

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2010
Lirica e Balletto

LE RIRE

*Bruno Maderna
Saburo Teshigawara*

DIDO AND ÆNEAS

Henry Purcell

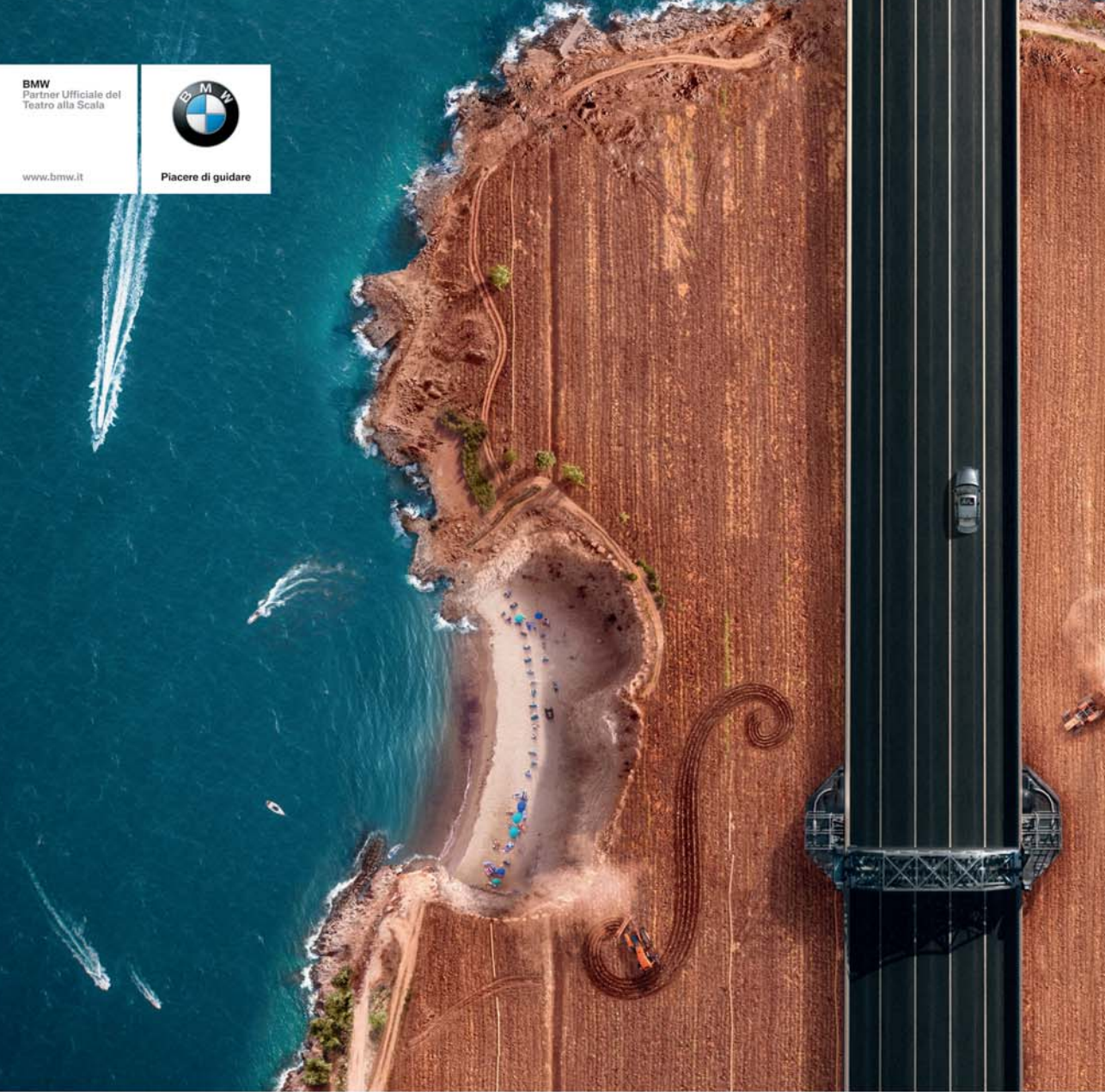


BMW
Partner Ufficiale del
Testo alla Scala



Piacere di guidare

www.bmw.it



IL PIACERE VIAGGIA SULLA STRADA DELLA GRANDE MUSICA.

IL PIACERE È BMW.



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

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



I CD DELLA FENICE

Il Gran Teatro la Fenice di Venezia, allo scopo di promuovere e valorizzare il proprio patrimonio musicale, dalla riapertura del 2004 ha iniziato la pubblicazione in compact disc di titoli operistici tratti dall'archivio storico, le cui prime registrazioni risalgono agli anni '50.

Titoli finora pubblicati per "Fenice Opera Live" (FOL)



Verdi, LA TRAVIATA
direttore Marcello Viotti (rec. 2002 | CRR2802)
collana "Omaggio a Viotti"



Martin y Soler, UNA COSA RARA
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1999, FOL0002)



Rossini, L'INGANNO FELICE
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1998, FOL0003)



AAVV, "KATIA RICCIARELLI ALLA FENICE"
(FOL0004), collana "Grandi Voci"



FENICEOPERATIVE

Prossime uscite/next releases:

Rossini, IL BARBIERE DI SIVIGLIA | Collana **Omaggio a Viotti**

Haendel, ALCINA con Joan Sutherland, 1960

LEYLA GENCER ALLA FENICE | Collana **Grandi Voci**



IL CIOCCOLATINO DEL TEATRO LA FENICE

il piacere di sostenere la musica



**Squisite creazioni per deliziare il palato con raffinatezza
Un prezioso ricordo del Teatro veneziano**

Il Cioccolatino del Teatro La Fenice è in vendita nei migliori negozi di Venezia
e presso il Bookshop del Teatro La Fenice aperto tutti giorni
dalle 10.00 alle 18.00 bookshop@festfenice.com tel. 041786611



FAVELLA S.p.A.

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2010



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

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

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

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^5$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

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

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

Incontro con l'opera

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 25 gennaio 2010 ore 18.00
LUCA MOSCA

Manon Lescaut

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 5 febbraio 2010 ore 18.00
PIERO MIOLI

Il barbiere di Siviglia

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 10 marzo 2010 ore 18.00
ENZO RESTAGNO

Dido and Æneas

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 14 maggio 2010 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

Don Giovanni

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 21 giugno 2010 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

The Turn of the Screw

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 22 settembre 2010 ore 18.00
MICHELE DALL'ONGARO

Rigoletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 25 ottobre 2010 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

L'elisir d'amore

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 3 dicembre 2010 ore 18.00
SANDRO CAPPELLETTO

Il killer di parole

Incontro con il balletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 19 luglio 2010 ore 18.00
SERGIO TROMBETTA

Le corsaire

IL MONDO VIA VENEZIA

UN VIAGGIO A MISURA D'UOMO

- UN UNICO TERMINAL PER UN TRANSITO SEMPLICE ED IMMEDIATO
- MINIMUM CONNECTING TIME DI 35 MINUTI
- OLTRE 50 DESTINAZIONI DI LINEA NAZIONALI E INTERNAZIONALI
- PIU' DI 140 VOLI SETTIMANALI DAL SUD ITALIA
- 50 NEGOZI PER OGNI TUA ESIGENZA



AMBURGO
AMSTERDAM
ATENE
ATLANTA
BARCELONA
BARI
BERLINO-SCHONEFELD
BERLINO-TEGEL
BUDAPEST
BUCAREST-OTOPENI
BRINDISI

BRISTOL
BRUXELLES
CAGLIARI
CATANIA
COLONIA
COPENAGHEN
DUBAI
DUBLINO
DUSSELDORF
EAST MIDLANDS
EDINBURGO

FRANCOFORTE
GINEVRA
HANOVER
HELSINKI
ISTANBUL
LEEDS-BRADFORD
LIONE
LISBONA
LONDRA GATWICK
LONDRA HEATHROW
MADRID

MONACO
MONTREAL
MOSCA
NAPOLI
NEW YORK
NIZZA
OLBIA
OSLO
PALERMO
PARIGI C. DE GAULLE
PHILADELPHIA

PRAGA
RIGA
ROMA FIUMICINO
SHARM EL SHEIK
SIVIGLIA
STUTTGART
TIMISOARA
TORONTO
VIENNA
ZURIGO

IL FUTURO SVILUPPO DELL'AREA - VERSO L'AIRPORT CITY





GRAN TEATRO LA FENICE

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al “Gran Teatro La Fenice” collegandoti al sito: www.geticket.it.



Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing



di Pat Carra

CHE SENSO HA
SUICIDARSI
PER ENEA...

QUANDO
POSSO
CANTARE
PER ORE
CON
BELINDA?





Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2010
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice*

venerdì 29 gennaio 2010 ore 19.00

Manon Lescaut

domenica 14 marzo 2010 ore 19.00

Dido and Æneas

martedì 18 maggio 2010 ore 19.00

Don Giovanni

venerdì 25 giugno 2010 ore 19.00

The Turn of the Screw

domenica 5 settembre 2010 ore 19.00

La traviata

sabato 25 settembre 2010 ore 19.00

Rigoletto

venerdì 29 ottobre 2010 ore 19.00

L'elisir d'amore

venerdì 10 dicembre 2010 ore 19.00

Il killer di parole

Concerti della Stagione sinfonica 2009-2010
*trasmessi in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Andrea Molino (giovedì 19 novembre 2009)

Gabriele Ferro (venerdì 15 gennaio 2010)

Eliahu Inbal (sabato 20 febbraio 2010)

John Axelrod (venerdì 5 marzo 2010)

Ottavio Dantone (venerdì 30 aprile 2010)

Dmitrij Kitajenko (sabato 5 giugno 2010)

Juraj Valčuha (venerdì 2 luglio 2010)

Montegrappa

ITALIA



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

Limited Edition
montegrappa.com

Prima di ogni rappresentazione
dell'Opera Dido and Aeneas di Henry Purcell
viene proiettato il video

Jana Sterbak
Waiting for High Water

in collaborazione con
Fondazione Bevilacqua La Masa,
Teatro La Fenice, Galleria Raffaella Cortese - Milano

con il sostegno tecnico di Epson



GALLERIA RAFFAELLA CORTESI

BARBARA GROSS GALERIE

Québec
Fondation
Rome

Galeria Toni Tàpies

EPSON[®]
EXCEED YOUR VISION

Fondazione Bevilacqua La Masa
Comune di Venezia

Jana Sterbak

Through the Eye of the Other

a cura di Francesca Pasini

Teatro La Fenice

28 febbraio > 28 marzo 2010



FONDAZIONE
BEVILACQUA
LA MASA

COMUNE
DI VENEZIA



28 febbraio – 28 marzo 2010
Teatro La Fenice, Campo San Fantin 1965, Venezia
Info: T 0039 (0)41 5207797
press@bevilacqualamasa.it
www.bevilacqualamasa.it

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA



SAVE
SOCIETÀ AEROPORTO VENEZIA S.p.A.



CONFINDUSTRIA
Venezia



Autorità portuale

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company



APV Investimenti
Assicurazione, Previdenza e Servizi di Infrastruttura e Attività Correlate

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Fabio Cerchiai
Achille Rosario Grasso
Giorgio Orsoni
Luciano Pomoni
Giampaolo Vianello
Francesca Zaccariotto
Gigliola Zecchi Balsamo
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*
Giampietro Brunello
Adriano Olivetti
Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CASA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

CONSORZIO VENEZIA NUOVA

Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

RUBELLI

CATTOLICA
ASSICURAZIONI
DAL 1898

STUDIO DE POLI
VENEZIA

La Linea

Vignoretti

LE RIRE

(Il riso)

per nastro magnetico

musica di **Bruno Maderna**

coreografia di **Saburo Teshigawara**

DIDO AND ÆNEAS

(Didone ed Enea)

opera in tre atti

libretto di Nahum Tate

musica di **Henry Purcell**

Teatro La Fenice

domenica 14 marzo 2010 ore 19.00 turno A

martedì 16 marzo 2010 ore 19.00 turno D

giovedì 18 marzo 2010 ore 19.00 turno E

sabato 20 marzo 2010 ore 15.30 turno C

domenica 21 marzo 2010 ore 15.30 turno B

La Fenice prima dell'Opera 2010 2





Godfrey Kneller (1646-1723; attribuito), Henry Purcell (carboncino su carta). Londra, National Portrait Gallery. È verosimilmente l'unico ritratto eseguito mentre l'Orfeo britannico era ancora in vita.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «La musica è fatta dall'uomo per l'uomo»
di Michele Girardi
- 13 Michele Girardi
Omaggio a Maderna, veneziano cosmopolita
- 31 Carlo Vitali
Dido and Æneas, tragedia del fato o del disinganno?
- 53 Attilio Cremonesi
Gli amori di Didone ed Enea
- 57 Saburo Teshigawara
Le rive – Dido and Æneas
- 61 *Dido and Æneas*: libretto e guida all'opera
a cura di Stefano Piana
- 93 *Dido and Æneas*: in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 95 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 99 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 107 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Una regina amorosa per Maderna
a cura di Franco Rossi

LE RIRE

(IL RISO)

per nastro magnetico

musica di

Bruno Maderna

prima esecuzione documentata:

Berlino, Akademie der Künste Studio, 28 settembre 1964

supporto elettronico fornito da Sugarmusic, Milano

nuova creazione coreografica di

Saburo Teshigawara

interpretata dai danzatori della

Compagnia KARAS di Tokyo

prima rappresentazione assoluta

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Compagnia KARAS

Saburo Teshigawara *direttore artistico*

Rihoko Sato, Mie Kawamura,

Eri Wanikawa, Kafumi Takagi,

Riichi Kami, Nana Koetting, Nile Koetting

La Compagnia KARAS è supportata da JAPAN FOUNDATION 

DIDO AND ÆNEAS

(DIDONE ED ENEA)

opera in tre atti

libretto di Nahum Tate

dal quarto libro dell'*Eneide* di Virgilio

musica di Henry Purcell

prima rappresentazione documentata:

Londra, Josias Priest's Boarding-School at Chelsea, 1689

edizione a cura di Clifford Bartlett

editore proprietario King's Music, Huntingdon (Cambridgeshire)

revisione della partitura, scelta e adattamento delle musiche
aggiunte secondo le indicazioni del libretto a cura di Attilio Cremonesi

personaggi e interpreti

Didone Ann Hallenberg

Belinda Maria Grazia Schiavo

Seconda donna Oriana Kurteshi

La maga Julianne Young

Prima strega Sabrina Vianello

Seconda strega Elena Traversi

Uno spirito / Un marinaio Krystian Adam

Enea Marlin Miller

maestro concertatore e direttore

Attilio Cremonesi

regia, scene, costumi, luci e coreografia

Saburo Teshigawara

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

continuo

Carlo Rebeschini *clavicembalo*, Alessandro Zanardi *violoncello*,
Rodney Prada *viola da gamba*, Dolores Costoyas *tiorba e chitarra barocca*,

Daniel Zapico *tiorba, tiorbino e chitarra barocca*,

Pablo Zapico *liuto e chitarra barocca*

danzatori

Compagnia KARAS

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

prima di ogni rappresentazione verrà proiettato il video

Jana Sterbak

Waiting for High Water

a cura di Francesca Pasini

in collaborazione con

Fondazione Bevilacqua La Masa, Teatro La Fenice, Galleria Raffaella Cortese - Milano

e con il sostegno tecnico di **EPSON**
EXCEED YOUR VISION

<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Andrea Marchiol
<i>altro maestro di sala</i>	Ilaria Maccacaro
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>consulente artistico per la danza</i>	Franco Bolletta
<i>assistenti alla regia</i>	Rihoko Sato Allyson Way Wanselius
<i>assistente coreografo</i>	Rihoko Sato
<i>assistente alle luci</i>	Sergio Pessanha
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Marc Art (Treviso)
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggianni

«La musica è fatta dall'uomo per l'uomo»

Siamo nella Scuola grande di San Giovanni Evangelista, l'Orchestra del Teatro La Fenice sta provando con Bruno Maderna il suo Concerto per violino che verrà dato in prima esecuzione assoluta il 12 settembre del 1969 nel corso del XXXII Festival internazionale di musica contemporanea. Maderna, inquadrato in primo piano, spiega il pezzo agli interpreti:

Prima de cominciare, ghe xe quela specie... de... diatriba fra... questi tre contrabasi (*li indica*) e quei tre contrabasi ... (*li indica*). La diatriba avviene così: dovete improvvisarla da voi senza note: uno di questi contrabasi, uno qualsiasi, prima che mi incomincia, prima che mi tòga la barchetta in màn, eh, uno comincia a far cusi: zz trrrrr, trrrrr... tr... tr... (*tossisce*). Quando i contrabasi se gà invià a sonà, faso usir le marimbe e el xilofon e vualtri soné la vostra parte che gavi, papapapà, el più... cativo, el più veloce el più interròto possibile. La vostra parte che gavi da l'inizio, la suonate saltando a casaccio: do note, tre note, el più volento co le barchete, el più duro possibile (*i contrabbassi attaccano a suonare il passo, panoramica sull'orchestra e su Maderna, inquadrato di spalle, sul podio*). O, sssssssss! no no dev'esser così, deve eser semplice (*intonando*): papapapà... (*Fissa un contrabbassista, parlato*) Tì! (*intonando*) papipopò... (*Fissa un altro contrabbassista, parlando*) Tì! (*intonando*) papapapà... (*Fissa un altro contrabbassista*) Tì! (*intonando*) tatà tìtì!... (*Parlato*) Capito? no no, no far più complicato, se nò no serve a niente! (*Gli orchestrali suonano nuovamente il passo, Maderna, inquadrato, dà tre attacchi*) Eco... (*alza la mano sinistra*) sssssssss! adesso, però... sssss! no imitatevi... Lù ga fatto: parapapà-tatì-tatàta, e mi... tì parapapà-tatì-tatàta, e però quel'altro tatì-tòooooooooo, tatì-tatàaaa, eh, tatì-tatàta (*alza la voce*) tàa tii... tatotàti (*alza ancor più la voce, rauco*) tiiiiii... tàa tì, ehhh no limitarve se no no serve a niente! No imitarve, come i cocorìto, capito? No, no xé bruto, no xé bèò, uno propone na cosa l'altro risponde queàltra (*dà nuovamente i tre attacchi, l'orchestra riprende a suonare; Maderna fa gli occhi brutti, con grinta*) Forte!... Cativi!... (*Dà l'attacco allo xilofono, e viene di nuovo inquadrato di spalle davanti all'orchestra; sobbalza*) Sempre pì forte! (*Scrollando il testone*) Più forte ancora! (*L'orchestra suona, attaccano gli ottoni, Maderna canticchia*).

Ho cercato di trascrivere fedelmente l'eloquio di Maderna per conservare la memoria di un video, della durata di 2' 37", scomparso da YouTube dov'era disponibile, e per divulgare uno scorcio di concertazione straordinario per i risultati. Purtroppo nessuna descrizione può tradurre lo sguardo serafico, venato d'ironia, del musicista veneziano, e la sua sapienza comunicativa che trovava nel dialetto (con inflessioni chiozzotte marcate) l'espressione ideale.

Cambia la scena, e ci spostiamo nello Studio di fonologia della RAI di Milano. Anche questo breve video (5' 5"") è un documento prezioso della sua intelligenza vivissima. Qui ci parla invece il compositore d'avanguardia, che replica così alla domanda dell'intervistatore che gli chiedeva lumi sul possibile futuro delle tecniche di composizione elettronica (trascrivo il più fedelmente possibile, compresi gli svarioni, anche questa dichiarazione):

Io penso che sia necessario continuare questo studio e ampliarlo molto di più, e questo sarà molto difficile. Ma in realtà, tutto questo lavoro non è altro che un'esplorazione ai margini del fatto musicale vero e proprio, perché non bisogna dimenticare mai che la musica è fatta dall'uomo per l'uomo e gli strumenti dell'uomo, già gli strumenti sono estremamente molto più complicati di tutto questo studio, e poi specialmente la voce umana è talmente complicata che uno studio che comprendesse un'area di alcuni chilometri quadrati non riuscirebbe ad arrivare nemmeno vicino alla formulazione di alcune vocali o alcune consonanti. Mi ricordo che con Berio avevo una volta tentato per studio di riprodurre soltanto la consonante A che in italiano è molto corta, è molto povera. Ebbene ci accorgemmo che per riuscire ad avvicinarsi alla A diciamo così umana si doveva almeno far conto su 165 diverse frequenze, e la manipolazione di 165 diverse frequenze con le loro varie formanti, intensità eccetera, è una cosa veramente abissale, a meno che non si trovi nel futuro dei sintetizzatori tali che riescano a riprodurre quasi per onomatopeia tecnica, diciamo così, certi fatti umani – è quello che stanno studiando, è quello che tutto il mondo sta studiando – per ora non si è ancora arrivati a risultati pratici così lontani. Né d'altra parte servirebbe riprodurre degli elementi umani qualora c'è l'uomo, perché una volta prodotti gli elementi umani, non si potrebbe mai riprodurre quegli elementi degli affetti umani che muovono un uomo a dire certe cose, e come le dice, e come le interpreta. Quindi, il lavoro sulla musica elettronica è un lavoro che servirà sempre di più per... studiare e conoscere ancora meglio i meccanismi che nell'uomo formano la musica, e d'altra parte anche per trovare anche dei mezzi che io penso che in teatro saranno molto utili.

Dopo la prima assoluta del *Requiem* (1946) recentemente ritrovato, il Teatro La Fenice celebra Maderna con un dittico che ricorda un compositore d'avanguardia scevro da dogmi, che cercava sempre, con energia incessante, di difendere la causa della musica, in tutte le sue epifanie. La palingenesi di *Le rite*, dovuta alla coreografia di Saburo Teshigawara, unito alla riproposta di quel *Dido and Æneas* che Maderna aveva diretto alla Piccola Scala nel 1963, introducendo la tormentata prima assoluta di *Passaggio* di Berio, rappresenta la fede di Maderna nell'universalità della musica di tutte le epoche, e il suo amore consapevole per la musica del passato, ch'egli riteneva viva al pari di quella scritta cinque minuti prima. Questo volume ospita un saggio ricco di sorprese di Carlo Vitali sul capolavoro di Purcell, mentre il direttore Cremonesi illustra la sua concezione dell'opera, così come fa il regista Teshigawara, affidandosi alle suggestioni della poesia. Apre le danze un *Omaggio a Maderna veneziano* che si chiude con un commovente ricordo del compositore da parte del compianto Marino Zuccheri, che fu *magna pars* dello Studio di fonologia chiuso nel lontano 1983. Per meglio intendere *Le rite* consigliamo al lettore la fotografia di p. 22: da troppi anni la guardo spesso, con infinita nostalgia.

Michele Girardi



Sébastien Bourdon (1616-1671). *La morte di Didone*. Olio su tela. Pietroburgo, Ermitage.



Figurini per *Dido and Æneas* al Teatro La Fenice di Venezia, 2010; regia, scene, costumi, luci e coreografia di Saburo Teshigawara.



Figurini per *Dido and Aeneas* al Teatro La Fenice di Venezia, 2010; regia, scene, costumi, luci e coreografia di Saburo Teshigawara.



TEATRO
LA FENICE
VENEZIA

SABATO 8 OTTOBRE 1932

alle ore 21.15

A Grande Richiesta

CONCERTO ORCHESTRALE
con
75 ESECUTORI

Direttore e Concertatore d'Orchestra il Concittadino

BRUNETTO GROSSATO
Bambino di 9 anni

PROGRAMMA

PARTE PRIMA		PARTE SECONDA	
1. VERDI	Forza del Destino - Sinfonia	3. CATALANI	Loreley - Duetto della Qualità
2. MENDELSSOHN	Grotta di Fingal	4. WAGNER	I Maestri Cantori - Frottole
PARTE TERZA			
5. SUPPÉ	Poeta e Contadino - Sinfonia		
6. BOSSINI	Guglielmo Tell - Sinfonia		

La Direzione si riserva il diritto di sostituzione, qualora venisse il Programma.

PREZZI

Ingresso Platea e Palchi L. **6**

Poltrone di platea L. 10	Palchi peipano e I. ordine L. 30
Poltroncine di platea 7	Palchi di secondo ordine . . . 20

Ingresso Galleria L. **3**

Posti num. di parapetto in Galleria L. **6** - Posti num. di II. fila in Galleria L. **4**

Ingresso Loggione L. **2**

Posti numerati di parapetto in Loggione L. **3**

Le prezzi applicati da oggi in poi (1932) per conto del Teatro Fenice ed il 1933 per conto del Sig. Giuseppe Comandini.

Michele Girardi

Omaggio a Maderna, veneziano cosmopolita

Nel 1938 Hermann Scherchen, forse incoraggiato dal prestigio delle prime edizioni del Festival internazionale di musica contemporanea, propose a Goffredo Petrassi, allora sovrintendente del Teatro La Fenice, di istituire un corso estivo di direzione d'orchestra, dove i giovani avrebbero studiato sotto la sua guida le opere di autori del passato, come Monteverdi e Scarlatti, insieme a quelle di autori contemporanei, quali Dallapiccola, Hartmann, Webern. La proposta fu azzerata allora da un telegramma proveniente dal *MinCulPop*, che proibiva l'ingaggio sotto qualsiasi titolo di Scherchen, perché «noto comunista».¹

Il progetto fu ripreso con esiti ottimi nell'estate del 1948, e portò a risultati insperati, che Giovanni Morelli ricorda con parole emozionanti:

Il corso di direzione «quarantottana» di Scherchen è divenuto oggi un piccolo mito storico: in poco meno di un mese il Maestro tedesco richiamò a Venezia uno stuolo di gioventù musicale che non aveva vissuto appieno gli anni bui (erano, nel '38, tutti dei bambini, seppure alcuni bambini prodigio), che proveniva da diversi paesi del mondo, spedito appunto a Venezia a studiare con Scherchen, nel torrido agosto, da Maestri di musica, di Composizione e di Direzione d'orchestra, perlopiù tedeschi ed austriaci o ebrei costretti dalla emigrazione a far musica o a insegnare musica nei paesi disperatamente inomogenei. Quell'occasione [...] era simbolica ma anche reale; sembrava voler essere, e difatto forse lo fu, un atto di fondazione di una internazionale-giovani per l'affermazione dei valori artistici già umiliati dai regimi nazifascisti, sperabilmente risorgenti a Venezia, presso il suo Festival e il suo Teatro [...].

Ebbene, in quell'estate del 1948, Malipiero chiamò Bruno Maderna e Luigi Nono, espose loro una certa sua rinuncia a poterli seguire personalmente nello sviluppo della loro già espressa vocazione avanguardistica, e, autorevolmente, autoritariamente, li obbligò a iscriversi e a frequentare intensivamente il corso di Scherchen, a cercare lì il loro radicamento formativo, ideologico, tecnico. E in effetti accadde che in quel brevissimo mese di apprendistato a contatto con il Maestro e con i giovani compagni venuti da quelle scuole decentrate nel mondo fondate ovunque dai musicisti emigrati, Luigi Nono e Bruno Maderna, per loro espressa testimonianza, trovarono tutti gli *input* elementari della loro imminente carriera artistica: idee e tecniche per la creazione delle loro prime opere originali (emblematicamente forse, in prima posizione, *Il canto sospeso*). Opere originali e rinnovatamente veneziane.²

¹ GIOVANNI MORELLI, *La musica*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2002, pp. 2129-2185: 2184.

² Ivi, pp. 2184-2185.



Siamo nei vecchi camerini del Teatro La Fenice. Bruno Maderna si sta cambiando, mentre Luigi Nono stringe la mano a Gian Francesco Malipiero, maestro e mentore di entrambi.

Due dati emergono con evidenza da queste considerazioni: la generosità consapevole di Gian Francesco Malipiero – il quale, pur non condividendo le tendenze stilistiche di Bruno Maderna e Luigi Nono, ebbe la modestia di farsi da parte per consentire che il loro talento ‘radicale’ esplodesse davvero, a contatto con quel formidabile catalizzatore di novità linguistiche ed estetiche che rispondeva al nome di Hermann Scherchen – e il segno della continuità fra tradizione e modernità autentica ancora per poco di là da venire, nel nome di Venezia, città di esperimenti per eccellenza.³ Si trattò di una tappa importante per la fioritura delle nuove tendenze musicali dopo le macerie belliche: Scherchen invitò Maderna a Darmstadt, che stava per diventare una delle capitali della composizione contemporanea, nel 1949, e nell’anno successivo Bruno vi tornò con Luigi Nono. Furono anni che cambiarono decisamente il modo di concepire l’arte dei suoni.

³ Oltre ad ascoltare una cospicua quantità di arrangiamenti di musiche di Leo, Pergolesi, Piccinni, Tartini (nella versione di Scherchen), Maderna cantò nel coro degli allievi del corso, insieme a Nono, tra l’altro nell’*Ave Maria* su scala enigmatica di Verdi, che molti anni dopo avrebbe costituito un polo attrattivo per *Fragmente - Stille, An Diotima* (1979-80) di Nono, per quartetto d’archi. Il corso fu ospitato allora a Ca’ Giustinian (Sala grande del Ridotto).



Bruno Maderna sul podio a Darmstadt, in una foto giovanile.



Presentato col cognome paterno, 'Brunetto' dirige al Castello Sforzesco di Milano i primi concerti importanti (17-18 settembre 1932): resta bimbo prodigio, come lo presentano nel *dépliant* stampato per l'occasione, anche se in realtà ha dodici, e non nove anni.

Sedici giorni dopo (4 e 8 ottobre 1932), il piccolo Maderna si esibisce in due concerti al Teatro La Fenice, e anche qui si preferisce ringiovanirlo, per renderlo ancor più eccezionale. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

Quando frequentò il corso della Biennale di Venezia, Bruno Maderna era già un compositore che si affacciava alla notorietà anche come direttore d'orchestra. Era stato protagonista, ad esempio, di un importante «Concerto dedicato alla giovane scuola italiana» nell'ambito del IX Festival di musica contemporanea (settembre 1946), una rassegna in cui fu dato un segnale forte di discontinuità col passato, specie dopo i rigurgiti di Salò. Il compositore, allora ventiseienne, diresse il gruppo strumentale «Benedetto Marcello» nella propria Serenata per undici strumenti e, tra l'altro, nelle Variazioni per pianoforte e orchestra del ventiquattrenne Camillo Togni, compagno d'avventura a Darmstadt (solista Enrica Cavallo).

A quel tempo molti veneziani dovevano serbare memoria viva delle sue esibizioni in veste di bimbo prodigio, visto che aveva dimostrato una precocità rara e un talento innato per la concertazione e la direzione d'orchestra.⁴ La prima grande occasione di sa-

⁴ Gli anni dall'infanzia al secondo dopoguerra sono stati raccontati con amore e acume da Mario Baroni e Rossana Dalmonte (*Notizie sulla vita di Bruno Maderna*, pp. 7-69) nel volume da loro curato *Bruno Maderna*.



Passa poco più d'un anno, la foto del *dépliant* per il concerto è la medesima esibita a Milano (anche se tagliata), ma non si fa più cenno all'età di 'Brunetto', in compenso il cognome della madre affianca quello paterno; la ricorrenza qui celebrata non è di quelle che si amerebbe ricordare nella propria carriera, anzi: per Maderna, impegnatosi come partigiano nel corso della seconda guerra mondiale, fu un evento decisamente da dimenticare! Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

lire alla ribalta era infatti arrivata nel settembre del 1932, quando 'Brunetto' dicesse, appena dodicenne, complessi di dimensioni davvero ragguardevoli a Milano in un programma di forte impronta popolare, imperniato sulle sinfonie e intermezzi d'opera italiana più celebri (dal *Barbiere di Siviglia* a *Cavalleria rusticana*). Meno di venti giorni passano, e stavolta Maderna, presentato nei manifesti come «il Concittadino Brunetto Grossato bambino di 9 anni», ebbe la possibilità di dimostrare le sue doti a casa sua, e nella prima vera sala teatrale della sua vita, quella del Teatro La Fenice (si vedano le immagini in queste pagine). A Venezia poté presentare un programma più sofisticato del precedente, che includeva Mendelssohn (uno dei suoi autori favoriti anche nella maturità) e, nella ripresa, l'*ouverture* dei *Maestri cantori* (vedi la locandina a p. 12).⁵ Un anno dopo Maderna, di nuovo alla Fenice, allargò ulteriormente il proprio repertorio includendovi la Quinta sinfonia di Beethoven e il Wagner imprescindibile di *Tristano e Isotta*.⁶

Documenti, Milano, Suvini Zerboni, 1985, tuttora imprescindibile punto di partenza (e sovente d'arrivo) per le ricerche sul compositore veneziano (da cui si traggono informazioni indispensabili nelle pagine seguenti, oltre a qualche immagine). I due studiosi ricostruiscono, basandosi su notizie raccolte da quotidiani e periodici, il repertorio di Maderna dal 1932, anno di un primo concerto 'balneare' a Diano Marina, fino al 1947 (*Notizie dei primi concerti diretti da Bruno Maderna*, ivi, pp. 71-74).

⁵ I due concerti erano tappe di una *tournée* iniziata a Milano e che, dopo Venezia, portò Maderna a Trieste (15, 16 e 20 ottobre 1932) e Padova (16 novembre 1932); ivi., p. 72.

⁶ Anche in questo caso si trattò di una *tournée*, con tappe a Padova (22 ottobre 1933) e Verona (25 e 26 novembre 1933); ivi, pp. 72-73. I dati di opere e concerti veneziani vengono da MICHELE GIRARDI-FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1938-1991*, Venezia, Marsilio-Albrizzi, 1992.

Non vale dunque per Maderna il detto «Nemo propheta in patria», visto che in laguna nacque il suo talento e che, forte della protezione di calli, ponti e canali, poté affrontare serenamente una carriera internazionale di primo livello sia come direttore sia come compositore. Anche la sua tendenza a mescolare l'antico al contemporaneo nacque e crebbe a Venezia, città che era vissuta di commistioni sin dai tempi del suo splendore, quand'era incrocio liberale di popoli, culture e lingue. La musica della Serenissima entrò anche nella programmazione del Festival internazionale di musica contemporanea come uno fra gli elementi di raccordo tra passato e presente, fin da quando fu ripresa *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi seguita da un «concerto sinfonico-vocale di musiche inedite di Antonio Vivaldi» nel 1949, e si rafforzò negli anni successivi.⁷ D'altro canto non era raro udire alla Fenice la musica d'avanguardia nei cicli di concerti tradizionali, mescolata a composizioni d'altre epoche. Nella stagione sinfonica d'autunno del 1952, ad esempio, Scherchen diresse Haydn e Beethoven, ma anche la *suite* sinfonica del *Lieutenant Kije* di Prokof'ev, e soprattutto la prima italiana di *Polifonica/Monodia/Ritmica* di Luigi Nono.

E Bruno Maderna recitò un ruolo di primo piano nel proporre programmi dove convivere musiche di diverse epoche, come fece nel primo concerto in cui tornò a Venezia da direttore d'orchestra oramai d'eccellente livello (15 maggio 1951), proponendo tre sonate di Legrenzi, un concerto per tastiera di Bach nella revisione di Busoni seguito dal Quarto concerto per pianoforte di Malipiero (solista Gino Gorini), insieme all'*Adagio* dalla Decima sinfonia di Mahler – da vero allievo di Scherchen, che ne aveva diretto la prima italiana nel corso dell'XI Festival di musica contemporanea (1948)⁸ – e alla *Mer* di Debussy. Non meno misto il programma dell'appuntamento veneziano successivo, inserito nel ciclo di concerti di primavera (11 aprile 1955), in cui Maderna accostò le Variazioni per orchestra op. 30 di Webern al Concerto per violino di Brahms (solista Aldo Ferraresi), aprendo con la sinfonia di *Sant'Elena al Calvario* di Leonardo Leo, e chiudendo con brani di Ravel (*Suite* di *Ma mère l'Oye*) e Stravinskij (*Suite* n. 2).

Per Maderna fare musica significava dunque muoversi a tutto campo. Nato come violinista in erba, si era esibito nelle orchestre del padre Umberto, musicista dilettante molto noto in città, e da lì era salito sempre più in alto, fino a diventare un punto ri-

⁷ Igor Stravinskij diresse nella Basilica di San Marco musiche dei Gabrieli e di Monteverdi (1956), a cui fece seguire, in una linea di continuità ideale, la prima assoluta del suo *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* (13 settembre 1956). Lo sguardo retrospettivo, secondo schemi già collaudati, crebbe con Virgilio Mortari, già sodale di Casella e Malipiero, che iniziò la sua attività di sovrintendente della Fenice (nella stagione lirica 1955-1956) allestendo *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, anche se nella revisione di Giorgio Federico Ghedini.

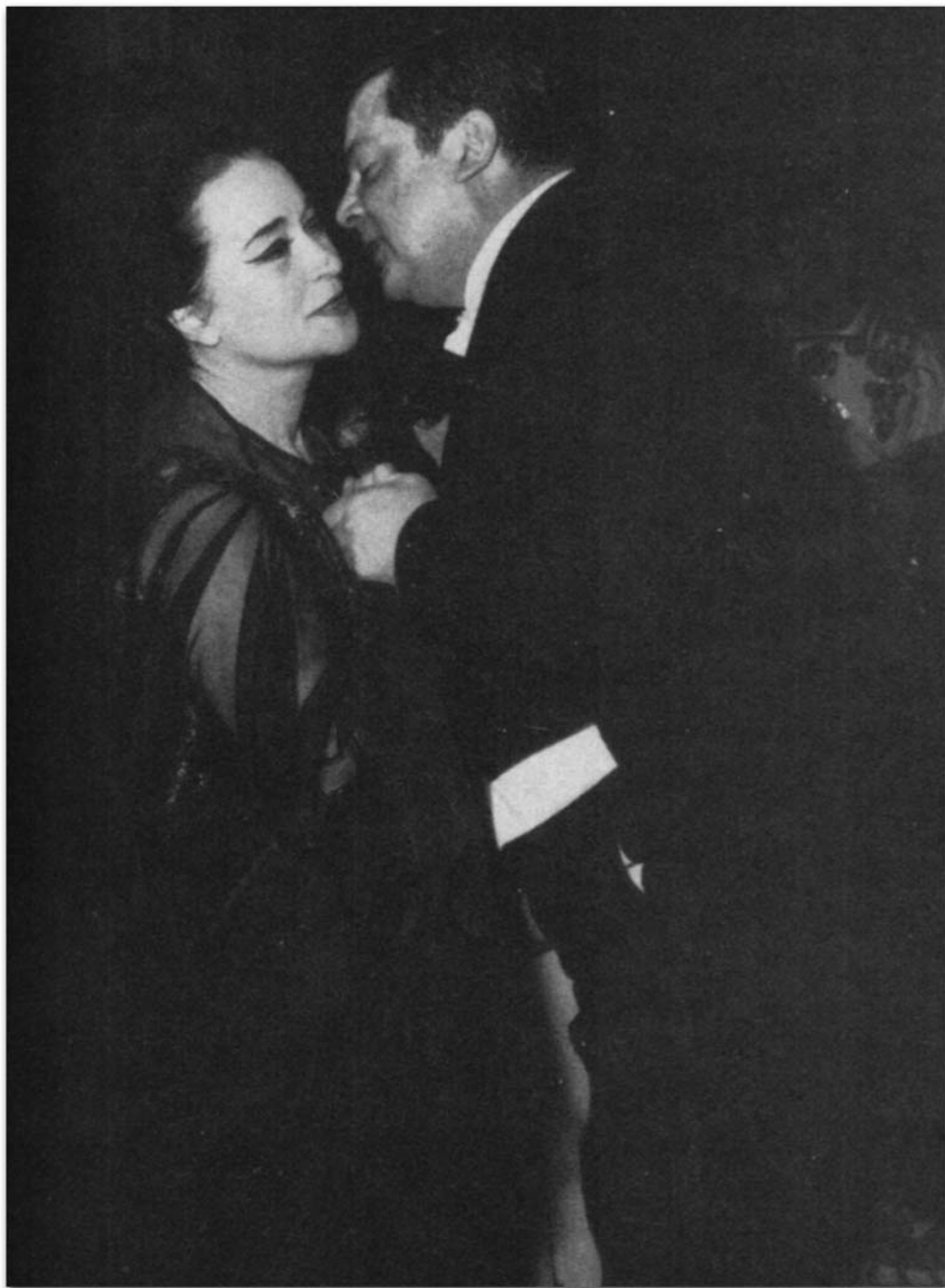
⁸ Scherchen diresse il suo ultimo concerto alla Fenice il 16 aprile 1966 ancora nel segno di Mahler, quando eseguì, alla testa dell'Orchestra di Bologna, i *Kindertotenlieder* e la Nona sinfonia due mesi prima di morire a Firenze (12 giugno 1966). Come non ricordare che una delle esecuzioni più straordinarie e intense di Maderna fu proprio la Nona sinfonia di Mahler, data alla Scala nel 1969, un'interpretazione «stupefacente, che superò di molto i limiti del suo standard», secondo UGO DUSE (*Maderna e la critica italiana*, in *Bruno Maderna. Documenti*, cit., pp. 152-155: 153), che fu allora fra il pubblico in sala. E non poteva che essere Maderna a commemorare Scherchen, nel concerto sinfonico d'apertura del XXX Festival internazionale di musica contemporanea, che si tenne il 9 settembre 1967 nel Teatro La Fenice.



Maderna alla Scala, dopo la prima recita dell'*Incoronazione di Poppea* (1967), sembra colpito dalla bellezza di Grace Bumbry, interprete di Poppea.

ferimento imprescindibile per la nuova musica italiana e mondiale, ma anche un compositore che non disdegnava di occuparsi di altri repertori, come la musica da film, e un trascrittore estroso che aveva alimentato nel contatto con Gian Francesco Malipiero la sua innata passione per la musica del Seicento e in particolare per quella di Monteverdi.⁹ Rimase memorabile la sua interpretazione dell'*Incoronazione di Poppea* alla Scala nel 1967 (prima di lui l'aveva diretta Giulini nel 1953). Maderna diresse allora la

⁹ Si veda in proposito *Malipiero Maderna. 1973-1993*, a cura di Paolo Cattelan, Firenze, Olschki, 2000.



Qui il direttore mostra il suo affetto a Leyla Gencer, Ottavia nell'*Incoronazione di Poppea* alla Scala (1967).

partitura nella ‘revisione’ di Giacomo Benvenuti pubblicata da Suvini-Zerboni nel 1937 (sei anni dopo quella curata da Malipiero), la cui orchestrazione tardo-romantica farebbe infuriare gli ascoltatori odierni, abituati al recupero delle sonorità originali, al pari del *cast*, peraltro stellare, che comprendeva Grace Bumbry nel ruolo di Poppea, impegnata nel duetto finale con Giuseppe Di Stefano (Nerone), mentre Leyla Gencer incarnava la dolente, ma colpevole Ottavia. L’idea di vivere la musica antica e di volgerla al presente era eredità diretta di Malipiero, mentre il contatto con Scherchen aveva spinto Maderna a «proiettare nel futuro la musica del presente».¹⁰

Ma il gesto più rappresentativo della volontà di accostare l’antico al moderno era già stato compiuto nel 1963, in una tra le sale di esperimenti più in vista di allora, la Piccola Scala. Confermando una generosità sconosciuta ai colleghi, che tanto spesso lo spinse a sacrificare la propria musica per dare impulso a quella altrui, Maderna aveva proposto la prima milanese di *Didone ed Enea* di Purcell come pannello d’apertura di un dittico con la prima assoluta di *Passaggio* di Luciano Berio, collega e sodale nello Studio di fonologia della RAI di Milano da loro fondato nel 1955, nonché marito della cantante Cathy Berberian, autentica musa ispiratrice della nuova musica vocale. Fino a quel momento il capolavoro di Purcell, dopo la prima ripresa del 1940 al Maggio Musicale Fiorentino diretta da Gui con le coreografie di Aurelio Millos, era stato rappresentato soltanto all’Opera di Roma nel 1949, e nuovamente a Firenze nel 1959, nell’allestimento firmato dallo scrittore Riccardo Bacchelli. A Milano Adriana Martino era Belinda, Teresa Berganza Didone e Antonio Boyer Enea, mentre lo spettacolo era firmato dalla regista Margherita Wallmann (che curò anche la coreografia) e, per le scene, da Jacques Dupont.¹¹ Maderna diresse *Passaggio* nelle repliche, lasciando la *première* all’autore che fu letteralmente sommerso di fischi. L’operazione tentata allora non fu ben compresa nemmeno dalla critica cosiddetta ‘militante’, tuttavia l’amore per il passato non lo abbandonò mai.

Maderna morì a Darmstadt, la sua seconda patria, dieci anni dopo le recite del dittico *Didone-Passaggio*, stroncato da un male incurabile il 13 novembre 1973: aveva lavorato fino a pochi minuti prima di morire. Questo lutto irreparabile per la cultura mondiale fu l’ultima tappa di un anno terribile anche per la sua città, Venezia, e per il suo teatro, la Fenice. Nel 1973 scomparve infatti anche Mario Labroca (21 luglio), direttore artistico della Fenice e della Biennale dal 1959, e in questa veste promotore di una delle imprese più importanti di Maderna direttore della nuova musica: *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, artatamente fischiata da mestatori codini alla Fenice il 13 aprile del 1961; nove giorni dopo Labroca se ne andò Gian Francesco Malipiero (1 agosto).

¹⁰ DUSE, *Maderna e la critica italiana* cit., p. 154.

¹¹ L’unica testimonianza sonora rimasta del contatto fra Maderna e Purcell è la sua prima registrazione discografica (1956) che propone una *suite* tratta da *The Fairy Queen*, con Cathy Berberian come solista e l’orchestra dell’Angelicum di Milano (LP Angelicum LPA 970). Maderna aveva già diretto all’Angelicum questa *suite* il 10 dicembre 1942 (cfr. *Notizie dei primi concerti diretti da Bruno Maderna* cit., p. 73).



Una foto che non ha bisogno di commenti: Berio e Maderna che, con la bacchetta in mano, contagia chi lo guarda con una risata sfavillante.

In queste pagine abbiamo ripercorso solo alcune tappe di una carriera straordinaria di direttore-compositore che rendono toccante l'omaggio che gli viene tributato come compositore, con *Le rire*, e come direttore di repertori desueti, nella convinzione che l'abbraccio tra la musica contemporanea e la musica del passato sia una delle premesse migliori al rinnovamento del gusto. Una carriera paragonabile a quella di Gustav Mahler, non a caso fra gl'idoli di Maderna, purtroppo anche per la fine prematura di entrambi: poco più di cinquant'anni per Mahler (7 luglio 1860 – 18 maggio 1911), tre di più per Maderna, che era nato il 21 aprile del 1920.



LA BIENNALE DI VENEZIA
**XXIX Festival
 Internazionale
 di Musica
 Contemporanea**
 4 - 14 Settembre 1966

TEATRO LA FENICE
MERCOLEDI' 7 SETTEMBRE - ORE 21.15

Modificazione n. 2 in abbonamento

**CONCERTO
 PER VOCI,
 STRUMENTI
 E NASTRI
 MAGNETICI**

PROGRAMMA

LUIGI NONO
a floresta é jovem e chea de vida
 per voci, clarinetto, lastre di rame e nastri magnetici
 Voci: Elena Vicini - Kadigia Bove - Berto Troni
 LILIANA POLL, soprano
 WILLIAM O. SMITH, clarinetto
 Tecnici del suono: Marino Zuccheri e Giovanni Merighi
 Regia del suono: Luigi Nono
prima esecuzione assoluta

GIACOMO MANZONI
 Studio tre
 introduzione all'opera *Atomtod*
 per nastro magnetico e proiezioni

BRUNO MADERNA
Le rire
 per nastro magnetico
prima esecuzione in Italia

REGISTRAZIONI EFFETTUATE PRESSO LO STUDIO DI FONOLOGIA MUSICALE DI MILANO
 DELLA RADIOTELEVISIONE ITALIANA

STRUMENTISTI DELL'ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

DURANTE L'ESCELAZIONE E' VIETATO L'ACCESSO IN SALA

PREZZI (tasse comprese)

<small>Palcoscenico</small>	<small>L. 2.000</small>	<small>Palchi di III fila Laterali</small>	<small>L. 1.000</small>
<small>Palchi di I e II fila Centrali</small>	<small>L. 4.000</small>	<small>Loggione di palchi</small>	<small>L. 500</small>
<small>Palchi di I e II fila Laterali</small>	<small>L. 3.000</small>	<small>Prima Galleria, prima ammobiliata e loggione</small>	<small>L. 300</small>
<small>Palchi di III fila Centrali</small>	<small>L. 2.000</small>	<small>Seconda Galleria, prima ammobiliata e loggione</small>	<small>L. 200</small>

Per informazioni e prenotazioni rivolgersi alla biglietteria del Teatro La Fenice - Telefono 23.954

Sp. n. 1000 - Venezia

Locandina per la prima esecuzione italiana di *Le rire*. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.



Luigi Nono, Nuria Schönberg e Maderna a Darmstadt (1959).

Le rire: scheda catalografica¹²

L'identificazione precisa di questo brano crea problemi non facilmente risolvibili sui quali esistono tuttora alcuni dubbi. Con il titolo di *Le rire* è contraddistinto infatti un brano elettronico più volte usato da Maderna in contesti diversi, ma con lo stesso titolo si indica talvolta anche una composizione in cui entrano strumenti dal vivo (e non sempre gli stessi strumenti), e infine anche una composizione in cui strumenti tradizionali (particolarmente flauti) vengono utilizzati in un montaggio su nastro insieme a materiali elettronici. Non si tratta di tre composizioni diverse: fra questi tre tipi di stesura esistono legami assai stretti. Ciò significa che Maderna manipolò più volte la composizione aggiungendo o sottraendo degli elementi, ma sempre pensando le diverse versioni come metamorfosi di una composizione unica. Di alcune di tali versioni esistono documenti scritti e registrazioni che ne facilitano l'identificazione, mentre di altre si possiede soltanto la notizia, cosa che contribuisce non poco a complicare un problema già di per sé intricato. In sintesi, le principali informazioni sull'argomento sono le seguenti: secondo la testimonianza di Roberto Leydi e di Marino Zuccheri, Maderna aveva intenzione di intitolare il brano in questione *Ritratto di Marino Zuccheri*.^{*} Luigi Rognoni, a sua volta, afferma di aver proposto egli stesso il titolo che poi risultò definitivo, ispirandosi all'omonimo saggio di Bergson, in cui si afferma che il riso scaturisce dalla meccanizzazione di aspetti del reale.¹³ È possibile considerare il primo titolo come sottotitolo del secondo: *Le rire, ritratto di Marino Zuccheri*; in questo senso si esprime l'anonimo estensore delle note di presentazione all'esecuzione del brano a Venezia il 7 settembre 1966.

Nel programma relativo alla prima esecuzione documentata della composizione (Berlin-W.D.R., Akademie der Künste Studio, 28 settembre 1964) essa è indicata come «*Le rire* mit Flöte, Marimba und elektronischen Effekten (Tonband)». In questa forma il titolo presuppone la presenza di due strumentisti che agiscono dal vivo (per l'occasione essi furono K. B. Sebon, flauto, e K. Engel, marimba); manca purtroppo il documento sonoro di questa serata. Nelle successive esecuzioni di cui si ha notizia non vengono più menzionati strumentisti di sorta: in occasione della prima italiana del brano (Venezia, 7 settembre 1966) e di una successiva esecuzione romana (23 aprile 1968) il titolo indica: «*Le rire* per nastro magnetico». Va però ricordato che nell'elenco di Ages, *Le rire* è indicato come opera «per flauto e nastro magnetico». Di questa destinazione strumentale recano testimonianza due serie di fogli manoscritti di Maderna intitolati appunto *Le rire*: la prima serie contiene parti per flauto e ottavino mentre la seconda contiene parti per ottavino e xilofono.

¹² La scheda, di Tiziano Popoli, è tratta dal *Catalogo ragionato delle opere*, in Bruno Maderna. *Documenti* cit., pp. 243-244. Abbiamo distinto le note originali dei testi con simboli diversi.

^{*} Questa notizia è riportata anche nel volume di MASSIMO MILA, *Maderna musicista europeo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 95.

¹³ HENRI BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico* [*Le rire*, 1899], Bari, Laterza, 1916, 2003⁵.

Non sappiamo se queste parti scritte corrispondano a qualche schizzo per l'opera che fu eseguita a Berlino nel 1964 (e difficilmente potremo saperlo se non si ritroverà la registrazione di quest'ultima). Sappiamo però che nessuna delle parti strumentali notate in quei fogli è stata usata per il nastro elettronico di *Le rire*. Un'utilizzazione imprevista di queste parti per flauto (abbinata per l'occasione ad alcune sezioni elettroniche di *Le rire*) si ritrova invece in certi nastri preparati per la versione scenica di *Hyperion* che ebbe luogo a Bruxelles nel 1968. In particolare uno di questi nastri (intitolato da Maderna *Introduzione*) contiene brani di *Le rire* sovrapposti a una melodia per flauto corrispondente alla prima serie dei fogli menzionati. Analoga sovrapposizione (ma della parte dell'ottavino) si trova in un secondo nastro di Bruxelles, intitolato anch'esso *Le rire*.

Per quanto riguarda la data di composizione di *Le rire* il catalogo RAI indica il 1962, e questa data è confermata dal fatto che il nastro fu utilizzato nella *Komposition für Oboe, Kammerensemble und Tonband* eseguita a Darmstadt in quell'anno.

La composizione fu realizzata presso lo Studio di fonologia della RAI di Milano con l'assistenza del tecnico Marino Zuccheri. I diritti di esecuzione del nastro furono acquisiti dalle Edizioni Suvini Zerboni. La durata è di 16' 01".

Come si è detto, *Le rire* fu utilizzato da Maderna in diverse occasioni. Anzitutto va sottolineato il costante uso di alcune sezioni della composizione nelle varie versioni sceniche di *Hyperion*; in particolare Maderna utilizzò sistematicamente la seconda sezione a commento di episodi scenici di ossessività tecnologica. E poiché questi episodi accadono all'inizio dello spettacolo la seconda sezione di *Le rire* venne poi denominata *Introduzione*. Ciò avvenne sia nello spettacolo di Venezia (1964) sia nelle successive versioni di Bologna (1968 e 1972). Il nastro *Introduzione* fu utilizzato anche a Bruxelles nel 1968; ma in quest'occasione altri brani di *Le rire* furono ampiamente distribuiti nel corso della serata.

Le rire viene citato da Maderna anche in opere successive: in *Venetian Journal* viene utilizzata gran parte della prima sezione della composizione, mentre la prima sezione e l'*incipit* della seconda si ritrovano nella realizzazione di un lungo episodio su nastro inserito in *Satyricon*.

I principali materiali sonori utilizzati in *Le rire* sono: voci, rumori concreti (scrosciare d'acqua, tonfi, passi), suoni sinusoidali, rumore bianco, timpano, flauto e ottavino.

Le principali tecniche di elaborazione dei materiali sonori sembrano essere: micro-montaggi dei materiali vocali, loro filtraggio ed elaborazione per variazione di velocità, filtraggio del rumore bianco, selettore d'ampiezza.

Le rire: un'interpretazione¹⁴

In *Le rire*, del 1962, la commistione di suoni di sintesi e materiali concreti (voci e rumori), già adottata in precedenza, si spinge verso nuove frontiere espressive che letteralmente 'esplodono' sotto la spinta di una drammaturgia acustica in cui si misura tutta l'inventiva maderniana. Nei primi 11' del brano, Maderna articola in una successione veloce e rarefatta brevi frammenti di varia natura tra i quali voci (la sua, di Zuccheri, di Cathy Berberian ecc.), rumori di passi, scrosciare d'acqua, rullii metallici e suoni sinusoidali. I gesti sono inarticolati, parcellizzati in una specie di balbettio concreto che sembra obbedire a un processo di 'de-composizione' dei materiali. È una sorta di teatro dell'assurdo in cui – complice anche la tecnica di scorrimento inverso del nastro – il tempo sembra procedere al contrario. Ma dall'undicesimo minuto alla fine, per circa 5', tutto assume una maggiore fluidità e gli eventi sembrano ritrovare la loro linearità temporale. I precedenti suoni concreti si dissolvono in un panorama sonoro molto più omogeneo all'ascolto, in cui prevalgono suoni di sintesi (rumore bianco), suoni percussivi e *continuum*. Sia l'illusoria percezione temporale sia il titolo fanno pensare a Henry Bergson che, secondo la testimonianza di Rognoni, sembrerebbe aver indirettamente fornito lo spunto per dare un nuovo titolo a un brano che, inizialmente, avrebbe dovuto chiamarsi *Ritratto di Marino Zuccheri*.[§] Il nastro è stato talvolta associato in concerto ad altri strumenti dal vivo (quali, per esempio, flauto e marimba) e riutilizzato più volte come 'materiale parziale' in contesti diversi (da *Komposition für Oboe, Kammerensemble und Tonband a Satyricon*).

La risata di Marino Zuccheri¹⁵

ZUCCHERI: Il lavoro sulla voce che Berio aveva cominciato in *Thema* continua in questo racconto radiofonico [*Visage*], che è esemplare dal punto di vista delle possibilità di lavorare sulla voce, dentro la voce. Era completamente diverso dall'uso della voce nelle opere di Bruno... mi ricordo per *Le rire*, un capolavoro...

¹⁴ Il passo è estratto da un saggio di ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Bruno Maderna e lo Studio di fonologia della RAI di Milano: musica d'arte e d'uso tra creazione, ricerca e invenzione*, di prossima pubblicazione in «Musica/Realtà». Ringrazio vivamente l'autrice per aver consentito la pubblicazione di questo stralcio in anteprima.

[§] «Ricordo come nacque *Le rire*, nel 1962, l'ultima composizione di Bruno di quel periodo [l'attività presso lo Studio di fonologia di Milano nei tardi anni Cinquanta]. Aveva registrato la voce di Marino Zuccheri e poi l'aveva elaborata con suoni sinusoidali, filtri e sovrapposizioni. Quando l'ascoltai, gli dissi che mi sembrava una dimostrazione della definizione che Bergson aveva dato del riso: "Quelque chose de mécanique plaquée sur du vivant". Ebbene, mi disse, lo intollereremo *Le rire*» (LUIGI ROGNONI, *Memoria di Bruno Maderna negli anni Cinquanta*, in *Bruno Maderna. Documenti*, Milano, Suvini Zerboni, 1985, pp. 146-151: 150).

¹⁵ Il passo è estratto da ANGELA IDA DE BENEDICTIS, «...all'epoca delle valvole...». *Incontro con Marino Zuccheri*, in *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, ed. bilingue (italiano-inglese) a cura di A. I. De Benedictis e Veniero Rizzardi, CIDIM – ERI-RAI, 2000, pp. 177-213: 185.

DE BENEDICTIS: ... c'è chi sostiene che nel titolo si celi un implicito omaggio a Marino Zuccheri, è vero?

ZUCCHERI: Mah! piuttosto che alla mia risata è un omaggio alla risata della moglie di Renzo Dall'Oglio, allievo e amico di Bruno. Sua moglie lavorava nella discoteca della RAI; una signora emiliana simpatica, allegra, che rideva spesso. Io ho registrato la sua risata che Bruno – lui aveva intanto già fatto *Invenzione su una voce* [1960] – ha integrato sulla parte musicale. *Le rire* comincia con dei risolini di donna: è la voce della moglie di Dall'Oglio.⁵⁵ Ricordo un altro nastro – anzi, altri nastri, con lui bisogna sempre utilizzare il plurale! – che Bruno ha realizzato partendo dalle registrazioni delle nostre voci, quelli per *Tempo libero* [1970]. In pratica l'abbiamo fatto insieme: ognuno diceva delle frasi, poi lui tagliuzzava «a cavolo», come diceva ridendo, e metteva tutto insieme, miscelava, costruiva combinazioni. È stato un lavoro bellissimo perché il lavoro coincideva veramente con il 'tempo libero' tra un viaggio e l'altro di Bruno, che allora era in piena attività. Quando era a Milano di passaggio mi telefonava anche alle tre di notte dicendomi che era alla stazione. Stavamo insieme fino alle cinque del mattino, poi lui riprendeva il taxi e partiva con il treno per Roma... è stato uno degli ultimi lavori che ho fatto con lui.

*Ricordo di Bruno, di Marino Zuccheri*¹⁶

«Ciamèmosse per nome e lassemo perder i titoli altrimenti diventa troppo complicà!» con questa tua frase di apertura e di chiara presentazione, iniziai nel lontano '55 la mia collaborazione tecnica presso l'allora nascente Studio di fonologia della RAI. Da quel momento e da quelle semplici parole dette nel tuo bel dialetto veneziano, mi rendevo conto subito di trovarmi davanti ad una rara personalità dove la modestia segnava il punto di partenza del nostro incontro, il tempo che seguiva confermava sempre più di trovarmi a fianco di un grande artista, uomo di cultura e amico generoso.

Giorno dopo l'altro, il lavoro trascorso insieme non conosceva il tempo, l'orologio non ci serviva e spesso si attendeva ansiosi un nuovo inizio o una tua pronta idea per riprendere con entusiasmo ciò che si lasciava in sospeso il giorno prima. Quante volte senza accorgerci ci siamo trovati a notte inoltrata presi dal tuo interessante lavoro, mentre le guardie notturne di servizio nel Palazzo di Corso Sempione ci davano il loro saluto. Ricordo ancora, quando arrivavi allo Studio si sentiva il tuo vocione in distan-

⁵⁵ In realtà è *Dimensioni II – Invenzione su una voce* che inizia chiaramente con risolini trattati, per proseguire con materiali ricavati in massima parte dalla voce di Cathy Berberian che interpreta i fonemi approntati per Maderna da Hans G. Helms. È propriamente *Le rire*, il cui titolo venne suggerito a posteriori a Maderna da Luigi Rognoni, a incorporare brevissimi frammenti di frasi pronunciate da Zuccheri e Maderna. In apparenza, tuttavia, non vi sono materiali comuni alle due composizioni.

¹⁶ Questo commovente ricordo viene tratto da *Nuova Atlantide. Il continente della musica elettronica 1900-1986*, catalogo della mostra a cura di Roberto Doati e Alvise Vidolin, Venezia, ERI-RAI – Biennale, 1986, p. 173.

za gridare: «Marino, impissa le pignate che scomincemo!» ed io pronto ubbidivo e le «pignate» – ovvero tutte le apparecchiature elettroniche – si accendevano e tutto si rimetteva in moto. Il clima di lavoro veniva continuamente colorato dalla nostra parlata veneta che come tu affermavi, diventava la lingua ufficiale dello Studio di fonologia, lo scherzo e la risata pausavano lo scorrere dei nastri sui magnetofoni, mentre qualche antica canzone veneziana concludeva, con le nostre voci baritonali, la giornata. Non mi è mai riuscito di vederti imbronciato anche quando tentavo invano di stuzzicarti senza risultati, il «musone» non trovava posto nel nostro Studio, il lavoro anche se impegnativo si mescolava al piacere di fare musica. Per te non esistevano difficoltà né calcoli inutili, i suoni elettronici e no, i rumori, le voci ed altri materiali sonori, trovavano il loro giusto posto, trovavi sempre soluzioni nuove con la facilità di uomo semplice, di vero artista che non si ferma mai.

Spesso, quando alternavi la composizione elettronica su nastro con quella tradizionale sulla carta, buttavi giù le note sul pentagramma e nello stesso tempo discutevi di calcio o di astronomia, oppure mi raccontavi del tuo passato partigiano, non voglio poi contare le interruzioni causate dalle frequenti visite dei tuoi amici o allievi musicisti che accoglievi sempre con sincera gentilezza, intavolando così con loro lunghissimi ed interessanti discorsi musicali.

Fra le tante composizioni elettroniche da te create, ricordo quando, con alcuni suoni di flauto registrati dal bravo Gazzelloni, nasceva *Continuo*. Quanto materiale sonoro venne fuori da quei semplici suoni attraverso sovraimpressioni magnetiche, trasformazioni per mezzo di filtri, modulatori ecc. tanto da non sapere come elencarlo o catalogarlo per poi distinguerlo durante la fase di composizione. Il problema lo risolvesti con il tuo solito umorismo dando cioè ad ognuno di questi materiali il loro nominativo secondo la loro natura sonora come: «denti carciati, leoni spetenai, osei silvani ecc.» che poi con logica tua scelta componevi in un lungo mosaico sonoro che oggi a distanza di tempo è diventato un classico della musica elettronica.

Questo piacere di lavorare con te l'ho portato quasi fino all'ultimo dei tuoi giorni, quando stavi preparando la colonna magnetica da inserire nell'ultimo tuo lavoro teatrale, *Satyricon* per la Piccola Scala; prima di lasciarci mi raccomandasti: «Alla prima non sarò presente per impegni, se troveremo alla seconda rappresentazione, cerca di far ben l'impianto». Invano ti ho atteso, ma ugualmente ho avuto la sensazione di averti visto salire sul podio, Bruno Maderna, sei stato come sempre di parola!!

Milano, 1976



Alessandro Tiarini (1577-1668), *La morte di Didone*. Bologna, Collezione privata.

Carlo Vitali

Dido and Æneas, tragedia del fato o del disinganno?

Quanto agli ordini religiosi di vergini nell'attuale Chiesa romana, anche se vi si sono introdotti alcuni grandissimi abusi, pure secondo me sarebbe stato desiderabile che coloro i quali li abolirono in questa nazione [l'Inghilterra] si fossero contenuti nei limiti di una riforma, scegliendo di correggerli e regolarli anziché sopprimerli.¹

La parte vocale l'abbiamo eseguita stasera,
e se l'Amore non scalda ancora i nostri cuori
la Gran Provvidenza fu ancora più benigna
nel salvarci dagli uomini, quei solenni ingannatori. [...]
Roma permette strani giochi per compiacere i suoi figli,
ma noi siamo protestanti, e monache inglesi.²

«*Performed before the KING*»: grandezze e miserie della scuola dietrologico-politica

Nel 1776 usciva in cinque volumi a Londra la prima storia moderna della musica: *A General History of the Science and Practice of Music* di Sir John Hawkins. Nel quarto tomo, p. 49, si legge:

Mr. Josias Priest, un celebre maestro di ballo e coreografo teatrale, teneva un convitto per giovani gentildonne a Leicester Fields. Poiché la natura della sua professione lo inclinava alle rappresentazioni drammatiche, egli fece scrivere a Tate, e musicare a Purcell, un dramma intitolato *Dido and Æneas*. Purcell aveva allora diciannove anni di età, ma la musica di que-

¹ «As for the religious orders of Virgins in the present Roman Church, tho' some and those very great abuses have crept in; yet I think 'twere to be wish'd, that those who suppress'd them in this nation, had confin'd themselves within the bounds of reformation, by choosing rather to rectify and regulate, than abolish them», *The Ladies Calling* (attribuito a Richard Allestree), Oxford, At the Theater, 1673, II/1/3.

² «The vocal part we have tonight perform'd / and if by Love our hearts not yet are warm'd / Great Providence has still more bounteous been / to save us from those grand deceivers, men. / [...] / Rome may allow strange tricks to please her sons, / but we are Protestants and English nuns.»; THOMAS D'URFHEY, *Epilogue per Dido and Æneas*, in *New Poems, consisting of Satyrs, Elegies, and Odes [...] together with a Collection of Court Songs*, London, Bullford & Roper, 1690.

st'opera aveva così poco l'apparenza di un saggio puerile, che pochi musicisti in Inghilterra non si sarebbero sentiti onorati di esserne autori. La presentazione di questo piccolo lavoro da parte delle giovani gentildonne collegiali, di fronte ad uno scelto pubblico di genitori ed amici, fu accolta da generale applauso, del quale una porzione non scarsa si considerò merito di Purcell.

La notizia del luogo di esecuzione è confermata dal libretto conservato in *unicum* presso il Royal College of Music. «UN'OPERA eseguita al convitto di MR. JOSIAS PRIEST a CHELSEY [*rectius*: Chelsea] da giovani gentildonne. I versi sono del Sig. NAT. TATE. La musica è composta dal Sig. Henry Purcell». La fonte non offre alcuna data; a detta di Hawkins si dovrebbe fissare verso il 1678; ma l'approssimazione e il condizionale sono d'obbligo perché di Purcell non si conosce l'atto di battesimo e la data di nascita sotto il 1659 si desume da fonti indirette come la lapide sulla sua tomba nell'abbazia di Westminster, con tutti i rischi ben noti ai compulsatori di anagrafi premoderne.

Non parla affatto di *Dido and Æneas* l'altro grande lavoro storiografico che cominciava ad uscire giusto nello stesso anno di quello di Hawkins, ma era destinato a protrarsi fino al 1789: *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period* di Charles Burney. Rispetto al suo predecessore era più filosofico e critico; in una parola più moderno, e perciò destinato a soppiantarlo presto. Burney deplorava i tratti «rozzi e antiquati», e le «crudezze» della musica sacra di Purcell, auspicando che «gli organisti delle nostre cattedrali» non esitassero a «migliorarne l'armonia». Non aveva nemmeno una grande opinione circa la sua scrittura orchestrale: «il colorito e gli effetti dell'orchestra non erano che scarsamente conosciuti a quell'epoca». E tuttavia, man mano che andava esponendo i difetti della tecnica compositiva di Purcell, l'autorevole Burney sentiva il bisogno di cercare una prova del suo genio indigeno. La trovò nella «squisita espressione del testo, per la quale Purcell resta ammirevole, e continuerà a rimanerlo fra gl'Inglese fino a quando il nostro attuale linguaggio [...] continuerà ad essere compreso». Purcell divenne l'Orpheus Britannicus Primo, davanti ai più recenti Händel e Britten, oppure «il nostro Shakespeare musicale», issato su un piedistallo accanto al poeta e drammaturgo nazionale – e lì si trova ancor oggi, certo a buon diritto.

Drammaturgia musicale per gli uomini del Settecento avanzato aveva un significato univoco: «opera», parola e cosa italiana pur se declinata diversamente nei vari climi. Ma anche qui l'Inghilterra, benché grande importatrice di mode musicali, faceva un po' storia a parte. Con l'astrusa denominazione di *semi-operas* l'erudito Roger North (1651-1734) suggerì per primo di designare quei lavori drammatico-musicali fioriti sulla scena inglese dopo la Restaurazione e nei quali tanto si distinsero compositori come Matthew Locke, Lewis Grabu, Henry Purcell. Tagliata fuori dalle correnti internazionali del neonato dramma per musica a causa della guerra civile prima, e poi del rigorismo puritano che considerava i teatri alla stregua di covi della depravazione papista, la Gran Bretagna si rifece a modo suo dopo il 1660, innestando sul tronco del dramma in prosa di tradizione elisabettiana una profluvie di musiche di scena, balletti, cori, *songs*; grande importanza assunse in questo contesto un'altra tradizione indigena, ma in fondo debitrice all'intermezzo rinascimentale fiorentino e francese: quella del *masque* di corte, dove il



Mattia Preti (1613-1699), *La morte di Didone* (databile agli anni 1665-1670). Olio su tela. Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum.

fasto dei costumi, gli effetti speciali e le grandiose scenografie aggiungevano una nota di raffinata stravaganza sconosciuta ai drammi storici e alle commedie d'intreccio che si rappresentavano con più sobri mezzi nei teatri popolari di sobborgo.

Ciò non escludeva una qualche circolazione d'idee e di soggetti dall'una all'altra sfera, come illustra il caso di *The Prophetess* di John Fletcher e Philip Massinger (1622), un drammone che intrecciava una storia romanzata del Basso Impero a mirabolanti stregherie nordiche sulla scia del *Macbeth* shakespeariano. Adattato a libretto «after the manner of an opera» da Thomas Betterton, nel 1690 ricompariva in scena col sottotitolo di *The History of Dioclesian*, musiche di Purcell e coreografie di Josias Priest; le fonti sembrano attestarne almeno due allestimenti di alto livello in pochi mesi: al Queen's Theatre e nei giardini di Dorset House davanti ad una brillante platea di circa cinquecento spettatori. Indice di sicuro successo è anche la pubblicazione a stampa della partitura, avvenuta l'anno successivo con dedica al duca di Somerset; una vera primizia nel suo genere. Da tale fortunata eccezione possiamo farci un'idea del contributo asimmetrico che la musica era chiamata a fornire: qualcosa di meno di un'opera; qualcosa di più che non un semplice corredo di *incidental music*. Qui i brani musicali non erano cantati dai protagonisti del dramma – gli attori della compagnia denominata «Their Majesties' Servants» – ma da vocalisti professionali, uomini e donne, che supplivano ruoli attoriali di contorno. Se nell'atto primo, dopo l'*ouverture* alla francese, è previsto soltanto un *tune* di semplice andamento imitativo, maggiori occasioni d'inserimenti musicali si presentano nel secondo, culminante in una frenetica «Dance of Furies». A parte un brano vocale, l'atto terzo prevede solo pezzi strumentali, fra cui la «Chair Dance» nella quale la profetessa Delfia evoca gli spiriti suoi servitori. Lo stile concertante del ritornello all'italiana e quello più pomposo della fanfara in ritmo puntato alla francese si accoppiano in quest'atto al sofisticato contrappunto purcelliano della variazione su *ground* o basso ostinato. L'aria strofica «What shall I do to show how much I love her?» divenne un brano di repertorio popolare; la sua melodia sarà ancora citata, a quarant'anni di distanza, nella *Beggar's Opera* di Gay e Pepusch. L'atto quarto esordisce con la leggera «Butterfly Dance», proseguendo poi con una serie di pezzi guerreschi dove prevale il timbro delle trombe; memorabile l'aria per contralto (o tenore) «Sound, Fame, thy brazen trumpet» dove lo strumento concertante gareggia in agilità con la voce sullo sfondo di un basso largamente arpeggiato. Ma la sequenza musicale più ampia, ricca di movimento coreografico, è quella del quinto ed ultimo atto, un «Masque of Cupid» dove si celebra la potenza dell'amore che scioglie tutti i nodi coll'immanicabile lieto fine matrimoniale. Tra i brani più famosi ricordiamo ancora il *rondeau* «Oh, the sweet delight of love», per due soprani e continuo, e il finale riccamente orchestrato «Triumph, victorious Love», una ciaccona in Do maggiore e in tempo di $\frac{3}{4}$: su un basso ostinato di quattro battute, ripetuto per trentatre volte, i tre solisti (contralto, tenore, basso) si alternano rispondendo alle frasi di trombe, timpani, oboi e archi.

Eppure non è con macchine spettacolari di questo tipo che avrebbe potuto nascere una via inglese all'opera internazionale, cioè al dramma interamente musicale con recitativi cantati al posto del dialogo declamato. Ci provò nel 1685 Lewis Grabu, francese

di origine, con un *Albion and Albanus* su versi di un librettista d'eccezione come John Dryden. Il tentativo non ebbe successo pubblico, benché in una doppia prefazione Grabu e Dryden attestino che lo stesso re Carlo II lo aveva approvato durante una prova a corte. Il colto, libertino e tollerante sovrano, che fra le sue benemeritenze può contare l'ammissione delle donne sulle scene teatrali britanniche, morì dopo breve malattia il 6 febbraio 1684 secondo il calendario inglese, 16 febbraio 1685 secondo il nostro.³

Morì cattolico, benché avesse vissuto anglicano; anzi capo visibile della High Church of England. Alla sua presenza, probabilmente nella primavera del 1684, era stata rappresentata anche *Venus and Adonis* di John Blow, maestro e predecessore di Purcell all'organo dell'Abbazia di Westminster. Ce ne informa un libretto, scoperto nel 1988, che per impaginazione sembra gemello di quello di *Dido and Æneas*: nessun titolo, ma solo «UN'OPERA eseguita davanti al RE e in seguito al convitto di MR. JOSIAS PREIST [sic] a CHELSEY da giovani gentildonne». Unica differenza: quel KING tutto maiuscolo e in corpo tipografico enorme, che manca invece in *Dido and Æneas*.

Sull'assenza di quella paroletta sono scorsi fiumi d'inchiostro nel tentativo di fissare una datazione meno improbabile di quanto non apparisse il 1678 avanzato da Hawkins. In effetti il convitto di Priest si era trasferito da Leicester Fields a Chelsea già nel 1680 (lo riferisce la «London Gazette» del 25 novembre, v.s.). Il testo di un epilogo in versi dolciastri, recitato dalla collegiale Dorothy Burke, si prestava ad interpretazioni anticattoliche ed era comparso nei *New Poems* (1690) di Thomas D'Urfey, un collaboratore abituale di Purcell, confermando l'avvenuta rappresentazione presso il convitto di Chelsea.⁴ Fin dal 1918⁵ la data largamente accettata dagli studiosi era dunque il 1689, quando sul trono d'Inghilterra sedevano ormai Guglielmo d'Orange e Maria dopo quella che si è convenuto chiamare «Gloriosa Rivoluzione» e la fuga in Francia dell'ultimo Stuart: Giacomo II, fratello e successore di Carlo II nonché rispettivamente suocero e padre della coppia che, sbarcata in forze dall'Olanda, lo detronizzava in nome della vera religione protestante.

Con la riscoperta del libretto di *Venus and Adonis* il pendolo cronologico cominciò a retrocedere. Si pensò, sulla stessa falsariga, ad una possibile prima rappresentazione come *masque* di corte (naturalmente senza epilogo) sotto Carlo o sotto Giacomo, quin-

³ La moderna riforma del calendario, decretata da Gregorio XIII nel 1582, fu accolta solo gradualmente dai paesi protestanti che la consideravano «papistica». All'epoca di cui parliamo e fino al 1752, l'Inghilterra seguiva ancora il calendario giuliano, che nel Seicento aveva accumulato dieci giorni di ritardo sui punti equinoziali. Inoltre, a somiglianza di Venezia, il capodanno inglese era fissato al 25 marzo (stile dell'Incarnazione) e non al 1° gennaio (stile della Circoncisione). Con le sigle v.s. (vecchio stile) e n.s. (nuovo stile), già in uso nei documenti dell'epoca, abbiamo cercato di render conto della discrepanza per alcune date critiche; per quelle prive d'indicazione s'intenda usato lo stile moderno.

⁴ Cfr. nota 2, *supra*. Sotto il titolo originale: *Epilogue to the opera of «Dido and Æneas», performed at Mr. Priest's boarding-school at Chelsea. Spoken by the Lady Dorothy Burk*. La raccolta era segnalata come in corso di stampa nei registri della Stationers' Company fin dal settembre 1689. Dorothy, figlia del cattolico Richard Burke conte di Clanrickarde, rifiutò di seguire il padre in Irlanda, e per questo nel 1696 ottenne una pensione annua di cento sterline dalla regina Mary.

⁵ Cfr. WILLIAM BARCLAY SQUIRE, *Purcell's «Dido and Æneas»*, «Musical Times», LIX, 1918, pp. 252-254.



Ambito di Antonio Domenico Beverense (1624 o 1626-1694), Enea e Didone sorpresi dalla tempesta. Campiglia dei Berici, Villa Repeta. Da *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia, Marsilio, 2009.

di fra il 1683-1684 – in concomitanza coi citati esperimenti di Blow e Grabu – e l'estate del 1688. Già a fine settembre di quest'ultimo anno, con l'esercito orangista in procinto d'imbarcarsi per invadere l'Inghilterra e con le fanterie di Luigi XIV in marcia sulla Renania, primo atto della Guerra dei Nove Anni, lo Stuart doveva avere per la testa altro che opere. Nel 1995, con sublime sprezzo del ridicolo, un musicologo della sempre fiorente scuola dietrologico-politica⁶ attribuì a *Dido and Æneas* il valore di un'allegoria del regno di Giacomo II; anzi di una condanna per le sue azioni incostituzionali volte «a rafforzare la posizione del cattolicesimo inglese», o addirittura di profezia dei futuri eventi, cioè della sua fuga dall'Inghilterra. In altre parole: Giacomo sarebbe Enea, Didone il sistema costituzionale britannico e le streghe i cattivi consiglieri filocattolici. Il tutto da rappresentarsi a corte, alla presenza del sovrano così amabilmente criticato e con musica dell'organista della Chapel Royal, quale Purcell era fin dal 1682. Bisogna ammettere che non tenesse troppo a conservare il posto...

Questi ed altri consimili, benché meno rozzi, castelli di carte sono crollati miseramente l'altro ieri con la pubblicazione, sulla stessa rivista che già tanti ne aveva ospitati,⁷ di un saggio di Bryan White, *lecturer* all'Università di Leeds e membro della Purcell Society.⁸ La sua ricerca, affascinante come un romanzo di viaggi, s'incentra sul copiallettere di Rowland Sherman, agente della Compagnia del Levante nel centro mercantile di Aleppo. Prima di partire per quella remota provincia dell'impero ottomano, dove resterà a commerciare fino alla sua morte avvenuta il 7 gennaio 1748 (n.s.), lo Sherman passò da casa di Purcell per un saluto e per ricordargli una promessa: scrivergli una serie di regole per armonizzare il basso continuo. Ne riferisce, in inglese e in italiano – che per il commercio in Oriente era lingua fondamentale sin dal Medioevo – al collega londinese James Piggot.⁹ I dettagli preziosi si accumulano come perle in uno scrigno, ritraendo un circolo di borghesia benestante e musicofila che, pur lontana dall'Europa, continua a coltivare il proprio *hobby* essendosi premurata d'imbarcare nei bauli anche flauti, viole e clavicembali. Al centro di questo bizzarro club sta proprio il caro «Harry», non ancora Orpheus Britannicus:

Se Harry avesse trascritto per clavicembalo la sinfonia del *masque* che ha fatto per il ballo di Preist [*sic*], sarei felicissimo di averne una copia. C'è un'altra sinfonia nello stesso *masque*, penso in Do bemolle [= Do minore]; nella seconda parte c'è un passo molto grazioso che si muove tutto in crome. Se lo ha sistemato per il clavicembalo, anche quello sarebbe molto ben accetto.

⁶ ANDREW R. WALKLING, *Political allegory in Purcell's «Dido and Æneas»*, «Music & Letters», 76, 1995, pp. 540-571.

⁷ Dal 1992 al 1995 una polemica a più voci sul tema della datazione si è avviata principalmente nelle pagine di «Early Music», ma lo spazio non consente di renderne conto in questa sede.

⁸ BRYAN WHITE, *Letter from Aleppo: dating the Chelsea School performance of «Dido and Æneas»*, «Early Music», XXXVII/3, August 2009, pp. 417-428.

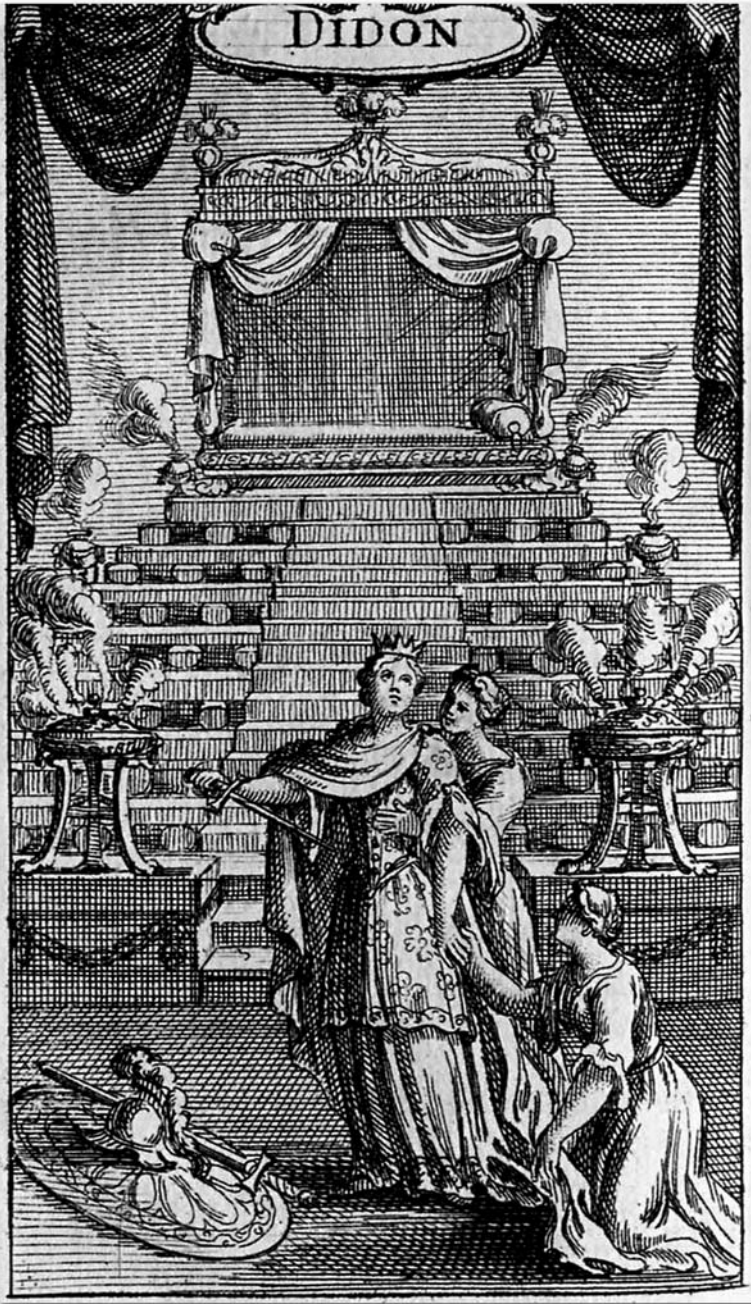
⁹ «Un' poco avanti ch'io sono sortito di Londra, men andai à licentiarimi di lui à casa sua; dove sene scusò d'essersene stato impedito da tanti negotii, che non gli fù tempo di scrivere le sue Regole, mà disse di voler sene ad operaraci quanto prima: ma temo che le sue belle parole non riusciranno altre che tristi fatti». (Originale in italiano, trascritto in WHITE, *Letter from Aleppo*, cit., p. 424).

La lettera è datata Aleppo, «15 febbraio 1688/9» (25 febbraio 1689, n.s.). Sappiamo che Sherman era sbarcato nello scalo turco di Iskenderun (Alessandretta) il 21 ottobre 1688 (v.s.) dopo ottantatre giorni di navigazione dai Downs, il porto del Kent celebre per le sue pericolose secche citate nel *Mercante di Venezia*. Raffinando il calcolo con una ricevuta per certe pezze di stoffa da lui caricate sulla nave «Mary», doveva aver raggiunto il porto d'imbarco quasi due settimane prima di far vela, giorno più giorno meno, il 30 luglio 1688 (v.s.); per noi 10 agosto. Ecco trovato il *terminus ante quem* per la composizione di *Dido and Æneas*. Il nostro viaggiatore potrebbe aver assistito alla prima esecuzione qualche giorno o settimana prima di lasciare Londra e/o magari (la supposizione farà tremare le ginocchia ad ogni musicologo) averne visto la partitura autografa, oggi perduta, aperta sul leggio del suo amico Harry. Come spiegare altrimenti un ricordo tanto preciso del suo contenuto?

«Fatto per il ballo di Priest»

Fra antiche tradizioni, moderne elucubrazioni e recentissime rivelazioni documentarie (esse pure integrate da un certo tasso di ricostruzioni ipotetiche dove mancano gli *hard facts*) vediamo di riassumere ciò che crediamo di sapere su questo capolavoro dall'inafferrabile identità. Nei carteggi analizzati dall'articolo di White non vi sono prove che alcun «ballo di Priest», cioè il saggio annuale in cui le allieve del convitto di Chelsea davano conto dei loro progressi nelle arti rappresentative, avesse luogo durante i primi sette mesi del 1688. La circostanza appare spiegabile con la turbata situazione politica nell'attesa dello sbarco orangista, in preparazione fin dall'aprile. Si era invece tenuto regolarmente nella primavera degli anni 1684-1686 e il 1° dicembre 1687 (v.s.). Così quest'ultima data resta la meglio compatibile con una conoscenza di prima mano della partitura quale Rowland Sherman mostra di avere fin dall'estate del 1688, nonché con la sua pacifica affermazione che Purcell l'avesse «fatta per il ballo di Priest». Non si può escludere che fosse già stata rappresentata in qualche occasione ancor precedente, ma nemmeno che i fatti bellici avessero consigliato di rimandarne l'effettiva messa in scena ad un momento migliore; eventualità che lo Sherman, tagliato fuori dalla conoscenza in tempo reale delle vicende, avrebbe potuto ignorare al momento in cui scriveva al suo amico londinese. In tal caso una data ipotetica si potrebbe fissare a dopo il 21 aprile 1689 (n.s.), quando i freschi sovrani Guglielmo e Maria furono incoronati. Magari con l'opportunistica aggiunta dell'epilogo di D'Urfey, che comunque non figura nel libretto a stampa? In nessun caso siamo autorizzati a postularne una rappresentazione a corte, né sotto il vecchio regime stuardiano e cripto-cattolico né sotto quello nuovo, orangista e protestante.

Ce lo fa pensare non solo il silenzio dei documenti, ma la natura stessa dell'opera, o meglio di quell'immagine che possiamo ricavarne dallo stato deplorabile delle fonti. Su quest'ultimo aspetto, ben noto agli specialisti ma forse meno interessante per gli spettatori di una rappresentazione moderna, sorvoleremo in fretta. Basti dire che la fonte più autorevole della partitura (il *codex vetustissimus*, nel gergo dei filologi) è il



Vignetta scenica per la *Didon* di Henri Desmarets (libretto di Louise-Geneviève Gillot de Saintonge), rappresentata all'Académie Royale de Musique, 1693. Da *Recueil général des opéra représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement*, IV, Paris, Christophe Ballard, MDCCIII. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

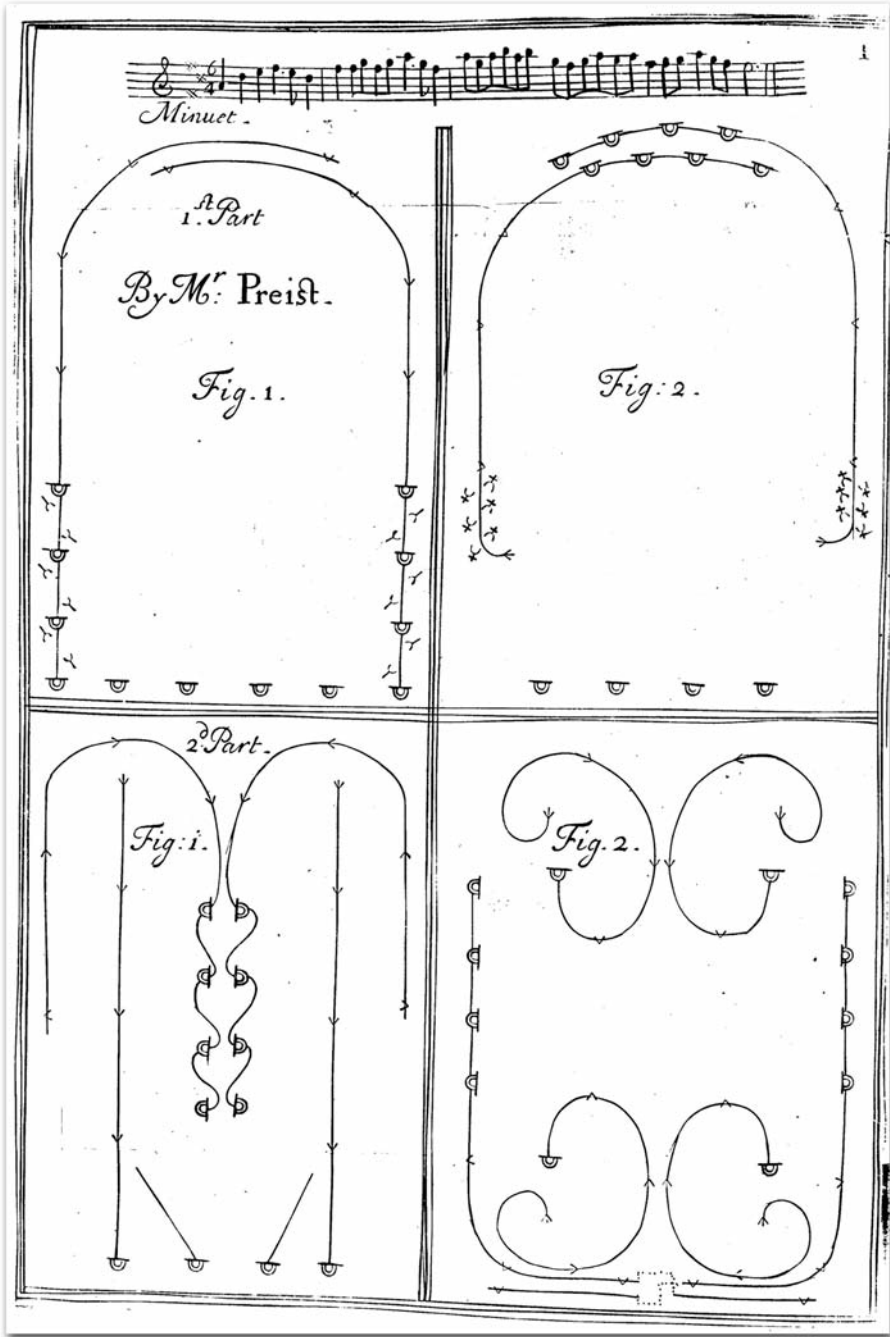
cosiddetto manoscritto di Tenbury, databile alla metà del Settecento e dunque redatto chissà da chi, a quale scopo e a partire da quale antigrafo, sebbene presenti una semioGRAFIA musicale piuttosto conservatrice. Gli altri manoscritti (Tatton Park, Ohki, ecc.) sono ancor più tardi, risalgono a date variabili fra il 1774 e il 1785 e offrono poche varianti attendibili sotto il profilo della conoscenza storica o stilistica.¹⁰ Tutti gli studiosi moderni che, a partire dal 1888 con William Cummings, li hanno collazionati per le loro edizioni critiche, semicritiche o meramente pratiche hanno raggiunto risultati tanto variabili da spingere l'editore più recente, Clifford Bartlett,¹¹ a basarsi sostanzialmente sul solo manoscritto di Tenbury scartando la maggior parte delle integrazioni proposte dai suoi predecessori per sanare le evidenti lacune risultanti dalla collazione fra la lezione musicale e talune didascalie del libretto originale. Al maestro Attilio Cremonesi, concertatore del presente allestimento sulla base dell'edizione Bartlett, restava dunque libero campo per giocare la sua partita ricostruttiva. Lo ha fatto con trapianti autologhi da altre pagine di Purcell: *semi-operas*, musiche di scena e *Royal Welcome Songs*, ossia cantate celebrative per il servizio dinastico presso la Chapel Royal. Al tutto ha aggiunto un paio di numeri originali in stile improvvisativo, come egli stesso riferisce alle pp. 53-55 del presente volume, cui si rimanda per maggiori dettagli.

La tavola dei restauri propone alcuni interrogativi circa le condizioni della prima esecuzione. Ad esempio perché manca la musica di tanti inserti danzati? Josias Priest, direttore del convitto di Chelsea denominato anche Gorges House, era come sappiamo un affermato coreografo, e tra le materie di studio fondamentali per quel tipo d'istituti figurava appunto la danza. Possiamo scommettere che a quella poteva provvedere lui, cioè a comporne la musica, notarne i passi e insegnarli alle allieve; il tutto senza disturbare Purcell.¹² Così come il citato D'Urfey, in servizio alla scuola come maestro di canto, si sarà occupato d'istruire le soliste e i cori.

¹⁰ Giova ricordare lo stato delle fonti. Partiture complete: MS di Tenbury: MS 1266, Bodleian Library, Oxford (già St. Michael's College, Tenbury), ca. 1750-60; MS di Tatton Park: Library at Tatton Park, Knutsford, Cheshire, ca. 1784; MS Ohki, Nanki Music Library, Tokio, MS N - 4/41, ca. 1810; MS Londra 1: BL Add. MS 31450, British Library, Londra, 1784; MS Londra 2: BL Add. MS 15979, British Library, Londra, ca. 1790 (forse apografo del precedente); MS Folger F 770, Folger Shakespeare Library, Washington D.C., MS W.b.539, tardo sec. XVIII. Antologie: *ORPHEUS BRITANNICUS / A / COLLECTION / OF ALL / The Choicest SONGS / FOR / One, Two, and Three Voices, / COMPOS'D / By Mr. Henry Purcell. [...]*, London, J. Heptinstall for Henry Playford, 1698 (facsimile: New York, Broude Brothers, 1965). Libretti: *AN OPERA / Perform'd at / Mr. JOSIAS PRIEST'S Boarding School at / CHELSEY. By Young Gentlemen. / The Words Made by Mr. NAT. TATE. / The Musick Composed by Mr. Henry Purcell, s.n.t.*, London, Royal College of Music, 1.A.20 (*unicum*); *The LOVES of Dido and Æneas, a MASK, in Four MUSICAL ENTERTAINMENTS* (rifacimento come intermezzi per un dramma di Charles Gildon: *Measure for Measure, or Beauty the Best Advocate*, da Shakespeare, recitato al Lincoln's Inn Fields Theatre), London, D. Brown & R. Parker, 1700.

¹¹ HENRY PURCELL, *Dido and Æneas*, a cura di Clifford Bartlett, Huntingdon (Cambridgeshire), King's Music, 1995; da quest'edizione si traggono gli esempi musicali, dove la cifra di richiamo è seguita dal numero di battute alle quali si riferiscono.

¹² «Mr. Preist, Senior, of Chelsea» figura nella lista dei maestri di ballo che sottoscrissero la pubblicazione del fortunato manuale di Edmund Pemberton, *An Essay for the Further Improvement of Dancing. Being a Collection of Figure Dances [...]* London, John Walsh, 1711. Nella raccolta compare un suo minuetto in notazione Beauchamp-Feuillet semplificata (cfr. l'immagine a p. 41 del presente volume); la coreografia è destinata a dodici donne, un indizio eloquente.



L'inizio di una coreografia di Josias Priest: un minuetto figurato in notazione Feuillet; da EDMUND PEMBERTON, *An essay for the further improvement of dancing; being a collection of figure dances*, London, J. Walsh, 1711.

Uno scenario in linea con tutto quanto sappiamo dalle fonti storiche sull'educazione femminile durante il secondo Seicento e il primissimo Settecento inglese, di cui i convitti o *boarding houses*, concentrati in cospicuo numero nei sobborghi londinesi di Hackney, Putney e Chelsea, rappresentavano la colonna portante con centinaia di allieve ciascuno.¹³ Il dialogo didattico *The Levellers* mette in bocca a un'educanda quello che sembra il tipico piano di studi per le fanciulle della classe media agiata:

Voi sapete che mio padre era un mercante e viveva molto bene grazie al suo traffico. Essendo io bella, egli pensò che la natura mi avesse già dato una parte delle mie spettanze e volle quindi aggiungervi un'educazione liberale, onde io potessi farmi una compiuta gentildonna. Mi mandò al convitto; colà appresi a danzare e cantare, a suonare sul basso di viola [da gamba], il virginale, la spinetta e la chitarra. Appresi a fare lavori di cera, a dipingere ventagli giapponesi e vetri, a tirare la pasta, a far dolci, salse, ed ogni cosa raffinata e alla moda.¹⁴

Per le ragazze di più alto rango, alcune delle quali venivano iscritte fin dall'età di otto anni alla scuola di Mr. Priest dietro la rispettabile retta annua di venti sterline, i requisiti culturali erano maggiori: lettura e ortografia, calligrafia, dizione, elementi di grammatica inglese, basi di aritmetica sufficienti a tenere la contabilità domestica. E inoltre: «lettura di scelti autori profani che non contengano alcunché di pericoloso per le passioni», ma non commedie né romanzi; poi «storie greche e romane nelle migliori traduzioni», più qualcosa di storia inglese per imparare le virtù civiche adatte al loro sesso e ben educare la futura prole (si cita nientemeno che l'esempio di Cornelia madre dei Gracchi). La filosofia naturale non sembrando adatta all'intelletto femminile, si suggeriva invece la filosofia morale. Il francese? Poco utile, benché alla moda; quanto ad «un po' di latino» si conveniva meglio alle cattoliche perché le abilitava a seguire il loro servizio divino.¹⁵ Si noti che a parlare così non era un vicario di campagna, ma il reverendo dottor Hickes, pioniere della filologia sassone, scrittore e traduttore, predicatore di successo, fiero oppositore politico di Giacomo II.

Incrociando questi programmi pedagogici con altri documenti privati pubblicati da White possiamo ricavare un attendibile profilo di quelle che saranno state le protagoniste del «ballo di Priest», ossia le prime interpreti di *Dido and Æneas* – a partire dalle *dramatis personæ* e dall'organico della vicenda principale, prescindendo per ora dal prologo sui cui torneremo più avanti:

¹³ L'argomento è ampiamente studiato dalla storiografia sociale anglossassone. Citiamo a titolo esemplificativo: MYRA REYNOLDS, *The Learned Lady in England 1650-1760*, Boston-New York, Houghton Mifflin Company-The University Press Cambridge, Mass., 1920; ROGER THOMPSON, *Women in Stuart England and America: a comparative study*, London, Routledge & Kegan Paul, 1974; BARBARA F. MCMANUS, KATHERINE USHER HENDERSON, *Half humankind: contexts and texts of the controversy about women in England*, Urbana, University of Illinois Press, 1985.

¹⁴ Cit. in JOHN ASHTON, *Social Life in the Reign of Queen Anne*, London, Chatto & Windus, 1899, p. 17.

¹⁵ *Instructions for the Education of a Daughter [...] To which is Added, A Small Tract of Instructions for the Conduct of Young Ladies of the Highest Rank [...] Done into English and revised by Dr. George Hickes*, London, John Bowyer, 1708, *passim*. Si tratta di un adattamento del celebre *Traité de l'éducation des filles* (1688) di Fénelon.

Didone: soprano; Enea: tenore; Belinda: soprano; seconda donna: mezzosoprano; maga: mezzosoprano; prima e seconda strega: soprani; primo marinaio: soprano o tenore acuto; cori a quattro parti (soprani, alti, tenori e bassi); balli di cortigiani, streghe e marinai; orchestra d'archi a quattro parti e sezione di basso continuo; quasi obbligatoria, dati i gusti nazionali e la documentata presenza di tali strumenti nell'insegnamento delle *boarding schools*, la presenza di viola da gamba e chitarra – fors'anche di arpa e tiorba. La chitarra è espressamente citata nelle didascalie del libretto a stampa.

Il nerbo delle forze per l'esecuzione, inclusa l'orchestra, poteva reclutarsi fra i ranghi delle collegiali. Unici interventi virili, se non si vuol pensare a trasposizioni o a rari fenomeni di androginia vocale attestati per i conservatorii veneziani, sarebbero Enea (ruolo annotato in chiave di tenore) e le due parti corali più gravi. Diciamo che col personale maschile della scuola e/o qualche allievo del vicino collegio maschile Maidwell a Hatton Gardens si poteva risolvere il problema, perché nessun ruolo richiede voci mediamente estese oltre un'ottava o melismi più lunghi di due battute. Con la sua estensione dal Re₃ al Sol₄ e qualche salto d'intonazione appena un po' più azzardato, Didone è chiaramente il fenomeno della compagnia. Dunque non virtuosi e virtuose, ma ragazze e magari qualche ragazzo, tutti fra i dieci e i sedici anni, addestrati al solfeggio e alla pratica strumentale oltreché dotati di un senso ritmico educato tramite l'assidua pratica della danza. Tempi puntati, qualche sincope, qualche filato sono le maggiori difficoltà nella scrittura di Purcell, che in altri casi sapeva chiedere ben di più ai suoi interpreti. Risorse davvero modeste per creare un capolavoro epocale. «Let's make an Opera!», avrà forse detto l'Orpheus Britannicus Numero Uno, come molti anni dopo di lui farà il Numero Tre.

La struttura drammaturgica di «Dido and Æneas»

A dispetto dell'ambiguo velo mitologico che lo ricopre (volontà divina o macchinazione infernale?), il fato della regina di Cartagine lavora con l'impassibile efficacia di una legge naturale, ed in ciò Purcell si dimostra degno contemporaneo e compatriota di quell'Isaac Newton che proprio nel 1687 pubblicava i suoi tre assiomi sulla gravitazione universale nei *Philosophiæ naturalis principia mathematica*. Si è già visto che per le giovani gentildonne né il latino né la filosofia naturale costituivano oggetto di studio, bensì la filosofia morale; ma si potrebbe anche argomentare che quella impartita da *Dido and Æneas* sia una lezione di fisica delle passioni finalizzata alla promozione dei buoni costumi. Qualora le educande di Chelsea avessero avuto il permesso di leggere una delle ben tredici versioni inglesi dell'*Eneide* approntate fra il 1620 e il 1688 (quella classica e definitiva di John Dryden non uscirà che nel 1697), si sarebbero accorte facilmente di alcuni scarti significativi fra la narrazione di Virgilio e la parafrasi librettistica fornitane da Nahum Tate.

In quest'ultima il vero centro propulsore del dramma è la forte asimmetria dei due antagonisti: alla passione di Didone, regina sì, ma portatrice in quanto donna di una concezione dell'amore come imperativo assoluto di fronte al quale impallidiscono do-

vere, onore e ragion di stato, il bell'eroe Enea, tronfio seduttore sconfinante nella caricatura di un *macho* uccisore di cinghiali, non sa opporre che paura e irresolutezza. Oscillando fra il timore degli dei e la paura delle reazioni di lei, crede così poco al proprio destino di fondatore d'imperi che alla prima sfuriata si disdice e vorrebbe rinunciare alla partenza. Stando alla lettera del libretto, quello di Enea è un fato di cartapesta, una larva evocata da oscure forze diaboliche che si travestono da divinità pagane; ma i londinesi benestanti che iscrivevano le proprie figlie ai collegi di Chelsea per farne delle gentildonne non credevano certo in Giove e Mercurio più di quanto non avessero fede nelle streghe. Il vostro autentico fato – questo sembra il messaggio di Tate alle sue educande – è costituito dalle confliggenti aspettative che i due sessi proiettano sul rapporto d'amore, donde l'inevitabile disinganno a carico delle donne.

La rovina finale di Didone è predestinata non dall'abbandono, che facilmente potrebbe scongiurare, ma dalla sua stessa natura. A differenza dell'eroina virgiliana, non implora Enea di restare, anzi lo allontana sdegnata accusandolo d'ipocrisia; gli nega il perdono per la sola colpa di aver pensato a lasciarla, e con ciò si consegna scientemente alla morte mentre il coro commenta con accenti gnomici degni di Sofocle:

Great minds against themselves conspire
and shun the cure they most desire.¹⁶

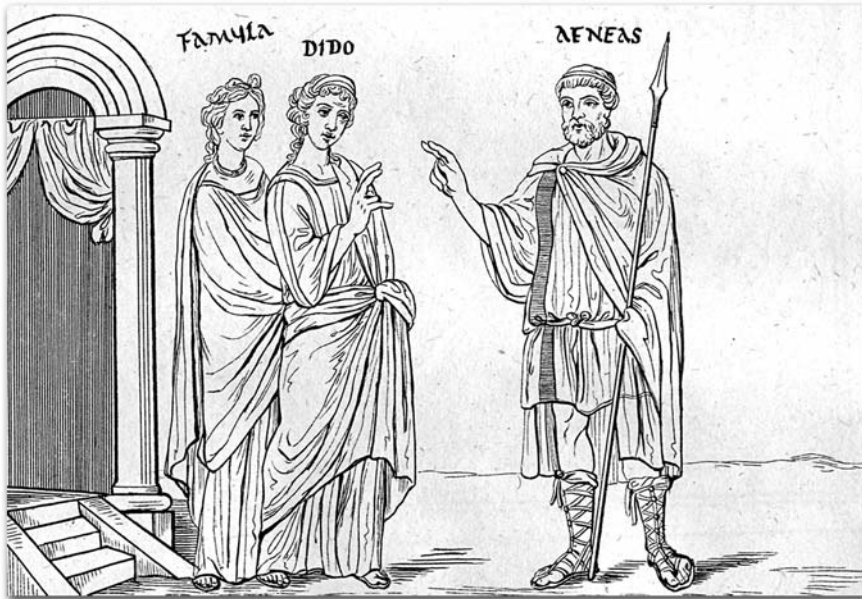
È un suicidio sì, ma in apparenza attuato senza mezzi materiali; un semplice lasciarsi morire che espia la colpa originaria di aver avuto pietà di Enea concedendosi a lui. Con la stessa coerenza del primo e del terzo assioma di Newton, le leggi della meccanica razionale applicate alla sfera morale insegnano: non bisogna cedere all'impulso iniziale che tenderebbe a fare uscire dallo stato di quiete. Altrimenti la forza che attira i due corpi l'uno verso l'altro causerà un urto tanto più distruttivo quanto minore sarà l'elasticità dei corpi medesimi. Se questo è il fato che minaccia gli animi nobili (cioè rigidi) come Didone, quelli di più umile pasta possono cavarsela a miglior mercato grazie ad un urto elastico che li rispinge lontano. Il poco *pius* Æneas di Tate degrada ulteriormente nella mascolinità plebea e predatoria dei suoi marinai che – si noti bene – sono ritratti come Spagnoli sviati da uno spettro notturno,¹⁷ dunque impersonano l'odioso nemico ereditario: cattolici e rivali dell'Inghilterra per l'impero mondiale sui mari fin dai tempi di Elisabetta. Nell'atto di salpare le ancore cantano non senza cinismo:

Take a bouzy short leave of your nymphs on the shore,
and silence their mourning
with vows of returning
but never intending to visit them more.¹⁸

¹⁶ «I nobili cuori rovinan se stessi, / e fuggono il rimedio che più bramano».

¹⁷ Cfr. la didascalia a p. 6 del libretto originale: «*Jack of the Lanthorn leads the Spaniards out of their way among the Inchanteresses. A Dance*». Jack o' Lanthorn è una figura del folklore alternativamente identificata col fuoco fatuo, oppure con l'Uomo nella Luna.

¹⁸ «Prendete un breve, ebbro commiato dalle vostre belle sulla riva, / e rasserenate il loro lutto / con la promessa del ritorno, / ma senza pensiero di più rivederle».



Pietro Santoli Bartoli (1635-1700), Enea e Didone si rifugiano in una grotta durante la tempesta. Incisione (dal Cod. Vat. Lat. 3867). Da *Picturæ antiquissimi virgiliani codicis Bibliothecæ Vaticanæ a Petro Sancte Bartoli ære incisæ. Accedunt ex insignioribus pinacothecis picturæ aliae [...]*, Romæ, apud Venantium Monaldini, MDCLXXXII, tav. XXXV. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

Didone, con un'ancella (famula) al seguito, rimprovera Enea per la progettata partenza. Incisione (dal Cod. Vat. Lat. 3225). Da *Virgillii picturæ antiquæ ex codicibus vaticanis*, Romæ, MDCCCXXXV, Tav. XXXVI. Legato insieme con *Homeri Iliados picturæ antiquæ ex codice mediolanensi Bibliothecæ Ambrosianæ*. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

Le brave ragazze inglesi, anche quelle sprovviste di animo regale, sono avvisate: in ogni maschio che vi corteggia si nasconde un potenziale corsaro. Non concedetegli cosa alcuna prima di aver l'anello ben saldo al dito. Nonostante occasionali goffaggini metriche e stilistiche, l'onesto Nahum Tate, *poet laureate* «di ripiego» nel nuovo regime,¹⁹ penetra con mano sicura fino al cuore di un eterno conflitto d'interessi; e non è poco merito per un drammaturgo, specie se maschio. La controprova è offerta dal mito di Diana e Atteone, grande *topos* misandrico, rovescio della misoginia ufficiale in anticipo di millenni sulle istanze separatiste del femminismo più radicale. Lo troviamo citato proprio al centro dell'azione, durante la scena venatoria che sottilmente contrappone il fato dell'imprudente insidiatore della dea vergine, sbranato dai suoi propri cani, a quello della regina già pronta a darsi al cacciatore Enea, il quale si presenta a lei esibendo un trofeo dalle aperte connotazioni falliche:

Behold, upon my bending spear
a monster's head stands bleeding,
with tushes far exceeding
those did Venus' huntsman tear.²⁰

Peraltro dal sublime al ridicolo (come tutti sappiamo) non v'è che un passo, e questa stretta frontiera il librettista la varca più volte, complici l'esigenza di un'estrema concisione che fa saltare molti nessi narrativi, e una *pruderie* che l'ambiente rendeva altrettanto obbligatoria. Due esempi: nella fulminea azione manca il tempo materiale per la consumazione dell'amplesso, eppure Enea si tradisce alla fine dell'atto secondo, affermando:

How can so hard a fate be took?
One night enjoy'd, the next forsook.²¹

E nel finale la tomba di Didone sarà sigillata si può dire a cadavere ancora caldo. In realtà era già pronta fin dall'inizio perché, a metterla senza eufemismi, il territorio mentale su cui si muove Didone è la morte.

Dalla drammaturgia alla musica

La musica di Purcell puntualmente traduce e amplifica lo schema drammaturgico offerto dal libretto. Nessun procedimento compositivo tra quelli praticati all'epoca viene lasciato intentato e tutti sono esplorati al massimo delle possibilità: il basso ostinato, gli effetti d'eco, il cromatismo, l'estrema variabilità delle armonie e dei ritmi, i 'madri-

¹⁹ Dopo il grande John Dryden, licenziato nel 1688 perché rimasto fedele agli Stuart, e il mediocrissimo arcade Thomas Shadwell, nominato per meriti politici e morto nel 1692. Fra i compiti del *poet laureate* c'era quello di fornire i testi per le cantate e le odi celebrative musicate dai compositori di corte.

²⁰ «Vedi sulla mia lancia piegata / la testa sanguinante d'un mostro, / con zanne ben più formidabili / di quelle che straziarono il cacciatore di Venere» [=Adone].

²¹ «Come si può sopportare una sì dura sorte? / Goduta per una notte, abbandonata nell'altra».

galismi' che illustrano il valore semantico di singole parole secondo un repertorio già ben consolidato nella prassi tanto sacra quanto profana. Il recitativo, l'aria, l'arioso, il contrappunto e la danza si susseguono e si alternano senza soluzione di continuità, così da ottenere una condensazione pressoché intossicante di eventi musicali che non conosce rilassamenti. Per dirla con Lorenzo Bianconi: «un'opera che nonostante le dimensioni proibitivamente minuscole è uno dei pochi capolavori del teatro musicale seicentesco tuttora ampiamente godibili». ²² Tutto ciò è evidente ad un'analisi degli eventi di superficie, mentre una maggiormente rivolta alle macrostrutture lascia percepire l'ammirevole organizzazione del pensiero musicale di Purcell secondo un *furor* geometrico e combinatorio che – ci ripetiamo volentieri – trova degno riscontro nelle coeve costruzioni intellettuali del razionalismo tardobarocco: Cartesio, Leibniz e soprattutto Newton.

Ci limiteremo ad esporne due aspetti a mo' di assaggio: il progetto tonale e l'uso del basso ostinato (*ground*). Non da oggi gli analisti hanno rilevato quella che in Purcell appare come una tendenza pionieristica alla simmetria tonale nei lavori su larga scala. ²³ *Dido and Æneas* parrebbe fare eccezione, se non si considerasse la perdita del prologo attestato solo nel libretto. Prologo in cielo, in mare e in terra, dove all'incontro primaverile di Febo con Venere circondati da un corteggio danzante di Nereidi, Ninfe e Tritoni risponde il duetto del pastore con la pastorella, i quali ne riscontrano gli effetti nella propria umile sfera quotidiana, questa volta accompagnati da una danza di forosette. Difficile pensare che un idillio cosmico e coreografico di tale sviluppo non fosse a sua volta preceduto da un'ouverture. Nella sua provvidenziale lettera da Aleppo, abbiamo visto che Rowland Sherman citava «la sinfonia del *masque* che ha fatto per il ballo di Preist», e poi «un'altra sinfonia nello stesso *masque*». L'identificazione della seconda con quella trasmessaci dalle partiture di *Dido and Æneas* non pare dubbia: stessa tonalità, Do minore, e andamento «che si muove tutto in crome» nel secondo tempo (*Quick*).

ESEMPIO MUSICALE 1 – 1 (13-17)

Quick

²² LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, p. 256.

²³ CURTIS PRICE, *Henry Purcell and the London Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 245.

E la prima? Fin dal 1984 Curtis Price aveva proposto di riconoscerla nel brano intitolato «*Overture in Mr. P. Opera*» che si conserva presso il Royal College of Music di Londra.²⁴ Affinità di stile, denominazione di «opera» (in verità ancora tanto nuova per l'Inghilterra che Sherman ed altre fonti coeve, a differenza del libretto, continuano a parlare di *masque* anche per quella che a rigor di termini è l'unica vera opera mai composta da Purcell), ma soprattutto la tonalità di Sol minore, tale cioè da saldare il circolo col finale di *Dido and Æneas*, paiono motivi convincenti. Una volta acquisita l'integrazione, sembra possibile ricostruire a grandi linee tutta l'architettura tonale del lavoro:

mutazione di scena	azione	centri tonali
1.	sinfonia generale	sol
2. paesaggio marino	prologo degli dei, danze di Tritoni e Nereidi	
3. bosco	prologo della Primavera, danze di ninfe e pastori	
4.	sinfonia avanti l'atto primo	do
5. palazzo di Didone	angoscia e confessione amorosa di Didone, ottimismo di Belinda e del seguito, arrivo di Enea	do / Do
6. caverna delle streghe	complotto per distruggere la felicità di Didone	fa / Fa
7. bosco	caccia di Enea e Didone, tempesta	re / Re
8. porto di Cartagine	i marinai si preparano alla partenza, danza delle streghe	Si♭
9. palazzo di Didone	separazione da Enea, lamento e morte di Didone	sol

Calcolando altre simmetrie (ambientazione scenografica e colorazione affettiva delle tonalità), ci sentiremmo d'ipotizzare per le sequenze musicali perdute un Si bemolle maggiore alla n. 2 e un Re minore/maggiore alla n. 3. Ad ogni modo il disegno generale, anche se incompleto, è abbastanza chiaro. Purcell associa logicamente alle tonalità maggiori gli affetti estroversi, i momenti di gioia e di festa, a prescindere dai valori morali che li ispirano. Si esprimono spesso in maggiore i personaggi sviati da incauto ottimismo e/o malvagità: Belinda e il seguito di Didone; le streghe nel momento in cui celebrano il trionfo per la riuscita delle proprie diaboliche imprese e i marinai spergiuri nei confronti delle loro belle. Alle tonalità minori si legano gli affetti dolorosi e tragici, inclusa la dimensione dell'orrore metafisico, ma anche (meno ovviamente) quelli bucolici. Nella sequenza n. 7 il paesaggio boscoso e il quadro dinamico del corteo di caccia – sia pure coi risvolti inquietanti evocati dal ricordo di Atteone – indulgiano sul Re minore fino allo scoppio della tempesta, dove il clima vira bruscamente al Re maggiore.

²⁴ MS. 1172; cfr. *ibid.*

Nelle sequenze nn. 5-7 i frequenti slittamenti dal minore al maggiore di tonica e viceversa, anziché al maggiore o al minore relativi, producono al nostro orecchio classicamente educato un effetto bizzarro anche se talora intriso di forte emotività. Si può parlare di una relazione tonale estesa che forse risente di antiche abitudini del canto popolare, ma si rintraccia ancora nelle cabalette del melodramma ottocentesco italiano. E tuttavia anche la più regolare transizione dallo svergognato trionfo bacchico del n. 8 (Si bemolle maggiore) al relativo minore di Sol che introduce la morte di Didone è uno scorcio di potente efficacia drammatica.

Di altre occasionali rotture della coerenza tonale sarebbe troppo lungo render conto; basti segnalare solo il ripiegamento dal clima euforico e consolatorio di Do maggiore ad un Mi minore che suona leziosamente falso quando Enea fa il suo ingresso al cospetto di Didone per snocciolare iperbolici spasimi amorosi e metaforiche flessioni di muscoli:

ESEMPIO MUSICALE 2 – 8 (11-13), 9 (1-2)

The musical score consists of two staves. The upper staff is for AENEAS, Soprano (S coi VI I), and the lower staff is for Basso, Mezzosoprano (MS coi VI II). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Let Di-do smile, and I'll de-fie the fee-ble stroke of De-sti-ny. Cu-pid on-ly throws the Dart, —". The score shows a melodic line for Aeneas and a more rhythmic, bass line for the Basso.

Il personaggio e il suo idioma musicale appaiono come un corpo estraneo pericolosamente penetrato a turbare la pace del regale gineceo, o magari del collegio di Mr. Priest. L'attacco imitativo del coro che segue, col riferimento al temibile Cupido e ai suoi dardi feritori, non fa che confermare la prima impressione, invero non troppo simpatica.

Resta da dire del prodigioso lamento finale, centro di gravitazione dell'intero sistema; *topos* atteso e desiderato dal pubblico. Ellen Rosand ha buon gioco nel parlare dell'aria-lamento su basso ostinato di ciaccona o di passacaglia, e in particolare sul tetra-cordo discendente cosiddetto frigio, come di un relitto ereditato da una fase precedente dell'opera veneziana di Monteverdi e Cavalli, anzi di un consapevole arcaismo spesso sottolineato da signature ritmiche ancora mensurali.²⁵ La studiosa americana coglie pure nel giusto quando segnala l'ulteriore persistenza del venerando artificio in musiche sacre e profane (il «Crucifixus» dalla Messa in Si minore di Bach o la händeliana aria del *Rinaldo* «Lascia ch'io pianga», che l'autore si trascinò dietro per mezzo secolo dalle sponde del Tevere a quelle del Tamigi). A tali esempi si potrebbero appiccicare code a dir poco vertiginose, fino a comprendere il *Nachtstück* D 672 di Schubert, la *Ma-*

²⁵ ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 370-384.

ria de Buenos Aires di Astor Piazzolla e chissà quante canzoni *pop* che intercettano il nostro quotidiano ascolto più o meno volontario. Ma ciò che del *ground* si può predicare in generale sul piano tecnico (brevità, implacabile gravitazione ciclica verso una tonica ambigua in analogia con stati psichici purtroppo ben noti, possibilità di cangianti interferenze ritmiche, melodiche e armoniche con la melodia sovrapposta) andrebbe appreso e poi dimenticato per porsi con utopistico orecchio vergine di fronte a questa cima abissale del teatro musicale d'ogni tempo. Purcell l'affronta lungo un itinerario in quattro stadi:

1. Aria-lamento «Ah, Belinda, I am opprest», 3, $\frac{3}{4}$, Do minore, DIDO.

Si può descrivere come un'embrionale aria con da capo preceduta da una libera introduzione ritornellata. Al decimo ciclo di un basso cromatico di quattro battute, lo stesso tema ornato entra nella parte di canto. Alla ripetizione fa seguito un nuovo ritornello strumentale. Sono in tutto ventuno cicli, di cui due (12-13) cadenzano alla dominante. La tessitura bassa della parte vocale rispecchia il senso di dolorosa oppressione veicolato dal testo.

ESEMPIO MUSICALE 3 – 3

DIDO

Basso

2. The Triumphant Dance, 13, $\frac{3}{4}$, Do maggiore, orchestra.

Il basso diatonico di quattro battute attacca in anacrusi e si ripete per dodici cicli, dieci alla tonica e due al rivolto di dominante. Una sola cesura di silenzio dove il *ground* migra alle parti superiori serve a meglio acuire l'aspettativa del ritorno, *pour cause* trionfale, dopo due battute. Impiego dell'ostinato per creare un clima cerimoniale e quasi militaresco, estraneo a connotazioni 'lamentose'.

3. Aria «Oft she visits», 25, \mathbf{c} , Re minore, SECOND WOMAN.

Il basso cromatico in ottavi procede a saliscendi per grado congiunto. La voce superiore, muovendosi per valori più lunghi, lo segue per due cicli rispecchiandone l'armonia; comincia poi la sezione narrativa (morte di Atteone), indi si torna alla tonica e alla frase iniziale, sulla cui cadenza s'innesta un ritornello strumentale di altri cinque cicli. I continui scarti fra la cadenze della melodia, increspata da cromatismi e puntature ritmiche, e quelle del basso scandite dall'impassibile modulo dell'ostinato, sottolineano con le continue tensioni armoniche risultanti la drammaticità del racconto, il cui testo è connotato da parole-chiave come «fato» e «ferite mortali».

4. Aria-lamento «When I am laid in earth», 38, $\frac{3}{4}$, Sol minore, DIDO.

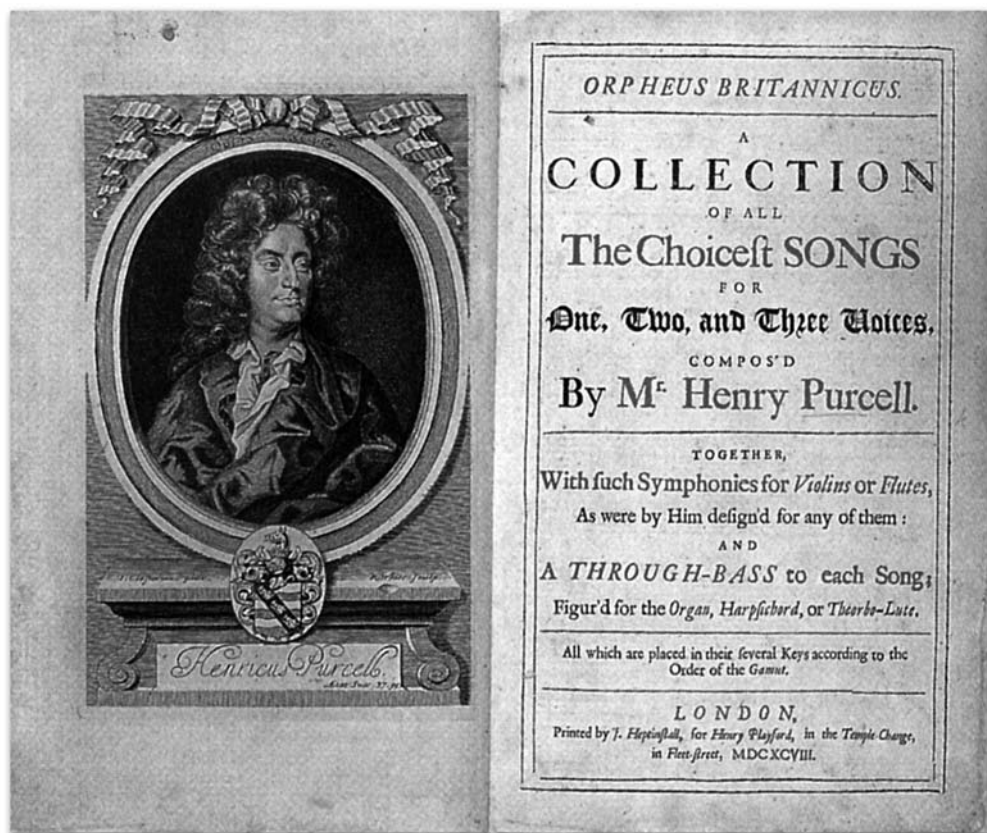
Introdotta da una cadenza sospesa sulla dominante del recitativo «Thy hand, Belinda»,

parte l'esposizione di un basso cromatico di cinque battute, seguita da doppia esposizione vocale della prima sezione A e da una sezione B; infine due cicli di ritornello strumentale. La sezione A termina sull'armonia di dominante; tritono 'madrigalístico' sulla parola «trouble». Nella sezione B la melodia si solleva due volte fino a un Sol ribattuto («remember me») per poi scivolare lungo una spirale discendente alla tonica sull'ottava inferiore («forget my fate»). Durante il postludio la parte strumentale acuta svela per la prima volta l'intera ottava cromatica di Sol minore, vera pietra tombale sul cadavere dell'infelice regina.

ESEMPIO MUSICALE 4 – 38, bb. 26-36

The musical score consists of two systems. The first system includes staves for VI I, VI II, Vle, and DIDO (Basso). The second system includes staves for Fate and the continuation of the DIDO (Basso) part. The lyrics for DIDO are: "re - mem - ber me, but ah! ___ for - get ___ my". The lyrics for Fate are: "Fate. re - mem - ber me, but ah! _____ for - get my ___ Fate." The score features a prominent chromatic bass line and a melodic line with a tritone interval.

Questa sorta di rudimentale anatomia, volta a mostrare tutta la flessibilità dispiegata da Purcell nell'uso del *ground* ai più diversi fini espressivi potrà parere arida, e certamente lo è. Preferiamo chiudere con una notazione filosofica di William Kimmel, che ha il merito di generalizzare la ben più sconvolgente esperienza dell'ascolto mediante il ricorso a categorie archetipali, trasversalmente applicabili ad una quantità di discipline:



Antiporta e frontespizio di una raccolta postuma (London, Printed by J. Heptinstall for Henry Playford, 1698) di *songs* di Purcell. L'antiporta è firmata da Johann Baptist Clostermann (disegnatore) e Robert White (incisore). Londra, British Library.

Dai tempi più remoti la forma a spirale compare accanto al labirinto quale simbolo di trasformazione del ciclo di vita e di morte: generazione-crescita-decadenza-morte-rinascita o rigenerazione. La spirale ascendente in senso orario si associa al potere creatore, alla crescita e alla vita; quella antioraria discendente a decadenza, distruzione e morte.²⁶

Dunque l'estrema preghiera di Didone: «Ricordami ma dimentica il mio fato» è semplicemente impossibile da esaudire, per ragioni che riguardano tutti e ciascuno di noi.

²⁶ WILLIAM KIMMEL, *The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music*, «College Music Symposium», 20/2 (Fall 1980), p. 60.

Attilio Cremonesi

Gli amori di Didone ed Enea

Nel febbraio del 1700, ovvero quattro anni dopo la morte di Henry Purcell, venne rappresentata a Londra una versione fortemente rivisitata della commedia di Shakespeare *Measure for Measure*, all'interno della quale furono eseguiti diversi «Musical Entertainments». La musica di codesti «intrattenimenti musicali» era tratta da *Dido and Æneas* di Purcell.

Apparentemente quella fu la prima esecuzione musicale professionale dell'opera che ci è pervenuta, che, in quella occasione, subì diversi interventi: il prologo venne esteso e utilizzato come epilogo della commedia; la disposizione di alcune scene venne cambiata; numerose danze, le ciaccone per le chitarre ed il coro finale dell'atto secondo vennero sopresse.

L'unica partitura 'completa' dell'opera è databile alla metà del Settecento ed è quella su cui si basano tutte le edizioni moderne. In essa fu ristabilito l'ordine originale del-



Jacopo Amigoni (m. 1752), L'incontro di Enea e Didone. Affresco (particolare) nel soffitto della Sala della Vittoria nel Neues Schloss Schleissheim.



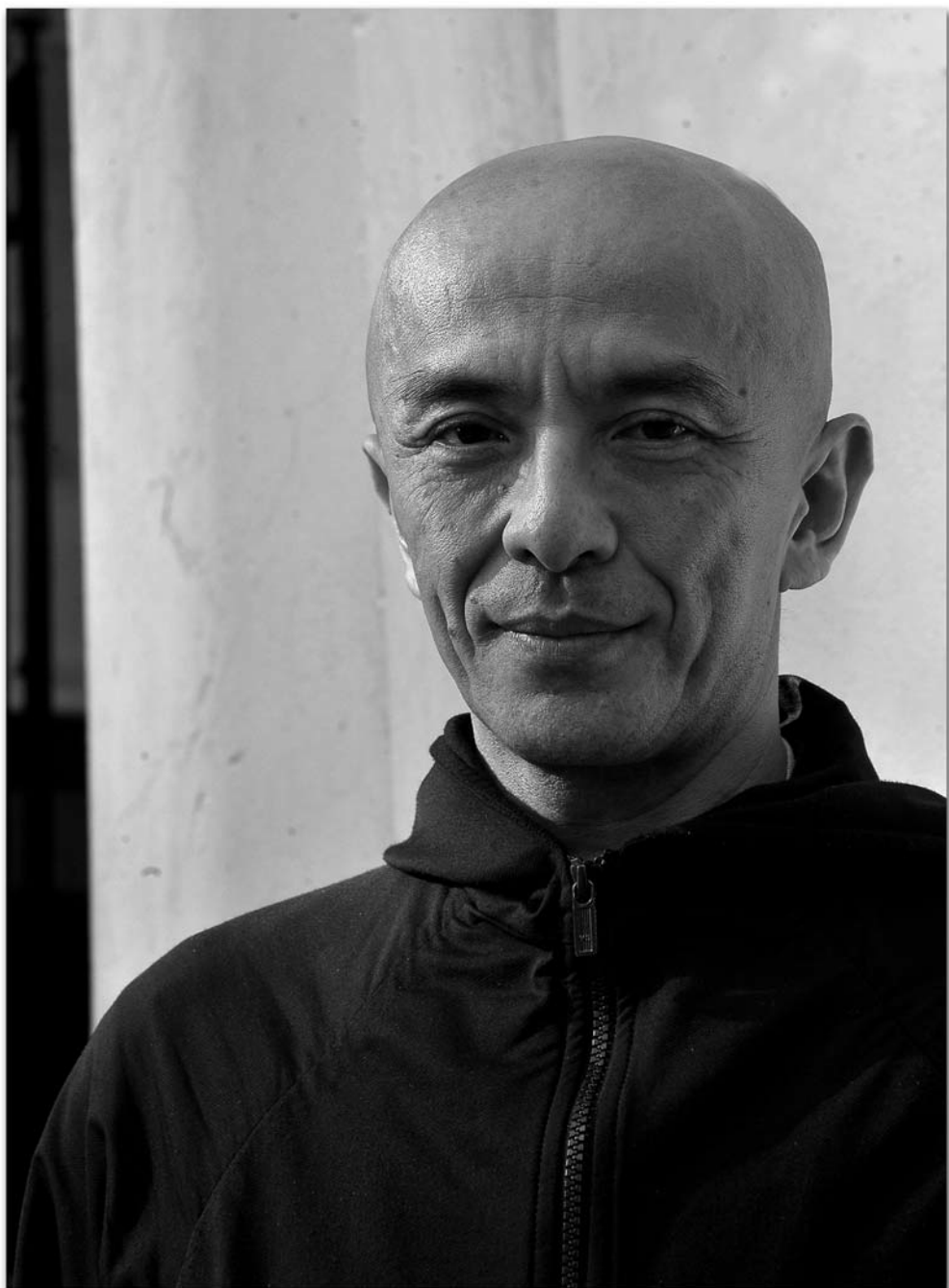
Mosaico (c. 350 d.C.), scoperto a Taunton, Low Ham Villa. Taunton, County Museum (Somerset). Nella fascia centrale (dal basso): Didone ed Enea, Venere; Enea, Ascanio, Venere, Anna; a destra: la flotta troiana; a sinistra: la caccia.

le scene attestato dal libretto, ma rimasero estromesse tutte le composizioni già escluse nell'esecuzione del 1700, così come la musica del prologo originale (forse andata nel frattempo perduta). Inoltre, secondo recenti studi musicologici alcune sezioni di essa potrebbero essere interpolazioni tardive non attribuibili a Purcell. È dunque molto probabile che il *Dido and Æneas* originale fosse diverso, e sicuramente più completo di quello che conosciamo oggi.

Quando alcuni anni fa mi occupai per la prima volta di *Dido and Æneas* mi trovai di fronte allo stesso quesito che da decenni si pongono musicologi e musicisti: considerare completa la partitura, così come ci è pervenuta, oppure, ricorrendo a composizioni di Purcell stesso, 'ricostruire' una versione che si sposi con il libretto originale? Quella che viene presentata al Teatro La Fenice è la mia personale risposta a questa domanda.

Alla partitura universalmente conosciuta ho aggiunto:

1. l'estensione del ritornello dopo l'aria «Ah! Belinda», che ho tratto da *Bonduca, or The British Heroine*;
2. la *Baske* dopo il coro «Fear no danger», da *King Arthur*;
3. la *Gittars Chacony* prima del coro «To the hills», di mia composizione (pseudo improvvisazione);
4. la *Dance* prima del duetto «But e're we this perform», da *Abdelazer, or The Moor's Revenge*;
5. la *Horrid Musick* dopo la *Echo Dance*, da *Dioclesian*;
6. il *Gitter Ground* prima di «Oft she visits», di mia composizione (pseudo improvvisazione);
7. la *Dance to entertain Æneas* dopo «Oft she visits», da *King Arthur*;
8. il coro «Then since our charmes» dopo il dialogo tra Mercurio e Enea, dai *Royal Welcome Songs*;
9. la *Groves Dance* dopo il coro «Then since our charmes», da *Dioclesian*;
10. la *Cupids Dance* dopo il coro finale, da *Dioclesian*.



Saburo Teshigawara, regista, scenografo, costumista, light designer e coreografo della ripresa di *Dido and Æneas* al Teatro La Fenice di Venezia, 2010; l'artista giapponese è anche il creatore dell'azione coreografica su musica di Maderna, che viene rappresentata insieme con l'opera di Purcell. (Foto di Michele Crosera)

勅使川原三郎

カットオフ

ダイド アンド エネアス

口の中の破裂
身体の中の流れ

内面的苦しみと内面的安らぎ
外面的安らぎと外面的静けさ
女の苦しみなど気にしない男

しっぽが切られた

憂いという黒雲が

舌が切られた
空っぽにされた

死という運命と晴れ渡る青空のような心を覆い隠す
時として政治的男が起こす

自由になれた

装いの同情が国家権力の基礎にもなる
狂気にさえ至らぬ死によって作られた伝説的物語を
我々は現実的に再現する
歴史はそれが起こる以前に既に起こったかのように刻印されている
そのように人間が自分を見るならば物語は動き始めるだろう
逆にそのように考えないとしたら
人間は半歴史的な詩を未来から紡ぎ出すだろう
音楽という時間的空間の中で人間はまるで影のように
光を飲み込み
光の中に浮遊し
光に身体を失い
人間それぞれは
その身体から発した声をまとい
声とともに身体は光を再構成し
内面的空間を生まん
彼らは闇
見えない闇
闇は闇を飲み込み
死は安らぎとの引き換えに苦しみを奪う

Saburo Teshigawara

Le rire – Dido and Æneas

Le rire

Explosion in the mouth.
Stream in the body.

A tail cut off.
A tongue cut off.
Emptied body.

Liberated.

Dido and Æneas

Interior sufferance, and interior peace.
Exterior peace, and exterior calmness.

Dark clouds of fear, shade the fate called death, and the heart as pure as deep blue sky.
The faithless pity of a man with power, can be the base of the power of an empire.
If one can become insane, how easy it could be.
But fate does not allow but death, in this mythological story.
We, living in the present, will recreate it.

History is already carved, as if it had already happened.
If one sees history as such, this story will start moving.
If not, we will weave a historical poem from the future.

Within the time and space created by music, we are just like shadows.
Absorbing light.
Floating in the light.
Our bodies disappearing in the light.
Each one wears the voice that comes from within our bodies.
To let the interior come out into the space.
They are darkness.
Invisible darkness.
Darkness absorbs darkness.
In exchange for peace, death deprives us of sufferance.

Saburo Teshigawara

Le rire – Dido and Æneas

Le rire

Esplosione nella bocca.

Torrente nel corpo.

Una coda mozzata.

Una lingua mozzata.

Corpo vuoto.

Libero.

Dido and Æneas

Dolore interiore e pace interiore.

Pace esteriore e calma esteriore.

Scure nubi di paura adombrano il destino di morte e il cuore puro come cielo blu intenso.

La pietà infida di un potente può fondare il potere di un impero.

Si potesse impazzire, come sarebbe facile.

Ma il destino non ammette che morte in questo mito.

Noi che siamo nel presente lo faremo rivivere.

La storia è predisposta come fosse già stata.

Considerandola così il racconto prenderà vita.

Altrimenti avremo composto un'epica dal futuro.

Nel tempo e nello spazio creati dalla musica siamo ombre appena.

Che assorbono luce.

Che fluttuano nella luce.

I nostri corpi scompaiono nella luce.

Ciascuno indossa la voce che viene dal dentro.

Per far uscire l'intimità nello spazio.

Sono buio.

Invisibile buio.

Buio che assorbe buio.

In cambio di pace la morte ci priva del dolore.

(traduzione dall'inglese di Francesca Piviotti e Stefano Zuffi)



Giuseppe Barberis, Enrico Purcell. Da «La musica popolare», 1 (14), 6 luglio 1882.

DIDO AND ÆNEAS

Libretto di Nahum Tate

Edizione a cura di Stefano Piana,
con guida musicale all'opera

(1)
A N O P E R A
Perform'd at
Mr. JOSIAS PRIEST's Boarding-School at
CHELSEY.

By Young Gentlewomen.
The Words Made by Mr. NAT. TATE.
The Musick Composed by Mr. Henry Purcell.

The PROLOGUE.

*Phæbus Rises in the Chariot,
Over the Sea, The Nereids out of the Sea.*

Phæbus, FROM *Aurora's* Spicy Bed,
Phæbus rears his Sacred Head.
His Courtiers Advancing,
Curvetting and Prancing.

1. *Nereid,* *Phæbus* strives in vain to Tame 'em;
With *Ambrosia* Fed too high.

2. *Nereid,* *Phæbus* ought not now to blame 'em,
Wild and eager to Survey
The fairest Pageant of the Sea.

Phæbus, *Tritons* and *Nereids* come pay your Devotion
Cho. To the New rising Star of the Ocean.
Venus Descends in her Chariot,
The *Tritons* out of the Sea.
The Tritons Dance.

Nereid. Look down ye Orbs and See
A New Divinity.

Phæ. Whose Lustre does Out-Shine
Your fainter Beams, and half Eclipses mine,
Give *Phæbus* leave to Prophecy.
Phæbus all Events can see.
Ten Thousand Thousand Harmes;
From such prevailing Charmes,
To Gods and Men must instantly Enſue.

Cho. And if the Deity's above,
Are *Victims* of the powers of Love,
What must wretched Mortals do.

Venus) Fear not *Phæbus*, fear not me,
A harmless Deity.

A

Theſe

La prima pagina della prima edizione (senza data) del libretto di *Dido and Æneas*. Nahum Tate (1652-1715) trasse il libretto dalla propria tragedia *Brutus of Alba: or The Enchanted Lovers* (1678), la cui fonte è il quarto libro dell'*Eneide*.

Dido and Æneas, libretto e guida all'opera

a cura di Stefano Piana

L'edizione che qui si presenta è stata condotta su quella che è la fonte più antica in nostro possesso di *Dido and Æneas*, ossia il libretto stampato nel 1689 per un'esecuzione svoltasi nel collegio di Josias Priest a Chelsea e interpretata dalle giovani collegiali.¹ Per lungo tempo si è creduto che questo fosse la testimonianza della prima esecuzione dell'opera; invece a partire dagli anni Novanta diversi studiosi hanno avanzato l'ipotesi che Purcell abbia composto l'opera alcuni anni prima, in specifico per uno spettacolo destinato alla corte di Giacomo II Stuart, che regnò in Inghilterra sino al 1688.² Le fonti letterarie che Nahum Tate utilizzò vengono spesso addotte come argomenti per suffragare tale ipotesi: il librettista affrontò la storia dell'infelice Didone già nel 1678 scrivendo un dramma intitolato *Brutus of Alba*, nel quale l'originale materia virgiliana subiva già molti dei rimaneggiamenti che si trovano nell'opera di Purcell; sembra poi dimostrato che trovò diversi spunti in alcune opere pubblicate tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta del Seicento (quali traduzioni e riadattamenti di Howard, Davenant o Dryden da opere di Virgilio, Ovidio, Shakespeare), ma soprattutto che egli trasse ispirazione dall'opera di John Blow *Venus and Adonis* del 1683, a cui *Dido and Æneas* deve più di qualcosa sia dal punto di vista della versificazione, sia per quanto concerne la struttura drammatica generale. È dunque possibile che l'opera di Purcell sia stata concepita poco tempo dopo quella di Blow, nel medesimo contesto culturale dal quale emersero le sue fonti, e che solo in seguito sia stata ripresa da Josias Priest per il suo collegio, così come peraltro successe qualche anno prima alla stessa *Venus and Adonis*. Tuttavia il dibattito sulla cronologia, che implica conseguenze di non poco conto circa la forma e la destinazione del lavoro, è stato recentemente riaperto da nuove scoperte archivistiche (cfr. il saggio di Carlo Vitali in questo volume, alle pp. 31-52).

Più ambigui e generici sembrano invece essere i riferimenti politici contenuti in quest'opera: se è vero che un testo come quello del coro «When monarchs unite» si pre-

¹ [DIDO AND ÆNEAS] AN OPERA / Perform'd at / Mr. JOSIAS PRIEST'S Boarding School at / CHELSEY. By Young Gentlewomen. / The Words Made by Mr. NAT. TATE. / The Musick Composed by Mr. Henry Purcell. Parole eliminate e versi non intonati o sostituiti sono resi in diverso carattere e colore (grigio e grassetto) nel testo ad eccezione del prologo.

² Si veda, tra l'altro, BRUCE WOOD, ANDREW PINNOCK, 'Unscarr'd by Turning Times?' *The Dating of Purcell's «Dido and Æneas»*, «Early Music», xx/3, 1992, a cui risponde un po' polemicamente Andrew R. Walkling nel suo saggio apparso sempre su «Early Music» nel 1994 (xxii/3).

sterebbe assai bene alla celebrazione di Guglielmo III d'Orange, sposo di Maria II (figlia di Giacomo II), che assurse al trono proprio nello stesso 1689 nel quale l'opera fu eseguita nel collegio di Priest, è anche vero che la simbologia che starebbe dietro alla scena delle streghe si può riferire a Giacomo II, ultimo re cattolico d'Inghilterra (le streghe simboleggerebbero i perfidi cattolici che con l'inganno convincono Enea-Giacomo II ad abbandonare l'amata Didone-Inghilterra). Sta di fatto però che tali tipi di riferimenti sono spesso sufficientemente generici da potersi applicare tranquillamente in più occasioni.

Alquanto scarse risultano le fonti musicali: il manoscritto considerato più antico e autorevole (St. Michael's College, Tenbury, MS 1266, oggi alla Bodleian Library, Oxford) fu vergato solo dopo il 1750, ossia più di sessant'anni dopo la creazione dell'opera (altri manoscritti risalgono agli anni Ottanta del Settecento, e furono probabilmente preparati in occasione di alcune riprese avvenute in quegli anni). Tale manoscritto presenta diverse discrepanze rispetto al libretto del 1689 che qui si pubblica: innanzitutto non vi è alcuna traccia della musica per il lungo prologo, mancano poi il coro di chiusura dell'atto secondo e una serie piuttosto cospicua di danze, forse aggiunte appositamente da Priest per la rappresentazione da lui curata. Nelle moderne rappresentazioni è invalso l'uso di riempire almeno parte di tali lacune con musica proveniente da altri lavori di Purcell. È quello che fa anche Attilio Cremonesi in queste rappresentazioni veneziane: il lettore troverà man mano nella guida all'ascolto la provenienza delle musiche aggiunte.

Due sono gli apparati di note che accompagnano il testo del libretto: il primo (in numeri romani) segnala al lettore i punti in cui la lezione della partitura diverge da quella del libretto (qui riprodotto rispettando la grafia originale, ma modernizzando punteggiatura e uso delle maiuscole ed emendando refusi), il secondo rimanda alla guida all'ascolto, basata sull'edizione a cura di Clifford Bartlett,³ da cui sono anche tratti gli esempi musicali. In chiusura, le due appendici dedicate all'orchestra e alle voci.

PROLOGO		p. 67
ATTO PRIMO		p. 71
ATTO SECONDO		p. 78
ATTO TERZO		p. 84
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 89
	<i>Le voci</i>	p. 91

³ HENRY PURCELL, *Dido and Æneas*, a cura di Clifford Bartlett, Huntingdon (Cambridgeshire), King's Music, 1995. È mutuata da quest'edizione la numerazione dei brani nella guida all'ascolto e negli esempi musicali, dove è seguita dal numero di battute alle quali gli esempi si riferiscono; le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); una freccia significa che si modula.

[DIDO AND ÆNEAS]

AN OPERA

Perform'd at

Mr. JOSIAS PRIEST's Boarding-School at
CHELSEY.

By Young Gentlewomen.

The Words Made by Mr. NAT. TATE.

The Musick Composed by Mr. Henry Purcell.

DRAMATIS PERSONÆ

PHŒBUS

1st NEREID

2nd NEREID

VENUS

SPRING

SHEPHERDESS

HE

SHE

DIDO or ELISSA, *queen of Carthage*

Soprano

BELINDA, *her sister*

Soprano

SECOND WOMAN

Soprano

SORCERESS

Mezzosoprano

INCHANTERESS¹

Soprano

SPIRIT¹¹

Mezzosoprano

ÆNEAS, *a Trojan prince*

Tenor

Chorus of courtiers, witches, and sailors

¹ Ruolo diviso fra FIRST WITCH (PRIMA STREGA) e SECOND WITCH (SECONDA STREGA).

¹¹ Aggiunto: SAILOR (MARINAIO) Soprano (or Tenor)

[DIDONE ED ENEA]

UN'OPERA
eseguita al
convitto di MR. JOSIAS PRIEST a
CHELSEY
da giovani gentildonne.
I versi sono del Sig. NAT. TATE.
La musica è composta dal Sig. Henry Purcell.
Traduzione italiana di Olimpio Cescatti.
La traduzione del prologo è di Irene Borgatti.

DRAMATIS PERSONÆ

FEBO	
PRIMA NEREIDE	
SECONDA NEREIDE	
VENERE	
PRIMAVERA	
PASTORELLE	
LUI	
LEI	
DIDONE o ELISSA, <i>regina di Cartagine</i>	Soprano
BELINDA, <i>sua sorella</i>	Soprano
SECONDA DONNA	Soprano
LA MAGA	Mezzosoprano
UN'INCANTATRICE	Soprano
UNO SPIRITO	Mezzosoprano
ENEA, <i>un principe di Troia</i>	Tenore

Coro di cortigiani, streghe e marinai.

The PROLOGUE^{III}

[SCENE I]

(Phœbus rises in the chariot over the sea, the Nereids out of the sea)

PHOEBUS

From Aurora's spicy bed,
Phœbus rears his sacred head.
His coursers advancing,
curvetting and prancing.

1st NEREID

Phœbus strives in vain to tame 'em,
with ambrosia fed too high.

2nd NEREID

Phœbus ought not now to blame 'em,
wild and eager to survey
the fairest pageant of the sea.

PHOEBUS and CHORUS

Tritons and Nereids come pay your devotion
to the new rising star of the ocean.

Venus descends in her chariot,
the Tritons out of the sea.

(The Tritons dance)

NEREID

Look down ye orbs and see
a new divinity.

PHOEBUS

Whose lustre does out-shine
your fainter beams, and half eclipses mine.
Give Phœbus leave to prophecy:
Phœbus all events can see.
Ten thousand thousand harms,
from such prevailing charmes,
to Gods and men must instantly ensue.

CHORUS

And if the deity's above
are victims of the powers of Love,
what must wretched mortals do?

PROLOGO

[SCENA PRIMA]

(Febo sorge sul suo cocchio dal mare, le Nereidi fuori dal mare)

FEBO

Dal profumato letto dell'Aurora
Febo alza il suo sacro capo.
I suoi corsieri avanzano,
saltando e impennandosi.

PRIMA NEREIDE

Invano Febo si sforza di domarli:
troppo generosa è l'ambrosia che li nutre.

SECONDA NEREIDE

Non conviene a Febo rimproverarli ora,
scatenati e ansiosi di contemplare
il più bello spettacolo del mare.

FEBO e CORO

Tritoni e Nereidi venite a rendere omaggio
alla nuova stella nascente dell'oceano.

Venere discende nel suo cocchio,
i Tritoni escono dal mare.

(I Tritoni danzano)

NEREIDI

Mirate dalle vostre sfere celesti e guardate
una nuova divinità.

FEBO

Il cui lustro sovrasta in splendore
i vostri timidi raggi, ed eclissa metà dei miei.
Concedete a Febo di profetizzare:
Febo può vedere ogni evento.
Mille e mille mali,
causati da incantesimi assai potenti,
affliggeranno all'istante dèi e uomini.

CORO

E se le divinità di lassù
sono vittime dei poteri d'Amore,
che devono fare i miseri mortali?

^{III} La musica per l'intero prologo è andata perduta.

VENUS

Fear not Phoëbus, fear not me,
a harmless deity.

These are all my guards ye view:
what can these blind archers do?

PHOEBUS

Blind they are, but strike the heart.

VENUS

What Phoëbus say's is alwayes true.
They wound indeed, but 'tis a pleasing smart.

PHOEBUS

Earth and skies address their duty
to the sovereign queen of Beauty.

All resigning,
none repining
at her undisputed sway.

CHORUS

To Phoëbus and Venus our homage wee'l pay:
her charmes blest the night, and his beams blest the
[day.

(The Nereids dance. Exit)

SCENE [II]

The grove.

(The Spring enters with her nymphs)

VENUS

See the Spring in all her glory.

CHORUS

Welcomes Venus to the shore.

VENUS

Smiling hours are now before you,
hours that may return no more.

(Exit Phœbus, Venus. Soft musick)

SPRING

Our youth and form declare
for what we were designed.
'Twas nature made us fair,
and you must make us kind.
He that fails of addressing,
'tis but just he shou'd fail of possessing.

(The Spring and nymphs dance)

VENERE

Non temere, Febo, non temere me,
un'innocua divinità.

Non ho altre guardie oltre a quelle che vedi:
cosa possono questi ciechi arcieri?

FEBO

Sono ciechi, ma colpiscono il cuore.

VENERE

Ciò che dice Febo è sempre vero.
Invero feriscono, ma è un dolore piacevole.

FEBO

La terra e il cielo offrono i loro servigi
alla sovrana regina della bellezza.
Ognuno si rassegna,
nessuno si duole
davanti al suo scettro incontrastato.

CORO

Renderemo i nostri omaggi a Febo e Venere:
l'incanto di lei consacra la notte; i raggi di lui, il
[giorno.

(Le Nereidi danzano. Escono)

SCENA [SECONDA]

Il boschetto.

(Entra la Primavera con le sue ninfe)

VENERE

Osservate la Primavera in tutta la sua gloria.

CORO

Accoglie Venere sulla riva.

VENERE

Ore sorridenti vi attendono,
ore che potrebbero non tornare mai più.

(Escono Febo, Venere. Musica dolce)

PRIMAVERA

La nostra giovinezza e la nostra figura proclamano
ciò per cui siamo stati concepiti.
È stata la natura a donarci bellezza,
e tu devi renderci gentili.
Colui che non ci porta rispetto
è giusto che fallisca anche nel possederci.

(La Primavera e le ninfe danzano)

SHEPHERDESSES

Jolly shepherds come away,
to celebrate this genial day,
and take the friendly hours you vow to pay.

Now make trial,
and take no denial.

Now carry your game, or for ever give o're.

(The shepherds and shepherdesses dance)

CHORUS

Let us love and happy live,
possess those smiling hours,
the more auspicious powers,
and gentle planets give.

Prepare those soft returns to meet,
that makes Love's torments sweet.

(The nymphs dance. Enter the country shepherds and shepherdesses)

HE

Tell, tell me, prithee Dolly,
and leave thy melancholy,
why on the plains the nymphs and swaines
this morning are so jolly.

SHE

By Zephyres gentle blowing,
and Venus graces flowing.
The sun has bin to court our queen,
and tired the Spring with wooing.

HE

The Sun does gild our bowers,

SHE

the Spring does yield us flowers.
She sends the vine,

HE

he makes the wine,
to charm our happy hours.

SHE

She gives our flocks their feeding,

HE

he makes 'em fit for breeding.

SHE

She decks the plain,

HE

he fills the grain,
and makes it worth the weeding.

PASTORELLE

Allegri pastori venite
a celebrare questo giorno piacevole:
cogliete le ore amichevoli che ci avete promesso.

Ora fate la prova,
e non riceverete rifiuti.

Ora conducete il gioco, o per sempre lasciatelo.

(I pastori e le pastorelle danzano)

CORO

Amiamo e viviamo felici,
cogliamo queste ore ridenti
che le forze più fauste
e gli astri gentili ci donano.

Preparatevi a ricevere quelle dolci ricompense
che rendono piacevoli i tormenti d'amore.

(Le ninfe danzano. Entrano i pastori e le pastorelle)

LUI

Dimmi, Dolly, dimmi te ne prego,
– e abbandona la tua malinconia –
perché nella pianura le ninfe e i pastori
questo mattino sono così allegri.

LEI

Poiché lo zefiro soffia gentile
e Venere c'inonda delle sue grazie.
Il sole si è piegato alla corte della nostra regina,
e ha assediato la Primavera con le sue attenzioni.

LUI

Il sole indora le nostre stanze,

LEI

la primavera ci dona i fiori.
Ella manda le viti,

LUI

egli prepara il vino
per incantare le nostre ore felici.

LEI

Ella dà pastura alle nostre greggi,

LUI

egli le rende feconde.

LEI

Ella copre la pianura,

LUI

egli colma le spighe,
così val la pena di sarchiare.

CHORUS

But the jolly nymph Thitis, that long his love sought,

has flustred him now with a large mornings draught.

Let's go and divert him, whilst he is mellow,
you know in his cups he's a hot-headed fellow.

(The countreys maids dance. Exit.)

CORO

Ma l'allegra ninfa Teti, che a lungo ha cercato

[l'amore di lui,

l'ha ora eccitato con un'abbondante pozione

[mattutina.

Andiamo a distrarlo, mentre [ancora] è tranquillo:
sapete che testa calda diventa quando beve.

(Le fanciulle di campagna danzano. Tutti escono.)

ACT THE FIRST

ATTO PRIMO

SCENE

*The palace.*¹*(Enter Dido and Belinda, and train)*

BELINDA

Shake the cloud from off your brow,²

SCENA

*Il palazzo.**(Entrano Didone, Belinda e seguito)*

BELINDA

Scuoti la nube dal tuo ciglio,

¹ n. 1. *Overture*. [Slow]-*Quick* – e, do.

È opinione comune tra gli studiosi che Purcell, in procinto di scrivere la sua *Dido and Aeneas* (uno dei primi esempi di opera inglese interamente musicata) abbia preso spunto innanzitutto dai modelli operistici italiani e, soprattutto, francesi. Di certo da quest'ultimi ha mutuato molto della struttura drammaturgica e musicale, proprio a partire da questa *Overture* che in tutto e per tutto obbedisce alle regole formali del modello 'alla francese' messo a punto da Lully nelle sue *tragédies lyriques*. Si tratta di un modello che ebbe parecchia fortuna sino a tutta la prima metà del Settecento (Bach e Händel ne fecero ampio uso), e che prevede due sezioni principali: la prima lenta e solenne, generalmente dominata da un ritmo puntato, e la seconda più veloce in forma di fugato, chiusa talora (ma non è questo il caso) da una ripresa della parte lenta. Nella sua *Overture* Purcell sembra preoccuparsi di differenziare in maniera alquanto netta le due parti: il lento e solenne inizio è dominato da un tessuto armonico la cui spessa densità è provocata dalle frequenti dissonanze (come quelle che produce il pedale iniziale) e da un uso tutt'altro che rigido del ritmo puntato, variamente e abilmente combinato in versioni più strette (croma e semicroma) e più larghe (semiminima e croma). Il *Quick* che lo segue è invece dal punto di vista ritmico tutto costruito su una serie di crome martellanti:

ESEMPIO 1 (1, 13-16)

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Violini I e II, marked 'Quick', and the bottom staff is for Viole, Bassi. Both staves show a rhythmic pattern of eighth notes, with the top staff having a more complex melodic line and the bottom staff having a simpler accompaniment.

La costruzione di questa breve e rapida sezione è invero assai abile: l'uso del fugato, la riproposizione ossessiva e martellante di crome alternate su intervalli costantemente variati (quarta, terza maggiore o minore, eccetera) e la condotta armonica relativamente semplice con modulazioni sapientemente dosate fanno sì che da una parte sia bandita la monotonia e dall'altra il livello di concitazione rimanga costante sino alla fine.

² n. 2. [Aria con coro]. e, do.

Se l'*Overture* è costruita sul contrasto tra le due sezioni lenta e veloce, in modo simile all'apertura di sipario lo spettatore assiste a una scena alla cui base sta un'opposizione (forse più sottile, ma sempre ben presente) tra la misteriosa angoscia di Didone e la serenità della sua corte che non comprende l'atteggiamento dell'amata regina (ci troviamo difatti all'apogeo del regno cartaginese). «Shake the cloud from off your brow» canta a Didone la fedele Belinda all'inizio del suo breve e spigliato monologo, descrivendo con un solo cenno a chi ascolta da una parte le nuvole che accigliano Didone, dall'altra la tranquillità di chi cerca di far tornare completamente sereno il volto della sovrana. La linea di canto di Belinda, supportata dal solo basso continuo (tutte le parti solistiche nell'opera sono sempre accompagnate dal solo basso, tranne che in alcuni e ben circostanziati episodi), è piuttosto fiorita (la rende tale il ritmo puntato che le infonde una certa leggerezza) e ha la tendenza a far cadenzare le singole frasi in tonalità sempre diverse, il che la rende armonicamente assai colorata. L'approdo finale alla tonalità di base serve per ribadire ancora una volta la frase chiave del suo solo, ossia quel «Shake the cloud from off your brow» che in tal modo assume massima evidenza. Il coro, accompagnato come sempre nell'opera dall'orchestra che si limita a raddoppiare le quattro voci, ribadisce il concetto con parole e musica diverse, ma con lo stesso percorso armonico del solo di Belinda, assicurando la congruità verbale e musicale con ciò che precede.

fate your wishes do^{IV} allow:
 empire growing,
 pleasures flowing,
 fortune smiles and so should you.
 Shake the cloud from off your brow.

CHORUS

Banish sorrow, banish care,
 grief should ne're approach the fair.

DIDO

Ah! Belinda, I am prest³
 with torment not to be confest.
 Peace and I are strangers grown.
 I languish till my grief is known,
 yet wou'd not have it guest.

il fato adempie i tuoi voti:
 s'estende l'impero,
 abbondano i piaceri,
 la fortuna sorride, e tu pure dovresti.
 Scuoti la nube dal tuo ciglio.

CORO

Bandisci la tristezza, bandisci l'affanno,
 mai dovrebbe il dolore appressarsi alla beltà.

DIDONE

Ah! Belinda, sono oppressa
 da un tormento che non so confessare.
 La pace è ormai straniera per me.
 Languisco fin che nota sia la mia angoscia,
 eppure non vorrei s'indovinasse.

^{IV} «does».

³ n. 3. [Aria-lamento]. *Slow* – $\frac{3}{4}$, do.

Viste le premesse, la prima sortita di Didone non poteva non essere in contrasto con la serenità del canto dei suoi cortigiani. Purcell realizza ciò sfruttando da par suo uno dei *topoi* più noti della musica vocale seicentesca, ossia quel lamento su basso ostinato che all'epoca vantava una lunga tradizione e le cui caratteristiche musicali si pongono in netta opposizione rispetto al brano precedente: alla spigliata grazia di Belinda e alle sue cangianti armonie si contrappongono qui il tempo lento e l'ossessiva ripetizione di un identico modulo al basso, le frasi nettamente distinte di prima cedono il posto a una linea di canto a volte spezzata e quasi sempre dai ritmi e dalle fraseologie irregolari (i primi due versi sono all'inizio ripetuti con due melodie diverse), che va a scontrarsi con la fissità del basso e provoca dissonanze e 'dolorosi' scontri armonici. Si tratta del primo dei tre brani dell'opera costruiti su basso ostinato, che Purcell distribuisce sapientemente all'inizio, verso metà e alla fine, creando come si vedrà raccordi non solo sonori ma anche drammatici. Le perle musicali di cui è disseminata questa prima pagina su basso ostinato (l'unica di quest'opera a comparire a stampa nell'antologia postuma di musiche di Purcell, *Orpheus Britannicus*) sono davvero tante: si ascolti ad esempio il regale ritegno col quale la regina omette nella prima ripetizione dei primi due versi le parole «not to be confest», quasi come avesse timore a dare un preciso volto al tormento che la rode, o come (all'inizio della seconda metà del lamento) Purcell sfrutti la testa del tema del basso per comporre una piccola imitazione col canto:

ESEMPIO 2 (3, 20-25)

Dido

Peace and I are stran - gers grown, Peace and

Basso

La frase citata nell'esempio, grazie a questa piccola imitazione e anche a una certa regolarità ritmica, finisce per stagliarsi nettamente dal contesto e per diventare (in modo simile al precedente «Shake the cloud from off your brow») il motto poetico-musicale che contraddistingue il brano: lo ritroveremo non solo alla fine (dopo un lungo melisma sulla parola «languish», reso ancor più doloroso ed evidente dalle armonie che si provocano con la trasposizione del basso una quarta sotto), ma anche nelle elaborazioni contrappuntistiche del ritornello conclusivo affidato (contrariamente a ciò che è avvenuto prima e avverrà dopo) alla sola orchestra senza coro, quasi a sancire l'impossibilità di Didone di condividere realmente il suo tormento con gli altri (nelle presenti rappresentazioni tale ritornello verrà ampliato rispetto all'originale con musica tratta da *Bonduca*, or *The British Heroine*).

BELINDA

Grief increasing^v by concealing.⁴

DIDO

Mine admits of no revealing.

BELINDA

Then let me speak: the Trojan guest
into your tender thoughts has prest.TWO WOMEN^{vi}The greatest blessing fate can give
our Carthage to secure and Troy revive.

CHORUS

When monarchs unite, how happy their state.

They triumph at once on their^{vii} foes and their fate.

DIDO

Whence could so much virtue spring?⁵
What stormes, what battels did he sing?

BELINDA

L'angoscia s'accresce dissimulandola.

DIDONE

La mia non vuol che si riveli.

BELINDA

Ma lasciami parlare: l'ospite troiano
è penetrato nei tuoi soavi pensieri.

DUE DONNE

La più lieta sorte che il fato può concedere
per rafforzar Cartagine e far riviver Troia.

CORO

Quando i sovrani s'alleano, qual felicità per la loro
[condizione.]

Trionfano insieme sui loro nemici e sul loro destino.

DIDONE

Dove poté nascere tanta virtù?

Quali tempeste, quali battaglie non ci cantò?

^v «increases».⁴ n. 4. [Recitativo e aria]. e, do. n. 5. Chorus. $\frac{3}{4}$, do.

Dopo aver definito i due stati d'animo contrapposti, il librettista si accinge ora a delinearne meglio le ragioni, in particolare per ciò che concerne l'angoscia di Didone. Le poche battute del recitativo n. 4, dove si parla del «Trojan guest», sono presto interrotte da una breve divagazione che culmina nel coro «When monarchs unite». È uno dei punti dell'opera in cui il messaggio politico è più evidente: se i sovrani uniti fanno la felicità dei loro popoli, una loro separazione può provocare la distruzione dei regni, ossia esattamente quello che avverrà alla fine dell'opera, dove non a caso un coro deplorerà il destino delle «Great minds» che si separano (cfr. nota 18). Rimane abbastanza problematico stabilire con esattezza chi fosse il destinatario di tali messaggi; in un'epoca come la nostra, nella quale monarchi e imperatori sono di fatto scomparsi, ciò che rimane è l'impressione di trovarsi davanti ad un inserto che, per quanto piacevole, interrompe, quasi a mo' di spot pubblicitario, l'andamento drammatico dell'opera.

^{vi} «BELINDA».^{vii} «o'er their».⁵ n. 6. [Recitativo]. e, do.

Dopo l'interruzione precedente, Didone ha modo di illustrare meglio le ragioni del suo amore per Enea e (con fuggievole accenno) della sua segreta angoscia. Lo fa in questo brano, notevole esempio del livello di accuratezza musicale che Purcell aveva raggiunto nella composizione di recitativi siffatti: essi costituiscono probabilmente il punto nel quale si sente più chiaramente l'influsso della musica italiana e in particolare di quello 'stile recitativo' che vanta una illustre tradizione (da Monteverdi a Cavalli). Si veda qualche battuta come esempio:

ESEMPIO 3 (6, 6-9)

Dido

Charmes How soft, how soft in Peace, and yet how fierce, how fierce in Arms?

Basso

Anchises' valour mixt with Venus' charmes,
how soft in peace, and yet how fierce in armes!

BELINDA

A tale so strong and full of wo
might melt the rocks as well as you.

TWO WOMEN^{VI}

What stubborn heart unmoved could see
such distress, such piety?

DIDO

Mine with stormes of care opprest,
is taught to pity the distress.
Mean wretches grief can touch,
so soft, so sensible my breast,
but ah! I fear, I pity his too much.

BELINDA, TWO WOMEN^{VIII} and CHORUS

Fear no danger to ensue,⁶
the hero loves as well as you.
Ever gentle, ever smiling,

Il valore d'Anchise misto alle grazie di Venere:
sì soave in pace, eppur sì fiero in armi.

BELINDA

Un racconto sì possente e colmo di sventure
fonderebbe le rocce, e anche te.

DUE DONNE

Qual cuore ostinato assisterebbe impassibile
a tanta pena, a tanta pietà?

DIDONE

Il mio, oppresso dalle tempeste dei mali,
apprese ad aver pietà della miseria.
Il dolore dei miseri infelici sa toccare
con sì tenera, intensa forza il mio petto,
ma, ah!, temo di aver troppa pietà del suo.

BELINDA, DUE DONNE e CORO

Non temere che ne consegua alcun pericolo
l'eroe ama come tu ami.
Sempre gentile, sempre sorridente,

segue nota 5

È solo però nell'ultimo verso che Didone si lascia sfuggire qualcosa sulle reali motivazioni della sua angoscia: «I fear, I pity his too much» sussurra la regina, quasi a voler esprimere il presentimento che la compassione verso Enea, diventata vero e proprio amore, sarà il suo punto debole e la porterà alla rovina. L'impossibilità da parte di una vera monarca di essere al contempo anche amante è una tematica che qui viene affrontata solo marginalmente, ma su cui lavorerà qualche decennio dopo Metastasio nella sua *Didone abbandonata*, dove l'*incipit* della prima aria (un «Son regina e sono amante» dichiarato apertamente, quasi con aria di sfida) suona agli altri personaggi come un ossimoro.

^{VIII} «SECOND WOMAN».

⁶ n. 7. [Duetto con coro]. $\frac{3}{4}$, Do.

Il compito di placare le angosce regali spetta dunque a Belinda e alla seconda donna (e al coro dopo di loro). In contrasto con l'elaborato recitativo precedente, Purcell scrive qui una melodia costruita con elementi semplicissimi: un ritmo quasi sempre identico (breve, lunga, lunga, breve), un percorso armonico lineare con minime increspature e una organizzazione melodica dalle frequenti ripetizioni (nella forma ABACA). Se ne veda l'*incipit*:

ESEMPIO 4 (7, 1-8)

Belinda, 2nd Woman



Basso



Le spiccate movenze di danza di questo tema ne fanno uno di quelli che, proprio per l'abile semplicità con cui è costruito, è difficile cavarsi dalla mente. Dal punto di vista dell'organizzazione armonica il brano segna un punto di svolta: nella prima parte dell'atto la tonalità principale è stata do, ora sino alla conclusione quasi tutti i brani si articolano attorno a Do (tranne l'eccezione che si vedrà tra poco). Sembra quasi che la musica, nel suo aprirsi al modo maggiore, voglia scacciare quei fantasmi d'angoscia che Didone sente pur sempre presenti dentro di sé. Segue il coro una *Baske*, assente nelle fonti musicali. In queste rappresentazioni la lacuna verrà integrata da un brano tratto dal *King Arthur*.

and the cares of life beguiling.
Cupid strew your path with flowers
gathered from Elizian bowers.

(Dance this chorus. The baske)

(Æneas enters with his train)

BELINDA

See: your royal guest appears.⁷
How god like is the form he bears!

ÆNEAS

When, royal fair, shall I be blest,
with cares of love and state distress?

DIDO

Fate forbids what you ensue.^{ix}

[ÆNEAS]

Æneas has no fate but you!
Let Dido smile and I'll defie
the feeble stroke of destiny.

dominando gli affanni della vita.
Cupido cosparsè il tuo sentiero con fiori
raccolti nei luoghi ombrosi d'Eliso.

(Si danza il coro. La basca)

(Entra Enea col seguito)

BELINDA

Ecco, compare il tuo ospite regale;
la sua bellezza è quella d'un dio!

ENEAS

Quando, bellezza regale, sarò felice,
afflitto qual sono da affanni d'amore e di stato?

DIDONE

Lo vieta il fato quel che tu cerchi.

[ENEAS]

Enea non ha altro destino che te!
Se Didone sorride, io sfiderò
l'iniquo colpo del destino!

⁷ n. 8. [Recitativo]. c, → mi. n. 9. Chorus. $\frac{3}{2}$, mi. n. 10. [Recitativo]. c, → Sol.

L'ultima parte dell'atto si apre con l'uscita in scena di Enea. Nei recitativi nn. 8 e 10 l'eroe troiano rivendica in maniera decisa il suo amore per Didone, dimostrandosi disposto a sfidare «the feeble stroke of destiny», e lo fa utilizzando quel medesimo stile già visto in precedenza, con raffinate pitture musicali come quel doppio «When» con cui esordisce che, come faceva notare Imogen Holst, dona al principe troiano che chiede la mano di Didone un tocco di reticenza da vero *Englishman*. Il monologo di Enea (Didone, chiusa nel suo silenzio, si limita significativamente a ricordare all'eroe che il suo stesso fato renderà vane le promesse) è interrotto verso metà del coro n. 9, la cui costruzione musicale si distacca dai precedenti cori dell'atto per l'andamento fugato (e non tendenzialmente omoritmico come in precedenza), la raffinatezza armonica (con frequenti e calibrate dissonanze) e la tonalità (mi, in contrasto col do minore e maggiore del resto dell'atto).

ESEMPIO 5 (9, 1-4)

The musical score for Example 5 (9, 1-4) is presented in four staves, each with a vocal part and its corresponding lyrics. The Soprano part begins with the lyrics 'Cu - pid on - ly throws the dart, that's dread - ful, dread - ful, dread - ful,'. The Contralto part has the lyrics 'Cu - pid on - ly throws the dart that's dread - ful, dread - ful,'. The Tenore part has the lyrics 'Cu - pid on - ly throws the dart, Cu - pid on - ly'. The Basso part has the lyrics 'Cu - pid on - ly'. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Soprano and Tenore parts have a melodic line with some grace notes and slurs, while the Contralto and Basso parts have a more rhythmic, accompanimental feel.

L'evocazione di Cupido, che con le sue frecce riesce a sconfiggere persino un guerriero forte come Enea, parrebbe richiedere una particolare evidenza musicale che si stacca da ciò che la circonda: nei cuori dell'eroe troiano e della regina cartaginese sembra essersi infiltrato qualcosa di misterioso, di diverso, che sicuramente contrasta col loro *status* di monarchi ed eroi, e che infine li porterà alla rovina (non è probabilmente un caso che nell'ultimo coro dell'opera, un'altra invocazione a Cupido, Purcell utilizzi ancora – come si vedrà – l'andamento fugato).

^{ix} «pursue».

CHORUS

Cupid only throws the dart
that's dreadful to a warriors heart,
and she that wounds can only cure the smart.

ÆNEAS

If not for mine, for empires sake,
some pity on your lover take.
Ah! make not, in a hopeless fire
a hero fall, and Troy once more expire.

BELINDA

Pursue thy conquest, Love – her eyes⁸
confess the flame her tongue denies.
(A dance. Gittars chacony)

CHORUS

To the hills and the vales, to the rocks and the
[mountains,⁹

CORO

Solo Cupido lancia frecce
terribili al cuor d'un guerriero,
e sol chi ferisce può lenire il dolore.

ENEAS

Se non per me, almen per l'impero,
abbi un po' di pietà del tuo amante:
ah! non far piombare in un disperato ardore
un eroe, e Troia morire ancora una volta.

BELINDA

Prosegui nella tua conquista, Amore: i suoi occhi
confessan la fiamma che la sua lingua nega.
(Una danza. Ciaccona con chitarre)

CORO

Fra colline e valli, fra rocce e montagne,

⁸ n. 11. [Aria]. *Quick* – c, Do.

Alla fine del monologo di Enea la scena è chiusa da uno spigliato solo di Belinda, che ancora una volta costituisce un commento alla situazione. La celebrazione delle conquiste di Amore avviene qui con mezzi musicali semplici e con una linea di canto non scevra da fioriture, costruita sulla forma AABA; il tutto dà un'impressione di gioiosa leggerezza che in parte contrasta col coro precedente, e serve per introdurre nel migliore dei modi il coro e la danza che chiuderanno l'atto.

⁹ n. 12. Chorus. $\frac{3}{4}$, Do. n. 13. The Triumphant Dance. $\frac{3}{4}$, Do.

Preceduti da una ciaccona con chitarre (assente nelle fonti musicali, in queste rappresentazioni verrà eseguita una pseudo-improvvisazione), il coro e la danza che chiudono l'atto costituiscono dal punto di vista drammatico il vertice luminoso dell'opera. Dopo l'*incipit* omoritmico, dove Purcell non si lascia sfuggire la possibilità di dipingere musicalmente le «cool shady fountains» con un'improvvisa sterzata armonica verso sol, il coro si slancia in un'ode all'amore e alla bellezza con un gioioso ritmo puntato che rimbalza di voce in voce:

ESEMPIO 6 (12, 9-13)

The musical score is for four voices: Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. It is in 3/4 time. The lyrics are: "Let the tri - umphs, let the tri - umphs of". The Soprano part has a melodic line with some grace notes. The Contralto part has a more rhythmic line. The Tenore and Basso parts have similar rhythmic patterns. The lyrics are repeated across the four parts.

Lo stesso ritmo puntato non solo pervade il coro, ma si espande pure nella successiva danza trionfale sino a dominarla quasi per intero. Esteriormente tutto sembra andare per il meglio: l'unione tra i due monarchi invocata dal coro n. 5 (cfr. nota 4) porterà a tutti un periodo di pace e prosperità; solo Didone, chiusa nei suoi silenzi e

to the musical groves and the cool shady fountains
let the triumphs of Love and of Beauty be shown;
go revel, ye Cupids, the day is your own.
(*The triumphing dance.*)^x

fra boschetti risonanti e fonti fredde ombrose,
si compiano i trionfi d'Amore e di Beltà.
Tripudiate, o Amori; il giorno è vostro!
(*La danza trionfale.*)

segue nota 9

nelle sue ambasce, non partecipa al giubilo universale. I tuoni e lampi che secondo la lezione della partitura seguono la danza trionfale fanno da preludio all'abisso sul quale si aprirà l'atto secondo e preannunciano agli spettatori che i timori della regina sono, purtroppo, perfettamente fondati.

^x Aggiunta: «*At the end of the dance thunder and lightning*».

ACT THE SECOND

ATTO SECONDO

SCENE [I]

*The cave.**(Enter sorceress)*

SORCERESS

Weyward^{x1} sisters, you that fright¹⁰
 the lonely traveller by night;
 who, like dismal ravens crying,
 beat the windowes of the dying;

SCENA [PRIMA]

*La grotta.**(Entra la maga)*

MAGA

Indocili sorelle, voi che atterrite
 il solitario viandante nella notte,
 voi che, urlando come lugubri corvi,
 battete alle finestre del morente,

^{x1} «Wayward».

¹⁰ n. 14. Prelude for the Witches. ♯, fa. n. 15. Chorus. ♯, Sib → Fa. n. 16. [Arioso]. ♯, fa. n. 17. Chorus. ♯, Do. n. 18. [Arioso]. e, Fa → Re → Fa. n. 19. Chorus. ♯, Fa.

Dopo la conclusione trionfale e luminosa dell'atto primo, librettista e compositore, in maniera assai teatrale, pongono in apertura dell'atto successivo quello che è probabilmente il momento più tetro e oscuro dell'intera opera. La scena della caverna delle streghe è uno dei punti nei quali Tate si discosta in maniera più netta dal modello virgiliano: la decisione di Enea di lasciare Cartagine non è qui dettata da un ineluttabile disegno divino di cui l'eroe è mero strumento, ma da un vero e proprio inganno. Saranno le streghe, invidiose del destino troppo felice che sembra avere in quel momento Cartagine, a simulare l'apparizione di Mercurio all'eroe troiano e a convincerlo così a partire. Alcuni studiosi hanno proposto l'ipotesi che dietro tale cambio si celi la volontà di esprimere contenuti politici: le streghe rappresenterebbero i perfidi cattolici che con l'inganno vorrebbero convincere il monarca inglese (Enea) ad abbandonare a sé stessa l'amata patria (Didone). Sta di fatto che ciò che ne esce è una scena di grande potenza musicale e di notevole coerenza, dove i vari brani che si succedono sono tra loro legati da una continuità drammatica che nell'atto primo, con i suoi quadri relativamente autonomi, sembrava un po' mancare. La scena si apre con un *Prelude for the Witches*, armonicamente carico di dissonanze, il cui maestoso incedere per ritmi puntati ricorda il tempo lento dell'*Overture* (in una battuta sembra quasi citarla letteralmente); dopodiché segue una invocazione della maga, che l'accompagnamento dell'intera compagine degli archi (è l'unica volta in quest'opera che succede in un recitativo) proietta su un piano allo stesso tempo solenne e misterioso, permettendo tra l'altro al compositore di dipingere musicalmente il richiamo dei corni da caccia («Hark! The cry comes on apace») in una di quelle pitture d'ambiente di cui tutto quest'atto è particolarmente ricco. I cori che punteggiano gli interventi della maga e delle due streghe non sono meri commenti, ma partecipano all'azione sia drammatica sia musicale: si veda ad esempio il coro n. 15, che continua il discorso armonico del recitativo modulando da Sib a Fa, o i famosi due cori nn. 17 e 19, che ritraggono in maniera realistica e sadica la risata delle streghe e che concludono il solenne recitativo:

ESEMPIO 7 (17, 62-70)

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The score is in 3/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Soprano part begins with a rest, followed by a melodic line. The Contralto part has the lyrics 'Ho ho ho ho ho ho ho ho' under a series of eighth notes. The Tenore part has the lyrics 'Ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho' under a series of eighth notes. The Basso part has the lyrics 'Ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho' under a series of eighth notes. The score is presented on four staves, with the Soprano and Tenore staves using a treble clef and the Contralto and Basso staves using an alto and bass clef respectively.

appear at my call, and share in the fame
of a mischief shall make all Carthage to flame.

(Enter inchanteresses)

INCHANTERESS^{xii}

Say, beldam, what's thy will.

^{xiii}Harms our delight and mischief all our skill.

SORCERESS

The queen of Carthage, whom we hate,
as we do all in prosperous state,
e're sun set shall most wretched prove,
deprived of fame, of life and love.

CHORUS

Ho, ho, ho, ho, ho, ho, *etc.*

INCHANTERESS^{xiv}

Ruin'd e're the set of sun?

Tell us, how shall this be done?

SORCERESS

The Trojan prince, you know, is bound
by fate to seek Italian ground.

The queen and he are now in chase.

Hark, how the cry comes on apace.^{xv}

But, when they've done, my trusty Elf

in form of Mercury himself
as sent from Jove shall chide his stay,
and charge him sail to night with all his fleet away.

[CHORUS]

Ho, ho, ho, ho, ho, ho, *etc.*

(Enter 2 drunken sailors; a dance)

SORCERESS^{xiv}

But e're we, we this perform,¹¹

we'l conjure for a storm

apparite al mio comando e condividete la gloria
d'un misfatto che brucerà tutta Cartagine.

(Entrano le incantatrici)

INCANTATRICE

Di' megera, di', qual è il tuo volere?

Il male è la nostra gioia, il misfatto tutta la nostra
[arte.

MAGA

La regina di Cartagine che detestiamo,
al par di chi abbia fortuna e potenza,
prima del tramonto piomberà nella sventura,
priva di gloria, di vita e amore.

CORO

Ha, ha, ha, ha, ha, ha! *ecc.*

INCANTATRICE

Perduta prima del tramonto del sole?

Di' su, come avverrà tutto questo?

MAGA

Il principe troiano, sapete, è costretto
dal fato a cercare l'italico suolo.

La regina e l'eroe sono a caccia.

Senti! giunge da presso il grido.

Ma quando torneranno alla reggia, il mio fido
[folletto,

nelle sembianze di Mercurio
inviato da Giove, lo accuserà dell'indugio,
e lo costringerà a salpare stanotte con tutta la flotta.

[CORO]

Ha, ha, ha, ha, ha, ha! *ecc.*

(Entrano 2 marinai ubriachi; una danza)

MAGA

Ma prima di compiere questo,

evocheremo una tempesta

^{xii} «1st WITCH».

^{xiii} «CHORUS».

^{xiv} «1st and 2nd WITCH».

^{xv} 1st WITCH / «Hark, hark, the cry comes on apace.» / SORCERESS /.

¹¹ n. 20 [Duetto]. ♪, re. n. 21. Chorus in a Manner of an Echo. ♯, Fa. n. 22. Echo Dance of Furies. ♪, Fa. Dopo una danza di due marinai ubriachi (segnalata nel libretto del 1689 ma assente dalle fonti musicali, sostituita in queste rappresentazioni da un brano proveniente da *Abdelazer, or The Moor's Revenge*) che anticipa quella contiguità tra marinai e streghe che sarà evidente all'inizio dell'atto terzo, la prima parte dell'atto secondo si chiude (come già il primo) con una serie di brani composta da un numero solistico, un coro e una danza. Il primo di questi è affidato alle due streghe che progettano la preparazione di una tremenda tempesta che colpirà di

to mar their hunting sport,
and drive 'em back to court.

CHORUS

In our deep-vaulted cell the charm wee'l prepare,

too dreadful a practice for this open air.

(*Echo dance. Inchanteresses and fairees*)

SCENE [II]

The grove.

(*Enter Æneas, Dido and Belinda, and their train*)

BELINDA, CHORUS

Thanks to these lovesome^{xvi} vales,¹²
these desert hills and dales,

che guasti la loro caccia,
e li spinga di nuovo alla corte.

CORO

Nella nostra grotta profonda l'incantesimo

[prepareremo,

un rito troppo orribile per questi luoghi ameni.

(*Danza ad eco di Furie*)

SCENA [II]

Il boschetto.

(*Entrano Enea, Didone, Belinda e seguito*)

BELINDA, CORO

Grazie a queste valli solitarie,
a questi deserti colli e anfratti,

segue nota 11

lì a poco la caccia reale, e lo fanno utilizzando una tonalità (re, che si distacca dal Fa sino ad ora utilizzato) che predominerà nella successiva scena. Si tratta di un brano basato su un canone tra le due voci, con uno stile musicale che le due streghe riprenderanno più avanti nell'atto terzo:

ESEMPIO 8 (20, 1-5)

1st Witch
But ere we this per - form we'll conjure for a storm

2nd Witch
But ere we this per - form We'll conjure for a storm, but

Basso

Nel coro n. 21, tendenzialmente omoritmico, si torna alla tonalità di Fa, che come si accennava funge da collante armonico per l'intera scena. Purcell sfrutta qui un mezzo squisitamente musicale, l'eco, per dipingere l'orrido paesaggio della grotta nella quale le streghe si nascondono per ordire i loro malefici. L'abile ripetizione in *piano* degli ultimi frammenti di ciascuna frase è come se portasse l'ascoltatore proprio davanti a quel terribile anfratto, dal fondo del quale giunge inquietante l'eco del coro delle streghe. E sempre l'eco costituisce l'espedito musicale su cui è costruita la danza delle furie, tutta pervasa da furenti scale di semicrome, che chiude la parte prima dell'atto, nella quale la perfidia delle streghe è dipinta con potenti e orrorifici mezzi musicali e teatrali. Nel libretto uscito per le recite del 1700 questa danza è seguita da una «horrid musick» assente nelle fonti musicali, sostituita in queste rappresentazioni da un brano tratto da *Dioclesian*.

^{xvi} «lonesome».

¹² n. 23. Ritornelle. ♪, re. n. 24. [Aria con] Chorus. $\frac{3}{4}$, re.

La scena che librettista e compositore dipingono all'inizio della parte seconda dell'atto secondo è ancora una volta in notevole contrasto con ciò che precede. Introdotto da un ritornello orchestrale, il solo di Belinda (ripetuto dal coro in un'armonizzazione a quattro voci) descrive con le parole un paesaggio fatto di valli e di foreste ideale per la caccia, anche se nel contempo Purcell sembra senz'altro più interessato a ritrarre il lato dolcemente idillico della scena, mettendo in secondo piano i riferimenti alla caccia. In questa situazione scenica infatti ci si sarebbe forse aspettato un qualche richiamo musicale venatorio, che Purcell consapevolmente tralascia per concedere spa-

so fair the game, so rich the sport,
Diana's self might to these woods resort.

(Gitter ground. A dance)

SECOND WOMAN

Oft she visits this loved^{xvii} mountain,¹³
oft she bathes her in this fountain;

here Acteon met his fate

pursued by his own hounds,

and after mortal wounds

discovered, discovered too late.

(A dance to entertain Æneas by Dido women)

buona è la caccia, copiosi i piaceri:

Diana stessa frequenterebbe questi boschi.

(Le chitarre suonano un basso di danza)

SECONDA DONNA

Sovente ella visita questa amata montagna,

sovente ella si bagna in questa fonte;

qui Atteone incontrò il suo fato

braccato dai propri cani,

e per le mortali ferite

troppo, troppo tardi scoperte.

(Danza delle donne di Didone per intrattenere Enea)

segue nota 12

zio ad una melodia assai ben retoricamente organizzata (si noti la linea ascendente di «so fair the game, so rich the sport», assecondata dal basso in canone) la cui plastica bellezza descrive un placido idillio a cui sembra però mancare in certa misura la gioia (se non altro quella 'gridata' dai corni da caccia), quasi non fosse più possibile per la musica, dopo la scena delle streghe, raggiungere le vette di giubilo che aveva toccato alla fine dell'atto primo. Tutto ciò permette inoltre al musicista di iniziare a tessere la sapiente costruzione drammatico-musicale che condurrà, quasi senza accorgersene, al clima del brano con basso ostinato che segue.

^{xvii} «lone».

¹³ n. 25. [Aria con] Ritorn[elle]. e, re.

Preceduto da una danza con chitarra assente nelle fonti musicali (in queste rappresentazioni la lacuna sarà riempita con una pseudo-improvvisazione), il solo intonato dalla seconda donna costituisce il secondo brano dell'opera costruito su basso ostinato. Condivide con il lamento di Didone all'inizio dell'atto primo (cfr. nota 3) non solo la forma musicale, ma anche la funzione di gettare un'ombra di angoscia su una scena altrimenti serena. Ma contrariamente al brano precedente (che contrastava in maniera forse sin troppo netta con la gioiosa musica da cui era circondato), qui Purcell e Tate utilizzano una tecnica drammatico-musicale più raffinata, facendo sì che la pennellata di inquietudine scaturisca quasi naturalmente da ciò che l'anticipa: la seconda donna pare prendere spunto dalla citazione di Diana del coro precedente per raccontare la triste storia di Atteone, mitico cacciatore che sorprese la dea mentre faceva il bagno con le compagne, e per questo fu trasformato in cervo e alla fine divorato dai suoi stessi cani che non riconobbero il padrone nelle nuove sembianze. Purcell non è da meno: dopo aver rinunciato in precedenza alla gioia luminosa, inizia il brano con un inciso che richiamerebbe il clima musicale con cui è iniziata la scena, se non fosse per quelle incessanti crome su cui è costruito il basso ostinato, contro cui si batte invano la dolce plasticità della melodia:

ESEMPIO 9 (25, 5-8)

2nd Woman

Oft she vi - sits this lone moun-tain, oft she bathes her in__ this foun-tain,

Basso

Al terzo verso, quando entra in scena Atteone, la condotta regolare del canto si spezza, e si fa simile a quell'andamento irregolare già osservato nel lamento di Didone, provocando dissonanze che si addensano soprattutto sulle parole «after mortal wounds» dove anche l'implacabile regolarità melodica del basso ostinato subisce una piccola variazione. La transizione dalla serenità iniziale all'angoscia presente è completa: il ritornello orchestrale insolitamente esteso che chiude il brano è quasi una meditazione musicale del racconto costruita su quell'implacabile basso che non si arresta se non alla fine del pezzo. Abbiamo ormai superato la metà dell'opera: da questo solo (il secondo dei tre su basso ostinato) sembra passare uno dei fili più importanti della matassa musicale che, partendo dal lamento di Didone e giungendo al tragico finale, Purcell va abilmente tessendo.

ÆNEAS

Behold, upon my bending spear¹⁴
 a monsters head stands bleeding,
 with tushes far exceeding
 these^{xviii} did Venus huntsman tear.

DIDO

The skies are clouded, heark how thunder
 rends the mountain oaks asunder.
^{xix}Hast, hast to town, this open field
 no shelter from the storm can yield.
 (*Exit. The Spirit of the sorceress descends to Æneas
 in the likeness of Mercury*)

SPIRIT

Stay, prince, and hear great Joves command:¹⁵

he summons thee this night away.

ÆNEAS

To night?

SPIRIT

To night thou must forsake this land,
 the angry God will brook no longer stay.
 Joves commands thee, wast no more
 in loves delights those precious hours,

ENEAS

Vedi sulla mia lancia piegata
 la testa sanguinante d'un mostro,
 con zanne ben più formidabili
 di quelle che straziarono il cacciatore di Venere.

DIDONE

Il cielo s'annuvola. Ascolta come il tuono
 spezza le querce dei monti.
 Presto, presto in città, quest'aperta campagna
 non può dar riparo dalla tempesta.
 (*Esce. Lo spirito inviato dalla maga appare ad Enea
 nelle sembianze di Mercurio*)

SPIRITO

Fermati, principe, e ascolta il comando del grande

[Giove:

egli ti chiama lungi da qui stanotte.

ENEAS

Stanotte?

SPIRITO

Stanotte devi lasciar questa terra,
 il dio irato non sopporterà un più lungo indugio.
 Giove ti comanda di non consumare più oltre
 in piaceri d'amore quest'ore preziose,

¹⁴ n. 26 [Recitativo]. e, re → Re. n. 27. [Aria con coro]. e, Re.

Dopo una «*Dance to entertain Æneas*» (assente nelle fonti musicali e rimpiazzata in queste recite veneziane da un brano proveniente dal *King Arthur*), l'eroe troiano mostra la preda che è riuscito a catturare durante la caccia. Non ha nemmeno il tempo per ricevere i complimenti di Didone: la regina infatti nota subito l'avvicinarsi di una tremenda tempesta (quella, si ricorderà, provocata ad arte dalle streghe). Purcell non si fa sfuggire l'occasione per aggiungerla alla collezione di pitture d'ambiente di cui è così ricco l'atto secondo: dopo le veloci note ribattute degli archi e le volate di semicrome su parole come «thunder» o «storm» ai personaggi in scena non rimane che fuggire in città a cercar riparo, non prima di aver cantato un coro che riprende la melodia del solo di Belinda (n. 27) arricchendola in maniera assai abile e ricercata di imitazioni molto strette tra le varie voci che dipingono in maniera egregia l'arrivo del fortunale e la fretta e lo scompiglio da esso provocati.

^{xviii} «those».

^{xix} «BELINDA and CHORUS».

¹⁵ n. 28. [Recitativo]. e, la.

Una volta isolato Enea, le streghe fanno comparire davanti agli occhi dell'eroe troiano uno spirito dalle sembianze di Mercurio per porre a compimento l'inganno che stanno ordendo. Nel recitativo che suggella l'atto, lo spirito impone all'eroe di partire immediatamente da Cartagine. Sebbene nell'atto primo avesse dichiarato di volersi opporre con tutte le sue forze al fato (qualora questo gli avesse chiesto di separarsi da Didone), Enea cade subito nel tranello e non oppone la minima resistenza all'imposizione del falso Mercurio. Nel tratto finale di recitativo a lui affidato, il principe troiano sembra più preoccupato di come la prenderà Didone, che turbato per doverla abbandonare per sempre. La musica per il coro e la danza che, come da prassi, chiudono l'atto (e che sanciscono il trionfo delle streghe) non ci sono purtroppo pervenute in alcuna delle fonti musicali sopravvissute; è perciò invalsa l'abitudine in molte esecuzioni moderne di riempire la lacuna con altri brani di Purcell. In queste rappresentazioni verrà utilizzato uno dei *Royal Welcome Songs* per il coro e un brano dal *Dioclesian* per la danza.

allowed by the almighty powers
to gain th' Hesperian shore
and ruined Troy restore.

ÆNEAS

Joves commands shall be obey'd,
to night our anchors shall be weighed.
But ah! what language can I try
my injured queen to pacify?
No sooner she resigns her heart,
but from her armes I'm forc't to part.
How can so hard a fate be took?
One night enjoy'd, the next forsook.
Your be the blame, ye Gods, for I
obey your will, but with more ease cou'd dye.

([Enter] the sorceress and her inchanteress)

CHORUS

Then since our charmes have sped,
a merry dance be led
by the nymphs of Carthage to please us.
They shall all dance to ease us,
a dance that shall make the Spheres to wonder,
rending those fair groves asunder.

(The groves dance.)

concesse dalle forze onnipotenti
per raggiunger la sponda esperia
e riedificare la distrutta Troia.

ENEAS

Ubbidirò agli ordini di Giove,
stanotte si leveranno le ancore.
Ma ah! che parole trovo
per placare la mia offesa regina?
Ella m'ha appena donato il suo cuore,
ma son costretto a strapparmi dalle sue braccia.
Come si può sopportare una sì dura sorte?
Goduta per una notte, abbandonata nell'altra:
vostra sia la colpa, o dèi!
Ubbidisco alla vostra volontà, ma con più gioia
[morirei.]

(Entrano la maga e la sua incantatrice)

CORO

Son riusciti i nostri incantesimi;
intreccino un'allegra danza
le ninfe di Cartagine per nostro piacere:
danzeranno tutte per nostro conforto.
Una danza da far stupire i cieli,
da sconvolger quegli ameni boschetti.

(Danza del boschetto.)

ACT THE THIRD

ATTO TERZO

SCENE

*The ships.**(Enter the sailors, the sorceress, and her inchanteress)*CHORUS^{xx}

Come away, fellow saylors, your anchors be
[weighing,¹⁶

Time and tide will admit no delaying.

Take a bouzy short leave of your nymphs on the
[shore,

and silence their mourning

with vows of returning,

but never intending to visit them more.

(The saylors dance)

SORCERESS

See the flags and streamers curling,¹⁷

anchors weighing, sails unfurling.

SCENA

*Le navi.**(Entrano i marinai, la maga e la sua incantatrice)*

CORO

Venite su, compagni marinai, si levino le ancore,

tempo e marea non concedono indugi.

Prendete un breve, ebbro commiato dalle vostre

[belle sulla riva,

e rasserenate il loro lutto

con la promessa del ritorno,

ma senza pensiero di più rivederle.

(Danza di marinai)

MAGA

Ecco, garriscono insegne e pennoni,

si levano l'ancore, si spiegano le vele!

^{xx} «1st SAILOR and CHORUS».¹⁶ n. 29. Prelude[, aria e coro]. $\frac{3}{4}$, Sib. n. 30. The Sailors Dance. ϵ , Sib.

Quasi a voler temporaneamente abbassare l'alta temperatura drammatica dell'atto secondo, librettista e compositore pongono all'inizio del terzo una scena dal tono fresco e popolareggiante, nella quale i marinai di Enea gioiscono al pensiero di poter finalmente ripartire. Dopo un preludio costruito in maniera assai abile su una serie di entrate a canone di un inciso semplicissimo (e che deve parte della sua fresca leggerezza al fatto che il basso entra tardi, solo a b. 10), il primo marinaio intona un'allegria canzone il cui tema sembra germogliare proprio da quell'inciso:

ESEMPIO 10 (29, 35-40)

1st Sailor

Come a - way, fel - low sai - lors, come a - way, your an - chors be weigh - ing.

Basso

A ben vedere però tutta quest'allegria porta con sé una discreta dose di crudele cinismo: mentre i nobili Enea e Didone già si disperano per l'ineluttabile commiato, i marinai gioiscono per il fatto di poter finalmente disfarsi dei loro amori occasionali, prendendosi gioco per di più dei dolorosi addii e delle mille promesse di ritorno che non hanno la minima intenzione di rispettare (le famose promesse da marinaio...), assecondati da una musica, il cui doloroso e fuggevole cromatismo in corrispondenza delle parole «and silence their mourning» suona allo stesso tempo falso e ironico. Il coro non fa altro che ripetere la canzone del marinaio aggiungendovi qualche efficace riempimento polifonico, dopo di che tutti ballano allegramente al suono di una breve e rude danza che chiude il quadretto.

¹⁷ n. 31. [Recitativo e duetto]. ϵ , Sib. n. 32. [Aria]. $\frac{3}{4}$, Sib. n. 33. Chorus. ϵ , Sib. n. 34. The Witches Dance. ϵ - $\frac{3}{4}$, Sib.

Alla scena dei marinai, librettista e compositore accostano senza mediazione l'ultima apparizione delle streghe che, vedendo le vele delle navi che si spiegano al vento, gioiscono per il pieno esito del loro inganno. Ora che sono riuscite a separare i due amanti sarà per loro facile scatenare una tempesta contro le navi troiane in mare aper-

Phœbus pale^{xxi} deluding beames,
gilding more deceitful streams.

Our plot has took,

The queen forsook, ho, ho, ho.

Elisas ruin'd, ho, ho, ho. *Next motion*^{xxii}

must be to storne her lover on the ocean.

From the ruines of others our pleasure we borrow,

Elisas bleeds to night, and Carthage flames

[tomorrow.

CHORUS

Destruction our delight, delight our greatest sorrow.

Elisas dyes to night, and Carthage flames

[tomorrow.

(Jack of the Lanthorn leads the Spaniards out of their way among the Inchanteresses. A dance)

(Enter Dido, Belinda and train)

DIDO

Your counsel all is urged in vain,¹⁸

to earth and heaven I will complain.

I pallidi, ingannevoli raggi di Febo
indorano le fallaci correnti.

È riuscita la nostra congiura,

la regina è abbandonata, ha, ha, ha.

Elissa è perduta! ha, ha, ha. La nostra prossima

[mossa

sarà d'assalire il suo amato sull'oceano.

Troviamo la nostra gioia nell'altrui rovina,

Elissa sanguinerà stanotte, e Cartagine brucerà

[domani.

CORO

La distruzione è il nostro piacere, l'altrui piacere è il

[nostro maggior affanno,

Elissa muore stanotte, e Cartagine brucerà

[domani!

(Il fuoco fatuo trascina i marinai in mezzo alle incantatrici. Danza)

(Entrano Didone, Belinda e seguito)

DIDONE

È inutile ogni tuo consiglio:

voglio lamentarmi con terra e cielo.

segue nota 17

to e provocare l'incendio e la distruzione di Cartagine. Non è probabilmente un caso che marinai e streghe sviluppino qui quella contiguità drammatica che già nell'atto secondo era accennata (con quella danza posta nel bel mezzo della scena delle megere; cfr. nota 11): il *modus vivendi* così cinico dei marinai si sposa bene con la filosofia delle fattucchiere, che provano piacere solo nel distruggere la vita e i sentimenti altrui. Più di un particolare musicale associa questa scena alla parte prima dell'atto secondo (un altro dei fili drammatico-musicali che percorrono questa partitura): ancora una volta si odono le risate sadiche già ascoltate nei nn. 17 e 19 (cfr. esempio 7), in un primo tempo dalla bocca della prima e della seconda strega, che le cantano in un canone che ricorda quello del n. 20 (cfr. esempio 8), indi da tutto il coro, che le sviluppa all'interno del coro n. 33 con veloci scale efficacemente costruite in imitazione. Chiude la scena una danza delle streghe dall'andamento musicale assai strano, con frequenti cambi di metro, quasi grottesco; costituisce in una certa misura il trionfo delle megere, un trionfo che anche musicalmente è lontanissimo dal nobile giubilo delle danze dell'atto primo, e che è coronato dall'apparizione del fuoco fatuo («Jack the Lanthorn» nel libretto, secondo la tradizione anglosassone) che conduce i marinai alla deriva.

^{xxi} «1st and 2nd WITCH» / «Phœbe's pale».

^{xxii} «SORCERESS / Our next motion».

¹⁸ n. 35. [Recitativo]. e, sol. n. 36. Chorus. ♯, Sib → sol.

Nel recitativo che segue, il più esteso dell'opera, si svolge lo scontro finale tra Didone ed Enea. Scosso dalle accuse di viltà della regina, il principe troiano sembra riprendere per un momento quell'atteggiamento di sfida al fato che aveva mostrato nell'atto primo. Ma invano: è Didone stessa che, in un drammatico ed efficace crescendo che porta ad un serratissimo botta e risposta finale, caccia sdegnata dalla sua reggia l'eroe troiano. Al coro, che ha assistito alla scena, non rimane null'altro da fare che commiserare in chiusura il destino di queste «great minds» che sembrano lottare proprio contro sé stesse, richiamando in un certo qual modo la tematica del coro «When monarchs unite» dell'atto iniziale (cfr. nota 4); la felicità dei regni dipende dunque dalla concordia dei monarchi, l'assenza di concordia porta invece alla rovina. Proprio tale rovina sembra efficacemente rappresentata dalla modulazione da Sib a sol che avviene proprio all'interno di questo coro, quasi Purcell volesse gettare nel flusso musicale quell'ombra che gli servirà per introdurre musicalmente il finale: la morte di Didone.

To harth and heaven why do I call?
 Earth and heaven conspire my fall.
 To fate I sue, of other means bereft
 the only refuge for the wretched left.

BELINDA

See, Madam, see where the prince appears;
 such sorrow in his looks he bears
 as would convince you still he's true.

(Enter Æneas)

ÆNEAS

What shall lost Æneas do?
 How, royal fair, shall I impart
 the gods decree and tell you we must part?

DIDO

Thus on the fatal banks of Nile,
 weeps the deceitful crocodile,
 thus hypocrites, that murder act,
 make heaven and gods the authors of the fact.

ÆNEAS

By all that's good...

DIDO

By all that's good, no more!
 All that's good you have *forsworn*.^{xxiii}
 To your promised empire fly,
 and let forsaken Dido dye.

ÆNEAS

In spight of Joves command, I *stay*.^{xxiv}
 Offend the gods, and Love obey.

DIDO

No, faithless man, thy course pursue;
 I'm now resolved as well as you.
 No repentance shall reclaim
 the injured Dido slighted flame.
 For 'tis enough, what e're you now decree,
 that you had once a thought of leaving me.

ÆNEAS

Let Jove say what he *will*.^{xxv}: I'll stay!

DIDO

Away.
 To death I'll fly, if longer you delay.

Ma perché m'appello a terra e cielo,
 se terra e cielo cospirano alla mia rovina?
 Priva d'ogn'altro rimedio, ricorro al destino,
 il solo rifugio concesso agli infelici.

BELINDA

Ecco, signora, s'appressa il principe:
 sì grande è l'affanno che porta nei suoi sguardi
 da convincerti ch'è ancora fedele.

(Entra Enea)

ENEAS

Che farà il misero Enea?
 Come, mia bella regina, t'annuncerò
 il decreto del dio, e ti dirò che dobbiam partire?

DIDONE

Come sulla fatale sponda del Nilo
 piange il falso coccodrillo,
 così gl'ipocriti, rei d'assassinio,
 chiaman cielo e dèi responsabili del fatto.

ENEAS

Per tutto quel bene...

DIDONE

Per tutto quel bene... non più!
 A tutto quel bene tu fosti spergiuoro.
 Vola al tuo promesso impero
 e lascia morire l'abbandonata Didone.

ENEAS

Ad onta del comando di Giove, io resterò:
 oltraggio gli dèi, e ubbidisco ad Amore.

DIDONE

No, sleale, prosegui per la tua via,
 ora io son risoluta come te.
 Nessun pentimento ridesterà
 l'amore disdegnato nell'offesa Didone,
 ché – qualunque sia ora la tua decisione – mi basta
 ch'una sola volta hai meditato di lasciarmi.

ENEAS

Dica Giove quel che vuole, io resterò!

DIDONE

Via, via!
 Volerò alla morte, se ancora indugi.

^{xxiii} «forswore».

^{xxiv} «I'll stay».

^{xxv} «please».

(Exit Æneas)

But death, alas! I cannot shun;
death must come when he is gone.

CHORUS

Great minds against themselves conspire
and shun the cure they most desire.

DIDO

Thy hand, Belinda, darkness shades me,¹⁹
on thy bosom let me rest.

More I wou'd, but death invades me.

Death is now a welcom guest.

When I am laid in earth, my^{xxvii} wrongs create

(Enea esce)

Ma la morte, ahimè! non posso evitarla:
la morte deve giungere quand'egli è partito.

CORO

I nobili cuori rovinan se stessi,
e fuggono il rimedio che più bramano.

DIDONE

La tua mano, Belinda, le tenebre mi fan velo,
lascia ch'io riposi sul tuo seno.

Più vorrei dire, ma la morte m'assale;

ora la morte è un'ospite gradita.

Quando deposta sarò nella terra, i miei mali non

[déstino]

¹⁹ n. 37. [Recitativo] e, → sol. n. 38 [Aria-lamento]. $\frac{3}{8}$, sol.

Sembra che in questo finale convergano molti dei fili drammatici e musicali che gli autori hanno sapientemente distribuito per tutta l'opera. Qui quel filo di angoscia che attraversa il dramma per intero e che Didone in particolare sente costantemente su di sé anche nei momenti più luminosi trova piena rivelazione, qui Purcell pone l'ultimo dei tre grandi brani costruiti su basso ostinato, che sembra dunque essere l'espedito musicale col quale egli governa questo filo e lo rende ancor più intellegibile all'ascoltatore. Ma se si confronta quest'addio di Didone col lamento su basso ostinato posto all'inizio dell'opera (cfr. nota 3) non si possono non notare differenze sostanziali: quanto spezzata e fraseologicamente e ritmicamente irregolare era la linea di canto di quel brano, tanto qui la melodia suona composta, quasi classicamente regolare nella sua divisione in due parti (nella prima i primi due versi, nella seconda l'ultimo), ciascuna delle quali ripetuta identica, tanto che anche la disperata invocazione «Remember me!» sembra calcolatamente e sapientemente innestata entro tale regolarità:

ESEMPIO 11 (38, 27-32)

Violini I e II

Viole

Dido

Basso

re - mem - ber me, but ah! for - get my fate.

È forse in questo famoso «Remember me!», così carico di quell'indefinibile e straziante rassegnazione che suona così dolce e commovente, che si addensa il culmine emozionale del brano (e dell'intera opera): l'angoscia palpitante di Didone, una volta che i timori che la provocavano son divenuti realtà, si trasforma per incanto in calma accettazione del proprio destino, tanto che persino la morte diventa un «welcome guest» – e, ad ascoltare bene, sembra davvero che in punti come nell'esempio precedente quegli archi che (caso unico nell'opera) accompagnano *very soft* il canto di Didone col loro morbido cumulo di dissonanze siano immagine di quel velo di tenebra che comincia pian piano a coprire la regina e che si imporrà definitivamente nel ritornello finale. Il culmine drammatico dell'opera, il punto dove tutti i fili convergono, è dunque raggiunto musicalmente con una plastica e regolare melodia su un basso ostinato cromatico; la suprema maestria musicale di Purcell sa sviluppare da questi elementi un indefinibile caleidoscopio di emozioni allo stesso tempo disperate e composte, che proiettano la morte di Didone nel novero delle più alte realizzazioni del teatro musicale di ogni tempo.

^{xxvii} «earth, may my».

no trouble in thy breast;
remember me, but ah! forget my fate.

(*Cupids appear in the clouds o're her tomb*)

CHORUS

With drooping wings you^{xxviii} Cupids come,²⁰
to scatter roses on her tomb
soft and gentle as her heart;
keep here your watch, and never part.

(*Cupids dance.*)²¹

FINIS

alcun tormento nel tuo petto.
Ricòrdati di me, ma, ah! dimentica la mia sorte!

(*I Cupidi appaiono nelle nubi sopra la tomba di Didone*)

CORO

Con ali abbassate, o Amori, venite,
sulla sua tomba a sparger rose
morbide e delicate come il suo cuore.
Vegliate qui, e mai v'allontanate.

(*Danza dei Cupidi.*)

FINIS

xxviii «ye».

²⁰ n. 39. Chorus. e, sol.

Forse Tate, nello scrivere i versi del coro finale, avrà avuto in mente tra l'altro la famosa immagine virgiliana che chiude il canto quarto dell'*Eneide*, quella di Iride che, mandata da Giunone mossa a pietà da tante sofferenze, vola dal cielo su Didone e le recide il crine sciogliendo l'anima dell'infelice regina dal suo corpo. Qui l'immagine poeticamente efficace dei Cupidi che arrivano con le ali chiuse a porre rose sulla tomba di Didone e a vegliarla per sempre, viene realizzata da Purcell con un contrappunto assieme dolce ed elaborato, e che ricorda l'analoga tecnica musicale con cui il medesimo Cupido fu invocato in tempi migliori, nel bel mezzo dell'atto primo (cfr. nota 7).

ESEMPIO 12 (39, 14-16)

The musical score is for four voices: Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. It is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: "Soft, soft and gen - tle as her heart, gen - tle as her heart, Soft, soft, soft and gen - tle as her heart, Soft, soft and gen - tle, soft." The Soprano part has a rest for the first two measures. The Contralto part has a rest for the first measure. The Tenore part has a rest for the first two measures. The Basso part has a rest for the first measure. The lyrics are written below the corresponding staves.

Quel semitono posto su «soft» e che si riverbera nel contrappunto tra le voci costituisce una pittura efficacissima, quasi una dolce carezza musicale che si posa sulla tomba dell'infelice Didone in chiusura dell'opera a suggello del dramma e sembra davvero voler ubbidire all'esortazione del coro: «keep here, and never part».

²¹ La *Cupids Dance* che chiude l'opera, non presente nelle fonti musicali, viene in queste rappresentazioni sostituita da un brano tratto da *Dioclesian*.

L'orchestra

Violini I
Violini II
Viole
Basso continuo

Le fonti musicali di *Dido and Æneas* giunte sino a noi riportano una composizione dell'orchestra alquanto essenziale, limitata alla presenza di violini (divisi in due parti) e di viole, oltre naturalmente al basso continuo. Capita di ascoltare oggi esecuzioni che raddoppiano le parti originali con strumenti a fiato, mentre in altri casi (soprattutto quando l'opera viene rappresentata in sale piccole) ci si limita ad uno strumento per parte, trasformando l'orchestra in una sorta di quartetto d'archi.

Ma nonostante la ristrettezza dell'organico, probabilmente dovuta a una trascrizione 'sintetica' della partitura nella copia pervenutaci, all'orchestra è riservato un ruolo piuttosto esteso, dall'*Overture* alle numerose danze che costellano la partitura, sino ai ritornelli che introducono ciascuna delle due parti dell'atto secondo e il terzo, e a quelli (bellissimi) che chiudono i tre brani su basso ostinato presenti nell'opera (cfr. la guida all'ascolto). La presenza dell'orchestra completa è inoltre prescritta in tutti i cori, dove però si limita a raddoppiare all'unisono le parti vocali; è questo tra l'altro uno dei tratti stilistici che alcuni studiosi (Bruce Wood e Andrew Pinnock in un saggio del 1992 su «Early Music») hanno addotto come risibile prova per anticipare la data di composizione di *Dido and Æneas* di alcuni anni rispetto al 1689 (nelle sue produzioni più mature il compositore era solito accompagnare i cori con figurazioni orchestrali più complesse). Le parti solistiche sono invece quasi sempre accompagnate dal solo basso continuo; le uniche due eccezioni (di cui si è trattato nella guida all'ascolto) sono il recitativo della maga all'inizio dell'atto secondo e la morte di Didone nel finale. Da sottolineare poi la presenza, sempre nell'atto secondo, di un paio di pennellate naturalistiche, come l'imitazione dei corni da caccia nella scena delle streghe o le semicrome ribattute che nella scena successiva annunciano l'arrivo della tempesta.

Occorre infine aggiungere che dal libretto del 1689 si desume la presenza nell'organico strumentale di chitarre, a cui sono affidate due danze (la *Gittars Chacony* nell'atto primo e la danza che segue «Thanks to these lovesome vales» nel secondo), anche se in entrambi i casi la musica è andata perduta.



Giovanni Francesco Caroto (1478-dopo 1555), *Didone abbandonata da Enea*. Amsterdam, Collezione O. Lanz.

Le voci



La scarsità di fonti musicali che affligge *Dido and Aeneas* porta tra le varie conseguenze una qualche incertezza nell'esatta definizione e distribuzione dei ruoli vocali. Nel manoscritto di Tenbury, quello considerato più autorevole, tutte le parti solistiche sono segnate in chiave di violino ad eccezione di quella di Enea, scritta in chiave di tenore. Si direbbe dunque che tutti i ruoli, ad eccezione di quello del principe troiano, siano stati concepiti per voci femminili, se non fosse che in alcune fonti musicali dell'epoca anche le parti tenorili sono scritte in chiave di violino; ciò significa nel nostro caso che la parte del marinaio potrebbe anche essere stata concepita per tenore e non per soprano. Anche nella distribuzione dei registri corali persiste qualche problema, provocato soprattutto dall'estensione della parte di contralto, che talora tocca zone così gravi da far ritenere che fosse stata pensata per tenore. Più complesso è il caso della maga: quando *Dido and Aeneas* fu rappresentata nel 1700 come intermezzo musicale all'interno di una messinscena di *Measure for Measure* di Shakespeare, la parte fu quasi certamente sostenuta da un basso, e c'è chi argomenta (ad esempio Curtis Price e Irena Cholij in un saggio apparso su «The Musical Times» nel 1986) che questo non fu un riadattamento postumo, bensì una soluzione che rispecchiava la distribuzione originale delle parti. In apertura dell'atto secondo Purcell affida infatti alla maga uno di quei recitativi accompagnati dagli archi che nelle sue altre opere sono spesso appannaggio delle voci di basso (si veda *King Arthur* o *Dioclesian*), e nel teatro inglese di quegli anni le streghe interpretate da bassi non erano certo una rarità (si ha notizia di diverse rappresentazioni di *Macbeth* nelle quali la parte di Ecate è appunto sostenuta da un basso).

A prescindere dall'esatta definizione dei registri vocali, ciò che con prepotenza emerge dalla distribuzione delle parti di quest'opera è l'assoluta centralità del personaggio di Didone. Ciò si rende evidente non solo perché a lei sono affidati i due grandi soli all'inizio e in conclusione dell'opera (che come si è visto nella guida all'ascolto sono musicalmente assai densi e importanti), o per la ricchezza musicale dei suoi recitativi: anche dal punto di vista drammatico quell'inquietudine che ella esprime all'inizio dell'atto

primo, sola in mezzo al giubilo, finisce pian piano per pervadere tutta l'opera. In tutto l'atto secondo a Didone non è affidata che una breve battuta di recitativo: eppure la sottile angoscia che pervade la scena delle streghe, l'aria su basso ostinato della seconda donna («Oft she visits») o la scena del temporale sembra quasi diretta emanazione e manifestazione della solitaria inquietudine che impregna la vita della regina cartaginese. La tessitura richiesta rende la parte appetibile sia a soprani sia a mezzosoprani: negli anni recenti si sono infatti cimentate nella parte cantanti come Victoria de Los Angeles, Emma Kirkby, Jessye Norman, ma anche Janet Baker o Tatiana Troyanos.

A confronto con Didone, la parte di Enea risulta assai meno caratterizzata, e in una tessitura grave che rende il ruolo più agevole attualmente per un baritono, invece di un tenore. Contribuiscono a renderlo più marginale da una parte il fatto che gli sono affidati solo recitativi, dall'altra una certa alternanza di atteggiamenti, dalla totale e ferma intenzione di sfidare il fato nell'atto primo alla facilità con cui nell'atto secondo cede al fato medesimo. Alla regina cartaginese fanno da contorno Belinda e la seconda donna, personaggi drammaticamente poco caratterizzati ma a cui è affidata una serie di soli musicalmente assai notevoli.

Nelle scene dedicate alle streghe spicca per profondità e per maestosità la parte della maga, della quale sopra si è parlato a proposito della definizione del registro vocale. Alcuni interpreti hanno voluto vedere nella corte delle streghe (dalla quale emergono in funzione solistica le parti della prima e della seconda strega) una sorta di capovolgimento tenebroso della corte di Cartagine: uno specchio che rivelerebbe nella maga e nelle due streghe il lato oscuro di Didone, Belinda e della seconda donna. Marginale è invece la parte del marinaio, al quale è riservato un solo all'inizio dell'atto terzo.

Dido and Æneas in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Poco si sa sulle origini di Henry Purcell, nato a Londra nel 1658 o 1659. La sua famiglia, da generazioni impegnata nel servizio musicale della corte inglese, discendeva forse da un casato nobiliare originario della Francia: un ritratto del compositore realizzato mentre questi era ancora in vita reca in effetti lo stemma dei Purcell di Shropshire, caratterizzato da tre teste di porco (in francese antico: *purcel*). La nascita del compositore coincide con eventi politici tumultuosi quali la morte di Cromwell nel 1658, la fine del dominio puritano e la successiva restaurazione al trono degli Stuart. Nel corso della sua breve esistenza, solo trentasei anni, il musicista fu intensamente attivo presso la corte d'Inghilterra, ove svolse molteplici incarichi: fu compositore ordinario dei violini di corte, organista a Westminster Abbey, cantore e organista della cappella reale, accordatore degli strumenti del re. La sua produzione include infatti tutti i generi sacri e profani allora in uso, come *anthems*, odi, *services* e molte forme di composizioni strumentali tra cui grandi sonate a tre nello stile della scuola italiana.

La composizione per le scene teatrali costituisce circa un terzo della produzione complessiva di Purcell. Egli scrisse le partiture di quattro 'semi-opere', cioè drammi che fanno deliberatamente larghissimo spazio a musiche di scena (*Dioclesian*, 1690, *King Arthur*, 1691, *The Fairy Queen*, 1692 e *The Indian Queen*, 1695) e musiche di vario genere destinate a una cinquantina di drammi recitati. Negli ultimi cinque anni di vita il compositore si rivolse probabilmente al teatro per integrare i salari di corte, divenuti ulteriormente magri con l'avvento al trono nel 1689 di Guglielmo III d'Orange e della moglie Maria, figlia del re depresso Giacomo II Stuart, in seguito alla *glorious revolution* che riportò il protestantesimo in Inghilterra. Suo principale collaboratore fu John Dryden (1631-1700), massimo scrittore inglese dell'età della restaurazione, coinvolto in una carriera di organizzatore teatrale che comportava il riadattamento di drammi e commedie altrui. Dryden compose anche la più toccante delle odi funebri in onore del musicista, morto a Londra il 21 novembre 1695, e forse anche i versi che ornano la lapide di Purcell in Westminster.

Dido and Æneas è la sola opera interamente cantata scritta da Purcell. Il librettista, Nahum Tate, riprese le vicende narrate nel quarto libro dell'*Eneide* di Virgilio: dopo la caduta di Troia, Enea sbarca nei pressi di Cartagine, si innamora di Didone e infine la abbandona per riprendere il proprio viaggio. Nel libretto intonato da Purcell figurano anche personaggi di estrazione tarco-rinascimentale come maghe e streghe, le quali inducono Enea ad abbandonare Didone al solo scopo di distruggerne la felicità.

Le circostanze legate alla prima rappresentazione di *Dido and Æneas* non sono ancora del tutto chiarite, ma l'opera, composta nel 1687 o 1688, fu probabilmente eseguita per la prima volta nel 1688 o 1689 dalle giovani aristocratiche di un convitto femminile di Chelsea diretto da Josias Priest, celebre ballerino e coreografo, come testimonia il libretto relativo a quella rappresentazione pervenutoci in copia unica conservata presso il Royal College of Music di Londra (la sola partitura pervenutaci quasi completa è invece tardiva, di metà Settecento). Nahum Tate,



La pira di Didone nella riduzione televisiva dell'*Eneide*, 1970-1971; regia di F. Rossi; sceneggiatura di A. Bagnasco, V. Bonicelli, P. M. Pasinetti, M. Prosperi, F. Rossi, con la collaborazione di R. Rosso; scene di E. Ricceri, costumi di L. Ricceri, L. Altieri; consulenza di C. Bo, L. Canali, G. Pampaloni.

di lì a poco incoronato poeta laureato, ne scrisse il libretto, Thomas D'Urfey l'epilogo recitato, e Purcell, il maggiore compositore inglese del tempo, la musica.

Genio ineguagliato nell'intonare la lingua inglese, tanto da essere definito *Orpheus Britannicus* nel titolo di una raccolta pubblicata tre anni dopo la sua morte, in *Dido and Aeneas* Purcell scrisse un capolavoro di concentrazione espressiva in cui danze e cori di ascendenza francese si alternano ad arie di fattura italiana e a recitativi e ariosi di straordinaria intensità drammatica, sfruttando in particolare, con inventività instancabile, le risorse di un procedimento compositivo, il basso ostinato, da lui padroneggiato sopra ogni altro musicista del secolo. In tutte le sue numerose varianti il basso ostinato purcelliano si presta a rappresentare qualsiasi affetto o evento grazie agli ampi margini di libertà armonica e melodica consentiti dalla staticità dell'impianto formale. In quest'opera Didone si presenta ed accomiata dal pubblico con due dolorosi lamenti su basso ostinato, «Ah! Belinda» e «When I am laid in earth», «due arie di sublimità tragica insuperata» (Lorenzo Bianconi). Dieci anni dopo la morte di Purcell il dramma italiano fu accolto a Londra con straordinario entusiasmo e perciò l'aria col *da capo* soppiantò il principio formale del basso ostinato, portato da questo musicista a un grado non superabile di virtuosismo creativo e pregnanza rappresentativa.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Nel palazzo reale di Cartagine, la regina Didone, turbata dall'amore che sente nascere in sé per l'ospite Enea, viene sollecitata dalla sorella Belinda ad abbandonarsi al sentimento. Giunge Enea e supplica la regina di cedere al suo amore, se non per lui almeno per il bene del regno. Belinda invoca il dio Amore e il coro invita i Cupidi a rallegrarsi per la felice giornata. Una danza sottolinea la festosità del momento.

ATTO SECONDO

Intervengono ora le forze soprannaturali malefiche: in una caverna una maga, che ha in odio tutte le persone felici (e tale ora è Didone) dice alle streghe di voler distruggere prima del tramonto la felicità della regina. Durante una caccia manderà un elfo travestito da Mercurio (il messaggero di Giove) a rimproverare Enea per il suo indugio e a ordinarli di salpare la notte stessa. Ma prima la maga susciterà una tempesta per obbligare gli amanti a interrompere la battuta di caccia e tornare a palazzo.

Il piano della maga funziona: durante il temporale uno spirito riferisce a Enea gli ordini di Giove. Il troiano dice che obbedirà ma, rimasto solo, esprime il suo dolore («Ubbidisco alla vostra volontà, ma con più gioia morirei»), si chiede sgomento come potrà Didone rassegnarsi alla separazione («Goduta per una notte, abbandonata nell'altra») e incolpa gli dèi per le conseguenze che la sua partenza produrrà.

ATTO TERZO

I marinai preparano le navi. La maga e le streghe esultano per la sconfitta di Didone e decidono la prossima mossa: sorprenderanno Enea sul mare aperto con una tempesta. Esprimono nella danza la gioia per il dolore arrecato a Didone e per l'imminente distruzione di Cartagine.

Didone sa della partenza di Enea, anche se l'amante non l'ha ancora avvertita, e non vede altra soluzione che cercar rifugio nella morte. Giunge Enea e Belinda prega Didone di credere nella pena sincera dell'uomo. Ma la regina accusa l'eroe: le sue sono lacrime di coccodrillo dettate dall'ipocrisia, se ne vada verso il suo impero promesso e la lasci morire. Enea insiste e dice che intende disobbedire agli dèi e rimanere. Ma per la regina offesa è sufficiente che egli abbia potuto, anche solo per un istante, pensare di abbandonarla. Respinge con forza l'offerta di lui e aggiunge per convincerlo: «se rimani mi uccido subito». Enea parte.

Didone si prepara alla morte come se andasse incontro a un rito consolatorio e inevitabile. Il coro commenta che i grandi spiriti congiurano contro se stessi e rifuggono i rimedi tanto arden-

temente attesi. La regina cerca la mano di Belinda e l'abbraccia, mentre sente già arrivare la fine. Chiede che la sorella non soffra ma la ricordi con amore. Il coro invita i Cupidi a spargere rose sulla tomba dell'infelice regina e a rimanerle per sempre vicini.

Argument

PREMIER ACTE

Dans le palais royal de Carthage, la reine Didon, troublée par l'amour qu'elle sent naître en elle pour son hôte Énée, est exhortée par sa soeur à donner libre cours à ses sentiments. Énée arrive et supplie la reine de céder à son amour, sinon pour lui, du moins pour le bien du royaume. Belinda invoque le dieu Amour et le chœur chante, en invitant les Amours à se réjouir de l'heureuse journée. Une danse vient marquer ce moment de fête.

DEUXIÈME ACTE

Mais bientôt entrent en jeu les forces surnaturelles maléfiques: dans une caverne, une magicienne, qui nourrit une haine farouche contre tous les gens heureux (et tel est le cas de Didon), communique aux sorcières son intention de détruire, avant le coucher du soleil, le bonheur de la reine. Pendant une partie de chasse, elle enverra un elfe déguisé en Mercure (le messager de Jupiter) qui reprochera à Énée de tant s'attarder et lui ordonnera de lever l'ancre la nuit même. Mais auparavant, la magicienne provoquera une tempête pour obliger les amants à interrompre la battue et à retourner au palais.

Le plan de la magicienne se réalise: au cours de la tempête, un esprit transmet à Énée les ordres de Jupiter. Le Troyen répond qu'il y obéira, mais resté seul il s'abandonne à sa douleur («J'obéis à votre volonté, mais je serais bien plus heureux de mourir») et se demande avec effroi comment Didon pourra se résigner à cette séparation («aimée une nuit, abandonnée la suivante»). Il accuse les dieux des conséquences que produira son départ.

TROISIÈME ACTE

Les marins préparent les bateaux. La magicienne et les sorcières exultent à la vue de la défaite de Didon et décident de la manœuvre suivante: ils surprendront Énée par une tempête en pleine mer. Sans la moindre retenue, elles donnent libre carrière à leur joie devant la douleur qu'elles vont provoquer à Didon et l'imminence de la destruction de Carthage.

Didon est au courant du départ d'Énée, même si son amant ne l'a pas encore avertie, et ne voit pas d'autre solution que la mort, seul refuge des malheureux. Énée arrive et Belinda prie Didon de croire à son profond chagrin. Mais la reine accuse le héros de ne verser que des larmes feintes, dictées par l'hypocrisie; qu'il se rende donc vers l'empire qui lui a été promis, et qu'il la laisse mourir. Énée insiste: il désobéira aux dieux, il restera près d'elle. Mais la reine offensée n'admet pas qu'il ait pu, même un seul instant, penser l'abandonner. Elle repousse violemment son offre et pour l'en convaincre, elle ajoute: «si tu restes, je me tue tout de suite». Énée s'en va.

Didon se prépare à mourir comme si elle pratiquait là un rite de consolation devenu inévitable. Le chœur décrit la conjuration que les esprits nobles mettent en place contre eux-mêmes renonçant aux remèdes les plus attendus. La reine cherche la main de Belinda et l'embrasse, elle sent déjà la mort l'envahir. Elle demande à sa sœur de ne pas souffrir de sa disparition mais de se souvenir d'elle avec amour. Le chœur invite les Amours à parsemer de roses la tombe de l'infortunée Didon et à demeurer à jamais à ses côtés.

Synopsis

ACT ONE

In the royal palace at Carthage, Queen Dido, perturbed by her growing love for her guest Æneas, is encouraged by her sister Belinda to give full rein to her emotions. Enter Æneas, who begs the queen to yield herself to her loved one, if not for him then at least for the sake of her kingdom. Belinda calls upon the god of love whilst the chorus entreats the Cupids to celebrate this happy day. Dancing takes place to honour this joyful occasion.

ACT TWO

The supernatural forces of evil now intervene. In a tavern a sorceress, who abhors all happy people (amongst whom Dido is by now numbered), informs her fellow witches that she intends to destroy the queen's happiness before sunset. During a hunt, she will send an elf disguised as Mercury (Jove's messenger) to reprimand Æneas for delaying his departure and to order him to set sail that very night. First of all, however, the sorceress will cause a storm to blow up, forcing the lovers to abandon the hunt and return to the palace.

The sorceress' plan is successful. During the storm, a spirit passes Jove's orders onto Æneas. The Trojan agrees to obey him but, once alone, he reveals his misery («For I / obey your will, but with more ease could die») and is concerned about Dido's reaction to their separation («One night enjoy'd, the next forsook»). He blames the gods for the consequences of his departure.

ACT THREE

The sailors are preparing the ship. The sorceress and her companions rejoice in their victory over Dido and decide what their next move will be: they will surprise Æneas with a storm out at sea. Wildly, they express their elation at having caused Dido such misery and at the imminent destruction of Carthage.

Dido knows that Æneas is leaving, even though her lover has not yet told her, and, overwhelmed, pleads with fate to give her ultimate refuge in death. Enter Æneas. Belinda begs Dido to believe that her lover is truly sorrowful, but the queen accuses the hero of hypocrisy and of weeping crocodile tears. She tells him to go to his promised empire and leave her to die. Æneas insists that he intends to disobey the gods and stay, but the queen is already offended that even for a moment he has considered abandoning her. She fiercely rejects his offer and to convince him of her sincerity adds that if he stays she will kill herself. Exit Æneas.

Dido prepares herself for death as though she were approaching a comforting, inevitable ritual. The chorus comments that the great spirits are conspiring against themselves and rejecting the fervently desired remedies. The queen seeks Belinda's hand and embraces it, feeling death already upon her. She asks her sister not to suffer because of her death but to remember her with love. The chorus invites the Cupids to scatter roses on the unhappy queen's tomb and to remain forever close at hand.

Handlung

ERSTER AKT

Während die Königin Dido durch ihre aufkeimende Liebe zu ihrem Gast Aeneas im Königspalast von Karthago verwirrt ist, fordert ihre Schwester Belinda sie auf, ihren Gefühlen freien Lauf zu

lassen. Aeneas kommt dazu und bittet die Königin inständig, seine Liebe zu erwidern; wenn schon nicht um seinetwillen, so doch für das Königreich. Belinda fleht den Liebesgott an und der Chor ruft die Cupiden zum Lobgesang auf den glücklichen Tag herbei. Ein Tanz verleiht dem feierlichen Augenblick besondere Bedeutung.

ZWEITER AKT

Nun treten die übernatürlichen Zauberkräfte auf: eine Zauberin, die alle glücklichen Menschen hasst (und dazu gehört Dido nun) sagt zu den Hexen, dass sie vor dem Sonnenuntergang das Glück der Königin zerstören will. Während eines Jagdausflugs wird sie einen als Merkur (der Bote Jupiters) verkleideten Elfen zu Aeneas schicken, der ihm sein Zögern vorhalten und ihm befehlen soll, noch in der gleichen Nacht abzulegen. Vorher jedoch wird die Zauberin ein Unwetter heraufbeschwören, um die Liebenden zum Abbruch der Jagd und zur Rückkehr in den Palast zu zwingen.

Der Plan der Zauberin gelingt: während des Gewitters überbringt ein Geist Aeneas die Befehle Jupiters. Der Trojaner sagt, dass er gehorchen wird, aber als er allein ist, äussert er seinen Schmerz («Ich gehorche Eurem Willen, aber lieber würde ich sterben») und fragt sich bestürzt, wie Dido sich mit der Trennung abfinden kann («Für eine Nacht besessen, in der folgenden verlassen»). Er gibt den Göttern die Schuld für alle Folgen, die seine Abreise haben wird.

DRITTER AKT

Die Matrosen machen die Schiffe seefertig. Die Zauberin und die Hexen freuen sich über Didos Niederlage und beraten die nächsten Aktionen: sie werden Aeneas auf offener See mit einem Unwetter überraschen. Sie sind ausser sich vor Freude über den Schmerz, den sie Dido zugefügt haben und über die bevorstehende Zerstörung Karthagos.

Auch wenn der Geliebte es ihr noch nicht mitgeteilt hat, so weiss Dido von Aeneas' Abreise, und sieht keinen anderen Ausweg, als die Flucht in den Tod. Aeneas kommt und Belinda bittet Dido zu glauben, dass es ihm aufrichtig leid tut. Aber die Königin klagt den Helden an: er vergiesse heuchlerische Krokodilstränen, und er solle in sein versprochenes Reich gehen und sie sterben lassen. Aeneas kommt immer wieder zurück und beteuert, er wolle den Göttern nicht gehorchen und bleiben. Aber für die beleidigte Königin ist es schon genug, dass er auch nur einen Augenblick lang daran denken konnte, sie zu verlassen. Ganz entschieden lehnt sie sein Angebot ab, und um ihn zu überzeugen fügt sie hinzu: «wenn Du bleibst, töte ich mich sofort». Aeneas reist ab.

Dido bereitet sich auf den Tod wie auf einen erlösenden und unvermeidlichen Akt vor. Vom Chor hört man, dass die grossen Geister sich gegen sich selbst verschwören und vor den so sehnlichst erwarteten Erlösungen fliehen. Die Königin sucht Belindas Hand und umarmt sie, sie fühlt sich schon dem Tod geweiht. Sie bittet die Schwester, sie möge nicht um ihren Tod weinen, sondern sie in liebevoller Erinnerung behalten. Der Chor fordert die Cupiden auf, Rosen auf das Grab der unglücklichen Königin zu streuen und für immer bei ihr Wache zu halten.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Quando Henry Purcell morì nel 1695, all'età di soli trentasei anni, il cordoglio del mondo culturale inglese fu unanime e si tradusse in almeno una dozzina di componimenti poetici – celebre è quello dell'amico e collaboratore John Dryden – pubblicati in sua memoria. Il musicista venne paragonato ad alcuni degli artisti sommi dell'antichità, come il latino Virgilio oppure il mitico Orfeo – *Orpheus Britannicus* fu il titolo dato a due volumi pubblicati postumi di sua musica vocale –, così come ad altri 'classici' del Rinascimento italiano (Michelangelo, Tiziano) o della tradizione musicale coeva (Lully, Corelli). Delle due scuole allora dominanti, quella francese e quella italiana, il compositore inglese aveva con maestria incorporato nelle sue opere i principali ingredienti stilistici, giungendo a una sintesi perfetta che per i contemporanei si esprimeva in una musica capace di ammaestrare il canto celestiale degli angeli e di ristabilire l'armonia delle sfere.

Eppure alla sua prematura e tanto compianta scomparsa non fece seguito alcuna seria impresa di rivalutazione critica che consegnasse all'immortalità la sua vita e le sue opere. A confronto con i due illustri contemporanei Bach e Händel, per i quali siamo in possesso di una quantità straordinaria di documenti che ne descrivono con dovizia di dettagli la parabola esistenziale e creativa, la personalità artistica di Purcell risulta quasi sbiadita, tanto lacunose e incerte sono le testimonianze – lettere, ricordi, recensioni, notizie, aneddoti – che lo riguardano direttamente. Accanto agli scarsi dati biografici, che impedirono di certo la fioritura di una ricca produzione narrativa a lui dedicata, la sua stessa opera rimase a lungo nell'oscurità, prima di essere gradualmente riscoperta soltanto a partire dai primi decenni del secolo scorso, quando compositori britannici come Benjamin Britten e Ralph Vaughan Williams ne rivendicarono orgogliosamente la profonda influenza.

L'unico progetto editoriale di un certo respiro intrapreso per rendere giustizia al musicista fu quello della Purcell Society, fondata a Londra nel 1876 con l'obiettivo di rendere fruibile l'intero *corpus* della sua produzione e diretta inizialmente da William Hayman Cummings e William Barclay Squire. I lavori seguirono però un ritmo di pubblicazione talmente lento – i trentadue volumi complessivi, editi dall'editore londinese Novello, uscirono fino al 1965¹ – che i criteri editoriali originari si rivelarono sorpassati alla soglia degli anni Sessanta; la contemporanea scoperta di nuove fonti musicali costrinse così la Società a progettare in corrispondenza con il trecentesimo anniversario della nascita del compositore una nuova edizione,² che presentava per la verità versioni riviste di lavori già editi in precedenza accanto alla pubblicazione di poche altre opere in nuove edizioni, come nel caso di *Dido and Aeneas*. A tuttora l'edizione critica completa della musica di Henry Purcell – ogni lavoro è provvisto di una introduzione, di una lista delle fonti e di un cor-

¹ Un elenco delle opere di Purcell pubblicate dalla Purcell Society è reperibile nell'agile catalogo redatto da ALAN SMITH, *An Index to the Works of Henry Purcell as Published by the Purcell Society*, London, Novello, 1963.

² *The Works of Henry Purcell*, a cura di Margaret Laurie, 32 voll., London, Novello, 1959-1979.

poso apparato di note alla partitura – è ancora in corso e dal 2007 il progetto editoriale è passato alla casa Stainer & Bell, che prevede con le *Purcell Society Edition Companion Series* di rendere disponibile sul mercato anche la produzione musicale dei contemporanei del compositore.

Il nome di Cummings è legato inoltre al primo autorevole schizzo biografico del compositore,³ pubblicato nel 1881 e capostipite di una corposa serie di contributi editi nei decenni successivi che, sull'onda della cosiddetta «Second British Music Renaissance», ha esplorato a più riprese la parabola esistenziale del musicista britannico, delineando il ruolo decisivo di Purcell nella formazione del teatro d'opera nazionale. Tra le monografie, degne di menzione sono almeno quelle firmate da John F. Runciman, Dennis Drew Arundell e, soprattutto, Jack Allan Westrup, il cui volume è stato ristampato con successo fino in anni recenti,⁴ mentre incentrati sull'attività di Purcell come operista sono gli studi di Squire – che raccoglie i dati dei cinquantaquattro drammi per i quali il musicista compose musica strumentale o vocale – ed Edward J. Dent.⁵

Un secondo 'rinascimento' degli studi purcelliani è coinciso poi con i due anniversari dei trecento anni della nascita (1959) e della morte (1995), un periodo durante il quale la critica musicologica ha ampiamente recuperato il terreno perduto e raggiunto finalmente risultati convincenti e decisivi. In ambito biografico il volume di Franklin Bersher Zimmerman,⁶ largamente documentato e ricco di illustrazioni, ha stabilito il canone per le successive monografie editi negli anni Novanta, tra le quali spicca il testo di Michael Burden,⁷ un ritratto del compositore ricostruito grazie a diari, lettere e documenti ufficiali pubblicati nei tre secoli scorsi che include per la prima volta il *corpus* completo delle prefazioni e delle dediche del musicista. Le prime raccolte di saggi – curate da Imogen Holst, Michael Burden e Curtis Alexander Price⁸ – hanno iniziato a indagare i diversi settori della produzione musicale di Purcell, mentre studi più specifici sul suo catalogo operistico hanno messo in luce il fondamentale ruolo del compositore inglese nel panorama

³ WILLIAM HAYMAN CUMMINGS, *Purcell. A Biographical Sketch*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1881, 1913⁴ («Great Musicians»).

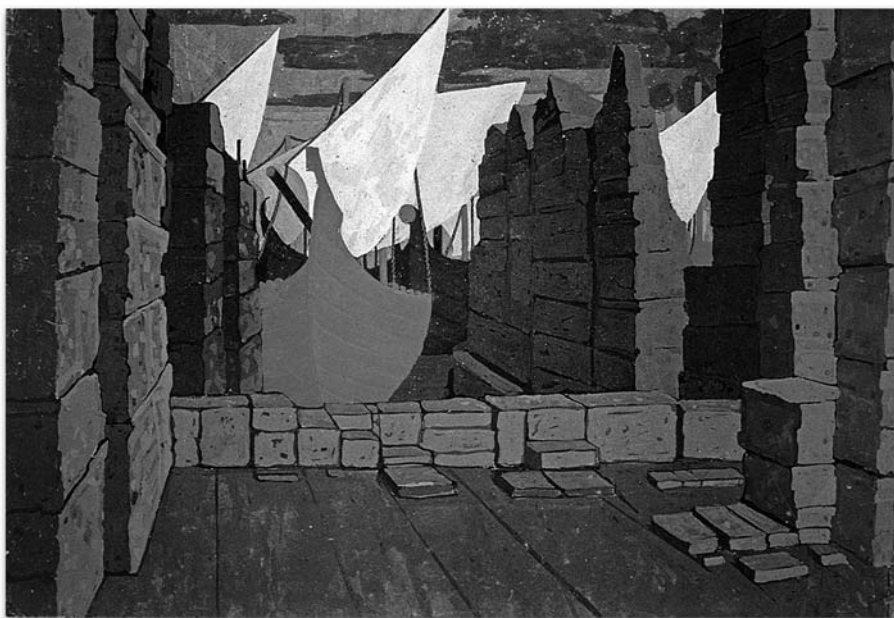
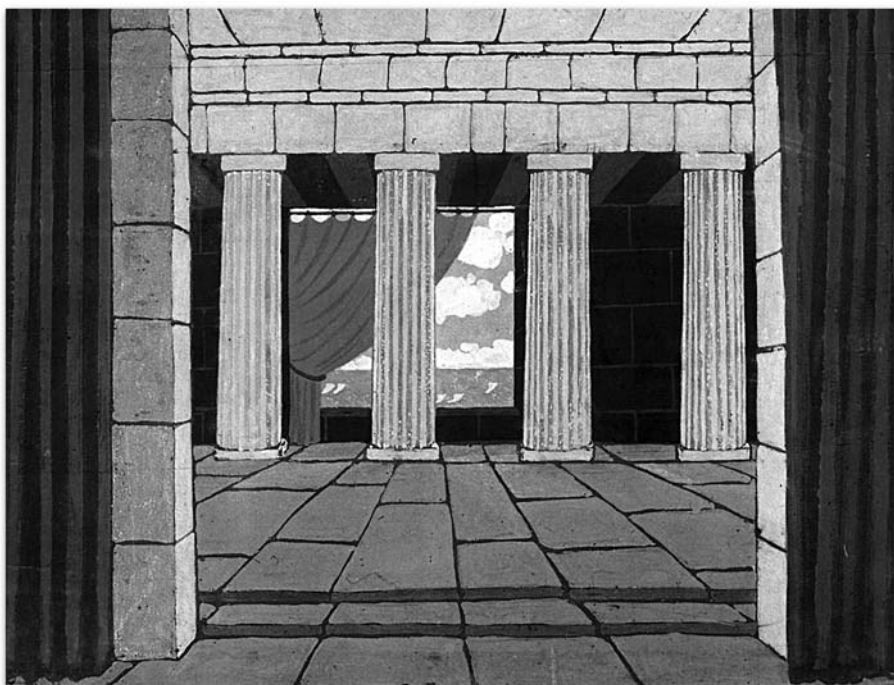
⁴ JOHN F. RUNCIMAN, *Purcell*, London, George Bell & Sons, 1909 («Bell's Miniature Series of Musicians»); DENNIS DREW ARUNDELL, *Henry Purcell*, London, Oxford University Press, 1927; trad. ted. di H. W. Draber, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1929; JACK ALLAN WESTRUP, *Purcell*, London-New York, J. M. Dent & Sons-E. P. Dutton & Co., 1937 («The Master Musicians»), 1980⁸; rist. Oxford-New York, Oxford University Press, 1995. Tra gli altri titoli biografici pubblicati nella prima metà del secolo scorso citiamo: HENRY DUPRÉ, *Purcell*, Paris, Felix Alcan, 1927 («Maitres de la musique»); trad. ing. di Catherine Alison Phillips e Agnes Bedford, New York, Knopf, 1928; ARTHUR KEITH HOLLAND, *Purcell. The English Musical Tradition*, London, George Bell & Sons, 1932; rist. Harmondsworth, Middlesex, Penguins Books, 1948; SUZANNE DEMARQUEZ, *Purcell*, Paris, La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1951; REINHOLD SIETZ, *Henry Purcell. Zeit - Leben - Werk*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955.

⁵ WILLIAM BARCLAY SQUIRE, *Purcell's Dramatic Music*, «Sammelbände der Internationalen Musik Gesellschaft», v, 1903-1904, pp. 489-564; EDWARD J. DENT, *Foundations of English Opera. A Study of Musical Drama in England during the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1928 (si vedano in particolare le pp. 149-158, 176-205).

⁶ FRANKLIN BERSHER ZIMMERMAN, *Henry Purcell (1659-1695). His Life and Times*, London, Macmillan, 1967; rist. Philadelphia, Philadelphia University Press, 1983.

⁷ MICHAEL BURDEN, *Purcell Remembered*, London-Boston, Faber and Faber, 1995. Al novero degli studi biografici più recenti appartengono MAUREEN DUFFY, *Henry Purcell*, London, Fourth Estate, 1994; PETER HOLMAN, *Henry Purcell*, New York, Oxford University Press, 1994, 2003² («Oxford Studies of Composers»); JONATHAN KEATES, *Purcell. A Biography*, London, Chatto & Windus, 1995; rist. Boston, Northeastern University Press, 1996.

⁸ *Henry Purcell (1659-1695). Essays on His Music*, a cura di Imogen Holst, New York, Oxford University Press, 1959 (dell'autrice citiamo inoltre l'agile compendio *Henry Purcell. The Story of His Life and Work*, London, Boosey and Hawkes, 1961); *The Purcell Companion*, a cura di Michael Burden, London, Faber & Faber, 1995 (contiene undici contributi, tra cui il prezioso saggio di ROGER SAVAGE, *The Theatre Music*, pp. 313-383); *Purcell Studies*, a cura di Curtis Alexander Price, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.



Felice Casorati, bozzetti scenici (I.1 e II.1; tempera su tavoletta di legno compensato) per la ripresa di *Didone e Enea* al Maggio Musicale Fiorentino, 1940; regia di Corrado Pavolini; sul podio, Vittorio Gui (prima rappresentazione italiana).

ma teatrale londinese di fine Seicento.⁹ A completare il quadro basti citare il brillante saggio di Martin Adams¹⁰ sullo stile musicale del compositore e la corposa raccolta di interventi, letti per la maggior parte durante un convegno tenutosi ad Oxford nel 1993, incentrati in modo particolare sulle problematiche legate all'esecuzione moderna della musica di Purcell.¹¹

Soltanto in anni recentissimi il mercato editoriale ha reso poi disponibili due ulteriori testi fondamentali, curati rispettivamente da Michael Burden¹² e da Robert Shay e Robert Thompson,¹³ che hanno messo finalmente ordine all'annoso problema delle fonti testuali e musicali, completando e aggiornando il prezioso ma ormai datato catalogo di Franklin Bersher Zimmerman.¹⁴ Esemplare nella sua chiarezza espositiva, quest'ultimo volume rimane comunque uno dei tasselli decisivi nella rinascita moderna degli studi su Purcell: provvisto di numerosi riferimenti incrociati e di un inventario dei manoscritti e delle altre fonti, fornisce inoltre l'*incipit* musicale di tutti i movimenti delle singole composizioni.

Capolavoro assoluto del teatro d'opera barocco inglese, a dispetto delle sue esili proporzioni, *Dido and Æneas* mantiene evidenti legami con il genere nazionale del *masque*, mostrando allo stesso tempo la feconda assimilazione da parte dell'autore di tecniche derivate dalle *tragédies en musique* francesi, come la robusta presenza di danze e momenti scenografici, oppure l'impianto drammaturgico generale, nel quale si alternano personaggi umani e allegorici. Ripresa per la prima volta in tempi moderni nel 1895, a duecento anni esatti dalla morte del compositore, l'opera ha beneficiato, forse in misura maggiore rispetto a ogni altro titolo del Seicento, del rinnovato interesse per il teatro lirico barocco. Pubblicata per conto della Purcell Society nel 1878, la partitura ha beneficiato di numerose edizioni novecentesche – da quella curata da Benjamin Britten e Imogen Holst nel 1951 a quella licenziata dalla Oxford University Press nel 1988 –, a testimonianza della sua rapida diffusione, certificata oltretutto dal largo consenso ad essa tributato da una lunga schiera di soprani e mezzosoprani.

⁹ ROBERT ETHERIDGE MOORE, *Henry Purcell and the Restoration Theatre*, London, Heinemann, 1961; rist. Westport, Greenwood, 1974; CURTIS ALEXANDER PRICE, *Music in the Restoration Theatre*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979 («Studies in Musicology», 4; contiene anche un catalogo della musica strumentale presente nei drammi eseguiti tra il 1665 e il 1713). Dello stesso autore sono *Henry Purcell and the London Stage*, London, Cambridge University Press, 1984 (un lavoro ricco e analitico che considera fonti e musica di più di cinquanta drammi e opere, oltre a dare un quadro generale dell'ambiente teatrale londinese) e *Political Allegory in Late Seventeenth-Century English Opera*, in *Music and Theatre. Essays in Honour of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 1-29. Degno di nota è inoltre l'articolo di MARK A. RADICE, *Theater Architecture at the Time of Henry Purcell and Its Influence on His 'Dramatic Operas'*, «The Musical Quarterly», LXXIV/1, 1990, pp. 98-130, nel quale l'autore analizza l'architettura e i macchinari di scena in uso al Dorset Garden Theatre, istituzione dove furono allestite le opere di Purcell composte negli anni Novanta.

¹⁰ MARTIN ADAMS, *Henry Purcell. The Origins and Development of His Musical Style*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1995 (la prima parte del lavoro esamina le influenze stilistiche del musicista, mentre la seconda esplora analiticamente le sue composizioni suddivise per genere e periodo).

¹¹ *Performing the Music of Henry Purcell*, a cura di Michael Burden, New York, Oxford University Press, 1996.

¹² *Henry Purcell's Operas. The Complete Texts*, a cura di Michael Burden, Oxford, Oxford University Press, 2000.

¹³ ROBERT SHAY e ROBERT THOMPSON, *Purcell Manuscripts. The Principal Musical Sources*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. Redatto da Robert Thompson è anche il catalogo dell'esposizione di materiali purcelliani tenutasi alla British Library dal 18 novembre 1995 al 18 febbraio 1996, *The Glory of the Temple and the Stage. Henry Purcell (1659-1695)*, London, British Library, 1995.

¹⁴ FRANKLIN BERSHER ZIMMERMAN, *Henry Purcell (1659-1695). An Analytical Catalogue of His Music*, London, Macmillan, 1963. Dello stesso autore segnaliamo anche l'utile strumento bibliografico *Henry Purcell. A Guide to Research*, New York, Garland, 1989 («Garland Composers Resource Manuals», 18).

Parallelamente al numero crescente di rappresentazioni moderne, *Dido and Æneas* ha goduto, in modo particolare negli ultimi trent'anni, di una straordinaria fortuna critica, dovuta anche alle molte incertezze che accompagnano ancora la sua origine e la sua forma drammatico-musicale. Per una panoramica complessiva del lavoro i due testi di riferimento sono la monografia firmata da Ellen T. Harris,¹⁵ un ampio resoconto delle ricerche intraprese dalla musicologa statunitense mentre era impegnata nella revisione della partitura poi pubblicata dalla Oxford University Press,¹⁶ che considera con sguardo omnicomprensivo fonti e libretto, edizioni, ricezione e prassi esecutiva, soffermandosi nell'analisi musicale sullo studio della declamazione e del basso continuo, e la partitura curata da Curtis Alexander Price, una ristampa della versione del 1878, accompagnata dall'edizione critica del libretto originale – di cui esiste tuttora un'unica copia – e da una preziosa serie di saggi.¹⁷ Molti sono ancora i dubbi legati alla *première* di *Dido and Æneas* – generalmente datata nella primavera del 1689, quando fu eseguita nella scuola femminile di Josias Priest nel quartiere londinese di Chelsea, ma da taluni attribuita a un intrattenimento di corte per Giacomo II di qualche anno precedente – e alla sua discendenza da *Venus and Adonis* (1680) di John Blow, maestro di Purcell; alla questione è dedicato un gran numero di articoli e interventi dallo spiccato carattere polemico.¹⁸ Specifici sulla caratterizzazione della protagonista femminile e le sue ascendenze letterarie classiche sono i contributi di Holly Eastman, Janet Schmalfeldt e Wendy Heller,¹⁹ mentre incentrato sulle problematiche connesse all'allestimento moderno del lavoro è l'interessante articolo firmato da Roger Savage.²⁰

Spirito versatile e irrequieto, Bruno Maderna non smise mai nella sua breve quanto poliedrica ed intensissima carriera di indagare nuove tecniche compositive: dal neoclassicismo attento alle inflessioni modali dei lavori giovanili si avvicinò poi molto presto ai procedimenti atonali oppure dodecafonici della Seconda Scuola viennese, pur senza rinnegare il decisivo contributo di Bartók nella sua formazione. Insieme con i colleghi della scuola di Darmstadt – Boulez, Nono, Stockhausen –, e spesso in anticipo rispetto a loro, fu tra i precursori dello strutturalismo e studiò attentamente le possibilità offerte dai metodi aleatori; allo stesso tempo fu tra i primi a uti-

¹⁵ ELLEN T. HARRIS, *Henry Purcell's Dido and Æneas*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

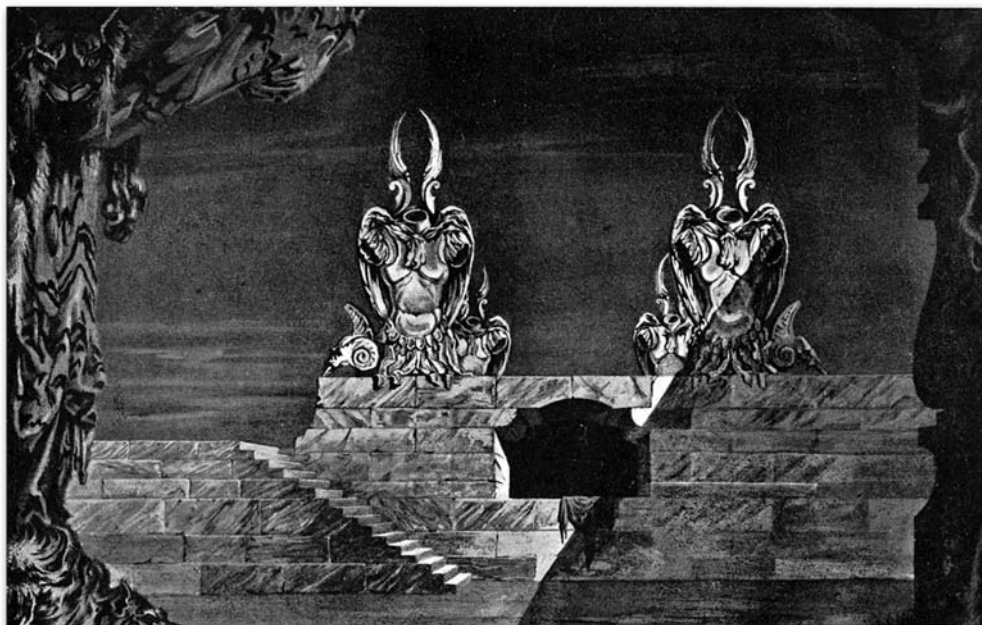
¹⁶ HENRY PURCELL, *Dido and Æneas*, full score, a cura di Ellen T. Harris, New York, Oxford University Press, 1988.

¹⁷ HENRY PURCELL, *Dido and Æneas*, full score, a cura di Curtis Alexander Price, New York, Norton, 1986 («Norton Critical Score Series»); tra i saggi citiamo in particolare quello di MARGARET LAURIE, *Allegory, Sources, and Early Performance History*, pp. 42-59.

¹⁸ BRUCE WOOD e ANDREW PINNOCK, «Unscarr'd by Turning Times»? *The Dating of Purcell's «Dido and Æneas»*, «Early Music», xx/3, 1992, pp. 373-390; MARK GODIE, *The Earliest Notice of Purcell's «Dido and Æneas»*, ivi, pp. 392-400; JOHN BUTTREY, *The Dating of «Dido»*, ivi, xx/4, 1992, p. 703; MARTIN ADAMS, *More on Dating «Dido»*, ivi, xxi/3, 1993, p. 510; CURTIS ALEXANDER PRICE, «Dido and Æneas». *Questions of Style and Evidence*, ivi, xxii/1, 1994, pp. 115-125; BRUCE WOOD e ANDREW PINNOCK, «Singin' in the Rain». *Yet more on Dating «Dido»*, ivi, xxii/2, pp. 365-367; ANDREW R. WALKLING, *The Dating of Purcell's «Dido and Æneas»? A Reply to Bruce Wood and Andrew Pinnock*, ivi, xxii/3, 1993, pp. 469-481; ID., *Political Allegory in Purcell's «Dido and Æneas»*, «Music and Letters», LXXVI/4, 1995, pp. 540-571; BRYAN WHITE, *Letter from Aleppo: Dating the Chelsea School performance of «Dido and Æneas»*, «Early Music», xxxviii/3, 2009, pp. 417-428.

¹⁹ HOLLY EASTMAN, *The Drama of the Passions. Tate and Purcell's Characterisation of Dido*, «Musical Quarterly», LXXIII/3, 1989, pp. 364-381; JANET SCHMALFELDT, *In Search of Dido*, «The Journal of Musicology», xviii/4, 2001, pp. 584-615; WENDY HELLER, *A Present for the Ladies. Ovid, Montaigne, and the Redemption of Purcell's Dido*, «Music & Letters», LXXXIV/2, 2003, pp. 189-208.

²⁰ ROGER SAVAGE, *Producing «Dido and Æneas». An Investigation into Sixteen Problems*, «Early Music», iv/4, 1976, pp. 393-406; rist. in *The Purcell Companion*, a cura di Michael Burden, cit., pp. 445-468.



Fabrizio Clerici, bozzetto scenico (1) per la ripresa di *Didone ed Enea* all'Opera di Roma, 1949 (rappresentata insieme con *Orpheus* di Stravinskij); regia di Alberto Lattuada, coreografia di Aurelio Millos; sul podio, Gabriele Santini.

Dido and Aeneas al Festival di Aix-en-Provence, 1960; regia di Michel Crohot, scene e costumi di Suzanne Lallique; sul podio, Pierre Dervaux. In scena: Gérard Souzay (Enea), Teresa Berganza (Didone).

lizzare mezzi musicali elettronici, un'esperienza legata in particolare alle ricerche dello Studio di fonologia della RAI, fondato con Luciano Berio nel 1955. Negli anni Cinquanta ebbe inoltre contatti sporadici con la cosiddetta musica di 'consumo', componendo commenti musicali per film e documentari televisivi oppure arrangiando brani jazzistici, mentre l'ultima produzione rivela uno sforzo costante verso un sincretismo compositivo volto in primo luogo a risolvere alcune delle problematiche tecniche incontrate negli anni precedenti, un percorso interrotto bruscamente da una morte troppo prematura.

Oscurata dalla sua brillante attività di direttore d'orchestra, una vocazione che Maderna continuò a coltivare con entusiasmo fino alla fine, l'abbondante produzione musicale del compositore ha faticato più del dovuto a trovare spazio e diffusione. Anche la ricerca musicologica ha giocato il suo ruolo nel negare inizialmente al musicista la giusta considerazione e, fatta eccezione per qualche isolato contributo di valore,²¹ soltanto dalla metà degli anni Ottanta ha intrapreso una meritevole opera di critica e divulgazione, che ha trovato un momento pregevole di coordinazione fra studio e prassi esecutiva nella rassegna concertistica *Dialogo con Maderna*, curata da Mario Messinis per conto della RAI di Milano, che proponeva la più vasta messe di brani del musicista, accanto a numerosi pezzi dei maggiori autori contemporanei in prima assoluta.²² L'iniziativa più importante in tal senso è stata la fondazione a Bologna nel 1983, in occasione delle manifestazioni per il decennale della morte del compositore, dell'Archivio Bruno Maderna, che ha curato la pubblicazione di due volumi dedicati al musicista veneziano²³ e promuove attualmente l'edizione critica delle sue opere per conto dell'editore Suvini Zerboni.²⁴ Grazie ad alcune donazioni, l'Archivio possiede una gran numero di materiali musicali originali, in particolare degli anni giovanili, così come di appunti, schizzi, abbozzi, lettere e altri documenti. La raccolta più importante di materiali maderniani, il cui catalogo è uscito di recente,²⁵ si trova invece custodita presso la *Paul Sacher Stiftung* di Basilea.

Una prima panoramica completa sulla personalità artistica di Maderna è stata tracciata soltanto negli anni Novanta da Raymond Fearn, autore anche di una pregevole disamina del teatro d'opera italiano del secondo dopoguerra,²⁶ mentre incentrati sull'analisi della produzione giova-

²¹ LEONARDO PINZAUTI, *A colloquio con Bruno Maderna*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», vi, 1972, pp. 545-552; MASSIMO MILA, *Maderna musicista europeo*, Torino, Einaudi, 1976 («La ricerca critica», 10), 1999² («Piccola biblioteca Einaudi», 17); ARMANDO GENTILUCCI, *Gestualità drammatica nel teatro musicale italiano nel dopoguerra*, «Musica/realità», iii, 1980, pp. 81-93; FRANCESCA MAGNANI, *Considerazioni sul rapporto tra musica e testo nell'opera di Bruno Maderna*, «Ricerche musicali», v, 1981, pp. 6-25.

²² Prezioso risulta anche il catalogo omonimo con i testi critici per i singoli concerti, curato da Paolo Petazzi (Milano, Tipolito Zanni, 1989).

²³ *Bruno Maderna. Documenti*, a cura di Mario Baroni, Rossana Dalmonte e Francesca Magnani, Milano, Suvini Zerboni, 1985; *Studi su Bruno Maderna*, a cura di Mario Barone e Rossana Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989.

²⁴ *Riedizione critica delle opere di Bruno Maderna*, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1992- (ognuno dei volumi fornisce il testo musicale ritenuto corretto dell'opera ed è preceduto da un'introduzione che contiene le notizie storiche, l'elenco discusso delle fonti manoscritte rimaste, l'illustrazione dei criteri di edizione e l'apparato critico).

²⁵ *Bruno Maderna. Musikmanuscripte*, a cura di René Karlen, Maurizio Romito e Sabine Stampfli, Winterthur, Amadeus, 1990 («Inventare der Paul Sacher Stiftung», 6); la Fondazione ha promosso anche importanti studi sulle fonti, fra i quali spicca il saggio di GIANMARIO BORIO e VENIERO RIZZARDI *Die musikalische Einbeit von Bruno Maderna «Hyperion»*, in *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, a cura di Felix Meyer, Winterthur, Amadeus, 1993, pp. 117-148 («Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung», 3).

²⁶ RAYMOND FEARN, *Bruno Maderna*, Chur-London, Harwood Academic Publishers, 1990 («Contemporary Music Studies», 3); ID., *Italian Opera since 1945*, London, Routledge, 1997 («Contemporary Music Studies», 15); si vedano in particolare le pp. 83-89, 137-145.

nile e poi degli anni a Darmstadt sono una serie di interessanti contributi pubblicati nello stesso periodo.²⁷ Il nuovo millennio si è aperto infine con ottimi auspici: numerosi saggi e lavori – oltre ai quali occorre citare alcune pubblicazioni del 2000, fra cui un convegno di studi organizzato a Trento,²⁸ e la pubblicazione dell'epistolario del compositore con il fondatore dei Corsi estivi, Wolfgang Steinecke²⁹ – si sono soffermati a più riprese sulla produzione meno esplorata di Maderna, come i contributi radiofonici e televisivi,³⁰ mentre in anni recentissimi sono state date alle stampe due monografie in lingua francese che hanno impresso una dimensione vieppiù europea alla ricerca sul compositore.³¹

²⁷ HORST WEBER, «Figures et Structures». *Über die formativen Jahre Bruno Madernas um 1950*, «Beiträge zur Musikwissenschaft», xxxiv, 1992, pp. 1-46; *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, 1946-1996*, a cura di Rudolf Stephan, Stuttgart, DACO, 1996 (si vedano in particolare RAYMOND FEARNS, *Bruno Madernas natürliche Autorität. Avantgarde und Tradition. Für ihn keine Kontraste*, pp. 193-197; ROSSANA DALMONTE, *Prioritätsrechte nie beansprucht. Madernas Praxis und Poetik*, pp. 199-205).

²⁸ *Bruno Maderna. Studi e testimonianze. Atti del Convegno «Bruno Maderna e le origini della Neue Musik» (Trento, 3-4 novembre 2000)*, a cura di Rossana Dalmonte e Marco Russo, Lucca, LIM, 2004 («Quaderni di Musica/Realtà», 53); il volume è chiuso da una serie di testimonianze dal grande valore documentario: Luciano Berio, Pierre Boulez, Giacomo Manzoni e Franco Donatoni ricostruiscono il percorso umano e artistico che li ha condotti a scrivere un'opera alla memoria di Bruno Maderna. Giova menzionare poi il libro che collega due veneziani illustri: *Malipiero Maderna 1973-1993*, a cura di Paolo Cattelan, Firenze, Olschki, 2000 («Linea veneta», 13), e l'articolo di ANGELA IDA DE BENEDICTIS, «Qui forse una cadenza brillante». *Viaggio nel «Venetian Journal» di Bruno Maderna*, «Acta Musicologica», LXXII /1, 2000, pp. 63-105.

²⁹ BRUNO MADERNA – WOLFGANG STEINECKE, *Carteggio/Briefwechsel*, a cura di Rossana Dalmonte, Lucca, LIM, 2001 («Quaderni di Musica/Realtà», 49).

³⁰ GIORDANO FERRARI, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, L'Harmattan, 2000 («Collection Univers musical»); MAURIZIO ROMITO, *I commenti musicali di Bruno Maderna. Radio, televisione, teatro*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», xxxiv, 2000, pp. 233-268; xxxvi, pp. 79-98; Id., *Bruno Maderna alla RAI. Cronologia delle registrazioni e dei concerti. 1935-1973*, ivi, xxxvii, 2003, pp. 89-127; MARKUS FEIN, *Die musikalische Poetik Bruno Madernas. Zum 'seriellen' Komponieren zwischen 1951 und 1955*, Frankfurt am Main, P. Lang, 2001 («Europäische Hochschulschriften. Reihe xxxvi, Musikwissenschaft», 214); *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment. 1960 bis 1980*, a cura di Christoph-Hellmut Mahling e Kristina Pfarr, Tutzing, Hans Schneider, 2002 («Mainzer Studien zur Musikwissenschaft», 41); ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT-De Sono, 2004 («Tesi», 5): si vedano in particolare pp. 256-257; 278-303; EAD., «Ritratto di Erasmo» di Bruno Maderna, «Musica/Realtà», xxvi/73, 2004, pp. 152-182.

³¹ NICOLA VERZINA, *Bruno Maderna. Étude historique-critique*, Paris, L'Harmattan, 2003; *Bruno Maderna*, a cura di Laurent Feneyrou, Geneviève Mathon e Giordano Ferrari, Paris, CNRS Paris I-Basalte, 2 voll., 2007-2009.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Una regina amorosa per Maderna

La triste storia di Didone, regina di Cartagine prima vedova e poi sfortunata amante, ha colpito la fantasia di molti poeti e di altrettanti musicisti: l'amore tradito prima dalle circostanze della vita (la morte del marito Sicheo, assassinato dal cognato) e poi dalla missione di Enea la conduce al suicidio. Esiliata da Tiro, fondatrice di Cartagine grazie all'astuto trucco della pelle di toro ridotta in striscioline per tracciare il perimetro della futura città, rompe tormentosamente fede al cener di Sicheo innamorandosi di Enea, che è però costretto dagli dei ad abbandonarla e a proseguire il suo viaggio verso l'Italia per adempiere al suo destino di fondatore di Roma.

La storia della *Didone* teatrale si snoda costante e ininterrotta dalla metà del Seicento per almeno un paio di secoli. A partire dal bel libretto scritto da Gian Francesco Busenello per Francesco Cavalli e intonato nel 1641 al San Cassiano di Venezia, proprio agli albori dell'opera impresariale, la vicenda della sfortunata regina di Cartagine approda all'anonima rappresentazione di Genova del 1652, questa volta su versi di Ottavio della Rena, per riapparire quattro anni più tardi al Teatro della Sala di Bologna con la musica di Andrea Mattioli. Qualche anno di stasi e troviamo il medesimo personaggio (*Didone costante*) a Vienna, nel 1685, questa volta per la musica di Giovanni Battista Pederzuoli, mentre l'anno successivo è una *Didone delirante* che torna in laguna, al teatro dei Santi Giovanni e Paolo su libretto di Antonio Franceschi e per la musica di Carlo Pallavicino, testo poi ripreso e modificato nella versione musicale di Alessandro Scarlatti predisposta per il Teatro di San Bartolomeo di Napoli nel 1696. Sono questi gli anni anche dell'espansione del tema alla Francia e all'Inghilterra: del 1689 è il *Dido and Aeneas* di Purcell, del 1693 è la *Didon* parigina di Louise-Geneviève Gillot de Saintonge per la musica di Henri Desmarests.

I primi anni del Settecento sembrano far calare l'oblio sulla pur fortunata trama teatrale, ma si tratta solo di un momento di pausa che precede la rigogliosa fioritura settecentesca del soggetto: il libretto di Pietro Metastasio, predisposto nel 1724 per la rappresentazione napoletana di Domenico Sarro, conoscerà la più ampia diffusione, superando le settanta intonazioni musicali e concorrendo decisamente con *L'Olimpiade* per la palma dell'opera maggiormente rappresentata nel corso del secolo. Accanto alle rappresentazioni tradizionali dell'opera nascono però anche altri lavori, che vanno dai balletti (Mannheim 1776, musica di Peter Winter) alla versione per marionette dell'opera curata da Franz Joseph Haydn per il castello di Esterháza nel 1778. E il percorso del titolo fortunato non sembrerà scemare nemmeno con l'Ottocento, come attesta la scena lirica *Didon* di Gustave Charpentier (1887).

Un balletto è anche la prima apparizione alla Fenice del soggetto: *Enea in Cartagine*, musica di Giuseppe Capotorto, coreografia di Lorenzo Panzieri: siamo nella stagione d'autunno del 1807 e sulle scene dipinte da Nicoletto Pellandi si alternano i primi ballerini Marietta Conti e Domenico Serpos tra duci troiani, incombenti ombre di Anchise e personificazioni varie, caratteristiche dello stile neoclassico al quale il lavoro appartiene. Ancora un balletto è la *Didone* del 1824, per



Didone ed Enea al Teatro La Fenice di Venezia, 1969 (revisione di Edward Dent; in italiano; rappresentata insieme con *Salome* di Strauss); regia di Giancarlo Del Monaco, scene e costumi di Felice Casorati, coreografia di Luciana Novaro; sul podio, Nicola Rescigno. In scena, sopra: Mario Petri (Enea), Anna Reynolds (Didone). Petri (1922-1985) ha partecipato alla prima assoluta di *Vanna Lupa* (Baroccio) di Pizzetti, e alle prime italiane di *Les derniers Abencérages* (Alémar) di Cherubini (Firenze, Comunale, 1956), dell'oratorio *A Child of our Time* di Tippett (Torino, RAI, 1953), di *Maria Golovin* (Donato) di Menotti (Milano, Scala, 1958). Archivio storico del Teatro La Fenice.

la coreografia di Antonio Landini e le scene di Francesco Bagnara. Ma anche i compositori moderni si occupano della regina amorosa: il 6 gennaio del 1958 il Teatro La Fenice allestisce *Vergilii Æneis* di Gian Francesco Malipiero, nel quale Giampiero Malaspina assolve al difficile incarico di dare corpo alla figura di Enea e Magda László a quella di Didone. La regia di Adolph Rott e la direzione di Tullio Serafin consacrano il lavoro giunto sulle scene del massimo teatro veneziano quattordici anni dopo la sua composizione.

Il 4 febbraio 1969 viene finalmente rappresentata per la prima volta *Dido and Æneas* di Henry Purcell, in un ampio contesto di titoli che spazia da *Mefistofele* al *Campiello*, dai *Puritani* al *Trittico*, da *Francesca da Rimini* al *Barbiere di Siviglia*, e poi *Don Carlo*, *Belisario* e *Lucia di Lammermoor*. Ma non basta: si danno anche *Così fan tutte*, *Tannhäuser* e il trittico contemporaneo formato da *Il pozzo e il pendolo* di Bettinelli, *Estri* di Petrassi e *Il gabbiano* di Roman Vlad. In una cornice tanto ampia e rappresentativa, riluce anche l'allestimento di un binomio curioso formato da *Dido and Æneas* di Purcell e *Salome* di Strauss, due opere associate dalla loro brevità ma contrastanti per tutto il resto. Roman Vlad, nella conferenza di presentazione dell'opera, fa alcune osservazioni che descrivono bene il brano musicale e ne delineano la storia:

Vlad ha pure detto che il singolare miracolo di *Didone ed Enea* sta nel rapporto, quasi inversamente proporzionale, tra la semplicità dei mezzi impiegati e l'intensità dei risultati espressivi che vi appaiono raggiunti. [...] Rispetto al modello classico il librettista non ha aggiunto che le streghe, modificando inoltre la conclusione per cui Didone non si dà la morte, ma muore di dolore. [...] Rappresentata per la prima volta nel 1689, per circa due secoli *Didone* fu dimenticata fino al 1895, quando gli studenti del Royal College of Music di Londra la allestirono per celebrare il bicentenario della morte dell'autore.¹

Ma le parole più significative vengono da Mario Messinis nella sua recensione allo spettacolo: l'analisi del brano sottolinea l'intrigante parentela con quei capolavori veneziani che, se ebbero poca circolazione nella fase performativa, ne ebbero invece molta per la tradizione cameristica a stampa.

Ascoltare *Didone ed Enea* di Purcell a Venezia fa un effetto curioso: vi si scorgono, oggi più chiaramente di ieri, i legami con l'operismo barocco lagunare. Dopo le recenti riesumazioni di alcuni lavori di Cavalli, dalla *Didone* all'*Ercole amante*, i rapporti di Purcell con la nostra cultura appaiono sempre più evidenti, anche se non è stato ancora chiarito per quali tramiti il musicista inglese sia giunto alla conoscenza delle forme teatrali italiane. [...] Rispetto ai veneziani della seconda metà del Seicento Purcell rivela una forza compositiva e una coerenza musicale notevolmente superiore, arricchita da una conoscenza della scrittura corale, che è un fondamentale elemento connettivo dell'opera, una delle ragioni della sua organicità rappresentativa. [...] *Didone ed Enea* vive di una perpetua ambivalenza tra componenti arcadi e presaghe intuizioni: se l'arioso di Enea al second'atto, per esempio, rinvia ad una pratica compositiva da primo Seicento, l'ouverture francese è al passo con i tempi nuovi; se il supremo lamento della protagonista – dolcissima iniziazione al mistero della morte – riecheggia i modi tipici del lamento veneziano su basso cromatico, il grande corale di epilogo apre la via al secolo venturo.²

La ripresa successiva del capolavoro di Purcell verrà vent'anni dopo, stavolta in coppia con *Edipus Rex* di Stravinskij. Il lasso di tempo (che si ripete sostanzialmente inalterato anche tra la ripresa del 1989 e quella di oggi) vede in realtà una separazione ben più ampia di quanto non possa oggi sembrare, dal momento che tra la fine degli anni Sessanta e la fine degli anni Ottanta si

¹ «Il gazzettino», 28 gennaio 1969, recensione alla conferenza tenuta da Roman Vlad nell'ambito dei *Lunedì della Fenice*; l'articolo è a firma S. M.

² MARIO MESSINIS, «*Didone ed Enea*» e «*Salome*». *Per la prima volta a Venezia il capolavoro secentesco di Purcell*, «Il gazzettino», 6 febbraio 1969.



Dido and Aeneas al Teatro La Fenice di Venezia, 1989 (revisione di Benjamin Britten e Imogen Holst; rappresentata insieme con *Edipus Rex* di Stravinskij); regia di Giorgio Marini, scene di Lauro Crisman, costumi di Ettore D'Etto; sul podio, Emil Tchakarov. In scena, sopra: Lucia Valentini Terrani (Didone); sotto: Lucia Valentini Terrani (Didone), Michele Pertusi (Enea). Specialmente insigne rossiniana (Cenerentola, Isabella, Rosina, Arsace, Malcolm, Calbo) la Valentini Terrani (1946-1998) ha partecipato alla prima moderna in forma scenica (Pesaro, 1984) del *Viaggio a Reims* (Melibea); tra gli altri suoi ruoli: Charlotte e Dulcinée (Massenet) e Marina (*Boris*). Archivio storico del Teatro La Fenice.

consuma buona parte della rivalutazione di quella che per tanti anni è stata descritta e contemplata piuttosto banalmente e comunque genericamente come ‘musica antica’. Il barocco ripreso vent’anni dopo alla Fenice conta prima di tutto su un coro di specialisti, quello diretto da Livio Picotti, presenza fondamentale nel lavoro di Purcell. Ma interessanti differenze si leggono anche nelle scenografie e nelle regie: «la tragedia si svolge nella stanza da letto di Didone, mentre l’avvicinarsi dei fondali recupera comunque le fantasmagorie e le finzioni barocche».³ Ancora una volta corre in teatro l’eco di Monteverdi prima e di Cavalli poi, arricchita da quegli echi corali che sulle scene veneziane non avevano potuto trovare spazio per motivi economici:

Il commiato della protagonista prende la classica forma della trenodia. Questa di Dido si libra nell’aria immota del panorama timbrico: dall’iniziale recitar cantando monteverdiano attraverso l’elegiaco adagio di «When I am laid» la trenodia giunge al canto tenuto di «Remember me», fino alla ossessiva, dolorosa invocazione conclusiva, là dove la voce si amplia a spazi fino ad allora sconosciuti. L’epigrafe, di una elisia dolcezza, viene apposta dal coro, struggente eco del dolore di Dido. Dieci minuti di musica assoluta.⁴

Pur con qualche dissenso nei confronti della regia (soprattutto per il lavoro stravinskiano), la qualità dell’allestimento ebbe certamente un buon riflesso nel gradimento del pubblico:

Il regista ha visto giusto nel trattare il coro come un vero e proprio personaggio: imparrucato e sontuosamente vestito in modo settecentesco, il Coro del Centro Musica Antica di Padova diretto da Livio Picotti ha dato un’ottima prova di sé, seguendo i regali sospiri d’amore e di disperazione della regina Didone e del troiano Enea, combattuto fino alla fine fra la passione e i contrastanti ordini divini. La scena d’inizio è quella della camera da letto regale, con amorini che sgusciano da sotto il ricco baldacchino, amorini che diventeranno poi i cani che sbraneranno Atteone sorpreso ad osservare nel bosco una Venere [*sic*] che sulla scena rimane perfettamente vestita anche mentre fa il suo bagno in una tinozza d’ottone [...]. Lucia Valentini Terrani è stata una Didone assai elegante nella sua sofferenza con un timbro aggressivo culminato ovviamente nel lamento finale.⁵

Accostare il Seicento di Purcell al Novecento diventa quindi alla Fenice una operazione ricorrente: dopo Strauss e Stravinskij, questa volta sarà il venezianissimo Bruno Maderna – che nel 1963 diresse alla Piccola Scala la prima milanese di *Dido and Æneas* – a interpretare il prezioso ruolo di contraltare contemporaneo del lavoro inglese con la prima assoluta della coreografia di Saburo Teshigawara su *Le rire*, brano per nastro magnetico del 1962 già eseguito alla Fenice in prima italiana nel 1966.⁶ Anche per ricordare che la musica ‘antica’ era per Maderna una delle ragioni di vita.

³ ID., *La prima di «Dido and Æneas» e «Edipus Rex» alla Fenice. Purcell convince, Stravinskij meno*, ivi, 22 aprile 1989.

⁴ GIUSEPPE PUGLIESE, *Il barocco di Purcell e il neoclassico di Igor Stravinskij*, «La Nuova Venezia», 17 aprile 1989.

⁵ LUIGI FERTONANI, *I destini tramati in cielo*, «Brescia oggi», 25 aprile 1989.

⁶ *Le rire* fu eseguito il 7 settembre 1966 nel corso del XXIX Festival internazionale di musica contemporanea all’interno di un Concerto per voci, strumenti e nastri magnetici che comprendeva anche *A floresta é jovem e chea de vida* per voci, clarinetto, lastre di rame e nastri magnetici di Luigi Nono (prima esecuzione assoluta) e *Studio tre. Introduzione all’opera «Atomtod»* per nastro magnetico e proiezioni di Giacomo Manzoni (le registrazioni erano state effettuate presso lo Studio di fonologia musicale di Milano della RAI).

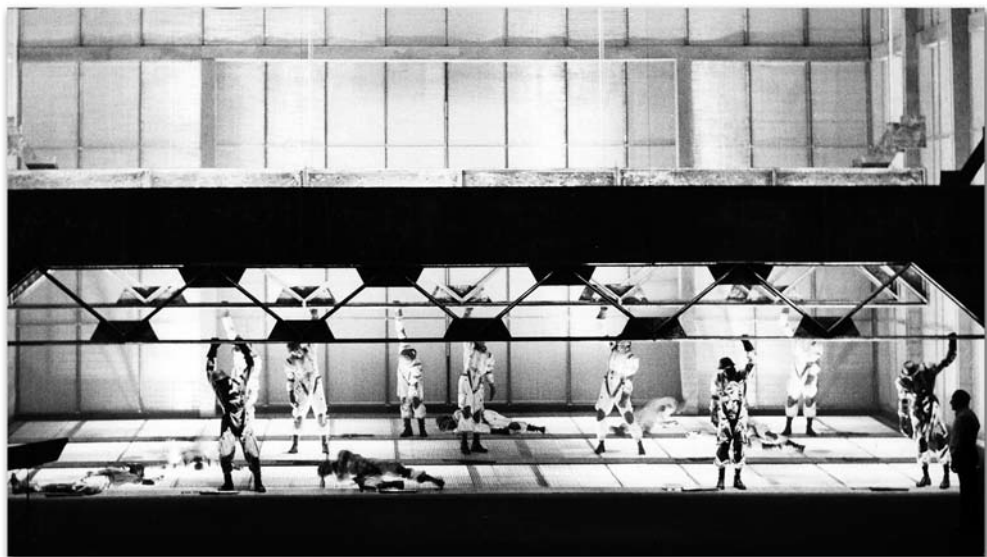


Foto di gruppo in occasione della prima di *Hyperion* al Teatro La Fenice di Venezia, 1964. Maderna ha alla sua destra Eduardo De Filippo; in piedi a sinistra, Severino Gazzelloni (il Poeta).

Hyperion al Teatro La Fenice di Venezia, 1977 (rappresentato insieme con *Blaubart* di Togni e *Il mandarino meraviglioso* di Bartók); regia di Virginio Puecher, scene di Carlo Paganelli, costumi di Daniela Zerbinati, parti filmate di Gianni e Alberto Buscaglia, maschere di Marina Tessari e Paolo Baroni. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Maderna direttore ad Amburgo.

Il teatro di Maderna e Purcell a Venezia e al Teatro La Fenice

1964 – XXVII Festival internazionale di musica contemporanea

Hyperion, lirica in forma di spettacolo di Friedrich Hölderlin, fonemi di Hans G. Helms, musica di Bruno Maderna – prima rappresentazione assoluta, 6 settembre 1964 (1 recita)*

1. Il poeta: Severino Gazzelloni 2. La donna: Catherine Gayer; attori: Sissi Bonacini, Gian Campi, Donatella Ceccarello, Maurizio Dal Borgo, Gianni De Luigi, Renzo Fabris, Stefano Falchetta, Franco Ferrari, Franco Gristinelli, Giorgio Marcozzi, Giorgio Marescalchi, Roberto Milani, Renato Padoan, Massimo Poli, Stefano Poli, Angelo Sbrilli, Giulio Szekely, Ezio Toffolutti – M° conc.: Bruno Maderna; reg.: Virginio Puecher; macchina costruita da Virginio Puecher; sculture: Ottavio Magliocco; Internationale Kammerensemble Darmstadt.

* l'opera fu data come seconda parte di un dittico, preceduta da *Don Giovanni* di Gian Francesco Malipiero.



Don Perlimplín a Venezia, La Fenice al Teatro Goldoni, 1998 (rappresentato insieme con *El Rey de Harlem* di Henze); regia di Manuel Gutiérrez Aragón, scene e costumi di Gerardo Vera (allestimento in coproduzione con il Festival de Música y Danza di Granada e col Teatro de la Zarzuela di Madrid). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Satyricon a Venezia, La Fenice al Teatro Goldoni, 1998; regia, scene e costumi di Herbert Wernicke (allestimento in coproduzione col Theater-Basel di Basilea). Archivio storico del Teatro La Fenice.

1969 – *Stagione lirica*

Didone e Enea, opera in tre atti di Nahum Tate, musica di Henry Purcell (rev.: Edward J. Dent) – 4 febbraio 1969 (5 recite, in trad. italiana).*

1. Didone: Anna Reynolds 2. Belinda: Daniela Mazzuccato Meneghini 3. La maga: Rena Garazioti 4. Prima strega: Anna Maria Bixio 5. Seconda strega: Vera Magrini 6. Una ancella: Mirna Pecile 7. Uno spirito: Rena Garazioti 8. Enea: Mario Petri 9. Un marinaio: Bruno Sebastian – M° conc.: Nicola Rescigno; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Giancarlo Del Monaco; scen. e cost.: Felice Casorati; cor.: Luciana Novaro.

* l'opera fu data come prima parte di un dittico, e precedeva *Salome* di Richard Strauss.

1977-1978 – *Opera Balletto*

Hyperion – 14 dicembre 1977 (5 recite).*

1. Il poeta: Severino Gazzelloni 2. La donna: Marjorie Wright 3. attori: Mario Esposito, Gianni Guidetti, Roberto Milani, Giuseppe Morassi, Arrigo Mozzo, Umberto Troni, Enzo Turrin, Giorgio Camuffo, Stefano Corras, Sergio Cusin, Maurizio D'Este, Massimo Lanza, Roberto Medoro, Franco Naidi, Andrea Nulli, Costantino Pederoda, Aldo Pezzuti, Stefano Rizzo, Maurizio Sabini, Michele Seggi, Saverio Simi, Vito Simi – M° conc.: Karl Martin; reg.: Virginio Puecher; scen.: Carlo Paganelli; cost.: Daniela Zerbinati.

* l'opera fu data come terza parte di un trittico che comprendeva anche *Blaubart* di Camillo Togni e *Il mandarino meraviglioso* di Béla Bartók

1989 – *Opere e Balletto*

Dido and Aeneas, an opera in tre atti di Nahum Tate, musica di Henry Purcell (rev.: Benjamin Britten e Imogen Holst) – 20 aprile 1989 (5 recite).*

1. Didone: Lucia Valentini Terrani 2. Belinda: Alessandra Ruffini 3. La maga: Monica Bacelli 4. Prima strega: Donella Del Monaco 5. Seconda strega: Cristina Mantese 6. Una ancella: Ilaria Galgani 7. Uno spirito: Emanuele De Checchi 8. Enea: Michele Pertusi 9. Un marinaio: Emanuele De Checchi – M° conc.: Emil Tchakarov; m° coro: Livio Picotti; reg.: Giorgio Marini; scen.: Lauro Crisman; cost.: Ettore D'Ettore; coro del Centro musica antica di Padova; nuovo all. del Teatro La Fenice.

* l'opera fu data come prima parte di un dittico, e precedeva *Edipus Rex* di Igor Stravinskij.

1998 – *Civiltà Musicale Veneziana '98*. Venezia, Teatro Carlo Goldoni

Satyricon, opera in un atto di Bruno Maderna – 8 ottobre 1998 (4 recite)

1. Fortunata: Marie Angel 2. Trimalchio e 3. Habinnas: John Cogram 4. Scintilla e 5. Criside: Melanie Walz 6. Eumolpus e 7. Niceros: Jens Larsen – M° conc.: Jürg Henneberger; reg.: Herbert Wernicke; sc.e cost.: Herbert Wernicke; nuovo all. in coproduzione col Theater Basel.

Don Perlimplín, opera radiofonica di Bruno Maderna su testo di Federico García Lorca – 18 ottobre 1998 (2 recite).*

1. Narratore: Manuel Galiana 2. Marcolfa: Aurora Bautista 3. Belisa: Beatriz Lanza 4. Primo folletto: Flavio Oliver 5. Secondo folletto: Pablo Turgano 6. Suocera di Don Perlimplín: Sax ensemble 7. Don Perlimplín: Marco A. Pérez Prado (flautista) – M° conc.: José Ramón Encinar; reg.: Manuel Gutiérrez Aragon; scen.: Gerardo Vera; cost.: Gerardo Vera; coproduzione con Festival de Música y Danza di Granada e Teatro de la Zarzuela di Madrid.

* l'opera fu data come seconda parte di un dittico, preceduta da *El Rey de Harlem* di Hans Werner Henze.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

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

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

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

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Rossana Berti
Simonetta Bonato
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Marina Dorigo ◊
Alessia Libettoni ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Giuseppina Cenedese
Gianni Pilon
Daniela Serao
Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
*nnp**
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

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

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe
Bruno Bellini ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Vittorio Garbin		Elsa Frati Luigina Monaldini
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello	Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◇ Roberto Pirrò ◇		Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Stefania Mercanzin ◇
Michele Arzenton <i>nnp*</i>	Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i> Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Tullio Tombolani Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen Luca Seno ◇ Michele Voltan ◇			Paola Milani Nicola Zennaro <i>addetti calzoleria</i>
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin Luciano Del Zotto Roberto Gallo Sergio Gaspari Michele Gasparini Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben Pasquale Paulon Stefano Rosan Claudio Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Mario Visentin Andrea Zane Pierluca Conchetto ◇ Franco Contini ◇ Cristiano Gasparini ◇ Enzo Martinelli ◇ Francesco Padovan ◇ Giovanni Pancino ◇ Manuel Valerio ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Andrea Marchiol ◊
maestro di sala

Ilaria Maccacaro ◊
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
maestro di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammentatore

Maria Cristina Vavolo ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Margherita Busetto ◊

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

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

Contrabbassi

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

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

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

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •
Roberto Pasqualato •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Paolo Bertoldo ◊
Matteo Modolo ◊

Viola da gamba

Rodney Prada ◊

Tiorba e

chitarra barocca
Dolores Costoyas ◊

Tiorba, tiorbino e

chitarra barocca
Daniel Zapico ◊

Liuto e

chitarra barocca
Pablo Zapico ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

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

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iulii
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Eleonora Marzaro ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Matteo Pavlica ◇

Bassi

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

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2010

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 gennaio
2 / 3 / 4 febbraio 2010

Manon Lescaut

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Manon Lescaut Martina Serafin /
Lilla Lee

Il cavaliere Des Grieux Walter Fracarro /
Francesco Anile

Lescaut Dimitris Tiliakos /
Davide Damiani

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia

Graham Vick

scene e costumi

Andrew Hays e Kimm Kovac

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la
Fondazione Arena di Verona

Teatro La Fenice

11 / 14 / 16 febbraio 2010

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Enrico Iviglia

Bartolo Elia Fabbian

Rosina Manuela Custer

Figaro Christian Senn

Basilio Lorenzo Regazzo

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Lauro Crisman

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 21 marzo 2010

Le rire

(Il riso)

musica di **Bruno Maderna**

coreografia di **Saburo Teshigawara**

prima rappresentazione assoluta

interpreti Compagnia KARAS

Dido and Æneas

(Didone ed Enea)

musica di **Henry Purcell**

personaggi e interpreti principali

Didone Ann Hallenberg

Enea Marlin Miller

Belinda Maria Grazia Schiavo

La maga Julianne Young

maestro concertatore e direttore

Attilio Cremonesi

regia, scene, costumi e coreografia

Saburo Teshigawara

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

La Compagnia KARAS è supportata
dalla Japan Foundation

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23 / 25 / 26 /
27 / 28 / 29 / 30 maggio 2010

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Markus Werba / Simone
Alberghini

Donna Anna Aleksandra Kurzak /
Elena Monti

Don Ottavio Marlin Miller / Leonardo
Cortellazzi

Donna Elvira Carmela Remigio / Teresa
Romano

Leporello Alex Esposito / Simone Del
Savio

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia

Damiano Michieletto

scene

Paolo Fantin

costumi

Carla Teti

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con il Festival Mozart di La
Coruña

Teatro La Fenice

25 / 27 / 29 giugno 1 / 3 luglio 2010

The Turn of the Screw

(Il giro di vite)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Il prologo / Quint Marlin Miller

L'istitutrice Anita Watson

Mrs Grose Julie Mellor

Miss Jesse Allison Oakes

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2010

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 24 / 25 luglio 2010
Ballet de l'Opéra National de
Bordeaux

Coppélia

coreografia di **Charles Jude**

musica di **Léo Delibes**

interpreti

**solisti e corpo di ballo del Ballet de
l'Opéra National de Bordeaux**

scene

Giulio Achilli

costumi

Giulio Achilli e Philippe Binot

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Geoffrey Styles**

Teatro La Fenice

5 / 8 / 10 / 11 / 12 / 18 / 19 / 26
settembre
3 ottobre 2010

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Robert Carsen

scene e costumi

Patrick Kinmonth

coreografia

Philippe Giraudeau

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 / 28 / 29 settembre
1 / 2 / 5 / 6 ottobre 2010

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Rigoletto Roberto Frontali

Gilda Désirée Rancatore

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

(25, 28, 29/9, 1, 2/10)

regia

Daniele Abbado

**Orchestra e Coro del
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 ottobre
2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 9 / 10
novembre 2010

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

**Adina Désirée Rancatore / Beatriz
Díaz**

Nemorino Celso Albello / Shi Yijie

**Belcore Roberto De Candia / Simone
Piazzola**

**Il dottor Dulcamara Bruno de Simone /
Simone Alberghini**

maestro concertatore e direttore

Matteo Beltrami

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Gian Maurizio Fercioni

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 / 12 / 14 / 16 / 18 dicembre 2010

Il killer di parole

soggetto di **Daniel Pennac e Claudio
Ambrosini**

libretto e musica di

Claudio Ambrosini

commissione della
Fondazione Teatro La Fenice

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali

La moglie Sonia Visentin

Il figlio Marlin Miller

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia e progetto scenico

Francesco Micheli

**Orchestra e Coro del
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con l'Opéra national de
Lorraine



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro La Fenice

19 novembre 2009 ore 20.00 turno S
20 novembre 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Andrea Molino

Bruno Maderna

Requiem per soli, cori e orchestra
(1946)

prima esecuzione assoluta
soprano Carmela Remigio
mezzosoprano Veronica Simeoni
tenore Mario Zeffiri
basso Simone Alberghini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

con il contributo scientifico
della Fondazione Giorgio Cini

Basilica di San Marco

17 dicembre 2009 ore 20.00 solo per
invito

18 dicembre 2009 ore 20.00 turno S

direttore

Attilio Cremonesi

Giuseppe Tartini

Pastorale in la maggiore op. 1 n. 13,
trascrizione per violino e archi di
Ottorino Respighi

violino Roberto Baraldi

Antonio Vivaldi

Concerto per violino, archi e basso
continuo in mi maggiore RV 270

Il riposo. Per il S. Natale

violino Roberto Baraldi

Giovanni Legrenzi

«Credidi», salmo per contralto, archi e
basso continuo

controtenore Antonio Giovannini

Francesco Manfredini

Concerto grosso in do maggiore op. 3
n. 12. *Per il Santissimo Natale*

violini Roberto Baraldi, Alessandro Molin

violoncello Alessandro Zanardi

Giovanni Legrenzi

«O mirandum mysterium», mottetto per
contralto, archi e basso continuo

controtenore Antonio Giovannini

Johann Pachelbel

Canone in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con
Procuratoria di San Marco

Teatro Malibran

9 gennaio 2010 ore 20.00 turno S
10 gennaio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Michael Boder

Ludwig van Beethoven

Fidelio op. 72b: Ouverture

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per violino, viola
e orchestra in mi bemolle maggiore
KV 364

violino Giulio Plotino

viola Alfredo Zamarra

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

15 gennaio 2010 ore 20.00 turno S
16 gennaio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Gabriele Ferro

Ludwig van Beethoven

Coriolana, ouverture in do minore
op. 62

revisione di Gustav Mahler

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per oboe,
clarinetto, corno, fagotto e orchestra in
mi bemolle maggiore KV Anh. I, 9

oboe Marco Gironi

clarinetto Alessandro Fantini

corno Andrea Corsini

fagotto Roberto Giaccaglia

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 febbraio 2010 ore 20.00 turno S
21 febbraio 2010 ore 17.00 turno U*

direttore

Eliahu Inbal

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 5 in fa maggiore op. 76

Sinfonia n. 7 in re minore op. 70

Orchestra del Teatro La Fenice

* in collaborazione con

Amici della Musica di Mestre

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro Malibrán

27 febbraio 2010 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
revisione di Gustav Mahler

Anton Bruckner

Sinfonia n. 6 in la maggiore WAB 106

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

5 marzo 2010 ore 20.00 turno S
6 marzo 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

John Axelrod

Anton Webern

Passacaglia op. 1

Arnold Schoenberg

Verklärte Nacht (Notte trasfigurata)
op. 4

Johannes Brahms

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 aprile 2010 ore 20.00 turno S
3 aprile 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Alain Altinoglu

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore
op. 38 *Primavera*
revisione di Gustav Mahler

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem in re minore KV 626 per soli,
coro e orchestra

soprano Patrizia Biccirè
mezzosoprano Manuela Custer
tenore Marlin Miller
basso Mirco Palazzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

10 aprile 2010 ore 20.00 turno S
11 aprile 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 aprile 2010 ore 20.00 turno S
2 maggio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Ottavio Dantone

André Campra

Messe de Requiem: Introït

Johann Sebastian Bach

Suites per orchestra n. 2 e n. 3
BWV 1067-1068

rielaborazione di Gustav Mahler

Wilhelm Friedmann Bach

Concerto per clavicembalo, archi e
basso continuo in fa minore
clavicembalo Ottavio Dantone

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore
BWV 1069

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

5 giugno 2010 ore 20.00 turno S
6 giugno 2010 ore 20.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Claude Debussy

Images per orchestra: *Rondes de
printemps*

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore
op. 70

Nikolaj Rimskij-Korsakov

Šeherezada, suite sinfonica op. 35

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro Malibran

11 giugno 2010 ore 20.00 turno S
12 giugno 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Pietari Inkinen

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61
revisione di Gustav Mahler

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 luglio 2010 ore 20.00 turno S
4 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Juraj Valčuha

Carl Maria von Weber – Gustav Mahler

Die drei Pintos (I tre Pinti): Entr'acte

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551

Jupiter

Franz Schubert

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944

La grande

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 luglio 2010 ore 20.00 turno S
10 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Richard Strauss

Tod und Verklärung (Morte e trasfigurazione), poema sinfonico op. 24

Johannes Brahms

Schicksalslied (Canto del destino) op. 54 per coro e orchestra

Hector Berlioz

Symphonie fantastique op. 14

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009 a cura di Michele Girardi

ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 2, 168 pp. ess. mus.: saggi di Michela Niccolai, Giovanni Guanti, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda*, 3, 134 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*, 5, 190 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Riccardo Pecci, Richard Wagner, Emanuele Bonomi

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Agrippina*, 6, 160 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Carlo Vitali, Tarcisio Balbo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Sárka* – PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, 7, 152 pp. ess. mus.: saggi di Franco Pulcini, Leoš Janáček, Aldo Salvagno, Emanuele Bonomi, Agostino Ruscillo

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2010 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, 1, 148 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

HENRY PURCELL, *Dido and Æneas*, 2, 130 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Attilio Cremonesi, Saburo Teshigawara, Stefano Piana, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

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

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di marzo 2010

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

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

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

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

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

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su
Conto Corrente postale n. 75830679 o su
Conto Corrente IBAN
IT50Q0634502000100000007406
c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San
Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,
intestati a Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio
Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan,
Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio,
Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

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

Le principali iniziative della Fondazione

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

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

Restauri

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

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

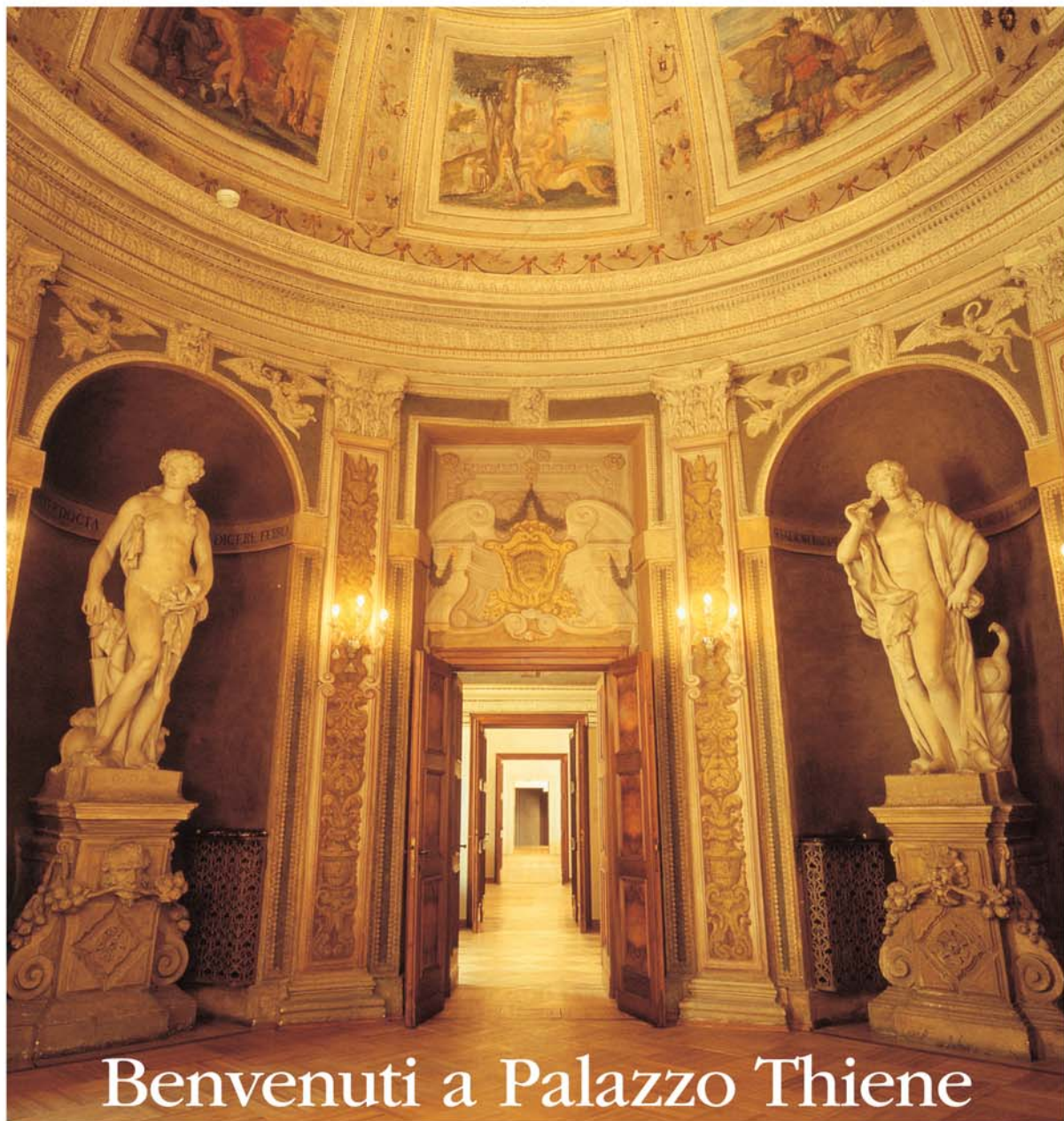
Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali

San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677

info@festfenice.com - www.festfenice.com



Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

Info
www.palazzothiene.it
 Numero Verde 800.297886

Prenotazione visite guidate
 Tel. 0444 542131
 Fax 0444 544519
 e-mail: palazzothiene@popvi.it

Palazzo Thiene
 Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.



**Banca
 Popolare di Vicenza**

al servizio della cultura