80 STAGIONE LIRICA Sperimentale

SPOLETO - UMBRIA 2026

6 agosto | 28 settembre



DA 50 ANNI LA FORZA DEL GRUPPO

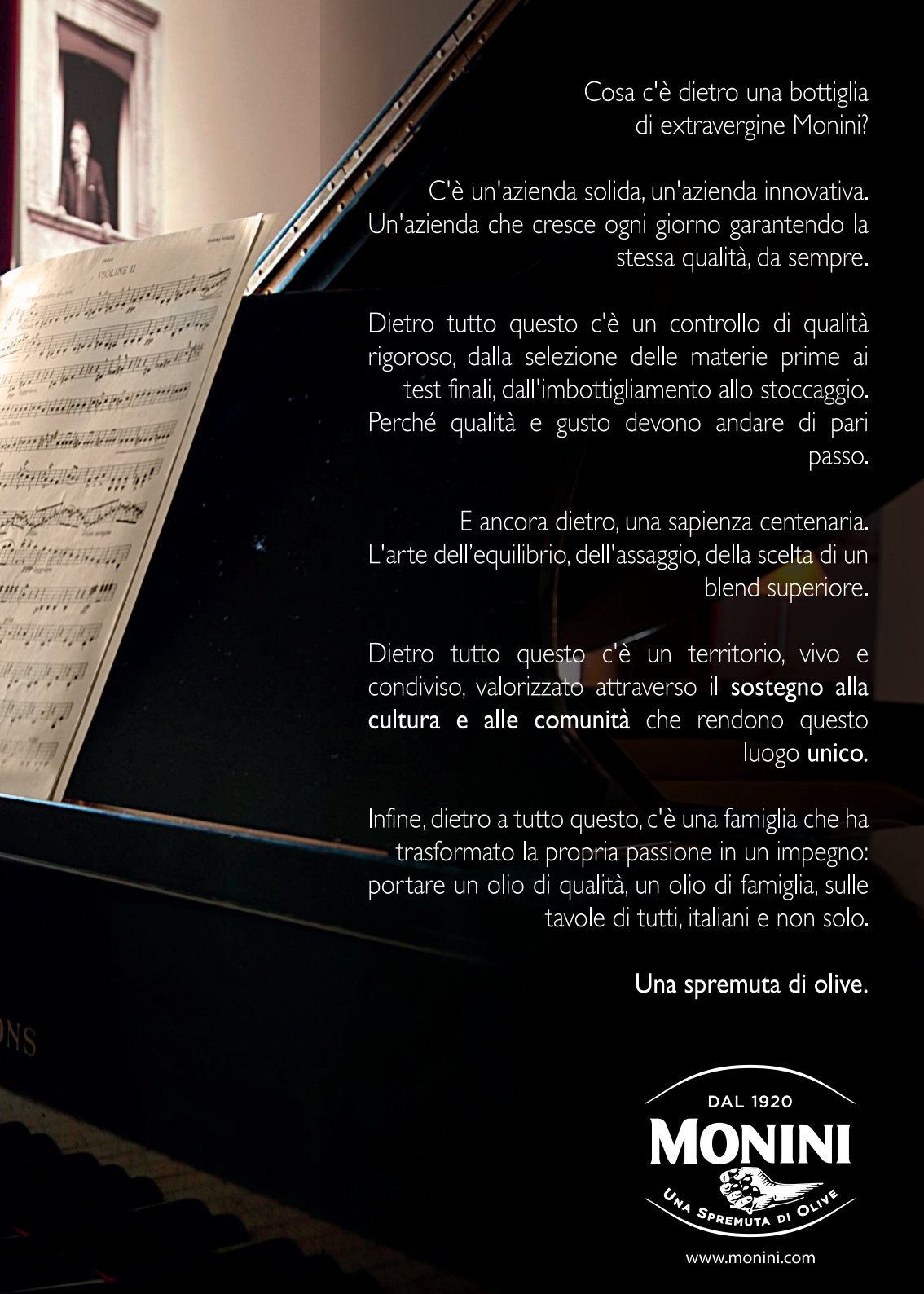
COO.BE.C.
RESTAURO BENI CULTURALI



Restauro del sipario storico del Teatro Nuovo Giancarlo Menotti di Spoleto raffigurante: *Annibale sconfitto sotto le mura di Spoleto*



FONDAZIONE
MONINI



Cosa c'è dietro una bottiglia di extravergine Monini?

C'è un'azienda solida, un'azienda innovativa. Un'azienda che cresce ogni giorno garantendo la stessa qualità, da sempre.

Dietro tutto questo c'è un controllo di qualità rigoroso, dalla selezione delle materie prime ai test finali, dall'imbottigliamento allo stoccaggio. Perché qualità e gusto devono andare di pari passo.

E ancora dietro, una sapienza centenaria. L'arte dell'equilibrio, dell'assaggio, della scelta di un blend superiore.

Dietro tutto questo c'è un territorio, vivo e condiviso, valorizzato attraverso il **sostegno alla cultura e alle comunità** che rendono questo luogo **unico.**

Infine, dietro a tutto questo, c'è una famiglia che ha trasformato la propria passione in un impegno: portare un olio di qualità, un olio di famiglia, sulle tavole di tutti, italiani e non solo.

Una spremuta di olive.

DAL 1920
MONINI
UNA SPREMUTA DI OLIVE

www.monini.com


Vivi l'energia
respira lo
spettacolo
ngi

UNA STORIA DI ECCELLENZA

Meccanotecnica Umbra

a Story of Excellence
1966 - 2026



60 anni di impegno per il territorio e per uno sviluppo sostenibile

Meccanotecnica Umbra S.p.A.
Campello sul Clitunno (PG) ITALY
www.meccanotecnica.it



Studio Consulenza del Lavoro

Vannelli-Perilli

cdl dott. Perilli Pietro Paolo

Consulenza del lavoro
Amministrazione del personale
Gestione paghe e contributi
Assistenza aziendale
Contenzioso del lavoro



Vannelli sas
di Perilli pp. e c.
Via III Settembre snc
06049 Spoleto (PG)

Studio consulenza del lavoro
Vannelli Perilli
del cdl Perilli Pietro Paolo
Via III Settembre snc
06049 Spoleto (PG)

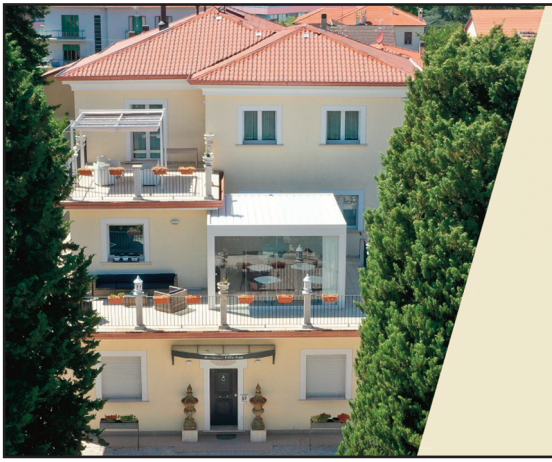
Tel. 0743/40957 - 43641 - Fax 0743/45684
e-mail: info@vannelliperilli.com

SPOLETO GIOIELLI

ENRICO MORBIDONI



A.ADRIANI studio



RESIDENCE VILLA TOTA

Via Flaminia,159
06049 Umbria - Spoleto PG - Italia
Tel. +39 0743840900 Cell.+393773496169
info@residencevillatota.com
www.residencevillatota.com

dal 1903

ANTICA TRATTORIA PECCHIARDA

HOTEL RISTORANTE

IL PANCIOLLE

HD

HOTEL DEI DUCHI

S P O L E T O

LOCANDA
DELLA SIGNORIA

RISTORANTE
DAL
1994

dove il tempo si ferma

Piazza Della Signoria, 5 - Spoleto
Tel. 0743 47752 - ristorantelasignoria@gmail.com

Tipolitografia
Nuova Eliografica
FIORI
stampa offset & stampa digitale

Via Cerquiglia, 7 • SPOLETO • Tel. 0743 48698
www.tipografiafiori.it • info@tipografiafiori.it

L'evoluzione *della Tipografia*

MEDIA PRODUCTION
Digital Film & Tv Production
Spoleto

info@mediaproduction.it

GRAZIANO ALBERTELLA
&
SPANensemble

DISEGNI LUCE, ALLESTIMENTI E SERVIZI TECNICI PER L'ARTE E LO SPETTACOLO

autopama

per gli 80 anni del Teatro Lirico Sperimentale



Ford TOYOTA HYUNDAI AVIS Autonoleggio

La Stagione lirica sperimentale 2026 è resa possibile grazie a

MINISTERO DELLA CULTURA

Regione Umbria

Regione Umbria
Assemblea legislativa

Città *di* Spoleto

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI SPOLETO

Banco Desio

Fondazione Francesca, Valentina e Luigi Antonini

con il patrocinio di

Provincia di Perugia

Città di Assisi

Comune di Città di Castello

Comune di Perugia

Comune di Todi

CAMERA DI COMMERCIO DELL'UMBRIA

Rai Umbria

media partner

Rai Radio 3

un particolare ringraziamento a

COO.BE.C.
RESTAURO BENI CULTURALI

DAL 1920 MONINI
UNA SPREMUTA DI OLIVE

ingi

60 Meccanotecnica Umbra
a Story of Excellence
1966 - 2026

SPOLETO GIOIELLI
ENRICO MORBIDONI

autopama

DAL 1913

Associazione Mogli Medici Italiani
Donne per la Salute

Rotary Club Spoleto

IL CERCHIO

TEATRO LIRICO SPERIMENTALE
DI SPOLETO
“A. BELLI”

CONSIGLIO DIRETTIVO

Presidente onorario
Adriano Guarnieri

Presidente
Roberto Calai

Consiglieri
Tommaso Bori
Danilo Chiodetti
Fabio Di Russo
Giuliano Macchia
Maria Flora Monini
Stefania Proietti
Andrea Sisti
Battistina Vargiu

Direttore artistico
Enrico Girardi

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente
Paola Nannucci

Revisori
Marcello Bocchini
Marco Locci

Il Teatro Lirico Sperimentale giunge alla sua Ottantesima Stagione: un importantissimo traguardo che testimonia la solidità, il prestigio e la continuità di questa storica istituzione.

Dal 1947 la missione è quella di avviare alla professione i giovani cantanti lirici di maggior talento. Un percorso d'eccellenza che inizia con il concorso di canto e si sviluppa in un biennio di Alta Formazione, anche avvalendosi di un intenso programma di masterclass, per condurre gli allievi al debutto. Da un lato, offriamo una preparazione musicale e artistica di assoluta valenza e, dall'altro, garantiamo l'opportunità concreta di calcare il palcoscenico all'interno di un cartellone strutturato, che spazia tra epoche e generi diversi, al fianco di direttori, registi e professionisti di rilievo internazionale.

Negli anni, il Teatro ha saputo rinnovarsi costantemente, promuovendo nuove sinergie e produzioni inedite, ma fondamentale è anche il legame con il territorio, che si esprime non solo con gli spettacoli della Stagione e della tournée regionale, ma anche grazie a una fitta rete di ulteriori attività, tra concerti, incontri culturali e preziose occasioni di scambio e crescita condivisa.

Nel segno della ricerca e dell'innovazione, l'Ottantesima Stagione vanta due prime rappresentazioni assolute: *Dido and Æneas* di Henry Purcell con il completamento di Riccardo Panfili, e *Una promessa infranta* di Federico Gardella su libretto di Cecilia Ligorio. A queste si aggiunge la prima esecuzione assoluta della composizione vincitrice del Concorso Fondazione Monini all'interno di *Liederabend*, serata dedicata al repertorio liederistico. Si prosegue con l'ironia della *Cantatrice calva* di Luciano Chailly, tratta dal capolavoro di Eugène Ionesco, per culminare in uno dei titoli più amati del repertorio ottocentesco, *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti che, insieme a *Dido and Æneas*, sarà in *tournée* nei principali teatri dell'Umbria. Tutte le opere sono rappresentate in nuovo allestimento e vedono protagonisti i giovani solisti, l'Orchestra Filarmonica Umbra V. Calamani, il Coro e i Tecnici del Teatro Lirico Sperimentale.

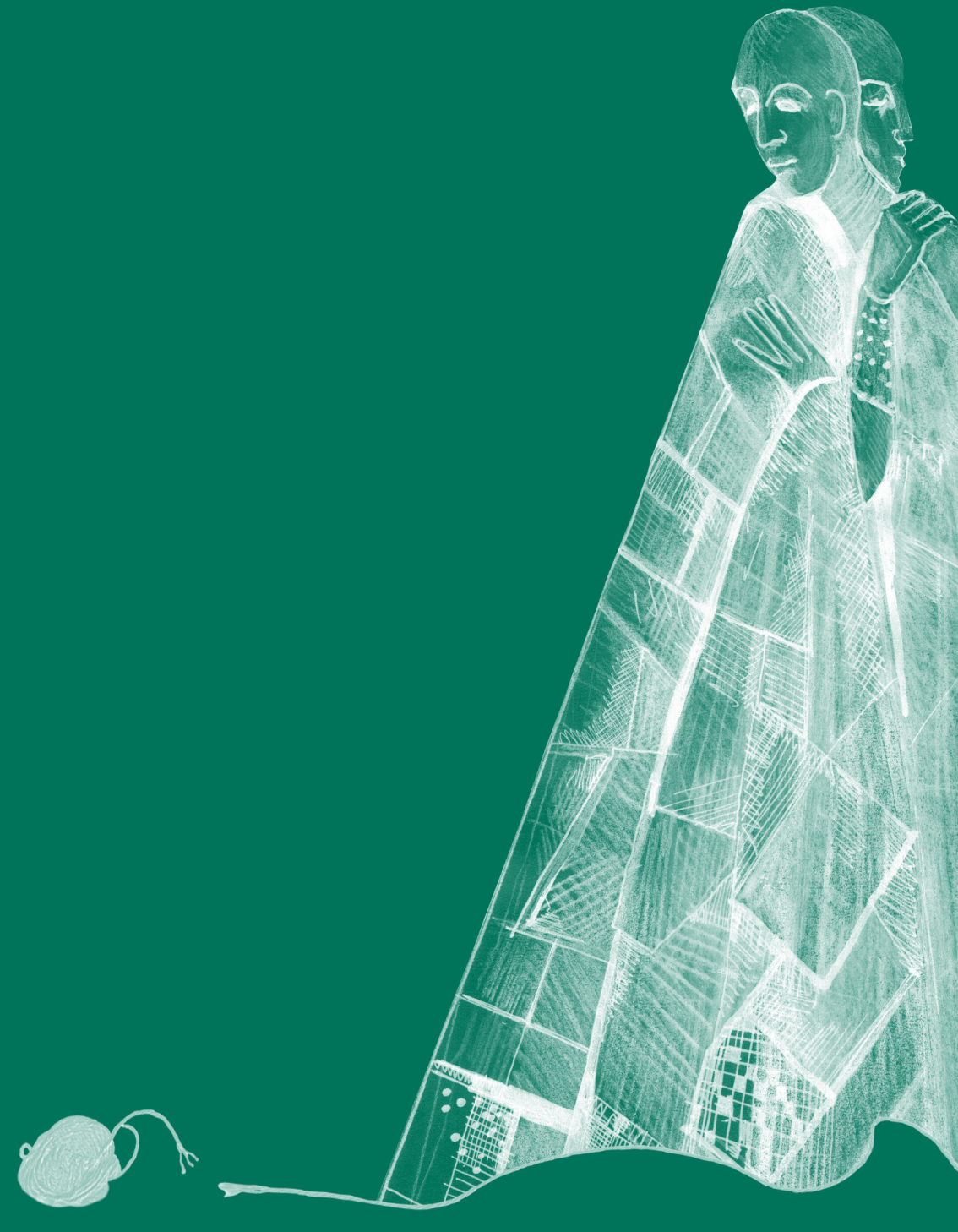
Da ultimo, desidero esprimere il mio più sentito ringraziamento a tutti coloro che, con dedizione e passione, rendono possibile la realizzazione delle attività del Teatro, augurando al nostro pubblico l'ascolto di una straordinaria Ottantesima Stagione Lirica Sperimentale!

Roberto Calai
Presidente del Teatro Lirico Sperimentale

Una rotta sperimentale

di Enrico Girardi

Allo Sperimentale non siamo ‘sperimentali’ per un vezzo intellettuale e nemmeno per il desiderio di smarcarci da programmazioni fin troppo incentrate sui titoli (i soliti 15-20) contenuti nel perimetro del repertorio popolare.
Abbiamo l’ambizione di esserlo perché la diversificazione di epoche, forme, generi e stili aiuta i nostri giovani, bravissimi cantanti a individuare la loro strada professionale ma anche perché siamo persuasi che fuori dal repertorio alberghino centinaia di titoli la cui bellezza merita di essere scoperta o riscoperta. Ed è appunto la bellezza che ci piace condividere con il nostro affezionato pubblico, non l’originalità a tutti i costi.
Il teatro musicale è un’arte viva, non museale. E siamo certi che continui a interrogarci sia quando ascoltiamo la voce dei musicisti del nostro tempo, sia quando ascoltiamo le voci di quel passato – prossimo o remoto che sia – che riteniamo essere permanentemente contemporanee.
Siamo consapevoli che scoprire sentieri musicali nuovi o poco battuti, ma senza dimenticare quelli che amiamo da sempre, è un rischio. Lo corriamo però con la ragionevole speranza che gli artisti che sposano la nostra causa (dal cantante ventenne al regista ultranovantenne: non ci facciamo mancare nulla) sapranno aiutarci a tener salda la rotta e riportare la nave in porto.
Benvenuti a bordo, dunque!



DIDO AND ÆNEAS Pag. 21
Sinossi » 22
Dido and Æneas: un labirinto filologico oggi in veste 'sperimentale' di Enrico Girardi » 24
Note di composizione. Intervista a Riccardo Panfili » 28
Dido, opera aperta. Note di direzione di Marco Angius » 33
Note di regia. Intervista a Tommaso Amadio » 38

UNA PROMESSA INFRANTA » 43
Sinossi » 44
Amore e sofferenza di Paolo Petazzi » 46
Note di composizione di Federico Gardella » 50
Radici di sangue. Note di direzione di Mimma Campanale » 52
Note di regia di Cecilia Ligorio » 60

LA CANTATRICE CALVA » 67
Sinossi » 68
Come un oggetto d'amore di Angela Annese » 70
Note di direzione di Marco Angius » 79
Note di regia. Intervista a Pier Luigi Pizzi » 80

LIEDERABEND » 83
Natura, fantasie zoologiche e bestiari Guida all'ascolto di Antonio Vicentini » 84

L'ELISIR D'AMORE » 89
Sinossi » 90
Innovazione senza scrupolo di Ludovica Gelpi » 92
Note di direzione. Intervista a Carlo Palleschi » 98
Note di regia di Laura Cosso » 100

BIGLIETTI » 104
ORGANIGRAMMI DI PRODUZIONE » 106
ORGANIZZAZIONE » 111

What **STUBBORN HEART**
unmov'd could see
such distress, such **piety**?

MINE

WITH **STORMS** OF **CASE OPPRESS'D**

is taught to **pity** the distress'd.
Mean wretches' grief can touch,
so soft, so sensible my **breast**,
But ah! I fear, I pity his too much.

SPOLETO TEATRO CAIO MELISSO

Agosto 2026 - **Gio 6** (20.30) anteprima,
Ven 7 (20.30), **Sab 8** (18.00), **Dom 9** (17.00)

STAGIONE LIRICA REGIONALE

Settembre 2026 - **Todi**, Teatro Comunale, **Dom 27** (17.00), **Lun 28** (20.30)

DIDO AND ÆNEAS

Opera in un prologo e tre atti

Musica di **Henry Purcell**
Completamento di **Riccardo Panfili**
in prima rappresentazione assoluta
Libretto di **Nahum Tate**

Edizione Stainer & Bell, Londra; completamento SZ Sugar, Milano
Nuovo allestimento del Teatro Lirico Sperimentale

Personaggi e interpreti:

Dido **Lorena Cesaretti / Benedetta Grasso**
Belinda **Giorgia Cavaliere / Sara Di Santo**
Aeneas **Rosa D'Alise / Anna Pieri**
A sorceress **Gianpiero Delle Grazie / Davide Romeo**
First witch **Joaquin Cangemi / Nicola Di Filippo**
Second witch **Nicola Di Filippo / Federico Vita**
Second woman **Aurora Bertoldi / Ariadna Vilardaga**
A spirit **Chiara Guerra / Ariadna Vilardaga**
A sailor **Beatrice Caterino / Ariadna Vilardaga**

Prologo:

Phoebus **Joaquin Cangemi / Nicola Di Filippo**
Venus **Lorena Cesaretti / Sara Di Santo / Giorgia Cavaliere**
Spring **Aurora Bertoldi / Benedetta Grasso**
First nereid **Elena Finelli / Beatrice Caterino**
Second nereid **Giorgia Cavaliere / Ariadna Vilardaga**
First shepherdess **Elena Finelli / Chiara Guerra**
Second shepherdess **Rosa D'Alise / Anna Pieri**

Direttore **Marco Angius**
Regia **Tommaso Amadio**
Scene e luci **Fabrizio Visconti**
Costumi **Clelia De Angelis**
Assistente alla regia **Alessandra Valletta**
Assistente alla scenografia **Stefano Zullo**

Solisti dell'Orchestra Filarmonica Umbra V. Calamani
Coro madrigalistico e Tecnici del Teatro Lirico Sperimentale
Maestro del coro **Mauro Presazzi**
Maestro al cembalo e al sintetizzatore **Lorenzo Tomasini**

Sinossi

Prologo
Febo sorge sul mare e incontra Venere. All'arrivo di Primavera, gli dei, le nereidi e le pastorelle celebrano insieme il miracolo dell'alba e il trionfo dell'amore.

Atto I
Nel palazzo reale di Cartagine, Belinda – sorella e confidente – cerca di consolare Didone. La regina è scossa, crede infatti che la sua anima non possa trovare serenità. La presenza di Enea a corte potrebbe portare pace e prosperità a Cartagine, Didone ammira profondamente il principe per le sue molte virtù ed empatizza con il doloroso vissuto che ha alle spalle. All'arrivo di Enea, Belinda spinge Didone a confessare il suo amore, ma la regina ha un cattivo presentimento. Enea si dichiara a Didone e la regina cede.

Atto II
In una caverna, una maga riunisce le sue malefiche sorelle streghe per decretare la fine di Cartagine: Didone dovrà perdere il regno e la vita. Viene predisposto che uno spirito appaia a Enea fingendosi Mercurio e gli imponga di partire nottetempo. Le streghe scatenano una tempesta affinché Didone e Enea, che si trovano in un boschetto insieme ai loro seguiti, si separino rientrando a palazzo. Enea rimane indietro e il finto Mercurio gli appare ordinandogli di lasciare Cartagine per compiere il suo destino: fondare la nuova Troia in terra italica. Il principe, disperato, si sottomette alla volontà degli dei.

Atto III
L'equipaggio troiano gioisce preparandosi per continuare la missione. La maga e le streghe danzano in festa, sono pronte a tormentare ancora Enea con una tempesta marina quando sarà in viaggio. Didone parla con Belinda del suo presentimento: è convinta che Enea la abbandonerà.

Poco dopo il principe arriva e comunica l'imminente partenza. Didone non sente ragioni e non crede ad Enea, che dà la colpa agli dei e si propone di sfidarli rimanendo a Cartagine. La ferita del tradimento è troppo grande, dopo aver ordinato ad Enea di andarsene, Didone, vinta dal dolore, si lascia morire. Un gruppo di Cupidi appare sulla tomba della regina, il coro li prega di vegliare sull'anima di Didone per sempre.

(l.g.)

Libretto dell'opera

Dido and Æneas: un labirinto filologico oggi in veste 'sperimentale'

di Enrico Girardi*

La musicologia non solo britannica ha sempre parlato di un vero e proprio miracolo nel caso di *Dido and Æneas* di Henry Purcell, argomentando tale giudizio sulla base non solo della fulgida qualità della musica purcelliana ma anche dell'originalità di quest'opera proprio in quanto opera. La vivacità della vita teatrale in Inghilterra nella seconda metà del Seicento era tale infatti che i musicisti, pur avvertiti dell'esplosione del genere operistico in Italia e Francia, vi prestavano le loro cure il più delle volte componendo le musiche di scena per gli spettacoli in prosa; in altri casi dando vita ai *masque* (spettacoli misti di musica, danza e recitazione); in altri casi ancora – più rari però –, scrivendo 'semiopere': lavori in cui il canto godeva di un peso specifico più ricco rispetto ai generi sopracitati ma comunque frammisto alla danza e alla recitazione. Lo stesso catalogo di Purcell, del resto, è molto eloquente da questo punto di vista, se è vero che *Dido and Æneas* vi figura come unica opera *all sung* (cantata dall'inizio alla fine), mentre ben più numerosi sono le musiche di scena, i masque e le semiopere: oggetto peraltro negli ultimi decenni di una consistente rinascita esecutiva nei teatri di ogni dove.

Se poi si pensa che nei due secoli a venire l'opera attecchì in Inghilterra grazie all'apporto di musicisti continentali – Bononcini e Händel sono gli apripista di una lunga serie – e che bisognerà attendere il Novecento di Tippett e Britten per assistere alla rinascita a opere composte da musicisti inglesi, ecco perché il caso *Dido and Æneas* è sempre stato legittimamente considerato come straordinario. Né la scoperta nel 1988 del libretto a stampa dell'opera in miniatura *Venus and Adonis* (anch'essa *all sung*) di John Blow, che di Purcell era stato il maestro, attenuò la sorpresa. Riaprì, semmai, gli studi, anche perché tale libretto non era relativo alla prima rappresentazione di tale opera presso la corte di Carlo II, di cui non si conosce la data precisa, ma alla ripresa avvenuta nel 1684 presso il collegio femminile di mr. Josias Priest nel quartiere lon-

dinese di Chelsea, lo stesso luogo dove si supponeva che fosse stata rappresentata per la prima volta, nel 1689, anche *Dido and Æneas*. Alcuni studiosi, tra cui Bruce Wood ed Andrew Pinnock, hanno ipotizzato che anche nel caso dell'opera di Purcell le cose dovessero essere andate nello stesso modo, ovvero che l'opera fu rappresentata nel collegio femminile di Chelsea solo dopo esserlo stata a corte (peraltro nello stesso 1684, secondo i due musicologi). Ciò dunque spiegherebbe anche la circostanza per la quale alcune parti fossero scritte per voci maschili, mentre il 'cast' del collegio di Josias Priest era formato solo da giovani studentesse. Possibile, se non probabile dunque, che Purcell avesse adattato la musica al nuovo contesto, modificandola in parte.

A tal riguardo, bisogna anche sottolineare che le fonti non aiutano più che tanto una ricostruzione certa dei fatti. Della recita a Chelsea esiste il libretto di Nahum Tate ma l'autografo della partitura è perduto. Per quanto riguarda quest'ultima fa dunque testo un'edizione del 1741 – il cosiddetto 'manoscritto di Tenbury' –, nel quale confluirono presumibilmente i materiali di due recite successive a quella del 1689, di cui si ha notizia: quella londinese del 1700, quando l'opera era stata incorporata in una rappresentazione di *Measure for Measure* di Shakespeare, e quella ulteriore del 1704 al Little Lioncoln's Inn Fields Theatre. Fatto sta che si notano alcune discrepanze tra il libretto e la musica, poiché il manoscritto di Tenbury non contiene la musica del Prologo mitologico (in cui Apollo e Venere giungono dal mare per assistere alla vicenda di Didone ed Enea), un coro e una danza: circostanza, questa, che autorizza gli interpreti a scegliere di volta in volta come eseguire l'opera: se lasciarla priva di questi episodi o inserire altre musiche dello stesso Purcell, come spesso succede, o di altri autori, come è avvenuto in altre occasioni. Una vera e propria commissione di comporre una musica destinata a 'riempire i buchi' del manoscritto di Purcell è invece ciò che contraddistingue l'edizione in scena in questi giorni a Spoleto, varata dal Teatro Lirico Sperimentale in modo tale, appunto, da qualificarla come 'sperimentale'. Di tale completamento lo stesso compositore, il ternano Riccardo Panfili, spiega i perché e i per come in altra parte del presente programma di sala.

Al di là del labirinto di problemi che pone al filologo, l'opera risplende di una struttura che, se denuncia qualche imprestito dalla tradizione italiana (certe condotte melodiche), da quella francese (soprattutto nelle danze e nella Ouverture, con introduzione lenta puntata seguita da una rapida fughetta) e da quella autoctona (diversi motivi ricalcano lo stile di Blow), vanta una concisione e una compattezza che sembra anticipare di circa 80 anni gli ideali dell'opera 'riformata' di Gluck. Ognuno dei tre atti è formato da scene nelle quali compaiono, come fluendo l'una cosa nell'altra, le arie, i cori, le danze e recitativi di estrema varietà, dal secco al declamato, al riccamente accompagnato. Oltre alla fluidità, *Dido and Æneas* trova buona parte della sua efficacia drammatica nella semplicità delle sue forme: arie strofiche, rondò o arie su basso ostinato con ornamentazioni moderate; cori prevalentemente omoritmici di sicuro effetto teatrale perché ritmicamente vivaci e privi di particolare elaborazione contrappuntistica.

Fonti principali del lavoro, presentato come Opera tragica in tre atti, sono la Tragedia in cinque atti *Brutus of Alba, or The Enchanted Lovers* dello stesso Nahum Tate e naturalmente Virgilio. Il soggetto classico, tra i più sfruttati nella letteratura teatrale dell'epoca, è tuttavia sottoposto a un evidente processo di anglicizzazione. La catastrofe, cioè, non si compie per volere del Fato ma per un sortilegio delle forze fantastiche del male, nella fattispecie la maga e le streghe. D'altra parte, in quello scorcio di tempo l'Inghilterra era attraversata dalle lotte politico-religiose che avevano prodotto la deposizione del re cattolico Giorgio II e il successivo matrimonio di Maria Stuart con Guglielmo d'Orange. E questi ultimi salirono al trono proprio nel febbraio 1689, ripristinando il potere della chiesa anglicana. Il potere diabolico della maga e delle streghe, invidiose della prosperità del regno di Cartagine, permette loro pertanto di assumere le fattezze di Mercurio per indurre Enea a fondare quel regno del male, quello cattolico di Roma, che distruggerà l'impero punico.

L'esito drammatico di questa lettura politica, peraltro già espressa da Nahum Tate in un suo precedente componimento poetico, è che la figura di Enea sbiadisce alquanto al cospetto di quella di Didone. Ed è a lei, vittima di un tal diabolico disegno, che sono perciò destinate le scene

principali dell'opera: quella in cui ammette alla confidente Belinda il suo amore per Enea, quella in cui lo incontra prima di darsi la morte e quella del suo congedo dal mondo, amplificata dal coro nei termini di un universale dolore.

*Questo testo si pubblica per gentile concessione del Teatro Comunale di Bologna.

Note di composizione

intervista di Ludovica Gelpi a Riccardo Panfili

Maestro, questa stagione la vede impegnato nel completamento di *Dido and Æneas* di Purcell; le era già capitato di lavorare ad un progetto di questo tipo?

Guardi, è la prima volta che mi capita di comporre musica destinata a intrecciarsi con una partitura già scritta. E quale partitura: il capolavoro di Purcell, un miracolo.

Innanzitutto, è importante precisare che non si tratta di un completamento in stile. Quando Enrico Girardi mi ha parlato del progetto sono stato subito entusiasta, perché non avrei dovuto scrivere musica *à la* Purcell (mi immagino con il parruccone seicentesco e il tabarro di ermellino mentre sudo anche l'acqua del battesimo recluso nel mio studio).

L'idea straordinaria di Enrico era un'altra: musicare le parti mancanti del *Dido et Æneas* — ossia il lungo monolite del Prologo, il coro e una danza — non in stile, ma attraverso una scrittura contemporanea capace di entrare in dialogo con Purcell, facendo emergere una dialettica tra due sintassi musicali lontane nel tempo.

Si immagini una cena in cui Purcell — con il parruccone e il tabarro d'ermellino — si ritrova di fronte Riccardo Panfili, trasandato come sempre, con i suoi cargo militari e la maglietta da manovale, e lo rimprovera severamente per il contrappunto del suo Prologo, per la condotta delle voci, per la grossolana drammaturgia musicale, e così via.

L'intero Prologo, che è molto lungo, una ventina di minuti di musica, è stato pensato anche come pezzo autonomo; il titolo, *Purlogue's Procell, A little mythological cantata,* è un gioco di parole tipico di chi è affetto, come il sottoscritto, da un certo numero di nobili perturbazioni psichiatriche. *Purcell's Prologue*, diventa, appunto, *Purlogue's Procell*, la procella (ma Procell non è inglese) di Purlogue.

Purlogue è un personaggio letterario?

Ah, lo ignoro! Davvero, è venuto fuori dal giochetto di ridistribuzione delle lettere. Mi immagino un personaggio alla Rabelais, un gigante alcoolizzato che racconta tutto il *Prologo* mentre tracanna vino usando per bicchiere gli scafi delle navi naufragate nella sua isola; un'allusione all'isola di Prospero in *The Tempest* di Shakespeare.

La procella allude all'emersione di Febo dalle onde del mare con cui inizia il prologo di Tate.

In questa prima esecuzione Tommaso Amadio, Marco Angius e Enrico Girardi hanno avuto un'idea che reputo geniale e che applicherò in caso di una ripresa dell'opera: la prima parte del Prologo, fino all'entrata della Primavera, sarà eseguita come Prologo vero e proprio al Primo atto.

L'entrata in scena della Primavera cambia completamente la *Stimmung* del poema di Tate, immergendoci in una sorta di Arcadia stilizzata, fuori tempo massimo: questa seconda parte sarà eseguita come introduzione al III atto dell'opera.

Quali sono le sfide più grandi che ha dovuto affrontare nella realizzazione di questo lavoro?

Nel teatro inglese di quel periodo il Prologo solitamente non introduceva tanto la vicenda quanto l'occasione della rappresentazione. Poteva celebrare il sovrano, un matrimonio reale, o qualche altro evento di corte.

Probabilmente anche il Prologo di Tate obbediva a questa esigenza. Per molto tempo si è pensato che il *Dido* fosse stato composto direttamente per il collegio femminile di Chelsea. Oggi, però, molti studiosi ritengono più probabile che l'opera fosse nata per un'occasione di corte e solo successivamente rappresentata a Chelsea. Alcuni studiosi avanzano l'ipotesi che questo Prologo fosse stato scritto per la celebrazione del matrimonio di William III e Mary II o per altre occasioni che non ricordo.

Fatto sta che quando l'ho letto mi sono detto: secondo me Purcell non l'ha proprio musicato, altro che partitura perduta: lo avrà usato per incartare il burro. Perché, a confronto con il resto del libretto, che è un

capolavoro, questo Prologo mette in scena una paccottiglia mitologica sbalestrata, anche dal punto di vista drammaturgico.

Ed è proprio per questo che il testo mi ha folgorato. Perché potevo far emergere, con la musica, l'inconscio del testo, tutto il non detto che solo un testo fallito nasconde nei propri interstizi, nei margini della scrittura.

Più che una sfida una diffida, diciamo! Ossia, si trattava di esprimere la diffidenza di un testo (di esprimere la sua differenza, di citarlo per diffamazione).

Mi spiego. All'inizio Febo «sorge sul suo cocchio dal mare», ma il fatto incredibile è che mentre sorge proclama al mondo di sorgere: fa la telecronaca di se stesso, e parla in terza persona: «Dal profumato letto dell'Aurora Febo alza il suo sacro capo. I suoi corsieri avanzano, saltando e impennandosi».

Ho visto subito in Febo un Kaspar Hauser, un Parsifal, un Forrest Gump: un puro folle che parla di sé come se fosse un altro. È tipico della cultura operaia e contadina parlare di sé in terza persona ('Lo freghi mo', Riccardo Panfili', per esempio).

Nell'organismo mitologico del Prologo, Febo è semplicemente un fallito, un perdente, un *loser,* quindi è anche l'unico personaggio capace di avere pietà per il dolore degli uomini, l'unico ad avere una dignità, una coscienza sociale, se vogliamo fare gli antagonisti politici (e io è una vita che tento di farlo).

Il testo ci dà molti indizi di una dialettica sotterranea, sofferta, tra Febo e Venere.

Venere è presentata come una star, una che si bea dei propri privilegi, inargentata da quell'aurea di anaffettività tipica di chi riduce il proprio essere-al-mondo allo *status* di detentore di un certo potere. Venere è un soggetto completamente invaso dalla sua funzione sociale di dea. Ha la falsa, melliflua, umiltà tipica di coloro che si credono qualcuno (Lacan diceva: «Il problema dell'uomo è che si crede un *Io*»): «Non ho altre guardie oltre a quelle che vedi: cosa possono questi ciechi arcieri?».

Febo, al contrario, lascia affiorare una minima coscienza di classe, per quanto embrionale: «Sono ciechi, ma colpiscono il cuore». Se si accetta questa sbilenca lettura sintomale del testo, la battuta successiva diventa

un attacco al cuore del potere: «Ognuno si rassegna, nessuno si duole, davanti al suo scettro incontrastato».

Leggiamola fuori dalla melassa mitologica in cui galleggia, e suona davvero come la presa di coscienza di un antagonista deluso che prende atto della fine di qualsiasi dialettica sociale in un mondo fatto ad immagine e somiglianza dei supermercati, in cui ogni possibilità di pensiero critico è anestetizzata, in cui tutti comprano e vendono, si comprano e si vendono, fino a rateizzare la propria stessa vita, strafatti di tassi d'interesse e in balia dell'umore uterino dei listini di Borsa: «ciechi e quieti come le merci sigillate nei mercati, come i visceri lerci dei macelli» per dirla con Fortini.

La risposta di Venere è, coerentemente, la minaccia velata tipica dei dirigenti, o nel vecchio lessico delle lotte operaie, dei padroni: «Ore sorridenti vi attendono, ore che potrebbero non tornare mai più».

Nella mia partitura risuonano gelide come un protocollo aziendale.

Nella seconda parte, sulla mia musica incombono come nuvole minacciose le ultime parole di Venere: «Ore sorridenti vi attendono, ore che potrebbero non tornare mai più».

Tra le fronde rigogliose del boschetto arcadico i raggi del sole filtrano dolcemente, il ruscello canta tra i greti, ma sotto questa serenità serpeggia una tensione costante: tutta la musica della Primavera è attraversata da una fragilità che ne incrina continuamente la dolcezza.

Se l'Arcadia è il mito della perfetta compenetrazione fra l'uomo e Gea, la Madre Terra, quel boschetto diventa, nel nostro presente, l'ultimo avamposto di una convivenza possibile, circondato dalla devastazione ecologica che lo minaccia da ogni lato.

Un'oasi assediata dall'inquinamento, dalle trivellazioni, dalle plastiche che soffocano i mari, dalle falde contaminate, insomma l'ultimo spazio di resistenza in una Terra devastata dalla sconfinata stupidità del degenere umano.

Infatti le ultime parole della Primavera (esattamente come accedeva con Venere: si tratta evidentemente di un procedimento retorico che informa l'intero Prologo) si chiudono con un'ombra: «Colui che non ci porta rispetto è giusto che fallisca anche nel possederci».

Nella torsione ecologista della mia lettura sintomale sono parole che

fanno venire i brividi: l'essere che non rispetta il proprio habitat, degradandolo a mero oggetto da sfruttare, deve fallire.

I due cori finali, che seguono il monologo della Primavera, suoneranno sì gioiosi, come il testo suggerisce, ma con un *surplus* di energia dionisiaca e una certa malcelata aggressività.

Di fronte alla devastazione sistematica dell'ecosistema non bastano i gesti simbolici, pur doverosi. Possono mettere in pace la coscienza, ma non incidono sulle strutture economiche e politiche che alimentano la catastrofe.

Nella mia lettura sintomale, i cori finali del Prologo finiscono quasi per suggerire — in controluce e in filigrana — che la lotta contro il disastro ecologico deve passare per la più ampia lotta anticapitalista; che l'ecologia, senza lotta di classe, è semplice giardinaggio.

Dido, opera aperta

Note di direzione di Marco Angius

Dido and Æneas di Henry Purcell (1689 ca.) è un'opera che presenta molte e inaudite singolarità, ancor oggi spiazzanti per musicologi e interpreti. Essendo perduta la partitura autografa ci sono giunte solo fonti apocrife successive di circa 100 anni alla prima esecuzione (!), attraverso copisti che si sono basati su altre copie talvolta d'incerta provenienza. Questa precarietà genetica ha paradossalmente incrementato la fama dell'unica *opera* di Purcell, compositore peraltro assai prolifico con lavori d'ogni genere e sempre d'altissima fattura. Perfino la definizione di *opera* è suscettibile di deroghe: la differenza tra recitativo *declamato* e aria (*Song*) non è ascrivibile infatti allo stesso rapporto esistente tra i numeri chiusi dell'opera italiana o in Lully, modelli evocati spesso per comodità di collocazione stilistica. Tuttavia Purcell non lavora su modelli, non è un artigiano bensì un inventore di forme e suoni. Dalla controversia sull'origine ne scaturisce una relativa all'organico impiegato: un'orchestrazione di soli archi? Difficile non sentire interventi di ance, ottoni e timpani in diversi luoghi della partitura e in particolare quelli naturalistici, eroico-corali, nei giochi d'eco inventati da Purcell con grande maestria o anche nei semplici raddoppi e rinforzi orchestrali (nel caso di esecuzioni all'aperto o in situazioni acustiche eccezionali). Eppure *Dido and Æneas* appare piuttosto come un teatro vocale, una drammaturgia sospesa sul vuoto della sua stessa vicenda mitologico-cortese.

Non si tratta infatti di delineare l'organico di un'orchestra archetipica con aggiunte strumentali secondo il gusto estemporaneo degli esecutori d'oggi, ovvero di un'orchestra classica allo stato embrionale, quanto piuttosto di pensare a piccole formazioni che si rispondono in eco, spazialmente, oppure alternandosi con fantasia nei frequenti *ritornelli*. L'uso dei ritornelli riveste infatti un senso più concreto se rapportato a variazioni dinamiche o d'articolazione. Da questo punto di vista andrebbero distinti quelli vocali da quelli strumentali: faccio in proposito due esempi, uno tratto dall'*Ouverture* e l'altro dal coro finale.

Nel primo caso, il ritornello offre soluzioni diverse per il *Quick*-tempo, variando le dinamiche o altri parametri durante la ripetizione stessa cioè imboccando un'altra via *possibile* con altre soluzioni interpretative per la *stessa* musica. Così, in quest'occasione, ho scelto dinamiche opposte che portano a opposte conseguenze musicali, come una radice che si sviluppa in più versi ma che è sempre la stessa, appunto.

Nel secondo caso, quello corale che chiude l'opera, il carattere musicale è talmente irreversibile da non essere attuabile un ritornello senza annullarne l'effetto di graduale arresto psicologico, realizzato tramite pause intermedie che diventano sempre più evidenti e drammatiche man mano che ci si approssima alla conclusione, come un ingranaggio che si arresta inesorabilmente. Il respiro viene trattenuto sulle ripetizioni dei molteplici *never*, mentre le frasi si frammentano sempre più sospese. Solo la bellezza del passaggio ne farebbe desiderare un'ulteriore ripetizione, ma la drammaturgia degli eventi si oppone allo stupore circolare della musica.

La mentalità *strutturalista* di Purcell emerge trionfante nel primo numero affidato a Didone, quello che per convenzione si definisce aria-lamento («Ah! Belinda»), in cui un basso ostinato di quattro battute viene reiterato *all'eccesso* mentre la voce riproduce i propri interventi in modo asimmetrico. La forza centripeta che lega le due dimensioni, apparentemente fisse e orbitali, converge nel momento in cui si leva il *Song* vero e proprio di Didone («Peace and I are strangers grown»), la cui sostanza motivica sembra generare dal basso stesso come sua emanazione, come se basso e melodia non fossero che l'uno lo specchio dell'altra. *Didone* dal museo, dunque, dove giace già in molte copie *storicamente informate* (ne circolano oggi almeno cinque e tutte autorevoli), permette salti temporali e psicologici che ricollocano l'opera nel presente grazie anche agli interventi reinventivi di Riccardo Panfili, udibili fin dal *Prologo* e innestati fino alla fine dell'opera senza intaccarne mai l'autenticità dello stile e della scrittura musicali.

La sostanza musicale del *Dido and Æneas* non si nutre tanto di simmetrie quanto di variazioni ed echi che spostano sempre il baricentro discorsivo con lievi e quasi inavvertibili sfalsamenti ritmico/armonici (ciò

che è subito evidente nell'*Ouverture* ma anche nel successivo *Song* di Belinda).

A proposito del libretto di Tate, l'unica fonte sopravvissuta conforme all'originale è diventata l'elemento filologico basilare per stabilire la struttura formale delle parti musicali, in particolare quelle destinate alle danze e cori mancanti (fine secondo atto). Nel vuoto creatosi nei secoli successivi alla prima esecuzione, si sono inseriti due fenomeni storici d'indiscutibile evidenza: il primo riguarda la moda della seconda metà dell'Ottocento di orchestrare l'intera partitura, addensando e ispessendo il tessuto strumentale secondo logiche inadeguate alla natura e agli intenti originari; il secondo, più recente, è opposto ma complementare, in quanto tenta di colmare le parti musicali perdute (indicate solo nel libretto) con ideali colate di calce viva, cioè altri brani dello stesso Purcell che, sia pure con gusto e prassi documentata, farciscono la partitura con innesti avallati in nome di un fanatismo filologico che diletta solo gli stretti praticanti. Queste operazioni, legittime o meno, invece di accettare la natura mutevole dell'opera aperta, ritengono il completamento necessario e che il frammento incompiuto o dubbio sia una mancanza da restaurare con interventi otturativi, come per un dente cariato. È un criterio oggettivo indiscutibile? È giusto e sensato trapiantare nelle parti mancanti torsi da altre opere di Purcell? Di fatto l'allontanamento irreversibile dell'Autore dalla sua Opera mette in crisi il concetto stesso di autenticità, facendone un caso senza uscita, cui si aggiungono le numerose discrepanze tra libretto e partiture successivamente ricomposte, sia da un punto di vista formale (come la divisione degli atti, ad esempio) che sostanziale (per la mancanza delle danze e cori del secondo atto).

È altrettanto chiaro che l'interprete di un'opera così enigmatica richieda una figura ibrida di direttore-compositore-musicologo. Di fatto il destino successivo di *Dido and Æneas* sembrerebbe orientare l'opera verso le musiche di scena o la cantata scenica.

In un volume di riferimento, Ellen Harris, che pure ha curato l'edizione Schott/Eulenburg dell'opera, riporta i metronomi di alcune registrazioni confermando che il gap tra la parte musicologica e interpretativa resta insanabile: che senso ha desumere i metronomi dell'*Ouverture* da illustri

registrazioni riferendosi a un'epoca che non li usava? Cosa può rivelare la statistica di tempi intesi così rigidamente rispetto a una musica che fa del flusso estemporaneo – ai limiti dell'improvvisazione controllata – la sua ragion d'essere? Se la stessa proporzione metrico-ritmica, che governa le sezioni auree e permette passaggi lenti-veloci e cambi di tempo riconoscibili nella pratica orchestrale, venisse applicata pedissequamente come regola di riferimento, l'espressività del canto e del carattere nelle diverse sezioni risulterebbe sottoposta a questo principio: ciò è semplicemente contrario al senso musicale e alla logica interpretativa in cui l'unità di tempo che garantisce l'insieme voci-strumenti è comunque indicativa ma subordinata ovvero *funzione* e non determinazione dei parametri e dei contenuti musicali (il tempo in questo caso rappresenta nient'altro che una variabile metrica del suono, scaturendo in modo eteronomo da esso).

Emerge piuttosto l'ossessione dell'archetipo: inquadrare, sistemare, fissare una materia che, al contrario, sfugge al controllo perché frutto di stratificazioni secolari, incerta per definizione. Dunque tutte le edizioni critiche pagano il loro debito all'influenza del mercato discografico dovendo attingere *inevitabilmente* alle fonti esecutive come prova del nove delle stesse elucubrazioni e ipotesi filologiche. *Inevitabilmente* contraddicendole.

Le due più recenti edizioni del *Dido* risalgono ad appena tre anni fa: quella della Purcell Society a cura di Bruce Wood e quella Bärenreiter a cura di Robert Shay che ho deciso di adottare per due motivi: il fatto di essere la più recente e aggiornata e quello di non prevedere interventi di completamento proposti dal curatore. Come dicevamo sopra, la precarietà della partitura richiede piuttosto contributi compositivi, trattandosi di conseguenze formali e strutturali non semplicemente riconducibili agli aspetti obbligati di un'edizione critica. Ho trovato sempre immotivata questa prassi pur ritenendo che il lavoro compositivo dell'interprete sia indispensabile e debba essere molto documentato.

L'organizzazione del team di continuisti è il cuore pulsante di questa musica che per definizione si sottrae a un assetto sistematico e definitivo. Questo nucleo variabile non può essere ridotto al solo duo cem-

balo-violoncello perché non si tratta di recitativi secchi ma di forme più ibride e sofisticate: questa semplificazione, operata ad esempio da Britten col supporto di Imogen Holst (1961), si è rivelata insoddisfacente in quanto annichilisce le funzionalità musicali a un livello puramente amatoriale e didattico, lavorando sul colmare vuoti invece di renderli interessanti. Mi sento tuttavia di condividere in pieno l'assunto da cui Britten è partito: «finché non sarà scoperta la partitura autografa, non esisterà edizione autentica».

Note di regia

intervista di Ludovica Gelpi a Tommaso Amadio

Maestro, quest'anno debutterà al Lirico Sperimentale con la regia di *Dido and Æneas*, com'è nato l'incontro con questo Teatro e cosa trova più stimolante in questa nuova avventura artistica?

Tutto nasce dall'incontro con il direttore artistico Enrico Girardi che lo scorso anno mi ha invitato a tenere una masterclass. È stata un'esperienza rivelatrice: ho scoperto un ambiente fatto di persone appassionate e competenti, capaci di trasmettere un'energia davvero speciale.

Da quella prima esperienza è emerso il desiderio di continuare la nostra collaborazione con la proposta di dirigere *Dido and Æneas*. Con alcuni cantanti ho già avuto il piacere di lavorare durante la settimana di laboratorio, mentre altri li incontrerò per la prima volta quest'anno — e c'è qualcosa di molto bello anche in questo, nell'entrare in contatto con persone nuove portando già un bagaglio condiviso con altri.

La dimensione è però diversa rispetto alla masterclass. Lì si gode del massimo della libertà: si costruisce insieme una grammatica comune, si esplora, si sperimenta senza la pressione di un risultato finale. Nella regia i tempi si stringono e l'obiettivo si sposta: non si tratta più di condividere un processo pedagogico, ma di costruire una storia da raccontare e da 'difendere' replica per replica. Cambia la posta in gioco, cambia il ritmo. Eppure confido che si mantenga intatto quello spirito di curiosità e di ricerca che per me è essenziale. Alla fine ciò che vogliamo è costruire qualcosa che sappia parlare al pubblico di oggi, con tutta l'onestà e l'immediatezza che questo richiede.

***Dido and Æneas* è un titolo emblematico, che unisce le influenze del Seicento europeo a uno sguardo sorprendentemente moderno; quali aspetti della drammaturgia di quest'opera l'hanno ispirata maggiormente nella realizzazione della sua regia?**

Sono due le suggestioni che mi hanno guidato in questo lavoro. La prima viene direttamente dalla storia dell'opera: la prima rappresentazione documentata di *Dido and Æneas* ebbe luogo presso il collegio femminile di Josias Priest a Chelsea, probabilmente nel 1689. Questo dato storico mi ha aperto una porta: il desiderio di raccontare un mondo prevalentemente al femminile, di abitare quello spazio con uno sguardo 'il più politico e poetico' possibile.

La seconda suggestione riguarda il destino. Nell'opera, l'ostilità del fato è una forza potente ma astratta, incarnata dalle streghe, da forze oscure e indistinte. Mi sono chiesto come restituire quella stessa pressione al pubblico di oggi in modo più immediato e riconoscibile. Da lì l'idea di ambientare l'opera in un futuro — o forse un passato — distopico, dove una dittatura esercita il proprio controllo sui corpi, e in particolare sui corpi femminili, stabilendo cosa sia accettabile e cosa non lo sia nel desiderio e nell'amore.

In questa lettura Didone ed Enea diventano due ragazze che cercano di vivere il loro amore all'interno di un collegio. Quando la propaganda del regime scopre la loro storia, si oppone con ogni mezzo a disposizione. Il meccanismo del potere che schiaccia l'individuo — quello che Purcell incarnava nelle streghe — diventa così qualcosa di concreto, di brutalmente riconoscibile: un sistema che teme il desiderio libero e fa di tutto per soffocarlo.

E in fondo è proprio qui che l'opera parla al nostro presente con una forza che mi ha sorpreso. Viviamo un momento storico in cui alla complessità della realtà si risponde cercando scorciatoie, soluzioni semplici che raramente risolvono e spesso conducono allo scontro. La semplicità di un sentimento, due esseri umani che si amano, mette in crisi proprio quella semplificazione violenta che sta alla base di ogni pensiero unico e, in quanto tale, prevaricatore. Il potere teme l'amore non perché sia rivoluzionario nei suoi gesti, ma perché è irriducibile: non si lascia catalogare, non si lascia controllare.

Avremo in questa occasione una versione dell'opera con gli inserti musicali commissionati a Riccardo Panfili in prima rappresentazione assoluta. Come ha influito questa prospettiva di dialogo tra passato e presente sulle sue scelte registiche?

Gli inserti composti da Riccardo Panfili sono due momenti musicali collocati nel Prologo e in un breve coro a chiusura del secondo atto. La scelta di questi due punti nasce da una necessità innanzitutto musicologica: sono le parti mancanti della partitura di Purcell, quelle di cui non possediamo la musica originale. Da questa necessità è emersa un'opportunità drammaturgica che è diventata centrale per l'allestimento.

Il Prologo è ambientato in un'aula scolastica, lo spettatore entra nella storia nel mezzo di una lezione, un momento apparentemente ordinario, quasi sospeso, prima che la vicenda si scateni. Inizialmente questo materiale era pensato per essere eseguito soltanto in apertura, ma in accordo con Panfili e con il maestro Marco Angius abbiamo deciso di spezzarlo: una parte apre l'opera, l'altra ritorna nel terzo atto. Così, dopo aver lasciato la classe per entrare nella vicenda di Didone ed Enea, vi facciamo ritorno proprio nel momento in cui il destino si sta compiendo e l'allontanamento di Enea è ormai inevitabile.

Questo ritorno rafforza la struttura stessa dello spettacolo su due livelli. Da un lato crea un dialogo più stretto tra la musica di Panfili e quella di Purcell: la voce contemporanea non resta confinata a una semplice cornice d'apertura, ma riaffiora a distanza, in un punto drammaticamente cruciale, e rende la scrittura nuova parte integrante del tessuto musicale dell'opera, non un'aggiunta esterna. Dall'altro, dona allo spettacolo una maggiore compattezza narrativa: lo stesso luogo, la stessa 'lezione', si richiude su se stessa portando ora tutto il peso di ciò che è accaduto.

Il secondo intervento, il coro che chiude il secondo atto, ha una funzione altrettanto significativa: è il punto di massima tensione dell'opera, il momento in cui il meccanismo del potere si stringe attorno a Didone ed Enea. Lì la musica di Panfili agisce come un commento dall'esterno, una voce che si innesta nella partitura barocca e ne amplifica l'urgenza,

ricordando allo spettatore che quella violenza non appartiene solo al Seicento di Purcell, ma parla anche del nostro presente.

C'è qualcosa di emozionante, credo, in questo rovesciamento: una lacuna, un vuoto lasciato dal tempo è diventato l'occasione per far entrare un compositore di oggi in dialogo diretto con Purcell — e quel dialogo, nato da una necessità pratica, ha finito per dare forma e ancora maggior senso all'architettura drammaturgica dello spettacolo.

Piangi.
Ma i ciliegi sono in fiore.
Piangi, amore.
E IO RIMANGO.
Ridi, amore.
E IO RIMANGO.

SPOLETO TEATRO CAIO MELISSO

Agosto 2026 - **Gio 20** (20.30) anteprima,
Ven 21 (20.30), **Sab 22** (18.00), **Dom 23** (17.00)

UNA PROMESSA INFRANTA

Opera in un atto

Musica di **Federico Gardella**
Libretto di **Cecilia Ligorio**

Edizione SZ Sugar, Milano
Nuovo allestimento del Teatro Lirico Sperimentale
PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA

Personaggi e interpreti:

Prima voce / Seconda moglie **Aurora Bertoldi** / **Benedetta Grasso**
Seconda voce / Prima moglie / Fantasma della prima moglie
Emma Alessi Innocenti / **Sara Servili**
Terza voce / Marito **Gianpiero Delle Grazie** / **Marco Guarini**
Primo custode **Paolo Mascari** / **Federico Vita**
Secondo custode **Nicolò Sasso** / **Giuseppe Zema**

Direttrice **Mimma Campanale**
Regia **Cecilia Ligorio**
Scene e luci **Alberto Favretto**
Costumi **Clelia De Angelis**

Solisti dell'Orchestra Filarmonica Umbra V. Calamani
Tecnici del Teatro Lirico Sperimentale
Maestro all'elettronica **Antonio Vicentini**

Sinossi

I due custodi bevono del sakè insieme, il Primo custode versa due bicchieri anche per i fantasmi, perché durante la notte li lascino in pace. Entrambi sentono una voce e non ne capiscono l'origine, poco dopo un bicchiere cade. Il Marito torna a casa, la Seconda moglie si sveglia inquieta: prima di addormentarsi ha sentito un rumore strano avvicinarsi sempre di più, e nonostante la porta fosse chiusa nella stanza è comparsa una figura di donna che le ha intimato di andarsene, dicendole di scegliere se partire oppure morire. Il Marito insiste che sia stato un sogno, ma la Seconda moglie è convinta che si tratti del fantasma della Prima moglie e chiede al Marito di raccontarle la loro storia.

Flashback - La Prima moglie richiama il Marito con una campanella, lui entra in casa portandole un ramo di ciliegio in fiore. Lei è in punto di morte, Il Marito promette che quella rimarrà casa sua, che lui rimarrà il suo uomo, e che non ci sarà mai altra donna. Lei gli chiede di seppellirla sotto al ciliegio e gli promette che lo guarderà sempre.

Il Primo custode bussa alla porta: qualcuno cerca il Marito. Lui e il Primo custode escono, la Seconda moglie è sola nella stanza quando un vaso va a sbattere contro una parete, come fosse stato scagliato. La Seconda moglie cerca di fuggire ma la porta non si apre, il letto viene ribaltato, e la voce della Prima moglie le ingiunge di nuovo di andarsene. I custodi accorrono per aiutare la Seconda moglie, la trovano a terra, ma nella stanza tutto è in ordine. Terrorizzata, la Seconda moglie ricorda il monito del fantasma ('parti o muori!') e inizia a fare le valigie. Ritorna il Marito e discute con la Seconda moglie, non accetta che se ne vada e la chiude nella stanza. Il Primo custode prende le parti della Seconda moglie, perché le promesse sono sacre, il Marito allora inveisce contro il sacro, poiché niente di sacro ha salvato la Prima moglie dalla morte, e lui, in quanto vivo, reclama la libertà di essersi risposato. Dalla stanza si sentono l'anatema della Prima moglie e le grida della Seconda, il Marito corre in aiuto e nel buio avverte presenze

e suoni violenti. Cerca di ferire il fantasma con un vetro ma si accorge di aver trafitto la Seconda moglie, che muore tra le sue braccia. Rimasto solo, il Marito si trova davanti ai fantasmi delle due mogli e svanisce con loro.

(l.g.)

Libretto dell'opera

Amore e sofferenza

di Paolo Petazzi

Una promessa infranta (2025-2026) è la seconda opera di Federico Gardella. Il libretto di Cecilia Ligorio, cui si deve anche la regia, è liberamente tratto da un racconto 'giapponese' di Lafcadio Hearn. La prima opera di Gardella, anch'essa in un atto su libretto di Cecilia Ligorio, era stata *Else*, da *Fräulein Else* di Arthur Schnitzler, rappresentata a Montepulciano e a Reggio Emilia nel 2021. Le fonti letterar ie dei due libretti non sono cronologicamente molto lontane: dodici anni separano la nascita di Schnitzler (1862) da quella di Hearn (1850); mentre c'è una distanza quasi doppia tra la pubblicazione di *Fräulein Else* nel 1924 e quella di *Una promessa infranta*, che fu data alle stampe a Boston nel 1901 in *A Japanese miscellany*.

Nella visione di Gardella si profila una specie di continuità ideale tra i due lavori, pur diversissimi, perché in entrambi ci si confronta con la presenza di mostri: «In Schnitzler, dovendo creare una drammaturgia a partire da un testo che è un monologo interiore, abbiamo individuato un gruppo di personaggi che circondano la protagonista: sono loro i mostri, che però hanno tutti un rispecchiamento nelle voci del mondo interiore di Else. In *Una promessa infranta* c'è un vero e proprio fantasma, più reale che nell'opera precedente».

Una promessa infranta ha lo stesso titolo di un breve racconto di Lafcadio Hearn (Leucade 1850-Tokyo 1904). Dopo anni avventurosi negli Stati Uniti, Hearn era giunto in Giappone nell'aprile del 1890 con il progetto di scrivere un libro su questo paese, dove invece decise di rimanere per sempre. Sposò la figlia di un ex-samurai, rinunciò alla cittadinanza britannica, assunse il cognome della moglie, Koizumi, e il nome di Yakumo, fu naturalizzato giapponese, e pubblicò in inglese una dozzina di libri di antiche leggende, spesso facendosi anche narrare dalla moglie i racconti che poi scriveva. Alla morte di Hearn, nel 1904, Hofmannsthal scrisse che era forse l'unico europeo che avesse davvero conosciuto e amato il Giappone. Amato «non con l'amore dell'esteta o la passione dello studioso, ma con un sentimento più intenso, più raro e completo: con l'amore di chi prende parte alla vita interiore del paese». Il breve ricordo

di Hofmannsthal è stato ripubblicato come premessa a *Ombre giapponesi*, un volumetto Adelphi che riunisce una scelta (curata da Ottavio Fatica) dai libri di racconti che Hearn scrisse e pubblicò in inglese.

La conoscenza del Giappone e della sua cultura, con particolare attenzione al nō, fa parte da tempo del mondo di Federico Gardella, che tra l'altro ha vinto nel 2009 il Takefu International Composition Award e nel 2012 il Toru Takemitsu Composition Award. Oltre agli studi di pianoforte e composizione al Conservatorio di Milano (con Piero Rattalino, Riccardo Risaliti, Sonia Bo, Alessandro Solbiati) e all'Accademia di Santa Cecilia (con Azio Corghi) Gardella ricorda l'importanza che hanno avuto per lui gli incontri con Brian Ferneyhough e Toshio Hosokawa. Si comprende facilmente che volesse evitare ogni rischio, anche lontano, di esotismo. Si trattava piuttosto di costruire una drammaturgia che potesse anche porre in evidenza i punti di contatto profondi tra certi aspetti della vocalità del nō e la ricerca di Gardella.

La concezione del libretto elimina ogni elemento di ambientazione giapponese, a parte l'accenno dell'inizio al sakè bevuto dai due custodi: non si dice che il protagonista maschile è un samurai e si modifica il macabro finale. Nel testo di Hearn il fantasma della prima moglie strappa, letteralmente, la testa alla seconda moglie, mentre nel libretto dell'opera è il Marito che, sconvolto, credendo di colpire il Fantasma, ferisce a morte la Seconda Moglie con il vetro di un vaso rotto. E nel libretto, non nel racconto di Hearn, il Marito si suicida, impiccandosi al ciliegio sotto cui era sepolta la prima moglie.

Dei due custodi uno è fuggito subito dopo la tragedia, e torna dopo vent'anni: a lui racconta la fine del padrone il primo custode, quello che è sempre rimasto («qualcuno doveva potare il ciliegio»), il personaggio che nel libretto comprende e spiega la vicenda nell'ultima scena. Alla fine il ritorno delle parole e della musica dell'inizio coinvolge tre voci, perché una voce di baritono si è aggiunta a quelle di soprano e mezzosoprano del Prologo.

Nella prima parte dell'opera di Gardella ogni scena si colloca in un tempo diverso rispetto alla precedente. Dopo il Prologo, collocato fuori dal tempo, la prima scena ha come protagonisti i due custodi venti anni dopo. Nella seconda scena ritorniamo all'epoca della tragedia: la Se-

conda Moglie narra al Marito l'incontro con il Fantasma della Prima Moglie, e si rifiuta di considerarlo un semplice sogno. Il racconto del Marito provoca il *flashback* della terza scena, in cui viene evocata la promessa di non risposarsi da lui fatta alla Prima Moglie morente. E la Seconda Moglie apprende che la Prima è sepolta sotto il ciliegio. Nella quarta scena il Marito e la Seconda Moglie, sotto gli occhi del Fantasma della Prima, si uniscono in un amplesso amoroso, interrotto dal Primo Custode, perché il Marito deve partire. Dalla quinta scena, in una incalzante successione, si compie la tragedia: il vaso con i fiori di ciliegio va in mille pezzi, il lampadario cade, il letto si ribalta e il Fantasma pone alla Seconda Moglie l'alternativa: «Parti o muori». Ma il Marito impedisce la partenza, e nell'oscurità della settima scena ode la voce del Fantasma e colpisce per errore la Seconda Moglie, che muore tra le sue braccia. Nell'ottava e ultima scena si narra il suicidio del marito.

La composizione dell'opera si è intrecciata con quella di una breve pagina sinfonica (sette minuti), *A Tempest*, scritta nel 2025 per l'Orchestra Nazionale della RAI: la commissione era giunta quando l'opera era iniziata e ciò ha fatto sì che parte del pezzo sinfonico divenisse una sorta di cartone preparatorio con dei punti di contatto con la partitura di *Una promessa infranta*.

Nell'oscurità del Prologo si sente appena il *pianissimo* dei glissandi degli archi, con le note isolate dei crotali, il lamento delle due voci femminili (che ritroveremo alla fine della prima scena, quasi evocate dalla capacità di comprensione del Primo Custode), lo spingersi degli archi in un registro acutissimo: in poche battute si presentano vocaboli che ritroveremo nel corso dell'atto unico. Ho richiamato l'attenzione sulle poche note dei crotali perché nel corso dell'opera le apparizioni del Fantasma della Prima Moglie sono accompagnate dalla 'campanella' (evocata dai crotali), che la donna aveva chiesto al marito di metterle in mano seppellendola. E i crotali nella seconda parte dell'opera sono immersi in una bacinella d'acqua per ottenere un glissando, che segna idealmente il piano inclinato che porterà al tragico epilogo.

Lo stacco netto del *fortissimo* all'inizio della prima scena è un esempio di un modo di procedere caro a Gardella, teso a incidere nella continuità drammaturgica con gesti di forte, immediata evidenza. Non sarà difficile,

all'ascolto, riconoscere il ricorrere di alcuni di questi gesti, dall'inquietudine evocata dai glissandi degli archi ai suoni da loro 'gettati' nel registro acutissimo, ai quali si è già accennato. Ritornano in diverse occasioni ripetizioni rapidissime di gruppi di note e appare due volte un episodio strumentale che si trova anticipato dalle pagine conclusive di *A Tempest*. Nell'opera lo si ascolta la prima volta nella quarta scena, quando la Seconda Moglie e il Marito fanno l'amore e vengono interrotti. Non ci sono interruzioni quando l'episodio riappare nella settima scena, subito dopo la morte della Seconda Moglie. Al Marito ormai solo si accostano le ombre delle due mogli, lo accarezzano senza toccarlo, e «ogni carezza agisce sul suo corpo come un colpo violento»: i colpi della grancassa caratterizzano l'intero svolgimento di questa ampia pagina segnata da poetica, intensa e interiorizzata sospensione, più di cento battute nelle quali si delinea un crescendo fino al *fortissimo* e un graduale ritorno alla rarefazione strumentale del sommesso inizio.

Nella caratterizzazione vocale del Marito e delle due Mogli non si riconoscono netti contrasti: la varietà dei comportamenti vocali, la loro precisa definizione, anche per ciò che riguarda il parlato, servono a individuare le specifiche situazioni, in una storia dove trovano posto tristezza e sofferenza, ma non veri e propri conflitti, perché nella versione del libretto la tragica vicenda pone in evidenza soprattutto l'amore, anche quello della Prima Moglie, che, come dice il Primo Custode, l'osservatore più consapevole, si è sentita abbandonata, ma avrebbe potuto liberare il Marito dalla promessa di non risposarsi, se le fosse stato chiesto.

Accanto al canto si fa uso del parlato, in diversi registri, e talvolta anche agli strumentisti dell'ensemble sono richiesti interventi parlati, con l'idea di conferire alla buca d'orchestra un ruolo che vada oltre il suono strumentale. Nel rapporto voce-ensemble sono significativi diversi momenti in cui una voce ha quasi la stessa linea di alcuni strumenti, non per proporre un raddoppio tradizionale, ma per acquisire una profondità, quasi una tridimensionalità. La voce del Fantasma evoca in qualche misura la vocalità del nō, ma solo come libera suggestione: anche in questo caso, il riferimento alla cultura giapponese è filtrato «per restituirci l'immagine di una voce che ci parla da un altro mondo» (Gardella).

Note di composizione

di Federico Gardella

Una promessa infranta è un'opera in un atto tratta da un racconto di Lafcadio Hearn (scrittore irlandese, di origini greche, vissuto in Giappone) che si inscrive nell'antica tradizione delle storie giapponesi di fantasmi, i *Kwaidan* (怪談). Il mondo interiore, con il suo portato perturbante, era stato al centro della mia prima collaborazione con Cecilia Ligorio: da quell'incontro era nata *Else*, opera in un atto tratta da *Fräulein Else* di Arthur Schnitzler. Ci rimaneva, però, il desiderio di esplorare il luogo in cui quei mostri (quegli stessi fantasmi) si mostrano al di fuori, incarnandosi in presenze reali; è nata così l'idea di questa nuova opera, di questo teatro in cui tutto muove dal canto e dalla parola. Una parola data, una promessa infranta: quella parola che ha tradito cerca adesso un ultimo sussulto di verità nella sua vocazione al canto.

Ma quest'opera è anche un atto d'amore nei confronti di una cultura a cui devo tanto, la cultura giapponese. Avvicinarla mi ha permesso di scoprire parti di me (e della mia musica) che prima non conoscevo: l'importanza del silenzio, la cura del dettaglio, il significato profondo racchiuso in ogni singolo gesto. Approfondire alcuni tratti del Nō, ad esempio, ha modellato il mio approccio alla vocalità, la mia idea di teatro.

In quest'opera c'è tutto questo (senza, non avrei potuto scriverla), ma c'è anche molto altro. C'è la necessità di portare sulla scena i fantasmi, le paure, le ossessioni, c'è il bisogno di guardarli negli occhi, di affrontarli.

Dal punto di vista compositivo, ho immaginato una musica in cui il suono e la parola costruiscano un rapporto allo stesso tempo fragile e prezioso, un rapporto basato talvolta sulla complicità, talvolta sull'indifferenza. Perché, più mi addentravo in questa vicenda, più mi accorgevo della complessità dei sentimenti che la abitano: ogni personaggio è una moltitudine, ma ognuno è legato all'altro da una fitta rete di fili invisibili. Come nella vita. Come nella musica. E così, il suono di quest'opera definisce uno spazio acustico in cui materiali sotterranei scandiscono la forma affiorando in superficie. Una danza lenta, un canto lontano, il

suono di una campanella: questa musica agisce sui personaggi anche quando non la sentiamo, anche quando diventa invisibile. Come un fantasma.

Mai avrei immaginato di comporre un'opera sui fantasmi, ma col tempo mi sono accorto che la musica che scrivevo mi chiedeva di esplorare la parte più silenziosa del suono. E più il suono diventava invisibile, più emergeva un'altra dimensione di ascolto, più personale, più autentica. Siamo abituati a considerare musica tutto (o quasi tutto) ciò che si ascolta, tutto ciò che appartiene al dominio dell'udibile. Sempre più spesso, invece, la mia musica si occupa dell'inudibile, di ciò che non si può ascoltare, di ciò che rimane sommerso. In questo modo ha preso forma il progetto di un teatro delle ombre, una drammaturgia del suono e della parola in cui osservare i fantasmi, restando in ascolto delle loro (e delle nostre) paure.

Radici di sangue

Note di direzione di Mimma Campanale

«Vedo il mio io attraverso una lente che lo moltiplica;
tutte le figure che si muovono intorno a me sono io
e io m'adiro per il loro modo d'agire».
E.T.A. Hoffmann, *Gli elisir del diavolo*

Tra il XVIII e il XIX secolo, in seguito alle devastanti epidemie di colera, si diffuse un timore molto particolare: la *tafofobia,* la paura di essere sepolti vivi (un'ansia terrificante che accomunava grandi maestri della letteratura come Edgar Allan Poe e Fëdor Dostoevskij). Per tale motivo venivano costruite 'bare di sicurezza' nelle quali al polso o alla mano del defunto veniva collegata una campanella che permetteva di segnalare un eventuale risveglio e di chiedere aiuto. Il monitoraggio notturno da parte dei guardiani dei cimiteri, assunti proprio per restare in ascolto, era un'interminabile attesa di angoscia e speranza. Da un simile tintinnìo ha inizio *Una promessa infranta* di Federico Gardella: una storia di morte e di fantasmi. Forse.

L'opera si articola in un prologo e otto scene che non procedono in ordine cronologico, ma secondo una serie di avviluppamenti temporali di *flash-back* e *flash-forward*. L'organico strumentale prevede un doppio quintetto (archi e fiati) con le percussioni come perno ritmico e drammatico. Speculare è l'impianto del cast, composto da cinque voci: le due femminili (soprano e mezzosoprano) interpretano la Prima e Seconda voce per poi diventare rispettivamente Seconda moglie e Fantasma/Prima moglie in un momento successivo; due ruoli maschili (tenore e basso) sono il Primo e Secondo custode, mentre il baritono, il Marito (poi Terza voce nel finale), funge da elemento convergente su cui si concentrerà l'intera azione.

Una promessa infranta è tratta dall'omonimo racconto di Lafcadio Hearn[1] basato a sua volta su un'antica leggenda di Izumo. Il *Kwaidan* (da

[1] Lafcadio Hearn, *Ombre giapponesi,* trad. Ottavio Fatica, Adelphi, Milano, 2018.

kai, 'mistero/apparizione' e *dan,* 'discorso/racconto' in giapponese, letteralmente 'storia di fantasmi') originale narra di un samurai che promette alla moglie morente di non risposarsi e di seppellirla in giardino con una campanella. Spinto dalle pressioni sociali, l'uomo si sposa una seconda volta, venendo meno al patto. Una notte la nuova sposa viene terrorizzata dal fantasma vendicativo della prima moglie, tornata per punire il tradimento. Lo spettro uccide la donna strappandole, letteralmente, la testa. Il libretto di Cecilia Ligorio rielabora la storia originale di *yūrei*,[2] trasformandola in una spietata radiografia dei labirinti interiori, delle paure, del senso di colpa e di un amore tossico che produce passioni ingovernabili. La partitura ne asseconda gli intenti allontanando la tentazione di qualsiasi esotismo e divenendo suono incarnato della violenza dei limiti umani.

Prologo. Nell'oscurità di un tempo sospeso e indefinito, i rintocchi di un crotalo catturano immediatamente l'attenzione: non si tratta di semplici impulsi isolati, ma suoni generatori di un tetracordo frigio nel genere cromatico (la-sol♯-fa♯-mi) che gli archi eseguono attraverso glissandi lamentosi. Ne intuiamo la presenza soltanto a livello percettivo, poiché i quattro suoni partono in maniera sincrona. Entriamo così in una precisa dimensione semantica: secondo la classica dottrina dell'*ethos*, il modo frigio, legato al culto di Dioniso e alla catarsi, veniva associato all'espressione della passione, dell'eccitazione e dell'emotività. Sembra quasi di intravvedere in lontananza un girone dantesco, scandito da rintocchi d'argento che alla quarta iterazione subiscono una mutazione cruciale. Il *la* del crotalo viene fissato da un *la* del contrabbasso, più grave di tre ottave. Esso diventa 'corda di recita' per due voci spettrali che, confondendosi tra loro, danno finalmente corpo ai gemiti iniziali degli archi. È difficile stabilire se si tratti di due voci o di una soltanto: sembrano voci di donna, senza nome, che ripetono come una cantilena ipnotica: «Piangi. Ma i ciliegi sono in fiore.

[2] 'Anima flebile/oscura', sono i fantasmi della tradizione giapponese, tradizionalmente raffigurati come figure eteree, sono connotati da fortissimi sentimenti come collera o dolore, che impediscono loro di trovare pace finché il tormento non viene placato.

Piangi, amore. E io rimango. Ridi, amore. E io rimango. Amore, amore». Sull'ultima evocazione della parola *amore* ritorna il crotalo accompagnato dagli archi sospiranti; seguono altri tre rintocchi prima della strozzatura finale sulle note più acute possibili. Poi, il silenzio.

Da questa introduzione intuiamo subito che l'ensemble sarà il narratore onnisciente che veicolerà l'ascoltatore nel rivelare ciò che si cela dietro le parole. Le scene procedono senza soluzione di continuità e la frammentazione temporale risponde alla logica del delirio. Il tempo non-cronologico è il tempo dell'inconscio, dove passato, presente e allucinazione coesistono.

Nella Scena I compiamo il primo salto temporale. Troviamo la seconda coppia di voci, due custodi dai quali veniamo a conoscenza di un misfatto avvenuto vent'anni prima. Compare il quintetto dei fiati, omoritmici, con tre urla ravvicinate, poi altre tre più diradate che culminano con il *la* acuto pizzicato dei violini. È la distorsione e parcellizzazione dei tre rintocchi iniziali del crotalo, ascoltati nel prologo. Le esplosioni deflagrano e confluiscono nel brusìo sommesso di viola e violoncello che pulsano con glissandi regolari di armonici in piano. La tensione diventa turbamento con l'ingresso della gran cassa che accompagna il racconto dei due personaggi con un battito cardiaco sul quale si innestano specularmente i suoni compatti, ma instabili, degli archi. Uno dei due custodi ha dovuto 'potare il ciliegio', il grande *ospite inquietante* di tutta l'opera. Nella parte finale della scena tornano le due voci femminili, con la stessa nenia ipnotica, spenta dall'ultimo grido dell'orchestra con il violoncello che completa la frase del soprano, inabissandone l'apparizione.

Il primo grande filo conduttore dell'opera, che ritroviamo sia nell'architettura musicale che nella simmetria drammaturgica delle voci è rappresentato dalla figura negativa e perturbante del Doppio. Come emerge dalla penetrante analisi di Otto Rank[3] allievo di Freud, sul significato del sosia nella letteratura e nel folklore, il Doppio assume una valenza di *autoscopia,* il soggetto cioè vede davanti a sé un altro se stesso, come un'entità auto-

[3] Otto Rank, *Il Doppio. Uno studio psicoanalitico*, SE Edizioni, Milano, 2001.

noma, ma allo stesso tempo identica. Con Hoffmann e Poe in particolare, il motivo del *Doppelgänger* assume un nuovo 'peso psicologico', dando voce al problema della moderna disgregazione dell'unità dell'Io, e divenendo, così, l'immagine *unheimlich*[4] di un'alterità che emerge e irrompe dall'interno, di un fantasma che invade e minaccia lo spazio dell'interiorità e della ragione o, in termini freudiani, di un meccanismo psichico-emotivo di proiezione di paure e di aspetti rimossi. In *Una promessa infranta* tutto è doppio: i due custodi, le due donne, il marito stesso (o meglio la sua mente scissa), l'ensemble strumentale (ombre delle linee vocali).

La scena II è un *flashback* di vent'anni. Veniamo catapultati direttamente nel sonno inquieto della Seconda moglie: il sospiro senza suono di corno e clarinetto viene minacciato dall'interferenza degli archi frenetici e sotterranei, il sistema nervoso della partitura, capaci di passare dalla carezza più tenera allo spasmo più violento. Una raffica cromatica dei fiati ridesta la Seconda moglie che, al cospetto del Marito rivela il proprio turbamento. Scambia il suo sposo per il fantasma senza volto visto poco prima. La voce passa dal cantato al parlato, su suoni fissi e intermittenti dell'orchestra. La rassicurazione della voce maschile è solo apparente. Dal punto di vista musicale e percettivo emerge, lampante, l'ossessività dei suoni e dei pensieri. In questa scena l'orchestra funge da lente moltiplicatrice degli stati d'ansia della Seconda moglie: il compositore chiede ai musicisti di bisbigliare le parole del fantasma. L'effetto che si crea, in assenza di altri suoni, è di trappola claustrofobica.

In tutta l'opera i personaggi non hanno nome. L'espediente del 'nome negato' utilizzato in maniera molto simile anche nel romanzo *Rebecca, la prima moglie* di Daphne du Maurier[5] (che ha diversi punti di contatto

[4] Tradotto in italiano con 'perturbante' è definito da Freud come «quella sorta di spaventoso [*un-heimlich*] che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare [*heimlich*]», diventando l'espressione della sua ipotesi psicanalitica dell'immanenza dello 'strano' nel 'familiare'. Sigmund Freud, *Il Perturbante (Das Unheimliche, 1919)* in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio,* Bollati Boringhieri, vol. I, Torino, 1969.

[5] Daphne du Maurier, *Rebecca, la prima moglie*, Il Saggiatore, Milano, 2020 (reso celebre dall'omonimo film di Alfred Hitchcock del 1940).

con la nostra storia), rappresenta nel caso della *Seconda moglie* un'identità fragile, destinata a essere colonizzata dal mito della defunta. Questo 'contagio' nel corso della partitura viene reso esplicito dalla duplicazione delle due linee vocali e dall'interscambio delle rispettive espressioni fino a perdere i propri connotati specifici a favore dell'evanescenza timbrica amplificata dall'ensemble.

Nella Scena III il Marito ripercorre il momento della promessa fatta alla Prima moglie. Con il ritorno dell'immagine del ciliegio riaffiora il motto musicale 'ma i ciliegi sono in fiore': una frase che nel prologo veniva cantata dal soprano (la Seconda moglie), ma che solo ora comprendiamo appartenere alla Prima moglie. Comincia così a delinearsi un cortocircuito cognitivo in cui il dubbio spazza via ogni certezza. In questa sezione, ogni frase sembra sdoppiarsi e riverberarsi nello spazio, evocando più personaggi di quanti siano presenti sul palco. La scena si chiude con le parole «Non avere paura. Hai solo sognato» sussurrate ancora una volta dai musicisti che questa volta diventano l'eco del Marito e non del Fantasma.

La Scena IV musicalmente lega la dimensione ineffabile e spettrale e quella più materica e viscerale. Abbiamo il primo vero cambio di metronomo in corrispondenza dell'atto fisico tra il Marito e la Seconda moglie. L'ensemble è il noi della coppia. Ma in stanza sono in tre, insieme a loro, accanto al letto, c'è il fantasma della Prima moglie. Se da un lato il doppio quintetto cerca l'omoritmia, dall'altro la grancassa suona i colpi della morte, la violenza primordiale che accomuna certi atti fisici all'omicidio. La musica si fa rovente, incandescente, febbrile. Un'interruzione improvvisa tramuta poi la grancassa nella campanella demoniaca di inizio opera. Il Marito deve andare (nell'opera non si conosce il suo lavoro) e pone il Primo custode a sorvegliare la Seconda moglie, quasi fosse prigioniera, non solo del fantasma.

La Scena V mette in atto un tumultuoso scontro tra la Seconda moglie e il Fantasma. Le percussioni (Bongos, Toms e Grancassa) diventano lo sfondo sonoro e psichico dell'azione. Il mezzosoprano (Fantasma) ha sempre il suo 'doppio' nel flauto in sol. Il contrabbasso, invece, è lo specchio musicale del soprano (Seconda moglie). Il panico dilaga attraverso gli archi, per poi condensarsi quando l'ensemble, compatto, imprigiona

la protagonista nella sua gabbia coniugale sulla frase «troppa tristezza tra queste pareti, troppe lacrime, troppi sospiri». In questo intreccio pare emergere un'allusione ai «troppi sospiri» intonati da Cio-cio-san all'apertura del II atto di *Madama Butterfly*. Ci troviamo forse di fronte a un ideale seguito drammatico, capace di trasformare *Una promessa infranta* nel potenziale compimento narrativo dell'opera di Puccini?

Nella Scena VI, dopo una raffica di furiosi bicordi in glissando degli archi, che rappresentano il desiderio di fuga della Seconda moglie, un tam-tam spegne tutti i suoni e restano le nude voci. Il soprano trova la sua ombra onnipresente nel contrabbasso, mentre il baritono (Marito) non canta, ma parla, interrompendo in modo sempre più alterato la linea vocale femminile. Le sue parole trattenute si traducono in scale di armonici tremolati degli archi. Ritornano poi timidamente i suoni fissi dei fiati, ossessivi come sempre, questa volta però dei rintocchi di crotali, soffocati in acqua, fagocitano ogni intervento musicale. Ormai accecato dalla rabbia, il Marito si rifiuta di credere alla presenza del Fantasma. Questa tensione è esplicitata nel tentativo dell'ensemble di tenere ben salda a terra l'azione attraverso scale discendenti che assecondando la forza di gravità, della quale sembrano risentire l'effetto. Comincia a delinearsi sempre di più la frattura psichica del protagonista, la musica si fa vettore di paura e rabbia. La non accettazione del Fantasma è necessaria per non aprire la sua ferita narcisistica. Nell'opera il marito *volutamente* sceglie di contrarre un nuovo matrimonio. Nella mancata elaborazione del lutto, la preghiera di guarigione non esaudita si trasforma in collera verso la defunta stessa.

La Scena VII vede il Marito finalmente affrontare il (suo?) Fantasma. L'orchestra spazializza e moltiplica la linea vocale del mezzosoprano e pause di silenzi improvvisi riempiono lo spazio sonoro di tensione sempre crescente. Si annullano tutte le barriere identitarie. Nel momento di massimo climax, tutto l'ensemble segue l'azione omicidiaria del Marito che si scaglia contro il Fantasma, deciso a eliminarlo. Cascate di suoni in crescendo colorano la scena di una furia cieca, fuori controllo. Poi silenzio. Il Marito comprende di aver colpito la Seconda moglie, che comincia a cantare, insieme a lui, un debole tetracordo, esanime, parallelamente al flauto in sol (in precedenza associato alla Prima moglie/Fantasma). L'indefinito regna. Il soprano ritorna con la formula «ma i ciliegi sono in

fiore» del prologo, raddoppiata oltre che dal flauto, anche dagli archi spettrali che eseguono la frase con armonici tremolati in *ppp*. Ritorna la sezione tumultuosa della Scena IV, secondo e ultimo cambio di tempo. Comprendiamo quanto quell'atto fisico, contenesse in sé la sua vera natura ambigua di amore e morte. Quel ritmo quasi tribale diventa danza macabra tra le presenze ultraterrene della prima e seconda moglie. Il Marito crolla, sconfitto dal suo dolore fino a che le tre figure si allontanano dalla scena. In questa sezione i confini tra psichico e reale si sovrappongono. Il fantasma della prima moglie altro non è che l'*Ombra* (in senso junghiano)[6] del marito stesso: il rimosso non elaborato è talmente denso da inquinare lo spazio relazionale, trascinando la nuova moglie nel medesimo abisso psicotico in ciò che viene comunemente definito *folie à deux*. L'uccisione della seconda moglie da parte del marito (mentre crede di colpire il fantasma) è l'esplicitazione dell'*identificazione proiettiva*: l'uomo aggredisce fisicamente la donna reale perché proietta su di lei lo spettro della propria colpa. Egli non vede più la sposa, ma solo il proprio 'peccato' incarnato, compiendo materialmente l'atto che nel racconto originale era delegato alle mani ghermitrici dello spettro. Vocalmente vediamo come dall'omoritmia e sovrapposizione vocale (disturbo psicotico condiviso) si passi all'emissione sempre più lenta, allucinata del baritono, specchio di una mente che ormai ha spento la coscienza per farsi possedere dal vuoto. Il nuovo matrimonio non è un atto di libertà, ma il tentativo di riparare un lutto mai elaborato. L'illusione fusionale della nuova unione si scontra immediatamente con il divieto della promessa infranta. Nella partitura questa tensione si traduce in un'ambivalenza acustica costante: i duetti nuziali, lontani dall'esprimere una serena armonia, sono infiltrati dalle dissonanze del doppio quintetto, rivelando che il presente è già stato colonizzato dal rimosso. È il preludio a ciò che Phil Mollon definisce i «tumulti segreti» della vergogna:[7] l'uomo,

---

[6] Secondo Carl Gustav Jung l'*Ombra* è l'archetipo che racchiude il lato oscuro della personalità: rabbia, istinti repressi, debolezze, che l'Io cosciente non riconosce come propri e proietta all'esterno.

[7] Phil Mollon, *Vergogna e gelosia. Tumulti segreti*. Astrolabio, Roma, 2006.

non tollerando il crollo della propria integrità morale, trasforma l'amore in una paranoia parossistica.

La Scena VIII è speculare alla Scena I. Due rintocchi di *la* sfigurati ci riportano al dialogo tra Primo e Secondo custode. Ritornano tutti gli elementi musicali dell'opera fino a che non ascoltiamo nuovamente i tintinnii cristallini del crotalo, come nel prologo. All'ombra del ciliegio, immobile, tutto resta identico, ma adesso, le voci sono tre.

Il vero protagonista muto dell'opera è l'albero di ciliegio. Se nel racconto originale la prima coppia di sposi pianta un susino (simbolo di resilienza e continuità), nel libretto della Ligorio compare il ciliegio: elemento che nel teatro Nō e nel folklore giapponese funge da catalizzatore di spiriti, incarnando la transitorietà. Presenza quasi costante (con l'unica eccezione della Scena IV), l'albero caratterizza musicalmente la frase più ricorrente della composizione «ma i ciliegi sono in fiore». È sotto lo stesso albero che viene sepolta la Prima moglie insieme alla sua campanella. Secondo una leggenda giapponese le radici del ciliegio si nutrono del sangue dei defunti per generare fiori di una bellezza straziante. Alla fine dell'opera, l'albero diventerà l'altare laico su cui il protagonista, sopraffatto dalla spietatezza delle proprie turbe psichiche, consegnerà la sua vita.

Una promessa infranta di Federico Gardella propone una sfida interpretativa: il dramma del Marito non risiede nella paura di un castigo esterno, ma nell'intollerabile vergogna di aver infranto la propria integrità specchiandosi nel tradimento della promessa. L'orchestra e le voci si fanno carico di questa nudità psichica, traducendo in suono l'angoscia claustrofobica di chi, nel tentativo di distruggere lo spettro della propria miseria, finisce per versare sangue reale prima di consegnarsi al silenzio del ciliegio. La partitura diventa cattedrale sonora di un sacrificio rituale necessario, nucleo magmatico di una promessa che può essere mantenuta solo attraverso l'annullamento di sé; all'ombra di un ciliegio, dalle radici insanguinate.

Note di regia

di Cecilia Ligorio

Una promessa infranta è il secondo lavoro che ho il piacere di condividere con Federico Gardella. Devo questo incontro all'intuizione di Mauro Montalbetti che, nel 2020, era direttore artistico del Festival di Montepulciano e ci ha affiancati nella prima opera composta da Federico: *Else*, tratta dalla novella di A. Schnitzler, *Fräulein Else*. Ricordo bene la nostra prima conversazione. Da subito risultò chiaro che esisteva un territorio comune di sensibilità e sguardo che permise a Federico, con sorprendente coraggio, di affidare a una quasi sconosciuta una materia per lui estremamente personale, importante e urgente. Quel periodo segnò l'inizio di una proficua collaborazione e di una grande amicizia.

Anche di quest'opera, come per *Else*, sono librettista e regista. Nella mia esperienza, questo doppio ruolo crea un cortocircuito interessante: non affronto mai la scrittura pensando alla scena, per lasciare libero il fluire delle immagini; d'altra parte, come regista non mi rapporto al materiale pensando di conoscerlo, perché nell'incontro con la musica il testo cambia natura. Diventa un enigma da risolvere.

Per parlare del processo di composizione del libretto e della concezione dello spettacolo, è utile richiamare brevemente la novella originale. *Una promessa infranta* (*Of a Promise Broken*) è uno dei racconti più inquietanti di Lafcadio Hearn, autore che dedicò gran parte della sua opera alla trascrizione e reinterpretazione delle antiche leggende del Giappone. Il racconto si inserisce nella tradizione dei *kaidan*, storie di fantasmi che riflettono la sensibilità giapponese nei confronti del soprannaturale e del legame tra vivi e morti.

La vicenda si apre con la malattia di una giovane donna, moglie amatissima di un samurai. Consapevole dell'approssimarsi della fine, la donna, sopraffatta dall'angoscia di essere dimenticata, chiede al marito una promessa solenne: non dovrà mai prendere un'altra sposa. L'uomo, convinto che il suo dolore durerà per sempre, giura di rispettare il desiderio della moglie e di seppellirla sotto il ciliegio piantato insieme a lei nel giardino. La donna a quelle parole, si spegne serenamente. Per lungo

tempo il vedovo rimane fedele al proprio voto. Tuttavia, gli anni trascorrono e il peso della solitudine, unito alle pressioni dei familiari e alle convenzioni sociali, incrina la sua determinazione. Alla fine l'uomo cede: si risposa con una giovane donna, ignara della promessa pronunciata un tempo. Ma nel mondo evocato da Hearn la parola data possiede un valore sacro e i giuramenti infranti non restano senza conseguenze. Poco dopo le nozze, la presenza della prima moglie torna a manifestarsi. Il suo spirito appare nella casa con inquietante regolarità: silenzioso, pallido, immutabile nel suo dolore. L'apparizione rivolge la propria collera soprattutto contro la nuova sposa, considerata l'usurpatrice di un legame destinato a durare oltre la morte. La giovane vive in uno stato di crescente angoscia. Quando confessa al marito le minacce dello spettro, egli la rassicura promettendole protezione. Ma inevitabile è il tragico epilogo: il fantasma della prima moglie uccide la nuova consorte strappandole la testa dal corpo e la lascia cadere sotto il ciliegio prima di dissolversi per sempre.

Al di là dell'elemento macabro, il racconto riflette alcuni temi centrali dell'immaginario giapponese: il valore assoluto della parola data, la persistenza dei sentimenti oltre la morte e la convinzione che passioni troppo intense — amore, gelosia, rimpianto — possano spezzare il confine tra il mondo terreno e quello degli spiriti. La vera inquietudine della novella non risiede tanto nella comparsa del fantasma, quanto nell'idea che nessuna promessa possa essere pronunciata con leggerezza.

Da queste considerazioni sono partita per la scrittura. Mi interessava trovare un modo che permettesse a questa storia di parlare di esperienze reali che si insinuano nel nostro quotidiano. Per questo ho sentito la necessità di mettere in secondo piano il mondo giapponese. Il samurai sarebbe stato solo un uomo. Un marito in lutto. L'Ora del Bue, in cui il fantasma si manifesta, sarebbe diventata, più universalmente, la notte, eliminati i riferimenti ai monaci e all'imperatore e così via.

Due sono stati i temi principali nello sviluppo drammaturgico del testo. Il primo: rendere lo spettro metafora dei fantasmi che ognuno di noi affronta quando ama qualcuno di cui non conosce il passato. Il secondo: il senso del patto d'amore, quel dialogo interiore che nasce quando i desideri cambiano e ciò che eravamo entra in conflitto con ciò che siamo diventati**.**

Le parole drammatiche e poetiche, soprattutto quelle rivolte ad accogliere la musica, si differenziano da quelle narrative perché cercano di far sì che ogni parola contenga azione, relazione o intenzione. Pertanto tutto ciò che non è necessario decade. Quando si scrive un testo poetico, la parola scelta, quella che emerge sul foglio, è l'ombra di tutte quelle cui si è rinunciato. Ho scelto la forma del verso libero. Un verso non è solo composto dalle parole che lo formano, ma anche dalla tensione ritmica, semantica, sonora e persino visiva, con tutto ciò che della pagina rimane in bianco, con tutte le parole non dette o con quelle che avrebbero potuto essere dette in modo differente. Anche graficamente, i versi dialogano con lo spazio vuoto.

Lo sguardo si rivolge alla scelta delle parole, delle 'immagini forti', capaci di seminare un intreccio di temi poetici che potranno suggerire, in fase di composizione musicale, dei *leitmotiv*. Il dispositivo testuale nasce dalla volontà di percorrere la storia per flashback concentrici. La narrazione non segue un tempo lineare, ma circolare: è un tempo interiore, sospeso, che diventa il diaframma della memoria, una rete in cui i fantasmi rimangono incagliati.

Ultimata la scrittura, arriva il momento più emozionante: l'attesa della musica, vera portatrice di senso, che incarna e vivifica lo spazio bianco nella pagina poetica. È solo dalla musica che parte la messa in scena. È la musica che rivela ciò che la regia deve incarnare o ri-conoscere del libretto. Pur essendo invisibile, il materiale musicale non è meno esigente. Bisogna mettersi in ascolto per riconoscere l'«altrove di senso» che la musica indica e apre. La musica supera sempre l'intenzione originaria del librettista, perché possiede la capacità unica di esprimere l'indicibile. E la musica di Federico Gardella ha il dono di farlo in maniera mai scontata, radicandosi in un pensiero fortemente strutturato drammaturgicamente e nella sensibilità di chi sa dare sostanza alle pieghe più sottili dell'anima. Di fronte a questo, la scena deve creare lo spazio necessario affinché la materia sonora prenda forma fisica nelle immagini. La drammaturgia visiva procede per affioramenti.

La nostra scena è concepita però come un luogo di emersione della memoria: solo ciò che questa trattiene diventa visibile. Ambienti essenziali: pochi elementi mobili, linee geometriche, un letto (il luogo degli

amori consumati), una finestra, la panchina del giardino, il ciliegio. Lo spazio è idealmente diviso in due livelli di realtà: quello del presente, abitato dai vivi; e lo spazio del ricordo, avvolto nell'ombra che progressivamente contamina il primo. Nessuna separazione netta distingue le due dimensioni. Il resto rimane nel buio.

Dal punto di vista della regia, una delle maggiori sfide riguarda la rappresentazione del fantasma, sia sul piano metaforico e interpretativo sia su quello pratico. Sono partita dall'attribuzione di un significato a questa inquietante presenza. La domanda non è: «Il fantasma esiste davvero?», ma piuttosto: «Come si ama qualcuno sapendo che una parte di lui ci resterà sempre inaccessibile?».

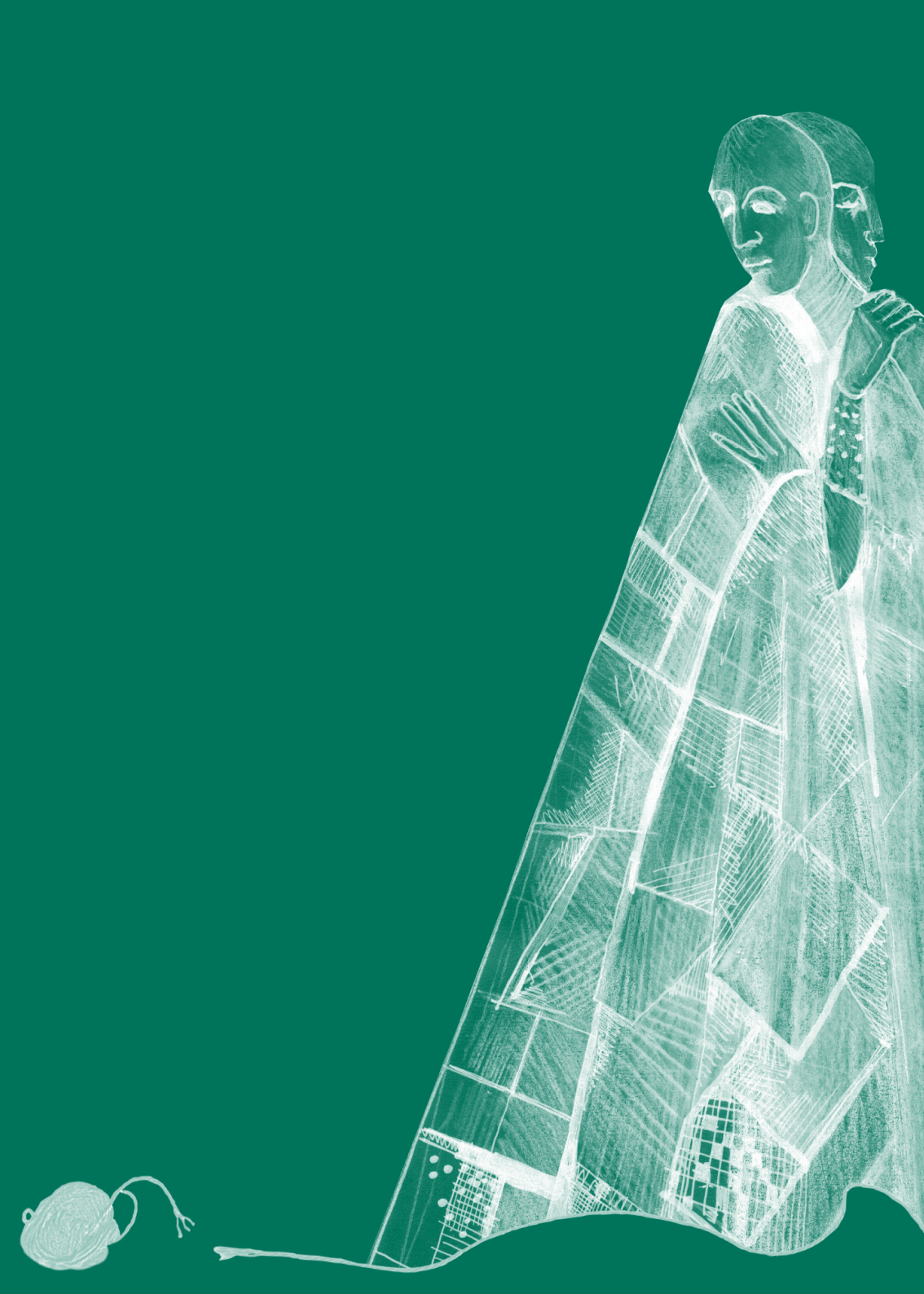
Ogni relazione sentimentale è abitata da presenze invisibili: ricordi, desideri, promesse, rimpianti, persone che hanno lasciato un segno prima di noi in coloro che amiamo. Entrare nella vita di qualcuno significa confrontarsi con una parte della sua storia che non ci appartiene e che, proprio perché irraggiungibile, può assumere contorni minacciosi.

Quando la Seconda Moglie entra nella casa del Marito, essa è già abitata da un'assenza. Il Marito custodisce il ricordo della Prima Moglie come qualcosa di segreto. Non ne parla. Non lo condivide. Ecco dunque che l'uomo non tradisce perché torna ad amare, ma perché non comprende che l'amore, per rimanere vivo, deve essere continuamente attualizzato. La promessa fatta alla Prima Moglie era autentica nel momento in cui è stata pronunciata: era la verità di quell'istante. Il suo errore non consiste nell'aver cambiato vita, ma nell'aver lasciato che una parola pronunciata nel passato continuasse a governare il presente senza mai essere interrogata. Il fantasma nasce da questo silenzio: dall'incapacità di dare un nuovo significato al ricordo e trasformarlo in memoria condivisa, egli non riesce a guardare in faccia il fantasma. Non gli restituisce il proprio cambiamento. La presenza negata della Prima Moglie acquista consistenza, fino a diventare l'unica, ultima e letale realtà. Trascorsi ormai molti anni dai fatti, saranno i due Custodi, unici sopravvissuti e testimoni impotenti della tragedia, a incontrarsi nel giardino della casa, ormai deserta, per evocare quegli eventi, cercare di dar loro un senso e forse, grazie al loro sguardo compassionevole, liberare le ombre dal dolore per permettere loro di riposare in pace all'ombra del ciliegio.

La Prima Moglie è una figura incompleta, frammentaria: talvolta è soltanto una voce, talvolta un'ombra proiettata. Ma quell'ombra, poco a poco, acquista autonomia e dà forma a una nuova materia.

Insieme ad Alberto Favretto, scenografo dello spettacolo, abbiamo cercato un linguaggio teatrale capace di incarnare questo paradosso: un corpo sospeso tra presenza e assenza. È stato il dialogo con la tradizione giapponese del teatro di figura, e in particolare con il *bunraku,* a offrirci una soluzione. In questa forma teatrale i personaggi sono grandi marionette che vivono attraverso l'azione, apertamente visibile, dei manipolatori: il pubblico non è chiamato a credere a un'illusione perfetta, ma ad assistere al processo che la rende possibile. La convenzione non nasconde l'artificio; al contrario, lo espone, trasformandolo in verità scenica. Nella nostra opera, la prima apparizione fisica della Prima Moglie avviene proprio attraverso una marionetta, nel momento in cui il Marito, nella terza scena, racconta la sua morte. È lui a darle vita: precipita nel ricordo e, attraverso il racconto, la richiama sulla scena. La marionetta della Prima Moglie non è dunque un espediente estetico, né un semplice omaggio alla cultura da cui proviene la novella. È il dispositivo drammaturgico che rende visibile il funzionamento della memoria. La Prima Moglie appare inizialmente come un corpo inerte, una presenza sospesa tra oggetto e persona. Il pubblico vede simultaneamente il fantasma e il gesto che lo anima, accettando quel patto misterioso che permette al teatro di rendere credibile anche l'impossibile. La marionetta è, nello stesso tempo, presenza e proiezione, corpo e ricordo. Nel corso dello spettacolo, la distanza tra la marionetta e l'interprete si assottiglia progressivamente. Talvolta condividono la scena, talvolta sembrano sovrapporsi, fino a confondersi. Perché il fantasma non appartiene né al regno dei morti né a quello dei vivi: abita il territorio ambiguo della memoria.

La memoria, come il teatro di figura, non riproduce la realtà: la ricrea attraverso l'emozione, trattenendo solo ciò che non siamo riusciti a lasciare andare.



Interno borghese **inglese**,
con poltrone **inglesi**.

Serata inglese.

Il signor Smith, **inglese**,
nella sua poltrona e nelle sue pantofole **inglesi**,
fuma la sua pipa **inglese**
e legge un giornale **inglese**
accanto a un fuoco **inglese**.

Porta occhiali **inglesi**;
ha baffetti grigi, **inglesi**.
Vicino a lui, in un'altra poltrona **inglese**,
la signora Smith, **inglese**,
rammenda un paio di calze **inglesi**.

Lungo silenzio **inglese**.

La pendola **inglese**
batte diciassette colpi **inglesi**.

SPOLETO TEATRO CAIO MELISSO

Settembre 2026 - **Gio 3** (20.30) anteprima,
Ven 4 (20.30), **Sab 5** (18.00), **Dom 6** (17.00)

LA CANTATRICE CALVA

Opera da camera in un atto

Musica di **Luciano Chailly**
Libretto di **Eugène Ionesco**

Edizione Casa Ricordi, Milano
Nuovo allestimento del Teatro Lirico Sperimentale

Personaggi e interpreti:

Signor Smith **Nicola Di Filippo** / **Oronzo D'Urso**
Signora Smith **Valentina Coletti** / **Simone van Seumeren**
Signor Martin **Davide Peroni** / **Stepan Polishchuk**
Signora Martin **Rosa D'Alise** / **Anna Pieri**
Mary **Giorgia Cavaliere** / **Sara Di Santo**
Il capitano dei pompieri **Mattia Ribba** / **Davide Romeo**
La cantatrice calva (voce interna) **Beatrice Caterino**

Direttore **Marco Angius**
Regia, scene, costumi e luci **Pier Luigi Pizzi**
Assistente alla regia **Mirco Michelon**
Assistente alla scenografia **Daniel Mall**
Realizzazione luci **Eva Bruno**

Solisti dell'Orchestra Filarmonica Umbra V. Calamani
Tecnici del Teatro Lirico Sperimentale

Sinossi

I Signori Smith siedono nel loro salotto, la Signora fa considerazioni sulla cena, il marito schiocca la lingua in segno d'approvazione.

La Signora Smith loda il dottor Mackenzie, che prima di operare Parker si è fatto operare lui. Il Signor Smith sottolinea che però il dottore è sopravvissuto, mentre Parker è morto, e ne deduce che Mackenzie non sia un bravo medico. Il Signor Smith comunica alla moglie che Bobby Watson è morto, entrambi si dispiacciono per Bobby Watson, vedova e omonima di Bobby Watson. E chi si prenderà cura di Bobby e Bobby Watson, i due figli dei Watson? Entra la cameriera Mary, racconta del bel pomeriggio passato fuori e annuncia che i Signori Martin sono alla porta. Il Signor Smith la sgrida, non sarebbe dovuta uscire anche se egli stesso le aveva dato il permesso. Gli Smith vanno a cambiarsi mentre la cameriera fa accomodare gli ospiti. I Martin ingannano l'attesa chiacchierando e scoprono di venire entrambi da Manchester, di abitare nella stessa casa, di avere la stessa figlia e di essere sposati. I Signori Smith, vestiti come prima, li raggiungono. La Signora Smith invita gli ospiti a raccontare qualche avventura, la Signora Martin riferisce quindi di aver visto il giorno stesso un signore intento ad allacciarsi le scarpe. Suonano alla porta, la Signora Smith va a controllare, ma non trova nessuno. Suonano di nuovo, il Signor Smith fa per alzarsi, ma la moglie lo ferma, perché, quando suonano alla porta, non c'è mai nessuno. Inizia un acceso dibattito per capire se, quando suonano alla porta, sia più probabile che ci sia qualcuno o che non ci sia nessuno. Il Signor Smith sostiene la prima tesi e decide di andare a vedere, alla porta trova il capitano dei pompieri. La Signora Smith è contrariata per aver avuto torto, il pompiere vuole vederci chiaro e ripercorre insieme alle due coppie la dinamica della discussione, decretando infine che quando suonano alla porta a volte c'è qualcuno, altre nessuno. La Signora Smith invita il pompiere ad accomodarsi, lui, siccome non ha tempo, si siede e domanda se per caso non ci sia del fuoco in casa. Siccome la risposta è negativa, il pompiere non

ha niente da fare, e racconta una favola: un bue chiede ad un cane perché non abbia ingoiato la sua tromba, il cane si scusa, pensava di essere un elefante. Le Signore supplicano per un altro aneddoto, il pompiere si lancia in un dettagliato racconto che si conclude con la nonna di un parroco che prende spesso il raffreddore. Entra di nuovo Mary, che riconoscendo il pompiere si getta tra le sue braccia. I Signori Smith reputano che il comportamento della domestica sia sconveniente, ma le concedono di recitare una poesia. I versi declamati da Mary descrivono un mondo in cui tutto prende fuoco, il pompiere si ricorda quindi che deve andare, ma prima di uscire chiede ai Signori della cantatrice calva. La Signora Smith lo assicura che la cantatrice calva si pettina sempre allo stesso modo. Nell'aria c'è molta tensione, gli Smith e i Martin, rimasti soli, iniziano a discutere fino a gridare senza ascoltarsi a vicenda.

I Signori Martin siedono nel loro salotto, la Signora fa considerazioni sulla cena, il marito schiocca la lingua in segno d'approvazione.

(l.g.)

Libretto dell'opera

Come un oggetto d'amore

di Angela Annese

> Avevo musicato una pièce comica, di humour, ma che di fondo era amara, quasi tragica. Era una farsa apparente. Non era certo la 'farsa magica' all'austriaca tipo Flauto magico, né era, come le farse in genere, la caricatura dei sentimenti e delle situazioni comuni. La cantatrice calva rappresentava il trionfo dell'assurdità, di quell'assurdo che Kierkegaard considerava "l'attaccamento appassionato ad una incertezza oggettiva che per sua natura è offensiva per l'intelletto". E il mio interrogativo era: sarò riuscito con la musica, attraverso l'allucinazione dei suoni e l'elaborazione dei ritmi, ad aderire agli intenti etico-dialettici della pièce di Ionesco?[1]

L'11 maggio 1950, a Parigi nel Théâtre des Noctambules, andava in scena per la prima volta *La Cantatrice chauve* di Eugène Ionesco (Slatina, 26 novembre 1909 - Parigi, 28 marzo 1994), con indiscusso insuccesso. Già autore di versi e prose che ne avevano messo in luce lo spirito iconoclasta, incline al sarcasmo e al paradosso, lo scrittore esordiva ora come drammaturgo con una *pièce*, terminata non molti mesi prima, che quell'attitudine e quel sentire trasferiva sul piano della rappresentazione precisandone il senso e accrescendone la portata, a partire da una circostanza (forse non del tutto) fortuita, la lettura, da lui compiuta al fine di apprendere le basi della lingua inglese, di un manuale di conversazione franco-inglese per principianti costituito per intero dal susseguirsi, stolido quanto ineluttabile nella sua intrinseca necessità, di enunciati di stupefacente banalità. Il pre-testo dell'opera, ha ricordato il suo autore nell'illustrarne con asciutta chiarezza le ragioni, si è presentato da sé proprio in tali «sorprendenti verità: per esempio, che la settimana ha sette giorni, cosa che d'altronde sapevo; oppure, che il pavimento è sotto e il soffitto sopra, cosa che ugualmente, forse, sapevo ma sulla quale non avevo mai riflettuto seriamente, o che avevo dimenticato,

[1] Luciano Chailly, *Le variazioni della fortuna*, Milano, Camunia, 1989, p. 171.

mentre mi appariva improvvisamente tanto stupefacente quanto indiscutibilmente vera. [...] Dopo le verità universali, l'autore del manuale mi rivelava verità particolari; e a tal fine, ispirato senza dubbio dal metodo platonico, adottava la forma dialogica. Fin dalla terza lezione, venivano messi uno di fronte all'altro due personaggi, non so ancora se reali o inventati: il signore e la signora Smith, una coppia di inglesi. Con mia grande sorpresa, la signora Smith informava il marito che essi avevano molti figli, che abitavano nei dintorni di Londra, che il loro nome era Smith, che il signor Smith era impiegato, che avevano una domestica, Mary, pure inglese, che avevano da vent'anni certi amici di nome Martin. [...] Oltre queste specifiche verità permanenti, se ne trovavano altre più occasionali: per esempio, che gli Smith avevano appena finito di cenare e che la pendola suonava le nove della sera, ora inglese. [...] Alla quinta lezione arrivavano i Martin, amici degli Smith; iniziava così fra i quattro una conversazione e, sulla base di assiomi elementari, si costruivano verità più complesse. [...] A questo punto ebbi un'illuminazione. [...] La mia ambizione era divenuta più grande: comunicare ai miei contemporanei le verità essenziali di cui il manuale di conversazione franco-inglese m'aveva reso cosciente. D'altronde i dialoghi degli Smith, dei Martin, degli Smith con i Martin, erano di per sé teatro, in quanto il teatro è dialogo. Dovevo dunque scrivere un'opera teatrale. Scrissi così *La cantatrice calva*. [...] Un'intera parte della commedia è composta con il semplice accostamento di frasi tratte dal mio manuale d'inglese; gli Smith e i Martin di quel manuale sono gli Smith e i Martin della commedia, gli stessi, pronunciano le stesse massime, compiono le stesse azioni o le stesse 'inazioni'».[2] Sono dunque i cinque citati personaggi – ai quali viene ad aggiungersi un Capitano dei pompieri in cerca di un incendio da spegnere – a 'non agire' sulla scena, un salotto borghese dichiaratamente inglese (ma universale è per Ionesco il piccolo borghese cui egli volge il suo sguardo impietoso, «l'uomo delle idee preconcette, degli slogan, il conformista di ogni latitudine»), in un indefinito scorrere del tempo biz-

[2] Eugène Ionesco, *Note e contronote*, Torino, Einaudi, 1965 (ed. or. *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962), pp. 169-71.

zarramente scandito dagli incongrui rintocchi di una pendola, attraversato in superficie da frammenti di conversazioni sconnesse e insensate, aliene da qualunque forma di relazione con la realtà; un tempo che è privo di accadimenti come i personaggi sono privi di vita interiore, un tempo immobile che fatalmente procede verso la definitiva frantumazione del linguaggio, fino al parossistico sovrapporsi di luoghi comuni e poi di fonemi inarticolati che prelude all'ineffabile finale, nel quale tutto ricomincia, identico al principio, con i Martin anziché con gli Smith. Poiché, ricorda Ionesco, «gli Smith e i Martin non sanno più parlare perché non sanno più pensare, non sanno più pensare perché non sanno più commuoversi, non hanno più passioni, non sanno più esistere, possono 'divenire' chiunque, qualunque cosa, giacché, non esistendo, sono gli altri, il mondo dell'impersonale; sono intercambiabili; possiamo mettere Martin al posto di Smith e viceversa, nessuno se ne accorgerà».[3]

Accolta dalla generale disapprovazione di pubblico e critici – tra i rari estimatori, André Breton, Raymond Queneau, Philippe Soupault, Jean Tardieu –, sconcertati da «una specie di commedia o di anticommedia, cioè veramente una parodia di una commedia, una commedia della commedia [...] una specie di *tragedia del linguaggio*»[4] così manifestamente agli antipodi del teatro borghese da tempo consolidato riferimento, e da una platea assai povera di spettatori, *La Cantatrice chauve* è uscita presto di scena per ritornarvi oltre due anni dopo, nello stesso allestimento di Nicolas Bataille che l'aveva tenuta a battesimo, in cartellone al minuscolo Théâtre de la Huchette dal 7 ottobre 1952 al 26 aprile 1953 insieme a *La leçon*, prima di una nutrita serie di commedie con le quali Ionesco ha in breve tempo dato seguito alla *Cantatrice chauve* sviluppandone l'assunto. Una più lunga permanenza sulla ribalta, dunque, corroborata dalla contestuale pubblicazione di un estratto del testo sulla rivista del Collège de Pataphysique cui lo scrittore aveva frattanto aderito, che tuttavia ha solo in parte scalfito l'ostilità dei molti detrattori. Quattro anni ancora sarebbero trascorsi prima che nel 1957 (il 16 febbraio la nuova

[3] Ivi, pp. 173-74.
[4] Ivi, p. 173.

prima) *La Cantatrice chauve* venisse ripresa al Théâtre de la Huchette finalmente con successo, mai più lasciando quel palcoscenico dove è in scena tuttora, da allora senza interruzioni, nell'originario allestimento di Bataille infine divenuto storico.

Il progressivo affermarsi dell'opera di Ionesco in Francia, attestato dalla pubblicazione nel 1953 del primo volume del *Théâtre* presso le Éditions Arcanes, ha trovato immediato riflesso in Italia, dove più prontamente che altrove se ne è colta la provocatoria, dirompente novità: nello stesso 1953 appare sulla rivista «Itinerari» *Il teatro di Ionesco astratto per inverisimiglianza*, primo scritto sul tema in lingua italiana, firmato da Gian Renzo Morteo che sarà traduttore e studioso del drammaturgo tra i più autorevoli; del 27 luglio 1956 è la prima presenza di Ionesco sulle scene italiane – l'allestimento di *La cantatrice calva* e *Le sedie* realizzato al Piccolo Teatro di Milano dalla Compagnia Franco Parenti - Jacques Lecoq – e del 1958 la pubblicazione presso Einaudi di *La cantatrice calva e altre commedie*. Un interesse che, in parallelo con il delinearsi della centralità di Ionesco nella cultura del Novecento, si fa negli anni sempre più consapevole e diffuso, estendendosi alla radio e alla televisione – il debutto radiofonico ha luogo il 19 settembre 1956 sul Terzo Programma con un adattamento della *Cantante calva* (non ancora prevalsa la 'cantatrice' della versione di Morteo) diretto da Luciano Mondolfo, tra gli interpreti Lea Padovani, Alberto Bonucci, Anna Maestri, Paolo Panelli; una *Cantatrice calva* sobriamente essenziale va in onda sul Secondo Canale televisivo il 21 ottobre 1967 nella traduzione di Morteo, con la regia di José Quaglio, Franca Valeri e Ferruccio De Ceresa per i coniugi Smith, Carmen Scarpitta e Renzo Montagnani per i Martin – e toccando l'ambito musicale con Domenico Guaccero, che alla riflessione estetica dello scrittore ha guardato e ai suoi testi ha liberamente attinto per lavori sperimentali quali *Incontro a 3 (Variazioni su Ionesco)*, del 1963, e *Nuovo incontro (a tre)*, composto l'anno seguente.

Molteplici, soprattutto a ridosso della creazione delle sue *pièces* e fino agli anni Ottanta, le occasioni di fecondo incontro con la musica per Ionesco, fervente ammiratore di Mozart e sostenitore del Domaine musi-

cal attivo a Parigi dal 1954, a lungo guidato da Pierre Boulez. Luogo d'incontro privilegiato sempre il teatro: per il balletto – sono creazioni importanti *La leçon*, realizzato nel 1963 per la televisione danese dal coreografo Flemming Flindt su musica espressamente scritta da Georges Delerue, e *Les chaises*, ideato da Maurice Bejart su musica di Wagner nel 1981 – e per l'opera, un più vasto ambito nel quale sono titoli di rilievo *Le maître*, composto nel 1959 per la radio francese da Germaine Tailleferre sul testo della commedia scritta nel 1953, *The Bald Soprano*, scritto nel 1959 dallo statunitense Martin Kalmanoff sulla versione inglese della *Cantatrice chauve*, *The Photo of the Colonel*, composto nel 1964 per la radio britannica da Humphrey Searle su libretto proprio dal racconto *La photo du colonel* e dalla commedia *Tueur sans gages* tra loro connessi, e, di particolare significato, *Maximilien Kolbe*, complessa opera dalla lunga gestazione della quale Ionesco ha scritto il libretto per la musica di Dominique Probst, inizialmente destinata all'Opéra di Parigi ma infine rappresentata per la prima volta a Rimini il 20 agosto 1988.

Artista e intellettuale di fine sensibilità e profonda cultura, Luciano Chailly (Ferrara, 19 gennaio 1920 – Milano, 24 dicembre 2002) ha a lungo tenuto riposta nella propria biblioteca l'edizione italiana della *Cantatrice calva* – la terza della traduzione di Morteo pubblicata da Einaudi, n. 7 della Collezione di teatro diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri, datata 1969 –, acquistata appena uscita, prima di considerare la possibilità di comporre un'opera su quel testo, caposaldo del Novecento teatrale. Determinanti in tal senso le esortazioni dei tre figli, rievocate dal musicista nella sua preziosa memoria autobiografica, *Le variazioni della fortuna*, con affettuosa gratitudine: «Quel tipo di umorismo germogliato su uno stelo di pessimismo, quell'ebbrezza paradossale di un'eloquenza fine a sé stessa, alla prima lettura non gratificò né mio figlio né me, e tanto meno invogliò me a trarne un'opera lirica. | Invece sarebbe venuto il giorno in cui avrei deciso di comporre *La cantatrice calva*, e la dedicai ai miei figli, perché in certo senso erano stati promotori di quella nascita. Cecilia disse "tu, papà, che hai dimostrato di essere spiritoso in musica dovresti scrivere, in questo periodo di bar-

bate, una nuova opera buffa". Riccardo disse "dovresti fare un'opera nel solco di *Procedura penale*, che è un precedente di sicura garanzia". Floriana disse "io credo che sul soggetto della *Cantatrice calva*, anche per il successo che ha avuto in tutto il mondo, ci sia da fare ancora un pensierino».[5] Le questioni poste da Ionesco erano certo fortemente sentite dal musicista, umanista autentico convinto dell'alto profilo etico della creazione artistica, al quale era d'altra parte tutt'altro che estranea la cifra del grottesco, dolente chiave di resa poetica della desolata condizione umana che aveva in misura rilevante connotato il suo teatro musicale già nella scelta della fonte letteraria. Non è di poco conto, a questo riguardo, quanto egli stesso ha rivelato a proposito del valore riconosciuto da Dino Buzzati a *La cantatrice calva*, fonte d'ispirazione per la sua *Procedura penale*.

Chailly affronta dunque con entusiasmo le sfide poste da quello che egli definirà «il mio lavoro tecnicamente più difficile». «Milano - Settembre 1981 / Pieve di Ledro – 1 Maggio 1982» è l'indicazione relativa all'avvio e al termine della composizione dell'opera annotata in calce alla partitura ma ben prima, nell'agosto del 1980, ha avuto inizio la complessa costruzione del libretto, per la quale egli ha adottato il testo di Ionesco, sostanza e cuore dell'(anti)commedia, cogliendone così il significato ultimo e rispettandolo alla lettera fin nelle didascalie, fatta salva l'eliminazione di taluni passaggi funzionale a una stesura appropriata sul piano drammaturgico. Con ammirata emozione abbiamo scorso, presso l'Archivio Provinciale di Trento dove l'Archivio Luciano Chailly è custodito, i fogli di lavoro, ricchissimi di dettagli di ogni sorta annotati con minuziosa accuratezza a matita e con più colori di inchiostro, che registrano ogni aspetto del complicato processo, il cui esito lo scrittore ha specialmente apprezzato in quanto «paradossalmente fedele e originale. Era la pièce ed era qualcosa di più».[6]

---

[5] Chailly, *Le variazioni della fortuna*, p. 167.

[6] *Je suis toujours fasciné*, [trascrizione parziale di una conversazione tra Luciano Chailly ed Eugéne Ionesco filmata ad Arezzo il 18 novembre 1986], in *La cantatrice chauve*, Paris, Opéra Comique, Saison 1996-1997, p. 11.

Affascinato dal teatro di Ionesco, «dove la satira di una società priva di vita interiore e l'ironica denuncia dei luoghi comuni sul modo ironico fanno affiorare profonde inquietudini esistenziali»,[7] Chailly individua nell'allucinazione sonora – elemento costitutivo di quella che egli ha definito «una terza maniera» nel proprio percorso d'autore – e nella distorsione ritmica le vie per le quali dar vivo corpo a una materia di per sé 'inespressiva', a personaggi senz'anima, ad azioni senza motivo né scopo. Solida base una chiara struttura formale, le variazioni su tema, che nella continua trasformazione consente in un tempo caleidoscopica varietà e complessiva unitarietà e insieme, nel suo mobilissimo svolgersi senza sviluppo, rende quasi palpabile l'inesorabile fissità della rappresentazione. Suddivise in due parti secondo precise ragioni di drammaturgia musicale – si è esattamente a metà dell'opera e il Capitano dei pompieri fa il suo ingresso in scena – e spesso interpolate da episodi di raccordo, si susseguono dunque venti variazioni di natura e valenza espressiva sempre differenti su un tema, presentato nell'Introduzione ('La pendola'), che è costituito da due serie di dodici suoni ben definite nella loro funzione, una per la linea melodica di base e l'altra per gli arabeschi di ornamento, secondo l'idea di uno «stemperamento del serialismo su strutture, se non sempre deformate, deformalizzate» che caratterizza la 'terza maniera' del compositore.

Come già per *Procedura penale*, qui con più elaborate soluzioni, l'esigua, sceltissima strumentazione è supporto essenziale per la plastica materializzazione di atmosfere e situazioni come per l'identificazione dei personaggi, disegnati a forti tinte proprio in quanto incolori, ai quali essa è associata con corrispondenze ben determinate: in ordine di disposizione in partitura, un quintetto a fiato per Mary, soprano leggero, e per il Capitano dei pompieri, basso (flauto e ottavino, affidati a un unico esecutore, e oboe d'amore per lei, heckelphone, corno di bassetto e sarussofono per lui), un quintetto a pizzico (mandolino, mandola, chitarra, arpa e clavicembalo) per gli Smith, contralto e tenore, e un classico quin-

[7] Luciana Fusi, *Chailly père relit Ionesco*, «Opéra International», marzo 1997, pp. 11-2: 12.

tetto d'archi per i Martin, mezzosoprano «spesso mugolante» e baritono «quasi recitante». Una vera e propria tavolozza di registri e di timbri per il compositore, che ne utilizza le amplissime possibilità con sapiente immaginazione e sempre al servizio della parola, cantata o semplicemente pronunciata, in una sorvegliatissima scrittura vocale che arriva a prevedere per le parole non cantate sette diverse modalità di esecuzione, per ognuna uno specifico segno di notazione. E alla voce Chailly affida l'unico suo intervento nel testo originario, peraltro ben accolto da Ionesco: richiamata *en passant* dal Capitano dei pompieri, l'inesistente cantatrice calva viene evocata, invisibile, dalla pura voce del canto, «come una voce che venga dall'aria», in una sospesa suggestione sonora che ben prepara il precipitoso finale.

Prevista e predisposta per il 13 marzo 1985 alla Piccola Scala di Milano, dove *Una domanda di matrimonio* di Chailly su libretto di Claudio Fino e Saverio Vertone da Anton Čechov aveva debuttato nel 1957, ma cancellata con la chiusura del teatro, la prima rappresentazione della *Cantatrice calva* ha avuto luogo l'8 novembre 1986 alla Kammeroper di Vienna, che una prima del compositore, *Il libro dei reclami* su libretto di Renato Prinzhofer ancora da Čechov, aveva accolto nel 1975. Una prima molto attesa e partecipata per la *Cantatrice calva*, avvenuta alla presenza dei due autori in un allestimento realizzato nell'originale versione in lingua italiana subito ripreso ad Arezzo, in scena al Teatro Petrarca il 18 novembre nell'ambito della XIII Festival internazionale atti unici. Dieci anni più tardi la prima francese, il 5 marzo 1997 all'Opéra Comique di Parigi, in una riuscita produzione del Jeune Théâtre Lyrique de France diretto da Pierre Medecin. Sul finire del secolo un prezioso ritorno per l'opera, che è ai nostri giorni oggetto di un rinnovato interesse del quale il presente allestimento è sentita testimonianza. Un'opera, questa *Cantatrice calva*, amata da Eugène Ionesco – così lo scrittore al compositore: «All'inizio ero affascinato e impaziente, adesso non sono più impaziente ma sono affascinato. Perché c'è una cosa: *La Cantatrice chauve* non è uno scherzo, e lei non ha fatto uno scherzo. Perché? Perché è un'opera assurda e l'opera assurda più è assurda più dev'essere seria. Ma la sua serietà è graziosa, ricca di sfumature, assai lieve e grave nello

stesso tempo. La sua musica ha riunito qualità opposte, che hanno formato un insieme per me ammirevole»[8] – e 'oggetto d'amore' per Luciano Chailly, che ne ha indicato il tratto per lui caratteristico nella «felicità della composizione. Mentre la componevo era come quando ci si accorge che si possiede un oggetto d'amore, che si è una cosa sola, senza resistenze da nessuna parte. Credo sia la condizione ideale e sempre auspicata da chiunque crei qualcosa»[9].

Un sentito ringraziamento a Floriana e Cecilia Chailly.

[8] *Je suis toujours fasciné*.
[9] Carla Maria Casanova, *E la Cantatrice cantò. Ionesco secondo Chailly*, «La Nazione», 18 novembre 1986.

Note di direzione

di Marco Angius

La cantatrice calva (1950), il capolavoro di Eugène Ionesco che apre la stagione del teatro dell'assurdo, trova nella musica di Chailly (1982) un *pendant* perfetto, elogiato come contributo ideale da parte del drammaturgo. L'opera da camera in un atto, dalla celeberrima anti-commedia nella traduzione di Gian Renzo Morteo, viene articolata dal compositore ferrarese in un tema con 20 variazioni rispetto alle 11 scene di Ionesco e con l'introduzione reale di una cantatrice fuori scena nel finale.

Il *tema* viene scandito dai rintocchi asimmetrici di una pendola che scopriremo essere un elemento sonoro realistico e al tempo stesso allucinato, una sorta di congegno a orologeria il cui meccanismo occulto determina i passaggi tra le diverse situazioni. La tendenza al mistero, al testo impronunciabile, all'oscurità teatrale che porta poco prima del finale a una soluzione rovesciata e senza via d'uscita, si sposa perfettamente con l'impianto originario. D'altra parte le simmetrie e combinazioni multiple si rivelano ai limiti di una drammaturgia musicale esoterica, anche nei rapporti tra i personaggi e gli strumenti che li incarnano: un ensemble organizzato in tre quintetti di fiati, archi e strumenti a pizzico. Sia negli incastri della doppia coppia in scena, sia nei singoli momenti della cameriera Mary e del capitano dei pompieri, si riconoscono richiami interni e trasversali: i coniugi Smith si riflettono all'inizio negli strumenti a pizzico mentre a Mary risponde una combinazione di ottavino e corno inglese; i signori Martin sono supportati da un quartetto d'archi e il pompiere da un controfagotto (oltre che da combinazioni di violoncello e contrabbasso).

Il linguaggio musicale di Chailly, all'inizio degli anni '80, appare acido e implacabile sia nella scrittura vocale sia negli orditi dell'ensemble (spesso vere e proprie 'cadenze' con funzione teatrale), delineando un profilo inesorabile che dal palcoscenico transita nelle trame strumentali tornando indietro in un gioco di specchi, paradossale quanto imprevedibile.

Note di regia

intervista di Ludovica Gelpi a Pier Luigi Pizzi

Maestro, torna a Spoleto dopo il successo del 2025 con il *Trittico* di Gino Negri; quali sono le sue aspettative per questo nuovo progetto?

Ho accettato la proposta con entusiasmo, confortato dalla felice esperienza dello scorso anno in un perfetto e stimolante clima di lavoro, e dal consenso ricevuto dallo spettacolo, addirittura coronato da un Premio Abbiati.

***La cantatrice calva* è uno dei testi fondamentali del teatro dell'assurdo, quali sono gli aspetti principali che vorrà mettere in luce con la sua regia e il suo allestimento?**

La prima iconica opera di Eugène Ionesco spezza le convenzioni tradizionali del teatro borghese. Mette una sera a cena due coppie alle prese con conversazioni confuse e prive di significato, luoghi comuni, paradossi, ripetitivi giochi di parole. Una provocazione, una sfida per il pubblico a considerare l'assurdità della vita, l'inconsistenza delle relazioni umane.

La mancanza di trama accentua il valore della parola in questa drammaturgia del linguaggio fra teatro e filosofia.

Quello che sembrerebbe un semplice esercizio di scrittura mette in discussione la logica e la razionalità del vivere quotidiano.

Nei miei anni parigini, al Théâtre de la Huchette ho visto più volte la *pièce* con grande divertimento. Questo mi ha permesso, attraverso illogiche situazioni e dialoghi *nonsense*, di scoprire nel Teatro dell'Assurdo una grande profondità di pensiero. Protagonista un uomo in conflitto col mondo che ne minaccia l'individualità e la spiritualità. Unica via d'uscita la solitudine, l'incomunicabilità ridotta alla banalità del conformismo.

Sia nel testo di Ionesco sia nella trasposizione di Chailly è molto evidente lo schema formale, la netta suddivisione in scene della *pièce* originale che diventano variazioni nella scrittura musicale. Su questa struttura così rigida si innesta però una narrazione continuamente sospesa, è una geometria solo apparentemente simmetrica. Questo tratto avrà un peso nella sua lettura dell'opera?

Non so ancora esattamente cosa farò. Ci penso, studio. Per ora mi sto soprattutto godendo la lettura del testo, poi, quando alle prove ci sarà la musica con gli strumenti dal vivo, mi lascerò guidare, ma senza farmi condizionare dalla rigidità della struttura musicale. Ascoltando Chailly seguirò Ionesco, che raccomandava ai registi di non atteggiarsi a drammaturghi ma semplicemente stare al servizio delle parole, lo seguo logicamente, ma senza alcuna logica. Non ci dobbiamo prendere sul serio e prima di tutto divertirci.

WANN, O LÄCHELNDES BILD,

welches wie Morgenrot
Durch die Seele mir strahlt,

FIND ICH AUF ERDEN DICH?

Und die einsame Träne
Bebt mir heisser die Wang herab!

SPOLETO SALA PEGASUS

Settembre 2026 - **Mar 8** (20.30)

LIEDERABEND

Musiche di
Alban Berg, Johannes Brahms,
Franz Grothe, Carl Loewe, Franz Schubert,
Robert Schumann

e, in **prima esecuzione assoluta**
le opere vincitrici del Concorso Fondazione Monini
Histoires Naturelles di **Sanghyun Hong**
Canti dal mare aperto di **Alessio Romeo**
Five Songs di **Francesco Darmanin**

Soprani **Aurora Bertoldi, Gaia Cardinale,**
Beatrice Caterino, Giorgia Cavaliere, Lorena Cesaretti,
Sara Di Santo, Benedetta Grasso, Ariadna Vilardaga

Mezzosoprani **Rosa D'Alise, Anna Pieri**

Tenore **Joaquin Cangemi**

Baritoni **Edoardo Di Cecco, Stepan Polishchuk**

Basso **Mattia Ribba**

Pianoforte **Dahyun Kang, Antonio Vicentini**
Chitarra **Nicolò Sasso**

Natura, fantasie zoologiche e bestiari

Guida all'ascolto di Antonio Vicentini

La Liederabend era una serata dedicata all'esecuzione di lied e canzoni in famiglia, uso che passò ai salotti colti, fino a divenire concerto pubblico. Il lied d'arte, la canzone per voce e pianoforte, rappresenta una grandissima tradizione che parte da melodie di Mozart e, passando dal primo ciclo liederistico di Beethoven, arriva all'immensa produzione di più di seicento lied di Schubert, procede con le composizioni di Schumann e Brahms fino a chiudersi con la grande stagione viennese di Wolf, Mahler e R. Strauss. Parafrasando Thomas Mann ne *La montagna incantata*: il lied è l'essenza dell'anima tedesca, canzone della nostalgia, zona di sentimenti che difficilmente si lasciano dire, parola che schiude gli enigmi del mondo ma che le labbra non riescono a pronunciare.

Partiamo dal tema evocato in questo concerto: il rapporto fra musica e natura. Dalla leggendaria nascita ad imitazione del canto degli uccelli ai giorni nostri, tenteremo un pur breve riassunto. La natura non è solo fonte di ispirazione ma anche riferimento sia emotivo che concreto. Il Romanticismo tedesco vide una fortissima connessione con la *Natur*, i cui risultati sono ben noti nella musica strumentale (la *Pastorale* di Beethoven, le *Ebridi* di Mendelssohn, la *Renana* di Schumann) ed in particolare nella liederistica. Qui ritroviamo quell'attimo privilegiato in cui ci sembra di vivere all'unisono col mondo, di respirare con il suo ritmo, di ritrovarci nello stormire degli alberi o nel mormorio delle acque. Pure la relazione con gli animali affonda nel passato le proprie radici: essi sono ben presenti nella musica medievale (il madrigale *Aquila altera* di Jacopo da Bologna) passando per l'Ottocento (*Il carnevale degli animali* di Saint-Saëns o *Il volo del calabrone* di Rimskij-Korsakov) fino ai giorni nostri (Messiaen, *Catalogo degli uccelli*; Plog, *Animal Suite*; Gardella, *Miniature per un Bestiario anonimo*). Gli animali sono stati sempre presenti nella cultura umana, elementi simbolici di una realtà che l'uomo cerca di comprendere. Miti, leggende e arti visive testimoniano abbondantemente questo rapporto simbolico e in musica gli animali esprimono emozioni o intuizioni di realtà profonde. L'uso non è però

limitato solo al loro simbolismo: ci si avvale anche dei suoni, inserendoli in brani musicali (in *Blackbird* dei Beatles viene utilizzato il canto registrato di un merlo) o di parti del loro corpo, utilizzate per creare strumenti musicali.

Il programma della serata apre con i brani vincitori del Concorso di Composizione *Monini*. Per primo Sanghyun Hong con *Histoires Naturelles* per soprano e pianoforte. Il punto di partenza più ovvio è il dialogo con Ravel, che mise in musica alcuni testi della stessa raccolta di Renard nel 1906. Ma la distanza è totale: dove Ravel costruisce atmosfere impressioniste e ironia sottile, questo ciclo lavora per gesto, frammentazione e contrasto estremo di dinamiche. Ogni brano ha una sua identità quasi teatrale: *Snake* si apre su un cluster *ff* secco e chiude in *ffff* con un'energia che sembra esplodere; *Ants* usa il pianoforte come 'macchina ritmica', con tapping e percussioni sul telaio; *The Green Lizard* chiude il piano e lo tratta come strumento percussivo; *The Donkey* è forse il più lirico, con quella sezione *Who am I?* quasi sospesa; *The Peacock* è il pezzo lungo, quasi un monodramma, con il soprano che alla fine cammina tra il pubblico. L'uso dell'inglese – traduzione di Parmée con aggiunte – è già una presa di posizione. Segue Alessio Romeo con *Canti dal mare aperto* per soprano e pianoforte. Dickinson tradotta in italiano è già una scelta compositiva in sé – una distanza doppia, geografica e temporale, che però crea una prossimità inaspettata. I due testi scelti (*Prima del porto* e *Notti selvagge*) lavorano entrambi sull'immagine del mare come spazio di attesa e desiderio, non come arrivo. Il linguaggio pianistico del secondo brano - il metro ternario composto, il movimento perpetuo in semicrome - dà una sensazione di ondeggiamento che non è mai illustrativa. La scrittura vocale del primo è più distesa, quasi narrativa; il secondo è più frammentato, con i *not-ti!* ripetuti come ossessione. Del ciclo *Five Songs* di Francesco Darmanin ascolteremo il secondo ed il quinto brano; il ciclo più 'classico' nella forma ma con un approccio armonico tutt'altro che convenzionale. Il pianoforte è quasi sempre in movimento, con figure ripetute che creano un fondo mobile su cui si staglia la voce. La scelta dei testi disegna un arco che va dal vegetale passando per l'intimo *With a Flower* e le sue atmosfere musicali rarefatte al cosmico *The Daisy follows soft the Sun*

la cui perlacea realizzazione pianistica ci accompagna verso le possibilità della Notte. C'è qualcosa di Dickinson che si presta bene alla frammentazione metrica utilizzata – i suoi versi brevi, quasi spezzati, resistono alla linearità.

Herr Olaf di Loewe racconta di un cavaliere e del suo sfortunato incontro con la figlia del Re degli Elfi (presagio di morte) durante una cavalcata nella foresta. Di Schubert ascolteremo: *Die Krähe*, lugubre dialogo con una cornacchia sulla fedeltà fino alla morte; *Auf dem Wasser zu singen*, un placido viaggio sulle acque a ritmo di barcarola che nasconde inquieti pensieri; *Die Forelle*, dove il pianoforte imita il guizzare della trota che però non riuscirà a sfuggire al suo pescatore. Schumann in *Auf einer Burg* racconta la natura che accoglie la solitudine mentre in *Sag an, o lieber Vogel* esplora la tematica del viaggio. Le romanze di Brahms riportano un più stretto contatto con episodi sentimentali. In *Die Mainacht* l'amante vaga nei boschi cercando l'amato (non sapremo mai l'esito di tale ricerca); in *Nachtigall* il canto dell'usignolo è eco evocatore della perduta bellezza paradisiaca della persona amata; in *Spanisches Lied* il vento scompiglia i capelli dell'amata che non sa se svegliare o meno chi gli dorme a fianco. Ancora l'usignolo è protagonista del *Lied der Nachtigall* di Berg, il cui canto notturno fa sbocciare le rose. Chiude la serata sempre un *Lied der Nachtigall* ma in questo caso di Grothe: canto magico della notte, voce della natura che si espande in volo con un madrigalismo d'altri tempi.

L'ulteriore particolarità di questa sera è l'accompagnamento di chitarra. Se la cosa ci sorprende, ci sorprenderà ancora di più sapere che tale pratica ha una prassi storica. Nella Vienna della prima metà dell'Ottocento, la chitarra era molto diffusa: in ogni salotto che si rispettasse non poteva mancare una chitarra; amatori e dilettanti erano presenti in gran numero. Si praticava il canto sostenendosi con lo strumento e molti compositori scrivevano accompagnamenti per pianoforte o chitarra e spesso solo per chitarra. In tale contesto s'inseriscono numerosi arrangiamenti di lied di Mozart, Beethoven e Schubert. Per avere un'idea del seguito che avessero tali edizioni, sembra che alcuni lied di Schubert siano stati pubblicati nella versione con chitarra prima ancora che quella con il pianoforte (alcune

realizzazioni per chitarra sono addirittura autografe). Alcune trascrizioni erano destinate a buoni strumentisti e probabilmente utilizzate in concerto dagli stessi elaboratori; altre erano chiaramente destinate ad un pubblico di dilettanti, senza alcuna pretesa tecnica o interpretativa (concetto molto vicino a quello dei moderni canzonieri). Esempi ne abbiamo anche al giorno d'oggi: il cd registrato nel 2012 dall'etichetta Stradivarius in cui André Fischer e Raphaël Favre eseguono l'integrale del *Winterreise* di Schubert trascritto per voce e chitarra oppure interpretazioni diffuse di brani come *Ständchen* e *Heidenröslein*.

*Si ringrazia per la consulenza musicale l'amico e collega Pasquale Punzo.

ELISIR

di sì **perfetta,**

di sì rara **qualità,**

NE SAPESSI LA RICETTA,

conoscessi chi **ti fa!**

SPOLETO TEATRO NUOVO

Settembre 2026 - **Mer 16**, **Gio 17** (09.30) recite scuole,
Ven 18 (20.30), **Sab 19** (18.00), **Dom 20** (17.00)

STAGIONE LIRICA REGIONALE

Settembre 2026 - **Assisi**, Teatro Lyrick, **Lun 21** (20.30);
Perugia, Teatro Morlacchi, **Mer 23** (20.30);
Città di Castello, Teatro degli Illuminati, **Gio 24** (20.30), **Ven 25** (18.00)

L'ELISIR D'AMORE

Melodramma in due atti

Musica di **Gaetano Donizetti**
Libretto di **Felice Romani**

Edizione Edwin F. Kalmus, Florida (USA)
Nuovo allestimento del Teatro Lirico Sperimentale

Personaggi e interpreti:

Adina **Gaia Cardinale / Beatrice Caterino / Ariadna Vilardaga**
Nemorino **Joaquin Cangemi / Nicola Di Filippo / Paolo Mascari**
Belcore **Gianpiero Delle Grazie / Edoardo Di Cecco / Stepan Polishchuk**
Il Dottor Dulcamara **Nicolò Lauteri / Davide Romeo / Nicolò Sasso**
Giannetta **Aurora Bertoldi / Giorgia Cavaliere**
Lorena Cesaretti / Benedetta Grasso

Direttore **Carlo Palleschi**
Regia **Laura Cosso**
Scene **Andrea Stanisci**
Costumi **Clelia De Angelis**
Luci **Eva Bruno**
Assistente alla regia **Zheqi Zhou**

Orchestra Filarmonica Umbra V. Calamani
Coro e Tecnici del Teatro Lirico Sperimentale
Maestro del coro **Mauro Presazzi**
Maestra al pianoforte **Dahyun Kang**

Sinossi

Atto I

L'ingresso d'una fattoria - I contadini del villaggio si riparano dal caldo all'ombra di un albero, la giovane Adina legge per tutti la storia di Tristano e Isotta e del filtro d'amore grazie al quale si innamorano; Nemorino li guarda da lontano chiedendosi se riuscirà mai a conquistare Adina. Un rullo di tamburo li interrompe: arriva il comandante Belcore insieme alla sua guarnigione, e subito offre dei fiori alla ragazza chiedendola in sposa. Lei si lascia lusingare ma rimane vaga. Nemorino attende che Belcore se ne vada per dichiararsi ad Adina, lei però non vuole impegnarsi in una relazione e lo rifiuta.

Piazza nel villaggio - Allo squillo di una tromba i popolani si riuniscono: è arrivato Dulcamara, venditore ambulante che offre un filtro magico capace di guarire tutti i mali; il prodigioso rimedio riscuote grande successo. Dissipatasi la folla, Nemorino si avvicina al venditore chiedendo un elisir d'amore. Dulcamara dà al giovane una bottiglia di vino spacciata per filtro, assicurandogli che entro un giorno farà effetto. Nemorino ne beve e, già brillo, ignora Adina, la quale si indispettisce. Torna Belcore proponendosi di nuovo alla giovane che, piccata per l'atteggiamento di Nemorino, accetta di sposare il militare. Poco dopo a Belcore viene ordinato di partire con i suoi uomini: le nozze si devono svolgere il giorno stesso. Nemorino, nel panico, chiede che si attenda l'indomani, ma Belcore non perde tempo e invita tutti al banchetto.

Atto II

Interno della fattoria di Adina - Durante i festeggiamenti, Adina e Dulcamara cantano una barcarola su una giovane che rifiuta il corteggiamento di un ricco perché innamorata di un uomo modesto. Arriva il notaio per il contratto di matrimonio, ma la sposa rimanda la firma perché Nemorino non c'è, e lei vuole che lui sia presente. L'innamorato intanto torna da Dulcamara in cerca d'aiuto: come può anticipare l'ef-

fetto dell'elisir? Il venditore gli prescrive un aumento del dosaggio. Non avendo soldi per un'altra bottiglia, Nemorino si arruola nell'esercito per ottenere da Belcore i venti scudi dell'ingaggio, ricompra quindi il vino di Dulcamara.

Rustico cortile aperto nel fondo – La contadina Giannetta racconta alle compagne la grande novità: pare che un ricco zio di Nemorino sia morto, e che gli abbia lasciato tutti i suoi beni. Nemorino non lo sa ancora e, ormai ubriaco, viene circondato dalle giovani del villaggio, compiacendosi dell'effetto del filtro. Adina assiste alla scena insieme a Dulcamara, che le dice dell'arruolamento del giovane, e capisce di amarlo. Finiti i balli con le altre, Nemorino torna da Adina, che finalmente confessa i suoi sentimenti. I due si riconciliano, Belcore lascia il villaggio, e tutti lodano le magiche virtù dell'elisir di Dulcamara.

(l.g.)

Libretto dell'opera

Innovazione senza scrupolo

di Ludovica Gelpi

Tra gli anni Venti e gli anni Trenta dell'Ottocento il panorama operistico italiano era ampiamente occupato da Rossini. Molti dei maggiori teatri proponevano più titoli dell'autore nello stesso cartellone, lasciando meno spazio ai melodrammi di compositori come Bellini e Donizetti, le cui produzioni, ciò nonostante, andavano via via ampliandosi. Il compositore bergamasco, nello specifico, componeva al ritmo pressoché incredibile di due o tre lavori all'anno e aveva già all'attivo più di trenta titoli tra opere serie, semiserie, comiche e farse. Non erano mancate notevoli soddisfazioni presso importanti teatri a Palermo, Napoli e Roma. Nel nord Italia e in particolare a Milano, a distanza di pochi mesi tra la fine del 1830 e l'inizio del 1831, Donizetti e Bellini si erano aggiudicati i rispettivi successi scaligeri di *Anna Bolena* e della *Sonnambula*. Per Donizetti questo primo momento di affermazione sulla scena milanese anticipò di poco il discreto insuccesso della successiva commissione della Scala: *Ugo conte di Parigi*. Una nuova occasione di riscatto non si sarebbe però fatta attendere.

Era la primavera del 1832 e l'impresario Alessandro Lanari era impegnato nell'allestimento della stagione del Teatro della Canobbiana di Milano. Serviva un'opera comica da poter mandare in scena attorno alla metà del mese di maggio, il tempo stringeva, e l'impresario si rivolse a Donizetti perché notoriamente capace di lavorare in tempi ridottissimi. Di questo speciale talento abbiamo diverse testimonianze, tra di esse quella del giornalista Francesco Regli: «Egli aveva da natura sortito in altissimo grado il dono dell'improvviso. Una penna, un brano di carta qualunque, e scriveva… e quanto scriveva, suonava all'istante o cantava, fosse in campo aperto, al piè d'un monte, in piacevole brigata, fra l'assordante schiamazzo dei brindisi, dovunque facesse sosta, ovunque gliene saltasse il ticchio». Ma anche il compositore stesso ci offre un'importante chiave di lettura su questo suo approccio al lavoro creativo, per cui l'*iper-focus* della fretta gli era molto più congeniale di un'elaborazione lenta in tempi distesi: «Sai la mia divisa? Presto! Può esser biasimevole, ma ciò che feci

di buono è sempre stato fatto presto; e molte volte il rimprovero di trascuraggine cadde su ciò che più tempo aveami costato».

Per la scelta del soggetto e la stesura del libretto Donizetti si affidò a Felice Romani, con il quale aveva già collaborato per *Chiara e Serafina, ossia i pirati* (1822), *Alina regina di Golconda* (1828), *Gianni di Parigi* (1831 – al tempo non ancora messo in scena) e proprio a Milano per i recentissimi *Anna Bolena* e *Ugo conte di Parigi*. Emilia Branca, moglie di Romani e sua biografa, avrebbe in seguito così riportato alcuni scambi avvenuti in questa occasione:

> L'impresario che ha l'acqua alla gola non sa a qual santo raccomandarsi all'infuori di Donizetti, e corre a pregarlo che alla meglio, e come gli è possibile, in quella distretta, gli raffazzoni uno spartito vecchio, e lo riduca presentabile al pubblico. «Che mi burli? – gli risponde il maestro – Io non ho l'abitudine di rattoppare né del mio, né di quello d'altri mai. Sta piuttosto a vedere che mi basta l'animo di farti un'opera nuova di zecca in quattordici dì! Te ne do parola, se Romani mi asseconda però!... Parlerò con lui». E subito andò a trovarlo. «Io mi sono obbligato – disse il maestro al poeta, appena il giorno stesso lo vide – a mettere in musica un poema entro quattordici giorni. Concedo a te una settimana per apparecchiarmelo; vediamo chi ha più coraggio di noi due. E scherzando soggiunse: – bada bene, amico mio, che abbiamo una prima donna tedesca, un tenore che balbetta, un buffo che ha voce da capretto, un basso francese, e che val poco, eppure dobbiamo farci onore... Caro Romani, coraggio e avanti».

L'episodio rende l'idea dell'urgenza della commissione in senso lato, non solo per quanto riguarda la realizzazione del dramma in sé, ma anche per la scelta sbrigativa del cast, che evidentemente non aveva convinto il sarcastico compositore. È da queste parole in ogni caso evidente quanto la rocambolesca situazione divertisse Donizetti, desideroso di mettersi alla prova. Emerge chiaramente anche la solida complicità tra compositore e librettista, fatta di affinità artistica e anche di una sana e giocosa competitività creativa.

Se non proprio in quattordici giorni, l'opera venne comunque scritta in tempo record. Per far fronte alla richiesta di Donizetti, Romani decise di optare per un adattamento piuttosto che per una creazione *ex-novo*, e scelse a questo proposito il libretto di *Le philtre*, *petit-opéra* in due atti

scritto solo l'anno precedente da Eugène Scribe per la musica di Daniel Auber. Non si trattò di un esercizio di traduzione, bensì della realizzazione di una nuova versione del soggetto, ampiamente variato alla radice dell'approccio drammaturgico. Autore e compositore lavorarono fianco a fianco: ad ogni passaggio realizzato da Romani, Donizetti scriveva la musica suggerendo solo modifiche minime al testo. L'unico ostacolo fu costituito dall'insistenza di Donizetti circa l'aggiunta nell'ottava scena del secondo atto della romanza per tenore «Una furtiva lagrima». È di nuovo Emilia Branca a raccontarci come andarono le cose: il compositore custodiva nel proprio portafogli una musica da camera scritta tempo prima, e volle a tutti i costi che Romani realizzasse *ad hoc* un testo per poter dar voce, con quella musica, alla profonda malinconia di Nemorino. Romani ribatté «Credilo, una romanza in quel posto raffredda la situazione! Che c'entra quel semplicione villano, che viene lì a fare una piagnucolata patetica, quando tutto deve essere festività e gaiezza?». Sappiamo chi l'ha avuta vinta.

L'impresa riuscì: *L'elisir d'amore* andò in scena il 12 maggio 1832 al Teatro della Canobbiana, convincendo da subito pubblico e critica, tanto che alla prima rappresentazione seguirono, nella stessa stagione, trentadue repliche. Fu nel 1839, con la prima parigina al Théâtre Italien, anch'essa di grande successo, che si aprì un dibattito più informato sul rapporto tra *L'elisir* e *Le Philtre*; la critica francese conosceva bene entrambe le opere e, al di là delle preferenze di ciascuno, si espresse quasi all'unanimità sulla sostanziale differenza tra i due titoli, che oltre ai tratti essenziali del soggetto condividevano ben poco sia nelle scelte teatrali sia in quelle musicali. Un'interessante riflessione sul rapporto tra approccio francese e italiano allo stesso soggetto comico venne al tempo offerta sulla «Revue des deux mondes» da Henri Blaze de Bury:

> Si è spesso paragonato *L'elisir d'amore* di Donizetti a *Le Philtre* di Auber, e tuttavia non esiste fra queste due la più piccola affinità. La musica di Auber è viva, originale, affascinante, di una gaiezza tipicamente francese che non va oltre il sorriso. Quella di Donizetti, invece, affronta la situazione senza scrupolo, marcatamente buffa nel caso del ciarlatano, appassionatamente malinconica e tenera nel caso del pastore timido che si lamenta sulla riva di un ruscello.

> Dopo tutto, la musica vive quasi sempre di sentimenti portati all'eccesso; gli italiani lo hanno compreso e per questo sono musicisti migliori di noi.

La premessa drammaturgica è semplice e si rifà a molti degli stilemi del genere buffo: nel contesto contadino di un villaggio raccolto, il giovane Nemorino (tenore) è innamorato della giovane Adina (soprano); l'ingenuità di lui è ampiamente compensata dalla di lei assai maggior consapevolezza di sé e del mondo. Mentre Nemorino cerca di trovare il modo giusto per catturare l'attenzione di Adina (che ha chiaramente già intuito il sentimento di lui), Belcore (baritono), capitano dell'esercito di passaggio, prende la scena proponendosi alla ragazza con assai più slancio. L'altro personaggio esterno è Dulcamara (baritono), venditore/speziale/genio/ciarlatano che si presenta con i suoi ritrovati – di marketing più che farmaceutici – ammaliando tutti. La cornice è popolata dai rumorosi abitanti del villaggio, una comunità viva che compartecipa in ogni momento alle vicende dei singoli. Il personaggio di Giannetta amplifica ulteriormente il sentire popolare, agisce come megafono a raccogliere la voce del popolo nel commento all'azione, lodando Adina e Belcore e sbeffeggiando Nemorino, almeno da principio. La distinzione tra i personaggi non è intrinseca ma pragmaticamente legata alla ricchezza e al lustro professionale. Nemorino viene visto come un povero illuso da tutti, non solo da Adina, fino a che non eredita un'ingente somma dallo zio; Belcore è apprezzato grazie alla sua nota carriera militare; tutti pendono dalle labbra di Dulcamara essenzialmente perché si sa esprimere in modo impeccabile e proprio grazie all'eloquio si pone subito in una posizione di superiorità rispetto ai suoi 'rustici'.

La musica introietta in tutto e per tutto questi tratti drammaturgici fondamentali. L'importante cornice comunitaria è espressa dall'onnipresenza del coro, che non si esprime solo in numeri chiusi ma in un continuo commento e dialogo con i solisti. Le vocalità dei personaggi principali rappresentano un compendio di stili canori perfettamente adatti ai tratti psicologici di ciascuno: il canto di Adina è di ispirazione più seria – è una ragazza colta, d'altronde – è ornamentato e plastico, adattandosi nel registro a ciascuna situazione, proprio come fa lei grazie alla sua abilità di leggere le persone. Il canto di Nemorino è di più spontaneo slancio

melodico – nessuna formalità può interferire con l'espressione del suo dirompente sentimento. Belcore e Dulcamara sono gli 'ospiti' del villaggio e i loro registri sono più estranei e impostati, differenziandosi di gran lunga; essi di fatto parlano altre lingue, quella militare e comicamente ritmata di Belcore, e quella ironica e pungente del venditore, che si traduce in una vocalità da buffo della tradizione.

Il caso della celebre romanza «Una furtiva lagrima» è ampiamente esemplare della genialità di Donizetti. La musica si apre con un'arpa che accompagna il tema principale cantato dal fagotto, strumento perfetto per mimare la vocalità umana in un'espressione così carica di *pathos*. C'è uno stacco significativo tra quanto precede – il duetto tra Adina e Dulcamara – e l'attacco dell'arpa e del fagotto, e anche da un punto di vista drammaturgico dovrebbe rompersi qualcosa: Nemorino si accorge che Adina soffre nel vederlo circondato da altre ragazze, non dovrebbe irrompere in un canto di gioia? Ma come sottolinea Blaze de Bury, è senza scrupolo, Donizetti, quando decide che quella musica composta ben prima di conoscere il Nemorino di Romani, tale e quale, è perfetta per questo personaggio e per questo frangente emotivo. Il compositore insiste e quell'esatta musica entra a far parte di quell'esatto momento narrativo per dare voce a quell'esatto sentimento, e al di là di ogni spiegazione logica si inserisce perfettamente nel discorso musicale e in quello teatrale, diventando tra l'altro uno dei brani più celebri dell'opera.

Il *topos* del filtro d'amore, radicato tanto nel mito classico quanto nella leggenda medievale, trova ampio spazio nella letteratura e nel teatro dal Rinascimento in poi, agendo sempre da fulcro narrativo fondamentale. Nell'*Elisir d'amore* il *topos* viene declinato nel modo più comico possibile, secondo un filone già presente nella commedia dell'arte italiana. Il filtro compare dalla prima scena nella sua veste alta e letteraria – quando Adina legge la vicenda di Tristano e Isotta, facendo sospirare da lontano Nemorino – per concretizzarsi subito dopo nell'inganno del ciarlatano Dulcamara. Non una pozione quindi, ma una bottiglia di vino. Il suo effetto non è magico e misterioso, è biologicamente ineccepibile e soprattutto appartiene alla sfera del quotidiano: molti dei contadini che si affollano attorno al carrello di Dulcamara fanno esperienza della stessa magia ogni sera, all'osteria. A rincarare la *verve* comica, ciò che ha più

potere del vino e dell'illusione è comunque il denaro: Nemorino si fa più spavaldo grazie all'innalzamento del tasso alcolemico, ma attira positivamente l'attenzione delle ragazze del villaggio solo quando eredita la fortuna dello zio.

È vero che ogni aspetto dell'opera si accorda agli stilemi del buffo: sì, il filtro non somiglia per niente all'alchemica pozione che Brangania dà a Isotta, e nemmeno al succo della viola del pensiero del *Sogno* shakespeariano, è solo un quarto di rosso; sì, la collettività non è guidata da princìpi cavallereschi verso tragiche sorti, ma dalla pragmatica venalità popolare. Eppure la storia esiste perché Nemorino, contadino *outsider*, è mosso da un sentimento tragico, e si risolve quando Adina smette di essere il tipico personaggio comico della fanciulla scaltra e civettuola ed esplora la propria complessità emotiva (a «Una furtiva lagrima» segue la malinconica aria «Prendi, per me sei libero»). Il paradosso – geniale – è che questi aspetti di grande profondità psicologica emergono vividissimi proprio grazie al forte contrasto con il contesto comico, fioriscono da esso e grazie ad esso, senza annullarlo. E questo avviene allo stesso modo nella scrittura teatrale e in quella musicale. Le due dimensioni si valorizzano a vicenda sino al finale, dove tutta la tribolazione di Nemorino termina nella felice unione con Adina, in una festa di nuovo collettiva, di tutti.

Intuizioni di questo tipo hanno avuto un ruolo determinante nel passaggio da una concezione dell'opera legata ai modelli settecenteschi – ascrivibile ad esempio ai grandi capolavori rossiniani, soprattutto nell'ambito del genere buffo – allo sviluppo del melodramma ottocentesco. Il riscontro fortemente positivo di pubblico e critica ricevuto dall'*Elisir d'amore* testimonia quanto questa nuova prospettiva fosse in quel momento storico un'esigenza sentita tanto dagli artisti quanto dai fruitori dell'opera. Non di meno è evidente come, considerato l'approccio di Donizetti votato all'urgenza creativa, la rottura degli schemi in favore di una maggior libertà artistica abbia dato i migliori frutti.

Note di direzione

intervista di Ludovica Gelpi a Carlo Palleschi

Maestro, quest'anno a Spoleto dirigerà *L'elisir d'amore*, uno dei titoli più amati di Donizetti. Che legame ha con quest'opera?

L'elisir d'amore è un'opera che mi accompagna da molti anni e che continuo a considerare una delle espressioni più alte del teatro musicale italiano dell'Ottocento. È un titolo che apparentemente si presenta con leggerezza, ma che racchiude una straordinaria profondità umana. In essa convivono il sorriso e la malinconia, l'ingenuità e la maturazione interiore, la comicità e la tenerezza. Ogni volta che la dirigo scopro nuovi dettagli e nuove sfumature, sia nella scrittura musicale sia nella caratterizzazione dei personaggi. Inoltre, il legame con Spoleto rende questa esperienza particolarmente significativa: qui il lavoro con i giovani artisti permette di riscoprire continuamente la freschezza e la vitalità di un capolavoro che non smette mai di parlare al pubblico.

***L'elisir* è un vero concentrato di invenzione musicale, sia nella scrittura orchestrale sia nell'ampio ventaglio di stili vocali impiegati e nell'importante presenza del coro. Come riesce il genio di Donizetti a realizzare un'opera così ricca di varietà e al contempo solida e coesa?**

La grandezza di Donizetti consiste nella sua capacità di trasformare la varietà in unità drammatica. Ogni numero musicale possiede una propria identità, ma tutto è sempre al servizio del racconto teatrale. L'orchestra non si limita ad accompagnare il canto: commenta, anticipa, suggerisce stati d'animo e contribuisce a delineare l'ambiente e i personaggi. Allo stesso tempo, Donizetti padroneggia con assoluta naturalezza registri molto diversi, passando dal lirismo più intimo alla brillantezza comica, dai momenti corali di carattere popolare alle grandi

pagine solistiche. Ciò che tiene insieme questa ricchezza è la straordinaria chiarezza del suo linguaggio musicale e il suo infallibile senso del teatro. Nulla è mai decorativo: ogni elemento trova una precisa funzione nell'economia dell'opera.

Uno degli aspetti più affascinanti dell'opera è il racconto in musica del 'popolare', un elemento storicamente legato al genere buffo che qui assume una centralità unica; secondo lei, cosa rende questo racconto così efficace?

Credo che l'efficacia derivi dal fatto che Donizetti guarda al mondo popolare senza caricature e senza distanza. I personaggi dell'*Elisir* appartengono a una comunità semplice e riconoscibile, ma non sono mai figure convenzionali. Nemorino, Adina, Belcore e Dulcamara incarnano sentimenti, desideri e debolezze universali. La musica riesce a restituire la spontaneità della vita quotidiana, il ritmo della comunità, il valore del coro come voce collettiva, ma allo stesso tempo illumina la dimensione più intima dei singoli personaggi. In questo equilibrio tra realismo e poesia risiede gran parte del fascino dell'opera. Il pubblico vi riconosce qualcosa di autentico: un mondo semplice solo in apparenza, che attraverso la musica diventa specchio delle emozioni di tutti noi.

Note di regia

di Laura Cosso

L'Elisir d'amore è un'opera che scoppia letteralmente di gioventù. Racconta i meccanismi della contesa amorosa, l'eterna vicenda del gioco tra innamorati e lo fa attraverso un tripudio di passioni, risate, desideri, vitalità, ma anche di carico emotivo profondo, di toni talora dolenti, per quanto mitigati dall'ironia, così come di piccole ripicche e di grandi espansioni sentimentali.

Con la novità che qui la componente emotiva è affidata per lo più al protagonista maschile, tanto da farne l'archetipo di un personaggio che la nostra commedia italiana contribuirà a immortalare: quello del giovane ingenuo, timido e imbranato che infine riesce a conquistare la ragazza dei suoi sogni (un esempio 'alto': *Il postino* di Massimo Troisi, in cui addirittura interviene la figura storica del poeta Pablo Neruda). Ebbene, nell'*Elisir d'amore*, la dimensione poetica è incarnata da Nemorino, con le sue pagine immense come l'aria «Una furtiva lacrima» e il cantabile «Adina, credimi»; mentre gli aspetti comici sono sparsi un po' dovunque. Tratti di franca comicità investono naturalmente Nemorino, ma si fanno sentire anche nei capricci di Adina, infieriscono fino a travolgere il tronfio sergente Belcore, per colorarsi di ironia nel ciarlatano Dulcamara: vero e proprio 'venditore di illusioni', quest'ultimo a propria volta destinato ad avere lunga vita nella filmografia italiana (almeno fino a *L'uomo delle stelle* di Tornatore) sebbene con tratti di cinismo del tutto assenti nel capolavoro di Donizetti.

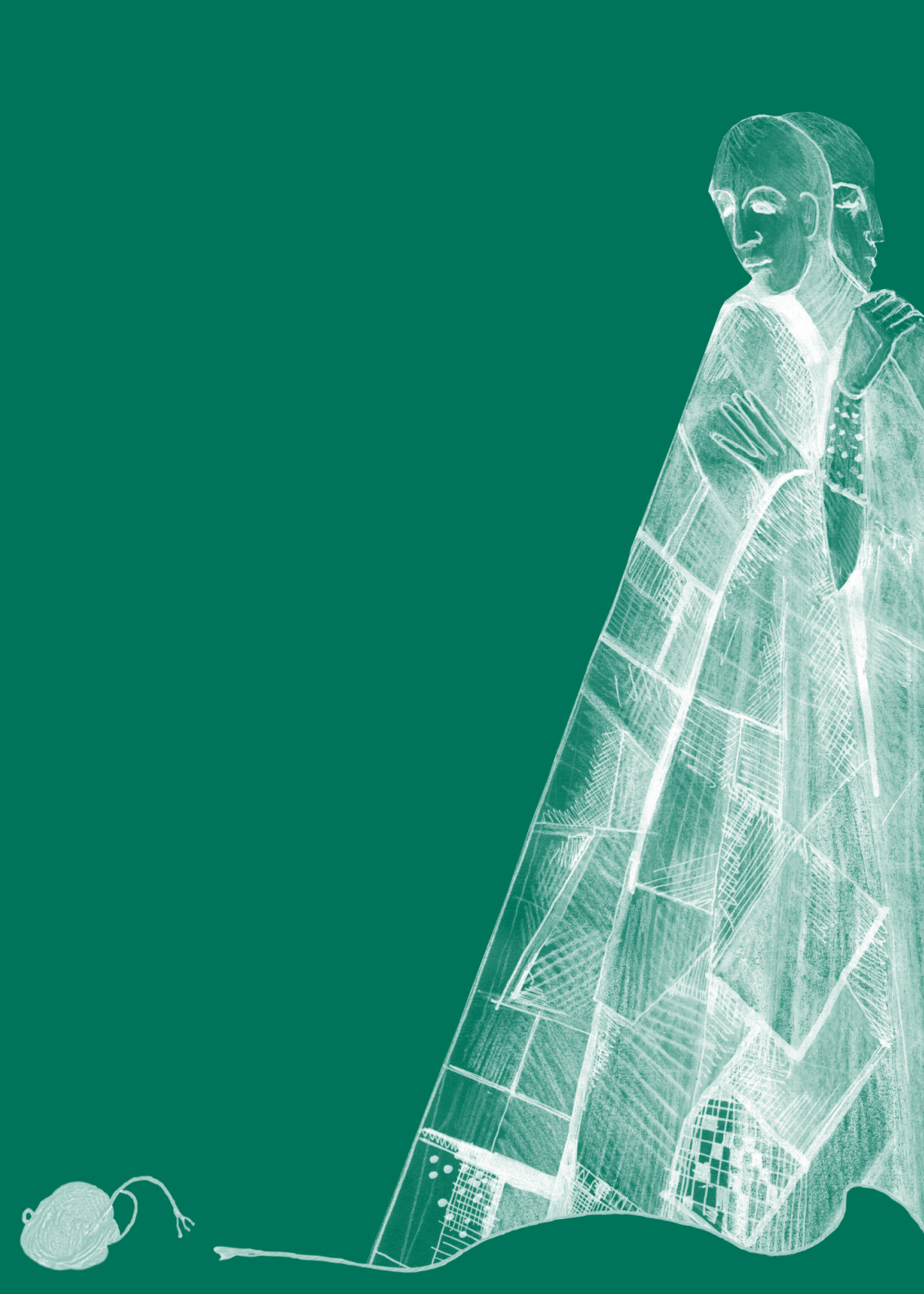
Va da sé che, vuoi per l'universalità della vicenda, vuoi per la sua capacità di anticipare aspetti della commedia cinematografica, *L'elisir d'amore* può essere collocato in ogni dove. Per parte mia, proprio basandomi sull'imbonitore Dulcamara, ho pensato di ambientarlo in uno studio pubblicitario di fine anni Sessanta, dove si reclamizzano prodotti come la bevanda energetica 'Elisir', appunto, ma anche il 'Dolce del mietitore', oppure le novità della telefonia o, ancora, le scatole di soldatini 'I Valorosi'. È una scelta che mi permette di mantenere un riferimento

all'originaria ambientazione rurale e alle caratteristiche dei personaggi: la «ricca e capricciosa fittaiuola» Adina, circondata dai suoi contadini, diventa l'attrice principale di uno spot pubblicitario alla Mulino Bianco; Belcore conserva il proprio ruolo di sergente militare, qui però chiamato a fare il testimonial di un gioco per bambini; Giannetta è promossa a regista dello studio pubblicitario (del resto, è lei la portavoce del coro), Dulcamara è l'attore di punta dello studio, mentre Nemorino svolge l'umile ruolo di ciacchista.

La ragione più profonda di questa mia scelta nasce però dal desiderio di esaltare ciò che a mio parere è il punto nevralgico del capolavoro di Donizetti: l'opposizione tra la legge del cuore di Nemorino e un certo materialismo che serpeggia nella comunità. Ricca e istruita, all'inizio Adina sembra addirittura irritata dalle attenzioni del povero coltivatore Nemorino; nello scontro tra quest'ultimo e il sergente Belcore, il coro parteggia dichiaratamente per Belcore, in quanto di più elevato ceto sociale (e nel Finale I lo farà con una notevole cattiveria); la svolta definitiva della vicenda avverrà solo quando, grazie all'eredità dello zio, Nemorino diverrà milionario e sarà corteggiato da tutte le ragazze del villaggio, Giannetta in testa. Come restituire l'ambiente non del tutto idilliaco dell'*Elisir d'amore*, dove si fanno sentire le leggi della ricchezza e della posizione sociale? Beh, credo che calarlo entro le dinamiche di uno studio pubblicitario sortisca bene a questo scopo. E qui, quel semplicione, gonzo, mezzo matto di Nemorino (così viene definito dagli altri), continua ad avere dalla sua solo la forza dei propri sentimenti: sentimenti a cui Donizetti (ancor più che Romani) è il primo a credere, tanto da tradurli in una qualità musicale tale da convincere Adina e, con lei, tutti noi.

Devo infine confessare che l'idea base di questo *Elisir d'amore* deriva da una messa in scena che avevo concepito quasi dieci anni fa e che, in questa occasione, ho interamente ripensato, accogliendo i contributi dello splendido team del Teatro Lirico Sperimentale con cui, ormai da tre anni, mi trovo a lavorare qui a Spoleto. Ebbene, ne è sortito uno spettacolo del tutto diverso, dove l'ambiente dello studio pubblicitario perde i caratteri di bruciante attualità per acquisire quella punta di nostalgia con cui oggi guardiamo ai nostri lontani anni Sessanta: l'epoca delle prime minigonne e dei colori psichedelici, ma soprattutto l'epoca del boom

economico e del contraltare pubblicitario offerto da Carosello, grazie al quale la società dei consumi si trasformava in un grande sogno collettivo. Nostalgia, sogno e fiabesco: tratti che finiscono col sottolineare la poesia di cui è intriso *L'elisir d'amore*.



BIGLIETTI

DIDO AND ÆNEAS

Biglietteria Teatro Caio Melisso

6 e 7 agosto dalle ore 18.00 a inizio spettacolo
8 e 9 agosto dalle ore 15.00 a inizio spettacolo

I settore (platea e palchi platea) € 25,00*
II settore (palchi) €20,00* | galleria €15,00* | ridotto** €15,00*

UNA PROMESSA INFRANTA

BIGLIETTERIA Teatro Caio Melisso

20 e 21 agosto dalle ore 18.00 a inizio spettacolo
22 e 23 agosto dalle ore 15.00 a inizio spettacolo

I settore (platea e palchi platea) € 25,00*
II settore (palchi) €20,00* | galleria €15,00* | ridotto** €15,00*

LA CANTATRICE CALVA

Biglietteria Teatro Caio Melisso

3 e 4 settembre dalle ore 18.00 a inizio spettacolo
5 e 6 settembre dalle ore 15.00 a inizio spettacolo

I settore (platea e palchi platea) € 25,00*
II settore (palchi) €20,00* | galleria €15,00* | ridotto** €15,00*

LIEDERABEND

Biglietteria Sala Pegasus

8 settembre dalle ore 18.30 a inizio spettacolo

ingresso unico €15,00* | ridotto** €10,00*

L'ELISIR D'AMORE

Biglietteria Teatro Nuovo

16 e 17 settembre dalle 10.00 alle 12.00
18 settembre dalle ore 17.30 a inizio spettacolo
19 e 20 settembre dalle ore 15.00 a inizio spettacolo

I settore (platea, palchi platea e palchi I ordine) € 35,00*
II settore (palchi II e III ordine) € 25,00*
galleria €20,00* | ridotto** €20,00*

STAGIONE LIRICA REGIONALE

L'ELISIR D'AMORE

ASSISI, Biglietteria Teatro Lyrick
21 settembre dalle ore 17.00 a inizio spettacolo

I settore € 35,00* | II settore € 25,00*| III settore €20,00* | ridotto** €20,00*

PERUGIA, Biglietteria Teatro Morlacchi
22 settembre dalle ore 10.30 alle ore 13.30 e dalle ore 17.00 alle ore 20.00
23 settembre dalle ore 10.30 alle ore 13.30 e dalle ore 17.00 a inizio spettacolo

I settore (platea, palchi I e II ordine) € 35,00*
II settore (palchi III e IV ordine) € 25,00* | galleria €20,00* | ridotto** €20,00*

CITTÀ DI CASTELLO, Biglietteria Teatro Degli Illuminati
24 settembre dalle ore 17.00 a inizio spettacolo
25 settembre dalle ore 15.30 a inizio spettacolo

I settore (platea, palchi I ordine) € 35,00*
II settore (palchi II e III ordine) € 25,00*
III settore (palchi IV ordine) €20,00* | ridotto** €20,00*

DIDO AND ÆNEAS

TODI, Biglietteria Teatro Comunale
27 settembre dalle ore 12.00 a inizio spettacolo
28 settembre dalle ore 16.00 a inizio spettacolo

I settore (platea, palchi I ordine) € 35,00*
II settore (palchi II e III ordine) € 25,00*
III settore (palchi IV ordine) €20,00* | ridotto** €20,00*

*esclusi diritti di prevendita
** ridotto: under 30, over 65, associazioni ed enti convenzionati

VENDITA BIGLIETTI
Stagione Lirica a Spoleto e in Umbria
Ticket Italia Tel. 0743.222889
www.ticketitalia.com

ORGANIGRAMMI DI PRODUZIONE

DIDO AND ÆNEAS

Ensemble
Oboe I **Fiamma Di Gennaro**
Oboe II **Domenico Maurizio Paluzzi**
Fagotto **Maria Chiara Bignozzi**
Fisarmonica **Jacopo Parolo**
Percussioni **Marco Eugeni**
Violini I **Tommaso Santini, Francesca Tamponi, Stefano Zompi**
Violini II **Roberto Ficili, Margherita Pelanda, Alice Parente**
Viola **Lorenzo Bertero, Fabio Cappella**
Violoncello **Matteo Zurletti, Laura Pascali**
Contrabbasso **Nicola Memoli**

Coro
Soprano **Klara Luznik**
Contralto **Emanuela Luchetti**
Tenore **Tommaso Costarelli**
Basso **Maurizio Cascianelli**

Direttore di scena **Irene Lepore**; Maestro di palcoscenico **Alessandra Valletta**; Maestro alle luci **Dahyun Kang**; Maestro ai sopratitoli **Mauro Presazzi**; Macchinisti **Massimiliano Marotta, Leonardo Bellini, Generoso Ciociola**; Caporeparto elettricisti **David Baldoni**; Elettricista **Luca Cittadoni**; Attrezzista **Ambra Scali**; Reparto sartoria **Clara Restivo, Francesca Persichini**; Reparto trucco e parrucche **Chiara Monacelli**.

UNA PROMESSA INFRANTA

Ensemble
Flauto (anche in sol) **Arcadio Baracchi**
Oboe **Giulia Baruffaldi**
Clarinetto e clarinetto basso **Mattia Trani**
Fagotto **Maria Chiara Bignozzi**
Corno **Federico Fantozzi**
Percussioni **Marco Eugeni**
Violino I **Tommaso Santini**
Violino II **Roberto Ficili**
Viola **Aurora Arcudi**
Violoncello **Laura Pascali**
Contrabbasso **Nicola Memoli**

Direttore di scena **Davide Finotti**; Maestro di palcoscenico **Georgios Tziatziafis**; Maestro alle luci **Lorenzo Tomasini**; Maestro ai sopratitoli **Mauro Presazzi**; Macchinisti **Massimiliano Marotta, Leonardo Bellini, Generoso Ciociola**; Caporeparto elettricisti **David Baldoni**; Elettricista **Luca Cittadoni**; Reparto attrezzisti **Max Burger, Ambra Scali**; Reparto sartoria **Clara Restivo, Francesca Persichini**; Reparto trucco e parrucche **Chiara Monacelli**.

LA CANTATRICE CALVA

Ensemble
Flauto (anche Ottavino) **Arcadio Baracchi**
Oboe d'amore **Linda Sarcuni**
Heckelphone **Rebecca Roda**
Corno di bassetto **Mattia Trani**
Sarussofono **Diego Cristofari**
Mandolino **Giacomo Giabelli**
Mandola **Anh Tuan Auriemma**
Chitarra **Alberto Mesirca**
Arpa **Emanuela Battigelli**
Violino I **Tommaso Santini**
Violino II **Roberto Ficili**
Viola **Fabio Cappella**
Violoncello **Laura Pascali**
Contrabbasso **Nicola Memoli**
Clavicembalo **Georgios Tziatziafis**

Direttori di scena **Davide Finotti, Irene Lepore**; Maestro di palcoscenico **Alessandra Valletta**; Maestro alle luci **Antonio Vicentini**; Maestro ai sopratitoli **Mauro Presazzi**; Caporeparto macchinisti **Paolo Zappelli**; Macchinisti **Massimiliano Marotta, Leonardo Bellini, Generoso Ciociola**; Caporeparto elettricisti **David Baldoni**; Elettricisti **Gerardo Buzzanca, Luca Cittadoni**; Caporeparto attrezzisti **Erika Sambiase**; Reparto attrezzisti **Max Burger, Ambra Scali**; Caporeparto sartoria **Clelia De Angelis**; Reparto sartoria **Clara Restivo, Francesca Persichini, Giuliana Rossi**; Reparto trucco e parrucche **Patrizia Di Francescantonio, Chiara Monacelli**.

L'ELISIR D'AMORE

Orchestra
Flauto I **Giovanna Bono**
Flauto II (anche Ottavino) **Isabella Lozzi**
Oboe I **Gabriele Colombo**
Oboe II **Maurizio Domenico Paluzzi**
Clarinetto I **Alessandro Iacobucci**
Clarinetto II **Sofia Casci**
Fagotto I **Maria Chiara Bignozzi**
Fagotto II **Alessandra Brunori**
Corno I **Lara Eccher**
Corno II **Andrea Granati**
Tromba I **Bruno Mancuso**
Tromba II **Francesco Ulivi**
Trombone I **Massimiliano Costanzi**
Trombone II **Chiara Boccacci**
Trombone III **Flavio Pannacci**
Arpa **Irene Piazzai**
Timpani **Marco Eugeni**
Piatti **Federico Filippetti**
Grancassa **Samuele Marelli**
Violini I **Tommaso Santini, Francesca Tamponi, Stefano Zompi, Rachele Checcucci, Alessandro Barcelli, Lucia Centomini, Paolo Lozupone, Sara Setzu**
Violini II **Roberto Ficili, Margherita Pelanda, Costanza Lugaresi, Irene Vecoli, Jacopo Pisani, Melissa Cantarini**
Viole **Bruno Maria Stieler, Ada Ricioppo, Fabio Cappella, Benedetta Bisanti, Giorgia Bartoccini**
Violoncelli **Delfina Parodi, Filippo Di Domenico, Lucia Libassi, Estella Candito Miliopoulou**
Contrabbassi **Giovanni Ludovisi, Leonardo Bozzi, Davide Armellini**

Coro
Soprani **Francesca Angelelli, Sara Cresta, Valentina Cresta, Alessandra Luchetti, Klara Luznik, Benedetta Marconi**
Contralti **Lucia Cittadoni, Emanuela Luchetti, Rossella Martellucci, Lucia Paffi, Susanna Salustri**
Tenori **Giovanni Carità, Tommaso Costarelli, Ivano Granci, Francesco Mazzeo, Paolo Pernazza, Luca Rondini, Marco Sordini**
Bassi **Lorenzo Bartolucci, Daniele Bonacci, Maurizio Cascianelli, Tommaso Sabbagh, Marco Seri, Amedeo Testerini**

Direttore di scena **Michele Pignolo**; Maestri di palcoscenico **Georgios Tziatziafis, Lorenzo Tomasini**; Maestro alle luci **Antonio Vicentini**; Maestro ai sopratitoli **Alessandra Valletta**; Caporeparto macchinisti **Paolo Zappelli**; Macchinisti **Massimiliano Marotta, Leonardo Bellini, Andrea Becchetti**; Caporeparto elettricisti **David Baldoni**; Elettricisti **Gerardo Buzzanca, Luca Cittadoni**; Caporeparto attrezzisti **Erika Sambiase**; Reparto attrezzisti **Max Burger, Ambra Scali**; Reparto sartoria **Clara Restivo, Francesca Persichini, Martina Santoni**; Reparto trucco e parrucche **Chiara Monacelli**.

Maestri preparatori dell'ottantesima Stagione Lirica Sperimentale **Dahyun Kang, Lorenzo Tomasini, Georgios Tziatziafis, Alessandra Valletta, Antonio Vicentini**

ORGANIZZAZIONE

Segreteria di produzione e artistica **Gloria Bagatti**
Segreteria generale **Lucia Andreini**
Archivio storico, biblioteca e segreteria **Raffaella Clerici**
Amministrazione **Alessandra Bussoletti, Patrizia Tomassini**
Comunicazione, ufficio stampa e promozione **Chiara Di Vito**
Ufficio edizioni **Ludovica Gelpi**
Responsabile sicurezza e prevenzione **Nicola Bellezza**
Medico competente **Gigliola Casciola**
Responsabile accreditamento certificazione di qualità **Andrea Gentili**
Consulenza del lavoro **Studio Perilli Vannelli**
Consulenza fiscale **Renzo Rossi**

Allestimenti scenici **Staff tecnico del Teatro Lirico Sperimentale, Eliostile S.r.l.**
Forniture luci e audio **S.p.a.n. Ensemble s.a.s. di Graziano Albertella, Opera26 di Bisaccioni Andrea & C. snc.**
Fotografie di scena e videomaker **Niccolò Perini, Arianna Busti, Marco Pozzi**
Riprese video **Media Production di A. Pratelli**
Trasporti **Around Umbria di Alessandro Cenci, Bebo Facchini 2 S.r.l.s. di Bonvecchi Alberto, Trasporti e Traslochi Luciano S.n.c.**
Pianoforti e percussioni **Patrimonio del Teatro Lirico Sperimentale, Music In**
Accordature pianoforti **Diapason di Catarinelli Maurizio, Francesco Mantica**

TEATRO LIRICO
SPERIMENTALE
Premio Abbiati 2026

Edizioni del Teatro Lirico Sperimentale

Cura e redazione **Ludovica Gelpi**
Progetto grafico e stampa **Nuova Eliografica Fiori**

In copertina: *L'abbraccio*,
immagine della stagione realizzata dai detenuti della Casa di Reclusione di Spoleto, studenti del percorso di secondo livello artistico.

Stampato nel mese di agosto 2026

Prezzo del volume € 10,00

80
TEATRO LIRICO
SPERIMENTALE
Premio Abbiati 2026

Per informazioni
TEATRO LIRICO SPERIMENTALE DI SPOLETO "A. BELLI"
Tel. 0743.221645 | teatrolirico@tls-belli.it
www.tls-belli.it



