht krampfhaft.*

MUSIKLEHRER

Beruhige dich!

KOMPONIST

*(wütend)*

Ich mag mich nicht beruhigen! Ein heiteres Nachspiel! Ein Übergang zu ihrer Gemeinheit! Dieses maßlos ordinäre Volk will sich Brücken bauen aus meiner Welt hinüber in die seinige! O Mäzene! Das erlebt zu haben, vergiftet mir die Seele für immer. Es ist undenkbar, daß mir je wieder eine Melodie einfällt! In dieser Welt kann keine Melodie ihre Schwingen regen!

*(Pause, dann mit verändertem Ton, ganz gemütlich)*

Und gerade früher ist mir eine recht schöne eingefallen!

Ich habe mich über einen frechen Lakaien erzürnt, da ist sie mir aufgeblitzt – dann hat der Tenor dem Perückenmacher eine Ohrfeige gegeben – da hab ich sie gehabt! –

Ein Liebesgefühl, ein süß bescheidenes, ein Vertrauen, wie diese Welt es nicht wert ist – da:

*(Den Text improvisierend)*

Du, Venus' Sohn – gibst süßen Lohn

Für unser Sehnen und Schmachten!

Lalala – mein junges Herz

Und all mein Sinnen und Trachten:

O du Knabe, du Kind, du allmächtiger Gott!

Dopo l'«Arianna»... v'è, dunque, una farsa?... Danze e trilli, gesti sguajati ed ambigue parole dopo l'«Arianna»?! Dillo!

IL MAESTRO DI MUSICA

*(imbarazzato)*

Orsù... io ti scongiuro...

IL COMPOSITORE

*(scostandosi da lui, con nobiltà)*

Il mistero della vita già li sfiora e li avvince a sé...

*(Violento)*

ed e' si pagan, qui, una farsa scimmiesca acciocché l'arcano senso del sublime si cancelli per sempre dal lor cervello pieno d'aria! O, che ciucco!

*Ride spasmodicamente.*

IL MAESTRO DI MUSICA

Deh, calmati!

IL COMPOSITORE

*(furibondo)*

Pe'l Cielo, non vo' calmarmi! Hai detto: una farsa! Un tràmite ai lor vieto mondo! Questa gente, quanto mai volgare, vuol gittar ponti dal mio mondo al suo, meschino e misero! O, Mecenàti!... Questa dura prova mi attossica lo spirito per sempre. È impossibile ch'io giammai foggi nuove melodie! No, no... Quaggiù nessuna melodia può librare le ali!

*(Pausa; indi, cambiando tono, familiarmente)*

Ciò non di meno, ho creato or ora, qui, una frase assai graziosa.

*(Con vivacità)*

M'avea stizzito la sciocca boria d'un giovin servo, quand'essa mi balenò...; e, quando il tenore con urla e grida prese a schiaffi il parrucchiere, l'avevo già in mente.

*(Con calma e con commozione)*

Un senso d'amore sì dolce e timido, un fervore, che questo basso mondo non merita! Odi:

*(improvvisando il testo)*

Cupido, assai – piacer ne dà

per l'ansie nostre e i pianti:

Lalalà, cuor mio, tu sai

de' mie' pensier gl'incanti:

O, fanciullo divino, o possente signor!

*(Eilig gemütlich)*

Hast ein Stückerl Notenpapier?

*Musiklehrer gibt ihm welches. Komponist notiert. Zerbinetta, im Gespräch, lacht auf. Harlekin, Scaramuccio, Briggella, Truffaldin sind im Gänsemarsch aus Zerbinettas Zimmer herausgekommen.*

ZERBINETTA

*(vorstellend)*

Meine Partner! Meine erprobten Freunde! Jetzt meinen Spiegel, mein Rot! Meinen Crayon!

*Die vier laufen ins Zimmer, kommen bald wieder, bringen ein Strohstühlchen, Spiegel, Dosen, Puderquasten.*

KOMPONIST

*(mit einem Blick auf Zerbinetta, besinnt sich plötzlich; fast tragisch)*

Und du hast es gewußt! Du hast es gewußt!

MUSIKLEHRER

Mein Freund, ich bin halt dreißig Jahrln älter als wie du und hab halt gelernt, mich in die Welt zu schicken!

KOMPONIST

Wer so an mir handelt, der ist mein Freund gewesen, gewesen, gewesen, Gewesen!

*Zerreißt wütend das Notierte. Primadonna öffnet die Türe. Komponist wirft die Fetzen Papier auf den Boden, beißt wütend seine Nägel, läuft auf und nieder, dann nach hinten.*

PRIMADONNA

*(winkt dem Musiklehrer)*

Haben Sie nach dem Grafen geschickt?

*(Tritt ein wenig vor, bemerkt Zerbinetta und die übrigen)*

Pfui! Was gibts denn dafür Erscheinungen!

*(Zerbinetta hat auf dem Strohstühlchen rechts im Vordergrund Platz genommen, schminkt sich zu Ende, von ihren Partnern bedient; Harlekin hält das Licht,*

*(In fretta, con bonarietà)*

Hai un fogliettino da darmi?

*Il maestro di musica gli porge un foglio di carta da musica. Il compositore vi segna alcune note. Zerbinetta, sempre intenta a conversare, dà in una limpida risata. Arlecchino, Scaramuccia, Briggella e Truffaldino escono, ora, in fila indiana, dal camerino di Zerbinetta.*

ZERBINETTA

*(presentando)*

I miei fidi, cari compagni e amici. A me lo specchio, il mio belletto, e il mio crayon!

*I quattro corrono nel camerino e ne riescono quasi di subito, recando chi un seggiolino di paglia, chi uno specchio, chi fiale e scatolette e piumini per la cipria.*

IL COMPOSITORE

*(lancia uno sguardo a Zerbinetta e si ricorda, improvvisamente, della propria sventura. Al maestro di musica)*

E tu, che lo sapevi!... Sì, lo sapevi!

IL MAESTRO DI MUSICA

Amico mio, ho quindici anni per gamba più di te; ed ho imparato come si viva al mondo!

IL COMPOSITORE

Ripudio per sempre, chi seppe farmi un simile tiro! Per sempre! Per sempre! Per sempre!

*Strappa con rabbia la carta sulla quale aveva annotato la famosa melodia. La primadonna apre la porta del suo camerino. Il compositore gitta a terra i pezzi di carta da musica lacerata, si morde con furore le unghie, va su e giù come una belva ferita e si allontana poi, verso il fondo.*

LA PRIMADONNA

*(fa cenno al maestro di musica)*

Ha già prevenuto il signor conte?

*(Avanzandosi d'un poco e scorgendo Zerbinetta e gli altri)*

Puah! Ma che razza di gente s'incontra qui?

*(Zerbinetta si è seduta sul seggiolino di paglia a destra, verso il fondo della scena e finisce d'imbellezzarsi, servita dai suoi compagni. Arlecchino regge il lume,*

*(Brighella den Spiegel. (Primadonna zum Musiklehrer, nicht gerade leise)*

Uns mit dieser Sorte von Leuten in einen Topf! Weiß man hier nicht, wer ich bin? Wie konnte der Graf –

ZERBINETTA

*(mit einem frechen Blick auf die Sängerin und absichtlich laut)*

Wenn das Zeug so langweilig wird, dann hätte man doch uns zuerst auftreten lassen sollen, bevor sie übellaunig werden. Haben sie sich eine Stunde lang gelangweilt, so ist es doppelt schwer, sie lachen zu machen.

TANZMEISTER

*(zu Zerbinetta)*

Im Gegenteil. Man kommt vom Tisch, man ist beschwert und wenig aufgelegt, man macht unbemerkt ein Schläfchen, klatscht dann aus Höflichkeit und um sich wach zu machen. Indessen ist man ganz munter geworden: »Was kommt jetzt?«, sagt man sich. »Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber«, ein heiteres Nachspiel mit Tänzen, leichte, gefällige Melodien, ja! Eine Handlung, klar wie der Tag, da weiß man, woran man ist, das ist unser Fall, sagt man sich, da wacht man auf, da ist man bei der Sache! – Und wenn sie in ihren Karossen sitzen, wissen sie überhaupt nichts mehr, als daß sie die unvergleichliche Zerbinetta haben tanzen sehen.

MUSIKLEHRER

*(zur Primadonna)*

Erzürnen Sie sich nicht um nichts und wieder nichts. Ariadne ist das Ereignis des Abends, um Ariadne zu hören, versammeln sich Kenner und vornehme Personen im Hause eines großen Mäzens, Ariadne ist das Losungswort, Sie sind Ariadne, morgen wird überhaupt niemand mehr wissen, daß es außer Ariadne noch etwas gegeben hat.

DER JUNGE LAKAI

*(läuft rückwärts vorüber)*

Die Herrschaften stehen vom Tisch auf! Man sollte sich hier beeilen.

*Brighella lo specchio. Al maestro di musica, non precisamente piano)*

Noi, e questa sorta di gente in un sol mazzo? Ma qui non sanno, dunque, ch'io mi sia? – ... E il signor conte ha potuto?...

ZERBINETTA

*(udite le parole della primadonna, le dà una sbirciata impertinente; e, con intenzione, a voce alta)*

Se quest'«Arianna» è tale una zuppa, sarebbe meglio che noi si desse il ballo prima ch'è sien morti di noia. Se han dormito già per un'ora in poltrona, gli è un gran guaio far sì ch'essi ridan di cuore!

IL MAESTRO DI BALLO

*(a Zerbinetta)*

O, niente affatto! Si è pieni, ancora, di vini e di cibi e assai maldisposti; ci si fa sopra un sonnellino; e, per salvar le apparenze, si applaude con discrezione... poi ci si sveglia, alfine! Ormai s'è ritornati freschi e arzilli: «Che viene, ora?» – chiede ognuno – «Viene: «L'infedele Zerbinetta e i suoi quattro amanti»: un lieto epilogo con danze, con melodie leggere e gaie e con un'azione semplice e chiara, che tutti possono comprendere». «È quel che ci vuole!» pensa ognuno. E, bene svegli alfine, ci si gode tutto il ballo. E allorché i signori e duchi risalgono in berlina, essi nulla più ricordano, ormai, se non questo: che l'impareggiabile Zerbinetta danzò, qui, per loro!

IL MAESTRO DI MUSICA

*(alla primadonna)*

Perché, mai, vuol ella adirarsi per tai bazzecole? L'«Arianna» è il massimo evento del giorno; per godersi quel gioiello, convengono in casa d'un ricco mecenate tutti i buongustai della città. «Arianna!» *le clou de la soirée!* Ella interpreta la parte d'Arianna; e, per certo, domani nessuno ricorderà più che, dopo «Arianna» siasi dato un ballo frivolo e sciocco.

IL GIOVANE LACCHÈ

*(traversando, di corsa, la scena, in fondo)*

Già gli ospiti lascian la mensa! Si affrettino un po', signori miei!

## MUSIKLEHRER

Meine Damen und Herren, an Ihre Plätze.

*Alles kommt in Bewegung, die Arbeiter rückwärts sind fertig. Der Tenor, als Bacchus, sowie Najade, Dryade, Echo sind aus der zweite Tür links hervorgetreten.*

## HAUSHOFMEISTER

*(kommt eifrig von links rückwärts, tritt auf den Musiklehrer zu; mit Wichtigkeit)*

Ihnen allen habe ich eine plötzliche Anordnung meines gnädigen Herrn auszurichten.

## MUSIKLEHRER

Ist schon geschehen, wir sind bereit, in drei Minuten mit der Oper »Ariadne« anzufangen.

## HAUSHOFMEISTER

*(mit Grandezza)*

Der gnädige Herr haben sich nunmehr wiederum anders besonnen.

## MUSIKLEHRER

Es soll also nicht mit der Oper begonnen werden?

## PRIMADONNA

Was ist das?

## HAUSHOFMEISTER

*(mit Grandezza)*

Um Vergebung. Wo ist der Herr Tanzmeister? Ich habe einen Auftrag meines gnädigen Herrn an Sie beide.

## TANZMEISTER

*(tritt herzu)*

Was wünscht man von mir?

## HAUSHOFMEISTER

Mein gnädiger Herr belieben das von ihm selbst genehmigte Programm umzustößen.

## MUSIKLEHRER

Jetzt im letzten Moment! Ah, das ist doch ein starkes Stück!

## IL MAESTRO DI MUSICA

Signore e signori: ai loro posti!

*Si fa un gran movimento. Gli operai che lavorano in fondo alla scena, son pronti. Il tenore, in costume di Bacco, come pure la najade, la driade ed Eco, sono usciti dalla seconda porta a sinistra.*

## IL MAGGIORDOMO

*(accorre, dal fondo, a sinistra, e muove verso il maestro di musica)*

Deggio abbassare a tutti lor signori un improvviso ordine dei mio eccellentissimo padrone.

## IL MAESTRO DI MUSICA

Non serve più. Siam pronti, ormai, a andare in scena fra tre minuti con l'opera «Arianna».

## IL MAGGIORDOMO

*(con grandezza)*

Sua signoria ha preso, poco fa, una novella decisione.

## IL MAESTRO DI MUSICA

Allora..., non si dee principiare con l'opera «Arianna»?

## LA PRIMADONNA

Che vuol dir ciò?

## IL MAGGIORDOMO

*(con grandezza)*

Permettano. Dov'è il signor maestro di ballo? Ho un'ambasciata del mio eccellentissimo signore e padrone per ambedue loro.

## IL MAESTRO DI BALLO

*(avanzandosi, rapido)*

Chi chiede di me?

## IL MAGGIORDOMO

Il mio eccellentissimo signore e padrone si è degnato sovvertire il programma della serata da lui medesimo già benevolmente approvato.

## IL MAESTRO DI MUSICA

*(spaventato)*

Che?... All'ultimo istante?... Ah, quest'è graziosa davvero!

HAUSHOFMEISTER

– umzustoßen und folgendermaßen abzuändern.

TANZMEISTER

Das Nachspiel wird Vorspiel, wir geben zuerst »Die ungetreue Zerbinetta«, dann »Ariadne«. Sehr vernünftig.

HAUSHOFMEISTER

Um Vergebung. Die Tanzmaskerade wird weder als Nachspiel noch als Vorspiel aufgeführt, sondern mit dem Trauerstück »Ariadne« gleichzeitig.

TENOR

Ha, ist dieser reiche Herr besessen?

MUSIKLEHRER

Will man sich über uns lustig machen?

PRIMADONNA

Sind die Leute wahnsinnig? Ich muß augenblicklich den Grafen sprechen!

*Komponist nähert sich erschrocken. Zerbinetta horcht von rechts.*

HAUSHOFMEISTER

*(mit hochmütiger Ironie)*

Es ist genau so, wie ich es sage. Wie Sie es machen werden, das ist natürlich Ihre Sache.

MUSIKLEHRER

*(dumpf)*

Unsere Sache!

HAUSHOFMEISTER

Mein gnädiger Herr ist der für Sie schmeichelhaften Meinung, daß Sie beide Ihr Handwerk genug verstehen, um eine solche kleine Abänderung auf eins, zwei durchzuführen; und es ist nun einmal der Wille meines gnädigen Herrn, die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert zu bekommen.

IL MAGGIORDOMO

... Sovvertire e modificare come segue:

IL MAESTRO DI BALLO

S'inverte il programma: Noi diamo dapprima «L'infedele Zerbinetta»... poi, l'«Arianna» Molto bene.

IL MAGGIORDOMO

Perdonino. La pantomima danzante non si darà né come epilogo né come prologo, si bene *contemporaneamente* all'opera tragica «Arianna».

IL TENORE

Che?... Ma è, dunque, pazzo, quel signore?

IL MAESTRO DI MUSICA

Chi osa prendersi giuoco di noi?...

LA PRIMADONNA

Ma costoro vaneggiano! Debbo, senza indugio, parlare al conte!

*Il compositore si avvicina, sgomento; Zerbinetta rimane in ascolto, a destra.*

IL MAGGIORDOMO

*(con arrogante ironia)*

Le cose stanno precisamente così com'io le ho esposte. Come faranno lor signori a cavarsela..., oh, questo, poi, è affar loro!

IL MAESTRO DI MUSICA

*(cupamente)*

Affar nostro?!

IL MAGGIORDOMO

*(con grande prosopopea ed importanza)*

Il mio eccellentissimo padrone e signore nutre la opinione per le lor signorie oltremodo lusinghiera, che esse sieno abbastanza destre nel lor mestiere, per compiere su due piedi un sì piccolo cangiamento. Gli è adunque, ormai volere incrollabile del mio eccellentissimo padrone, di vedersi serviti insieme i due lavori – quello allegro e quello triste, con tutti i personaggi e con la musica a ognun d'essi corrispondente, così com'egli l'ha prescritta e pagata – qui, sul suo palcoscenico privato...

MUSIKLEHRER

Warum gleichzeitig?

ZERBINETTA

*(leichtfertig)*

Da muß ich mich ja beeilen!

*Läuft in ihr Zimmer.*

HAUSHOFMEISTER

Und zwar so, daß die ganze Vorstellung deswegen auch nicht einen Moment länger dauert. Denn für Punkt neun Uhr ist ein Feuerwerk im Garten anbefohlen.

MUSIKLEHRER

Ja, wie um aller Götter willen stellt sich denn Seine Gnaden das vor?

KOMPONIST

*(vor sich, ganz für sich leise)*

Eine innere Stimme hat mir von der Wiege an etwas Derartiges vorausgesagt.

HAUSHOFMEISTER

Es ist wohl nicht die Sache meines gnädigen Herrn, wenn er ein Spektakel bezahlt, sich auch noch damit abzugeben, wie es ausgeführt werden soll. Seine Gnaden ist gewohnt, anzuordnen und seine Anordnungen befolgt zu sehen.

*(Nach einer Pause, nochmals umkehrend, herablassend)*

Zudem ist mein gnädiger Herr schon seit drei Tagen ungehalten darüber, daß in einem so wohl ausgestatteten Hause wie dem seinigen ein so jämmerlicher Schauplatz wie eine wüste Insel ihm vorgestellt werden soll, und ist eben, um dem abzuweichen, auf den Gedanken gekommen, diese wüste Insel durch das Personal aus dem anderen Stück einigermaßen anständig staffieren zu lassen.

TANZMEISTER

Das finde ich sehr richtig. Es gibt nichts Geschmackloseres als eine wüste Insel.

KOMPONIST

Ariadne auf Naxos, Herr. Sie ist das Sinnbild der menschlichen Einsamkeit.

IL MAESTRO DI MUSICA

E... dica: Perché, mai, insieme?

ZERBINETTA

*(con leggerezza)*

E allora debbo far presto!

*Ella corre nel suo camerino.*

IL MAGGIORDOMO

... e, cioè, in tal guisa, che la rappresentazione non duri, per questo fatto, neppure un minuto di più; perché, per le ore nove in punto, sono fissati i giuochi di artificio nel giardino.

IL MAESTRO DI MUSICA

Ma... per tutti gli Dei dell'Olimpo... come se la figura 'sta faccenda sua grazia, laggiù?

IL COMPOSITORE

*(guardando nel vuoto, tra sé, piano)*

Già sin dalla tenera culla, una voce interna mi predispose alunché di simile!

IL MAGGIORDOMO

Non gli è certo cosa del mio eccellentissimo signore e padrone, allorché egli si paga una siffatta mascherata con fior di quattrini, arzigogolar, per giunta, come debba essere eseguita! Sua grazia è abituata ad abbassare ordini e a vederli eseguiti a bacchetta.

*(Dopo una pausa, tornando sui suoi passi, con una certa qual degnazione)*

Già da ben tre giorni, peraltro, il mio eccellentissimo signore e Ppadrone è alquanto irritato pe' fatto, che in una magione così opulenta, come la sua, debba essergli esibito uno scenario così miserevole, qual si è quello d'un'isola deserta; e, per l'appunto, allo scopo di ovviare a siffatto sconcio, egli ha avuto la geniale pensata di tappezzare, in certo qual modo, degnamente quest'isola deserta col personale tratto dall'altra produzione.

IL MAESTRO DI BALLO

Io trovo che sua grazia ha ben ragione. Ché nulla è misero, per me, al pari d'un nudo scoglio.

IL COMPOSITORE

Si tratta di «Arianna a Nasso», Signor mio! Pensate che Arianna è là! Essa è l'immagine della solitudine...



TANZMEISTER

Ebendarum braucht sie Gesellschaft.

KOMPONIST

Nichts um sich als das Meer, die Steine, die Bäume, das fühllose Echo. Sieht sie ein menschliches Gesicht, wird meine Musik sinnlos.

TANZMEISTER

Aber der Zuhörer unterhält sich. So wie es jetzt ist, ist es, um stehend einzuschlafen.

*Pirouette.*

HAUSHOFMEISTER

Um Vergebung, aber ich bitte, sich höflich zu beeilen, die Herrschaften werden sogleich eintreten.

*Ab.*

MUSIKLEHRER

Ich weiß nicht, wo mir der Kopf steht. Wenn man zwei Stunden Zeit hätte, um über die Lösung nachzudenken.

KOMPONIST

Darüber willst du, nachdenken? Wo menschliche Gemeinheit, stier wie die Meduse, einem entgegengrinst. Fort, was haben wir hier verloren?

MUSIKLEHRER

Was wir hier verloren haben? Die fünfzig Dukaten unter anderem, von denen du das nächste halbe Jahr zu leben gedachtest!

KOMPONIST

*(vor sich)*

Ich habe nichts mit dieser Welt gemein! Wozu leben in ihr?

TANZMEISTER

*(nimmt den Musiklehrer beiseite)*

Ich weiß wirklich nicht, warum Sie beide einem so vernünftigen Vorschlag solch übertriebene Schwierigkeiten entgegensetzen!

IL MAESTRO DI BALLO

*(ilare)*

Gli è ben perciò ch'ella vuol de' compagni!

IL COMPOSITORE

La recingon, soltanto, il mare, le rocce, gli alberi e l'eco senz'anima. Sol ch'essa vegga un volto umano, e tutta la mia musica è vana!

IL MAESTRO DI BALLO

Ma quei che ascoltano si divertono. Mentre se si dà l'opera così com'è adesso, dormon tutti come ghiri!

*Fa una piroetta sui tacchi.*

IL MAGGIORDOMO

Perdonino, ma debbo pregarli di affrettarsi alquanto, poiché le lor signorie faranno tosto il loro ingresso in teatro.

*Esce.*

IL MAESTRO DI MUSICA

Ho perso, proprio, la testa! In un pajo d'orette noi si potrebbe, forse, trovare una via di uscita...

IL COMPOSITORE

Ah, questo ti preoccupa, mentre, ora, il volgo ride; e, simile a Medusa, già ti pietrifica? Via!

*(Con trasporto)*

Che, dunque, perdiam, fuggendo?

IL MAESTRO DI MUSICA

*(triste, con lentezza)*

Che, perdiam se ce ne andiamo? Cinquanta ducati, oltre al resto; cinquanta ducati, amico mio, coi quali avresti dovuto campare l'intero semestre!

IL COMPOSITORE

*(guardando nel vuoto)*

Non ho più nulla di comune con questo basso mondo! A che viverci, dunque?

IL MAESTRO DI BALLO

*(traendo in disparte il maestro di musica)*

Io non so perché, o signori miei, opponiate ostacoli vani non men che futili a una proposta sì geniale!

## MUSIKLEHRER

Meinen Sie denn im Ernst, es ließe sich machen?

## TANZMEISTER

Nichts leichter als das. Es sind Längen in der Oper -  
(*Leiser*)  
gefährliche Längen. Man läßt sie weg. Diese  
Leute wissen zu improvisieren, finden sich in  
jede Situation.

## MUSIKLEHRER

Still, wenn er uns hört, begeht er Selbstmord.

## TANZMEISTER

Fragen Sie ihn, ob er seine Oper lieber heute ein  
wenig verstümmelt hören will, oder ob er sie nie-  
mals hören will. Schaffen Sie ihm Tinte, Feder, ei-  
nen Rotstift, was immer!  
(*Zum Komponisten*)  
Es handelt sich darum, Ihr Werk zu retten!

## KOMPONIST

(*drückt die ihm von allen Seiten  
gereichten Noten leidenschaftlich an die Brust*)  
Lieber ins Feuer!

*Man bringt Tinte, Feder, ein Licht dazu; schiebt den  
Tisch nach vorne.*

## TANZMEISTER

Hundert große Meister, die wir auf den Knien be-  
wundern, haben ihre erste Aufführung mit noch  
ganz anderen Opfern erkaufte.

## KOMPONIST

(*rührend, hilflos*)  
Meinen Sie? Hat er recht, du? Darf ich denn? Muß  
ich denn?

## TANZMEISTER

(*drückt ihn sanft an den Tisch, wo man die Noten aus-  
breitet und das Licht danebenstellt; zum Musiklehrer*)  
Sehen Sie zu, daß er genug streicht. Ich rufe indes-  
sen Zerbinetta her, wir erklären ihr in zwei Worten  
die Handlung! Sie ist eine Meisterin im Improvi-  
sieren; da sie immer nur sich selber spielt, findet sie  
sich in jeder Situation zurecht, die anderen sind auf  
sie eingespield, es geht alles wie am Schnürchen.

## IL MAESTRO DI MUSICA

Crede, ella, davvero che ciò possa farsi?

## IL MAESTRO DI BALLO

Gli è cosa da nulla. L'opera è molto lunga.  
(*Sottovoce*)  
Pericolo grave! Si debbon far de' tagli. Questa gen-  
te è abile nell'improvvisare e domina qualunque  
situazione.

## IL MAESTRO DI MUSICA

Ssst!... S'egli ode questo, si uccide!

## IL MAESTRO DI BALLO

Suvvia! Gli domandi, s'egli preferisce udire oggi  
l'«Arianna» tagliata qua e là, o non ascoltar mai più  
quest'opera! Presto: Un calamaio, una penna, un  
lapis rosso... comunque!  
(*Al compositore*)  
Si tratta di salvare il suo lavoro!

## IL COMPOSITORE

(*stringendo appassionatamente al cuore tutte le parti  
che gli vengon tese da ogni lato*)  
Meglio bruciarlo!

*Varie mani servizievoli recano l'inchiestro, la penna,  
un lume ed avvicinano il tavolinetto al maestro.*

## IL MAESTRO DI BALLO

Quanti geni che noi adoriamo a ginocchi, han pa-  
gato il lor debutto con sacrifici assai più gravi!

## IL COMPOSITORE

(*con commovente ingenuità*)  
Crede, lei?... Dice il vero? Di'? Posso farlo?...  
Debbo farlo?

## IL MAESTRO DI BALLO

(*lo fa sedere con dolcezza al tavolo sul quale vengono  
aperte le musiche; e gli pone accanto un lume. Poi, vol-  
gendosi al maestro di musica*)  
Posso fidarmi circa i tagli? Io vado a chiamar Zer-  
binetta. Le spieghiamo qui, in due parole, l'azione.  
Ella è una maestra nell'improvvisare; l'arte sua ha  
un solo volto ed ella sa adattarsi ad ogni evento;  
quanto agli altri, essi non fan che scimmiottarla;  
sicché tutto, alla fin fine, andrà benissimo!

*Er holt sich Zerbinetta aus dem Zimmer, spricht zu ihr. Komponist fängt an, beim Schein der Kerze zu streichen.*

## PRIMADONNA

*(zum Musiklehrer, leise)*

Sehen Sie zu, daß er dem Bacchus einiges wegnimmt; man erträgt es nicht, diesen Mann soviel singen zu hören.

## TENOR

*(tritt verstohlen zum Komponisten, beugt sich zu ihm)*

Der Ariadne müssen Sie streichen. Niemand hält es aus, wenn diese Frau unaufhörlich auf der Bühne steht.

## MUSIKLEHRER

*(flüsternd, nimmt den Tenor beiseite)*

Er nimmt ihr zwei Arien weg, Ihnen keine Note. Verraten Sie mich nicht.

*(Tritt ebenso zur Primadonna hinüber, nimmt sie beiseite)*

Sie behalten alles. Er nimmt dem Bacchus die halbe Rolle, lassen Sie sich nichts merken.

## TANZMEISTER

*(zu Zerbinetta, lustig gestreich)*

Diese Ariadne ist eine Königstochter. Sie ist mit einem gewissen Theseus entflohen, dem sie vorher das Leben gerettet hat.

## ZERBINETTA

*(zwischen Tür und Angel)*

So etwas geht selten gut aus.

## TANZMEISTER

Theseus wird ihrer überdrüssig und läßt sie bei Nacht auf einer wüsten Insel zurück!

## MUSIKLEHRER

*(links leise gleichzeitig zum Komponisten)*

Noch das, es muß sein!

## ZERBINETTA

*(verständnisvoll)*

Kleiner Schuft!

## TANZMEISTER

Sie verzehrt sich in Sehnsucht und wünscht den Tod herbei.

*Egli va a prender Zerbinetta nel suo camerino e parla con lei. Il compositore comincia a far de' tagli al lume della candela.*

## LA PRIMADONNA

*(al maestro di musica, piano)*

Vegga lei, che tagli un po' la parte di Bacco. Non si tollera, che quel tanghero canti per due ore in falsetto!

## IL TENORE

*(si avvicina di soppiatto al ompositore e si china su lui)*

Tagli un po' la parte d'Arianna! Niuno può sopportare che quel donnone stia sempre a gradicar lassù!

## IL MAESTRO DI MUSICA

*(traendo in disparte il tenore e sussurrandogli all'orecchio)*

Ha tolto già due «arie» alla primadonna. A lei, neppure una nota. Ma, via..., non mi tradisca!

*(Si avvicina, del pari, alla primadonna, la trae in disparte)*

A Bacco ha già tolto mezza parte. A lei neppure un *diesis*.

Ma non se ne faccia accorgere!

## IL MAESTRO DI BALLO

*(a Zerbinetta, con fare molto allegro e spigliato)*

Quest'Arianna è la figlia di un re. Ella fuggì, a suo tempo, con un tal Teseo, a cui vuoi, ell'abbia, un dì, salvato la vita...

## ZERBINETTA

*(presto, con malizia)*

Scherzi, che finiscono male!

## IL MAESTRO DI BALLO

...Ma Teseo si stufa ben presto di lei e, a notte fonda, la pianta sur un'isola brulla...

## IL MAESTRO DI MUSICA

*(da sinistra, piano, al compositore)*

Fai ancor questo!

## ZERBINETTA

*(con aria astuta)*

Ah, che birba!

## IL MAESTRO DI BALLO

Ell'arde d'amore e pure invoca la morte...

ZERBINETTA

Den Tod! Das sagt man so. Natürlich meint sie einen anderen Verehrer.

TANZMEISTER

Natürlich, so kommts ja auch!

KOMPONIST

*(hat aufgehört, kommt näher)*

Nein, Herr, so kommt es nicht! Denn, Herr! sie ist eine von den Frauen, die nur einem im Leben gehören und danach keinem mehr.

ZERBINETTA

Ha!

KOMPONIST

*(verwirrt, starrt sie an)*

– keinem mehr als dem Tod.

ZERBINETTA

*(tritt heraus)*

Der Tod kommt aber nicht. Wetten wir. Sondern ganz das Gegenteil. Vielleicht auch ein blaßer, dunkeläugiger Bursche, wie du einer bist.

MUSIKLEHRER

Sie vermuten ganz recht. Es ist der jugendliche Gott Bacchus, der zu ihr kommt!

ZERBINETTA

*(fröhlich, spöttisch)*

Als ob man das nicht wüßte! Nun hat sie ja fürs nächste, was sie braucht.

KOMPONIST

*(sehr feierlich)*

Sie hält ihn für den Todesgott. In ihren Augen, in ihrer Seele ist er es, und darum, einzig nur darum –

ZERBINETTA

*(aus der Tür)*

Das will sie dir weismachen.

KOMPONIST

Einzig nur darum geht sie mit ihm – auf sein Schiff!

ZERBINETTA

La morte!... È presto detto!... Voleva, forse, dire... un nuovo spasimante!

IL MAESTRO DI BALLO

Ma brava! Gli è quel che avviene!

IL COMPOSITORE

*(ha afferrato le parole del maestro di ballo e si avvicina)*

Ché, ché, signor mio; ella sbaglia di grosso! Arianna è una tra le poche donne che appartengono ad un solo uomo, né ad altri, giammai!...

ZERBINETTA

Ah, ah!

IL COMPOSITORE

*(disorientato, fissandola)*

... soltanto alla morte!

ZERBINETTA

*(avanzandosi)*

Ma La morte non viene! Vuoi tu scommettere? Succede ben altro! Le appare un bel giovine dai neri occhi profondi... che son proprio i tuoi...

IL MAESTRO DI MUSICA

La c'indovina davvero! È Bacco, il dio giovine e bello, che muove a lei!

ZERBINETTA

*(ilare, canzonatoria)*

Per... Bacco... lo sapevo! Così, per ora, almeno, ella avrà ciò che le occorre!

IL COMPOSITORE

*(con grande solennità)*

Ella lo scambia pe'l funereo dio. Agli occhi suoi, al suo spirito egli è tale, e perciò, voi m'intendete..., sol per questo...

ZERBINETTA

*(di su la soglia della porta)*

Vuol dartela ad intendere!

IL COMPOSITORE

Sì... sol per questo ella segue costui sul suo vascel-

Sie meint zu sterben! Nein, sie stirbt wirklich.

ZERBINETTA

*(indem sie was überwirft)*

Tata. Du wirst mich meinesgleichen kennen lehren!

KOMPONIST

Sie ist nicht Ihresgleichen!

*(Schreiend)*

Ich weiß es, daß sie stirbt.

*(Leise)*

Ariadne ist die eine unter Millionen, sie ist die Frau, die nicht vergißt.

ZERBINETTA

*(tritt heraus)*

Kindskopf.

*(Sie kehrt ihm den Rücken; zu ihren vier Partnern, die herangetreten sind)*

Merkt auf, wir spielen mit in dem Stück »Ariadne auf Naxos«. Das Stück geht so: eine Prinzessin ist von ihrem Bräutigam sitzengelassen, und ihr nächster Verehrer ist vorerst noch nicht angekommen. Die Bühne stellt eine wüste Insel dar. Wir sind eine muntere Gesellschaft, die sich zufällig auf dieser Insel befindet. Die Kulissen sind Felsen, und wir plazieren uns dazwischen. Ihr richtet euch nach mir, und sobald sich eine Gelegenheit bietet, treten wir auf und mischen uns in die Handlung!

KOMPONIST

*(während sie spricht, vor sich)*

Sie gibt sich dem Tod hin – ist nicht mehr da – weggewischt – stürzt sich hinein ins Geheimnis der Verwandlung – wird neu geboren – entsteht wieder in seinen Armen! – Daran wird er zum Gott. Worüber in der Welt könnte eins zum Gott werden als über diesem Erlebnis?

*Springt auf.*

ZERBINETTA

*(tritt zu ihm, sieht ihm in die Augen)*

Courage! Jetzt kommt Vernunft in die Verstiegtheit!

lo. Le par di morire: Ché... Ella muore davvero!

ZERBINETTA

*(gittando qualcosa in aria)*

Nenni! Vuoi insegnarmi che sien le donne?

IL COMPOSITORE

*(a Zerbinetta)*

Costei non è del vostro stampo!

*(Urlando)*

So bene ch'ella muore!

*(Piano)*

Arianna, *rara avis* tra le donne, è quella che non oblia giammai l'amore!

ZERBINETTA

*(avanzandosi)*

Grullo!

*(Ella gli volta le spalle. Ai suoi quattro compagni che le si sono avvicinati)*

Attenti! Noi recitiamo nel lavoro »Arianna a Nasso«. L'affare è questo. Una regina è piantata in asso dal suo fidanzato; e il novel cicisbeo non è ancor giunto a dargli il cambio. La scena si svolge sur un'isola nuda e squallida. Noi siamo una lieta brigata che si trova, per combinazione, su quell'isolotto. Voi guarderete quel ch'io faccio; e, non appena ci capiti il destro, noi s'entra in scena per prender parte al dramma.

IL COMPOSITORE

*(mentr'ella parla, fra sé e sé)*

Ella invoca la morte – già non è più, già vani – già sprofondò nell'arcana mutazione... ed or risorge, novella sposa, in sue braccia! Ed ei si muta in un Dio! O, Cielo! Che mai può mutar, quaggiù, l'uomo in un Dio, se non si eccelsa vicenda?

*Balza in piedi.*

ZERBINETTA

*(gli si avvicina e lo guarda negli occhi)*

Coraggio! M'oriento, alfine, in questo manicomio!

KOMPONIST

Lebendig wars! Stand da – so!  
*Malt's mit den Händen in die Luft.*

ZERBINETTA

Und wenn ich hineinkomme, wird's schlechter?

KOMPONIST

*(vor sich)*  
 Ich überlebe diese Stunde nicht!

ZERBINETTA

Du wirst noch ganz andere überleben.

KOMPONIST

*(verloren)*  
 Was wollen Sie damit – in diesem Augenblick – sagen?

ZERBINETTA

*(mit äußerster Koketterie, scheinbar ganz schlicht)*  
 Ein Augenblick ist wenig – ein Blick ist viel. Viele meinen, daß sie mich kennen, aber ihr Auge ist stumpf. Auf dem Theater spiele ich die Kokette, wer sagt, daß mein Herz dabei im Spiele ist? Ich scheine munter und bin doch traurig, gelte für gesellig und bin doch so einsam.

KOMPONIST

*(naiv entzückt)*  
 Süßes, unbegreifliches Mädchen!

ZERBINETTA

Törichtes Mädchen, mußt du sagen, das sich manchmal zu sehnen verstünde nach dem einen, dem sie treu sein könnte, treu bis ans Ende –

KOMPONIST

Wer es sein dürfte, den du ersehnest! Du bist wie ich – das Irdische unvorhanden in deiner Seele.

ZERBINETTA

*(schnell, zart)*  
 Du sprichst, was ich fühle. – Ich muß fort. Vergißt du gleich wieder diesen einen Augenblick?

IL COMPOSITORE

Vivea, pur ora... Qui, stava... Qui!  
*Pinge in aria, con le mani, la sua visione.*

ZERBINETTA

E... dica un po'... Non potrei entrarci anch'io?

IL COMPOSITORE

*(fra sé)*  
 Non sopravvivo a quest'ora, eterni dei!

ZERBINETTA

Dovrai sopravvivere a ben altro!

IL COMPOSITORE

*(sperduto)*  
 Che vuol mai dire ella, con tali parole... in questo istante...?

ZERBINETTA

*(con raffinata civetteria ed apparente semplicità)*  
 È, l'attimo, un breve lampo; lo sguardo, eterno! Molti affermano di conoscermi... ma son ciechi, costoro!... Qui, sulla scena sono una grande civetta... ma chi può dire se il mio cuore non reciti anch'esso? Io sembro allegra, eppur son triste; passo per socievole e mi sento così sola...

IL COMPOSITORE

*(con ingenua ammirazione)*  
 Dolce, incomprendibil fanciulla!

ZERBINETTA

Folle fanciulla, dèi tu dire, che, talvolta vorrebbe sognare l'uno, il solo a cui saria fedele sino alla morte!

IL COMPOSITORE

Chi sarà, dimmi, quei che tu sogni? Tu sei pari a me: non isfiora mai, ciò ch'è umano, la tua bell'anima pura!

ZERBINETTA

*(presto, con delicata soavità)*  
 Hai detto or ora ciò ch'io sento in fondo all'anima mia! Debbo andarne. Potrai obliare, amato, questo dolce attimo?

## KOMPONIST

Vergißt sich in Äonen ein einziger Augenblick?

*Zerbinetta macht sich los, läuft schnell in ihr Zimmer nach rechts. Während dieses Dialogs: Der Musiklehrer, als Regisseur der Oper, hat die übrigen Figuren, den Tenor, dann die drei Nymphen nach rückwärts, wo die Bühne angenommen ist, dirigiert, und kommt jetzt eifertig nach vorne, die Primadonna abzuholen, die noch einmal in ihr Garderobezimmer verschwunden war.*

## MUSIKLEHRER

An Ihre Plätze, meine Damen und Herren! Ariadne! Zerbinetta! Scaramuccio, Harlekin! Auf die Szene, wenn ich bitten darf!

## PRIMADONNA

*(mit einem Blick auf Zerbinetta, die eben aus ihrem Zimmer tritt, den Komponisten einen Kuß zuwirft, dann nach rückwärts läuft)*

Ich soll mit dieser Person auf einer Szene stehen! Woran denken Sie!

## MUSIKLEHRER

Seien Sie barmherzig! Bin ich nicht Ihr alter Lehrer?

## PRIMADONNA

Jagen Sie mir die Kreatur von der Bühne – oder ich weiß nicht, was ich tue!

## MUSIKLEHRER

Wo hätten Sie eine schönere Gelegenheit als auf der Bühne, ihr zu zeigen, welch unermesslicher Abstand zwischen Ihnen befestigt ist!

## PRIMADONNA

Abstand! Ha! Eine Welt, hoffe ich.

## MUSIKLEHRER

Legen Sie diese Welt in jede Gebärde und – man wird Ihnen anbetend zu Füßen sinken.

*Küßt ihr die Hand, führt sie ein paar Schritte nach rückwärts, kommt dann sogleich wieder, den Komponisten zu holen.*

## IL COMPOSITORE

Chi potrà scordare, ne' millenni, questo solo attimo?

*Zerbinetta si libera dal suo amplesso e corre, in fretta, nel suo camerino. Durante questo duetto, il maestro, in qualità di direttore di scena, avrà tratto seco verso il fondo, ove si suppone sia il palcoscenico, gl'interpreti dell'opera, «Arianna»; e, cioè, il tenore e le tre ninfe; e tornerà, ora, rapidamente indietro, sul davanti, per chiamare la primadonna, la quale sarà scomparsa, ancora una volta, nel vestibolo del suo camerino.*

## IL MAESTRO DI MUSICA

Ai loro posti, signore e signori!

Arianna, Zerbinetta, Scaramuccia, Arlecchino! Presto, in scena!... Via!... S'affrettino!

## LA PRIMADONNA

*(con una guardataccia a Zerbinetta, che esce, proprio allora, dal suo camerino, gittando un bacio al compositore e corre, poi, verso il fondo)*

Io, star con costei sur un palcoscenico? Ma... ha le traveggole, lei?

## IL MAESTRO DI MUSICA

Sia pietosa! Non son, io, il suo maestro?

## LA PRIMADONNA

Cacci via costei, da qui, sull'istante..., o non so quel ch'io mi faccia!

## IL MAESTRO DI MUSICA

Ma quale migliore occasione per farle sentire, qui sul palco, quale insormontabil muraglia, quale formidabil, negro abisso s'interponga tra voi?

## LA PRIMADONNA

Che? Una muraglia, ella dice? Tutto un mondo è fra noi – vo' sperare!

## IL MAESTRO DI MUSICA

Ponga codesto mondo in ogni suo gesto; e tutti, allora, le cadranno ai piedi, estatici!

*Le bacia la mano, la conduce per alcuni passi verso il fondo; torna, poi, subito indietro, per andare a prendere il compositore.*

## KOMPONIST

*(umarmt den Musiklehrer stürmisch)*

Seien wir wieder gut! Ich sehe jetzt alles mit anderen Augen! Die Tiefen des Daseins sind unermesslich! – Mein lieber Freund, es gibt manches auf der Welt, das läßt sich nicht sagen. Die Dichter unterlegen ja recht gute Worte, recht gute –

*(Jubel in der Stimme)*

jedoch, jedoch, jedoch, jedoch, jedoch! – Mut ist in mir, Freund. – Die Welt ist lieblich und nicht fürchterlich dem Mutigen – und was ist denn Musik?

*(Mit fast trunkener Feierlichkeit)*

Musik ist eine heilige Kunst, zu versammeln alle Arten von Mut wie Cherubim um einen strahlenden Thron! Das ist Musik, und darum ist sie die heilige unter den Künsten!

*Zerbinetta erscheint rückwärts, mit einem frechen Pfiff ihre Partner auf die Bühne zu rufen. Harlekin kommt eilfertig aus dem Zimmer rechts, läuft, seinen Gurt schnallend, auf die Bühne.*

## KOMPONIST

Was ist das? Wohin?

*(Scaramuccio, wie Harlekin, gleichfalls seine Toilette im Laufen beendend)*

Diese Kreaturen! –

*(Truffaldin, Brighella, den gleichen Weg wie die vorigen)*

– in mein Heiligtum hinein ihre Bocksprünge! Ah!

## MUSIKLEHRER

Du hast es erlaubt!

## KOMPONIST

*(rasend)*

Ich durfte es nicht erlauben! Du durftest mir nicht erlauben, es zu erlauben! Wer hieß dich mich zeren, mich! in diese Welt hinein? Laß mich erfrieren, verhungern, versteinen in der meinigen!

*Läuft vorne ab, verzweifelt.*

*Musiklehrer sieht ihm nach, schüttelt den Kopf. Vorhang fällt schnell.*

## IL COMPOSITORE

*(abbracciando furiosamente il maestro di musica)*

Via, facciamo pace. Ora, io veggio tutto con occhi diversi. La vita è un abisso senza fondo!... Amico mio! V'han misteri, quaggiù, celesti e sublimi!... V'attingono i poeti i lor canti, soavi ed eterni!...

*(Con voce giubilante)*

Eppur... eppur... eppur... eppur... eppure... Son coraggioso, amico mio! La vita è bella, credimi, per colui che ha nobile il cuore... E che, mai, è la musica?

*(Con solennità quasi ebra)*

La musica è un'arte divina, che raduna ogni eletta d'eroi, quai cherubini, intorno a un fulgido trono. E, per questo, è la santa tra tutte le arti! Iddio creò la musica!

*Zerbinetta appare da dietro, chiamando sulla scena con un fischio sguaiato i suoi compagni. Arlecchino avanza, frettoloso, dal camerino di destra, e corre per la scena, ancora intento ad allacciarsi la cintura dei pantaloni.*

## IL COMPOSITORE

Che vedo?... Che c'è?

*(Si avvanza ora, rapido, Scaramuccia, che, al pari di Arlecchino, completa, correndo, la propria toletta)*

Quali creature?...

*(Truffaldino, Brighella giungono anch'essi, rassettandosi nel correre, come i lor compagni)*

Nel mio tempio costoro fan lor capriole! Ah!

## IL MAESTRO DI MUSICA

Non l'hai, tu, permesso?

## IL COMPOSITORE

*(con folle furore)*

Non mai l'avrei dovuto permettere! Né tu, giammai, avresti dovuto permettere ch'io lo permettessi! Come osasti trarmi in questo turpe mondo? Me, qui!... Me!... Lascia ch'io geli, languisca, m'impictri nel mio!

*Fugge, disperatamente, dalla parte anteriore della scena. Il maestro di musica lo segue con l'occhio, scuotendo il capo. Cala rapidamente la tela.*



## OPER

*Ariadne vor der Höhle auf dem Boden, regungslos.  
Najade links. Dryade rechts. Echo rückwärts an der  
Wand der Grotte.*

NAJADE  
Schläft sie?

DRYADE  
Schläft sie?

NAJADE  
Nein! sie weinet!

DRYADE  
Weint im Schlafe! horch! sie stöhnet.

ZU ZWEIEN  
Ach! so sind wir sie gewöhnet.

NAJADE  
Tag um Tag in starrer Trauer.

DRYADE  
Ewig neue bittre Klagen.

NAJADE  
Neuen Krampf und Fieberschauer.

DRYADE  
Wundes Herz auf ewig, ewig –

ECHO  
Ewig! Ewig!

DRYADE  
Unversöhnet!

ZU DREIEN  
Ach, wir sind es eingewöhnet.  
Wie der Blätter leichtes Schaukeln,  
Wie der Wellen sanftes Gaukeln  
Gleitets über uns dahin. –  
Ihre Tränen, ihre Klagen,  
Ach, seit wieviel, wieviel Tagen,  
Sie beschweren kaum den Sinn!

## OPERA

*Arianna è protesa a terra, immobile, innanzi alla sua  
grotta. Una najade a sinistra, una driade a destra. Eco  
nel fondo, poggiata alla muraglia della grotta.*

NAJADE  
Dorme?

DRIADE  
Dorme?

NAJADE  
No! Si duole!

DRIADE  
Piange in sogno; ascolta: Or geme!

INSIEME  
Ahi! Così lagnar si suole!

NAJADE  
Ogni dì in suo lutto fremè!

DRIADE  
Sempre nuovi, amari lagni!...

NAJADE  
Nuovi spasmi, nuovo gelo!

DRIADE  
Sempre un cor piagato, anèlo...

ECO  
Core anèlo...

DRIADE  
Senza pace!

A TRE  
Ah, quai lacrime ella asconde!  
Come lieve aliar di fronde, E  
qual dell'onde il brivido,  
sfiorano, esse, il nostro cuor!  
I suoi gemiti, i suoi pianti  
o, da quanti giorni – oh, quanti! –  
Sfioran, lievi, i sensi e il cor!

ARIADNE

*(an der Erde)*

Wo war ich? tot? und lebe, lebe wieder

Und lebe noch?

Und ist ja doch kein Leben, das ich lebe!

Zerstückerl Herz, willst ewig weiter schlagen?

*(Richtet sich halb auf)*

Was hab ich denn geträumt? Weh! schon vergessen!

Mein Kopf behält nichts mehr;

Nur Schatten streichen

Durch einen Schatten hin.

Und dennoch, etwas zuckt dann auf und tut so weh!

Ach!

ECHO

Ach!

*In der Kulisse.*

HARLEKIN

Wie jung und schön und maßlos traurig!

ZERBINETTA

Von vorne wie ein Kind, doch unterm Aug wie dunkel!

BRIGHELLA, TRUFFALDIN

Und schwer, sehr schwer zu trösten, fürchte ich!

ARIADNE

*(ohne ihrer irgendwie zu achten; vor sich, monologisch)*

Ein Schönes war, hieß Theseus-Ariadne

Und ging im Licht und freute sich des Lebens!

Warum weiß ich davon? ich will vergessen!

Dies muß ich nur noch finden: es ist Schmach  
Zerrüttet sein, wie ich!

Man muß sich schütteln: ja, dies muß ich finden:

Das Mädchen, das ich war!

Jetzt hab ichs – Götter! daß ichs nur behalte!

Den Namen nicht – der Name ist verwachsen

Mit einem anderen Namen, ein Ding wächst

So leicht ins andere, wehe!

ARIANNA

*(a terra)*

Ov'ero? Morta? E vivo? Son rinata?

... e vivo ancora?

E, pur, vita non è quella ch'io vivo!

Infranto cor, vuoi battere in eterno?

*(Si solleva a metà da terra)*

Or, che ho sognato io, dunque? Ah!... L'obliai!

La mente è scossa;

sol vagan ombre

traverso un'ombra!

Eppure... si ridesta

un non so che nel cuore

e duole tanto!...

Ahimè!

ECO

*(imitando perfettamente il lamento d'Arianna, ma senz'anima)*

Ahimè!

*Tra le quinte.*

ARLECCHINO

Ell'è giovine, bella e molto triste!

ZERBINETTA

Ha il volto d'una bimba, ma a guardarla, è tetra!

BRIGHELLA, TRUFFALDINO

E quasi inconsolabile ne sembra!

ARIANNA

*(senza punto avvedersi di loro, per sé, a guisa di monologo)*

Un solo cuore fu «Teseo-Arianna»!

Nel sol ridea, felice di sua vita!

Perché quel cor rammento? Io vo' obliare!

Una sol cosa io vo' scovire!... È male

prostrarsi al par di me!

Destarsi è d'uopo. Sì: sol questo io cerco:

la bimba ch'io già fui.

Or, ecco!... Dei, fate che il ricordi!

Il nome, no... Il nome s'è confuso

con altro nome, certo; ché, per vero,

spesso tra lor confondonsi le cose!

NAJADE, DRYADE, ECHO

*(als wollten sie sie erinnern, wachrufen)*

Ariadne!

ARIADNE

*(abwinkend)*

Nicht noch einmal! Sie lebt hier ganz allein,  
 Sie atmet leicht, sie geht so leicht,  
 Kein Halm bewegt sich, wo sie geht,  
 Ihr Schlaf ist rein, ihr Sinn ist klar,  
 Ihr Herz ist lauter wie der Quell:  
 Sie hält sich gut, drum kommt auch bald der Tag,  
 Da darf sie sich in ihren Mantel wickeln,  
 Darf ihr Gesicht mit einem Tuch bedecken  
 Und darf da drinnen liegen  
 Und eine Tote sein!

*Sie träumt vor sich hin.*

HARLEKIN

*(in der Kulisse)*

Ich fürchte, großer Schmerz hat ihren Sinn verwirrt.

ZERBINETTA

Versucht es mit Musik!

BRIGHELLA, TRUFFALDIN

Ganz sicher, sie ist toll!

ARIADNE

*(ohne den Kopf zu wenden, vor sich; als hätte sie die letzten Worte in ihren Traum hinein gehört)*

Toll, aber weise, ja! – Ich weiß, was gut ist,  
 Wenn man es fernhält von dem armen Herzen.

ZERBINETTA

*(in der Kulisse)*

Ach, so versucht doch ein kleines Lied!

HARLEKIN

*(in der Kulisse, singt)*

Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen,  
 Alle Lust und alle Qual,  
 Alles kann ein Herz ertragen  
 Einmal um das andere Mal.  
 Aber weder Lust noch Schmerzen,  
 Abgestorben auch der Pein,  
 Das ist tödlich deinem Herzen,

NAJADE, DRIADE, ECO

*(come per ricordarle il suo nome e per destarla)*

Arianna!

ARIANNA

*(imponendo loro silenzio con un gesto)*

Non l'oda, io, più! Arianna è sola, qui!  
 Respira e va con piè leggiero: F  
 non muovon l'erbe ov'ella incede;  
 ha puro il sonno, la mente chiara,  
 il core terso come l'acqua:  
 È mite... e, allor ben presto il dì verrà  
 che avvolgere si possa nel suo manto,  
 per entro un vel celar le sue sembianze;  
 giacersi in quel sudario  
 ed esser morta, alfine!

*Guarda innanzi a sé, sognando.*

ARLECCHINO

*(tra le quinte)*

Io temo che il dolor l'abbia sconvolta!

ZERBINETTA

Provate un po' a cantare.

BRIGHELLA, TRUFFANDINO

È folle!... Credi a me!

ARIANNA

*(senza volgere il capo, per sé, quasi avesse udito le ultime parole nel suo sogno)*

Folle..., ma savia insiem. So ciò ch'è bene,  
 purché si tenga lungi, ahimè, dal cuore!

ZERBINETTA

*(tra le quinte)*

Là: qualche arietta gaja! Andiamo! Orsù!

ARLECCHINO

*(tra le quinte, canta)*

Odio, amor, speranza, tema,  
 ogni gioia, ogni dolor  
 sopportar può con estrema  
 calma il nostro umano cuor:  
 Ma fuggir la gioia e il pianto,  
 estraniarsi ai bene e al mal,  
 è pel tūo cuore affranto,

Und so mußt du mir nicht sein!  
 Mußt dich aus dem Dunkel heben,  
 Wär es auch um neue Qual,  
 Leben mußt du, liebes Leben,  
 Leben noch dies eine Mal!

*Echo wiederholt seelenlos wie ein Vogel die Melodie  
 von HarlekinsLied.  
 Ariadne unbewegt, träumt vor sich hin.*

ZERBINETTA

*(halblaut, parlando)*

Sie hebt auch nicht einmal den Kopf.

HARLEKIN

Es ist alles vergebens. Ich fühlte es während des  
 Singsens.

*Echo wiederholt nochmals die Melodie.*

ZERBINETTA

Du bist ja ganz aus der Fassung.

HARLEKIN

Nie hat ein menschliches Wesen mich so gerührt.

ZERBINETTA

So geht es dir mit jeder Frau.

HARLEKIN

Und dir vielleicht nicht mit jedem Mann?

ARIADNE

*(vor sich)*

Es gibt ein Reich, wo alles rein ist:  
 Es hat auch einen Namen: Totenreich.  
*(Hebt sich im Sprechen vom Boden)*

Hier ist nichts rein!  
 Hier kam alles zu allem!  
 Bald aber naht ein Bote,  
 Hermes heißen sie ihn.  
 Mit seinem Stab  
 Regiert er die Seelen:  
 Wie leichte Vögel,  
 Wie welke Blätter,  
 Treibt er sie hin.  
 Du schöner, stiller Gott!  
 Sieh! Ariadne wartet!

– m'odi – un tossico mortal!  
 Tu da l'ombra sorgere devi,  
 fosse in braccio al rio dolor:  
 Bevi: deh, la vita bevi:  
 Ama questa volta ancor!

*Eco ripete senz'anima, come un augello, la melodia del-  
 la canzone di Arlecchino. Arianna immota, continua  
 a sognare.*

ZERBINETTA

*(a mezza voce, parlando)*

Neppure il capo leva, or, più!...

ARLECCHINO

*(del pari)*

Credi, è tempo sprecato. Già il compresi mentre  
 cantavo.

*Eco ripete, una volta ancora, la melodia.*

ZERBINETTA

Più, non connetti, mi sembra!

ARLECCHINO

Non mai un essere umano m'ha sì commosso!

ZERBINETTA

Con ogni donna ciò t'avviene!l

ARLECCHINO

... E a te non capita... con ogni uomo?

ARIANNA

*(per sé)*

Un regno, v'ha, divino e puro  
 ed ha un suo nome austero e sacro: l'Érebo!  
*(Si solleva, parlando, da terra)*  
 Qui, nulla è puro;  
 sol tristizia, qui, regna!  
*(Ella stringe paurosamente a sé la propria vestaglia)*  
 Presto dee giungere un messo:  
 È Mercurio, costui!  
 Col suo vincastro  
 ei l'anime guida:  
 quai lievi augelli,  
 quai morte foglie  
 Ei li sospinge.  
 O, muto Iddio: Guarda! Arianna attende!

Ach, von allen wilden Schmerzen  
 Muß das Herz gereinigt sein,  
 Dann wird dein Gesicht mir nicken,  
 Wird dein Schritt vor meiner Höhle,  
 Dunkel wird auf meinen Augen,  
 Deine Hand auf meinem Herzen sein.  
 In den schönen Feierkleidern,  
 Die mir meine Mutter gab,  
 Diese Glieder werden bleiben,  
 Schön geschmückt und ganz allein,  
 Stille Höhle wird mein Grab.  
 Aber lautlos meine Seele  
 Folget ihrem neuen Herrn,  
 Wie ein leichtes Blatt im Winde  
 Folgt hinunter, folgt so gern.

Du wirst mich befreien,  
 Mir selber mich geben,  
 Dies lastende Leben,  
 Du nimmst es von mir.  
 An dich werd ich mich ganz verlieren,  
 Bei dir wird Ariadne sein.

*Harlekin, verwegen; Brighella, jung, tölpelhaft; Scaramuccio, Gauner, fünfzigjährig; Truffaldin, alberner Alter; hinter ihnen Zerbinetta. Kommen von vorne auf die Bühne, schicken sich an, Ariadne durch einen Tanz zu erheitern. Zerbinetta bleibt seitwärts an der Kulisse. Echo, Najade, Dryade sind während Aradnes Monolog verschwunden.*

## DIE VIER

Die Dame gibt mit trübem Sinn  
 Sich allzusehr der Trauer hin.  
 Was immer Böses widerfuhr,  
 Die Zeit geht hin und tilgt die Spur.

Wir wissen zu achten  
 Der Liebe Leiden,  
 Doch trübes Schmachten,  
 Das wollen wir meiden.

Sie aufzuheitern,  
 Naht sich bescheiden  
 Mit den Begleitern  
 Dies hübsche Kind.  
*(Sie tanzen)*  
 Es gilt, ob Tanzen,  
 Ob Singen tauge,

Ahi, dal suo dolor selvaggio  
 pura l'anima esser dee!  
 Mi farai, allora, un cenno:  
 quando i passi udrò nell'antro,  
 gli occhi miei s'oscureranno,  
 poserai sul cuore mio  
 lievemente la tua mano.  
 Nelle vesti sontuose  
 che mi diè la Madre mia,  
 queste membra, giaceranno  
 in quell'antro, fatto avello!  
 Ma, silente, l'alma mia  
 seguirà 'l Signor novello  
 come lieve foglia al vento,  
 voluttuosa s'inabissa!

Tu dèi liberarmi,  
 ridarmi a me stessa,  
 del vivere il pondo  
 dèi toglier da me!  
 In te vogl'io sommergermi:  
 Con Te vuol starsi Arianna!

*Arlecchino, sfrontato; Brighella, giovane, goffo; Scaramuccia, birbante, sui cinquanta; Truffaldino, vecchio ingenuo e credenzone; dietro loro, Zerbinetta. essi muovono sul davanti della scena e si accingono a rallietare Arianna con una danza. Zerbinetta resta appartata, fra le quinte. Eco, la najade e la driade saranno scomparse durante il monologo di Arianna.*

## I QUATTRO

La dama è triste; e troppo, ahimè,  
 in braccio al pianto, ormai si diè!  
 Per quanto mai piovuto sia  
 Il tempo viene e il soffia via!

Se noi rispettiamo  
 d'amor le pene,  
 tragedie e scene  
 con cura evitiamo:

A rallegrarla,  
 qui, non per nulla,  
 questa fanciulla  
 volò co' suoi.  
*(Danzano)*  
 Vedremo, or dunque,  
 se danza e canto

Von Tränen zu trocknen  
Ein schönes Auge.

Es trocknet Tränen  
Die schmeichelnde Sonne,  
Es trocknet Tränen  
Der lose Wind:  
Sie aufzuheitern  
Befahl den Begleitern,  
O traurige Dame,  
Dies hübsche Kind.

ZERBINETTA

*(indes die vier weitertanzen)*

Wie sie sich schwingen,  
Tanzen und singen,  
Gefiele der eine oder der andere  
Gefiele mir schon.  
Doch die Prinzessin  
Verschließt ihre Augen,  
Sie mag nicht die Weise,  
Sie liebt nicht den Ton.

*(Indem sie zwischen die vier Tänzer tritt)*

Geht doch! Laßt's doch! Ihr fallet zur Last!

DIE VIER

*(indem sie weitertanzen)*

Sie aufzuheitern,  
Befahl den Begleitern,  
O traurige Dame,  
Das hübsche Kind!

Doch wie wir tanzen,  
Doch wie wir singen,  
Was wir auch bringen,  
Wir haben kein Glück.

ZERBINETTA

*(indem sie sie mit Gewalt fortdrängt)*

Drum lasset das Tanzen,  
Lasset das Singen,  
Zieht euch zurück!  
Zurück! Versteht ihr nicht! Ihr seid nur lästig!

*(Sie schafft sie weg. Die vier ab, zwei nach rechts, zwei nach links. Zerbinetta beginnt mit einer tiefen Verneigung vor Ariadne)*

Großmächtige Prinzessin, wer verstünde nicht,  
Daß so erlauchter und erhabener Personen Traurigkeit

deterger sappian  
da gli occhi il pianto;

Rasciuga il pianto  
del sol la carezza,  
rasciuga il pianto  
la folle brezza!

Di farti lieta  
commise ai suoi fidi,  
o triste dama,  
quel vago fior!

ZERBINETTA

*(mentre i quattro continuano a danzare)*

Mentre essi alternano  
le danze e i canti,  
tra que' galanti ben saprei scegliere  
quei che mi va!  
Ma la gran dama  
socchiude già gli occhi:  
non ama il motivo,  
né il tono le va!

*(Insinuandosi tra i quattro danzatori)*

Orsù! Ne andate! Costei non vi vuole!

I QUATTRO

*(continuando a danzare)*

Di farti lieta  
commise ai suoi fidi,  
o triste Dama,  
quel vago fior!

Che vale il canto  
che val la danza?  
Non v'è speranza:  
graditi non siam!

ZERBINETTA

*(facendosi largo tra i suoi amici)*

Lasciate, ora dunque,  
e canti e caròle:  
costei non vi vuole:  
Orsù! Via di qua!  
Già le veniste a noia!

*(Ella caccia via i suoi quattro compagni. Costoro se ne vanno, due a destra, due a sinistra. Zerbinetta, dopo aver fatto un profondo inchino ad Arianna, così parla)*

O, fiera principessa, chi non vede  
che la tristezza di cotanto nobili

Mit einem anderen Maß gemessen werden muß  
Als der gemeinen Sterblichen. – Jedoch

*(Einen Schritt nähertretend, doch Ariadne achtet in keiner Weise auf sie)*

Sind wir nicht Frauen unter uns, und schlägt denn nicht  
In jeder Brust ein unbegreiflich, unbegreiflich Herz?

*(Abermals näher, mit einem Knick., Ariadne, ihrer nicht zu achten, verhüllt ihr Gesicht)*

Von unserer Schwachheit sprechen,  
Sie uns selber eingestehen,  
Ist es nicht schmerzlich süß?  
Und zuckt uns nicht der Sinn danach?  
Sie wollen mich nicht hören –  
Schön und stolz und regungslos,  
Als wären Sie die Statue auf Ihrer eigenen Gruft –  
Sie wollen keine andere Vertraute  
Als diesen Fels und diese Wellen haben?

*(Ariadne tritt an den Eingang ihrer Höhle zurück)*  
Prinzessin, hören Sie mich an – nicht Sie allein,  
Wir alle – ach, wir alle – was Ihr Herz erstarrt,  
Wer ist die Frau, die es nicht durchgelitten hätte?  
Verlassen! in Verzweiflung! ausgesetzt!  
Ach, solcher wüsten Inseln sind unzählige  
Auch mitten unter Menschen, ich – ich selber,  
Ich habe ihrer mehrere bewohnt –  
Und habe nicht gelernt, die Männer zu verfluchen!

*(Ariadne tritt vollends in die Höhle zurück, Zerbinetta richtet ihre weiteren Tröstungen an die unsichtbar Gewordene)*

Treulos – sie sinds!  
Ungeheuer, ohne Grenzen!  
Eine kurze Nacht,  
Ein hastiger Tag,  
Ein Wehen der Luft,  
Ein fließender Blick  
Verwandelt ihr Herz!  
Aber sind wir denn gefeit  
Gegen die grausamen – entzückenden,  
Die unbegreiflichen Verwandlungen?  
Noch glaub ich dem einen ganz mich gehörend,  
Noch mein ich mir selber so sicher zu sein,  
Da mischt sich im Herzen leise betörend  
Schon einer nie gekosteten Freiheit,  
Schon einer neuen verstohlenen Liebe  
Schweifendes freches Gefühle sich ein!

ed inclite persone misurare  
deesi quaggiù, con ben diverso metro  
da quel de' miseri uomini! – Però:

*(ella fa un passo innanzi; ma Arianna non le bada menomamente)*

Non siamo donne, qui, tra noi?  
Non pulsa in ogni seno  
un misterioso... un misterioso cuor?  
*(Ella s'avvicina ancora d'un poco, facendo un inchino; Arianna, per non badarle, si vela il volto)*

Se deboli siamo... il parlarne  
fra noi e il confessarci a noi medesme,  
dolce dolor non è?  
E forse non ne abbiám desio, soventi?  
Ahimè!... Non m'ascoltate!  
Bella, altera, immobile,  
qual foste voi la statua  
del vostro proprio avello:  
a voi non giovano altri confidenti  
che questo mare e queste impervie rupi!

*(Arianna retrocede sin su la soglia della propria grotta)*  
Signora... udite, ahfine! Non so! Voi...

Noi tutte..., ah, noi tutte!... Ciò che v'ange,  
qual è la donna, ahimè, che, al par di voi,  
non l'abbia un dì sofferto?  
Tradita, abbandonata, sola, ahimè!  
Ahi... quanti e quanti scogli inabitabili  
non v'hanno in mezzo al mondo! Ed io... io stessa  
ne ho già abitati molti..., in altri tempi!  
Ma non appresi a maledire gli uomini!

*(Arianna rientra definitivamente nella sua grotta, mentre Zerbinetta continua a rivolgere le sue parole di conforto a colei ch'è divenuta, ormai, invisibile.)*

Infidi, ei sono...  
Quanto infidi, niun lo crede!

Una breve notte  
o un rapido giorno,  
un moto dell'aere,  
il lampo d'un guardo,  
trasformano il lor cuore!  
Ma siamo noi, forse, al riparo  
da le crudeli, dolcissime  
mutazioni dell'anima?  
So d'esser fedele, – so d'esser d'un solo,  
son fiera e sicura – non temo di me...  
Ed ecco, d'un tratto – s'insinua con dolo,  
novissima ebrezza, – un senso d'amore  
sì tacito e puro – sì dolce, sì ardente  
qual perfida serpe – là, in fondo al mio cor.

Noch bin ich wahr, und doch ist es gelogen,  
 Ich halte mich treu und bin schon schlecht,  
 Mit falschen Gewichte wird alles gewogen –  
 Und halb mich wissend und halb im Taumel  
 Betrüg ich ihn endlich und lieb ihn noch recht!

So war es mit Pagliazzo  
 Und mit Mezzetin!  
 Dann war es Cavicchio,  
 Dann Burattin,  
 Dann Pasquariello!  
 Ach, und zuweilen,  
 Will es mir scheinen,  
 Waren es zwei!  
 Doch niemals Launen,  
 Immer ein Müssen!  
 Immer ein neues  
 Beklommenes Staunen.  
 Daß ein Herz so gar sich selber,  
 Gar sich selber nicht versteht!

Als ein Gott kam jeder gegangen,  
 Und sein Schritt schon machte mich stumm,  
 Küßte er mir Stirn und Wangen,  
 War ich von dem Gott gefangen  
 Und gewandelt um und um!  
 Als ein Gott kam jeder gegangen,  
 Jeder wandelte mich um,  
 Küßte er mir Mund und Wangen,  
 Hingegeben war ich stumm!  
 Kam der neue Gott gegangen,  
 Hingegeben war ich stumm!  
 Hingegeben war ich stumm!  
 Hingegeben war ich stumm!

*Echo, unsichtbar, wiederholt das Rondo, aber ohne Text, ad libitum.*

HARLEKIN  
*(springt aus der Kulisse)*  
 Hübsch gepredigt! Aber tauben Ohren!

ZERBINETTA  
 Ja, es scheint, die Dame und ich sprechen verschiedene Sprachen.

HARLEKIN  
 Es scheint so.

Sincera sono... eppure ho già tradito:  
 Ancor fedele io sono... – e già peccai!  
 Qui, tutto si pesa – con peso mentito...  
 Ed ebra alcun poco – ed un po' cosciente  
 alfine lo inganno... – eppur l'amo ancor!

Così fu con Pagliaccio,  
 così con Mezzetin;  
 Venne, di poi, Cavicchio  
 e venne Burattin!  
 Poi fu la volta di Pasquariello:  
 ahi, e talvolta,  
 s'io non m'inganno  
 in sul più bello  
 erano in due!  
 Non mai capricci:  
 sempre un ardore,  
 sempre un novello  
 profondo stupore!  
 Che una donna non comprenda...  
 non comprenda il proprio cuor!  
 Quale un dio ciascuno incedeva  
 e al suo passo ammutolivo:  
 fronte e gote con passione  
 mi baciava..., e già prigionero;  
 e tramutata, ahimè...  
 da capo a piè!

Quale un dio ciascun m'apparve  
 e ciascun mi trasmutò.  
 S'ei la bocca mi baciava,  
 m'offerivo, muta, a lui!  
 Quale un dio ciascun m'apparve;  
 s'ei la bocca mi baciava  
 muta, a lui mi davo, ormai!

*Eco, invisibile, ripete il rondò, ma senza parole, ad libitum.*

ARLECCHINO  
*(saltando fuori dalle quinte)*  
 Assai ben detto. Ma è parlare a' sordi!

ZERBINETTA  
 Già!... Mi pare, che madama, ed io, si parli un linguaggio assai diverso.

ARLECCHINO  
 Parrebbe!



ZERBINETTA

Es ist die Frage, ob sie nicht schließlich lernt, sich in der meinigen auszudrücken.

HARLEKIN

Wir wollen's abwarten. Was wir aber nicht abwarten wollen –

*Er ist mit einem Sprung dicht bei ihr, sucht sie zu umarmen.*

ZERBINETTA

*(macht sich los)*

Wofür hältst du mich?

HARLEKIN

Für ein entzückendes Mädchen, dessen Beziehungen zu mir dringend einer Belebung bedürfen –

ZERBINETTA

Unverschämter! und außerdem: hier!  
Zwei Schritte von der Wohnung der Prinzessin!

HARLEKIN

Pah! Wohnung, es ist eine Höhle.

ZERBINETTA

Was ändert das?

HARLEKIN

Sehr viel, sie hat keine Fenster.

*Versucht abermals, sie zu küssen.*

ZERBINETTA

*(macht sich energisch los)*

Ich glaube, du wärest wirklich fähig!

HARLEKIN

Zweifle nicht, zu allem!

ZERBINETTA

*(mißt ihn mit dem Blick, halb für sich)*

Zu denken, daß es Frauen gibt, denen er ebendaurum gefiele –

HARLEKIN

Und zu denken, daß du von oben bis unten eine solche Frau bist!

ZERBINETTA

Ma sta a vedere, se madama non apprenda, alfine, a farsi comprender nel mio!

ARLECCHINO

Vogliamo attendere... Ma ciò che non possiamo attendere oltre...

*Con un salto le si è fatto sopra e tenta abbracciarla.*

ZERBINETTA

*(divincolandosi)*

Per chi mi prendi, tu?

ARLECCHINO

Per una bella fanciulla, i cui rapporti a mio riguardo van resi ben tosto più intimi...

ZERBINETTA

Che sfacciato! E, guarda un po':... Qui! A un passo dalla reggia d'Arianna.

ARLECCHINO

Che? Una reggia! Non è che una grotta!

ZERBINETTA

Che muta, ciò?

ARLECCHINO

Assai!... Non v'hanno finestre!

*Tenta, di nuovo, abbracciarla.*

ZERBINETTA

*(divincolandosi con energia)*

Io temo che tu sia capace...

ARLECCHINO

Altro che!... Di tutto!

ZERBINETTA

*(misurandolo con lo sguardo, quasi fra sé e sé)*

Pensare, che v'hanno delle donne, cui egli piacerebbe appunto per questo!

ARLECCHINO

E pensare, che tu sei tale una donna... dalla testa ai piedi!

*Zerbinetta mißt ihn mit dem Blick.  
Brigbella, Scaramuccio, ruffaldin stecken links und  
rechts ihre Köpfe aus der Kulisse.*

BRIGHELLA, SCARAMUCCIO, TRUFFALDIN  
Pst! Pst! Zerbinetta!

ZERBINETTA  
*(hat sich Harlekin entzogen, läuft nach vorn, vor sich,  
beinahe ad spectatores)*  
Männer! Lieber Gott, wenn du wirklich wolltest,  
daß wir ihnen widerstehen sollten, warum hast du  
sie so verschieden geschaffen?

*Sie endet, mitten aus der Prosa, mit einer Roulade.*

DIE VIER  
Eine Störrische zu trösten,  
Laßt das peinliche Geschäft!  
Will sie sich nicht trösten lassen,  
Laß sie weinen, sie hat recht!

*Zerbinetta tanzt von einem zum anderen, weiß jedem  
zu schmeicheln.*

BRIGHELLA  
*(mit albernem Ton)*  
Doch ich bin störrisch nicht,  
Gibst du ein gut Gesicht.  
Ach, ich verlang nicht mehr,  
Freu mich so sehr.

SCARAMUCCIO  
*(mit schlauem Ausdruck)*  
Auf dieser Insel  
Gibts hübsche Plätze.  
Komm, laß dich führen,  
Ich weiß Bescheid!

TRUFFALDIN  
*(täppisch lüstern)*  
Wär nur ein Wagen,  
Ein Pferdchen nur mein,  
Hätt ich die Kleine  
Bald wo allein!

HARLEKIN  
*(diskret im Hintergrund)*

*Zerbinetta lo misura ancor sempre con lo sguardo. Bri-  
ghella, Truffaldino, Scaramuccia, fan capolino tra le  
quinte, a sinistra e a destra.*

BRIGHELLA, TRUFFALDINO E SCARAMUCCIA  
Pst!... Pst!... Zerbinetta!

ZERBINETTA  
*(si è sottratta alle insistenze di Arlecchino e corre, ora, sul  
d'innanzi della scena. Tra se e sé, quasi ad spectatores)*  
Gli uomini! Gesù mio, se volevi davvero che noi si  
dovesse resister loro, perché li facesti tanto diversi?

*Ella termina nel bel mezzo del suo dire con un gorgheggio.*

I QUATTRO  
Consolare una ritrosa  
è bisogna grama assai;  
se vuol pianger senza posa,  
dia la stura ai propri lai!

*Zerbinetta danza dall'uno all'altro e sa abbindolare  
ciascun d'essi con le sue moine.*

BRIGHELLA  
Ritroso io non sarò  
se il tuo sorriso avrò:  
non chieggo nulla più,  
cara, se m'ami tu!

SCARAMUCCIA  
*(con aria furba)*  
Tra questi scogli  
v'han dolci nidi:  
fa ch'io ti guidi  
vêr essi, Amore!

TRUFFALDINO  
*(con sensualità balorda)*  
Avesi un cocchio,  
un bianco destrier,  
trarrei la bimba  
al mio piacer!

ARLECCHINO  
*(con timidità, dal fondo)*

Was sie vergeudet  
Augen und Hände,  
Laur ich im stillen  
Hier auf das Ende!

ZERBINETTA

*(von einem zum anderen tanzend)*

Immer ein Müssen,  
Niemals Launen,  
Immer ein neues  
Unsägliches Staunen!

*Die vier mit Zerbinetta, in beliebiger Verschränkung.*

BRIGHELLA

Ich bin nicht störrisch.

HARLEKIN

Ich laure im stillen.

ZERBINETTA

*(im Tanzen)*

So wars mit Pasquariello  
Und so mit Mezzetin!

SCARAMUCCIO

Hätt ich das Mädchen –

TRUFFALDIN

Ich wüßte Bescheid!

ZERBINETTA

*(im Tanzen)*

Dann mit Cavicchio  
Und mit Burattin!

ZWEI

Komm, laß dich führen,  
Ich laure im stillen!

ZERBINETTA

*(im Tanzen)*

Ach, und zuweilen  
Waren es zwei!

ZWEI

Es gibt hübsche Plätze:  
Ich weiß Bescheid!

Prodiga a tutti  
sguardi e moine:  
quatto, in silenzio  
guardo alla fine!

ZERBINETTA

*(danzando dall'uno all'altro)*

Sempre un desio,  
mai del rancore:  
sempre un novello  
profondo stupore!

*I quattro con Zerbinetta incrociandosi, ad libitum.*

BRIGHELLA

Non son ritroso...

ARLECCHINO

Guardo alla fine!

ZERBINETTA

*(danzando)*

Così con Pasquariello,  
così con Mezzetin!

SCARAMUCCIA

Ah, s'io l'avessi!...

TRUFFALDINO

Saprei che farne!

ZERBINETTA

*(danzando)*

Poi fu Cavicchio,  
poi Burattin!

A DUE

Fa ch'io ti guidi,  
guardo alla fine!...

ZERBINETTA

*(danzando)*

Ahi, e, talvolta,  
erano in due!

A DUE

V'han dolci nidi:  
saprei che farne...

ZERBINETTA

Ach, und zuweilen

Waren es zwei!

*(Unterm Tanzen scheint sie einen Schub zu verlieren. Scaramuccio, flink, erfaßt den Schub und küßt ihn. Sie läßt sich ihm von ihm anziehen, wobei sie sich auf Truffaldin stützt, der ihr von der anderen Seite zu Füßen gefallen ist. Zerbinetta zu Truffaldin)*

Wie er feurig sich erniedert!

*(Auf Scaramuccio, dem sie das Innere der Hand zum Kusse reicht)*

Wie der Druck den Druck erwidert!

ZERBINETTA UND SCARAMUCCIO

Hand und Lippe, Mund und Hand,

Welch ein zuckend Zauberband!

*Scaramuccio und Truffaldin treten rechts und links zurück. Brighella springt täppisch hin, Zerbinetta zu umfassen, sie entschlüpft ihm geschickt.*

ZERBINETTA

*(aufs neue tanzend)*

Mach ich ihn auf diese neidig,

Wird der steife – wie geschmeidig

Wird der steife Bursch sich drehn!

BRIGHELLA

*(steif tanzend und singend)*

Macht sie mich auf diese neidig,

Ach, wie will ich mich geschmeidig

Um die hübsche Puppe drehn!

SCARAMUCCIO

*(gleichfalls tanzend)*

Macht sie uns auf diesen neidig,

Hei, wie alle sich geschmeidig,

Hui, um ihre Gunst sich drehn!

TRUFFALDINO

*(ebenso)*

Wie sie jeden sich geschmeidig,

Einen auf den anderen neidig,

Ohne Pause weiß zu drehn!

*Während die drei sich drehen, wirft sich Zerbinetta rückwärts Harlekin in die Arme und eilt, mit ihm zu verschwinden.*

ZERBINETTA

Ahi, e, talvolta,

erano in due!

*(Pare che, danzando, Zerbinetta perda uno scarpino; Scaramuccia, svelto, lo afferra e lo bacia. Ella se lo fa riinfilare da lui, appoggiandosi su Truffaldino, che, dall'altro lato, le è caduto ai piedi. Zerbinetta sbirciando Truffaldino)*

Come, ardendo, ei s'assoggetta!...

*(Con una sbirciatina a Scaramuccia, al quale porge la palma della mano perché la baci)*

Ben risponde alla mia stretta!

ZERBINETTA E SCARAMUCCIA

Mano e bocca, labro e man:

Che delizia, quale arcan!

*Scaramuccia e Truffaldino retrocedono da sinistra a destra. Brighella fa un goffo salto per abbracciare Zerbinetta che gli sfugge.*

ZERBINETTA

*(danzando di bel nuovo)*

Se di lor fatto è geloso,

con qual grazia il riottoso,

con qual grazia dee danzar!

BRIGHELLA

*(danzando con goffa rigidità e cantando)*

Se di lor mi fa geloso,

con qual garbo delizioso

per costei vogl'io danzar!

SCARAMUCCIA

*(anch'egli danzando)*

Se di lui ne fa gelosi,

con qual grazia, i riottosi,

qui, per lei dovrän danzar!

TRUFFALDINO

*(come gli altri)*

Con qual garbo delizioso

l'un dell'altro fa geloso,

l'uno e l'altro fa danzar!

*Mentre i tre si aggirano, danzando, intorno a Zerbinetta, questa, da dietro, si abbandona nelle braccia di Arlecchino e scompare con lui.*

SCARAMUCCIO, BRIGHELLA, TRUFFALDIN

*(finden sich allein)*

Mir der Schuh!

Mir der Blick!

Mir die Hand!

Das war das Zeichen,

Schlau aus dem Kreise muß ich mich schleichen!

Mich erwartet das himmlische Wesen,

Mich zum Freunde hat sie erlesen!

*Alle drei schleichen verstohlen in die Kulisse, gleich darauf erscheint zuerst Scaramuccio, von rechts kommend, vor der Bühne, verlarvt.*

SCARAMUCCIO

*(für sich)*

Pst, wo ist sie? Wo mag sie sein?

*Späht herum, geht rechts um die Bühne herum.*

BRIGHELLA

*(verlarvt, von links kommend, leise dummschlau)*

Pst, wo ist sie? Wo mag sie sein?

*Wendet sich nach rechts, stößt dort mit dem zurückkehrenden Scaramuccio zusammen.*

TRUFFALDIN

*(verlarvt, von links, an der linken Ecke in eben dem Augenblick hervorkommend, als Brighella nach rechts den ersten Schritt tut)*

Pst! wo ist sie? Wo mag sie sein?

*Stößt mit den beiden Zusammenstoßenden auch noch zusammen; alle drei taumeln sie in die Mitte.*

ALLE DREI

Verdammter Zufall!

Aber man erkennt mich nicht!

*Zerbinetta und Harlekin sind links vorne wieder erschienen.*

ZERBINETTA

Daß ein Herz so gar sich selber,

Gar sich selber nicht versteht!

SCARAMUCCIA, BRIGHELLA, TRUFFALDINO

*(si trovano soli)*

Lo scarpin...

L'occhio suo...

La sua man...

Fu questo il cenno:

Me la dò a gambe, s'io son da senno!

Già m'attende la donna celeste:

Me, Divina: sol me preseceglieste!

*Tutti e tre scompaiono in punta di piedi tra le quinte; subito dopo appare, per primo, Scaramuccia mascherato, proveniente da destra.*

SCARAMUCCIA

*(Sul proscenio, tra sé e sé)*

Sst!... Ma dove?... Dov'esser può?

*Si guarda intorno, girando a destra sulla scena.*

BRIGHELLA

*(anch'egli mascherato, proviene da sinistra. Piano, con aria tra il furbo e lo sciocco)*

Sst!... Ma dove?... Dov'esser può?

*Si volge a destra e s'imbatte, naso a naso con Scaramuccia, ch'era tornato indietro.*

TRUFFALDINO

*(mascherato come gli altri due, da sinistra. Egli sbuca dal suo cantone proprio nell'istante in cui Brighella fa il primo passo a destra)*

Sst!... Ma dove? Dev'esser può?...

*S'imbatte anch'egli negli altri due; e tutti e tre barcollano nel mezzo della scena.*

TUTTI E TRE

Dannato caso!...

Ma, ch'io sia, nessun lo sa!

*Zerbinetta ed Arlecchino sono di nuovo apparsi da sinistra, sul davanti della scena.*

ZERBINETTA

Che una donna non comprenda...

non comprenda il proprio cuor!

*Brighella, Scaramuccio, Truffaldin sehen einander an.*

HARLEKIN

Ach, wie reizend, fein gegliedert!

ZERBINETTA

Hand und Lippe, Mund und Hand!

DIE DREI GESELLEN

Ai! Ai!

ZHARLEKIN UND ZERBINETTA

*(zusammen)*

Hand und Lippe, Mund und Hand,  
Welch ein zuckend Zauberband.

DIE DREI GESELLEN

*(indem sie zornig und betrübt tanzend abgehen)*

Ai! ai! ai ! ai! Der Dieb! Der Dieb!

Der nieder-, niederträchtige Dieb!

Ai! ai! ai! Ai!

*Die Bühne bleibt nach Abgang der fünf Masken: Zerbinetta, Harlekin usw. Leer. Zwischenspiel des Orchesters, auf Bacchus bezüglich, durchaus fremdartig, geheimnisvoll; sodann: Najade, Dryade, Echo treten, fast zugleich, hastig auf von rechts, links und rückwärts.*

DRYADE

*(aufgeregt)*

Ein schönes Wunder!

NAJADE

Ein reizender Knabe!

DRYADE

Ein junger Gott!

ECHO

Ein junger Gott, ein junger Gott!

DRYADE

So wißt ihr – ?

NAJADE

Den Namen?

*Brighella, Scaramuccia, Truffaldino, rimangono di sale e si guardano.*

ARLECCHINO

Ah, che grazia!... Snella, fine!...

ZERBINETTA

Mano e labbro, bocca e man!

I TRE COMPAGNONI

Ahi!... Ahi!...

ARLECCHINO E ZERBINETTA

*(insieme)*

Mani e bocche, labbra e man...  
Che delizia! Quale arcan!

I TRE COMPAGNONI

*(mentre se ne vanno danzando, indispettiti)*

Ahi, ahi, ahi, che ladro infame!

Male... maledetto ladro!

Ahi, ahi, ahi!

*Dopo l'uscita delle cinque maschere: Zerbinetta, Arlecchino, e compagni, la scena resta vuota. – Intermezzo orchestrale, riferentesi a Bacco strano e misterioso. – Indi, la najade, la driade ed Eco appaiono, quasi insieme, concitatamente, da destra, da sinistra e dal fondo.*

DRIADE

*(in orgasmo)*

Un gran portento!

NAJADE

Un giovin divino!

DRIADE

Un giovin dio!

ECO

Un giovine dio! Un giovine dio!

DRIADE

Sapete?...

NAJADE

Il nome?

DRYADE  
Bacchus!

NAJADE  
Mich höret!

ECHO  
Mich höret doch an!

DRYADE  
Die Mutter starb bei der Geburt.

NAJADE  
Eine Königstochter.

DRYADE  
Eines Gottes Liebste, eines Gottes Liebste!

NAJADE  
Was für eines Gottes?

ECHO  
*(enthusiastisch)*  
Eines Gottes Liebste, eines Gottes Liebste!

NAJADE  
*(eifrig)*  
Was für eines Gottes?

DRYADE  
Aber den Kleinen – hört doch! – Nymphen,  
Nymphen zogen ihn auf!

ECHO  
*(begeistert)*  
Nymphen zogen ihn auf!  
Nymphen zogen ihn auf!

NAJADE, DRYADE  
Nymphen! das zarte, göttliche Kind!

ZU DREIEN  
Ach, daß nicht wir es gewesen sind.

ECHO  
*(vogelhaft)*  
Ach, daß nicht wir es gewesen sind.

DRIADE  
Bacco.

NAJADE  
M'udite!

ECO  
Or dunque m'udite!

DRIADE  
Morì la madre in generarlo...

NAJADE  
D'un gran re la figlia...

DRIADE  
Fu d'un dio l'amata! Fu d'un dio l'amata!

NAJADE  
Di qual dio, l'amata?

ECO  
*(con esultanza)*  
Fu d'un dio l'amata!... Fu d'un dio l'amata!...

NAJADE  
*(con fervore)*  
Di qual dio l'amata?

DRIADE  
Quell'infante... – o, ninfe, udite!–  
dolci ninfe lo allevàro!

ECO  
*(con esultanza)*  
Dolci ninfe lo allevàro!...  
Dolci ninfe lo allevàro!

NAJADE, DRIADE  
Ninfe allevàro quel sacro fanciullo!

A TRE  
Ah!... Perché non fummo, noi, quelle?

ECO  
*(a mo' d'augello)*  
Ah!... Perché non fummo, noi, quelle?

DRYADE

Es wächst wie die Flamme unter dem Wind.

NAJADE

Ist schon kein Kind mehr – Knabe und Mann!

DRYADE

Schnell zu Schiffe mit wilden Gefährten!

NAJADE

Nächtig im Wind die Segel gestellt!

DRYADE

Er am Steuer, er am Steuer.

NAJADE

Kühn! der Knabe!

ECHO

*(vogelhaft)*

Er am Steuer, er am Steuer!

DRYADE, NAJADE

Heil dem ersten Abenteurer!

ECHO

Er am Steuer!

DRYADE

Das erste! Ihr wißt, was es war?

NAJADE

Circe! Circe! an ihrer Insel  
Landet das Schiff, zu ihrem Palast  
Schweift der Fuß, nächtlich mit Fackeln –

DRYADE

*(reißt ihrs Wort vom Munde)*

An der Schwelle empfängt sie ihn,  
An den Tisch zieht sie ihn hin,  
Reicht die Speise, reicht den Trank –

NAJADE

*(eifrigst)*

Den Zaubertrank! Die Zauberlippen!  
Allzu süße Liebesgabe!

DRIADE

Ei cresce, qual fiamma in preda ai venti!...

NAJADE

Non più fanciullo... Ora giovane ed uomo!

DRIADE

Ecco: egli salpa con prodi compagni...

NAJADE

Le vele notturne già al vento, egli issò!

DRIADE

Al timone! Al timone!...

NAJADE

O, dei! Che ardire!

ECO

*(quale augello)*

È al timone! Al timone!

DRIADE, NAJADE

O Ciel! Propizia l'avventura!

ECO

È al timone!... All'opra dura!

DRIADE

La prima avventura..., sapete qual fu?

NAJADE

Circe!... Circe! A quelle sponde  
volge il legno; ei scende e muove  
alla reggia, a notte, con faci.

DRIADE

*(le toglie la parola di bocca)*

Su la soglia, già l'attende  
la reina; e seco il tragge  
a la mensa, e cibi gli offre  
e ardenti vini...

NAJADE

*(con ardore)*

Il suo filtro!... O, labra tristi!...  
O, d'amor perversi doni!



ECHO

Allzu süße Liebesgabe!

DRYADE

*(Triumph im Ton)*

Doch der Knabe – doch der Knabe! –  
 Wie sie frech und überheblich  
 Ihn zu ihren Füßen winkt –  
 Ihre Künste sind vergeblich,  
 Weil kein Tier zur Erde sinkt!

ZU DREIEN

Alle Künste sind vergeblich,  
 Weil kein Tier zur Erde sinkt!

DRYADE

Aus den Armen ihr entwunden  
 Blaß und staunend, ohne Spott –  
 Nicht verwandelt, nicht gebunden  
 Steht vor ihr ein junger Gott!

ZU DREIEN

Nicht verwandelt, nicht gebunden  
 Steht vor ihr ein junger Gott!

ECHO

*(vogelhaft entzückt)*

Nicht verwandelt!

NAJADE, DRYADE

*(am Eingang der Höhle)*

Ariadne!

NAJADE

Schläft sie?

DRYADE

Schläft sie?

NAJADE

Nein! sie hört uns!

ECHO

Nicht verwandelt!

DRYADE

*(der Ariadne meldend)*

Ein schönes Wunder!

ECO

O, d'Amor perversi doni!

DRIADE

*(con aria trionfante)*

Ma l'eroe, divin fanciullo,  
 mentre altera la reïna  
 vuole trarlo ai piedi suoi,  
 non s'umilia, non s'inclina:  
 «Dea! Cangiarmi tu non puoi!»

A TRE

Tutte l'arti sue son vane,  
 ché niun brutto è a' piedi suoi!

DRIADE

Da le braccia sue sfuggito,  
 – qual marmorea Deità, –  
 ora, innanzi, fiero, ardito,  
 il bel giovine le sta.

A TRE

Non mutato, franco, illeso,  
 Bacco innanzi, ormai, le sta!

ECO

*(con infatuazione, a mo' d'augello)*

Non mutato!

NAJADE, DRIADE

*(sulla soglia della caverna)*

Arianna!

NAJADE

Dorme?

DRIADE

Dorme?

NAJADE

No! Ci ascolta!

ECO

Non mutato!

DRIADE

*(annunciando il prodigio ad Arianna)*

Un gran portento!

NAJADE

Ein Knabe! Ein Gott!

DRYADE

*(immer gegen die Höhle hin)*

Gestern noch der Gast der Circe,  
Mit ihr liegend bei dem Mahle,  
Nippend von dem Zaubertrank –

ECHO

Nicht verwandelt! Nicht verwandelt!

NAJADE

Heute ist er hier bei uns!

DRYADE

Hörst du?

NAJADE

Hörst du?

ZU ZWEIEN

*(leise)*

Ariadne!

*Bacchus' Stimme wird hörbar. Im gleichen Augenblick, wie von Magie hervorgezogen, tritt Ariadne lauschend aus der Höhle. Die drei Nymphen, lauschend, treten seit- und rückwärts zurück.*

BACCHUS

*(erscheint auf dem Felsen, Ariadne und den Nymphen unsichtbar)*

Circe, kannst du mich hören?  
Du hast mir fast nichts getan –  
Doch die dir ganz gehören,  
Was tust du denen an?  
Circe, ich konnte fliehen,  
Sieh, ich kann lächeln und ruhn –  
Circe, was war dein Wille,  
An mir zu tun?

ARIADNE

*(in sein Singen hinein, vor sich, leisest)*

Es greift durch alle Schmerzen,  
Auflösend alte Qual: ans Herz im Herzen greifts.

NAJADE

Un giovane!... Un Dio!

DRIADE

*(sempre parlando in direzione della caverna)*

Ieri, ancor, vassal di Circe  
Con lei, scinta, in sul triclinio  
tesi al filtro i labri suoi...

ECO

Non mutato! Non mutato!

NAJADE

Oggi, qui, di presso a noi!

DRIADE

Odi?

NAJADE

Odi?

A DUE

*(piano)*

Arianna!

*Si ode, ora, la voce di Bacco. Nello stesso istante, come tratta su la soglia da un potere magico, Arianna esce in ascolto dalla caverna. Le tre ninfe, anch'esse in ascolto, si ritraggono dai due lati e verso il fondo della scena.*

BACCO

*(appare sur uno scoglio, invisibile agli occhi di Arianna e delle ninfe)*

Circe, puoi, dunque udirmi?  
Niun danno arrecasti a me:  
ma in vèr tuoi tristi schiavi,  
crudel, com'opri, ahimè?

Circe, fuggir potei:  
Vedi? Sorrido, or qui:  
Circe, che, mai tramavi ai danni miei?

ARIANNA

*(intrecciando il proprio canto a quello di Bacco, dolcissimamente)*

Lenisce il mio dolore,  
placando antichi mali!...  
S'insinua in fondo al cor!

NAJADE, DRYADE, ECHO

*(leise, zaghaft)*

Töne, töne, süße Stimme,  
Fremder Vogel, singe wieder,  
Deine Klagen, sie beleben,  
Uns entzücken solche Lieder!

BACCHUS

*(schwermütig, lieblich)*

Doch da ich unverwandelt  
Von dir gegangen bin,  
Was haften die schwülen Gefühle  
An dem benommenen Sinn?

Als wär ich von schläfernden Kräutern  
Betäubt, ein Waldestier! –  
Circe – was du nicht durftest,  
Geschieht es doch an mir?

ARIANNA

O Todesbote! Süß ist deine Stimme!  
Balsam ins Blut, und Schlummer in die Seele!

NAJADE, DRYADE, ECHO

*(nachdem die Stimme zu verstummen scheint, leise)*

Töne, töne, süße Stimme,  
Süße Stimme, töne wieder!  
Deine Klagen, sie beleben!  
Uns entzücken deine Lieder!

BACCHUS

*(fröhlich, mit etwas wie graziösem Spott)*

Circe, ich konnte fliehen!  
Circe, ich konnte fliehen!K  
Sieh, ich kann lächeln und ruhn!  
Circe – was war dein Wille,  
An mir zu tun?

ARIADNE

*(zugleich mit ihm, die Augen geschlossen, die Hände gehoben nach der Richtung, von der die Stimme tönt, leise)*

Belade nicht zu üppig  
Mit nächtlichem Entzücken  
Voraus den schwachen Sinn!  
Die deiner lange harret,  
Nimm sie dahin!

NAJADE, DRIADE, ECO

*(piano, timidamente)*

Deh, risuona, dolce voce,  
canta, o misterioso augello:  
ci sublima il pianto atroce,  
sembra il tuo plorar sì bello!

BACCO

*(Con dolce tristezza)*

Ma poi che, non mutato,  
a te sfuggii, pur or:  
perché, perché 'l mio sangue  
sento sì greve e il cor?

Qual fiera, anch'io m'arrendo  
a chi il filtro mi diè:  
Circe, l'incanto orrendo si compie,  
adunque, in me?

ARIANNA

*(come prima)*

Funereo Messo! Dolce hai, tu, la voce:  
balsamo al core e sonno a l'alma stanca!

NAJADE, DRIADE, ECO

*(dopochè la voce sembrerà spegnersi, piano)*

Deh, risuona, dolce voce,  
Canta, misterioso augello;  
ci sublima il pianto atroce,  
sembra il tuo plorar sì bello!

BACCO

*(lietamente, con lieve, grazioso sarcasmo)*

Circe, fuggir potei;  
vedi: sorrido, or, qui:  
Circe, che mai tramavi ai danni miei?

ARIANNA

*(con lui, insieme, chiusi gli occhi, levate le mani in direzione della risonante voce, piano)*

Deh, non voler gravare  
col tuo notturno incanto  
il già prostrato cor!  
Coi che attese tanto  
prendi teco, o signor!

*(Bacchus tritt hervor, steht vor Ariadne. Ariadne in jähem Schreck, schlägt die Hände vors Gesicht)*  
Theseus!

*(Dann schnell sich neigend)*

Nein! nein! es ist der schöne stille Gott!

Ich grüße dich, du Bote aller Boten!

*Najade, Dryade, Echo haben sich unter tiefer Verneigung nach allen Seiten zurückgezogen.*

BACCHUS

*(ganz jung, zartest im Ton)*

Du schönes Wesen? Bist du die Göttin dieser Insel?

Ist diese Höhle dein Palast? sind diese deine Dienerinnen?

Singst du an deinem Webstuhl Zauberalieder?

Nimmst du den Fremdling da hinein

Und liegst mit ihm beim Mahl,

Und tränkest du ihn da mit einem Zaubersrank?

Und ach, wer dir sich gibt, verwandelst du ihn auch?

Weh! Bist du auch solch eine Zauberin?

ARIADNE

Ich weiß nicht, was du redest.

Ist es, Herr, daß du mich prüfen willst?

Mein Sinn ist wirr von vielem Liegen ohne Trost!

Ich lebe hier und harre deiner, deiner harre ich

Seit Nächten, Tagen, seit wievielen, ach, ich weiß es nicht mehr!

BACCHUS

Wie? kennest du mich denn? Hast du vordem von mir gewußt?

Du hast mit einem Namen mich begrüßt.

ARIADNE

Nein! nein! Der bist du nicht,

Mein Sinn ist leicht verwirrt!

BACCHUS

Wer bin ich denn?

ARIADNE

*(neigt sich)*

Du bist der Herr über ein dunkles Schiff,

Das fährt den dunklen Pfad.

*(Bacco appare. Ei si trova, ora, innanzi ad Arianna. Arianna con gesto di terrore, si copre il volto con le palme)*  
Teseo!

*(Poi, rapidamente, chinandosi)*

No, no! Il bello iddio silente egli è!

Salute, o mio signore! A te salute

o mësso, Tu, de' Mëssi!

*Najade, driade, Eco dopo essersi inchinati profondamente, si saranno ritratti da tutti i lati della scena.*

BACCO

*(giovannissimo nell'aspetto, con voce soave)*

Sublime Forma! Sei la dea, tu,

di questo loco? Ed è codesta grotta

il tuo palagio? E queste son le ancelle?

Canti, tessendo, un tuo fatale canto?

E lo straniero accogli; e giaci a mensa

con lui e lo disseti col tuo filtro,

col filtro tuo d'amore?

Ahimè, chi a te si dà, miseramente

trasformi, o dea crudele?

Adunque, tu sì eccelsa maga sei?

ARIANNA

Non so che dir tu voglia, o mio signore!

Vuoi forse pormi a dura prova, or tu?

Sconvolta, ahimè, da queste tristi veglie

io sono; e vivo qui; e attendo sempre,

o mio signore, che tu venga a me;

e notti e giorni trascorsi già sono

ed ah!, quanti essi fũro più non so!

BACCO

Che? Sai tu ch'io mi sia?

Or qui d'un nome strano m'accogliesti!...

ARIANNA

No, no! Non sei, tu, quello!

S'oscura il mio pensiero...

BACCO

Chi sono, io, dunque?

ARIANNA

*(inchinandosi a lui)*

Tu sei signor d'un fosco tuo vascello

che va per tetre vie!

BACCHUS

*(nickt)*

Ich bin der Herr – über ein Schiff.

ARIADNE

*(jäh)*

Nimm mich! Hinüber! Fort von hier mit diesem Herzen!

Es ist zu nichts mehr nütze auf der Welt.

BACCHUS

*(sanft)*

So willst du mit mir gehen auf mein Schiff?

ARIADNE

Ich bin bereit. Du fragst? Ist es, daß du mich prüfen willst?

*(Bacchus schüttelt den Kopf. Ariadne mit unterdrückter Angst)*

Wie schaffst du die Verwandlung? mit den Händen?

Mit deinem Stab? Wie, oder ists ein Trank,

Den du zu trinken gibst? Du sprachst von einem Trank!

BACCHUS

*(verträumt in ihrem Anblick)*

Sprach ich von einem Trank,

Ich weiß nichts mehr.

ARIADNE

*(nickt)*

Ich weiß, so ist es dort, wohin du mich führest!

Wer dort verweilet, der vergift gar schnell!

Das Wort, der Atemzug ist gleich dahin!

Man ruht und ruht vom Ruhen wieder aus;

Denn dort ist keiner matt vom Weinen, –

Er hat vergessen, was ihn schmerzen sollte:

Nichts gilt, was hier gegolten hat, ich weiß –

*Sie schließt die Augen.*

BACCHUS

*(tief erregt, unbewußt feierlich)*

Bin ich ein Gott, schuf mich ein Gott,

Starb meine Mutter in Flammen dahin,

Als sich in Flammen mein Vater ihr zeigte,

Versagte der Circe Zauber an mir,

BACCO

*(con un cenno del capo)*

Sì: d'un vascel sono il signore!

ARIANNA

*(improvvisamente)*

Vieni: m'accogli!

Vanne or tu col cuor mio stanco!

Servire a nulla può, desso, quaggiù!

BACCO

*(con dolcezza)*

Vuoi, dunque, tu salir sul mio vascello?

ARIANNA

Già pronta io sono! E che?... Dunque vuoi pormi a dura prova forse?

*(Bacco scuote il capo. Arianna, con celato timore)*

Com'opri, tu, il prodigio? Con tue mani?

Con un fuscello? Di: col filtro tuo

che porgi a labbra umane? Tu d'un filtro

hai detto, or ora...

BACCO

*(perduto nella contemplazione di Arianna)*

Dissi d'un filtro a te?

Più non ricordo!...

ARIANNA

*(con un cenno del capo)*

Certo: Ché questo oblio proprio è del mondo al quale tu mi adduci.

Chi là dimora, tutto oblia ben presto.

Là, son, gli umani detti, nubi al vento!

Colà, del suo riposo l'uom riposa;

né v'è chi stanco sia, colà, di piangere;

ché ognun la causa del suo male oblia:

quel ch'ha valor fra noi, colà non vale,

signore: io lo so bene!

*Ella chiude gli occhi.*

BACCO

*(con profonda emozione ed inconscia solennità)*

Nume son io? Son io nato da numi?

Tra le fiamme spirò, dunque, mia madre,

quando tra fiamme il padre mio le apparve?

Di Circe vano fu il triste potere,

Weil ich gefeit bin, Balsam und Äther  
Für sterbliches Blut in den Adern mir fließt.  
Hör mich, Wesen, das vor mir steht,  
Hör mich, du, die sterben will:  
Dann sterben eher die ewigen Sterne,  
Als daß du stürbest aus meinen Armen!

ARIADNE

*(ängstlich zurückweichend vor der Gewalt seines Tones)*

Das waren Zauberworte! Weh! So schnell!  
Nun gibt es kein Zurück. Gibst du Vergessenheit  
So zwischen Blick und Blick?

Entfernt sich alles,

Alles von mir?

Die Sonne? Die Sterne?

Ich mir selber?

Sind meine Schmerzen mir auf immer, immer

Genommen? Ach!

*(Verhauchend)*

Bleibt nichts von Ariadne als ein Hauch?

*Sie sinkt, er hält sie. Alles versinkt, ein Sternenhimmel  
spannt sich über den zweien.*

BACCHUS

*(mehr ergriffen als laut)*

Ich sage dir, nun hebt sich erst das Leben an  
Für dich und mich!

*Er küßt sie.*

ARIADNE

*(entwindet sich ihm, unbewußt, sieht mit bangem  
Staunen um sich)*

Lag nicht die Welt auf meiner Brust? hast du,

Hast du sie fortgeblasen?

Da innen lag die arme Hündin

An' Boden gedrückt, auf kalten Nesseln

Mit Wurm und Assel, und ärmer als sie –

BACCHUS

Nun steigt deiner Schmerzen innerste Lust

In dein und meinem Herzen auf!

ARIADNE

Du Zauberer, du! Verwandler, du!

Blickt nicht aus dem Schatten deines Mantels

ché immune io son qual dio; balsamo ed etere  
non mortal sangue entro mie vene scorre.

Ascolta, o forma che mi stai d'innante;

Ascolta... ascolta, tu, che vuoi morire:

nel ciel morranno le stelle immortali

pria che tu muoia lungi dal mio cuore.

ARIANNA

*(arretrando impaurita per la potenza della sua voce)*

O, portentosi detti!

Già? Sì presto?

Non v'ha ritorno, più? Sai tu concedere

sol con un guardo l'oblio?

Tutto, vanisce, tutto, or qui, da me?

Il sol, le eterne stelle... Io, pur, dileguo?

Tolte mi fùro le mie pene, dunque,

per sempre, o dei?... Per sempre?

Ah!...

*(Con voce lenissima)*

Non resta, ahimè, d'Arianna che un sospiro?

*Ella si abbandona nelle braccia di Bacco che la sorregge.  
Tutto s'inabissa. Un cielo stellato si protende sui due.*

BACCO

*(profondamente scosso, piano)*

Or m'odi, tu! s'inizia sol da questo

breve attimo la vita nostra, amore!

*La bacia.*

ARIANNA

*(si libera dal suo amplesso e, inconscia, guarda intorno  
a sé con doloroso stupore)*

Or non gravava un mondo sul mio petto?

L'ha tu soffiato via?

*(Accenna alla caverna con fanciullesca paura)*

Colà giacea la triste cerva, a terra

distesa in fra le ortiche,

tra sozzi vermi, più vile di loro!

BACCO

La gioia d'ogni tua segreta pena

dischiudesi, oramai, ne' nostri cuori!

ARIANNA

Un mago, sei, e tramuti ogni cuore!

Non me, qui, fuor dall'ombra del tuo manto,

Der Mutter Auge auf mich her?  
Ist so dein Schattenland! also gesegnet!  
So unbedürftig der irdischen Welt?

BACCHUS

Du selber! du bist unbedürftig,  
Du meine Zauberin!

ARIADNE

Gibts kein Hinüber?  
Sind wir schon drüben?  
Sind wir schon da?  
Wie konnt' es geschehen?  
Auch meine Höhle, schön! gewölbt  
Über ein seliges Lager,  
Einen heiligen Altar!  
Wie wunder-, wunderbar verwandelst du!

BACCHUS

Du! Alles du!  
Ich bin ein anderer, als ich war!  
Der Sinn des Gottes ist wach in mir,  
Dein herrlich Wesen ganz zu fassen!  
Die Glieder reg ich in göttlicher Lust!  
Die Höhle da! Laß mich, die Höhle deiner  
Schmerzen  
Zieh ich zur tiefsten Lust um dich und mich!

*Ein Baldachin senkt sich von oben langsam über beide,  
sie einschließend.*

ARIADNE

*(an seinem Arm hängend)*  
Was hängt von mir  
In deinem Arm?  
O, was von mir,  
Die ich vergehe,  
Fingest du Geheimes  
Mit deines Mundes Hauch?  
Was bleibt, was bleibt von Ariadne?  
Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!  
Bei dir laß Ariadne sein!

ARIADNES STIMME

Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!  
Bei dir laß Ariadne sein!

severo affisa di tua madre l'occhio?  
De l'ombre il regno è questo? Si beato?  
E sì incurante del nostro destino?

BACCO

Tu stessa, o donna, tu dispregi il fato!  
Divina incantatrice!

ARIANNA

Non àvvi l'al di là? Giunti noi siamo?  
Or come avvenne? Già sull'altra sponda?  
Questa caverna – o dei –, ecco, s'inarca  
sopra un beato giaciglio,  
sur un altare sacro al puro cielo!  
O come sai mutar le umane sorti!

BACCO

Oh, tu... tu sola, fosti! Più non sono,  
o splendida beltà, qual io mi fui!  
Del dio lo spirito s'è ridesto in me,  
perch'io l'essenza tua, sublime, apprenda!  
Le membra mie divino ardore invade!  
Deh! Fa' che la caverna del tuo pianto  
si chiuda, alfin, su noi, di luce arrisa!

*Un baldacchino scende lentamente dall'alto sui due e  
li occulta.*

ARIANNA

*(reggendosi al suo braccio)*  
Sul seno tuo,  
di me che stringi?  
Di me, signore,  
che mi dissolvo:  
di', che afferrasti  
col leno tuo spiro?  
Che resta, or, più, che resta, or, più d'Arianna?  
Fa, che non sia 'l mio dolore vano!

LA VOCE DI ARIANNA

Fa, che non sia 'l mio dolore vano;  
fa che, per sempre, teco resti Arianna!

## ZERBINETTA

*(tritt aus der Kulisse, weist mit dem Fächer über die Schulter auf Bacchus und Ariadne zurück und wiederholt mit spöttischem Triumph ihr Rondo)*

Kommt der neue Gott gegangen,  
Hingegeben sind wir stumm!

## BACCHUS' STIMME

Deiner hab ich um alles bedurft!  
Nun bin ich ein anderer, als ich war,  
Durch deine Schmerzen bin ich reich,  
Nun reg ich die Glieder in göttlicher Lust!  
Und eher sterben die ewigen Sterne,  
Eh denn du stürbest aus meinen Armen.

*Der Baldachin hat sich geschlossen.*

## ZERBINETTA

*( esce dalle quinte, accenna col suo ventaglio, da dietro le spalle, a Bacco e ad Arianna; e ripete, con gioia ironica, il suo rondò)*

Se il novello dio ne giunge,  
mute a lui ci offriamo, ormai!

## LA VOCE DI BACCO

O, amata! Gran disio di te mi prese!  
Splendida! Più non son qual io mi fui;  
ché ricco io sono del tuo dolce pianto!  
Le membra mie, divino ardore invade!  
Nel ciel morranno le stelle immortali,  
pria che tu muoia lungi dal mio cuore!

*Il baldacchino si è richiuso su Bacco e su Arianna.*



# Due donne, la musica, l'ironia e il tempo

di Virgilio Bernardoni

DALLA PRIMA ALLA SECONDA *ARLADNE*: DIVERTIMENTO E SPERIMENTAZIONE  
TRA HOFMANNSTHAL E STRAUSS

Delle sei opere nate dalla collaborazione tra Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos* – seconda della serie in ordine di ideazione e terza in ordine di compimento – si distingue per le peripezie della genesi: gli autori la considerarono quasi un lavoro secondario, da affrontare durante le pause da occupazioni maggiori. Fu Hofmannsthal a concepire il progetto *Ariadne* a ridosso della prima rappresentazione di *Der Rosenkavalier*, avvenuta nel gennaio 1911. Il piano originario contemplava la composizione da parte di Strauss di un atto unico sul mito di Arianna abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso e salvata da Bacco, da rappresentare alla stregua di un *divertissement* di epoca barocca, dopo *Der Bürger als Edelmann* di Molière, proposto nella traduzione tedesca e nell'adattamento scorcio dello stesso Hofmannsthal, con le musiche di scena di Strauss: il tutto come omaggio riconoscente a Max Reinhardt, il quale, a sua volta, in qualità di assistente alla regia nella recente produzione del *Rosenkavalier*, aveva contribuito in modo sostanziale alla realizzazione di uno spettacolo di rara efficacia e qualità. Hofmannsthal vi percepì l'opportunità di dar corso al proprio interesse per il teatro antico e per l'opera di Molière in particolare, in un complesso in cui, complice la *comédie-ballet* seicentesca, il teatro di parola e il teatro musicale coabitassero. Tra l'altro, l'interesse personale di Reinhardt per il teatro di Molière lo eleggeva a *partner* ideale dell'intera operazione.

La prima *Ariadne auf Naxos* andò pertanto in scena nella suddetta configurazione il 25 ottobre 1912 nella sala piccola dell'Hoftheater di Stoccarda, rilevandosi un'ineffettiva occasione di esperimenti per entrambi gli autori. Hofmannsthal, avverso alla modernità in fatto d'arte e nostalgico delle forme semplici del passato, vi attuò la prediletta politica culturale del *revival*, della ricostruzione storicamente (ma non filologicamente) plausibile di un evento teatrale desueto. Nell'accoppiata *Der Bürger-Ariadne* intercorre il tipico legame funzionale tra spettacolo principale e *divertissement*, così che nell'allestimento moderno l'opera assume il ruolo che nella creazione del 1670 di *Le Bourgeois gentilhomme*, appartenente al *Ballet des Nations* di Jean-Baptiste Lully. Per l'occasione lo scrittore consolida il nesso anche sul piano narrativo, integrando lo spettacolo con un Intermezzo parlato nella casa di Monsieur Jourdain, il protagonista della commedia, nel quale intervengono gli interpreti dell'*Ariadne* in procinto di dar vita all'opera, rendendola in tal modo un pezzo di teatro nel

teatro. (Il caso vuole – ma Hofmannsthal e Strauss non ne ebbero notizia – che almeno in un'altra circostanza, a Weimar nel 1772, *Le Bourgeois gentilhomme* sia stato associato a un'opera sul mito d'Arianna, composta da Anton Schweitzer.) La commistione nel libretto dell'opera del piano mitologico e di quello comico – un punto di importanza decisiva nella genesi dello spettacolo –, nonché l'intreccio nella sua azione di personaggi eroici e di maschere buffe rimandavano a loro volta alle categorie drammatiche fondamentali del teatro dell'epoca di Molière. E altrettanto vale per la conclusione dell'opera (e del complesso drammatico) con l'apoteosi di una festosa danza collettiva, alla quale partecipano sia i personaggi mitologici sia quelli comici.

Per Strauss, invece, la composizione dell'*Ariadne auf Naxos* rappresentò la prima vera opportunità per sperimentare la drammaturgia dell'opera a numeri e per evidenziare in essa elementi del linguaggio operistico sette- e ottocentesco, a scapito del dramma musicale d'impianto wagneriano, ambito esclusivo del suo percorso fino a *Elektra*; ovvero, l'opportunità per far emergere il lato mozartiano della sua personalità e, all'opposto, per contenere quello di ascendenza wagneriana, in grave crisi d'identità. In aggiunta, anch'egli s'impegnò per contribuire in modo significativo al *revival* dello spirito della *comédie-ballet* dell'epoca di Luigi XIV, producendo per le musiche di scena una serie di miniature in stile barocco sotto forma di minuetti, *polonaises* e gavotte.

Lo spettacolo non ottenne il successo sperato, tanto che, Hofmannsthal di getto e il meno coinvolto Strauss dopo qualche indugio e l'attenzione dedicata ad altri lavori, lo riformularono radicalmente e ne realizzarono una nuova versione, andata in scena per la prima volta all'Hofoper di Vienna il 4 ottobre 1916. L'*Ariadne auf Naxos* del 1916 – quella oggi comunemente rappresentata e fruibile nelle riproduzioni discografiche<sup>1</sup> – si distingue dalla versione del 1912 in due punti capitali: l'eliminazione del legame con la commedia di Molière, definitivamente soppressa, e l'invenzione del *Vorspiel* in musica, un sorta di atto-prologo che ingloba buona parte dell'Intermezzo parlato del 1912; il nuovo *Vorspiel*, conservando altresì nella forma prosodica e nella parte parlata del Maggior-domo una traccia dell'originaria attenzione al teatro di parola, salva le condizioni originali per la ricezione dell'*Ariadne-Oper* come pezzo di teatro nel teatro. Per il resto, l'Opera vera e propria subì lo scorciamento di alcuni numeri maggiori, come il recitativo e rondò di Zerbinetta, e l'eliminazione della danza generale conclusiva; mentre le musiche di scena predisposte per *Der Bürger* sarebbero state riunite da Strauss in una *suite* per orchestra e come tali eseguite nel 1920.

La revisione del 1916 determinò quindi la perdita di senso della ricostruzione storicamente orientata, condotta sul piano impersonale, del primitivo spettacolo in stile Luigi XIV, tanto da imporre anche un mutamento di luogo: dalla dimora rococò di Monsieur Jourdain si passa a quella di un *parvenu* viennese. Ciononostante, nell'*Ariadne* 1916 permangono alcuni tratti del complesso *Der Bürger-Ariadne*. Alcuni personaggi del Prologo, come il Maestro di musica e il Maestro di ballo, provengono direttamente dalla commedia di Molière, il Compositore, invece, è una elaborazione della figura dell'Allievo del Maestro di musica della commedia. L'artefice della stravagante fusione di spettacolo mitologico e spettacolo buffo in un'unica opera (la contrazione del tempo dedicato agli intrattenimenti

musicali, affinché gli ospiti giungano puntuali all'annunciata esplosione pirotecnica) è un munifico mecenate, un poco filisteo, che mai compare in scena, la cui natura però intuiamo analoga a quella di Monsieur Jourdain dal tono degli ordini per suo conto impartiti dal Maggiordomo e dalle parole con cui esso lo descrive.

Soprattutto, però, fin dall'organizzazione del libretto permane intatto l'orientamento a lavorare sulle tracce dell'opera antica e del suo mondo, fissando in essa alcuni modelli espliciti di parodia. Non alludo in questo caso alla parafrasi di passi di opere determinate (come l'aggancio evidentissimo all'aria del catalogo del *Don Giovanni* di Mozart dell'elenco dei numerosi spasimanti di Zerbinetta), quanto alla ricostruzione



*Max Reinhardt, regista della prima edizione di Ariadne auf Naxos.*

## L'ORCHESTRA

2 FLAUTI

2 OBOI

2 CLARINETTI

2 FAGOTTI

2 CORNI

TROMBA

TROMBONE BASSO

TIMPANI

3 PERCUSSIONI

2 ARPE

PIANOFORTE

CELESTA

HARMONIUM

ARCHI

di contesti culturali e di funzioni drammatiche e narrative tipici dell'opera barocca. Ad esempio, la rappresentazione della rivalità e del reciproco scherno tra le due compagnie (quella dei cantanti, capeggiata dal Maestro di musica, e quella buffa dei comici dell'arte riunita intorno al Maestro di ballo), o la connotazione del Compositore come un misto di ingenuità, sentimentalità, difesa idealistica della propria arte e prezzolata condiscendenza alle pretese mecenatesche, o le gelosie striscianti tra Primadonna (l'Arianna dell'opera) e Tenore (l'interprete della parte di Bacco), rinviano direttamente al contesto delle antiche satire letterarie e musicali sul mondo del teatro. Alcuni numeri seri dell'*Ariadne-Oper* sono leggibili come parodia di funzioni drammaturgiche storiche; tra questi, il terzetto iniziale «Schläft sie? Nein! sie weinet!» (Dorme? No! Si duole!), in cui le Ninfe e Eco descrivono le sofferenze psichiche di Arianna abbandonata, giacente in scena immobile e assopita, ripete la funzione tipica della 'scena del sonno' dell'opera seicentesca; così come il primo monologo della dolente Arianna assume fin dalle prime battute le fattezze del 'lamento', ricostruendone perfino il vezzo retorico della frasi interrogative a raffica: «Wo war ich? Tot? und lebe, lebe wieder / und lebe noch? / ... / Zerstückelt Herz, willst ewig weiter schlagen?» (Ov'erò? Morta? E vivo? Son rinata? / ... e vivo

ancora? / ... / Infranto cor, vuoi battere in eterno?). Infine, la soluzione della vicenda sotto forma della trasformazione, della duplice metamorfosi interiore di Arianna e di Bacco evoca una delle modalità narrative tipiche dell'opera barocca. Insomma, nello stadio finale della tormentata genesi dell'*Ariadne*, furono soprattutto questi elementi a sancirne il carattere di divertimento e nello stesso tempo di lavoro sperimentale, volto a saggiare su vasta scala le potenzialità di riformulazione di strategie drammatiche e musicali desuete.

«DIE DAME UND ICH SPRECHEN VERSIEDENE SPRACHE»

È plausibile recepire l'*Ariadne-Oper* quale allegoria (ennesimo spunto neo-barocco), incardinata sulla manifestazione scenica di virtù in contrasto, impersonate dalle due donne protagoniste dello spettacolo e, tramite loro, dai due livelli di discorso in esso agenti. Zerbinetta è il campione dell'infedeltà, della leggerezza e della volubilità dei sentimenti. Viceversa, Arianna è l'immagine più rocciosa della fedeltà, della gravità, della responsabilità: invoca la morte a rimedio del suo dolore e purificazione della sua colpa e a nulla valgono i tentativi compiuti da Zerbinetta e dalla sua compagnia per smuoverla da tali propositi; soltanto l'arrivo di Bacco e il reciproco svelamento consentono la trasformazione finale e la nascita di un nuovo, immortale amore.

Con simili prerogative, Zerbinetta e Arianna costituiscono due possibili punti di focalizzazione dell'*Ariadne-Oper*, rispetto ai quali lo scrittore e il musicista manifestarono palesi divergenze. Hofmannsthal immagina il centro della vicenda in Arianna e nella peripezia mitologica, quasi assecondando la causa ostinatamente ribadita nel *Vorspiel* dall'inesperto Compositore, Strauss invece sposta sensibilmente l'attenzione verso Zerbinetta. Due posizioni che per ragioni opposte, ma convergenti, rendono problematica, sfuggente e irrisolta la natura drammatico-musicale dell'*Ariadne auf Naxos* nel suo complesso.

Il primato assegnato da Hofmannsthal alla coppia Arianna-Bacco (e l'eliminazione pressoché totale delle maschere dal finale del 1916 ne è la prova risolutiva) comporta uno slittamento della tipologia dello spettacolo, dal piano impersonale della prima *Ariadne* al piano personale e alle

## LE VOCI

DER HAUSHOFMEISTER

RECITANTE

EIN MUSIKLEHRER

BARITONO

DER KOMPONIST

SOPRANO

DER TENOR (BACCHUS)

TENORE

EIN OFFIZIER

TENORE

EIN TANZMEISTER

TENORE

EIN PERÜCKENMACHER

BASSO

EIN LAKAI

BASSO

ZERBINETTA

SOPRANO

PRIMADONNA (ARIADNE)

SOPRANO

HARLEKIN

BARITONO

SCARAMUCCIO

TENORE

TRUFFALDIN

BASSO

BRIGHELLA

TENORE

NAJADE

SOPRANO

DRYADE

CONTRALTO

ECHO

SOPRANO

implicazioni psicologiche e mistiche della versione ultima. Il mutamento di taglio implica inoltre un'accentuazione dell'impianto lirico rispetto a quello storicizzante, prevalente del complesso originario *Die Bürger-Ariadne*. Tale cambiamento di direzione si deve in buona misura alla caratterizzazione di Bacco e al processo di trasformazione dei personaggi, al quale è finalizzata la scena terza dell'Opera. Bacco, ben lungi dall'essere un *deus ex machina* da scenario barocco, è un giovane sognante, che Circe ha iniziato all'eros e che grazie all'incontro con Arianna scopre il fascino spirituale del sentimento e si riconcilia con la propria natura divina. Bacco e Arianna sono l'uno per l'altra sia agente che oggetto della metamorfosi, sog-

getto e oggetto a un tempo di quel mutuo incantesimo che li porta a riconoscersi in una nuova dimensione interiore. È ciò che, con una terminologia ricorrente nei suoi scritti, Hofmannsthal definisce «metamorfosi allomantica». Da parte sua, invece, Strauss è attratto soprattutto dalla vitalità e dall'intelligenza di Zerbinetta e fa del monologo della mercuriale e sensuale fanciulla il brano più articolato e di maggiore impatto vocale dell'intero lavoro.

Con questi presupposti, davvero Arianna e Zerbinetta, mai dialoganti l'una con l'altra, si trovano a parlare «lingue diverse», incomunicanti, differenziate perfino nei tratti timbrici di base (si pensi allo stacco tra la sonorità statica dell'armonium e l'articolazione dinamica del pianoforte che contraddistinguono i recitativi rispettivamente di Arianna e Zerbinetta). Polarizzandosi in loro, l'eroico e il comico, la rappresentazio-



Ernst Stern, figurini per la prima rappresentazione di *Ariadne auf Naxos* (1912).

ne del mito e la rappresentazione della realtà finiscono per proporre due livelli narrativi compresenti e corrispondenti, ma frammentari e disgiunti. Ne sono esempio i principali monologhi delle due donne. Il 'lamento' d'Arianna, che prende spunto dal mimetismo dell'artificio vocale barocco del canto in eco, è avvolto nell'arcaismo timbrico dell'impiego cameristico degli strumenti ad arco, privo per lunghi tratti della parte più grave e delle più acute; si fonda su una vocalità franta, asimmetrica, protesa a dar risonanza alla parola secondo i procedimenti tipici dell'arioso seicentesco, ed è assecondato in orchestra da un disegno motivico cangiante che segue passo passo la recitazione drammatica.<sup>2</sup> Il 'Recitativ und Arie' di Zerbinetta, invece, è modellato sui parametri e sulle funzioni retoriche dell'esibizione canora del soprano nel melodramma italiano dell'Ottocento.<sup>3</sup> Un ampio recitativo in progressiva intensificazione espressiva (la scena passa infatti da recitativo secco a recitativo con flauto obbligato a recitativo accompagnato) porta nella cavatina in cui Zerbinetta racconta alla distratta Arianna la sua «crudele» e nello stesso tempo «dolcissima» infedeltà,<sup>4</sup> quindi nel pezzo del catalogo assume i connotati di uno scherzoso 'tempo di mezzo'<sup>5</sup> e, alla fine, sfocia in una 'cabaletta' in forma di rondò,<sup>6</sup> che culmina in un protratto vocalizzo di bravura in cui la voce di Zerbinetta gareggia con il flauto in orchestra. L'intera sequenza delinea un crescendo di felice riuscita scenica, di cui le colorature finali 'alla Donizetti' (chiaramente improntate a quelle celebri di Lucia nella *Lucia di Lammermoor*) sono il culmine; ma è anche una rappresentazione efficace di come il suo eloquio, tanto estroverso e a effetto, quanto quello d'Arianna è introverso e misurato, risultati incomprensibile a quest'ultima, che infatti si estranea sempre più, man mano Zerbinetta va accanendosi nel proposito di mutarne l'indole.

#### L'IRONIA

Hofmannsthal cerca intenzionalmente nei propri libretti la costruzione per opposizioni e il misterioso svelamento dell'armonia generale attraverso i contrasti. Nell'*Ariadne auf Naxos*, però, soltanto un intento ludico può riunire in una sola opera impostazioni drammaturgiche tanto differenziate e polarizzate nella prospettiva storica, e assegnare loro un ruolo altrettanto essenziale nella costruzione complessiva dello spettacolo. Di fatto, il libretto e la musica vi praticano un intento giocoso di tipo esclusivamente intellettuale, percepibile soprattutto come funzione del soggetto e come modalità connessa alla piena realizzazione scenica del suo carattere frammentario.

Il gioco della contaminazione, che del divertimento drammatico è condizione fondamentale e che nel testo di Hofmannsthal deriva dalla somma dei generi e dei rispettivi livelli di linguaggio, è assunto dalla musica di Strauss sul piano della citazione. In tal senso si può dire che *Ariadne auf Naxos* esplori su vasta scala i criteri della parodia, non solo citando alcuni stili musicali del passato (strategia che Strauss sperimenta a partire dal *Rosenkavalier*), bensì rievocando più o meno testualmente anche una serie di opere del passato. Condizione che, tra il 1912 e il 1916, imponeva modalità fino ad allora pressoché inedite di fruizione da parte del pubblico. Vediamo alcuni tra i casi più significativi di questo tipo di citazione e di riformulazione parodica.



*Maria Jeritza, la prima Ariadne nella versione del 1912.*

Il taglio mozartiano evidentissimo impresso alla canzone «Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen» (Odio, amore, speranza, tema),<sup>7</sup> con la quale Arlecchino compie il primo tentativo fallito di consolazione dell'affranta Arianna, è rinforzato mediante la riscrittura nel tema della canzone del motivo principale del primo movimento della Sonata kv 331 dello stesso Mozart.

Il motivo che, nel corso del monologo «Es gibt ein Reich» di Arianna connota l'evocazione di Mercurio messaggero della morte liberatrice alle parole «Bald aber nahet ein Bote, / Hermes heissen sie ihn» (Presto dee giungere un messo: / è Mercurio costui) riprende l'*incipit* del tema del Finale della Sinfonia n. 6 di Beethoven, ne cita palesemente l'aspetto testuale e nello stesso tempo ne media la funzione significante: la

morte invocata sarà l'approdo serenante delle tempeste che squassano l'animo di Arianna così come, nel piano programmatico della Sinfonia beethoveniana, il Finale è l'epilogo pacificato e grato che viene dopo lo scatenarsi delle tempeste atmosferiche.

Puntualmente, il medesimo *tòpos* motivico ritorna nell'ultima scena, quando Arianna accoglie Bacco come «messaggero dei messaggeri».<sup>8</sup> Più in generale, questo tematicazione ha un ruolo cospicuo nella trama musicale dell'opera, assumendo la funzione di motivo della morte di Arianna fin dalle anticipazioni nel *Vorspiel*: ad esempio, il Compositore lo canta nel punto della sua sinossi dell'opera in cui racconta che alla povera Arianna «par di morire»<sup>9</sup>







John Quincy Adams, *Selma Kurz*. Olio. *La prima Zerbinetta nella seconda versione di Ariadne auf Naxos* (1916).

verso il *Musikdrama* e attinge a una serie di tipologie wagneriane in tutti e tre i segmenti che la compongono. Il terzetto iniziale, nel quale Naiade, Driade ed Eco in uno stato di eccitazione narrano le vicende soprannaturali della giovinezza di Bacco e ne anticipano con tono trionfante l'arrivo su motivi di fanfara, reca tracce della connotazione wagneriana delle tre Norne.<sup>11</sup> Nel secondo episodio, che prende avvio con l'intervento tra le quinte di Bacco, che avvince Arianna col fascino prodigioso della voce,<sup>12</sup> il giovane dio si preannuncia con i tratti vocali trionfanti dell'*Heldentenor*; tanto che nell'ultima parte, quella in cui si compie la doppia trasformazione dei protagonisti,<sup>13</sup> Arianna ne sostiene

il tono mistico ed esaltato con una serie di culmini lirici, che si rispecchiano in un'enfasi sinfonica altrove sconosciuta. Tra l'altro, Strauss non si lascia sfuggire neppure l'occasione per rievocare nelle parti dei violini e dei flauti il filtro di Brangäne là dove Naiade rammenta la «Zaubertrank» della maga Circe e i perversi doni del suo amore.<sup>14</sup>

Nell'economia dell'opera il vertice lirico-sinfonico del duetto Arianna-Bacco corrisponde a quello del duetto Zerbinetta-Compositore che cade in prossimità della conclusione del *Vorspiel*.<sup>15</sup> In questo brano Zerbinetta incomincia a recitare se stessa e anticipa i modi civettuoli che contraddistinguono il suo personaggio nell'Opera. Tuttavia, a sua volta, il duetto del Prologo è un momento di trasformazione umanissimo e terreno, quanto l'altra metamorfosi è mistica e astrale: il Compositore, fino ad allora intransigente e scostante con il resto del mondo, tutto proteso nella difesa del primato dell'umanità mitica della sua creatura drammatica, è colpito nel profondo dalla fuggevole intimità con la fanciulla, inizia da quel momento a vedere «tutto con occhi diversi», compresi i «misteri... celesti e sublimi» della vita.

Gli esiti paralleli del *Vorspiel* e dell'*Oper* sono parte di una trama più diffusa di corrispondenze musicali, tessuta da Strauss tra le due sezioni dell'*Ariadne* nonostante la diversità d'argomento, di personaggi, d'impianto narrativo e di funzioni drammatiche. Composta per ultima, la musica del Prologo è caratterizzata da temi che sovente risultano varianti di motivi analoghi dell'Opera, rispetto ai quali, nella normale percezione sonora dello spettacolo, diventano una sorta di anticipazione generativa. Tra questi appare senz'altro plausibile il parallelismo dettato dal motivetto spigliato che nel *Vorspiel* sottolinea gli interventi della compagnia delle maschere e della loro sfera e che nell'*Oper* diventa il tema fondamentale della commedia.<sup>16</sup> Di più difficile intelligibilità nella loro valenza drammatica, invece, risultano i legami tra i profili dei motivi caratteristici del Compositore e quelli di Arianna, simili sia nei temi principali, sia tra il tema secondario che connota l'agitazione e l'ira del Compositore e il già citato motivo del desiderio di morte di Arianna, quasi a voler insinuare la relazione accessoria tra creatura e creatore.

#### TEMPO DELL'OPERA E TEMPO ESTETICO

Proprio per questo intreccio di contaminazioni, che esibiscono insieme le due diverse modalità dell'ispirazione straussiana, quella classico-mozartiana e quella romanticowagneriana, e che si spinge fino a contraddire presupposti fondamentali della genesi dell'opera e a porre nessi musicali non compiutamente determinati dalla logica narrativa, la critica non ha mai nascosto una certa difficoltà a connettere la forma dell'*Ariadne* a un significato che non sia quello generico del gioco teatrale, del gesto in sé che presiede alla costruzione del *pastiche* puro e semplice. In definitiva, ad agire sotto questo aspetto da elemento deragliante del senso è la compresenza di progetti tra loro opposti: in linea di massima, infatti, *Ariadne* è il prodotto di un piano compositivo irrealistico, governato dall'ironia, che delinea un tempo scenico di pura fantasia; mentre a livello locale, si insinua anche un piano compositivo realistico, metafora scenica del tempo del vissuto e della psicologia dei personaggi. Il caso precedentemente illustrato del tema-citazione della morte di Arianna ne è un esempio eloquente.

Tuttavia, il significato implicito nella babele di generi, di stili e di progetti compositivi che agiscono nell'opera nel suo complesso è in relazione diretta con un dettaglio, presente sotto forma di apparente pretesto nella cornice narrativa del *Vorspiel*: l'Opera a doppio registro, nella quale all'ultimo momento si concentrano i due spettacoli previsti nel programma degli intrattenimenti della casa del «gran signore», quello serio e quello comico, è il prodotto raffazzonato dell'imposizione di un individuo indifferente alle ragioni estetiche e, invece, abile nell'imporre i privilegi mercantili che gli sono concessi dal ruolo di mecenate. È questo particolare a giustificare la spaccatura interna all'*Ariadne-Oper* (nella finzione scenica il solo vero spettacolo, data la sua funzione di teatro nel teatro) dell'unità del tempo dell'opera e di quella dell'esperienza estetica: di fatto, il tempo dell'opera è frammentato per una volontà non inerente alle motivazioni strettamente estetiche dell'opera in sé.

In questo schema narrativo l'*Ariadne* sottintende perciò una problematica che rimanda al tipico tema del rapporto arte/mondo, con un esito penalizzante per l'unità dell'arte, sottoposta alla logica del mondo. L'ode alla musica intonata dall'ispirato Compositore nel *Vorspiel*,<sup>17</sup> nella quale egli esalta le qualità sublimi e inattingibili della musica, la «santa» fra tutte le arti, appare allora un tentativo tanto tardivo sul piano generale della coscienza storica, quanto perdente nella logica particolare dell'opera, di affermare alla maniera romantica quell'assolutezza dell'esperienza musicale che la sua creazione prediletta finisce per smentire.

Pertanto, nella prospettiva storica, oltre che nella percezione creativa degli autori, *Ariadne auf Naxos* risulta davvero un lavoro di transizione, uno «Zwischenarbeit», appunto, immagine di un'arte che ha smarrito la capacità di rappresentare in modo unitario la complessità del mondo moderno e che – ignorando altri mezzi adatti al proprio scopo – si affida a una mescolanza di forme e di procedimenti drammatici antichi e recenti, per lo più, però, per sperimentarne la sostanziale inefficacia.

1 La versione del 1912 è stata incisa da Kent Nagano con l'Orchestre de l'Opéra de Lyon; l'interpretavano Margaret Price, Gösta Winbergh, Sumi Jo (Virgin, © 1997, 2 CD).

2 Si veda, nell'*Oper*, «Wo war ich? Tot? und lebe, lebe wieder» (Ov'ero? Morta? E vivo? Son rinata?), in partitura dal n. 25 (Lento). L'analisi e gli esempi sono tratti da Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos*, Berlin, Fürstner, 1916 (rist. New York, Dover, 1993).

3 *Oper*: «Grossmächtige Prinzessin, wer verstönde nicht» (O fiera principessa, chi non vede), in partitura da nove battute prima di 101 (*Moderato, stets streng im Zeitmaß*).

4 «Noch glaub' ich dem einem ganz mich gehörend» (So d'esser fedele, so d'esser d'un solo), in partitura sette battute dopo 108 (*Allegretto mosso*).

5 «So war ese mit Pagliazzo / und mit Mezzetin!» (Così fu con Pagliaccio / così con Mezzetin), in partitura sette battute dopo 116 (*Allegro scherzando*).

6 «Als ein Gott kamm jeder gegangen» (Quale un dio ciascun m'apparve), in partitura tre battute prima di 120 (*Allegro*).

7 Nell'*Oper* cinque battute dopo 54 (*Allegretto*).

8 *Oper*: «Bote aller Boten», in partitura si veda da 278 a due battute dopo 280.

9 *Vorspiel*: «Sie meint zu sterben», in partitura quattro battute prima di 81.

10 Nell'*Oper* compare per la prima volta al n. 221 (*doppelt so langsam*).

11 *Oper*: «Ein schönes Winder» (Un gran portento), in partitura dal n. 188 (*Sehr schnell*).

12 *Oper*: «Circe, kannst du mich hören?» (Circe, puoi dunque udirmi?), in partitura dal n. 215 (*gemäßigter, aber immer noch schnell*).

13 *Oper*: da «Ich grüsse dich» (A te salute) in avanti, in partitura dal n. 278 (*Mäßig langsam*).

14 Si veda la partitura al n. 202.

15 *Vorspiel*: «Ein Augenblick ist wenig» (È l'attimo un breve lampo), in partitura due battute prima di 91.

16 Cfr. *Oper*, in partitura da una battuta prima del n. 79.

17 *Vorspiel*: «Musik ist ein heilige Kunst» (La musica è un'arte divina), in partitura da una battuta prima di 104.

## Paul Curran: «*Ariadne* ci dice che il genere umano non cambia mai»

a cura di Leonardo Mello

*Maestro, lei ha affrontato più volte Ariadne auf Naxos, tra l'altro nel 2004 a Venezia e più recentemente a Bologna nel 2022 in questa coproduzione con la Fenice e il Verdi di Trieste. Qual è l'aspetto che l'attira maggiormente in quest'opera? Forse il fatto che i protagonisti siano gli artisti, sia cantanti che attori, registi, direttori?*

L'elemento che mi attrae di più è la giustapposizione e il contrasto tra mondo mitologico e storie millenarie e il legame con l'oggi e la vita, la psicologia e l'esperienza odierne. Penso che anche la versione originale di *Ariadne* di Strauss e Hofmannsthal del 1912 sfrutti molto bene questo mito e ciò che fa è rendere qualcosa che ha migliaia di anni molto moderna ed estremamente presente; ci dice che il genere umano non è davvero cambiato e che il mondo continua a girare in tondo. Mi piace molto il modo in cui esplorano entrambi questi ambiti.

*Cosa puoi raccontarci sul rapporto tra i cantanti e gli attori nel prologo e nell'opera?*

Questo è il punto. Ancora una volta, è una classica storia di teatro dentro il teatro, quindi non solo si comprende come i personaggi reagiscono alla situazione e cosa stanno facendo, ma anche come vivono gli attori e come reagiscono a quello che sta succedendo. Penso che per qualsiasi amante del teatro questo sia un elemento molto interessante. È esattamente lo stesso tipo di storia del *Mago di Oz*: si può vedere un po' dietro le quinte e ci si rende conto che quella che pensiamo sia una grande magia è in realtà abbastanza semplice: è solo l'uomo dietro la tenda che tira delle levette. Penso che sia un viaggio affascinante nella mente e nella magia che il teatro può creare.

*Strauss e Hofmannsthal hanno spesso lavorato insieme, come nel caso di Elektra, Der Rosenkavalier e Die Frau ohne Schatten. Come classificherebbe quest'Ariadne? È un divertissement?*

A parte il balletto *Schlagobers*, non credo che Strauss abbia composto nulla che fosse puramente un *divertissement*. Scrisse *Der Rosenkavalier* dopo *Elektra* e disse che con *Elektra* era andato all'estremo ma ora stava tornando indietro, e ricordò ai suoi critici dell'epoca che

*Der Rosenkavalier* era più vicino alle *Nozze di Figaro* che a *Elektra*. E nelle *Nozze di Figaro* non c'era niente di cui ridere ma tanto di cui sorridere. Quindi no, non credo assolutamente che *Ariadne* sia un puro *divertissement*. È ciò che Strauss fa in tutte le sue opere: esamina lo stato umano, analizza come gli esseri umani reagiscono tra loro, la difficoltà del compromesso, come nel caso dell'insegnante di musica quando dice al suo studente: «Guarda: se vuoi farlo, devi scendere a compromessi perché il mondo non è perfetto». Quindi penso che - insieme a Hofmannsthal - oggi Strauss ci regali una lezione meravigliosa, in questo nostro mondo dove tutto è digitale, perfetto e meraviglioso. Ma il mondo è tutt'altro che



Paul Curran.

perfetto e meraviglioso e qualsiasi essere umano che voglia raccontare una storia o fare ogni genere di lavoro o avere una relazione di successo dovrà scendere a compromessi e vivere una vita umana piuttosto che idealizzata.

*Ariadne* rappresenta l'ideale: la sua volontà di stare con Teseo è prettamente idealistica. In realtà Teseo non torna, e arriva invece Bacco. La sua vicenda ci dice che l'idealismo vale solo per la mente, e non per la vita reale. Pertanto, ripeto, non penso che sia un *divertissement*; penso che sia molto divertente e sebbene il prologo sia scritto come una commedia e la seconda parte dell'opera sia una combinazione di commedia e tragedia, nell'ultima parte dell'opera non c'è più commedia dopo il secondo quintetto; si va dritti dentro la storia di *Ariadne* e Bacco. Credo

che sia un lavoro meraviglioso, brillantemente strutturato e alla fine ogni mente si perde in quello strepitoso duetto.

*Come pensa che debba essere rappresentato oggi un mito, e quale messaggio può darci, ai nostri giorni?*

Il mito ci dice che le aspettative non realistiche e le idealizzazioni non sono reali. Ci insegna che in duemila o tremila anni non è cambiato nulla, per quanto riguarda gli esseri umani. Gli uomini abbandoneranno ancora le donne e le donne abbandoneranno ancora gli uomini; le cose funzioneranno o meno; niente è davvero così diverso. La cosa affascinante è che in questo momento sto mettendo in scena *Fedra* di Euripide e, ancora una volta, questa tragedia sembra così moderna, proprio come l'opera di cui stiamo parlando. Mentre ne discutiamo con gli attori sentiamo che questa è una storia di oggi; molte persone che conosciamo hanno quel legame, questa è la magia che il teatro dona al suo pubblico. Non ci dice qualcosa che è estraneo alla nostra esperienza, o alla condizione umana, ma qualcosa che in realtà è incredibilmente vicino e allo stesso tempo profondo.

*Nell'opera è menzionato un ricco uomo viennese, che non compare mai in scena: è il padrone di casa, e decide di cambiare la struttura dell'opera, mescolando commedia e tragedia. Che tipo di uomo sarebbe oggi?*

Costa Esmeralda, Dubai, Los Angeles... Il mondo è pieno di uomini e donne del genere. Non è cambiato niente. Ci saranno sempre uomini e donne che vogliono avere questo tipo di intrattenimento, il più stravagante di tutti. Oggi lo chiamiamo 'intrattenimento aziendale'. Vogliono invitare Adele e le dicono: «Vola, ti pagheremo un milione di dollari, tu fai il tuo concerto». Adele vola su un jet privato e la pagano; poi le dicono: «Oh, a proposito, devi finire per le nove perché poi ci sono i fuochi d'artificio». Quindi non hanno nessun rispetto per un'artista come Adele, ed è quello che capita nel nostro spettacolo. Queste persone ci sono sempre state e ci saranno sempre, che ci piaccia o no, e molto spesso sono loro che mantengono in vita le arti: quando accade una grande tragedia, una crisi finanziaria, il Covid, e via dicendo, la prima cosa di cui qualsiasi governo si libererà è il sostegno alle arti, che viene immediatamente tagliato. Ma nel momento in cui l'emergenza è finita la prima cosa che chiedono è l'aiuto delle arti: qualcuno deve cantare una *requiem*, qualcuno deve intrattenere il papa o la principessa del caso o il consiglio di amministrazione. Quindi, ancora una volta, è una storia ciclica che si ripete, non è certo una novità.

*Parliamo del suo allestimento. Puoi descriverci la scena?*

È molto semplice. È ambientata in una casa a Vienna, in cui sono in corso i preparativi per una festa. Non vediamo però il lato *fashion* della festa, i cocktail e gli stuzichini. Nel 1999 ho partecipato ai preparativi per un *gala* a Buckingham Palace. Vengo dai sobborghi di Glasgow e mai mi sarei sognato che sarei stato chiamato a lavorare lì.



*Foto di scena di Ariadne auf Naxos di Richard Strauss al Teatro Comunale di Bologna, marzo 2022. Regia di Paul Curran, scene e costumi di Gary McCann (foto di Andrea Ranzi).*

Quando sono arrivato, c'erano regole estremamente rigide e severe su ciò che potevamo e non potevamo fare. Ancora una volta, quello che pensiamo sia l'evento più affascinante alla fine non lo è: sono più rilevanti i servizi igienici all'esterno... Faccio un altro esempio: un mio amico era un cameriere a una festa per gli Oscar e c'era un grande dramma sulla marca di acqua che avrebbero dovuto bere gli ospiti. Ma poi per qualche motivo l'acqua che volevano non è stata consegnata e hanno dovuto prendere quella del rubinetto del giardino. Hanno riempito tutte le caraffe con quella. Nessuno se n'è accorto, nessuno si è lamentato e tutti erano felici. La nostra messa in scena è ambientata in una stanza molto grande di una villa. Poi arriva il set per l'opera barocca, che viene interrotto da Zerbinetta e dai suoi amici. Ho tenuto a mente molto chiaramente una delle lettere tra Strauss e Hofmannsthal in cui il primo diceva che la differenza tra la *troupe* di Zerbinetta e quella dell'opera avrebbe dovuto essere scioccante. Voleva qualcosa di incredibilmente diverso, ed è quello che abbiamo cercato di fare. Il prologo è molto moderno, poi c'è l'opera è barocca e la parte di danza, di nuovo moderna.

*Cosa puoi anticiparci dei personaggi femminili? Ariadne rispetto a Zerbinetta?*

Ariadne sia come personaggio mitologico che come attrice che la interpreta nel prologo è un po' stereotipata: sono entrambe bloccate nella loro mente per quanto riguarda ciò che vogliono e di cui hanno bisogno; non sono particolarmente flessibili. L'attrice del



prologo in particolare è molto infastidita dai tagli che sono stati richiesti, quindi è un po' fastidiosa; Zerbinetta, invece, viene da una scuola diversa, quella della commedia, e sappiamo che la commedia spesso non aveva una vera e propria sceneggiatura scritta e che si doveva improvvisare. Zerbinetta dunque, sia nella sua grande aria che in tutto il resto, ci dice che è molto felice di improvvisare e prenderà le cose come vengono. Vediamo le stesse cose su programmi televisivi come *Saturday Night Live*, dove è tutta improvvisazione. Si vede che non è cambiato niente. Il punto di vista di Ariadne, come dicevo, è molto idealistico: l'unico uomo possibile per lei è Teseo e lei sta aspettando il suo ritorno. Ma nel frattempo Zerbinetta le dice di lasciare che il passato sia passato e che presto troverà qualcun altro. È come un autobus – sembra dirle -: aspetta quindici minuti e ne arriverà un altro. Il suo è uno sguardo affascinante sulla realtà e sulla praticità della vita reale.

*Ci sono differenze tra il prologo e l'opera per quanto riguarda le scene?*

Si: come dicevo il set del prologo è una stanza in una casa stravagante. Nell'opera invece si vede un piccolo teatro barocco, che è stato creato in una casa privata. La maggior parte dei palazzi reali avevano il loro piccolo teatro, quindi abbiamo cercato anche noi di mettere il nostro piccolo teatro all'interno di questa casa.

*Cosa cercano di insegnarci oggi, cento anni dopo, il poeta Hofmannsthal e il compositore Strauss?*

Beh, non vorrei fare congetture su quello che avevano in testa, perché non lo so. Ma se guardiamo la loro corrispondenza – e si sono scambiati un gran numero di lettere – vediamo che la loro relazione non è stata sempre liscia e tranquilla. C'erano numerosi dissaccordi. Non credo che Strauss e Hofmannsthal, sia come coppia artistica che come singoli artisti, fossero interessati a produrre un teatro di stile vecchio e tradizionale, e in fondo un po' noioso. Penso che gli piacesse esplorare qualcosa di nuovo sulla condizione umana. È quello che fanno in quasi tutti i loro lavori. L'opera è stata scritta nel 1912 e rivista nel 1916, ed è quest'ultima la versione che stiamo realizzando. Credo che *Ariadne* si ponga la domanda se il mondo della comunicazione attuale sia migliore di quanto non fosse in precedenza. Oserei dire di no. In *Fedra* ho chiesto: cosa significa essere abbandonati? Cosa significa per Teseo andare in esilio? Prova a portare via un cellulare a un adolescente! Questo è l'esilio. Prova a dire a qualcuno che non può connettersi a internet per un giorno o un'ora. Questo è l'esilio. Quindi il teatro ci dice che in questo nostro mondo in rapido movimento i problemi dell'esistenza sono esattamente gli stessi del passato. Dopo migliaia di anni non c'è davvero differenza. Immagino che sarà sempre così.

## Paul Curran: “Ariadne tells us that the human race never changes”

*Maestro, you have staged Ariadne auf Naxos several times, including in Venice in 2004 and more recently in Bologna in 2022 in this co-production with La Fenice and Teatro Verdi in Trieste. Which aspect attracts you most to this opera? Is it perhaps the fact that the protagonists are the artists, whether singers and actors, directors, or conductors?*

The element that attracts me the most is the juxtaposition and contrast between the mythological world and millennial stories and the link with today and today’s life, psychology and experience. I think that *Ariadne* by Strauss and Hofmannsthal exploits this myth very well and what it does is make something that is thousands of years old very modern and extremely present; it tells us that mankind has not really changed and that the world continues to go round in circles. I really like how they explore both of these themes.

*What can you tell us about the relationship between the singers and actors in the prologue and opera?*

That is the point. Again, it’s a classic story of theatre inside the theatre, so not only do you understand how the characters react to the situation and what they’re doing, but also how the actors live and how they react to what’s going on. I think for any theatre lover this is a very interesting element. It’s exactly the same kind of story as *Wizard of Oz*: you can glimpse behind the scenes and you realise that what we think is great magic is actually quite simple: it’s just a man behind the curtain pulling the levers. I think it’s a fascinating journey into the mind and magic that theatre is able to create.

*Strauss and Hofmannsthal have often worked together, as in the case of Elektra, Der Rosenkavalier and Die Frau ohne Schatten. How would you classify this Ariadne? Is it a divertissement?*

Apart from the ballet *Schlagobers*, I don’t think Strauss composed anything that was purely a *divertissement*. He wrote *Der Rosenkavalier* after *Elektra* and said that with *Elektra* he had gone to an extreme but was now turning back, and reminded his critics of the time that *Der Rosenkavalier* was more similar to *Nozze di Figaro* than to *Elektra*. And in *Nozze*

*di Figaro* there was nothing to laugh about but an awful lot to smile about. So no, I don't think *Ariadne* is a pure *divertissement* at all. It's what Strauss does in all his works: he examines the human state, analyses how humans react with each other, the difficulty of compromise, as in the case of the music teacher when he tells his student: "Look, if you want to do it, you have to compromise because the world is not perfect." So I think that - together with Hofmannsthal - today Strauss gives us a wonderful lesson, in this world of ours where everything is digital, perfect and wonderful. But the world is far from perfect and wonderful



Paul Curran.

and any human being who wants to tell a story or do any kind of work or have a successful relationship will have to compromise and live a life that is human rather than idealised.

*Ariadne* represents the ideal: her desire to be with Theseus is purely idealistic. In fact, Theseus does not return, and Baccho arrives in his place. This story tells us that idealism only applies to the mind, and not to real life. Therefore, I repeat, I do not think it is a *divertissement*; I think it is very funny and although the prologue is written as a comedy and the second part of the work is a combination of comedy and tragedy, in the last part of the work there is no comedy after the second quintet; you go straight into the story of *Ariadne* and *Bacchus*. I think it's a wonderful work, brilliantly structured and in the end one's mind gets lost in that amazing duet.

*How do you think a myth should be represented today, and what message can it convey?*

The myth tells us that unrealistic expectations and idealisations are not real. It teaches us that in two or three thousand years nothing has changed, as far as human beings are concerned. Men will still abandon women and women will still abandon men; things will either work out or not; nothing has really changed. What is fascinating is that right now I'm staging *Phaedra* by Euripides and, again, this tragedy seems so modern, just like the play we're talking about. While we discuss it with the actors we feel that this is a story of today; many people we know have that connection, this is the magic that the theatre conveys to its audience. It does not tell us something that is unrelated to our experience, or to the human condition, but something that is actually incredibly close and at the same time profound.

*The opera mentions a rich Viennese man, who never appears on stage: he is the master of the house, and decides to change the structure of the opera, mixing comedy and tragedy. What kind of man would he be today?*

Costa Esmeralda, Dubai, Los Angeles... The world is full of such men and women. Nothing has changed. There will always be men and women who want to have this type of entertainment, the most extravagant of all. Today we call it 'corporate entertainment'. They want to invite Adele and say: "Catch a flight, we'll pay you a million dollars and you do your concert." Adele gets on a private jet and they pay her; then they tell her: "Oh, by the way, you have to finish by nine because then there are fireworks." So they have no respect for an artist like Adele, and that's what happens in our show. These people have always been there and will always be, whether we like it or not, and very often they are the ones who keep the arts alive: when a great tragedy happens, a financial crisis, Covid, and so on, the first thing any government will get rid of is support for the arts, which is immediately cut off. But the moment the emergency is over the first thing they ask for is the help of the arts: someone has to sing a *requiem*, someone has to entertain the pope or a princess, or the board of directors. So again, it's a cyclical story that repeats itself, it's certainly nothing new.

*Let's talk about your production. Can you describe the scene?*

It's very simple. It is set in a house in Vienna, where preparations are underway for a party. However, we do not see the fashionable side of the party, with the cocktails and snacks. In 1999 I participated in the preparations for a gala at Buckingham Palace. I come from the suburbs of Glasgow and I never dreamed that I would be called to work there. When I arrived, there were extremely strict and stringent rules about what we could and could not do. Once again, what we think of as the most fascinating event actually is nothing of the sort in the end: the toilets outside are more relevant... Let me give you another example: a friend of mine was a waiter at an Oscars party and there was a big drama about the brand of water that the guests were supposed to drink. But then for some reason the water they wanted was not delivered and they had to get it from the garden tap. They filled



Ludwig Sievert, *bozzetto per Ariadne auf Naxos*, Opernhaus di Francoforte, 1927.

all the carafes with that. No one noticed, no one complained, and everyone was happy. Our staging is set in a very large room in a villa. Then comes the set for the baroque opera, which is then interrupted by Zerbinetta and her friends. I kept in mind very clearly one of the letters between Strauss and Hofmannsthal in which the former said that there should be a radical difference between Zerbinetta's *troupe* and that of the opera. He wanted something dramatically different, and that's what we tried to do. The prologue is very modern, then there is the baroque opera and the dance part, again modern.

*What can you tell us about female characters? Ariadne in comparison to Zerbinetta?*

Ariadne as both a mythological character and the actress who plays her in the prologue is a bit stereotypical: they both have a mental block regarding what they want and need; they are not particularly flexible. The actress in the prologue in particular is extremely displeased by the cuts that have been requested, so she is slightly annoying; Zerbinetta, on the other hand, comes from a different school, that of comedy, and we know that comedy often did not have a real written script and that it had to be improvised. So both in her great aria and in everything in between, Zerbinetta tells us that she is very happy to improvise and will take things as they come. We see the same things on TV shows like *Saturday Night Live*, where it's all improvisation. You can see that nothing has changed. Ariadne's point of view, as I said, is very idealistic: the only possible man for her is Theseus and she is waiting

for his return. But in the meantime Zerbinetta tells her to let the past be past and that she will soon find someone else. It's like a bus – she seems to say -: wait fifteen minutes and another one will come. Hers is a fascinating look at the reality and practicality of real life.

*Are there differences between the prologue and the opera with regard to the scenes?*

Yes: As I said, the prologue set is a room in a fancy house. In the opera, on the other hand, you can see a small baroque theatre, which was created in a private house. Most of the royal palaces had their own little theatre, so we tried to put our own little theatre inside this house as well.

*What are the poet Hofmannsthal and the composer Strauss trying to teach us today, one hundred years later?*

Well, I don't want to speculate about what they had in their heads, because I don't know. But if we look at their correspondence - and they exchanged a great number of letters - we see that their relationship was not always smooth and calm. They had countless disagreements. I don't think Strauss and Hofmannsthal, both as an artistic couple and as individual artists, were interested in producing a theatre that was old style, traditional, and ultimately a little boring. I think they enjoyed exploring something new about the human condition. That's what they did in almost all of their works. I believe that *Ariadne* asks the question whether the world of communication today is better than it was in the past. I would dare to say that it isn't. In *Fedra* I asked: what does it mean to be abandoned? What does it mean for Theseus to go into exile? Try taking a teenager's cell phone away! That is exile. Try telling someone they can't connect to the internet for a day or an hour. That is exile. So theatre tells us that in this fast-moving world of ours the problems of existence are exactly the same as in the past. After thousands of years there really is no difference. I guess that will always be the case.

## Markus Stenz: «Un'opera moderna che parla della complessità della vita»

*Ariadne auf Naxos presenta due differenti versioni: quella del 1912, collegata al Bourgeois gentilhomme di Molière, e quella del 1916, nella quale incontriamo il Vorspiel e l'Oper. Maestro, dal punto di vista musicale, quali sono le differenze introdotte da Strauss?*

Bisogna capire che nella prima versione l'idea originale era che l'opera sarebbe stata molto più breve. In seguito i due autori si resero conto che questo soggetto e il fantastico libretto di Hofmannsthal meritava un trattamento differente. Quella legata al *Bourgeois gentilhomme* di Molière è stata una prima stesura, costruita coerentemente per quella finalità e trasformata poi in un qualcosa di assolutamente incantevole, con tutti i suoi elementi.

*Come definisce il compositore i personaggi femminili, Zerbinetta and Arianna, che rappresentano concezioni e valori opposti, la prima who represent opposite concepts and values, the former being a champion of infidelity and levity, while the latter is the classic example of absolute fidelity and pure love?*

Per quanto riguarda Zerbinetta, l'intero *ensemble* - l'intera orchestra, si potrebbe dire - è talvolta ridotta al solo pianoforte. E se si pensa al pianoforte non come uno strumento legato ma quasi come una percussione, si ottiene la sensazione di un tintinnio, l'idea di un flipper, di qualcosa che è energico e che cattura chi ascolta per la sua rapidità d'azione. È la scelta perfetta. Questa riduzione del suono rende il mondo dell'attrice così mobile, così flessibile: un pianoforte, uno strumento. Arianna, al contrario, è caratterizzata da un legato: rappresenta una persona che vuole cantare, indugiare, prendersi il suo spazio. Ancora una volta la scelta perfetta!

*Come sono distinti nella musica i due diversi livelli narrativi (mito e realtà)?*

Non potrebbe essere più chiaro. Da una parte c'è la compagnia teatrale, composta di molte persone: loro presentano una musica reale, squadrata, quasi una danza, dinamica e piena di energia. C'è un senso di leggerezza. Dall'altra ritroviamo un tempo in  $\frac{3}{4}$  per il mondo mitologico, con un flusso diverso. Per questo universo mitologico c'è un altro modo di operare, ed entrambi possiedono un enorme fascino. Da esseri umani e spettatori si è attratti

dall'energia: quando qualcuno ti dona qualcosa in scena è sempre coinvolgente. Questo è il mondo reale, vibrante, vitale: energia pura. Poi si incontra il mondo mitologico, in cui ogni cosa è più grande della vita. Va oltre la vita normale, e dunque oltre la normale armonia: in esso infatti le armonie sono molto più sofisticate e dolorose. Ci sono note dolenti, che fanno soffrire, laddove invece il mondo tonale della vita reale è semplificato, anche armonicamente. Strauss è stato bravissimo a farci entrare in questi due mondi. E lo fa a ogni livello: con i personaggi in scena, con la scelta delle voci, come ad esempio nel caso della coloratura per Zerbinetta. Poi arriva il soprano lirico che canta 'lungo le linee'. Strauss ha creato questo contrasto, come dicevo, per quanto riguarda chi occupa la scena. E l'ha reso in modo che noi possiamo farne esperienza, toccarlo e viverlo. E l'ha fatto anche a livello armonico, con la scelta degli accordi, delle note, dei ritmi e della strumentazione. Strauss si assicura che noi spettatori siamo colpiti da entrambi i mondi, che l'idea che si forma nelle nostre menti sia un'esperienza completa.

*Sia per Hofmannsthal che per Strauss, Ariadne sembra essere un tentativo di guardare verso il passato, in termini poetici e compositivi. Che segni di questo sguardo retrospettivo possiamo trovare nella musica, in forma di citazioni, riferimenti o rifacimenti?*



*Markus Stenz (foto di Max Heiliger).*



Citazioni direi di no. Strauss crea il suo proprio mondo di Arianna, e lo fa attraverso le armonie che usa. E lo stesso avviene con Zerbinetta. È un mondo su misura. È un'operazione molto sofisticata, non si tratta di creare l'opera più ampia possibile, o di immaginare la più violenta o drammatica esecuzione orchestrale, come avviene in *Elektra* o in *Salome*. In *Ariadne auf Naxos* il compositore sceglie un'ambientazione intima, che è particolarmente deliziosa in un teatro come la Fenice. Quest'orchestrazione chiede qualcosa di definito, delicato e intimo. L'organico privilegia i cantanti e il testo, ed è uno Strauss molto giocoso. Non vorrei parlare troppo della partitura, dicendo che una cosa è tratta da qua e una da là... Invece piuttosto la guardo come – appunto – una partitura su misura, qualcosa di particolarmente adatto e congeniale a questa storia e all'idea sorprendente di avere più situazioni che avvengono simultaneamente. Questo fatto già di per sé la rende molto moderna, perché se si guarda alla vita di oggi ci si rende conto che è estremamente complessa: quante volte alla settimana si deve affrontare una tragedia o ci si può fare una risata? Probabilmente è una verità universale, anche considerando il tempo in cui l'opera è stata scritta. Era particolarmente vera per quell'epoca: tristezza e allegria contemporaneamente, nella stessa scena. Strauss ha quindi inventato qualcosa che ci permette davvero di fare esperienza della completezza della vita, e che rende *Ariadne* così importante anche per il pubblico di oggi. Pertanto, se è vero che con quest'opera i due artisti volgono lo sguardo indietro, quello che la rende comunque così attuale, simile alle partiture di oggi, è l'idea di unire le complessità della vita.

*Ci sono segnali di echi wagneriani?*

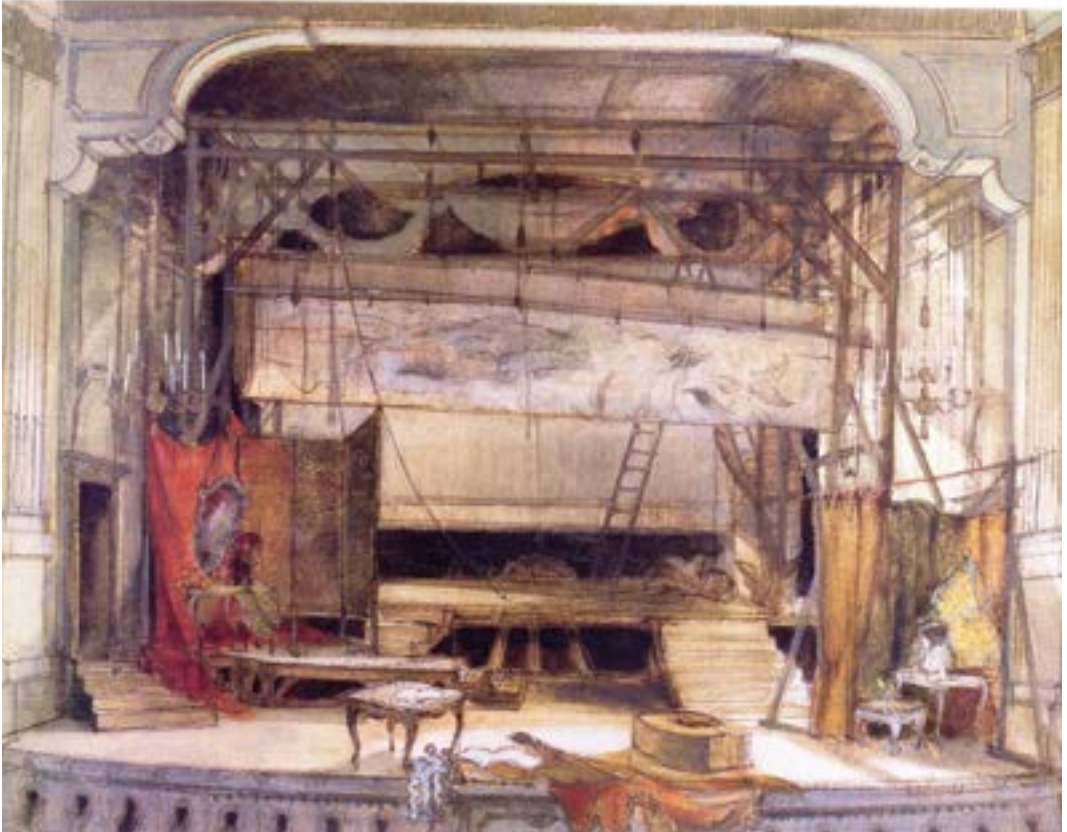
Questa è una questione molto difficile. Non saprei dire molto, è una discussione per i musicologi, e non vorrei entrarci.

*Ariadne è un divertimento?*

Sì, è divertente, ma nel modo giusto. Ai giorni nostri incontriamo moltissimi tipi di divertimento superficiale. Tutto si dimentica in un minuto. Ci sono invece cose che all'inizio attirano la nostra attenzione perché appunto provocano divertimento, che però poi diviene un dono che si rinnova di continuo, qualcosa che riguarda la verità umana più profonda. Quindi divertimento sì, ma di quel tipo che ci riporta al senso più pregnante della vita. E dato che ridere ci fa aprire le nostre anime, siamo poi molto più predisposti a essere guidati verso tutto ciò che è la vita.

*Cosa può aggiungere, in conclusione, sull'orchestrazione?*

Come ho già detto prima, per facilitare qualcosa che si muove così rapidamente, indipendentemente e imprevedibilmente, Strauss aveva bisogno di un'orchestrazione che potesse essere assolutamente flessibile e che potesse ricreare sia i momenti collettivi che quelli più intimi, che potesse porsi in ogni momento come una conversazione brillante. Per



*Adolph Mahncke, bozzetto per Ariadne auf Naxos, Brunswick Staatsoper 1937.*

questo ha scelto un gruppo di archi molto piccolo e specifico, creando un gioco di colori piuttosto che dipingere un ampio spettro panoramico. È molto puntillistico, se vogliamo dire così, ed è fantastico. Ci sono strumenti inusuali, come l'harmonium e il pianoforte. Il primo accompagna il mondo mitologico, e può suonare all'infinito; il secondo invece ciò che decade rapidamente e scompare velocemente. L'orchestrazione è davvero magistrale (*l.m.*).

## Markus Stenz: “An up to date opera on the complexity of life”

*Ariadne auf Naxos presents two different versions: the 1912 one, connected with Molière’s Bourgeois gentilhomme, and the 1916 one, in which we find the Vorspiel and the Oper. Musically speaking, what are the main differences created by Strauss?*

I think what everybody has to understand is that in the first version there was the idea that it would be much shorter, and then they realised that this subject and this fantastic libretto by Hofmannsthal deserved a different treatment. So, the *Bourgeois gentilhomme*, the Moliere play, was a first draft, something that rightly so was addressed and then transformed into something that is now absolutely mesmerising, with all its components.

*How does the composer define the female protagonists, Zerbinetta and Arianna, who represent opposite concepts and values, the former being a champion of infidelity and levity, while the latter is the classic example of absolute fidelity and pure love?*

Regarding Zerbinetta, the whole ensemble, the whole orchestra is sometimes reduced to just the piano, and if you then think of the piano not so much as a legato instrument, but as a percussion instrument, you get the tinkling feeling, you get the idea of a pinball machine, you get the idea of something that is just energetic, something that really captures you because of the quick action. It’s the perfect choice. This reduction in sound also makes it so mobile, so flexible: one piano, one instrument. Then Ariadne, on the contrary, is a legato: she is a person who wants to sing, who wants to indulge and take space. Again, it’s the perfect choice.

*How are the two narrative levels (myth and reality) distinguished in the music?*

It couldn’t be clearer. You have many people, the company, and they have real music, they have something that’s dance-like, square, vibrant, full of energy; there’s a sense of lightness. Then we have a  $\frac{3}{4}$  time for the mythological world, and there’s a different flow. There is a different way of operating for the mythological world and they both have a total fascination. You know, as a human being, as a spectator, you are attracted to energy: people giving you something on stage is always engaging. You are naturally attracted by that. And that’s

the real world; it's vibrant, it's pure energy. And then you've got the mythological world, which has everything that is larger than life, it goes beyond the normal life, so it goes beyond the normal harmony, and the harmonies are much more sophisticated, more painful. There are notes that are like blue notes, notes that make you suffer, whereas the tonal world in the real world is a simplified world, even harmonically. So, Strauss has done very well in engaging us, the audience members, in those two worlds. He does it on every level; he does it with the characters on stage, with the choice of voices, as the *coloratura* for Zerbinetta. And then



Markus Stenz (foto di Max Heiliger).

you get the lyrical soprano that does sing along the lines. So, on the level of the people on stage, he has made that contrast. And he makes it so that we experience it, so that we can touch it and live it. And he has done so on a harmonic level, with the choice of chords, the choice of notes, the choice of speeds and the choice of instrumentation. So at every level of the opera Strauss makes sure that we are hit by both worlds, that the idea in our minds is a complete experience.

*Both for Hofmannsthal and for Strauss, Ariadne is an effort to look back towards the past, in poetical and compositional terms. Which signs of it can we find in the music, in the form of quotes, references or makeovers?*

I wouldn't say quotes. Strauss creates his own Ariadne world, and he does so very much

with the harmonies he uses. And when he creates Zerbinetta's world, as well, he does so with the harmonies he uses; it's a tailor-made piece. It's very sophisticated as such. It's not about creating the broadest opera possible, or about creating the most violent or dramatic orchestral playing, like in *Elektra* or in *Salome*; he does so choosing an intimate setting which is particularly delightful in *la Fenice*. This orchestration almost screams out for something defining, something that is delicate, intimate. The *organico* is very singer-friendly, it's very text-friendly, and it's very much the playful Strauss. So I wouldn't want to talk so much about the score, saying this is taken from that, or this was taken from that. Instead, I'd rather look at it as a tailor-made score, something that is particularly apt, particularly right, for this story, and for the surprising idea of having things happen simultaneously. And that in itself makes it very modern because if you look at modern life, our life is so complex: how many times a week do you have to deal with a tragedy and laughter simultaneously? It's maybe the universal truth, look at the time it was written; it was also particularly true for that time: sadness and laughter simultaneously, in the same set. So, Strauss has created something that really makes us experience the completeness of life and that makes it so relevant, even for the audience today. Therefore, when you say this piece is only looking backwards, looking back on so many different levels, but what makes it so up to date, very much like today's score, is the idea of uniting the complexities of life.

*Is there any evidence of Wagnerian echoes in the opera?*

That's a very difficult question. I don't know. It's really a question for a musicologist. I wouldn't want to go there.

*Is Ariadne a divertissement? Are there any traces of a playful and ironic dimension?*

Yes, it's entertaining, but the right kind of entertainment. In our times we have many kinds of superficial entertainments; we have things that are forgotten in a minute; there are also things that first grab our attention because they are entertaining, and then it becomes a gift that keeps on giving, something that concerns the profound human truth. So entertainment yes, but the kind of entertainment that calls us to the more meaningful sense of life, and because the laughter opens our soul, we are then much more likely to be guided to everything that is life. So yes, there are traces.

*What can you tell us, in closing, about the orchestration?*

As I said earlier, in order to facilitate something that moves so quickly, so independently and unpredictably, Strauss needed an orchestration that could be totally flexible, one that could create both the big moments and the more intimate ones, one that could behave like a conversation with brilliant ideas every second, so for that he kept the string body very small and very specific, creating a game of colours, rather than painting a broad, panoramic spectrum, he's very pointillistic, if you like and that is fantastic. There are unusal



*Ludwig Sievert, bozzetto per Ariadne auf Naxos, Staatsoper di Monaco, 1938.*

instruments, there's a harmonium and a pianoforte. The harmonium very much stands for the mythological world, and it can play endlessly, and the piano stands for things that decay, rapidly, something that disappears quickly. So the orchestration is really masterful.

# Richard Strauss alla Fenice

*a cura di Franco Rossi*

Un rapporto privilegiato lega Richard Strauss al Teatro La Fenice: la presenza delle sue musiche nella programmazione lagunare è certamente di primo piano, sia per quanto riguarda le composizioni strumentali, sia per la frequenza costante con cui le sue opere vennero allestite, sia, infine, per la partecipazione diretta del compositore alla vita del teatro in veste di direttore d'orchestra, alla quale va fatta probabilmente risalire la preziosa fotografia, con dedica autografa, custodita nell'Archivio storico.

Fino al 1991 oltre duecentoquaranta concerti hanno messo in risalto le musiche del grande autore tedesco, mentre i suoi lavori teatrali raggiungono i venti allestimenti fino all'ultima ripresa di *Elektra* del 2008, proponendo un'ampia varietà delle opere, ben nove sui quindici titoli del catalogo completo, regolarmente prodotti in lingua tedesca a partire da un *Rosenkavalier* del 1955 (si rammenti che fu proprio il Teatro La Fenice a ospitare la prima di un'opera di Strauss in lingua originale – *Die Frau ohne Schatten* – nel 1934). Curiosa anche la presenza di un paio di balletti su musica di Strauss, dalla *Salome* danzata da Tessa Beaumont nel 1970 al recupero della coreografia originale di George Balanchine per la *suite* orchestrale *Il borghese gentiluomo* (1985).

La prima apparizione delle musiche di Strauss alla Fenice coincide quasi con l'apertura del nuovo secolo: il 20 aprile del 1901 saluta l'esecuzione del poema sinfonico *Till Eulenspiegel's lustige Streiche*, nello straordinario concerto diretto da Arthur Nikitsch che inaugura le visite in laguna dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, forte di novanta professori d'orchestra, con un programma prevalentemente tedesco che comprendeva una *suite* di Bach, la Sinfonia n. 7 di Beethoven e l'*ouverture* del *Tannhäuser*, allargato alla Francia di Hector Berlioz (*Danza delle silfidi*) e alla *Marcia Rákóczy*. Il rapporto tra il Teatro La Fenice e la Germania va infittendosi negli anni successivi sulla scorta del successo di *Till Eulenspiegel*, e il 10 e 11 marzo 1903 giunge in laguna lo stesso Richard Strauss che dirige l'Orchestra Tonkünstler di Berlino in una *Scena d'amore* (non meglio specificata), *Morte e trasfigurazione* e *Dall'Italia* (i titoli sono ovviamente in italiano), oltre a proporre la Sinfonia n. 9 di Bruckner, l'*Egmont* e la Sinfonia n. 1 di Beethoven, aggiungendovi l'intermezzo dal *Messidor* di Alfred Bruneau, compositore del verismo francese allora di grande successo.

La musica di Strauss impegna in maniera notevole orchestra e direttore, se la successiva esecuzione viene affidata alla bacchetta di Arturo Toscanini, che la sera del 27 marzo 1906 tiene a battesimo il poema sinfonico *Don Giovanni* unendolo a Wagner

Alte Società Veneziana Concerti Sinfonici



Richard Strauss

Venezia, 4. 7. 31.

Richard Strauss, foto con dedica, 1931. Archivio storico del Teatro La Fenice.



(l'*Idillio di Sigfrido* e il preludio dei *Maestri cantori*) e a Beethoven (con l'esecuzione dell'*Eroica*) e Elgar. Tre anni più tardi sarà ancora una volta una compagine tedesca (l'Orchestra Kaim di Monaco) a riproporre Strauss: Ferdinand Löwe dirigerà i due poemi sinfonici *Till Eulenspiegel* e *Don Juan* nei concerti del 17 e 19 aprile 1912, accostandoli nuovamente a *ouverture* di Beethoven (*Leonora*) e Wagner (*Cola di Rienzi*) e all'*Adagio* per archi di Bruckner, ma anche offrendo altri titoli, dalla Sinfonia n. 9 di Schubert alla Sinfonia n. 6 (*Patetica*) di Pëtr Il'ic Cajkovskij, fino all'*Aufforderung zum Tanze* di Carl Maria von Weber.

In realtà il primo decennio del Novecento era già stato siglato dalla rappresentazione di *Salome*, primo grande riconoscimento al teatro di Strauss. Il debutto dell'opera era avvenuto nel 1905 alla Hofoper di Dresda, ma la ripresa italiana era stata tempestiva: un solo anno la separa infatti dall'esordio, dato quasi simultaneamente al Teatro Regio di Torino e al Teatro alla Scala di Milano, qui diretta da Arturo Toscanini e là dallo stesso compositore, e interpretata da Gemma Bellincioni, che sarà anche la prima Salome proprio anche alla Fenice, accanto all'Erode di Carlo Mariani.

La sollecitudine dimostrata dal pubblico veneziano nei confronti di *Salome* (con ben otto recite) non conosce un seguito operistico immediato (anche per il cambiamento di alleanze politiche dell'Italia che si apprestava a entrare nell'agone della prima guerra mondiale), mentre viene ampiamente confermato l'interesse per la sua musica strumentale: nel 1915 e nel 1921 il direttore veneziano Baldi Zenoni esegue *Morte e trasfigurazione*, e nel 1921 Arturo Toscanini torna sul palcoscenico della Fenice per la prima veneziana del *Don Chisciotte*. Le poche altre apparizioni nei programmi di concerto sono equamente divise tra direttori locali e ospiti stranieri, ma tra il 1931 e l'anno successivo si assiste a un concerto dell'ottimo Antonio Guarnieri e a uno di Victor De Sabata, che dirigono *Don Giovanni* e *Vita d'eroe*, mentre il 4 aprile 1931 torna Richard Strauss che dirige l'orchestra veneziana in un programma dedicato a Mozart (con la sinfonia *Jupiter*) e a composizioni proprie (la *Burleske* per pianoforte, la *Danza dei sette veli* da *Salome* e *Till Eulenspiegel*).

È nel 1934, tuttavia, che la Fenice inizia a mettere in luce la propria vocazione straussiana, riprendendo – prima in Italia – la preziosa *Frau ohne Schatten*: è un'esecuzione di grandissimo prestigio nell'ambito del Festival di musica contemporanea, affidata ai complessi dell'Opera di Stato di Vienna (che l'avevano tenuta a battesimo nel 1919), diretti da Clemens Krauss e con la regia di Lothar Wallerstein, mentre i bozzetti e i figurini sono di Alfred Roller, che aveva collaborato come scenografo con Gustav Mahler nei primi anni del secolo. Lo schietto successo ottenuto indurrà i vertici del teatro veneziano a proporre quattro anni più tardi l'*Elettra*, questa volta affidata all'orchestra locale diretta da Nino Sanzogno, mentre nei ruoli principali spiccano Angelica Cravenco (Clitennestra) e Ruth Jost Arden (*Elettra*).

L'intensificarsi delle esecuzioni negli anni di guerra potrebbero motivare le accuse di connivenze con il regime nazista, ma il riconoscimento alla grandezza del musicista è testimoniato dal concerto tenuto da Nino Sanzogno nel cortile di Palazzo Ducale nel luglio del 1945 nell'Italia liberata dal regime di Salò e ancor più – nello stesso dicembre, questa volta in teatro – dalla magnifica interpretazione di tre *Lieder* per voce e orchestra dello stesso



GRAN TEATRO  
LA FENICE  
AL MALIBRAN

RIABILITAZIONE TEATRO LA FENICE DA VENEZIA

**Teatro Malibran**

martedì 24 marzo 2003 ore 20.30 - mercoledì 25 marzo 2003 ore 20.30 - giovedì 26 marzo 2003 ore 19.30  
domenica 30 marzo 2003 ore 13.30 - venerdì 4 aprile 2003 ore 20.30 - sabato 5 aprile 2003 ore 20.30

**Ariadne auf Naxos**

opera in un atto con un prologo

libretto di  
**Hugo von Hofmannsthal**

musica di  
**Richard Strauss**

Adattamento per l'Opera di Venezia: Giuseppe Gualandini, Milano  
Adattamento per l'Opera di Venezia: Giuseppe Gualandini, Milano  
in lingua originale con soprattitoli in italiano

personaggi ed interpreti

Isabella (soprano) Elizabeth Wintersham  
Prologo (soprano) Kate Stacey  
Ariadne (soprano) Anna Jo  
Dioniso (baritono) Adrian Eyal  
Sommario (contraltista) Patricia Sandrelli  
Cristoforo (tenore) Peter Laß  
Marte (basso) Wilfried Gabelrich  
A (contraltista) Sülbiha Lombani  
C (soprano) Peter Weber  
Cristoforo di notte (basso) Heiner Zedler  
Dioniso (basso) Johannes Oetters  
Cristoforo (basso) Peter Dinklage  
Ariadne (soprano) Daniela Sakali  
Cristoforo (basso) Franz Tackner  
Prologo (basso) Armin Chrozinski  
Ariadne (soprano) Marijka Gubina  
Cristoforo (basso) Charlotte Lohman

condirettore musicale e direttore  
**Marcello Viotti**

regista  
**Paul Curran**

regista di scena  
**Kevin Knight**

light designer  
**Fabio Baretin**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

condirettore artistico  
prima organizzazione a Venezia

Teatro Malibran - Venezia - 2003

Locandina di Ariadne auf Naxos al Teatro Malibran, marzo 2003.



*Richard Strauss a Venezia nel 1938, in occasione della prima di Elektra alla Fenice. Al suo fianco Goffredo Petrassi, sovrintendente del teatro. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

direttore, che segnano soprattutto il prestigioso ritorno all'attività artistica, dopo le ignobili leggi razziali, di Ginevra Vivante. E d'altra parte nello scorcio finale degli anni Quaranta Strauss è stabilmente in repertorio: i direttori d'orchestra sono questa volta Krauss, Karajan e Böhm, ma anche Jonel Perlea e Vittorio Gui, che nel dicembre del 1949 dirige il primo concerto interamente dedicato a Richard Strauss e comprendente la *Suite di danze da Couperin*, *Metamorphosen*, la *Danza dei sette veli*, alcuni *Lieder* e *Morte e trasfigurazione*. Nel settembre del 1950 ancora Ginevra Vivante proporrà in prima italiana gli indimenticabili *Vier letzte lieder* sotto la direzione di Ettore Gracis, mentre pochi mesi prima era stato invece ancora una volta Arturo Toscanini alla guida dell'Orchestra del Teatro alla Scala a eseguire nuovamente il *Don Giovanni*.

Il nuovo millennio si apre nel segno di Strauss: *Capriccio*, «conversazione per musica» in un atto di Clemens Krauss e dello stesso Richard Strauss viene dato nel maggio 2002, concertato da Isaac Karabtchevsky per la regia di Tobias Richter. L'anno successivo invece è finalmente la volta della scintillante *Ariadne auf Naxos*: lo spettacolo è diretto dal compianto Marcello Viotti, con la regia di Paul Curran:



*Kevin Knight, bozzetto per Ariadne auf Naxos al Teatro Malibran, marzo 2003. Direttore Marcello Viotti. Regia di Paul Curran, scene e costumi Kevin Knight.*

*Arianna a Nasso* è forse l'opera di Strauss in cui ha più inciso l'influenza di Hofmannstahl, ideatore del libretto e del progetto teatrale che punta, con mirabile approfondimento dell'idea di artificio, sullo sdoppiamento e sulla coesistenza di commedia e di opera 'eroica'. L'opera *Arianna a Nasso* è preceduta da un Prologo, punta di diamante della modernità del compositore bavarese, in cui asciuttezza arcaicizzante, ardito novecentismo, espansione cantabile e orfeonica strumentale danno vita a uno degli esiti assoluti del teatro del primo Novecento. Opera complessa nonostante la brevità, *Arianna a Nasso* segna, sotto lo stimolo del poeta, la volontà di svincolarsi dalle suggestioni del wagnerismo. Opzione perfettamente riuscita nel Prologo, con nostalgie arcaicizzanti che rivelano come il compositore fosse consapevole della cosiddetta svolta neoclassica [...] nella trasparenza degli intarsi strumentali, nella recitazione brillante e molto novecentesca, nell'operettismo magistralmente attualizzato. [...] Naturalmente rendere credibile il ridondante wagnerismo del duetto Arianna-Bacco è problematico. Curran ha cercato di chiarire nel finale l'ermetismo del pensiero di Hofmannsthal con la stilizzazione simbolica del personaggio di Bacco suggestivamente annunciato come un'ombra. Opera difficile perché costruita con microrganismi caleidoscopici che è arduo coordinare, ma il direttore Marcello Viotti ha esaltato la continuità del discorso musicale con accenti dichiaratamente novecenteschi che si aprono alla fluidità melodica e ad una appassionata cantabilità. L'orchestra cameristica sotto la sua guida emerge per la qualità dei solisti di una singolare precisione e smalto coloristico.<sup>1</sup>

Non sfugge invece a Giorgio Pestelli il ritardo con il quale l'opera appare alla Fenice e la saggezza della direzione del teatro nel riprendere un titolo tanto interessante e tanto prezioso in un quadro peraltro – come prima detto – tradizionalmente favorevole al grande compositore:

«Prima rappresentazione a Venezia» si legge nella locandina di *Ariadne auf Naxos* di Strauss e Hofmannsthal [...] e scoprire che una capitale musicale e teatrale come Venezia abbia atteso quasi un secolo per allestire *Arianna a Nasso* è un indizio esteriore ma significativo dell'anomalia di quest'opera in ogni senso fuori serie. [...] Uno dei caratteri più evidenti dell'opera resta la sua difficoltà esecutiva per i mezzi che pretende dalla compagnia che deve cantare e recitare con pari disinvoltura all'orchestra da camera con responsabilità solistiche, alla scintillante macchina teatrale inventata da Hofmannsthal e servita da Strauss con una musica che alterna e sovrappone tutti i registri espressivi con meravigliosa sapienza.<sup>2</sup>

La costruzione drammaturgica dell'opera risulta davvero prodigiosa, e questa grande dote nasconde lo struggente contenuto poetico del testo e della musica: l'accoppiata di queste due caratteristiche procura alla serata un vivissimo successo di pubblico sia per il cast vocale sia ancora per un'orchestra 'esigua' (sono solo 37 strumentisti) diretta, come detto, in maniera esemplare dal povero maestro Viotti. La sua leggerezza e la sua precisione portano a buon fine il lavoro e contribuiscono ad avverare la domanda che Michele Girardi si era posto nel saggio pubblicato nel programma di sala:

Gaiezza in amore, dunque: sarà reale, in tutto quel mare di finzione? E come potrà suonare agli orecchi d'oggi? Siamo al quinto appuntamento della stagione 2002-2003 alla Fenice, e dopo il *bordeaux* spacciato come panacea universale dal dottor Dulcamara, i veneziani berranno ai calici del *Doktor* Strauss, distillatore di un elisir talora dolciastro, ma certo sempre brillante.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Mario Messinis, «Il Gazzettino», 28 marzo 2003, *In scena al Malibran di Venezia l'opera di Richard Strauss, capolavoro di sintesi fra arcaismo, Novecento e oreficeria strumentale. Arianna a Nasso fra realismo e ironia. Costumi moderni nell'abile allestimento di Paul Curran. Preziosa la direzione di Marcello Viotti.*

<sup>2</sup> Giorgio Pestelli, «La Stampa», 28 marzo 2003, *Arianna ritrova la via di Venezia.*

<sup>3</sup> Michele Girardi, *Gli uomini! Gesù mio, se volevi davvero che noi si dovesse resistere loro, perché li facesti tanto diversi?*, programma del teatro, p. 9.



*Foto di scena di Ariadne auf Naxos al Teatro Malibran, marzo 2003. Direttore Marcello Viotti. Regia di Paul Curran, scene e costumi Kevin Knight. Interpreti: Elizabeth Whitehouse (Ariadne), Ian Storey (Bacchus), Sumi Jo (Zerbinetta), Adrian Eröd (Harlekin), Patrizio Sardelli (Scaramuccio), Frano Lufi (Truffaldin), Wilfried Galmich (Brigbella). Foto di Michele Crosera.*



*Foto di scena di Ariadne auf Naxos al Teatro Malibran, marzo 2003. Direttore Marcello Viotti. Regia di Paul Curran, scene e costumi Kevin Knight. Interpreti: Elizabeth Whitehouse (Ariadne), Ian Storey (Bacchus), Sumi Jo (Zerbinetta), Adrian Eröd (Harlekin), Patrizio Sardelli (Scaramuccio), Frano Lufi (Truffaldin), Wilfried Gahmlich (Brigbella). Foto di Michele Crosera.*

## CRONOLOGIA

1908-1909 – Stagione di Carnevale

*Salome*, dramma musicale in un atto di Hedwig Lachmann (da Oscar Wilde), traduttore Alex Leawington, musica di Richard Strauss - 20 aprile 1909 (8 recite).

Erode: Carlo Mariani; Erodiade: Maria Bertolucci; Jokanaan: Giuseppe Giardini; Salome: Gemma Bellincioni; Narraboth: Romeo Boscucci; Il paggio: Carmela Verbich - M° conc. e dir. d'orch.: Antonio Guarnieri; M° del coro: Vittore Veneziani

1934 – Biennale di Venezia-Terzo Festival Internazionale di Musica

*Die Frau ohne Schatten*, opera in tre atti di Hugo von Hofmannsthal, musica di Richard Strauss – 16 settembre 1934(1 recita).

L'imperatore: Franz Völker; L'imperatrice: Viorica Ursuleac; La nutrice: Gertrud Rüniger; Il custode del tempio: Zec; Lo spirito messaggero: Bokor; Barak: Josef Manowarda; Sua moglie: Pauly; Il guercio: Madin; Il monco: Muzzarelli; Il gobbo: Wenigk; Tre schiave: Adele Kern Bokor Szantho – Complessi dell'Opera di Stato di Vienna; M° conc. e dir. d'orch.: Clemens Krauss; Reg.: Lothar Wallerstein; Bozz. e fig.: Alfred Roller.

1938 – Stagione lirica di Primavera

*Elettra*, tragedia in un atto di Hugo von Hofmannstahl, traduttore Ottone Schanzer, musica di Richard Strauss – 30 aprile 1938 (3 recite).

Clitennestra: Angelica Cravencco; Elettra: Ruth Jost Arden; Crisotemide: Maria Pedrini; Egisto: Antonio Melandri; Oreste: Antonio Righetti; Il mentore d'Oreste: Mattia Sassanelli; La confidente: Maria Rubini; Un giovane servo: Luigi Nardi; Un vecchio servo: Bruno Sbalchiero; Una sovrintendente: Maria Huder; Le ancelle: Lina Bonaventura, Maria Meloni, Ebe Ticozzi, Maria Brunetta, Carmen Veroli – M° conc.: Nino Sonzogno; M° del coro: Costantino Costantini; Reg.: Marcello Govoni

1940 – Stagione lirico-sinfonica dell'anno XVIII (dell'«era fascista»)

*Il giorno della pace* [Friedenstag], opera in un atto di Joseph Gregor, musica di Richard Strauss, autore della versione ritmica Rinaldo Küfferle – 30 gennaio 1940 (2 recite).

Il comandante della città assediata: Francesco Valentino; Maria: Margherita Grandi; Sergente maggiore di cavalleria: Antonio Cassinelli; Archibugiere: Giulio Scarinci; Sergente artigliere: Saturno Meletti; Moschettiere: Ugo Novelli; Trombettiere: Febo Pierbattista; Ufficiale: Piero Zennaro; Ufficiale del fronte: Nicola Rakovski; Un piemontese: Muzio Giovagnoli; L'olsteniese: Vittorio Petrocchi; Il borgomastro: Nino Mazziotti; Il prelado: Piero Passarotti; Donna del popolo: Olga De Franco – M° conc.: Vittorio Gui; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Corrado Pavolini; Bozz. e scen.: Emilio Toti; All. scen.: Teatro La Fenice



1942 – Manifestazioni musicali dell'anno xx (dell'«era fascista»)

*Salome*, dramma musicale in un atto di Hedwig Lachmann (da Oscar Wilde), musica di Richard Strauss, traduttore Alex Livington – 12 aprile 1942(1 recita).

Erode: Alessandro Dolci, Erodiade: Vittoria Palombini; Salomè: Franca Somigli; Jokanaan: Vincenzo Guicciardi; Narraboth: Antonio Spigolon; Un paggetto d'Erodiade: Anna Maria Anelli; Cinque giudei: Luigi Nardi, Vladimiro Lozzi, Fernando Delle Fornaci, Gaetano Fanelli, Piero Passarotti Primo nazareno: Camillo Righini; Secondo nazareno: Guglielmo Torcoli; Primo soldato: Antonio Laffi; Secondo soldato: Ildebrando Santafè; Uno di Capadocia: Nino Manfrin; Uno schiavo: Bianca Baessato – M° conc.: Capuana; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Georg Hartmann; Scen.: Pietro Aschieri.

1943 – Manifestazioni dell'anno XXI (dell'«era fascista»)

*Il cavaliere della rosa*, commedia [per musica] in tre atti di Hugo von Hofmannsthal, musica di Richard Strauss, traduttore Ottone Schanzer – 19 aprile 1943 (2 recite).

La Marescialla: Maria Carbone; Il barone Ochs di Lerchenau: Italo Tajo; Ottavio detto Quin-quin: Gianna Pederzini; Il signor di Faninal: Saturno Meletti; Sofia: Tatiana Menotti; Madamigella Marianna Leitmetzerin: La dueña (governante): Renza Ferrari; Rys-Galla: Luigi Nardi; Zéphyra: Olga De Franco; Un commissario di polizia: Camillo Righini; Il Mastro di casa della Marescialla: Fernando Alfieri; Il Mastro di casa del Signor Faninal: Vladimiro Lozzi; Un notaio: Camillo Righini; Un oste: Fernando Alfieri; Un cantante: Mario Binci; Tre orfane nobili: Bianca Baessato; Una modista: Beniamina Cassinelli Pinza; Un venditore d'uccelli: Giulia Abbà Bersone; Quattro lacchè della marescialla: Fernando Delle Fornaci; Guglielmo Torcoli; Camillo Nannini; Ildebrando Santafè; Quattro camerieri Fernando Delle Fornaci, Carlo Giovannini, Camillo Nannini, Ildebrando Santafè – M° conc.: Vincenzo Bellezza; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Alfred Noller; Scen.: Kaspar Neher

1954-1955 – Stagione Lirica Invernale

*Der Rosenkavalier*, commedia in tre atti per musica di Hugo von Hofmannsthal, musica di Richard Strauss – 8 febbraio 1955 (3 recite).

La Marescialla: Maria Reining; Il Barone Ochs di Lerchenau: Heinrich Pflanzl; Ottavio, detto: Herta Töpfer; Il signor di Faninal: Gustav Neidlinger; Sofia: Valérie Bak; Madamigella Marianna Leitmetzerin: Käthe Moltz; Rys-Galla: Peter Klein; Zéphyra: Ruth Michaelis; Un Commissario di Polizia: Heinrich Nillius; Un Notaio: Heinrich Nillius; Il Maestro di Casa della Marescialla: Karl Albrecht Streib; Un Oste: Karl Albrecht Streib; Il Maestro di Casa del Signor Faninal: Peter Markwort; Un Venditore d'uccelli: Peter Markwort; Un Cantante: Florindo Andreolli; Una Modista: Renata Broilo; Tre Orfane nobili: Ketty Fernandez, Luisa Talamini, Tosca Da Lio; Quattro Lacché della Marescialla: Ottorino Begali, Uberto Scaglione, Santo Messina, Alessandro Maddalena; Quattro Camerieri: Santo Messina, Ottorino Begali, Uberto Scaglione, Alessandro Maddalena; Leopoldo: Adolf Silbereisen – Dir.: Philipp Wüst; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Friedrich Schramm; M° ramm.: Sitta Müller

1960-1961 – Stagione Lirica Invernale

*Elektra*, tragedia in un atto di Hugo von Hofmannstahl, musica di Richard Strauss – 12 gennaio 1961 (3 recite).

Clitennestra: Maria von Ilosvay; Elettra: Inge Borkh; Crisotemide: Eva Likova; Egisto: Laszlo Szemere; Oreste: Gustav Neidlinger; Il Mentore di Oreste: Bruno Marangoni; La confidente: Marisa Salimbeni; L'ancella dello strascico: Jolanda Michieli; Un giovane servo: Ottorino Begali; Un vecchio servo: Cristiano Dalamangas; Una sovrintendente: Anna Maria Balboni; Prima ancella: Maria Teresa Mandalari; Seconda ancella: Maria Puppo; Terza ancella: Clara Betner; Quarta ancella: Mirella Fiorentini; Quinta ancella: Margherita Kalmus – M° conc.: Karl Maria Zwissler; M° coro: Sante Zanon; Reg.: Rudolf Hartmann; All. scen.: Andreas Nomikos; Real. scen.: Antonio Orlandini; Real. scen.: Mario Ronchese

1964-1965 – Stagione Lirica Invernale

*Il cavaliere della rosa*, commedia in tre atti di Hugo von Hofmannsthal, musica di Richard Strauss – 26 dicembre 1964 (3 recite).

La Marescialla: Joan Marie Moynagh; Il Barone Ochs di Lerchenau: Georg Schinapka; Ottavio: Elisabeth Steiner; Il signor di Faninal: Richard Kogel; Sofia: Rita Streich; Madamigella Marianna Leitmetzerin: Bernadette Knapich 7. Valzacchi: Gennaro De Sica; Annina: Giovanna Fioroni; Un commissario di polizia: Peter Boom; Un notaio: Peter Boom; Il maestro di casa della Marescialla: Arthur Herndon; Un oste: Arthur Herndon; Il maestro di casa del signor Faninal: Giuseppe Bertinazzo; Un venditore d'uccelli: Giuseppe Bertinazzo; Un cantante: Franco Bonisolli; Una modista: Bernadette Knapic; Tre orfane: Daniela Mazzuccato Nuccia Rossi Silvana Padoan; Quattro Lacchè della Marescialla: Ottorino Begali Augusto Veronese Uberto Scaglione Alessandro Maddalena; Quattro Camerieri: Ottorino Begali, Uberto Scaglione, Alessandro Maddalena; Stalliere: Guido Fabbris; Leopoldo: Adello Baldoni – M° conc.: Ettore Gracis; M° Corrado Mirandola; Reg.: Frank De Quell; Bozz.: G. Uhry; M° coll.: Aldo Danieli

1965-1966 – Stagione Lirica di Primavera

*Arabella*, commedia lirica in tre atti di Hugo von Hofmannstahl, musica di Richard Strauss – 25 maggio 1966 (3 recite).

Il conte Waldner: Georg Schnapka; Adelaide: Hanna Ludwig; Arabella: Melitta Muszely; Zdenka: Liselotte Hammes; Mandryka: Hugh Beresford; Matteo: Willy Brokmeier; Il conte Elemer: Georg Paskuda; Il conte Dominik e: Alexander Malta; Il conte Lamora: Erwin Abel; Nina: Maria Michels; Una cartomante: Barbara Scherles; Welko: Marino Eva; Un cameriere: Walter Ehrengut; Dyura: Walter Ehrengut – M° conc.: Meinhard von Zallinger; M° del coro: Corrado Mirandola; Reg.: Heinz Arnold; Bozz.: Monika von Thurn

1968-1969 – Stagione Lirica

*Salome*, dramma musicale in un atto di Hedwig Lachmann, musica di Richard Strauss – 4 febbraio 1969 (5 recite).

Erode: Niels Moller; Erodiade: Sigrid Kehl; Salomè: Paula Bukovac; Jokanaan: Heiner Horn; Narraboth: René Kollo; Un paggetto di Erodiade: Yvonne Cartier; Primo giudeo: Oslavio Di Credico; Secondo giudeo: Renato Ercolani; Terzo giudeo: Florindo Andreolli; Quarto giudeo: Aronne Ceroni; Quinto giudeo: Bruno Tessari; Primo nazareno: Walter Hagner; Secondo nazareno: Heinz Günther Zimmermann; Primo soldato: Alfons Herwig; Secondo soldato: Kari Nurmela; Uno di Cappadocia: Vito Maria Brunetti; Uno schiavo: Hannelore Schulz Picard – M° conc.: Heinz Wallberg; M° del coro: Corrado Miranda; Reg.: Werner Kelch; Scen. e cost.: Peter Bissegger; M° coll.: Josef Zosel; M° ramm.: Sitta Muller-Wischin; Pf acc.: Renata Tesi Bichett; Real. scen.: Antonio Orlandini; Real. scen.: Mario Ronchese

1971-1972 – Stagione Lirica

*Elettra*, tragedia in un atto di Hugo von Hofmannstahl, musica di Richard Strauss – 15 dicembre 1971 (5 recite).

Clitennestra: Regina Resnik; Elettra: Inge Borkh (Steger Ingrid); Crisotemide: Teresa Kubiak; Egisto: Niels Moeller; Oreste: Kari Nurmela; Il mentore di Oreste: Arnold van Mill; La confidente: Marisa Salimbeni; L'ancella dello strascico: Annalia Bazzani; Un giovane servo: Joao Victor Costa; Un vecchio servo: Arnold van Mill; Una sovrintendente: Gisela Neuner Chionsini; Prima ancella: Rita Maria Lill; Seconda ancella: Hannelore Schulz-Picard; Terza ancella: Gertraut Engelmann; Quarta ancella: Cornelia Dolan; Quinta ancella: Barbara Vogel – M° conc.: Fritz Rieger; M° del coro: Corrado Miranda; Reg.: Regina Resnik; Scen. e cost.: Arbit Blatas; M° coll.: Piero Ferraris; M° coll.: Ezio Lazzarini

1976-1977 – Opera e balletto

*Die Frau ohne Schatten*, opera in tre atti e undici quadri di Hugo von Hofmannsthal, musica di Richard Strauss – 9 aprile 1977 (5 recite).

L'Imperatore: Hermin Esser; L'Imperatrice: Siv Wennberg (De Francesca Cavazza Maria); La nutrice: Gwynn Cornell; Il messo degli spiriti: Vladimir De Kanel; Il guardiano delle soglie del tempo: Ursula Wendt-Walther; La voce di un adolescente: Kimmo Lappalainen (Arisz Sandor); L'apparizione di un adolescente: Gabriella Borni; La voce del falcone: Ursula Wendt-Walther; Una voce dall'alto: Clara Foti; Barak: Heinz-Klaus Ecker; La donna: Gunilla af Malmborg; L'orbo e: Georg Furié; Il monco e: Georg Stern; Il gobbo: Willy Müller; Sei voci soliste: Gisella Neuner Chionsini, Jolanda Michieli, Maria Rosa Nazario, Ida Benaglio Farina, Clara Foti, Mara Fischer; Le voci dei guardiani della città: Ledo Freschi, Carlo Padoan, Bruno Grella – M° conc.: Zoltan Pesko; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Giorgio Pressburger; Ass. reg.: Mario Zanotto; Scen. e cost.: Claudio Palcic

1982 – Europa a Venezia

*Der Rosenkavalier*, commedia in tre atti di Hugo von Hofmannsthal, musica di Richard Strauss – 13 giugno 1982 (2 recite).

La marescialla, detta Bichette: Enriquetta Tarres (Zobel Ingeborg); Il barone Ochs: Theo Adam (Haseleu Werner); Ottaviano, detto Quin-Quin: Ute Trekel-Burckhardt; Il Signore di Faninal: Rolf Haunstein; Sofia: Isabella Nawe (Hoene Barbara); Marianne Leitmetzerin: Eleonore Elstermann; Valzacchi: Karl Friedrich Hölzche; Annina: Ilse Ludwig; Un commissario di Polizia: Rolf Wollrad; Maggiordomo della marescialla: Karl-Heinz Hoch; Maggiordomo di Faninal: Günther Neef; Un notaio: Günther Dressler; Un oste: Armin Ude; Un cantante: Klaus König; Una modista: Andrea Ihle; Un venditore di alodole: Helmut Kopp – M° conc.: Siegfried Kurz; M° coro: Habs-Dieter Pflüger; Reg.: Heinz Arnold; Reg.: Hanns Matz; Scen.: Harl von Appen; compl.: Staatskapelle Dresden; compl.: Staatsoper Dresden Chor; All.: Staatsoper Dresden

1987-1988 - Opere

*Salome*, dramma musicale in un atto di Hedwigh Lachmann (da Oscar Wilde), musica di Richard Strauss – 1 aprile 1988 (3 recite).

Salome: Sylvia Anderson (Conwell Julia); Erode: Udo Holdorf; Erodiade: Elisabeth Glauer; Jochanaan: Walton Groenross; Narraboth: Perry Price; Un paggetto di Erodiade: Francesca Castelli; Cinque giudei: David Palmer; Due nazareni: Aldo Bottion; Due soldati: Heinz Meyen; Un uomo di Cappadocia: Mario Guggia; Uno schiavo: Bruno Tessari; Ivo Ingram, Giampaolo Grazioli, Nicola Pigliucci, Giovanni Antonini, Renzo Stevanato, Adriano Tomaello, Gaia Cupisti, Rachele Forlani, Francesca Furlani, Simona Furlani, Elisabetta Marini, Silvia Pollini; Susanna Quaranta – pf: John Fisher, Ezio Lazzarini, Richard Barker; Dir.: Gustav Kuhn; M° del coro: Ferruccio Lozer; Reg., scen., cost.: Pierluigi Pizzi; All.: Teatro Valli di Reggio Emilia

L'opera fu eseguita col solo accompagnamento di tre pianoforti, a causa dello sciopero dell'Orchestra, e riprodotta in questa forma anche al Toniolo in luogo di un concerto sinfonico con musiche diretto da Kuhn (1.V)

1993 - Stagione di Lirica e Balletto

*Il cavaliere della rosa* di Hugo von Hofmannsthal, musica di Richard Strauss [titolo tradotto: *Der Rosenkavalier*] – 12 ottobre 1993 (6 recite)

La marescialla, principessa Werdenberg: Sheri Greenawald; Il barone Ochs di Lerchenau: Arthur Korn; Octavian, detto Quinquin giovane signore di gran casato: Marie-Ange Todrovitch; Il signore di Fanimal, un ricco di nobiltà recente: Neil Howlett; Sophie, sua figlia: Sylvia Greenberg; Madamigella Marianna Leitmetzerin: Helrun Gardow; Valzacchi, un intrigante: Sergio Bertocchi; Annina, sua compagna: Axelle Gall; Un commissario di Polizia: Franco Boscolo; Un maggiordomo della Marescialla: Walter Coppola; Il maggiordomo di Fanimal: Pierfrancesco Poli; Un notaio: Giuseppe Zecchillo; Un oste, un venditore di animali: Mario Guggia; Un cantante: Pietro Ballo; Orfano: Annamaria Di Micco; Orfana: Maria Silva Salami; Lacchè: Giovanni Antonini, Pio Bonfanti, Ferrero Poggi; Servitore di

Ochs: Renzo Stevanato – M° conc. e dir. d'orch.: Yoram David; M° del coro: Nicola Luisotti; Reg.: Giulio Chazalettes; Scen.: Ulisse Santicchi; Cost.: Ulisse Santicchi.

2002 - Stagione di Lirica e Balletto

Venezia, Teatro Malibran

*Capriccio*, conversazione per musica in 1 atto di Richard Strauss e Clemens Krauss, musica di Richard Strauss – 30 maggio 2002 (5 recite)

La Contessa: Camilla Nylund; Il Conte, suo fratello: Bjørn Waag; Flamand, compositore: Claude Pia; Olivier, poeta: Markus Werba; La Roche, il direttore del teatro: Peter Weber; L'attrice Clairon: Iris Vermillion; Monsieur Taupe: Waldemar Kmentt; Una cantante italiana: Anna Smiech; Un tenore italiano: Patrizio Saudelli; Una ballerina: Alessia Cecchi; Una ballerina: Eleonora Folegnani; Il maggiordomo: Hans Gunther Nocker; Servitori: Davide Livermore, Claudio Ottino, Daisuke Sakaki, Franco Boscolo, Vincenzo Sagona, Mario Guggia, Silvano Paolillo, Lorenzo Cescotti; Strumentisti: Roberto Baraldi, Alessandro Zanardi, Aldo Guizzo – M° conc. e dir. d'orch.: Isaac Karabtchevsky; Reg.: Tobias Richter; Scen.: Gian Maurizio Fercioni; Cost.: Gian Maurizio Fercioni; Light designer: Fabio Baretin; Nuovo allestimento in coproduzione con Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf, Theatergemeinschaft Düsseldorf-Duisburg

2002-2003 - Stagione di Lirica e Balletto

Venezia, Teatro Malibran

*Ariadne auf Naxos*, opera in prologo, 1 atto di Hugo von Hofmannsthal, musica di Richard Strauss – 26 marzo 2003 (5 recite)

La primadonna (Arianna): Elizabeth Whitehouse; Il tenore (Bacco): Ian Storey; Zerbinetta: Sumi Jo; Arlecchino: Adrian Eröd; Scaramuccia: Patrizio Saudelli; Truffaldino: Frano Lufi; Brighella: Wilfried Gahmlich; Il compositore: Ildiko Komlosi; Il maestro di musica: Peter Weber; Il maestro di ballo: Heinz Zednik; Un parrucchiere: Claudio Ottino; Un lacchè: Peter Daaliysky; Un ufficiale: Daisuke Sakaki; Il maggiordomo: Franz Tscherne 15. Najade: Anna Chierichetti; Driade: Manuela Custer; Eco: Charlotte Leitner – M° conc. e dir. d'orch.: Marcello Viotti; Reg.: Paul Curran; Scen.: Kevin Knight; Cost.: Kevin Knight; Light designer: Fabio Baretin.

2004-2005 - Stagione lirica

*Daphne*, in 1 atto di Joseph Gregor, musica di Richard Strauss – 9 giugno 2005 (5 recite)

Daphne: June Anderson; Leukippos: Roberto Saccà; Apollo: Scott Mac Allister; Peneios: Daniel Lewis Williams; Gaea: Birgit Remmert; Primo pastore: Dominik Eberle; Secondo pastore: Stefano Ferrari; Terzo pastore: Giuseppe Accolla; Quarto pastore: Emanuele Pedrini; Prima ancella: Liesl Odenweller; Seconda ancella: Dorothee Wiedmann – M° conc. e dir. d'orch.: Stefan Anton Reck; Dir. del coro: Emanuela Di Pietro; Reg.: Paul Curran; Scen.: Kevin Knight; Cost.: Kevin Knight; Light designer: David Jacques.

2007-2008 – Stagione lirica

*Elektra*, in 1 atto op. 58 di Hugo von Hofmannsthal, musica di Richard Strauss – 28 febbraio 2008 (5 recite)

Clitennestra: Mette Ejsing; Elettra: Gabriele Schnaut (Brigitte Pinter); Crisotemide: Elena Nebera; Egisto: Kurt Azesberger; Oreste: Peter Edelmann; Il precettore di Oreste: Duccio Dal Monte; La confidente: Liesl Odenweller; L'ancella dello strascico: Gundula Hintz; Un giovane servo: Iorio Zennaro; Un vecchio servo: Vito Maria Brunetti; La sorvegliante: Alexandra Wilson; Prima ancella: Kismara Pessatti; Seconda ancella: Julie Mellor; Terza ancella: Melanie Maennl; Quarta ancella: Gundula Hintz; Quinta ancella: Eva Oltivanyi; Serve: Nicoletta Andeliero, Emanuela Conti, Milena Ermacora, Manuele Marchetto, Eleonora Marzaro, Alessia Pavan, Gabriella Pellos, Andrea Lia Rigotti, Elisa Savino – M° conc. e dir. d'orch.: Eliahu Inbal; Dir. del coro: Alfonso Caiani; Reg: Klaus Michael Gruber e Ellen Hammer; Scen.: Ansel Kiefer; Cost.: Ansel Kiefer e Ursula Patzak; Light designer: Guido Levi.



*Foto di scena di Ariadne auf Naxos al Teatro Malibran, marzo 2003. Direttore Marcello Viotti. Regia di Paul Curran, scene e costumi Kevin Knight. Interpreti: Elizabeth Whitehouse (Ariadne), Ian Storey (Bacchus), Sumi Jo (Zerbinetta), Adrian Eröd (Harlekin), Patrizio Sardelli (Scaramuccio), Frano Lufi (Truffaldin) Wilfried Gahmlich Brigbella. Foto di Michele Crosera.*

## L'Epistolario di Hofmannsthal e Strauss, una fucina di creazione

di Leonardo Mello

Egregio signore,  
non so se Ella si rammenta ancora di un nostro colloquio a Parigi e che allora Le accennai all'idea di un balletto, al che Ella ebbe la cortesia di dichiarare che eventualmente avrebbe musicato volentieri qualcosa del genere.

Con queste parole nasce l'*Epistolario* di Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss. La missiva, datata novembre 1900, è il primo tassello, ancora embrionale, di un *corpus* che oltrepassa le seicento lettere. Non sarà l'occasione buona. Strauss, circa un mese dopo, infatti declina gentilmente l'offerta:

Egregio signore!  
Accluso Le rispedisco con molti ringraziamenti il Suo bel balletto. Dopo qualche riflessione mi sono finalmente deciso a dirLe che non lo metterò in musica, per quanto mi piaccia.

Eppure, nonostante questo inizio faticoso, la collaborazione tra i due artisti procederà per circa trent'anni, interrotta soltanto dalla morte del poeta nel 1929. Dal sodalizio tra i due prenderanno vita opere fondamentali come *Elektra*, *Der Rosenkavalier* e *Die Frau ohne Schatten*, per citarne solo alcune. Ogni progetto viene pensato e condiviso attraverso una fittissima corrispondenza, che prende forma costante a partire dal 1906, quando comincia a vedere la luce proprio *Elektra*, il primo, importante lavoro comune. Il carteggio ci permette di vedere la genesi compositiva, e fornisce anche gli elementi fondamentali di quella che forse non è una vera e propria amicizia ma sicuramente una relazione basata sulla stima e sul rispetto reciproco. Non mancano naturalmente precisazioni, talvolta anche irritate, sulle rispettive prerogative e 'zone di intervento'. Basti a questo proposito leggere il breve scambio del 1906. Hofmannsthal scrive:

Recentemente, durante una passeggiata, ho provato a immergermi in *Elektra* con i Suoi intendimenti, cercando l'effetto della musica.

L'anno successivo, riferendosi alla medesima opera Strauss risponde:

C'è però una cosa che vorrei chiederLe: di non pensare in alcun modo alla musica, quando Ella scrive il libretto, perché la musica è compito mio. Mi crei un dramma ricco di azione e di contrasti con poche scene di massa, ma con due o tre personaggi di grande impegno.



La natura di questo rapporto la spiega bene Franco Serpa, curatore dell'edizione italiana (Adelphi, Milano 1993), nella sua postfazione, mettendo in evidenza il ruolo di 'guida' che si assume il librettista nei confronti del compositore:

Ripercorrere, continuare e rinnovare – così Hofmannsthal voleva procedere nel lavoro, fissando per sé e soprattutto per il musicista una direzione che era anche una meta: restituire all'opera in tedesco la continuità delle forme e delle tradizioni che era stata spezzata da Wagner.

Ma, nota ancora Serpa, il poeta scontava una certa tendenza all'astrazione teorica, alla quale si contrappone una concretezza quasi 'artigianale' da parte di Strauss:

Davvero si ha l'impressione che la sua [di Hofmannsthal, ndr.] familiarità con la musica e con il teatro operistico fosse scarsa: e infatti negli altri suoi epistolari egli di musica non parla quasi mai. Per la realizzazione della musica gli unici criteri direttivi erano per lui la comprensibilità del testo nel canto e la discrezione nell'uso dei mezzi sinfonici, cioè la snellezza, sempre controllata, del sostegno orchestrale. [...] Invece quella che in Hofmannsthal era un'idea culturale astratta, del dramma mitologico o della commedia di caratteri che ottengono dalla musica il tono speciale dello spettacolo di festa, è in Strauss aspirazione fondata sull'esperienza pratica e sulla storica consapevolezza.

All'interno di questo monumentale epistolario trova ovviamente posto anche *Ariadne auf Naxos*, la cui gestazione è particolarmente tormentata. All'inizio, come è noto, l'opera musicale avrebbe dovuto accompagnare la messinscena del *Bourgeois gentilhomme* di Molière nella traduzione dello stesso Hofmannsthal. Nella costruzione dell'opera andata in scena del 1912 si percepisce, proprio da parte di Hofmannsthal, l'idea che *Ariadne* sia poco più che un *divertissement*, e comunque un lavoro minore rispetto ai precedenti (i citati *Elektra* e *Der Rosenkavalier*):

Ove si voglia ancora fare insieme qualcosa (intendo qualcosa di importante, prescindendo completamente dall'opera di mezz'ora, per piccola orchestra da camera, che è quasi pronta nella mia mente, denominata *Ariadne auf Naxos*, un misto di figure eroico-mitologiche in abbigliamento del Settecento [...] e di figure della commedia dell'arte, Arlecchini e Scaramucci, che introducono una componente buffonesca sempre intrecciata con la componente eroica) – allora, ove si voglia fare insieme qualcosa di importante, dovrebbe essere una trama vigorosa e varia, in cui i particolari del libretto abbiano meno peso. (marzo 1911)

Nel frattempo, però, la prima stesura di *Ariadne* continua ad appassionare lo scrittore, che individua nel *Borghese gentiluomo* il testo da affiancare alla breve opera musicale:

Ora però cambia la canzone: ho il Molière. Io avevo sempre pensato a qualcuno dei suoi lavori meno noti, e invece a Parigi mi è balenato quanto perfettamente il *Bourgeois gentilhomme* si presti per innestarvi un *divertissement* operistico. (maggio 1911)

Il maestro risponde con molto entusiasmo al suo librettista, rendendo però evidenti le sue esigenze per quanto riguarda la composizione della musica:

Letto *Gentilhomme*: la prima metà è molto graziosa, soprattutto la prima scena (compositore e maestro di ballo), che Lei forse può accentuare ancora un po' dal punto di vista dell'attualità. Si

potrebbe inventare qualche tiro simpatico contro la critica. La seconda metà è scarna, e credo che Lei dovrebbe scrivere ancora parecchio per tornire meglio l'azione e acuirlo. Trovo che alla commedia manchi una vera *pointe*. (maggio 1911)

Ma Hofmannsthal, che ha una profonda coscienza del suo lavoro poetico, ribatte senza esitazioni ai suggerimenti del musicista (è impressionante, nonché estremamente attuale, vedere come nasce un lavoro artistico che abbia da una parte la parola e dall'altra la musica, con necessità incolmabili sia su uno che sull'altro dei versanti creativi):

Ecco appena un abbozzo dell'adattamento in due atti, ancora senza tagli, affinché Lei possa orientarsi. Il fatto che la commedia non abbia la sua *pointe*, come Ella ha giustamente notato, torna proprio a vantaggio dell'innesto del nostro *divertissement*. Difficilmente si potrebbe attaccare un'opera a una commedia che si concluda bene e con effetto. (maggio 2011)

Nella risposta del poeta spunta poi fuori il terzo vertice dell'operazione, vale a dire Max Reinhardt, il regista. Sarà sempre presente nel carteggio, come (e a ragione) terzo artista coinvolto in questa prima *Ariadne auf Naxos*:

L'epilogo l'ho discusso con Reinhardt, e tutto sarà tornito in modo eccellente dal punto di vista scenico, con un cerimoniale di grande divertimento, ecc.

Per comprendere ancora più 'dall'interno' il cantiere che si crea tra autore del libretto e compositore ormai celebre, è interessante un'ultima citazione, anch'essa del maggio 1911, firmata da Hofmannsthal, che rivendica le peculiarità del suo stile e passa poi, quasi perentoriamente, a parlare di questioni teatrali:

Il mio verso non è propriamente scattante o rigoglioso; le qualità che possiede, e che difficilmente gli si possono contestare, risiedono altrove: è concettoso, pregnante, ritmicamente flessibile: non è mai fiacco, sdolcinato, approssimativo. [...]. La prego pertanto [...] di ponderare con cura e di essere obiettivo e severo con me come lo è con se stesso. Vogliamo infatti produrre una cosa molto buona, anche se è solo un lavoro intermedio. [...] Ancora una cosa: dobbiamo chiaramente dividere le rispettive competenze. Tutta la parte scenica, anche i bozzetti, lo stile, le danze, ecc., spetta a me.

Insomma, attraverso le lettere che vengono scambiate a ritmo rapidissimo, prende forma (ancora senza una piena certezza del capolavoro che sarà) uno degli esperimenti più riusciti e magici dell'opera primonovecentesca, dove la parola sfida la musica e viceversa, e dove per di più il comico irrompe nel tragico in maniera dichiarata e programmatica, per dare agli spettatori la sicurezza che la vita consiste in un impasto bizzarro dei due elementi in gioco.

# Arianna abbandonata

di Leonardo Mello

Quali pensieri avevi allora, o regina, guardando questo,  
quali gemiti davi scorgendo dall'alta rocca  
fervere per largo tratto le rive e tutto vedendo  
il mare turbarsi davanti agli occhi per gli alti clamori.  
*Eneide*, iv, 407-411

Nel quarto libro dell'*Eneide*, Didone, abbandonata da Enea, guarda dall'alto il suo uomo partire, lasciarla sola per ordine divino. Pochi versi più avanti aggiunge (429-430):

Dove corre? Conceda un estremo dono all'amante  
sventurata: aspetti una facile fuga e favorevoli venti.  
Non imploro l'antico connubio, che egli tradi,  
e neppure che si privi del bel Lazio e rinunzi al regno:  
poco tempo chiedo, requie e intervallo al furore,  
finché la mia sorte m'insegni a soffrire vinta.

La sovrana cartaginese è una delle tante figure femminili che la letteratura antica ci consegna disperate di fronte alla fuga del compagno che amano, dopo averlo aiutato in modo determinante a compiere le proprie gesta. In questo caso, all'esule troiano era stato addirittura concesso di dividere un regno. Basta pensarci un attimo, e torna subito in mente un'altra principessa, la 'barbara' Medea, che permette al crudele Giasone di rubare il vello d'oro al padre, re della Colchide, al prezzo di smembrare il fratello per ritardare l'inseguimento. Da lì in poi non avrà più una patria, una famiglia, una casa: tutte le speranze sono riposte nell'amato, che la ripaga ripudiandola.

Ma forse nessun mito, in questo senso, è più calzante di quello di Arianna, che – destandosi dal torpore di un sonno probabilmente indotto – vede la nave di Teseo solcare il mare lasciandola sola nelle rive dell'isola di Nasso. Eppure senza di lei, il principe ateniese, dopo aver sconfitto il mostruoso Minotauro, non avrebbe mai potuto trovare l'uscita del labirinto di Minosse. Anche questa volta è una figlia a tradire il proprio padre per agevolare l'impresa del suo amato.

Le varianti che riguardano la vicenda della fanciulla cretese in realtà sono molte, e come sempre accade si sovrappongono e si completano a vicenda. Una delle più accreditate dagli autori classici ed ellenistici è quella che Arianna trovi consolazione nell'amore di Dioniso, e a questa fa riferimento anche l'*Ariadne auf Naxos* della coppia d'arte Hofmannsthal/



*Evelyn de Morgan (1855-1919), Arianna a Naxos, 1877.*

Strauss. Ma altri destini sono narrati: chi la vuole far morire per mano di Artemide, chi la vede trasfigurata in costellazione, e così via. Il suo lungo cammino nel corso dei secoli è attestato già agli albori della cultura occidentale, venendo citata da Omero sia nell'*Iliade* (xviii, 590-592) che nell'*Odissea* (xi, 321-325), e pure nella *Teogonia* di Esiodo (947-949).

Sta di fatto però che Arianna e le altre vengono ricordate principalmente come le vittime incolpevoli di un raggirio a opera dell'eroe maschio di turno, sia esso greco, come Giasone e Teseo, o troiano e *pìus* come Enea. Tanto è emblematico il paradigma della figlia di Minosse che attraverso di lei è stata coniata l'espressione 'piantare in asso'. E in questa veste riecheggia spesso nella produzione letteraria latina.

Il primo a interessarsene in maniera diffusa, nel primo secolo a. C., è Gaio Valerio Catullo, che dedica ad Arianna uno dei suoi *carmina docta* (64).

Qui la vicenda è raccontata nei minimi particolari, soffermandosi nei risvolti più intimi del dolore (53-58):

Ecco Arianna, sulla riva di Dia, fluitante, sonora,  
che scruta e scorge Teseo laggiù e la flotta fuggire,  
e porta nel suo cuore un orrore invincibile e folle,  
e vede ma ancora non crede in quello che vede,  
appena destata, rimossa da un sonno ingannevole,  
e si scopre infelice, lasciata su un lido deserto.

La giovane, risvegliatasi, si scopre sola, mentre le navi ateniesi già veleggiano lontano. È incredula («vede ma ancora non crede in quello che vede»), e viene sopraffatta dall'infelicità.

L'attenzione del poeta si concentra sul suo sguardo che vede «con occhi tristissimi» («*maestis ocellis*»), mentre un altro «mare infinito d'angoscia» (63) le invade le membra. Catullo, dopo questi versi iniziali, torna indietro a ritroso per raccontare gli antefatti: l'amore a prima vista per Teseo, la rinuncia alla casa paterna. Poi è la stessa Arianna a parlare, scagliando contro lo sposo traditore un'amara invettiva. Ma il sentimento risorge in lei al punto da farle esclamare (158-163):

Se non ti era stata cara l'unione con me,  
se tremavi ai dettami tremendi del tuo antico padre,  
potevi almeno condurmi alla vostra dimora  
dove sarei stata la schiava affaticata e felice,  
carezzando i tuoi piedi lucenti nell'acqua più pura.

Pur di non perdere Teseo, accetta perfino di farsi sua schiava. La dimensione desolata in cui versa diviene sempre più sconsolata e funerea (183-187):

Fugge, fugge, si piegano i remi nell'onda violenta.  
E non c'è casa, l'isola è solitaria, la costa  
non ha porte sul mare, ai flutti che tutta l'avvolgono.  
Non c'è modo, speranza di fuga. È tutto silenzio,  
ovunque solitudine, ovunque presenza di morte.

Segue, come spesso accade, un'invocazione alle Eumenidi, divinità arcaiche e vendicatrici, perché possa ottenere giustizia. Di fatto, Teseo, secondo il mito, pagherà caro quel gesto: ancora Catullo riprende il seguito della storia, narrando come, in vista di Atene, egli si dimenticherà di spiegare le vele bianche al posto delle nere di lutto della partenza e provocherà così la volontaria morte del padre Egeo, che dispera di rivedere il figlio vivo. Il *carmen* si chiude poi con un accenno consolatorio a Bacco, da sempre innamorato di lei, che accorre a cercarla. Il nucleo centrale del poemetto sta però tutto nella solitudine di Arianna e nel suo doloroso senso di assenza.

Se pure incidentalmente, e per evocare con una similitudine lo stato d'animo dell'amata Cinzia, Arianna compare anche nell'*incipit* della terza elegia del primo libro di Propertio (47 a. C. circa – dopo il 16 a. C.):

Come la figlia di Cnosso giacque languida sulle rive  
solitarie mentre la nave di Teseo si dileguava...

Anche se questo paragone è un artificio retorico per raccontare il burrascoso incontro tra il poeta, che torna a casa ubriaco e a tarda notte, e la ragazza che lo attende stizzita e irritata nel letto, la citazione testimonia la centralità di questa figura come *topos* della donna tradita e ingannata.

Più o meno nello stesso periodo, appena qualche decennio più in là, Arianna suscita l'interesse di un altro grande poeta romano, Publio Ovidio Nasone. Nelle *Metamorfosi* (VIII, 169-182) viene narrata in modo molto sintetico la vicenda del Minotauro e la sua uccisione per mano di Teseo:



Angelica Kauffmann (1741-1807), Arianna abbandonata da Teseo, 1782 circa.

L'entrata del labirinto, così difficile a individuarsi e mai da nessuno varcata due volte, fu ritrovata dal figlio di Egeo, che raccolse il filo prima dipanato, grazie all'aiuto della vergine Arianna. Leroe subito fuggì per mare, portando con sé la figlia di Minosse, verso l'isola di Dia; ma giunto su quel lido, crudelmente vi abbandonò la sua compagna.

In questa descrizione risultano particolarmente importanti due termini, *virginea*, a sottolineare la verginità della fanciulla cretese e dunque la sua inconsapevolezza dell'amore, e *crudelis*, riferito a Teseo, che stigmatizza invece la gratuita cattiveria del figlio di Egeo. Se in altri casi motivazioni politiche o religiose sono alla base di scelte appunto così crudeli, qui l'abbandono risulta incomprensibile (ci sono però varianti del mito che forniscono spiegazioni plausibili per questo gesto). Ma quello che appare come un breve accenno nelle *Metamorfosi* dà vita a una delle più

belle epistole poetiche che prendono il nome di *Heroides*. In questo libro, composto tra il 25 e il 16 a. C., Ovidio fa parlare le donne: compagne e mogli abbandonate e tradite sfogano in distici elegiaci la propria disperazione. Ci ritroviamo figure celeberrime come Medea e Penelope, ma anche personaggi meno noti della mitologia classica. *Arianna a Teseo* appartiene al primo gruppo, quello che non prevede una risposta da parte dell'amato (nel secondo invece Elena, Ero e Aconzio ricevono una missiva di ritorno). La lettera in questione, la decima delle prime quindici scritte da Ovidio, inizia sulla riva di Nasso (che viene spesso citata anche con il nome di Dia). Arianna racconta l'antefatto che l'ha costretta sola in quei luoghi selvaggi:

Ciò che leggi, Teseo, te lo invio proprio da quella spiaggia da dove le vele hanno portato via la tua nave, senza di me; su questo lido il sonno mi ha perfidamente ingannata e anche tu lo hai fatto, che hai insidiato il mio sonno con un'azione malvagia. Era l'ora in cui la terra inizia a essere coperta da uno strato di brina, come di vetro, e gli uccelli [...] emettono il loro canto lamentoso; non ancora del tutto sveglia, illanguidita dal sonno, sollevandomi appena mossi le mani per toccare Teseo: non c'era nessuno! Ritraggo le mani e riprovo una seconda volta, e muovo le braccia per tutto il letto: non c'era nessuno.

L'epistola poi diviene in *climax* sempre più tormentata. Il dolore acquisisce una fisionomia fisica, Arianna urla e si disperava. E, come sempre accade, quasi con automaticità si rivolge all'amato lontano, che non può sentirla. Il canto sembra riecheggiare i versi di Catullo, in un misto di incredulità e rabbia, che la rendono profondamente infelice, al punto di ferirsi:

Il dolore non mi permette di rimanere a lungo inerte, mi ridesta, mi ridesta e chiamo Teseo ad altissima voce. «Dove scappi?» grido. «Torna indietro, Teseo! Volgi la nave! Non è al completo!» Così gridavo. Quanto mancava alla voce, lo compensavo con il rumore dei colpi al petto; e i colpi si mescolavano alle mie parole.

Alla perdita dell'amore si unisce la condizione di esule. Non c'è possibilità di ritorno, per lei: ha tradito la sua famiglia e la sua città e si è irrimediabilmente compromessa, fidando soltanto sul sentimento di Teseo. Il tema si ritrova tale e quale anche nella storia di Medea, ma lì l'origine barbara (nel senso di non greca) e le sue arti di maga in qualche modo mitigano questa condizione che, oltre a privarla degli affetti più cari, la condanna alla mancanza di identità. Arianna invece non ha alcun intorno misterico, e la sua solitudine è assoluta (per fortuna poi verrà Dioniso-Bacco a salvarla):

Non riuscirò più a vederti, o Creta, costellata da cento città, terra conosciuta da Giove bambino. Mio padre, infatti, e la terra da lui governata con giustizia, nomi a me cari, sono stati traditi dal mio gesto, quando ti diedi il filo che guidasse i tuoi passi.

La conclusione della missiva immaginaria è dolente e colma di amarezza. Ormai sicura che non sarà possibile un ripensamento, e che lei non rivedrà più il volto di Teseo, è proprio a lui che rivolge la sua ultima invocazione:

Queste mani stanche di percuotere il mio petto colmo di mestizia, io, infelice, protendo verso di te al di là del vasto mare; ti mostro, affranta, questi capelli che mi sono rimasti; ti prego, per queste mie lacrime dovute alle tue azioni: volgi la tua nave, Teseo, e torna indietro al mutare del vento; se io sarò morta prima, tu, almeno, raccoglierai le mie ossa.

Lungi dal poter in poche pagine riassumere il grumo di miti e racconti che Arianna riassume in sé, restano questi omaggi, che i poeti latini hanno voluto dedicare alla sfortunata vergine cretese, una figura che illuminerà l'ispirazione degli artisti per i secoli successivi, in poesia, pittura e musica, fino a lambire i nostri giorni.

#### EDIZIONI DI RIFERIMENTO

Catullo, *I canti*, traduzione di Enzo Mandruzzato, introduzione e note di Alfonso Traina, Rizzoli, Milano 1997.  
 Ovidio, *Eroidi*, a cura di Emanuela Salvadori, Garzanti, Milano 2006.  
 Ovidio, *Metamorfosi*, traduzione di Giovanna Faranda Villa, introduzione di Giampiero Rosati, Rizzoli, Milano 1999.  
 Virgilio, *Eneide*, traduzione di Luca Canali, introduzione di Ettore Paratore, Mondadori, Milano 1991.

## Maria Jeritza, grande interprete straussiana



*Maria Jeritza.*

Forse non tutti sanno che Maria Jeritza (1887-1982), il soprano ceco notissimo tra New York e Vienna soprattutto (ma non solo) per le sue interpretazioni di Tosca, Carmen e Thaïs, è stata un'artista profondamente legata alla musica di Richard Strauss. Se si guarda alle statistiche, infatti, tra le opere che l'hanno resa famosa il compositore bavarese è secondo solo a Wagner: oltre a essere Arianna al debutto di *Ariadne auf Naxos* nella versione del 1912, la Jeritza nell'arco della sua carriera è protagonista di ben altre quattro sue opere (contro le sette complessive del musicista di Bayreuth). Canta infatti anche il ruolo del titolo nella *Salome*, Octavian in *Der Rosenkavalier*, l'imperatrice alla prima di *Die Frau ohne Schatten* ed Helena in *Die ägyptische Helena*. È sicuramente una coincidenza, ma – con l'eccezione della *Salome* – gli altri quattro ruoli di prestigio che ricopre all'interno della produzione straussiana vedono Hugo von Hofmannsthal come librettista.



# Biografie

## MARKUS STENZ

Direttore. Ha ricoperto incarichi di grande rilievo, tra cui quelli di direttore principale della Netherlands Radio Philharmonic Orchestra (2012-2019), direttore ospite principale della Baltimore Symphony Orchestra (2015-2019) e direttore *in residence* della Seoul Philharmonic Orchestra (2016-2021). È stato direttore musicale generale della città di Colonia e Gürzenich-Kapellmeister per undici anni, dirigendo *Don Giovanni*, il *Ring*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *Die Meistersinger von Nürnberg*, così come *Jenůfa* e *Káťa Kabanová* di Janáček e *Love and Other Demons* di Eötvös. Ha debuttato nell'opera nel 1988 al Teatro La Fenice. Nel 2018 vede la luce l'attesa prima mondiale di *Fin de partie* di Kurtág alla Scala (dove ha riscosso grande successo anche con *Elektra* di Strauss), opera ripresa alla Dutch National Opera e poi, in prima esecuzione francese, all'Opéra National de Paris. Dopo aver di recente diretto *Death in Venice* di Britten alla Deutsche Oper di Berlino, vi è tornato la scorsa stagione per *A Midsummer Night's Dream* ancora di Britten e nella stagione presente con *Les Contes d'Hoffmann*. La stagione 2022-2023 lo vede anche debuttare con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Torna inoltre a dirigere la New Japan Philharmonic Orchestra insieme ad altre formazioni che ha guidato in precedenza: Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Seoul Philharmonic Orchestra e Gürzenich-Orchester di Colonia. Il suo debutto negli Stati Uniti è avvenuto con la Detroit Symphony Orchestra ed è poi tornato in America dirigendo la Oregon Symphony e la Indianapolis Symphony Orchestra. Altri recenti momenti di rilievo sono stati i concerti con MDR Leipzig Radio Symphony Orchestra, Dortmund e Luxembourg Philharmonic Orchestra, Orchestre National de Lyon e Barcelona Symphony Orchestra. Ha studiato all'Hochschule für Musik di Colonia sotto la guida di Volker Wangenheim e a Tanglewood con Leonard Bernstein e Seiji Ozawa. Gli è stata conferita l'Honorary Fellowship del Royal Northern College of Music di Manchester e il Silberne Stimmgabel dello Stato di North Rhein/Westphalia. Nella stagione 2023-2024 ritorna alla Dutch National Opera con *Rise and Fall of the City of Maagonny*, viaggia a Hangzhou per *Die Walküre* e dirige una speciale *performance* di *Fin de partie* nella città natale di Kurtág, Budapest, prima di Amburgo e Colonia. In Germania dirige concerti con MDR-Sinfonieorchester Leipzig, Stuttgarter Philharmoniker e Staatskapelle Halle. Questa stagione vede anche il ritorno all'Orchestre National de Lyon e, sulla scia di un grande successo nel

2022 con la CBSO, con la Sinfonia n. 2 di Mahler, ritorna a Birmingham per la Sinfonia n. 7 di Bruckner. In Italia dirige sia l'Orchestra della Toscana che l'Orchestra Haydn di Bolzano, e in seguito ritorna alla New Jersey Symphony e fa il suo debutto con la Naples Philharmonic. Alla Fenice dirige *Der fliegende Holländer* (2023), *Elegy for Young Lovers* di Britten (1988) e una serie di concerti in diverse stagioni sinfoniche.

#### PAUL CURRAN

Regista. Pluripremiato regista scozzese, vanta produzioni al Teatro alla Scala, alla Metropolitan Opera House di New York, al ROH Covent Garden di Londra, alla Royal Opera di Copenhagen, alla Lyric Opera di Chicago, al National Theatre di Tokyo, al Covent Garden Festival, al Palau de la Música di Valencia, al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, all'Opera Garsington, al Maggio Musicale Fiorentino, all'Opera Nazionale Norvegese, al Teatro Comunale di Bologna, al Teatro dell'Opera di Roma, al Teatro Regio di Torino, al Teatro San Carlo di Napoli tra gli altri. Laureato al National Institute of Dramatic Art di Sydney, è stato direttore artistico della Norwegian National Opera dal 2007 al 2012. Le recenti produzioni includono: *Turandot* (Teatro Petruzzelli di Bari), *Ariadne auf Naxos* (Teatro Comunale di Bologna e Teatro Verdi di Trieste); *La donna del lago* (Metropolitan Opera e Santa Fe Opera); *Der fliegende Holländer* (Maggio Musicale Fiorentino); *Golden Cockerel* (Santa Fe Opera, Dallas Opera); *Khovantshchina* (Proms BBC); *My Fair Lady* (Teatro San Carlo di Napoli); *La sposa venduta e Morte a Venezia*, (Opera di Garsington); *Carmen* (Opera Philadelphia, Seattle Opera, Irish National Opera); *Lady Macbeth di Mtsensk*, *Tosca*, *Otello* (Canadian Opera); *Peter Grimes* (Norwegian National Opera, Washington National Opera, Festival di Savonlinna); *Billy Budd* e *Albert Herring* (Opera di Santa Fe); *Man of La Mancha* (Covent Garden Festival); *Il trovatore* (Bunka Kaikan Tokyo, Teatro dell'Opera Roma, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Regio di Torino); *La fidanzata dello zar* (ROH Covent Garden di Londra). Nel maggio 2024, al Teatro Greco di Siracusa, cura la regia di *Fedra* di Euripide, spettacolo che verrà rappresentato successivamente al Teatro Grande di Pompei. È vincitore del Premio Abbiati per *Die Königskinder* (Teatro San Carlo di Napoli), e dell'Helpmann Award (Australia) per *Faramondo* di Händel (Festival Barocco di Brisbane). Ha ricevuto inoltre la *nomination* come miglior regista agli International Opera Awards, Irish Times Theatre Awards, Dora Awards (Canada). Alla Fenice mette in scena *Peter Grimes* (2022), *Tristan und Isolde* (2012), *Daphne* (2005) e *Ariadne auf Naxos* (2003).

#### GARY McCANN

Scenografo e costumista. Nato in Irlanda e ora residente a Brighton, lavora a livello internazionale sia come scenografo che come costumista per l'opera, il teatro e il *musical*. Dopo la laurea con lode in Theatre Design, inizia a collaborare con molte delle più significative compagnie del mondo. È noto per la vasta varietà dei suoi approcci stilistici, che spesso mescolano elementi storici e contemporanei, senza disdegnare il potere delle tecnologie d'avanguardia. Gli spettacoli del 2024 includono *A Midsummer Night's Dream* per la Royal Opera House di Muscat (in coproduzione con il Carlo Felice di Genova), la produzione

di *Die lustige Witwe* di L  har al Glyndebourne Festival e *Fedra* negli antichi anfiteatri di Siracusa e Pompei. Altri significativi successi comprendono *Turandot* (Petruzzelli di Bari in collaborazione con lo stilista Roberto Capucci); una nuova produzione di *The Phantom of the Opera* di Andrew Lloyd Webber (National Opera di Bucarest); *Eugene Onegin* e *The Golden Cockerel* (Santa Fe Opera); *Tosca* (Wroclaw Opera e Irish National Opera); *Eugene Onegin* (Opéra de Lausanne e Opéra Liège); *Der Freisch  tz* e *Macbeth* (Wiener Staatsooper); *Killology* (Royal Court Theatre, Olivier Award); *Carmen* e *Simon Boccanegra* (Opera Philadelphia); *My Fair Lady* (San Carlo di Napoli e Massimo di Palermo); *La clemenza di Tito* (Opéra de Lausanne, Opera de Bilbao e Opera Oviedo); *Der fliegende Holl  nder*, *Madama Butterfly*, *Il barbiere di Siviglia*, *Ariadne auf Naxos* (Nederlandse Reisopera); *Die Fledermaus* (Norwegian National Opera); *L'amico Fritz* (Maggio Musicale Fiorentino); *The Pitmen Painters* (National Theatre di Londra, Friedman Theatre di Broadway, Volkstheater di Vienna, Duchess Theatre West End). Tra le sue produzioni musicali e commerciali si ritrovano *Saturday Night Fever*, *La Cage Aux Folles*, un nuovo adattamento per la scena di *The Shawshank Redemption* (maggior *tournee* in UK), cos   come, tra il 2015 e il 2018, il *tour* di *The Sound of Music*, il classico di Rogers & Hammerstein. Attualmente sta lavorando alle scene di una nuova versione europea di *Shrek: The Musical*. Per la Fenice cura scene e costumi di *Peter Grimes* (2022).

#### HOWARD HUDSON

Light designer. Tra i suoi lavori per l'opera: *Don Pasquale* (Opera National de Lorraine); *Rigoletto*; *Street Scene* (Opera North); *Written On Skin* (Opera Philadelphia); *The Monstrous Child*, *Alice's Adventures in Wonderland* (Linbury, Royal Opera House); *Il barbiere di Siviglia*, *Mansfield Park* (Grange Festival); *Il barbiere di Siviglia*, *The Bartered Bride*, *Fantasio*, *Fidelio*, *Vert-Vert* (Garsington Opera); *Die Fledermaus*, *Lakm  *, *La bohème* (Opera Holland Park). Per il teatro ha lavorato a *Just For One Day* (Old Vic); *The Little Big Things* (West End); *In Dreams* (Leeds Playhouse/Toronto); *   Juliet* (West End – Olivier nomination e vincitore del Whatsonstage Award, Broadway – Tony nomination per il Best Lighting Design, Australia); *When Winston Went to War With the Wireless* (Donmar Warehouse); *Stumped* (Hampstead/UK Tour); *A Chorus Line* (Curve Theatre); *What's New Pussycat?* (Birmingham Rep); *Titanic* (UK e *tour* mondiale); *Orlando* (Michael Grandage Company, West End); *Blackmail* (Mercury Theatre); *9 to 5* (West End, UK e Australia); *Tell Me On A Sunday* (*tour* in Gran Bretagna); *The Phantom of the Opera* (Oslo, Bucarest e Atene); *Strictly Ballroom* (West End); *Romeo    Juliet* (Kenneth Branagh Theatre Company, West End); *Guys and Dolls*, *Kiss Me Kate* (Sheffield Crucible); *Gaslight*, *Strangers On A Train* (*tour* in Gran Bretagna); *101 Dalmatians*, *The Little Shop of Horrors*, *On The Town* (Regents Park Open Air Theatre); *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/4: The Musical* (West End, Menier Chocolate Factory, Leicester Curve); *Gaslight* (Ed Mirvish, Toronto); *In The Heights* (Kings Cross Theatre); *Peter and the Starcatcher* (Royal e Derngate); *The Rivals* (Bristol Old Vic); *The Last Five Years* (The Other Palace).

## KARL-HEINZ MACEK

Attore, interprete del ruolo di Der Haushofmeister. Nasce a Bolzano nel 1957, inizia la sua carriera di attore negli anni Ottanta collaborando con varie compagnie teatrali altoatesine. Partecipa a operette, *musical*, film, spot pubblicitari, trasmissioni radiofoniche e televisive prodotte della RAI, ORF, Bayerischer Rundfunk, ZDF. Nel 2000 è scelto come rappresentante italiano all'Esposizione Mondiale di Hannover. Viene scritturato dal Teatro Comunale di Bologna in *Zauberflöte* per la regia di Daniele Abbado e in *Der Vampyr* di Marschner (direttore Roberto Abbado, regia di Pier Luigi Pizzi) e inizia così a farsi conoscere nell'opera. È ora particolarmente apprezzato per il ruolo di Selim in *Entführung aus dem Serail*, suo cavallo di battaglia, che interpreta nel bellissimo allestimento strehleriano al Teatro São Carlos di Lisbona, a San Sebastian, al Festival Mozart La Coruña e al San Carlo di Napoli. Inoltre è Selim al Maggio Musicale Fiorentino sotto la direzione di Zubin Mehta e al Comunale di Bologna. Alla Fenice canta nel *Castello del principe Barbablù* (2020), in *Der Schauspieldirektor* (2020) e in *Die lustige Witwe* (2018).

## MARKUS WERBA

Baritono, interprete del ruolo di Ein Musiklehrer. Austriaco, ha studiato all'Università di Musica e Performing Arts di Vienna all'Università della Musica di Klagenfurt. Tra il 1998 e il 2000, ha fatto parte dell'*ensemble* della Vienna Volksoper. Si è esibito in vari luoghi rinomati, tra cui Bayerische Staatsoper, Wiener Staatsoper, Staatsoper Unter den Linden di Berlino, Gran Teatre del Liceu, Los Angeles Opera, Opéra National de Paris, Metropolitan Opera, Suntory Hall, Festspielhaus Baden-Baden e Salzburg Festival. Successi recenti sono *Ariadne auf Naxos* e *Die Fledermaus* al Maggio Musicale Fiorentino. Ha interpretato Mercurio in *La Calisto* alla Scala. Tra le tappe più significative della sua carriera, vi è Papageno in *Die Zauberflöte* in una versione cinematografica della Metropolitan Opera di New York, così come spettacoli alla Royal Opera House e alla Wiener Staatsoper. Ha inoltre catturato il pubblico come Beckmesser in *Die Meistersinger von Nürnberg* in prestigiosi palcoscenici come Salzburg Festival, Scala, Met e Staatsoper Unter den Linden, e ha interpretato Rodrigo nel *Don Carlo* al New National Theatre in Tokyo. Alla Fenice canta in *Don Giovanni* (2024, 2013, 2011 e 2010), *Così fan tutte* (2012 e 2002), *Le nozze di Figaro* (2011), *Roméo et Juliette* (2009) e *Capriccio* (2002).

## SOPHIE HARMSSEN

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Der Komponist. Nata a Città del Capo, in Sudafrica, studia nell'Università della sua città natale e si perfeziona con Tobias Truniger. Nella sua carriera canta in alcuni dei più prestigiosi teatri del mondo: Colón di Buenos Aires, Real di Madrid, Palau de la Música di Barcellona, Wigmore Hall di Londra, Concertgebouw, Konzerthaus Wien, Philharmonie de Paris e Shanghai Grand Theatre. È inoltre regolarmente invitata a festival internazionali, tra cui si ricordano almeno Salzburger Festspiele, Mozartwoche Salzburg, International Händel-Festspiele di Göttingen e Bachfest di Leipzig. Si esibisce costantemente con orchestre quali Gewandhausorchester Leipzig, swr Sinfonieorchester, Deutsches Symphonie Orchester, Swedish Royal Symphony Orchestra, Hel-

sinki Philharmonic Orchestra, Rotterdams Philharmonisch Orkest, Orchestre National de Paris, musicAeterna, Konzerthausorchester Berlin, Düsseldorfer Symphoniker e NDR Elbphilharmonie Orchester, lavorando con direttori come, tra i molti, Carydis, Harding, Spring, van Veldhoven, Luks, Currentzis, Fischer, Hengelbrock e Rhorer, e registi tra cui Wilson, Ursel and Karl-Ernst Herrmann, Kentridge e Dresen.

#### JOHN MATTHEW MYERS

Tenore, interprete dei ruoli di Der Tenor e di Bacchus. È stato acclamato per la sua «promettente voce da tenore calda e piacevole» («Opera News») e per le sue «notevoli ed emozionanti profondità ed estensione» («Opera Magazine») in recenti collaborazioni con istituzioni quali New York Philharmonic, Verbier Festival, Santa Fe Opera e LA Opera. Ha fatto il suo debutto alla Los Angeles Philharmonic nel 2017 come Mao in *Nixon in China* di John Adams, diretto dal compositore. Nel 2023 ha ripreso quel ruolo con l'Opéra National de Paris diretto da Gustavo Dudamel, trattando la tessitura vocale di Mao «con apparente semplicità e tratteggiando un convincente ritratto, sia grandioso che umoristico» («Classical Voice North America»). Recentemente, ha ricoperto ruoli per gli spettacoli del Metropolitan, tra cui *Peter Grimes* di Britten, *Boris Godunov* di Mussorgsky, *Die Meistersinger* di Wagner, *Queens of Spades* di Čajkovskij e *Der Rosenkavalier* di Strauss. Nella stagione 2021-2022 canta la voce fuoriscena nella *première* di *Hamlet* di Brett Dean. Fa il suo debutto alla Philharmonic nella stagione 2018-2019 per la prima mondiale di *prisoner of the state* di David Lang.

#### NICOLA PAMIO

Tenore, interprete del ruolo di Ein Offizier. Apprezzato per le sue doti sceniche è di particolare interesse la sua collaborazione con il Teatro alla Scala, iniziata nel 1999. Nel teatro milanese è stato impegnato in diverse produzioni fra le quali *Il matrimonio* di Musorgskij, *Manon* di Massenet, *Peter Grimes* con la direzione di Jeffrey Tate, *Tatjana* di Azio Corghi con la regia di Peter Stein, *Pagliacci* diretto da Daniel Harding con la regia di Mario Martone. Ha interpretato *Il barbiere di Siviglia* con la regia di Carlo Verdone al Teatro dell'Opera di Roma. Alle spalle ha molte produzioni scaligere, tra le più recenti *Otello* di Rossini, *Rigoletto*, *Fedora*, *La traviata*, *Adriana Lecouvreur*, *Le nozze di Figaro*, *Andrea Chénier*, *Boris Godunov*, lavorando con i massimi esponenti della musica lirica Internazionale come Muti, Gergiev, Tate, Conlon, Davis, Dudamel, Harding, Gatti, Rustioni, Renzetti, e registi del calibro di Zeffirelli, Puggelli, Ronconi, Stein, Pizzi, Michieletto, Moshe, Leiser. Lavora con Cecilia Bartoli prima a Zurigo poi a Parigi e al Festival di Salisburgo nell'*Otello* di Rossini. Alla Fenice canta in *Madama Butterfly* (2015 e 2013) e nel *Campielo* (2014).

#### BLAGOJ NACOSKI

Tenore, interprete del ruolo di ein Tanzmeister. Italiano d'adozione, nasce a Skopje in una famiglia di musicisti. Comincia lo studio del canto sotto la guida di sua madre e successivamente in Italia, a Roma e a Firenze. Nel 2003 fa il suo debutto come Arturo in *Lucia di Lammermoor* all'Opera di Roma. Da quel momento intraprende la carriera internazionale

cantando nei maggiori teatri italiani, tra cui Scala, Maggio Musicale Fiorentino, San Carlo di Napoli, Regio di Parma, Carlo Felice di Genova, Verdi di Trieste, Lirico di Cagliari, Petruzzelli di Bari, Macerata Opera Festival, e stranieri come Opernhaus di Zurigo, Frankfurt Oper, Bayerische Staatsoper di Monaco, Staatsoper di Stoccarda, Théâtre Royal de la Monnaie, Suntory Hall di Tokyo, Opéra di Limoges, Teatro Municipal de São Paulo, collaborando con direttori quali Chailly, Luisotti, Oren, Bartoletti, Luisi, Dohnányi, Bolton, Rizzi, Battistoni, Carminati, Crutchfield, Webb, Daniel, Jones, Korsten, Ticciati, Frizza e registi come Vick, Livermore, Lavia, Abbado, Martone, Hampe, Flimm, Loy, Bondy, Lehnhof, Cox, Guth, Kazaras, Micheli, Carniti, Gallione, Sturminger, Medcalf, Krief, Bianchi.

#### FRANCESCO MILANESE

Basso, interprete del ruolo di ein Perückenmacher. Nato a Conegliano nel 1980 inizia la sua formazione professionale presso il Conservatorio Jacopo Tomadini di Udine e la prosegue al Conservatorio Agostino Steffani di Castelfranco Veneto. Studia in seguito canto sotto la guida di Elisabetta Tandura e arte scenica con Lamberto Puggelli e si perfeziona con Roberto Scandiuzzi e all'Accademia di Modena con Mirella Freni. La sua attività professionale inizia con la produzione Pocket Opera di *Nabucco* al Sociale di Como. Tra gli impegni recenti: *Macbeth* a Bari, *Madama Butterfly* al Verdi di Padova, *Un ballo in maschera* nel Circuito Lirico Lombardo, *Le nozze di Figaro* a Parma, *Tosca* all'Opera di Roma, *Il trovatore* nei Teatri di Reggio Emilia, Modena e Pisa, *La bohème* e *Aida* nel Circuito Lirico Lombardo, *Otello*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *Roméo et Juliette* e *Le nozze di Figaro* al Maggio Musicale Fiorentino. Alla Fenice canta nel *Barbiere di Siviglia* (2024), nei *Contes d'Hoffmann*, in *Ernani* e *Satyricon* (2023), in *Falstaff* (2022), nella *Traviata* (2019, 2018, 2017, 2016, 2015 e 2014), in *Semiramide* (2018), in *Richard III* (2018), nella *Bohème* (2018 e 2017), in *Madama Butterfly* (2017) e in *Aquagranda* (2016).

#### MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete del ruolo di ein Lakai. Nato a Padova, si diploma al Conservatorio Antonio Buzzolla di Adria, per poi perfezionarsi all'Accademia Chigiana di Siena e all'Accademia Rossiniana di Pesaro. Ha studiato con Raina Kabaičvanska. Ha già calcato le scene di alcuni fra i più prestigiosi teatri italiani e non solo, come Scala, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, Teatro Real di Madrid, Theater an der Wien, Teatro Colón di Buenos Aires, Bunka Kaikan di Tokyo. Specialista dei ruoli brillanti e di carattere, ha collaborato con direttori quali Barenboim, Zedda, Jurowski, Chung e con registi come Monicelli, Carsen, Michieletto, Pizzi e Zeffirelli. Alla Fenice ha preso parte a numerose produzioni, fra cui *La bohème* (2018, 2017, 2014, 2013 e 2011), *Pinocchio* (2024), *La fille du régiment* (2022), *Rigoletto* (2021), *La traviata* (2020, 2019, 2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2011 e 2009), *Don Carlo* (2019), *Tosca* (2019), *Il barbiere di Siviglia* (2019, 2018), *Don Giovanni* (2019), *Richard III* (2018), *Carmen* (2017 e 2012), *Il medico dei pazzi* (2016), *Otello* (2012), *Le nozze di Figaro* (2011), *Roméo et Juliette* (2009), *Boris Godunov* (2008) e *Don Pasquale* (2005).

## ERIN MORLEY

Soprano, interprete del ruolo di Zerbinetta. È uno dei più ricercati soprani a livello internazionale (il «New York Times» l'ha elogiata per la «vellutata chiarezza della sua voce e la ricamata precisione della sua coloratura»). Nei primi anni della sua vita studia pianoforte e violino, e nel 2007 si diploma in canto alla Juilliard Opera School. Vincitrice di numerosi concorsi canori, appare regolarmente nei teatri d'opera più importanti del mondo, come – tra gli altri – Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Opéra National de Paris, Glyndebourne Opera, Santa Fe Opera, Los Angeles Opera e Metropolitan Opera. Tra i molti ruoli ricoperti, *Alcina* di Händel diretta da Minkovski alla Scala, al Concertgebouw e al Barbican Centre, Sophie in *Der Rosenkavalier* e Pamina in *Die Zauberflöte* al Metropolitan, Gilda in *Rigoletto* alla Royal Opera House, alla Bayerische Staatsoper e alla Wiener Staatsoper. Interpreta Zerbinetta in molti diversi palcoscenici, tra i quali Scala, Wiener Staatsoper e Glyndebourne. Sul versante concertistico, si è esibita con orchestre quali Cleveland Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, New York Philharmonic, LA Philharmonic, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin e Staatskapelle Dresden.

## SARA JAKUBIAK

Soprano, interprete dei ruoli di primadonna/Ariadne. Completa i suoi studi al Cleveland Institute of Music e alla Yale University. Nei primi anni della sua carriera compare alla Minnesota Opera come Cathy in *Wuthering Heights* di Bernard Herman e fa il suo debutto alla New York City Opera come Dede in *A Quiet Place* di Bernstein. Nel 2013 inizia ad affermarsi a livello internazionale, debuttando in Europa all'English National Opera come Marie in *Wozzeck*. Nel 2021 trionfa nel ruolo di Marie in *Wozzeck* alla Wiener Staatsoper. Nel 2023 canta *The Greek Passion* di Bohuslav Martinů al Salzburg Festival. L'ultima stagione è caratterizzata da una lunga serie di debutti internazionali in ruoli come Kaiserin in *Die Frau ohne Schatten* di Strauss all'Opéra de Lyon. Segue il suo ritorno alla Royal Opera House come Chrysothemis in *Elektra*, che aveva già interpretato alla Washington National Opera nel 2022. Fa il suo debutto in Italia al Teatro dell'Opera di Roma nella primavera del 2024, incarnando il ruolo del titolo in *Salome*. È poi la volta di Sieglinde in una versione da concerto di *Die Walküre* con la Dallas Symphony Orchestra.

## ĂNEAS HUMM

Baritono, interprete del ruolo di Harlekin. Nato a Zurigo, si è diplomato alla Hochschule für Künste di Brema con il soprano Krisztina Laki e in seguito alla Juilliard School di New York dove ha studiato sotto la guida di Edith Wiens. Per i risultati artistici fino a oggi ottenuti, ha ricevuto il prestigioso premio Opus Klassik. È ospite regolare di istituzioni come Deutsches Nationaltheater di Weimar, Staatstheater di Karlsruhe, Theater St. Gallen, Staatstheater di Saarbrücken, Staatsoper di Amburgo e Liceu di Barcellona. Ha debuttato in America alla San Francisco Opera nel ruolo di Agrippa nell'ultima opera di John Adams *Antony and Cleopatra*. Alcuni dei suoi ruoli più importanti negli ultimi anni sono stati Papageno in *Die Zauberflöte* e Dr. Falke in *Die Fledermaus* a St. Gallen, Harlekin nell'*Ariadne auf Naxos* e Guglielmo nel *Così fan tutte* a Weimar. È tornato a interpretare Papageno al

Teatro dell'Opera di Roma. Sul versante concertistico collabora con rinomate orchestre europee, quali Filarmonica di Brema, Musikkollegium Winterthur, Deutsche Kammerphilharmonie, Nederlands Noordorkest, Nederlands Radio Philharmonie e Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz.

#### MATHIAS FREY

Tenore, interprete del ruolo di Scaramuccio. Nato a Monaco, studia canto al Conservatorio di Vienna. Riceve lezioni individuali da Rainer Trost e Renata Scotto all'Opera Studio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma. Nella sua carriera interpreta numerosi ruoli tenorili, tra cui il conte di Almaviva, Fenton in *Die lustigen Weiber von Windsor* di Nicolai e Nemorino, e si distingue in personaggi mozartiani come Belmonte, Ferrando e Tamino. Si dedica anche alla musica del Novecento, interpretando autori come Berg, Korngold, Menotti, Stravinsky, Orff e Glass. Nel 2018 fa il suo debutto al Salzburg Festival come Zweiter Jude in *Salome*. Nella primavera del 2022 canta Scaramuccio al Comunale di Bologna e Jack O'Brien in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* al Regio di Parma. Nella stagione 2022-2023 a Essen è Geharnischer in *Die Zauberflöte*, Rustighello in *Lucrezia Borgia*, Caramello in *Eine Nacht in Venedig* e Walter von der Vogelweide in *Tannhäuser*. Nell'estate del 2023 debutta nel ruolo di Symon in *Der Bettelstudent* di Carl Millöcker alla Seebühne Kriebstein. Nel 2024 impersona Scaramuccio al Verdi di Trieste.

#### SZYMON CHOJNACKI

Basso-baritono, interprete del ruolo di Truffaldin. Ha iniziato la sua carriera nel 2008 come primo basso a essere accettato all'International Opera Studio di Lubecca. Questa collaborazione l'ha portato a esibirsi come ospite nella stagione 2009-2010 in ruoli quali Tom in *Un ballo in maschera*, Kruschina nella *Sposa barattata* di Smetana o il narratore in *Die Zauberflöte*. Nella stagione 2010-2011 è stato invitato a far parte dello studio operistico dell'Opera di Stato di Stoccarda. Nel 2011 è diventato membro del Teatro di Lucerna in Svizzera, in cui è stato membro permanente fino al 2016. Dal 2017 è un artista *freelance* e si esibisce regolarmente al Festival Tirolese di Erl. Ha debuttato come Walter in *Guglielmo Tell*, è stato Sarastro in *Die Zauberflöte*, Alessio nella *Sonnambula*, Colline nella *Bohème* e Martino nell'*Occasione fa il ladro*. Nel 2017 è stato invitato dal Balletto Nazionale Cinese insieme al mezzosoprano Huiling Zhu presso il National National Centre of Performing Arts di Pechino e ha interpretato *Des Knaben Wunderhorn* di Gustav Mahler. Alla Fenice canta nel dittico *Der Schauspieldirektor / Prima la musica e poi le parole* (2020), *Don Carlo* (2019) e *Richard III* (2018).

#### ENRICO CASARI

Tenore, interprete del ruolo di Brighella. Ha iniziato lo studio del canto al Conservatorio di Verona con Maria Sokolinska Noto. Successivamente ha proseguito i suoi studi con Augusto Vicentini, Ivo Vinco e Sherman Lowe. Ha inoltre approfondito la sua formazione presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia. Nel 2017 ha cantato Kudrjas in *Kat'a Kabanová* al Regio di Torino e in seguito ha partecipato alla *Gazzetta* alla Israeli Opera di



Tel Aviv e a *Pagliacci* all'Opéra National du Rhin, all'Opéra de Monte-Carlo e a Liegi. Nel 2018 ha debuttato nel ruolo di Narraboth in *Salome* al Regio di Torino e successivamente al Filarmonico di Verona e al Comunale di Bologna. Nel medesimo periodo ha cantato in *Carmen* all'Arena di Verona. Tra il 2018 e il 2019 ha partecipato ad *A Quiet Place* (Lussemburgo e Paesi Bassi), *Candide* di Bernstein (Vilnius), *Lucia di Lammermoor* a Montecarlo, e ancora a *Carmen* nelle Marche. Nelle stagioni 2020-2021 e 2021-2022 ha cantato in *Osud* di Janáček e in *Nabucco* (Brno), in *Turandot* (St. Margarethen, Austria), in *Die Fledermaus* (Carlo Felice di Genova), in *Ariodante* (Opéra Garnier di Parigi). In seguito è stato impegnato in *Madama Butterfly* e nel *Tabarro* a Torre del Lago. Alla Fenice ha cantato in *Mefistofele* (2024), nelle *Baruffe* (2022) e in *Věk Makropulos* (2013).

#### JASMIN DELFS

Soprano, interprete del ruolo di Najade. Nata a Eutin, ha ricevuto le prime lezioni di canto all'età di nove anni e, mentre era ancora a scuola, ha ottenuto una borsa di studio dalla sva Schleswig-Holstein ed è stata ammessa come studente *junior* all'Università di Musica di Lubecca sotto la guida di Manuela Ugl, e li ha conseguito la laurea di primo livello nel 2021. Nelle stagioni 2021-2022 e 2022-2023 è stata membro dello studio operistico internazionale dell'Opera di Stato Bavarese, dove ha interpretato Najade (*Ariadne auf Naxos*), Papagena (*Die Zauberflöte*) e Vespina nell'*Infedeltà delusa* di Haydn. Nel 2022 ha partecipato al Young Singers' Program Festival di Salisburgo, dove ha debuttato come regina della notte. È apparsa anche al Grosses Festspielhaus come prima fioraia nel *Parsifal* (in concerto con Barenboim e la Filarmonica di Vienna) e ha cantato con l'Orchestra del Mozarteum sotto la direzione di Adrian Kelly. Nella stagione 2023-2024 ha debuttato come Blonde (*Die Entführung aus dem Serail*) alla Scala e come regina della notte alla Staatsoper unter den Linden di Berlino. Nel 2024 ha cantato per la prima volta Poppea nell'*Incoronazione di Poppea* all'Opéra Toulon.

#### MARIE SEIDLER

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Dryade. Fa il suo debutto all'opera nel 2012 all'Aachen Theatre nel ruolo del titolo in *L'Enfant et les Sortilèges* di Ravel. Da quel momento in poi è stata ospite nei teatri d'opera di Francoforte, Schleswig, Kaiserslauten, Mainz, Gießen, e allo Händel Festival di Göttingen o l'Innsbruck Early Music Festival, comparando in ruoli come Sesto nella *Clemenza di Tito*, Cherubino, Dorabella, Bostana in *Der Barbier von Bagdad* di Peter Cornelius, the goose girl in *Königskinder* di Humperdinck, il ruolo del titolo in *Ottone* di Händel, Arsamene in *Xerxes* o Fjodor in *Boris Godunov*, Dryade, Olga in *Evgenij Onegin* o ancora Carmen. Ha interpretato anche Fatime nell'*Oberon* di Weber sotto la direzione di Michael Hofstetter. Più recentemente, ha cantato Margaretha in *Genoveva* di Schumann alla Tonhalle Düsseldorf, e come parte del Dresden Music Festival o ha debuttato come Charlotte in *Werther* all'Opera in Aarhus e alla Danish National Opera. Ricercata interprete di *lieder*, si è esibita ad Oxford, allo Händel Festival di Londra, alle Schubertiada di Barcellona, alla Boulez-Saal di Berlino, a Parigi e a Varsavia.

## GIULIA BOLCATO

Soprano, interprete del ruolo di Echo. Ha iniziato lo studio del canto al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia. Ha lavorato in molti teatri e festival prestigiosi come Regio di Parma, Opera di Firenze, Grand Théâtre de Genève, Salzburg Festspiele, Royal Swedish Opera, Fondazione Haydn, Donizetti di Bergamo, Festwochen di Innsbruck, Olimpico di Vicenza, Biennale di Venezia, Opera Giocosa Savona, Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi, Ponchielli di Cremona, Sociale di Como, Meinfranken Theater Würzburg, Opera pa Skaret Sweden. Lavora con direttori come Montanari, Fogliani, Minkowski, Nott, Casellati, Alessandrini, Savall, Angius, Bisanti, Schiff, Volkov, Skryleva, Andretta, Bernardini, Bressan, Carminati, Palumbo, Sipari, Ceccarini, Tchobanov e registi quali Michieletto, Martone, Gandini, Jatahy, Steier, Waltz, Catalano, Morassi, Vaccari, Panighini, Dara, Colonna, Premoli, Bellotto e Maestrini. Nel 2024 canta in *Dorian Gray* di Matteo Franceschini alla Fondazione Haydn e in *Die Zauberflöte* al Filarmonico di Verona. Alla Fenice canta nell'*Italiana in Algeri* (2019), nel *Signor Brusolino* (2018 e 2016), in *Aquagranda* (2016), nell'*Eritrea* (2014), nella *Cambiale di matrimonio* (2014), nel *Vestito nuovo dell'imperatore* (2012) e nei *Due timidi* di Nino Rota (2011).



## In Piazza San Marco *Omaggi a Puccini dal mondo*

Nel centenario della morte di Giacomo Puccini, la Fondazione Teatro La Fenice rende omaggio al compositore di Lucca con un grande concerto in Piazza San Marco dal titolo *Omaggi a Puccini dal mondo*, in programma sabato 13 luglio 2024. Il direttore d'orchestra James Conlon alla testa di Orchestra e Coro del Teatro La Fenice, con Alfonso Caiani maestro del Coro, solisti il soprano Selene Zanetti, il tenore Francesco Demuro e il pianista Alexander Malofeev, saranno gli interpreti di un programma musicale composto da pagine di Wagner, Ravel, Gershwin, Verdi e dello stesso Puccini.

La ricorrenza del centesimo anniversario della morte di Giacomo Puccini rappresenta un'occasione per celebrare la vita e l'arte di uno dei più amati compositori della storia. Le sue opere, dalla straordinaria intensità emotiva, sono ancora oggi capaci di rapire lo spettatore grazie all'intelligenza delle armonie e alla bellezza delle melodie, e continuano a incantare intere generazioni di appassionati, con il pregio sempre più raro, tra l'altro, di mettere d'accordo neofiti e cultori della lirica. Nel programma del concerto della Fenice in Piazza San Marco – già di per sé, per lo scenario che accoglierà l'evento, di forte intensità emotiva – interpreti d'eccellenza, specialisti di questo repertorio, ripercorreranno alcune delle pagine del suo catalogo, alternando brani pucciniani a pagine di altri autori, in qualche modo legati, per influenze e scambi, al compositore toscano.

Il programma musicale dell'evento inizierà e finirà con la musica e di Giacomo Puccini. In apertura il tenore Francesco Demuro eseguirà l'aria di Cavaradossi «E lucevan le stelle» da *Tosca*; il soprano Selene Zanetti l'aria di Cio-Cio-San «Un bel dì vedremo» da *Madama Butterfly*. Seguirà un brano strumentale, la *Rhapsody in Blue* di George Gershwin, che sarà proposta nel centenario della prima assoluta – fu eseguita per la prima volta il 12 febbraio 1924 a New York – nell'interpretazione di Alexander Malofeev: pianista classe 2001, questo giovane interprete alla tastiera è salito alla ribalta internazionale nel 2014, ottenendo a soli tredici anni il Primo Premio al Concorso Čajkovskij per Giovani Musicisti. Ad oggi è uno dei più famosi pianisti della sua generazione.

La scaletta proseguirà con alcuni brani di impatto spettacolare. Di Giuseppe Verdi, la marcia trionfale, danze e finale del secondo atto di *Aida*; di Puccini, il finale dell'atto primo della *Bohème*. Altro brano di sicura presa, verrà eseguito il *Bolero* di Maurice Ravel, testimonianza dell'influenza pucciniana sul mondo musicale francese. E poi ancora l'impepetuosità della *Walkürenritt*, la Cavalcata delle Valchirie dalla *Walküre* di Richard Wagner. Il

SABATO 13 LUGLIO 2024 ORE 21.00  
LA FENICE IN PIAZZA SAN MARCO

# OMAGGIO PUCCINI DAL MONDO

MUSICHE DI RICHARD WAGNER, MAURICE RAVEL, GEORGE GERSHWIN, GIUSEPPE VERDI E GIACOMO PUCCINI



SELENE ZANETTI SOPRANO  
FRANCESCO DEMURO TENORE  
ALEXANDER MALOFEEV PIANOFORTE  
**JAMES CONLON**  
MAESTRO-CONCERTATORE E DIRETTORE

**ORCHESTRA E CORO  
DEL TEATRO LA FENICE**  
ALFONSO CAJANI MAESTRO DEL CORO

www.teatrolafenice.it

gran finale è ancora una volta con Giacomo Puccini, con tre brani dalla *Turandot*, la sua ultima partitura, autografa proprio fino all'aria di Liù «Tu che di gel sei cinta». E dopo l'aria del principe Calaf «Nessun dorma», un brano che non ha più bisogno di presentazioni, il finale sarà con «Padre augusto»: la soluzione dell'ultimo enigma dell'opera, e il lieto fine della vicenda, sono affidati alla voce di Turandot, che innesca il fastoso inno conclusivo nel quale l'integrazione firmata da Franco Alfano sprigiona tutte le solennità corali della scrittura pucciniana.

Il concerto diretto da Conlon va ad arricchire la lunga e memorabile lista di grandi eventi targati Fenice che hanno avuto luogo nella splendida cornice di Piazza San Marco, a partire dal primo registrato nei nostri annali, l'allestimento di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* nel lontano 1928, passando per i grandi spettacoli di danza come quello realizzato

in collaborazione con la Biennale 1972 intitolato *Piazza San Marco Event* con la Merce Cunningham & Dance Company, quello che vide protagonista il Ballet du XXème Siècle di Maurice Bejart nel 1975, e quello realizzato in collaborazione con il Comune di Venezia con il Bol'soj di Mosca del 1994; oppure per gli eventi di musica *pop* come il concerto di Sting con la Filarmonica della Fenice del 2011; fino ai più recenti 'Concerto di ringraziamento' del 1996 – a ingresso libero –, al concerto del settembre 2020, ancora in piena epoca 'pandemica', con l'Orchestra e Coro del Teatro La Fenice; il concerto dell'estate 2022 che ha visto Fabio Luisi dirigere l'Orchestra e Coro del Teatro La Fenice nei *Carmina Burana* di Carl Orff; infine l'evento del 2023 con Juraj Valčuha interprete della Nona Sinfonia di Ludwig van Beethoven.

## La Fenice in *tournée* ad Amburgo: il concerto nella prestigiosa Elbphilharmonie

L'Orchestra del Teatro La Fenice diretta da Markus Stenz si esibirà ad Amburgo, in occasione del Festival musicale dello Schleswig-Holstein, nella prestigiosa Grosser Saal della Elbphilharmonie, la sala da concerto tedesca da oltre duemila posti considerata tra le più grandi e acusticamente avanzate a livello mondiale. La sala – all'interno di un edificio che con i suoi 108 metri è la struttura abitabile più alta di Amburgo – è stata inaugurata l'11 gennaio 2017 con un concerto della NDR Elbphilharmonie Orchester e ospita quest'anno alcune tappe del celebre Festival musicale della regione dello Schleswig-Holstein, la cui programmazione nel 2024 è dedicata proprio alla città lagunare di Venezia e alla sua cultura musicale. In questo contesto si inserisce dunque la 'trasferta' della Fenice ad Amburgo, prevista nelle giornate di apertura della manifestazione tedesca.



*Esterno e interno (nella foto di Michael Zapf) dell'Elbphilharmonie di Amburgo.*



Il programma dello Schleswig-Holstein Music Festival 2024 sarà dunque un omaggio a Venezia ‘metropoli della musica’, e si svilupperà in una serie di novanta eventi volti a mettere in luce tutta la ricchezza del patrimonio musicale della città lagunare, attraverso concerti sinfonici, musica da camera, serate di canto e di opera e musica sacra, ma anche concerti e letture ispirati al carnevale veneziano, alla vita di Giacomo Casanova o alle canzoni popolari dei gondolieri. L’Orchestra del Teatro La Fenice non sarà la sola ‘ambasciatrice musicale’ di Venezia: con lei ci saranno l’Orchestra Barocca di Venezia, I Solisti Veneti, la Venice Vocal Jam e l’attore e musicista tedesco – innamorato di Venezia – Ulrich Tukur. I programmi musicali dei diversi eventi proporranno numerose composizioni di Antonio Vivaldi – l’autore che incarna la musica della sua città natale come nessun altro – secondo le più diverse interpretazioni. Solo per citare alcuni esempi, l’orchestra Chineke! presenterà il suo arrangiamento *punky* delle *Quattro stagioni* del compositore britannico Max Richter; il mezzosoprano Lea Desandre getterà una nuova luce sulle arie d’opera di Vivaldi insieme al Jupiter Ensemble sotto la direzione del liutista Thomas Dunford; mentre il violinista finlandese Pekka Kuusisto arricchirà la musica del Prete rosso con improvvisazioni folkloristiche insieme alla Deutsche Kammerphilha.

L’Orchestra del Teatro La Fenice, diretta da Markus Stenz, risponderà con un programma sinfonico-concertistico di stampo ottocentesco che si aprirà con un omaggio alla città di Amburgo, con il Concerto in mi minore per violino e orchestra op. 64 di Felix Mendelssohn Bartholdy, musicista nato proprio nella cittadina tedesca. Vikram Francesco Sedona, vincitore del xxxii Concorso Città di Vittorio Veneto, sosterrà la parte solistica. Seguirà la Settima Sinfonia in mi maggiore di Anton Bruckner, un brano scelto per celebrare i duecento anni dalla nascita del compositore austriaco. Il concerto dell’Orchestra del Teatro La Fenice è in programma mercoledì 3 luglio 2024 alle ore 20.00.

## La *partnership* culturale tra Venezia FC e Teatro La Fenice

*Parliamo con Silvia Davi, Chief Marketing & Communications Officer & Head of Global Partnerships del Venezia FC.*

*Il Venezia FC, fondato nel 1907, ha più di cent'anni di storia. Potrebbe raccontarne in breve le tappe, comprendendo anche lo Stadio Penzo, che è il secondo per antichità in Italia?*

Il Venezia FC è stato originariamente fondato nel 1907. Il club ha trascorso gran parte della sua storia nelle prime due divisioni italiane e il suo risultato più significativo è la vittoria della Coppa Italia nella stagione sportiva 1940-1941. In quella stessa stagione, il Venezia è andato vicino alla vittoria dello scudetto, arrivando al termine del campionato al terzo posto, dietro la Roma e il Torino.

Dopo la fusione con il club della 'terraferma' veneziana, Ac Mestre, nel 1987, i colori del club cambiano dal tradizionale nero-verde all'attuale arancio-nero-verde e nel 1997-1998, con l'allenatore Walter Novellino, il Venezia conquista finalmente la promozione in Serie A dopo trentun anni di assenza.

Negli anni recenti, sotto la guida del presidente Duncan Niederauer, il Venezia FC ha conquistato ben due promozioni in Serie A, nelle stagioni 2020-2021 e 2023-2024, riportando grande entusiasmo tra la tifoseria, che ha accompagnato giocatori e dirigenti lungo il Canal Grande con due indimenticabili cortei acquei.

Lo stadio di casa del Venezia FC è lo Stadio Pier Luigi Penzo, che si trova sull'isola di Sant'Elena, adiacente alla sede della Biennale di Venezia. È il secondo stadio di calcio più antico d'Italia, dopo lo Stadio Luigi Ferraris di Genova. Il 'campo di Sant'Elena' fu utilizzato già durante l'autunno 1910 ma fu ufficialmente inaugurato il 7 settembre 1913 in occasione di una partita con il Genoa. Inizialmente dotato di una pista di atletica leggera, lo stadio nel corso degli anni è stato più volte modificato fino al raggiungimento dell'attuale conformazione.

*Trattandosi di una gloriosa realtà veneziana, è naturale che cerchi di dialogare e di intrecciare relazioni con la città e con le sue maggiori istituzioni. Quali sono i progetti avviati in questa direzione? Quanto è importante per la Società incontrare le eccellenze del territorio?*

Rapportarsi con il territorio di appartenenza è assolutamente fondamentale per un club come il nostro, a maggior ragione in una città capace di coniugare cultura, arte e bellezza





*Il Teatro La Fenice festeggia il passaggio del Venezia FC in Serie A con i colori della squadra.*

*pubblici. Viceversa, il Venezia FC ha dato assistenza tecnica alla squadra della Fenice, composta da artisti, tecnici e amministrativi, fornendo le divise in occasione del LIV Campionato Europeo dei Teatri recentemente disputato a Napoli. E proprio al Penzo la stessa formazione ha affrontato nel 2023 il match con i giocatori/collegi della Scala. In questo quadro, quali nuove iniziative potrebbero essere messe in cantiere nei prossimi tempi?*

come nessun'altra al mondo. Sentiamo forte il dovere e l'esigenza di attivare iniziative di rilevanza sociale sul nostro territorio, così come di rapportarci con i principali attori del mondo culturale di una città unica al mondo come Venezia. Nel nostro *mission statement* affermiamo proprio questo, e lo facciamo nel concreto attraverso un dialogo costante con alcuni dei più importanti player veneziani come Teatro La Fenice, Ocean Space, Le Gallerie dell'Accademia, Museo M9 e Musei Civici.

*Con la Fondazione Teatro La Fenice la collaborazione è già saldamente avviata e bilaterale, come dimostra l'accoglienza, da parte del Teatro, di giocatori della squadra e ospiti stranieri, i giovani calciatori americani in visita al Venezia e dunque anche alla Fenice o la disponibilità a 'prestare' i suoi spazi per shooting fotografici ed eventi*

Siamo orgogliosi delle nostre *partnership* culturali e ogni anno cerchiamo di svilupparle e incrementare la nostra presenza sul territorio. Vorremmo coinvolgere sempre più i nostri giocatori di prima squadra, settore giovanile e femminile nei programmi della Fenice per dar loro la possibilità di crescere anche da un punto di vista educativo, culturale e sociale. Noi ci consideriamo ambasciatori della città di Venezia e uno dei nostri obiettivi è quello di creare consapevolezza del passato storico e del presente della città.

*Sport e arte sono manifestazioni culturali diverse ma contigue. Quali sono, a suo parere, gli elementi che le accomunano?*

Il senso di comunità è forte sia nel mondo dell'arte che nel mondo del calcio. Il calcio e l'arte hanno la forza di poter veicolare valori positivi grazie alla loro rilevanza socio-culturale. Venezia è una città storica conosciuta per le arti, in particolare per la musica e l'opera, quindi è un luogo molto simbolico. Il calcio è un importante fenomeno culturale e uno dei pilastri della nostra *mission* è proprio quello di farci ambasciatori della storia e della cultura veneziana nel mondo.

*Il Venezia quest'anno ha giocato un ottimo campionato in serie B. Quali sono, secondo lei, gli ingredienti di questo successo?*

La prima squadra, l'area sportiva e l'intero club hanno lavorato duramente per tutta la stagione con grande determinazione e dedizione. I tifosi e l'intera comunità veneziana sono sempre stati al nostro fianco dandoci grande spinta nel superare ogni avversità. Nel corso della stagione non abbiamo mai posto limiti ai nostri sogni e questo ci ha portato a regalare una grandissima gioia a tutta la città. Per questo motivo *'dream on water'* è diventato il *claim* che ha accompagnato i festeggiamenti per la promozione in Serie A.



*Richard Strauss dirige l'Orchestra Veneziana alla Fenice, 4 aprile 1931.*

## MAESTRI COLLABORATORI

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

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

**Violini** Alessandro Cappelletto ♦, Margherita Miramonti, Alessia Avagliano, Nicola Fregonese, Giacomo Rizzato, Valentina Favotto

**Viole** Claudio Laureti • ♦, *nnp\**, Marco Scandurra, Fiorenza Barutti ♦

**Violoncelli** Giacomo Cardelli • ♦, Marco Trentin, Valerio Cassano, Antonino Puliafito

**Contrabbassi** Matteo Liuzzi •, Leonardo Galligioni

**Flauti** Gianluca Campo •, Fabrizio Mazzacua

**Oboi** Rossana Calvi •, Angela Cavallo

**Clarinetti** Simone Simonelli •, Fabrizio Lillo ♦

**Fagotti** Marco Giani •, Riccardo Papa

**Corni** Vincenzo Musone •, Dario Venghi ♦

**Tromba** Fabiano Cudiz • ♦

**Trombone basso** Claudio Magnanini

**Timpani** Dimitri Fiorin •

**Percussioni** Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

**Arpe** Maria Carolina Patrocínio Coimbra • ♦, Erika Perantoni ♦

**Pianoforte** Michele Bolla ♦

**Celesta** Aleksandra Pavlova ♦

**Harmonium** Silvio Celeghin ♦

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

## CORO DEL TEATRO LA FENICE

**Alfonso Caiani**  
*maestro del Coro*

**Andrea Chinaglia** ◊  
*altro maestro del Coro*

**Soprani** Elena Bazzo, Serena Bozzo, Lucia Braga, Caterina Casale, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Carlotta Gomiero, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won

**Alti** Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori

**Tenori** Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Hernan Victor Godoy, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Alessandro Vannucci

**Bassi** Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio Simone Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Roberto Spanò, Franco Zanette

## SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

**Fortunato Ortombina** *sovrintendente e direttore artistico*

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

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

**Marco Paladin** *direttore musicale di palcoscenico*

**Lucas Christ** *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI **Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Sebastiano Bonicelli** ◇

ARCHIVIO MUSICALE **Andrea Moro, Tiziana Paggiaro**

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

UFFICIO STAMPA **Barbara Montagner** *responsabile*, **Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliciolli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin**

ARCHIVIO STORICO **Marina Dorigo, Franco Rossi** *consulente scientifico*

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

## DIREZIONE GENERALE

**Andrea Erri** *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

**Andrea Erri** *direttore ad interim*, **Dino Calzavara** *responsabile ufficio contabilità e controllo*, **Nicolò De Fanti, Anna Trabuio**

FENICE EDUCATION **Monica Fracassetti, Andrea Giacomini**

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, **Laura Coppola** *responsabile*

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

## DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

**Giorgio Amata** *direttore*

**Alessandro Fantini** *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

**Giovanna Casarin** *responsabile ufficio amministrazione del personale*, **Giovanni Bevilacqua** *responsabile ufficio gestione del personale*, **Dario Benzo, nnp\***, **Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon, Marianna Cazzador** ◇, **Pietro Neri** ◇

## DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

**Lorenzo Zanoni** *direttore organizzazione della produzione*, **Lucia Cecchelin** *responsabile della programmazione*, **Sara Polato** *altro direttore di palcoscenico*, **Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso, Giovanni Barosco** ◇, **Francesco Bortolozzo** ◇

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

## AREA TECNICA

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

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Carmine Carelli, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Edoardo Donò ◊, Giorgio Formica ◊, Ricardo Ribeiro ◊, Tommaso Stefani ◊

AUDIOVISIVI Stefano Faggian *capo reparto*, *nnp\**, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Nicola Costantini ◊

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Roberto Pirrò, Luca Potenza, Maria Francesca Cardarelli ◊

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Maria Assunta Aventaggiato ◊, Nerina Bado ◊, Maria Patrizia Losapio ◊, Filippo Soffiati ◊, Paola Milani e Luigina Caroppo ◊ *addetta calzoleria*

◊ a termine, in somministrazione o in distacco

\**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

**Teatro La Fenice**

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

*opera inaugurale*

**Les Contes d'Hoffmann**

*musica di Jacques Offenbach*

*direttore Antonello Manacorda*

*regia Damiano Michieletto*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

**Teatro La Fenice**

10, 11, 12, 13, 14 gennaio 2024

**Les Saisons**

liberamente ispirato alle Quattro Stagioni  
di Vivaldi

*musica di Antonio Vivaldi  
e Giovanni Antonio Guido*

*coreografia Thierry Malandain*

*direttore e violino Stefan Plewniak*

Malandain Ballet Biarritz

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

**Teatro Malibran**

18, 19, 20, 24 gennaio 2024

**Pinocchio**

*musica di Pierangelo Valtinoni*

OPERA PER LE SCUOLE

*direttore Marco Paladin*

*regia Gianmaria Aliverta*

Orchestra del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

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

**Il barbiere di Siviglia**

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore Renato Palumbo*

*regia Bepi Morassi*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

2, 4, 6, 8, 10 febbraio 2024

**La bohème**

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore Stefano Ranzani*

*regia Francesco Micheli*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

**Teatro Malibran**

8, 10, 12, 14, 16 marzo 2024

**Maria Egiziaca**

*musica di Ottorino Respighi*

*direttore Manlio Benzi*

*regia Pier Luigi Pizzi*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

12, 14, 17, 20, 23 aprile 2024

**Mefistofele**

*musica di Arrigo Boito*

*direttore Nicola Luisotti*

*regia Moshe Leiser e Patrice Caurier*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

18, 19, 20, 21 aprile 2024

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



**Teatro Malibrán**  
18, 19, 20, 21 aprile 2024

## Marco Polo

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

*direttore* Luisa Russo  
*regia* Emanuele Gamba

Orchestra e Coro del Conservatorio  
Benedetto Marcello di Venezia

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

**Teatro La Fenice**  
16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25 maggio 2024

## Don Giovanni

*musica di Wolfgang Amadeus Mozart*

*direttore* Robert Treviño  
*regia* Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro Malibrán**  
7, 9, 11, 13, 15 giugno 2024

## Il Bajazet (Il Tamerlano)

*musica di Antonio Vivaldi*

*direttore* Federico Maria Sardelli  
*regia* Fabio Ceresa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
21, 23, 25, 27, 30 giugno 2024

## Ariadne auf Naxos

*musica di Richard Strauss*

*direttore* Markus Stenz  
*regia* Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

**Teatro La Fenice**  
30 agosto, 3, 8, 14, 18 settembre 2024

## Turandot

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore* Francesco Ivan Ciampa  
*regia* Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

**Teatro La Fenice**  
13, 15, 17, 19, 22 settembre 2024

## La fabbrica illuminata

*musica di Luigi Nono*

## Erwartung

*musica di Arnold Schönberg*

*direttore* Jérémie Rhorer  
*regia* Daniele Abbado

Orchestra del Teatro La Fenice

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

**Teatro Malibrán**  
31 ottobre, 3, 5, 7, 10 novembre 2024

## La vita è sogno

*musica di Gian Francesco Malipiero*

*direttore* Francesco Lanzillotta  
*regia* Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice



**Teatro La Fenice**

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

*direttore***Robert Treviño**

Gustav Mahler  
Sinfonia n. 3 in re minore

*contralto* Sara Mingardo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
Piccoli Cantori Veneziani

**Teatro La Fenice**

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

*direttore***Myung-Whun Chung**

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

Igor Stravinskij  
*Le Sacre du printemps*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Basilica di San Marco**

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

*direttore***Marco Gemmani**

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

Cappella Marciana

**Teatro La Fenice**

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

*direttore***Hartmut Haenchen**

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

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

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

*direttore***Alpesh Chauhan**

Anton Bruckner  
Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

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

*direttore***Ivor Bolton**

Luigi Cherubini  
*Lodoïska*: ouverture

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

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

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

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

*direttore e pianoforte***Rudolf Buchbinder**

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

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

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

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

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

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

*violino* Roberto Baraldi  
*violoncello* Emanuele Silvestri  
Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

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

*direttore***Myung-Whun Chung**

Giuseppe Verdi  
Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

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

**Teatro La Fenice**

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

*direttore*

**Nicola Luisotti**

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

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

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

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

*direttore*

**Dmitry Kochanovsky**

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

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

*violino* vincitore Premio Paganini 2023  
Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

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

*direttore*

**Daniele Rustioni**

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

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

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

*direttore*

**Federico Maria Sardelli**

musiche di Antonio Vivaldi

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

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

*direttore*

**Markus Stenz**

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

Anton Bruckner  
Sinfonia n. 7 in mi maggiore

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

**Teatro La Fenice**

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

*direttore*

**Markus Stenz**

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

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

**Piazza San Marco**

sabato 13 luglio 2024 ore 21.00

**Omaggi a Giacomo Puccini  
dal mondo**

musiche di Richard Wagner, Maurice Ravel,  
George Gershwin, Giuseppe Verdi e Giacomo  
Puccini

*direttore* James Conlon  
*soprano* Selene Zanetti  
*tenore* Francesco Demuro  
*pianoforte* Alexander Malofeev  
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

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

*direttore*

**Alfonso Caiani**

Arthur Honegger  
*Le Roi David*  
psaume symphonique en trois parties  
versione originale 1921

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

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

*direttore*

**Juanjo Mena**

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

Witold Lutoslawski  
Concerto per orchestra

*pianoforte* Nicolò Cafaro  
Orchestra del Teatro La Fenice

ORCHESTRA OSPITE

**Teatro La Fenice**

lunedì 22 aprile 2024 ore 20.00

*direttore*

**Kent Nagano**

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

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

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento



**Teatro La Fenice**  
20, 23, 26, 29 novembre  
1 dicembre 2024  
*opera inaugurale*

## Otello

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Myung-Whun Chunga*  
*regia Fabio Ceresa*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
22, 24, 27, 30 novembre 2024

## La traviata

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Diego Matheuz*  
*regia Robert Carsen*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice "2004-2024"

**Teatro Malibran**  
15, 16, 17, 18, 19 gennaio 2025

## Romeo e Giulietta

*musica di Sergej Prokof'ev*

*coreografia di John Neumeier*  
*direttore Markus Lehtinen*

Hamburg Ballet  
Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
7, 9, 11, 14, 16, 19, 23, 25, 28 febbraio 2025

## Rigoletto

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Daniele Callegari*  
*regia Damiano Michieletto*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
20, 21, 22, 26, 27 febbraio  
1, 2, 4 marzo 2025

## Il barbiere di Siviglia

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore Renato Palumbo*  
*regia Bepi Morassi*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**  
7, 9, 11, 13, 15 marzo 2025

## Il trionfo dell'onore

*musica di Alessandro Scarlatti*

*direttore Enrico Onofri*  
*regia Stefano Vizioli*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in occasione del 300° anniversario della morte  
di Alessandro Scarlatti

**Teatro La Fenice**  
28, 30 marzo, 1, 4, 6 aprile 2025

## Anna Bolena

*musica di Gaetano Donizetti*

*direttore Renato Balsadonna*  
*regia Pier Luigi Pizzi*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**  
2, 4, 10, 13, 15 maggio 2025

## Der Protagonist

*musica di Kurt Weill*

*direttore Markus Stenz*  
*regia Ezio Toffolutti*

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
16, 18, 20, 22, 24 maggio 2025

## Attila

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Sebastiano Rolli*  
*regia Leo Muscato*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
20, 22, 24, 28 giugno, 1 luglio 2025

## Dialogues des carmélites

*musica di Francis Poulenc*

*direttore* Frédéric Chaslin  
*regia* Emma Dante

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con Fondazione Teatro dell'Opera di Roma

**Teatro La Fenice**  
29, 31 agosto, 2, 4, 7 settembre 2025

## Tosca

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore* Daniele Rustioni  
*regia* Joan Anton Rechi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
18, 19, 20, 21, 23 settembre 2025

## La Cenerentola

*musica di Sergej Prokof'ev*

*coreografia di* Jean-Christophe Maillot  
*direttore* Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo  
Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**  
3, 4, 5 ottobre 2025

## España

*coreografie* Eduardo Martinez, Antonio Pérez,  
Albert Hernández e Irene Tena,  
Patricia Guerrero

Compagnia Larreal  
Real Conservatorio Profesional de Danza  
Mariemma

**Teatro Malibran**  
10, 11 ottobre 2025

## Hashtag

nuova versione 2025  
*musica di* Flavien Taulelle

*coreografia di* Riyad Fghani

Pockemon Crew

produzione Association Qui fait ça? Kiffer ça!  
coproduzione Ville de Lyon,  
Région Rhône-Alpes

**Teatro La Fenice**  
17, 19, 21, 23, 26 ottobre 2025

## Wozzeck

in versione italiana  
*musica di* Alban Berg

*direttore* Markus Stenz  
*regia* Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**  
31 gennaio, 1, 2, 4, 5 febbraio 2025

## Acquaprofonda

*musica di* Giovanni Sollima  
OPERA PER LE SCUOLE

*direttore* Eric Eade Foster  
*regia* Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como  
allestimento AsLiCo

**Teatro Malibran**  
2, 3, 4, 5 aprile 2025

## Arcifanfano re dei matti

*musica di* Baldassare Galuppi  
OPERA PER LE SCUOLE

*direttore* Francesco Erle  
*regia* Bepi Morassi

Orchestra del Conservatorio  
Benedetto Marcello di Venezia

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



**Teatro La Fenice**

venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00  
sabato 7 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

**Hervé Niquet**

Antoine Dauvergne  
*Persée*: ouverture e danze

Etienne Nicolas Méhul  
Sinfonia n. 1 in sol minore

Marc-Antoine Charpentier  
*Te Deum* in re maggiore n.146

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

venerdì 13 dicembre 2024 ore 20.00  
sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00  
domenica 15 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

**Charles Dutoit**

Franz Joseph Haydn  
Sinfonia n.104 in re maggiore Hob.I:104  
*London*

Antonín Dvořák  
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95  
*Dal nuovo mondo*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Basilica di San Marco**

martedì 17 dicembre 2024 ore 20.00  
mercoledì 18 dicembre 2024 ore 20.00  
*concerto di Natale*

direttore

**Marco Gemmani**

Francesco Cavalli  
Messa di Natale  
(Musiche sacre 1656)

Cappella Marciana

**Teatro Malibran**

domenica 5 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

**Christian Arming**

Johann Strauss  
*Il pipistrello*: ouverture  
*Wein, Weib und Gesang!* op. 333  
*Rosen aus dem Süden* op. 388  
*Elfen a Magyar!* op. 332 - *Wiener Blut* op. 354

Richard Strauss  
*Der Rosenkavalier* suite per orchestra  
dall'opera 59

Johann Strauss  
*Pizzicato Polka - Egyptischer-Marsch* op. 335  
*Tritsch-Tratsch Polka - Kaiser-Walzer* op. 437

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00  
sabato 25 gennaio 2025 ore 20.00  
domenica 26 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

**Alpesh Chauhan**

Felix Mendelssohn Bartholdy  
*Meesruhe und glückliche Fahrt* op. 27

Darius Milhaud  
*Le boeuf sur le toit* op. 58

Louise Farrenc  
Ouverture n. 2 in mi bemolle maggiore op. 24

Robert Schumann  
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore  
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

venerdì 14 marzo 2025 ore 20.00  
domenica 16 marzo 2025 ore 17.00

direttore

**Enrico Onofri**

Franz Joseph Haydn  
*Il mondo della luna*: ouverture

Antonio Sacchini  
*Chaconne* in do minore

Michael Haydn  
Sinfonia n. 39 in do maggiore p 31

Joseph Martin Kraus  
*Olympie*: ouverture

Giuseppe Sammartini  
Sinfonia in la maggiore J-c 62

Luigi Boccherini  
Sinfonia n. 6 in do minore G 519

Orchestra del Teatro La Fenice

**Basilica di San Marco**

lunedì 24 marzo 2025 ore 20.00

**Cappella Musicale Pontificia**

musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina

in occasione dell'anno giubilare e del 500°  
anniversario della nascita di Giovanni Pierluigi  
da Palestrina

**Teatro La Fenice**

giovedì 3 aprile 2025 ore 20.00  
sabato 5 aprile 2025 ore 20.00

direttore e pianoforte

**Rudolf Buchbinder**

Ludwig van Beethoven  
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2  
in si bemolle maggiore op. 19

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4  
in sol maggiore op. 58

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1  
in do maggiore op. 15

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
sabato 12 aprile 2025 ore 20.00  
domenica 13 aprile 2025 ore 17.00

*direttore*  
**Ton Koopman**

Johann Sebastian Bach  
*Matthäus-Passion* BWV 244

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
Piccoli Cantori Veneziani

**Teatro La Fenice**  
venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00  
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

*direttore*  
**Myung-Whun Chung**

Gustav Mahler  
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 30 maggio 2025 ore 20.00  
sabato 31 maggio 2025 ore 20.00  
domenica 1 giugno 2025 ore 17.00

*direttore*  
**Martin Rajna**

Ludwig van Beethoven  
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Antonín Dvořák  
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibrán**  
sabato 7 giugno 2025 ore 20.00  
domenica 8 giugno 2025 ore 17.00

*direttore*  
**Manlio Benzi**

Fryderyk Chopin  
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2  
in fa minore op. 21

Jean Sibelius  
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

*pianoforte* Giacomo Menegardi  
vincitore xxxix edizione del Premio Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 27 giugno 2025 ore 20.00  
domenica 29 giugno 2025 ore 17.00

*direttore*  
**Ivor Bolton**

Igor Stravinskij  
*Pulcinella*

Felix Mendelssohn Bartholdy  
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56 *Scozzese*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
sabato 5 luglio 2025 ore 20.00  
domenica 6 luglio 2025 ore 17.00

*direttore*  
**Stanislav Kochanovsky**

Sergej Prokof'ev  
*Chout* op. 21

Pëtr Il'ič Čajkovskij  
*Il lago dei cigni*: suite

Orchestra del Teatro La Fenice

**Piazza San Marco**  
sabato 12 luglio 2025 ore 21.00

**La Fenice  
in Piazza San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 5 settembre 2025 ore 20.00  
sabato 6 settembre 2025 ore 20.00

*direttore*  
**Daniele Rustioni**

Gustav Mahler  
Sinfonia n. 4 in sol maggiore

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
sabato 27 settembre 2025 ore 20.00  
domenica 28 settembre 2025 ore 17.00

*direttore*  
**Giuseppe Mengoli**

Gustav Mahler  
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 24 ottobre 2025 ore 20.00  
sabato 25 ottobre 2025 ore 20.00

*direttore*  
**Markus Stenz**

Franz Joseph Haydn  
Sinfonia n. 100 in sol maggiore Hob.I:100  
*Militärsinfonie*

Johannes Brahms  
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00  
domenica 2 novembre 2025 ore 17.00

*direttore*  
**Kent Nagano**

Jean-Baptiste Lully  
*Le Bourgeois gentilhomme*: ouverture e danze

Richard Strauss  
*Der Bürger als Edelmann*  
suite dalle musiche di scena op. 60

Orchestra 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 grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

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

#### **Quote associative**

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

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

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

#### **Cda**

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

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

I soci hanno diritto a:

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

#### **Le principali iniziative della Fondazione**

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



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

### Restauri

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

### Donazioni

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

### Acquisti

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

## PUBBLICAZIONI

*Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (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, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;  
*L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;  
*Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;  
*Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;  
*Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;  
*Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;  
*I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;  
*Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;  
*La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;  
*Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;  
*Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;  
*A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

---

SOCI FONDATORI

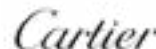
---



---

SOCI SOSTENITORI E PARTNER

---



VDA · telkonet

FREUNDENKREIS DES  
TEATRO LA FENICE



Swiss Seaside Foundation



MOTORCLASS

Concessionaria Audi per la provincia di Venezia

zafferano



HAUSBRANDT

TRISTE 1892



pwc

Marsilio



APV INVESTIMENTI



AUTORITÀ DI SISTEMA PORTUALE  
DEL MARE ADRIATICO SETTENTRIONALE

Porto di Venezia e Chioggia

MAVIVE  
VENEZIA



CIPRIANI  
FOOD  
FONDATA 1987

ALILAGUNA

VETTORE UFFICIALE

TRENITALIA  
GRUPPO REGIONE DELLO STATO ITALIANO

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

*presidente*

Luigi De Siervo

*vicepresidente*

Teresa Cremisi

Maria Laura Faccini

Maria Leddi Maiola

*consiglieri*

Fortunato Ortombina

*sovrintendente e direttore artistico*

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Arcangelo Boldrin

Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



**FEST**

FENICE SERVIZI TEATRALI

*Amministratore Unico*

Giorgio Amata

*Collegio Sindacale*

Bruno Giacomello, *Presidente*

Annalisa Andreetta, *Sindaco*

Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*

Ugo Campaner, *Supplente*

**FEST srl**  
**Fenice Servizi Teatrali**



# La Fenice per le famiglie



## Teatro Malibran

domenica 21 aprile 2024 ore 15.30

### Marco Polo

*opera in tre atti*

*consigliata a partire dai 10 anni*

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

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

Orchestra e Coro del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

maestro del Coro Francesco Erle

personaggi e interpreti principali vincitori delle audizioni del Master OperaStudio  
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia e con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia nel 700° anniversario della morte di Marco Polo

prima rappresentazione assoluta



## Teatro La Fenice - Sale Apollinee

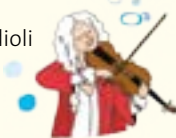
sabato 23 marzo 2024 ore 10.00 e ore 12.00

domenica 24 marzo 2024 ore 10.00 e ore 12.00

### Le 4 stagioni Kids

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

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



## Teatro La Fenice - Sale Apollinee

sabato 11 maggio 2024 ore 10.00 e ore 12.00

domenica 12 maggio 2024 ore 10.00 e ore 12.00

### Nessun dorma... Puccini Kids

*laboratorio vocale e gestuale*  
*consigliato a partire dai 7 anni*

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

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



per informazioni

Fenice Educational +39 041 786681 – +39 041 786541

<https://education.teatrolafenice.it>

[formazione@teatrolafenice.org](mailto:formazione@teatrolafenice.org)

Vuoi essere  
sempre **aggiornato**  
sulla **programmazione**  
del **Teatro La Fenice**,  
su **spettacoli**, promozioni,  
**guide** all'ascolto  
di **opere** e **concerti**,  
presentazioni di **libri**,  
**convegni**?



N e w s l e t t e r



Rimani in contatto con noi,  
**iscriviti alla nostra newsletter**  
[www.teatrolafenice.it/newsletter/](http://www.teatrolafenice.it/newsletter/)



**VeneziaMusica e dintorni**  
fondata da Luciano Pasotto nel 2004  
n. 120 - giugno 2024  
ISSN 1971-8241

**Ariadne auf Naxos**

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia  
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero  
Marina Dorigo, Virgilio Bernardoni, Franco Rossi

Traduzioni di  
Tina Cawthra

Realizzazione grafica  
Leonardo Mello

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

*Supplemento a*  
**La Fenice**

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

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

€ 10,00