

## *Fiat lux (1879-1896) \**

Dopo i primi tentativi sporadici a partire dagli anni Cinquanta, che s'intensificarono gradatamente nel decennio successivo, il primo esperimento davvero importante era avvenuto l'11 marzo del 1869: la scena della fontana del *Don Carlo* (III.1), ripreso in italiano a due anni dalla prima parigina, venne illuminata con la luce elettrica, nonostante le disposizioni sceniche, pubblicate in seguito da Ricordi, la prescrivessero per accompagnare un evento soprannaturale, come l'apparizione di Carlo V nel finale.<sup>1</sup> La nuova illuminazione avrebbe provocato un vistoso cambiamento nelle abitudini del pubblico del tempo, permettendo effetti inusitati a mano a mano che le maestranze s'impadronivano della tecnica e la perfezionavano, e che compositori e uomini di spettacolo ne intuivano le formidabili potenzialità da sfruttare in palcoscenico.

Il ruolo da battistrada nell'impiego dell'elettricità al servizio del dramma fu immancabilmente svolto dall'Opéra di Parigi, 'eldorado' d'ogni esperimento nel teatro musicale ottocentesco, che aveva saggiato la luce elettrica nella scena della levata del sole che chiude il terz'atto del *Prophète* di Meyerbeer (1849). L'esempio fu seguito da diversi teatri europei che la provarono in via eccezionale, dati i costi molto elevati (Berlino, Praga, Stoccarda, Londra).<sup>2</sup> Alla Fenice l'illuminazione elettrica fu utilizzata all'inizio più per Cavalchine e altre serate di gala che per le opere (con qualche eccezione, come il citato *Roi de Lahore* del 1878), o per occasioni davvero singolari, come *La Maccheronata*, «ballabile grandioso in costume» di Costantino Dall'Argine (1882), «seguito da Grande sorpresa con fuga di duecento uccelli viventi di varie specie illuminati a luce elettrica a vari colori». Luigi Caprara, parte di una dinastia di macchinisti che lavorarono per il Teatro (aveva realizzato tra l'altro, all'inizio della carriera, i praticabili del primo e terzo atto del *Rigoletto*, alla prima assoluta del 1851), assunse già per la stagione 1876-1877 lo specifico ruolo di «direttore della luce elettrica», per tornare alla carica di «direttore del macchinismo» dalla stagione successiva, mentre parallelamente veniva i-

---

\* Desidero ringraziare amici e colleghi che hanno letto il manoscritto, oltre alle mie compagne in questa impresa (Annalaura Bellina e Maria Ida Biggi) e alla paziente redattrice del volume, Rossella Martignoni: Luigi Boccia, Roberto Campanella (al quale va una dedica ideale, in omaggio ai tanti spettacoli visti insieme alla Fenice), Tonino Geraci, Annamaria Morazzoni, Michel Spina; un ringraziamento particolare va inoltre a Marina Dorigo (Archivio storico del teatro La Fenice) per la preziosa collaborazione, e a Franco Rossi: senza la sua attività di tutela del patrimonio archivistico della Fenice, e la sua vulcanica iniziativa nel campo della catalogazione informatica, questo lavoro sarebbe stato impossibile.

<sup>1</sup> *Disposizione scenica per l'opera «Don Carlo» di Giuseppe Verdi*, compilata e regolata secondo la *Mise en scène* del Teatro Imperiale dell'Opéra di Parigi (1867) [con adeguamenti alle rev. 1882-83], Milano, G. Ricordi & C., s.d. [1886], n. ed. 51142, p. 54.

<sup>2</sup> Cfr. MARCO CAPRA, *L'illuminazione sulla scena verdiana*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994, pp. 230-264.

stituzionalizzato il ruolo del fornitore della preziosa energia. La decisione di dotare il teatro di un rifornimento parziale d'elettricità, utilizzando l'impianto del vicino Hotel Britannia, fu presa nella stagione 1886-87, e preludeva all'adozione integrale della nuova illuminazione, che avvenne a partire dalla stagione 1892-1893.<sup>3</sup> In quella circostanza la dirigenza del teatro compì un ulteriore passo per allargare la sua capienza a favore dei ceti meno abbienti, dopo aver trasformato il quint'ordine in loggione, e risistemato il quart'ordine, divenuto prima galleria.

A questo clima 'illuminato' non corrispondeva altrettanto fermento d'idee, ma in ciò la Fenice non faceva eccezione nel panorama dell'Italia postunitaria: scorrendo la programmazione tra il 1879 e il 1896 risulta evidente la precarietà proprio nelle stagioni che per tradizione vantavano il maggior splendore, quelle di carnevale-quaresima.

*Lohengrin* apparve soltanto nel 1881, in ritardo di dieci anni rispetto alla prima italiana a Bologna, collezionando diciannove repliche, e venne ripreso il 13 febbraio 1890 in memoria di Wagner nel settimo anniversario della morte, preceduto dalla marcia funebre del *Götterdämmerung*. L'anno successivo (1891) ben diciassette furono le recite del *Lohengrin*, segno del gradimento del pubblico per quest'opera, che è certo la più 'francese' e 'verdiana' di quelle concepite da Wagner, e che fu circondata da altri titoli francesi come *Dinorah* e *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, oltre che dal *Faust* di Gounod. Anche l'opera italiana più francese di Verdi, *Aida*, ripresa a Venezia alla presenza dei sovrani per il congresso geografico internazionale, approda alle scene del gran teatro dieci anni dopo la prima al Cairo e alla Scala (1881), in una stagione straordinaria diretta da Franco Faccio, con Giuseppina Pasqua nel ruolo di Amneris, «in occasione del congresso geografico internazionale». Vittorio Emanuele II ricevette poi in omaggio, nel giorno del compleanno, 14 marzo 1882, la *Cantata a casa Savoia* di Francesco Malipiero, nonno di Gian Francesco.

Intanto il contatto con Wagner s'intensificava, allargandosi ai contorni del magico mondo nibelungico: una sorta di preludio fu l'azione coreografica in sette quadri della sperimentata coppia formata dal coreografo Luigi Manzotti e dal musicista Romualdo Marengo *Sieba o La spada di Wodan*, dato il 4 febbraio 1880, dove il dio germanico, figura centrale della Tetralogia, si muove tra la reggia del regno di Thule e il suo trono nell'Asgard insieme alla walkyria Sieba (agita dalla celebre Sofia Coppini), con passi di seduzione e marinaresche. Il 24 dicembre 1882 nelle Sale Apollinee si tenne poi un concerto davvero straordinario: fu lo stesso Wagner che riprese la bacchetta per dirigere, in omaggio alla moglie, la sua sinfonia giovanile in Do maggiore, eseguita dall'orchestra del liceo musicale, i cui componenti furono scelti con cura dal compositore stesso. Il punto più alto fu toccato dopo la morte del maestro a Ca' Vendramin Calergi, con la rappresentazione della Tetralogia in lingua originale, in

---

<sup>3</sup> Frattanto la Scala si era dotata del primo impianto integrale di luce elettrica nel 1883 (*Ibid.*, p. 232).

una *tournée* italiana organizzata dall'impresario Neumann e diretta da Anton Seidl. Le quattro opere furono date dal 14 al 18 aprile 1883 nella disposizione di Wagner – un'opera per sera, con un giorno d'intervallo a metà – e ottennero un successo entusiastico, nonostante le condizioni fossero tutt'altro che ottimali: in buca entrarono appena sessantacinque musicisti, inoltri i tagli voluti dal direttore, in omaggio all'italica concisione, furono tali da pregiudicare, a detta dei commentatori, una ricezione corretta del ciclo. In ogni caso le recite passarono come una meteora, e le opere del *Ring* si rividero spesso alla Fenice, ma separate.<sup>4</sup>

La mancanza di linee programmatiche degne del passato splendore lagunare si doveva, tra l'altro, alla cessione dei teatri, nel 1867, dal governo ai rispettivi municipi (e agli aumentati costi di produzione che ne derivarono).<sup>5</sup> Questi ultimi erano anche motivati dalla persistente voga del *grand-opéra* e dell'opera francese più in generale, iniziata, come si è visto, a partire dalla metà degli anni Cinquanta e ancora vitale negli anni Ottanta e oltre. Si guardi, per esempio, alla programmazione di Carnevale nelle annate 1888-1890, in cui i veneziani poterono rivedere opere di casa alla Fenice fin dagli anni Settanta, come l'*Amleto* (dato ventinove volte a partire dalla prima del 1875) e *Mignon* di Thomas (sedici repliche dal 1871), oltre a *Gli Ugonotti* di Meyerbeer (ventidue repliche dal 1856), oltre a due prime veneziane: *Carmen* e i *Pescatori di perle* di Bizet.

In questo scorcio di repertorio il 'minimo comun denominatore' era un genere sempre più frequentemente etichettato come «opera-ballo», termine d'uso comunissimo nei manifesti e in molti casi autorevolmente confermato anche dai libretti. Oltre a sancire un dato di fatto dovuto alla penetrazione del repertorio francese – cioè l'importanza crescente dell'azione coreografica come segno drammatico a tutti gli effetti – la definizione, attestata nella programmazione, manifestava, in embrione, una tendenza dei compositori a uscire dalla gabbia dei diversi generi, nazionali o d'oltralpe che fossero, che si sarebbe rafforzata nel *fin-de-siècle*, ed era perciò valida tanto per i *grands-opéras* che per gli *opéras-comiques*, per le opere italiane prodotte nell'ambito della Scapigliatura, come *Mefistofele* e *Gioconda*, fino ad alcuni lavori verdiani e wagneriani, come *Don Carlo* e *Aida*, e *Tannhäuser*. I manifesti riportano per la prima volta il termine per la prima di *Gli Ugonotti*, «grandiosa opera-ballo in cinque atti», ma il primo libretto stampato è quello di *Ercolano* di Félicien David (1869-70), seguito da *Il Guarany* di Gomez (1874-75), per arrivare a prime assolute di scarso rilievo, come la *Cleopatra* di Ferdinando Bonamici (1878-79), sino a *Le villi* di Puccini (1885-86) e oltre: si noti che perfino *Orfeo e Euridice* di Gluck (ripresa nel 1888-89) era definita opera-ballo, anche se fu correttamente eseguita con la protagonista contralto

<sup>4</sup> Per rivedere il *Ring des Nibelungen* nella sua intierezza il pubblico della Fenice dovette attendere l'allestimento firmato da Wolfgang Wagner nel 1957.

<sup>5</sup> NICOLodi, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi* cit., p. 169.

*en travesti* (Elena Hastreiter), nel ruolo del musicista. I manifesti riportano la definizione opera-ballo anche ben oltre l'effettivo periodo (spigolando qua e là: *Tannhäuser*, 1901, *Rigoletto*, 1921, *Aida*, 1934, fino a un *Idomeneo* diretto da Gui nel 1947.<sup>6</sup> Ci fu anche la prima assoluta d'un'opera-ballo di un autore destinato alla notorietà: il *Re Nala*, esperimento nel genere esotico di Antonio Smareglia (9 febbraio 1887), che fu un fallimento ed ebbe solo quattro repliche in tutto.

Il moltiplicarsi delle opere-ballo portò alla conseguenza che i balli tradizionali, comune integrazione di una serata nelle varie forme che potevano assumere (dati cioè per intero o in parte, a seconda dell'ora, dopo l'opera), andassero progressivamente perdendo d'importanza, sostituiti dalla nuova voga del ballo di vaste proporzioni (fino a impegnare, talora, un'intera serata) come il celeberrimo *Ballo Excelsior*, «azione coreografica storica, allegorica, fantastica» di Luigi Manzotti e Romualdo Marengo (1881; apparve alla Fenice nel 1885-1886 e nelle stagioni seguenti), che assumeva dunque il ruolo di piatto forte, di solito preceduto da un'opera breve come *Le villi*, ma alle volte insieme a singoli atti d'opere più vaste (come *Aida*) o *La Stella di Granata* (1886-1887) e *Brahma* del parmigiano Costantino Dall'Argine (1889-1890).

Il vuoto d'idee nuove non era certo dovuto a soluzione di continuità nelle cariche sociali: Giuseppe Valmarana, con Leonardo Labia direttore agli spettacoli (la carica era appannaggio di un delegato della Società proprietaria che seguiva, insieme al segretario tesoriere, l'operato dell'impresario), era presidente fin dal 1878-79: gli subentrò Alessandro Ravà dal 1893, affiancandosi ad Alessandro Tornielli, insediatosi già dal 1891. Tra i fattori problematici intervenuti v'era il mutato ruolo dell'impresario, per il quale le nuove regole produttive si erano fatte decisamente strette, e sovente prive di una qualsivoglia convenienza (oltre che di garanzie).<sup>7</sup> La nuova figura che s'insediò nel tempio, inguaiando la colonna di tante stagioni operistiche felici, fu quella dell'editore-impresario, che in quegli anni stava sempre più prepotentemente affilando le sue armi, gestendo in prima persona i suoi interessi, o affidandoli a impresari della propria costellazione.<sup>8</sup> Nonostante le minori attrattive che offriva in termini d'immagine, rispetto al primo cinquantennio del XIX secolo, La Fenice resta una piazza tra le più importanti per osservare criticamente l'affermazione di questo nuovo protagonista della vita teatrale.

I due combattenti italiani del *fin-de-siècle* si chiamavano Giulio Ricordi e Edoardo Sonzogno, che aveva fondato la sua casa editrice nel 1874. Mentre quest'ultimo assumeva anche in prima persona gli oneri della gestione (alla Fenice nel 1888-1889, 1893, 1897, molto più spesso

<sup>6</sup> Sulla questione si veda ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Opera, opera ballo e «grand opéra»: commistioni stilistiche e ricezione critica nell'Italia teatrale di secondo Ottocento*, «Opera & libretto», II, Firenze, Olschki, 1993, pp. 283-349.

<sup>7</sup> Cfr. ROSSELLI, *L'impresario cit.: La fine degli impresari*, pp. 164-176.

<sup>8</sup> NICOLodi, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi cit.*, p. 176.

nelle altre piazze teatrali veneziane), Ricordi si valeva di agenti amici, per non dire quasi prestanome come l'impresa Piontelli di Rho (che organizzò le stagioni del massimo teatro veneziano nel 1886-1887, nella primavera del 1887, nel 1891-1892, 1894, 1895).

Come primo esito di scelte particolarmente felici, che gli conferirono quella visibilità a lungo cercata, Sonzogno propose ai veneziani nel 1891 *Cavalleria rusticana*, capostipite del cosiddetto 'verismo'. L'opera vinse l'edizione, bandita nel 1888, del concorso per opere in un atto che l'editore milanese aveva varato nel 1883, quando il premio fu praticamente aggiudicato a due lavori oggi sconosciuti di Zuelli e Mapelli, mentre nella vita reale del palcoscenico in realtà trionfarono le *Villi* di Puccini, che mostravano proprio in questi anni una notevole vitalità. Per il capolavoro di Mascagni si tenne una stagione straordinaria nel gennaio 1891 (con otto repliche), che sostituì la tradizionale stagione di carnevale e quaresima. È utile osservare che, essendo *Pagliacci* ancora nella mente del loro creatore, la serata fu completata nei modi più disparati: *Cavalleria* fu data, infatti, insieme alla *suite* dall'*Arlésienne* di Bizet (tutta o in parte), altro autore (come quasi tutti i francesi) della scuderia Sonzogno, e al prologo dell'azione in tre atti *Il Paradiso e la Peri*, ma non l'oratorio di Schumann, bensì la nuova opera di un non molto noto Carlo Sernagiotto; capitò inoltre che fosse seguita dal poema sinfonico *Patrie* dello stesso Bizet. La *star* maschile era il tenore uruguayano Giuseppe Oxilia, affatto versato per le temperie veristiche, visto che nella sua beneficiata del 10 febbraio (la serata in cui il ricavato della vendita dei biglietti entrava nelle tasche di uno o più interpreti) eseguì infatti «Spirto gentil» dalla *Favorita*. Ma fu apprezzata maggiormente il soprano francese Lison Frandin, a cui gli ammiratori dedicarono un sonetto:

O degli affetti interprete sovrana  
 Vero spirto dell'arte onore e vanto  
 Che col valor del tuo leggiadro canto  
 Il cor penetri di dolcezza arcana  
 Finora avemmo sol eco lontana  
 Del genio tuo, che ognor destò l'incanto,  
 Ma il plauso nostro pur mertasti tanto  
 Per la virtù che la tua voce emana.  
 Ogni parola, o cenno Tuo, rivela  
 Spirto sommo creator di paradiso,  
 E dell'arte il segreto in te si svela.  
 Per noi fosti Santuzza unica e sola,  
 Sempre scolpito avremo il Tuo bel viso  
 E l'eco in core ognun di tua parola.<sup>9</sup>

Non era ancora tempo perché le nuove istanze estetiche del cosiddetto 'verismo' penetrassero a fondo nel tempio della lirica in laguna: Sonzo-

<sup>9</sup> NANI MOCENIGO, *Il Teatro La Fenice* cit., p. 53.

gno lanciò con molta tempestività la novità successiva di Mascagni, *I Rantzau* (1893), ma l'opera fu accolta con freddezza, tanto che l'autore lasciò Venezia dopo la prima, profondamente stizzito; inoltre proseguì al tempo stesso, e con molta intensità, la campagna per l'affermazione della musica francese di cui aveva acquistato i diritti nel 1879, come mostrano le riprese dell'*Africana* (1891-1892), ma soprattutto la prima italiana del *Sansone e Dalila* (1893) e di *La bella fanciulla di Perth*, gemma tuttora poco nota di Bizet, seguite da due opere in un atto vincitrici del concorso: *Festa a Marina*, di Coronaro, e *Don Paez* di Boezi.

Il primo scorcio degli anni Novanta, più che dai veristi, fu dominato da Verdi. Nella scarna stagione di Carnevale 1891-1892 La Fenice, salvo un'Accademia nell'anniversario della nascita dove si dettero la Sinfonia della *Semiramide* e il terzetto del *Guglielmo Tell* insieme alla scena della congiura (oltre agli atti finali di *Asrael* di Franchetti), trascurò persino il primo centenario rossiniano!

Ma i dirigenti non si erano affatto scordati della ricorrenza del primo centenario del Teatro, e nel 1892 la presidenza, volendo commemorarlo con uno spettacolo di eccezione, aveva pensato di rappresentare *I giochi d'Agrigento* e il *Falstaff*, intorno al quale Verdi stava ancora lavorando.<sup>10</sup> In realtà, ed è storia recentissima (la scoperta risale al giugno del 2003), la voglia di riscatto dei veneziani è ulteriormente attestata dal ritrovamento d'una lettera di Verdi sfuggita a molti ricercatori che hanno frugato tra le buste degli spettacoli nell'archivio storico: lo scritto è di pugno del Maestro, che respinge cortesemente l'offerta di dare la prima assoluta di *Falstaff* alla Fenice. Gli autografi dei compositori, come molto altro materiale importante, furono separati dalle filze che accolgono tutto il materiale relativo alle stagioni e inserite in una cartella a parte, ma ogni tanto capita di trovare qualche documento di cui s'ignorava bellamente l'esistenza, come in questo caso: segno della necessità di valorizzare questo luogo ancor più di quanto si faccia oggi.

In compenso si produsse, dopo la *tournée* di Faccio con i complessi scaligeri del 1887, la prima edizione locale dell'*Otello* verdiano, che soppiantò un *Otello* molto caro ai veneziani, quello di Rossini (ben otto edizioni dal 1825-1826 al 1868-1869). Ma il vero evento fu il *Falstaff*, che Mascheroni portò in *tournée* in una stagione straordinaria organizzata da Piontelli il 2 maggio 1893, appena tre mesi dopo la trionfale prima milanese e subito dopo le recite d'aprile al Costanzi di Roma. Il *cast* era lo stesso, con l'eccezione della Guerrini al posto di Giuseppina Pasqua nel ruolo di Quickly), ma l'ultimo capolavoro verdiano non fu accolto trionfalmente a Venezia, dove la critica espresse parecchie riserve, e il pubblico non mostrò quell'entusiasmo che sarebbe logico attendersi. Conoscendo i gusti 'conservatori' della platea veneziana, che ancora poteva vivere del

---

<sup>10</sup> «Purtroppo la musica della prima era distrutta, e Verdi non terminò che dopo la ricorrenza» scriveva MARIO NANI MOCENIGO (*ibid.*, p. 53).

ricordo delle opere nate alla Fenice, *Ernani* e *Rigoletto* in particolare, non c'è di che stupirsi.

Il riscatto avvenne due anni dopo, quando il men che trentenne, ma già affermato Arturo Toscanini, fu reclutato da Piontelli come concertatore e direttore della stagione di primavera 1895 (27 aprile-1 giugno: egli diresse tutte le recite, salvo l'ultima). In programma la prima veneziana del *Cristoforo Colombo* (27 aprile) del barone Franchetti, che venne ad ascoltare una recita del suo lavoro, *Falstaff*, *Le villi* di Puccini (cinque repliche), il ballo *Tanzmärchen* di Josef Bayer in coppia con *Emma Liona*, tre atti in prima assoluta (26 maggio) di Antonio Lozzi, opera 'storica' che metteva in scena Lady Hamilton e Fra' Diavolo: cadde alla terza recita.

Toscanini, che aveva già al suo attivo la prima mondiale dei *Pagliacci* al Dal Verme (1892), diresse il suo quinto *Falstaff* a Venezia, prima in un ciclo di recite popolari al Malibran poi, con lo stesso *cast*, alla Fenice: le rappresentazioni «ebbero felice esito, per merito principalmente dell'ottima esecuzione orchestrale, sempre perfettamente equilibrata sotto la guida di Arturo Toscanini», scrisse «La Gazzetta di Venezia».<sup>11</sup> All'inizio di stagione il Maestro diresse un concerto con l'Orchestra di Venezia, con un programma piuttosto tipico dell'epoca, e prudente nella scelta dei brani da eseguire: la sinfonia dei *Vespri siciliani*, una sinfonia in Mi di Francesco Giarda (già maestro sostituto alla Fenice) e, in chiusura, l'*ouverture* del *Tannhäuser*.

Un ultimo filone produttivo avviatosi in questo scorcio degli anni Novanta sembra quasi rispondere a un'accorata constatazione di Francesco D'Arcais, che scriveva sulle pagine della «Rassegna musicale» nel 1889: «Il risorgimento dell'arte musicale in Italia non è da sperare [...] se non si promuove l'educazione artistica del paese»,<sup>12</sup> e proseguiva portando ad esempio un'educazione musicale estesa in altre nazioni sino all'Università.

Si può comprendere quale importante contributo sarebbe stata in grado di fornire, nell'Italia smemorata del *fin-de-siècle*, una società filarmonica, in termini d'indagine esecutiva sulla musica del passato prossimo e remoto, e di allargamento del repertorio a composizioni di valore assoluto, ma allora assai poco frequentate. È il compito che si assunse la società filarmonica di mutuo soccorso «Giuseppe Verdi», di fatto una cooperativa di musicisti fondata nel 1893, quando esordì sul palcoscenico maggiore di Venezia gestendo le recite straordinarie nel 1894. Sul podio il coneglianese Pier Adolfo Tirindelli, compositore, insegnante di violino e in quell'anno direttore del neonato liceo musicale «Benedetto Marcello», che concertò e diresse *Il barbiere* di Siviglia con Antonio Cotogni e *La dannazione di Faust* di Hector Berlioz; per l'occasione l'orchestra venne

<sup>11</sup> HARVEY SACHS, *Toscanini*, Philadelphia, Lippincott, 1978; trad. it.: *Toscanini*, Milano, Il Saggiatore, 1998 [Torino, EDT, 1981], p. 61.

<sup>12</sup> NICOLODI, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi* cit., p. 171.

rinforzata da insegnanti e allievi del liceo, sino a raggiungere il ragguardevole numero di ottanta orchestrali e centoventi coristi, utile premessa per soddisfare le esigenze stratosferiche di Berlioz in termini di organico.<sup>13</sup> È il primo segno ufficiale di un rapporto di collaborazione auspicato fin dal 1877, quando fu fondato e aveva iniziato la sua attività il liceo musicale, istituzione sorta per garantire un'educazione più consapevole all'arte dei suoni:<sup>14</sup> Venezia si apprestava, sull'esempio di altre società simili (Parma, Torino, Bologna, Milano), a trovare nuove soluzioni per sopperire alle lacune della vita musicale italiana di allora.

L'opzione di qualità era testimoniata dalle scelte di programmazione: Tirindelli – che alla Fenice ricopriva il ruolo di primo violino dell'orchestra – rappresentava la continuità col teatro tradizionale e il *Barbiere* era uno dei pochi titoli rossiniani ancora rimasti in repertorio, mentre la messa in scena nella traduzione di Ettore Gentili della «leggenda drammatica» *La dannazione di Faust*, tassello di un vagheggiato teatro immaginario ma opera non destinata alle scene, era stata data appena l'anno prima al teatro dell'Opera di Montecarlo.

## Tra guerre inutili e felici incontri (1897-1915)

Sonzogno calcò il piede sull'acceleratore negli ultimi anni del secolo XIX, battendosi come un leone su ogni fronte per conquistare spazio ai lavori della sua scuderia.<sup>15</sup> In particolare puntò su Mascagni, capace di gestire la propria carriera con dinamismo inesauribile per molti decenni, e ben al di là, in termini di originalità creativa, delle proprie risorse di compositore.<sup>16</sup> Sin dall'inizio il livornese amò dirigere le proprie opere nei teatri, e s'esibì volentieri alla Fenice in questa veste sino allo scoppio della prima guerra mondiale, cominciando con l'esotica *Iris* (20 febbraio 1900), nuova per Venezia e primo lavoro italiano che porti in scena un soggetto d'ambientazione giapponese.

Mascagni coltivò inoltre la sua vocazione di direttore sinfonico, quasi a respingere con quest'attività le accuse di eccessivo semplicismo che i detrattori rivolgevano spesso alla sua musica. Nei suoi concerti figuravano lavori come la sinfonia n. 2 di Brahms, che diresse alla testa

<sup>13</sup> La società «Giuseppe Verdi» riapparirà nelle locandine nel 1898, 1907, 1910, 1912, 1923.

<sup>14</sup> Cfr. *Il Conservatorio di musica Benedetto Marcello di Venezia*, a cura di Pietro Verardo, Venezia, Ministero Pubblica istruzione-Fondazione Levi, 1977.

<sup>15</sup> Si veda *Casa Sonzogno, Testimonianze e Saggi. Cronologie*, a cura di Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali jr., 2 voll., Milano, Sonzogno, 1995; lo sforzo editoriale è imponente, e il materiale documentario risulta molto abbondante (resoconti dai giornali del tempo e altre testimonianze) ma scarsamente fruibile per lo studioso, visto che le cronache sono estratti scelti accuratamente con intenti encomiastici piuttosto comprensibili.

<sup>16</sup> Mascagni e Sonzogno riuscirono anche a rappresentare per sette serate alla Fenice un'opera di scarsa presa come il *Guglielmo Ratcliff* (1902-1903).

dell'orchestra veneziana il 29 aprile 1904: non è trascurabile il dato che si tratti della prima esecuzione di una sinfonia di Brahms alla Fenice, ma il ritardo nel proporre i capolavori sinfonici tedeschi era cronico – e si pensi che la sinfonia n. 9 (*Corale*) di Beethoven avrebbe debuttato sullo stesso palcoscenico solamente nel 1934! Il compositore tornò poi all'opera nel 1907 per un ciclo di dodici recite straordinarie di *Amica* (tra aprile e maggio) in occasione della VII Esposizione internazionale d'arte, aggiungendo in coda al suo lavoro l'esecuzione della sinfonia n. 6 (*Patetica*) di Čajkovskij. In questa circostanza Mascagni fu onorato dalla presenza del re d'Italia e, se la critica espresse le sue riserve («è un lavoro di teatro assassinato dall'argomento» – si lesse sulla «Gazzetta di Venezia»), egli fu accolto con molto calore dal pubblico. Nel 1912 venne infine per la prima italiana di *Isabeau*, che ebbe la bellezza di sedici repliche, con serata d'onore il 14 febbraio. L'opera, pubblicata da Ricordi, veniva data in contemporanea con la Scala, e la stagione fenicea era stata appositamente ritardata per ottenere la prima in contemporanea con Milano, ma solo in laguna il ciclo fu onorato dalla presenza dell'autore sul podio. Evidentemente il compositore non era pago di avere fallito in esperimenti di programmazione a vasto raggio, dopo che pubblico e critica avevano negato soddisfazione alle sue *Maschere*, date nel 1901 in ben sette teatri tra cui la Fenice (le altre città furono Genova, Milano, Napoli, Roma – dove fu diretta e 'protetta' dall'autore, ottenendo quantomeno un successo di stima –, Torino e Verona).

Più dura sorte subiva nel frattempo Leoncavallo, la cui vena mostrò subito la corda dopo *I pagliacci*, che la Fenice avrebbe ospitato solamente nella stagione 1920-1921 appaiata a *Cavalleria rusticana* in uno dei dittici operistici più collaudati, tanto che fra appassionati lo si abbrevia in *CavPag*, quando gli amanti del verismo avevano già potuto soffrire per le corna di Canio nella platea del Rossini fin dal 1893, lì dove avrebbero assistito anche alla prima veneziana di *Fedora* nel 1899, opera-giallo di Giordano, che alla Fenice arrivò, con un ritardo ancor maggiore dei *Pagliacci*, nel 1932.

Dopo aver rifilato *I medici* a Ricordi con la complicità del baritono Maurel, quale prima parte di una progettata «Trilogia italiana», puntando un occhio a quella verdiana da un lato (*Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*) e alla Tetralogia wagneriana (*Ring des Nibelungen*) dall'altro – tanto per non scontentare nessuno –, Leoncavallo si era chiuso le porte di quei salotti milanesi, ed aveva bussato alle porte di Sonzogno, riprendendo il giovanile *Chatterton*, che risaliva al 1876 (prima all'Argentina di Roma nel 1896). Frattanto aveva avuto dall'editore-impresario un'ulteriore occasione ghiotta per confermarsi autore di razza dopo *Pagliacci*, e non di un'opera sola come si scrisse e si continua a scrivere con ragione a proposito dei 'veristi'. Ciò dette tuttavia origine a uno dei più noti casi di rivalità fra editori-impresari, aprendo un arco di prospettive a prescindere da ogni giudizio di qualità, che avrebbe portato sino al fiasco scaligero di *Madama Butterfly* nel 1904, causato dalla *claque* di Sonzogno. Dopo a-

ver avuto l'idea di musicare *La bohème* di Murger nel 1893, Leoncavallo commise l'errore di parlarne a Puccini, che stava pensando da tempo a quel soggetto ma si risolse a musicarlo solo dopo aver conosciuto il progetto del rivale. Ne nacque un putiferio che finì sui giornali, e si chiuse con una disfida, che Puccini lanciò seccamente sul «Corriere della Sera» del 24 marzo 1893: «Egli musichi, io musicherò. Il pubblico giudicherà.».<sup>17</sup> Mentre Puccini dette alla luce la sua *Bohème* nel febbraio 1896 al Regio di Torino, Sonzogno mise a disposizione del compositore napoletano La Fenice di Venezia, che aveva appaltato nella stagione di primavera dell'anno successivo, ma non solo: propose proprio allo stesso direttore della prima pucciniana (e allora direttore musicale del Regio di Torino), Arturo Toscanini, di scortare con autorevolezza al debutto anche l'opera sorella di Leoncavallo, insieme al *Werther*.

Ma il 25 febbraio 1897 Toscanini scrisse alla futura moglie «Alla metà d'aprile andrò con Piontelli a Venezia per dirigere la *Bohème*»:<sup>18</sup> si trattava, però, di quella di Puccini, che doveva essere data al Rossini e poi al Malibran. Il 10 aprile tornò a scriverle:

[Polo] è incantato da Venezia, ed io non lo sono meno di lui [...]. Iersera ho cominciato le prove ... L'orchestra è buona ma il teatro è sordo come una zucca. Ci sono tre teatri d'opera contemporaneamente. La Fenice col *Werther* e *Bohème* di Leoncavallo il Malibran colla *Manon* di Massenet e l'*Amico Fritz* e il Rossini colla nostra compagnia Bohémiens.<sup>19</sup>

Non è difficile immaginare che Ricordi si fosse accordato col fido Piontelli per tendere una bella imboscata al rivale. Data la differenza qualitativa tra le due opere l'esito era quasi scontato, e così riferisce Toscanini l'esito della *première*, il 18 aprile 1897:

Cariss. *La Bohème* ha ottenuto iersera un successo sbalorditivo – tale da far registrare alla stampa, tutta, di Venezia un gran trionfo ... Nota che la stampa è stata comperata da Sonzogno e che sarebbe stata volentieri contraria al nostro spettacolo. Il teatro era zeppo – la nobiltà veneziana era accorsa – forestieri – gli applausi si mutavano in vere entusiastiche ovazioni ... Quando alla fine d'atto venivo fuori cogli artisti era un urlo generale ... Davvero che

<sup>17</sup> Sulla disputa per il primato sul soggetto di *Bohème* si veda MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 20002, pp. 113-116; circa gli sviluppi che avrebbero portato a *Madama Butterfly* si veda ID, *Fu vero fiasco? oppure ... Qualche osservazione sulla «Butterfly» scaligera nel 1904*, in *Verso «Butterfly»*, Pavia, Cardano, 1997, pp. 73-88.

<sup>18</sup> *The Letters of Toscanini*, compiled, edited and translated by Harvey Sachs, New York, Alfred Knopf, 2002; trad. it.: *Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, a cura di Harvey Sachs, Milano, Garzanti, 2003, p. 92.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 97. Il violinista Enrico Polo sarebbe divenuto il cognato di Toscanini, mentre *La Bohème* di Puccini non fu rappresentata al Malibran, a causa di contrasti fra i cantanti.

a Venezia non si è mai visto tanto entusiasmo [...] Ed ora ecco preparato bene il terreno per l'opera di Leoncavallo ... Povero disgraziato!....<sup>20</sup>

Anche se il clan Ricordi non fu estraneo al fallimento, e la *Bobème* di Puccini non era certo una concorrente facile, il fiasco va imputato alle scelte artistiche del compositore. Ritroveremo Leoncavallo alla Fenice alle prese con le operette nel 1921, oltre che coi *Pagliacci*, ma in quell'anno egli era già morto, e la casa Sonzogno, passata in gestione ai nipoti di Edoardo, Lorenzo e Riccardo, fin dal 1909, versava in gravi difficoltà economiche, dalle quali si sarebbe salvata grazie all'industriale cotoniero Pietro Ostali, che la rilevò nel 1923. Tra i veristi rimase tuttavia Umberto Giordano a dare qualche soddisfazione alla ditta milanese: il suo *Andrea Chénier* dato nel 1901 (e sovente replicato negli anni successivi), con l'autore in sala festeggiato il 13 febbraio, fu un autentico successo.

Le ultime righe del XIX secolo ospitano l'affermazione 'teatrale' di Lorenzo Perosi, venuto a dirigere la Cappella Marciana sin dal 1894.<sup>21</sup> La Società filarmonica di mutuo soccorso «Giuseppe Verdi», che già aveva prodotto *La Dannazione di Faust* nel 1894, gestì nuovamente una stagione di concerti straordinari nel 1898, mettendo complessivamente a disposizione del sacerdote-musicista-direttore centocinquanta esecutori per le prime assolute di due dei tre grandi oratori prodotti in quell'anno (nel quadro di un ambizioso progetto che avrebbe riguardato l'intera vita di Cristo in dodici stazioni): *La trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo* e *La resurrezione di Lazzaro*, ambedue pubblicati da Ricordi e col baritono Giuseppe Kashmann nella parte di Cristo. I rapporti del prete con le Istituzioni ecclesiastiche veneziane si erano ben presto incrinati, e di lì a poco Perosi, chiamato da Leone XIII alla guida della Cappella Sistina, si dimise dalla Marciana il 29 marzo 1899: intanto però il primo palcoscenico di Venezia lo aveva consacrato come «il nuovo Palestrina». Il suo fortunato esempio darà il via, in seguito, ad altri lavori teatrali di genere mistico, anche se nessuno degli epigoni poté ripercorrere veramente l'iter creativo del Maestro, una sorta di *unicum* fatto di mescidanze tra passi *à la manière de Mascagni*, scorci wagneriani e un po' di echi barocchi. In qualche modo Perosi anticipò le opere di soggetto mistico (*Misteria*, da D'Annunzio a Massenet).

Nel *fin-de-siècle* non combattevano solo gli editori-impresari: la politica internazionale stava gradatamente involvendo, sino a che tutti i focolai d'ostilità sparsi per l'Europa d'allora s'estesero a macchia d'olio in un groviglio inestricabile, a determinare le cause d'un conflitto di vastissime dimensioni. Intanto re e principi erano vittime d'agguati (concause di guerre): l'attentato all'arciduca Francesco Ferdinando, erede al trono d'Austria-Ungheria, assassinato a Sarajevo il 28 giugno 1914, era stato

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>21</sup> Cfr. FRANCESCO PASSADORE e FRANCO ROSSI, *La cappella ducale dal Settecento a oggi*, nel loro *San Marco; vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento a oggi*, Venezia, Fondazione Levi, 1996, 4 voll., I, pp. 155-161.

preceduto da quello subito da Umberto di Savoia, che cadeva a Monza – dopo due precedenti tentativi andati a vuoto – il 29 luglio 1900, ucciso da tre colpi di pistola sparati dall’anarchico Gaetano Bresci.<sup>22</sup> Più volte, in occasione del genetliaco dei Savoia (che si celebrava il 14 marzo, data di nascita sia di Vittorio Emanuele II sia di Umberto), la Fenice aveva illuminato a giorno il teatro, e magari aveva eseguito la marcia reale, o qualche cantata encomiastica, e talora aveva accolto i reali d’Italia, insieme a qualche loro ospite illustre, come nell’aprile 1894 quando vennero insieme agli imperatori di Austria e Germania per assistettere al *Barbiere di Siviglia*. Ma non si registrano celebrazioni del lutto, anche perché in luglio il teatro era ovviamente chiuso, e del resto Umberto I, detto chissà perché «il re buono», aveva autorizzato dure misure repressive in tutta Italia e premiato con una medaglia il generale Bava Beccaris che aveva preso a cannonate il popolo affamato a Milano nei moti del 1898. Tuttavia morto un re se ne fa un altro e il successore Vittorio Emanuele III, che aveva mostrato il suo coraggio non versando neppure una lacrima al funerale del padre (ma non sfruttò, in seguito, ben altre occasioni far valere la sua forza d’animo ...), era già pronto per regnare su un’Italia oberata dai problemi ancor maggiori.

La necessità di una guerra aveva un ambasciatore-artista, in prima linea anche nei teatri, non solo perché drammaturgo ma anche come librettista, per quanto *sui generis*: Gabriele d’Annunzio. Nel 1901 l’impresa Brocco ebbe l’incarico di celebrare, in occasione della IV Esposizione internazionale d’arte, anche la morte di Giuseppe Verdi, avvenuta il 27 gennaio precedente. Si dettero otto recite di una *Traviata* senza grandi pretese, diretta da Vittorio Maria Vanzo, e il grande evento fu dunque una conferenza del poeta D’Annunzio sul tema *Augurare il risveglio dell’Italia marinara*, organizzata dalla Lega navale italiana, tenutasi con molto concorso di pubblico osannante nella sala della Fenice (di cui i giornali dettero ampiamente conto). La linea del futuro Vate d’Italia era di denuncia dello stato di decadimento in cui versavano le forze navali belliche italiane del tempo, e proprio

mentre tutt’intorno nel mondo, rinnovato e sollevato da un formidabile soffio di dominazione, si temprano e accrescono le armi, si rinsaldano le energie per la lotta suprema che deciderà sul mare l’impero del mondo.<sup>23</sup>

Non è difficile scorgere tra le pieghe di questa argomentazione la sostanziale premessa per un conflitto mondiale, mista a sollecitazioni che non potevano che toccare la sensibilità marinara dei veneziani ancora nostalgici della Repubblica. Se non bastasse, ecco un altro significativo stralcio del resoconto giornalistico:

---

<sup>22</sup> Non cadevano solo i re: il socialista Jaurés, ad esempio, fu assassinato nel 1914.

<sup>23</sup> «L’Illustrazione Italiana», 6 maggio 1901.

È il programma ardito e ardente del moderno imperialismo che il d'Annunzio ha fatto squillare, mostrando la necessità della forza e della conquista, la fatalità storica della espansione universale.

E se in Italia l'atteggiamento tenuto nelle guerre coloniali pareva rinunciatario, al contrario l'esempio veniva dal

magnifico e prodigioso progresso della Germania densa di camini, di officine, di lavoro e di ricchezza all'interno, e diffusa per tutte le contrade, e dominante nei commerci e nella politica per le sue forti e numerose navi che hanno l'incarico dei futuri destini della patria tedesca.

Torna in mente proprio il 'festeggiato', Giuseppe Verdi quando, nel corso della guerra franco-prussiana, scriveva all'amico Luccardi, il 30 dicembre del 1870 (due mesi dopo la disfatta militare dei francesi a Sedan):

Ma grave male è questa orribile guerra e la preponderanza che han preso questi prussiani; preponderanza che sarà fatale più tardi anche per noi. Non è una guerra di conquista, d'ambizione; è una guerra di razza e durerà molto tempo. [...] A me non è la questione di Roma né le furberie dei preti che mi fanno paura, è la forza di questi novelli Goti che mi spaventa ...<sup>24</sup>

Ma il compositore era morto, e con esso la sua moralità, così miseramente festeggiata. In un tempo che di lì a poco avrebbe laureato come demagogo Benito Mussolini erano personaggi intrisi di retorica a buon mercato, come D'Annunzio, che facevano sempre più impressione.

Il talento del poeta fu particolarmente celebrato il 25 aprile 1908 alla Fenice, festa di San Marco, quando il Teatro mise in scena «il metallo puro e sonante di 3500 endecasillabi di cui molti rimarranno immortali»: <sup>25</sup> fresca reduce dal successo all'Argentina di Roma (11 gennaio) approdò in laguna *La nave*, tragedia in un prologo e tre episodi, con musiche di scena di «Ildebrando da Parma» – con questo nome altisonante Ildebrando Pizzetti fu celebrato nei manifesti. L'operazione fu gigantesca: Vittorio Gui diresse l'orchestra, Vittore Veneziani i cori, ottantotto personaggi, fra cui lo stesso D'Annunzio (che recitò in molti ruoli, fra cui quello di Pietro Orseolo) agivano tra le scene sfarzose di Liverani, impegnati in una sorta di parabola sulle origini di Venezia, tanto che il manoscritto fu donato in gran pompa al sindaco Grimani.<sup>26</sup> La stampa di allo-

<sup>24</sup> *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913 [ristampa fotomeccanica: Bologna, Forni, 1968], pp. 605-606 (l'enfasi è mia – ndr).

<sup>25</sup> «L'illustrazione italiana», 3 maggio 1908.

<sup>26</sup> *La nave* funse, in un certo qual modo, da esperienza-pilota per *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911), ben più originale come riuscita, grazie anche all'apporto di Debussy e della protagonista Ida Rubinstein. Del resto si rammentino i fasti ottocenteschi delle musiche di scena, qui rinnovati, di grandi compositori, quali Beethoven, Mendelssohn e tanti altri, al servizio di grandi drammaturghi, come Shakespeare, Goethe e tanti altri.

ra si concentrò molto sull'evento mondano, e D'Annunzio, così portato ad incrementare il culto della personalità, offriva molto da questo punto di vista: offrirà, in seguito, molto di più.

L'ottica guerrafondaia e filogermanica, almeno per il momento – le posizioni sarebbero cambiate in seguito –, non trova verifiche significative nella programmazione del teatro La Fenice, condizionata piuttosto dalla cattiva situazione economica, salvo qualche *matinée* come quella in cui fu dato il *Lohengrin* «in onore delle navi imperiali germaniche» (26 marzo 1911), prima che i destini del conflitto mondiale dividessero le due nazioni. In compenso si rintracciano alcuni segni d'amicizia verso la Francia: il 12 maggio 1903, in una stagione in cui, tra l'altro, si era celebrata con un gala dopo una recita di *Trovatore* con Titta Ruffo e lo spagnolo Antonio De Paoli,<sup>27</sup> la posa della prima pietra del Campanile di San Marco (28 aprile), crollato rovinosamente l'anno prima, fu eseguita la *Marsigliese* per la nave francese Dougay Trouin. E il 18 marzo 1910 fu dato un grande spettacolo di beneficenza in favore degli alluvionati di Francia, col patrocinio del Consolato: animata dal concorso di dilettanti, impegnati a recitare scene di vita veneziana, la serata vide la partecipazione di Aldo Oberdorfer, studioso di Verdi (*Autobiografia dalle lettere*) poi ripudiato per questioni razziali, che declamò Carducci e D'Annunzio.

Sempre più spesso le stagioni del massimo teatro veneziano erano ridotte all'osso: appena due opere, *Bohème* di Puccini e *Ero e Leandro* di Mancinelli, oltre a un ballo, *Die Puppenfee*, nel carnevale 1897-1898. I titoli, di norma, erano del più puro repertorio, da *Traviata* (che si vide molto spesso)<sup>28</sup> a *Trovatore* e *Rigoletto*, *Aida*, *Wally*, *Gioconda*, *Barbier di Siviglia*, *Carmen* (ovviamente in italiano) senza dimenticare Wagner (*Sigfrido*, 1904-1905, *Lohengrin*, 1905-1906 e 1911, *La Walkyria*, 1909-1910, *L'oro del Reno*, 1912-1913). In queste pur tristi contingenze non mancarono le buone idee: nella stagione di primavera del 1914, una volta terminata la quarantena voluta dal suo creatore che vincolava le rappresentazioni dell'opera a Bayreuth, si dette il *Parsifal* affidato alle cure di Rodolfo Ferrari (che era stato il primo a dirigerla in Italia, il 1° gennaio a Bologna), insieme al *Falstaff*, diretto da Mascheroni, che occupa, come il capolavoro wagneriano, l'ultima posizione nel catalogo operistico dell'autore.<sup>29</sup>

Non mancavano le incursioni tra le opere italiane, con riprese e prime veneziane più o meno tempestive (*Germania*, 1904-1905, con Pasquale Amato e le scene di Alfred Hohenstein, *Adriana Lecouvreur*, 1906-1907

<sup>27</sup> Scrive Rodolfo Celletti che il tenore era capace di tenere gli estremi acuti per la bellezza di quindici secondi cronometrati (*I cantanti*, in *Teatri nel mondo. La Fenice*, Milano, Nuove edizioni, 1972, p. 185).

<sup>28</sup> In particolare si segnala la presenza di Gemma Bellincioni nell'edizione del 1904-1905: la voce risultò affaticata, in compenso ne guadagnò l'interpretazione, divenuta intensamente drammatica

<sup>29</sup> Si veda la cronologia delle rappresentazioni wagneriane in Italia in *Wagner in Italia*, a cura di Giorgio Manera e Giuseppe Pugliese, Venezia, Marsilio, 1982, pp. 100-217: 200 e segg.

con Angelica Pandolfini), e francesi d'attualità, come *Cenerentola* (*Cendrillon*, 1902-1903), *Thaïs* e *Le Cid* (1907-1908) di Massenet. Non fu certo trascurato il repertorio consolidato: nella stessa stagione venne proposto anche l'*Amleto* di Thomas, che, per una replica, fu onorato della presenza sul podio del musicista critico e organizzatore Adriano Lualdi, futuro polemista feroce, negli anni del fascismo, contro la Francia.

Non può sfuggire che alcuni titoli furono offerti al pubblico della Fenice con qualche ritardo, come *Tosca*, che aprì il Carnevale 1905-6 in prima veneziana, con la prima interprete del ruolo eponimo, Hariclea Darclée, e l'affermato tenore Edoardo Garbin – forse era un'opera scomoda per l'elevato tasso di anticlericalismo? – e *Madama Butterfly* nel gennaio del 1908, a fronte della piena sincronia per lavori come *Paolo e Francesca* di Mancinelli, che andò in scena il 16 febbraio 1908, meno di tre mesi dopo la prima assoluta bolognese, e l'«idillio moderno in tre episodi» di Lorenzo Stecchetti *Marcella*, per la musica di Umberto Giordano, dato il 19 gennaio 1908 (dopo soli due mesi dal debutto al Lirico di Milano).

A Puccini andò meglio quando la Fenice produsse *Fanciulla del West* il 15 gennaio 1913, due anni dopo la prima assoluta a New York, e con un Rance già di lusso come Mariano Stabile. Nonostante le dimensioni ridotte del palcoscenico nel terz'atto uscirono in scena i cavalli che l'autore aveva prescritto, a testimoniare un impegno produttivo di tutto rispetto che prevedeva, oltretutto, novanta orchestrali e scene e costumi espressamente realizzati.

Cantanti di vaglia, come Nazzareno De Angelis (Mefistofele) e Mario Sanmarco (Rigoletto), si fecero ammirare poco prima del conflitto mondiale (1914-15) nei loro ruoli favoriti, ma furono, infine, un vero privilegio le recite straordinarie dell'aprile 1915 mentre in Europa già cantavano i cannoni, anche per la 'rarità' dei titoli, oltre che per la qualità degli interpreti principali: *Elisir* e *Don Pasquale* con Alessandro Bonci e la Società orchestrale di Bologna (il celebre tenore si era già esibito alla Fenice nei *Puritani*, 1901), *Barbiere di Siviglia* con Stracciari e *Linda di Chamonix* con Giraldoni in *tournée*.

Merita un cenno particolare il maggior ritardo di un capolavoro sulle scene della Fenice: il *Tristano e Isotta*, che fu eseguito il 30 gennaio 1909 diretto da Antonio Guarnieri, a quarantaquattro anni di distanza dalla prima assoluta di Monaco. Si pensi che la Tetralogia e le opere romantiche di Wagner erano di casa, e che molte altre città italiane conoscevano *Tristano*, fin da quando Martucci l'aveva diretto a Bologna nel 1888.<sup>30</sup>

Sovente ai veneziani venne sottratta persino la stagione di carnevale, perno della vita operistica cittadina, come accadde nelle annate 1890-1897, 1901-1903, 1913-1914, mentre la società proprietaria cercava di tappare i buchi con recite straordinarie (cioè raccattando i soldi e facendo quel che si poteva per allestire qualche recita), e volentieri accettava il soccorso di istituzioni amiche, come nel caso della già citata *Amica* di

<sup>30</sup> Cfr. *Wagner in Italia* cit., p. 148 e segg.

Mascagni, di cui si era fatta carico la società filarmonica «Giuseppe Verdi». Altre volte il teatro rimase praticamente chiuso: nel 1896 fu dato un solo concerto (11 maggio) in occasione della mostra dedicata al Tiepolo, diretto da Enrico Bossi, appena quattro concerti s'udirono nel 1902. Non mancano le prime assolute (dodici nel periodo 1897-1915), ma nessuna di esse è di vero prestigio, neppure la *Bohème* di Leoncavallo, che alla fine risulta pur sempre la migliore nonostante tutti i limiti rivelati dalla recente riesumazione (1990), sulle stesse scene dove gli spettatori l'avevano subissata di fischi. Chi ricorda, ora, *Il Santo*, opera mistica del musicista impresario Francesco Ghin (1903), nonostante si valesse del contributo di un baritono quale Titta Ruffo nel ruolo del «Mondo»? o la *Melisenda* di Carlo Merli (1913)? L'unica vera eccezione, quantomeno per i risvolti squisitamente veneziani, fu il debutto dei goldoniani *I quattro Rusteghi* (10 giugno 1914), diretta dall'infaticabile Edoardo Mascheroni con Antonio Pini-Corsi nella parte di Lunardo, che fu data insieme a un'autentica squisitezza come il *Bastiano e Bastiana* di Mozart, in una linea di continuità stilistica ideale molto cara al suo autore, Wolf-Ferrari, il cui successo sulle scene veneziane fu sempre costante, dopo il fiasco della *Cenerentola*, caduta sotto il peso dei fischi alla prima del 22 febbraio 1900.<sup>31</sup>

Fra quelli dati dalle diverse istituzioni, il più significativo apporto culturale e materiale alla vita del teatro veneziano fu quello assicurato dalla società di concerti «Benedetto Marcello», che compare ufficialmente nella cronologia della Fenice nel 1901 e consolida la propria posizione nei decenni successivi.<sup>32</sup> Gli appuntamenti programmati furono sovente occasioni per vedere e sentire solisti di grande prestigio, come i pianisti Eugenio d'Albert (1902), Raoul Pugno (1903), i violinisti Vivien Chartres, Eugène Ysaÿe (1908), Fritz Kreisler (1909), Franc von Vecsey (1913), il violoncellista Pablo Casals, accompagnato da Gino Tagliapietra (1914).

Ma i concerti della società Marcello videro anche fiorire un impegno, sia pure ancora sporadico, sul fronte della riscoperta della musica profana antica, che aveva avuto i suoi pionieri negli ultimi anni dell'Ottocento in Luigi Torchi e Oscar Chilesotti, per proseguire all'inizi del nuovo secolo con i volumi di Fausto Torrefranca.<sup>33</sup> Intorno al cattedratico calabre-

<sup>31</sup> La reazione di Wolf-Ferrari viene riferita Adriano Lualdi (*Ermanno Wolf-Ferrari e il rinnovamento musicale italiano*, una sorta di apologia dell'operista italo-tedesco): «Quando, dopo el fiasco de Venezia, son tornà a Milan, e go' visto che nissuni, nissuni me parlava de 'sto fiasco, come se 'l fusse sta' un disonor per mi, go' ciapà su, e son andà in Germania».

<sup>32</sup> L'idea di realizzare una società per l'organizzazione di importanti concerti precedette quella di fondare un liceo musicale, per poi venire attuata parallelamente (cfr. GIOVANNI MORELLI, *La musica*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2002, pp. 2129-2185: 2135-40) La società compare, in qualità di organizzatore, nelle annate 1902-1907, 1910, 1913 per stagioni di concerti, e nel 1907-1908, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, per recite straordinarie e concerti.

<sup>33</sup> Si veda LUIGI TORCHI, *L'arte musicale in Italia nei secoli XIV-XVIII*, 7 voll., Milano-Roma, Ricordi, 1897-1907, e OSCAR CHILESOTTI, *Biblioteca di rarità musicali*,

se<sup>34</sup> si formò un manipolo di artisti, alcuni dei quali appartenenti alla cosiddetta «generazione dell'Ottanta», che s'incaricarono di tradurre quella linea di pensiero in prassi musicale quotidiana, sia in qualità d'interpreti, sia come curatori di edizioni, e reinventori di sonorità antiche: da Ildebrando Pizzetti, a Ottorino Respighi, Gian Francesco Malipiero e altri fino a Dallapiccola e le sue *Tartiniane*.<sup>35</sup> Fra essi spicca la figura del pianista-compositore-didatta-scrittore Alfredo Casella: il programma della sua prima esibizione alla Fenice nella stagione di concerti del 1903 lo vedeva impegnato al cembalo e pianoforte, con Henry Casadesus che si alternava alla viola e alla viola d'amore, e Alfred Nanny al contrabbasso, nel Trio di strumenti antichi e moderni. Il programma era vario ai limiti dell'exasperazione, perché andava da minuetti di Bach e Lully alla tarantella per contrabbasso di Bottesini. Difficile che simili esecuzioni possano stare alla pari con quello che la moderna filologia esecutiva ha riportato alla luce in questi ultimi decenni, tuttavia questi inizi restano preziosi contributi a un avanzamento della conoscenza. Dopotutto erano ancora i tempi in cui la clavicembalista Wanda Landowska, che tenne due concerti alla Fenice nel gennaio 1905, si sarebbe battuta per la causa di un grande clavicembalo da concerto costruito espressamente per lei dalla casa Pleyel (lo inaugurò al Festival Bach di Breslau nel 1912), senza dimenticarsi che eseguiva comunque molti brani più o meno antichi al pianoforte.

Forse il punto più alto fu toccato con l'*Orfeo* di Monteverdi, l'autore che sarà il pallino di Gian Francesco Malipiero, prossimo curatore dell'*Opera omnia* in sedici volumi apparsa tra il 1926 e il 1942. L'allestimento fu importato dalla Società degli amici della musica di Milano, che portò per una sola recita in forma di concerto (6 aprile 1910) la bellezza di cinquanta orchestrali e altrettanti coristi, sotto la bacchetta di Guido Carlo Visconti da Modrone: spiccava nel *cast* il baritono Giuseppe Kashmann nel ruolo del protagonista, che alla Fenice era di casa soprat-

---

9 voll., Milano, Ricordi, 1883-1915. La disamina più puntuale di questa riscoperta della musica 'antica' è quella compiuta da FIAMMA NICOLODI, *Per una ricognizione della musica antica*, in EAD., *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 67-118.

<sup>34</sup> Torre Franca (1883-1955) pubblicò, tra l'altro, *La vita musicale dello spirito* (1910). Nel 1913 ebbe il primo incarico all'Università di Roma, passò poi al Sacro Cuore di Milano, e ottenne infine la cattedra a Firenze nel 1941. Ebbe il merito di riportare alla luce la nostra musica settecentesca, ma il torto di esprimere posizioni critiche di stampo idealistico sovente fuorvianti, come quella, tipica di un'autarchia programmatica di taglio fascista, di individuare nelle sonate in un tempo dei compositori italiani la vera scaturigine della sonata romantica (*Le origini italiane del romanticismo musicale musicale: i primitivi della sonata moderna*, Torino, Bocca, 1930). Torre Franca compare anche nella lista di artisti e studiosi pagati coi fondi speciali del MinCulPop (cfr. HARVEY SACHS, *Music in Fascist Italy*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987; trad. it.: *Musica e regime*, Milano, il Saggiatore, 1995, p. 156).

<sup>35</sup> Si veda, in particolare, *Musica italiana del primo Novecento. La «generazione dell'80»*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981.

tutto per i ruoli francesi (Athanaël in *Thaïs*, Amleto, Wolfram in *Tannhäuser*, Cristoforo Colombo).<sup>36</sup>

L'aspetto più rilevante della vita concertistica veneziana di questi anni è lo straordinario impulso impresso ai concerti orchestrali, per qualità e quantità. Cominciano a sbarcare alla Fenice le maggiori istituzioni europee e italiane, mentre si sviluppa l'attività dell'Orchestra veneziana: essa viene registrata per la prima volta con questo nome nelle locandine in occasione del concerto diretto da Tirindelli, nell'ambito delle recite straordinarie organizzate dalla società di mutuo soccorso «Giuseppe Verdi» nel 1894. Fu eseguito un programma-medaglione tipico per l'epoca, che metteva insieme la sinfonia n. 6 (*Pastorale*) di Beethoven, l'*Agape sacra* dal *Parsifal* e il poema sinfonico *Le rouet d'Omphale* di Saint-Saëns, a rappresentare la scuola moderna francese che, allora, era un modello centrale della musica europea.

Dopo il concerto di Arturo Toscanini nella stagione di primavera 1895, l'orchestra veneziana riapparirà (in un rapporto simile a quello che oggi giorno intrattiene la Filarmonica della Scala con l'orchestra che suona a teatro) a partire dalla seconda stagione organizzata dalla società «Benedetto Marcello» (1902), dove accompagnò Pugno nel terzo concerto per pianoforte e orchestra di Beethoven. Il complesso assunse poi di volta in volta altre denominazioni (apparve come Orchestra sinfonica veneziana, ad esempio, quando si cimentò in *Una notte sul Montecalvo* di Musorgskij, nell'orchestrazione di Ravel). A guardare il gran numero di direttori di prestigio che s'avvicendarono alla sua guida, dalle personalità italiane come Mascagni, Martucci, Tirindelli, Guarnieri, a Fritz Steinbach (che era un *protégé* di Toscanini, e a ragione: diresse con successo un bel programma, da Bach alla sinfonia n. 4 di Brahms), il primo straniero a salire sul suo podio (1907). I programmi proposti dai direttori italiani d'allora (da Mascheroni a Toscanini, Guarnieri e tanti altri) prevedevano ampie scene d'opera senza canto, *evergreens* operistici come la «cavalcata delle walkyrie», o la marcia funebre dal *Götterdämmerung*; inoltre molte sinfonie di Beethoven (di norma una per concerto), pezzi caratteristici del romanticismo (spesso Mendelssohn) e qualche poema sinfonico (piuttosto del tipo di *Rédemption* di Frank), insieme a sinfonie e intermezzi, frequentissimi nelle opere italiane coeve (dall'intermezzo di *Cavalleria* allo *Scherzo-orgia* dalla *Cleopatra* di Mancinelli). Non mancavano, infine, anche rarità di un passato più o meno prossimo, come quelle presentate da Ermanno Wolf-Ferrari nel 1905 (allora dirigeva ancora il liceo musicale, carica da cui si dimetterà nel 1909), tra cui l'*ouverture* di *La dame blanche* di Boïeldieu, insieme a una gavotta di Rameau e alle danze dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck. Un direttore ospite di rilievo, più per quel che rappresentava il cognome che per meriti effettivi, fu Siegfried Wagner, figlio di Richard e Cosima Liszt. Attento, per tradizione familia-

<sup>36</sup> NICOLODI, *Per una ricognizione della musica antica* cit., p. 101. Nonostante il ruolo sia tenorile lo si affida sovente a un baritono, per comodità di tessitura.

re, a trarre partito dalla situazione, egli deliziò il pubblico con qualche suo brano da opere (*Kobold*, e *Herzog Wildfang*) per poi rendere omaggio al padre, col *Preludio e morte d'Isotta*, oltre che con le sinfonie di *Tannhäuser* e *Meistersinger*.

Un tale fermento autoctono trasse senza dubbio vantaggio dalle numerose orchestre che furono ospitate alla Fenice e dai loro prestigiosi direttori: la Filarmonica di Berlino, forte di un organico inusuale per l'Italia di ben novanta professori, arrivò nella prima stagione firmata dalla società «Marcello» (20 aprile 1901). Era guidata da una personalità straordinaria come quella di Artur Nikisch, che diresse, tra l'altro, *Till Eulenspiegel*: fu la prima volta che nel teatro del Selva risuonava un poema sinfonico di Richard Strauss. La precedette di dieci giorni, come contraltare italiano, la società orchestrale di Bologna diretta da Martucci, che tornò nel 1905 alla testa del complesso veneziano, esibendo un rapporto d'amore assoluto per Wagner, poiché scelse come brano d'apertura l'ouverture dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck col finale rielaborato dal maestro di Lipsia, come aveva già fatto Felix Weingartner con l'orchestra KAIM di Monaco nel 1902 impegnata, inoltre, nell'immancabile *Eroica*. Ferdinand Löwe si esibì col Wiener Konzert-Verein nel 1904 (Brahms, Schubert, Wagner, Dvořák), Oscar Nedbal diresse la Wiener Tonkünstler Orchestra nel 1910, chiudendo con la spettacolare *Grande Pasqua russa* di Rimskij-Korsakov. Toscanini tornò a Venezia nel 1906 per due concerti con l'orchestra di Torino, e stavolta toccò a lui dirigere un poema sinfonico di Strauss, *Don Giovanni*, insieme alla sinfonia n. 3 di Beethoven e alla sinfonia n. 2 di Brahms, offrendo inoltre stralci wagneriani come *Idillio di Sigfrido* e *Nuages* di Debussy, autore che stava scoprendo allora. Debussy tornò ancora nei programmi dei due concerti dell'Orchestra Lamoureux, diretta da Chévallard (1911), con *Après-midi d'un faune*, e in quest'occasione si sentì anche il *Pelléas et Mélisande* di Gabriel Fauré.

Frattanto aveva calcato il podio della Fenice anche il più celebre, insieme a Mahler, dei compositori-direttori d'orchestra: Richard Strauss venne per due concerti nel 1901 alla testa dei Berliner Tonkünstler, con la Sinfonia n. 9 di Bruckner, una manciata di Wagner e l'intermezzo del *Messidor* di Bruneau, programma composito ma attraente. Naturalmente presentò anche un campione significativo della sua musica, *Morte e Trasfigurazione* e *Dall'Italia (Aus Italien)*, un ironico omaggio al bel paese a cui non fu forse insensibile Casella quando compose la sua rapsodia *Italia* op. 11 (1909), chiudendo, come il collega tedesco, con una possente rielaborazione sinfonica in forma di variazione, basata sulla melodia di *Funiculì-Funiculà*. L'orchestra veneziana ebbe in repertorio *Morte e trasfigurazione* e, più tardi, *Don Giovanni*. Tranne una sporadica apparizione nel 1931 alla testa del complesso veneziano, con la Foscari solista al pianoforte nella micidiale *Burleske*, Strauss non avrebbe più diretto alla Fenice, ma sarebbe tornato come compositore, specialmente di brani orchestrali, e da amante della città in generale. Soprattutto dopo che la

*Salome* debuttò alla Fenice nel 1909, interpretata da una cantante che riscuoteva tutta la sua fiducia, oltre a quella di Toscanini: Gemma Bellincioni Stagno, che aveva ottenuto il permesso dall'autore di danzare in prima persona la celeberrima *Danza dei sette veli*. L'allestimento veniva dal Teatro Verdi di Trieste, e riscosse un successo crescente nel corso delle sette recite straordinarie dirette da Rodolfo Ferrari. Tuttavia il suo teatro non attecchì subito in laguna, e per trovare un'altra sua opera bisogna andare alle recite dei complessi dell'Opera di stato di Vienna, diretti da Krauss, che portarono *Die Frau ohne Schatten* al Festival nel 1934.

Il suo tempo sarebbe venuto nel 1938, quando la Fenice dell'era Petrassi dette la prima di *Elektra*, alla presenza dell'autore. Intanto c'era stato di mezzo l'*Anschluss* – ma questa era già, purtroppo, quasi un'altra guerra.

## Fino a Salò (1920-1945)

Il sanguinoso conflitto mondiale impose il silenzio alla Fenice, che rimase chiusa alla sua attività naturale per ben due anni dopo la fine della carneficina.

Il teatro aveva sparato le ultime cartucce nella stagione straordinaria del 1915, illuminata da Stracciari, Giraltoni e Bonci, e quando l'Italia entrò in guerra contro gli imperi centrali nel fatidico 24 maggio 1915, sconfessando la triplice alleanza in base ai codicilli del trattato, accolse la sede del comitato di assistenza e difesa civile, con la piena approvazione dell'assemblea della società proprietaria guidata dal conte Andrea Marcello. Il comitato occupò tutte le stanze disponibili eccezion fatta per la sala, e organizzò conferenze di propaganda, come quella dell'on. prof. Antonio Fradeletto a beneficio del fondo delle famiglie dei richiamati, sul tema *Dall'alleanza alla guerra* (11 luglio 1915). In seguito fece in modo che il teatro fosse dichiarato rifugio contro le incursioni aeree, e dopo la disfatta sul Piave la Fenice fu riempita da militari che battevano in ritirata. Il comitato smobilità alla fine del 1919, ma per riaprire ci volle il tempo per eseguire i necessari lavori di riordino dei locali.

Come per tutte le istituzioni italiane la ripresa postbellica della vita teatrale non fu facile, fors'anche perché le cose non erano andate come auspicava il poeta-guerriero, comandante Gabriele d'Annunzio, così prodigo d'elogi verso l'efficiente Germania dell'anteguerra, che sembrava a molti altri nel bel paese una naturale alleata, certo ben più di Francia Inghilterra e Russia. Gli imperi centrali erano stati battuti anche dall'Italia, saltata sul carro dei vincitori per ottenere territori a cui agognava, ma rimaneva aperta la questione di Fiume, luogo così tanto caro al poeta in armi (e alla sua cerchia) che l'aveva occupato militarmente nel 1919 con una spedizione dimostrativa partita proprio da Venezia, ma fu costretto a lasciarlo dopo la ratifica del trattato che lo proclamava stato indipendente (12 novembre 1920). Frattanto la sirena fascista, pur battuta sonora-

mente alle elezioni del 1919 – ma con un programma tanto fortemente caratterizzato nel sociale da sedurre, sia pure molto temporaneamente, anche libertari come Arturo Toscanini –, stava ammaliando intellettuali e artisti, ‘avanguardie’ confuse e sbalottate da sinistra a destra, grazie alla stupefacente capacità trasformistica del futuro duce, ma già ex-socialista. Il partito nazionale fascista nacque nel novembre 1921, e con esso nuove, deprecabili regole per tutta la vita sociale dell’Italia, a partire dall’ottobre 1922, quando gli squadristi marciarono verso Roma.

Ferma restando la centralità dell’opera lirica, messa in discussione peraltro dagli ‘avanguardisti’, a Venezia, come altrove nella penisola del resto, si dovevano recuperare ritardi stratosferici rispetto ad altre nazioni, come la Francia e i paesi di lingua tedesca, sul piano della concezione teorica e dell’allestimento dello spettacolo, e soprattutto sul terreno più specifico della messa in scena – fra tutte le componenti di una serata d’opera quella maggiormente destinata negli anni a venire a godere d’una formidabile crescita qualitativa. Il meccanismo s’innescò per diversi fattori, e proprio a partire dal primo dopoguerra, quando furoreggiava lo spettacolo leggero e si sviluppava a grandi passi la tecnica cinematografica, anche perché latitavano, come abbiamo già osservato in precedenza, le novità di assoluto rilievo, mentre il repertorio si stava fossilizzando sui titoli più vitali dell’Ottocento, e su pochissime opere contemporanee in grado di suscitare il consenso del pubblico.

La stagione di primavera 1920 iniziò nel segno della continuità dei ruoli direttivi – erano ancora in carica lo stesso presidente e il medesimo segretario del 1915, Nicolò Papadopoli Aldrobrandini e Ippolito Lucchesi – e col *Faust* di Gounod, tra le opere più gettonate nel *fin-de-siècle* veneziano, come spettacolo di riapertura. Subito dopo si presentò una prima occasione di grande impegno, sia per le proporzioni dello spettacolo sia per l’inusuale tipologia: la prima veneziana del *Trittico* di Puccini, già sulla via del Covent Garden di Londra (dove sarebbe stato dato il 18 giugno 1920).<sup>37</sup> I tre atti unici, vincolati a una stessa prospettiva narrativa e a un’unità di genere ottenuta per giustapposizione dal loro artefice, richiedono un grande impegno registico, sia per coordinare i personaggi nei singoli pannelli, sia per evidenziare i *traits d’union* fra ciascun atto, assecondando il ruolo del direttore d’orchestra. Ma a Venezia tutto questo non era ancora del tutto possibile, tanto che il *Trittico* sarebbe stato ripreso Fenice nella forma voluta dall’autore solo cinquant’anni dopo, mentre singoli titoli sarebbero stati accoppiati, anche in combinazioni inusuali e talora ricche di prospettive nuove. Sotto la bacchetta di Baldi Zenoni, tra gli interpreti spiccarono Maria Zamboni, futura Liù, impe-

---

<sup>37</sup> La ripresa veneziana fu piuttosto tempestiva: nel lasso di tempo che intercorre tra la prima europea a Roma (gennaio 1919) e le recite alla Fenice il *Trittico* fu dato a Buenos Aires, Rio de Janeiro, Chicago (1919), e dopo sarebbe stato rappresentato al Politeama di Firenze (2 maggio 1920), Vienna (1920), Amburgo (1921), e al Comunale di Bologna (ottobre 1921) per approdare, finalmente, alla Scala di Milano nel 1922.

gnata come Laretta nello *Schicchi*, e Ernestina Poli-Randaccio, nella parte di Suor Angelica; inoltre baritono (Giuseppe Noto) e tenore (Luigi Marini), come preferiva Puccini, sostennero il doppio ruolo in *Tabarro* e *Schicchi*, accentuando la continuità narrativa tra le parti. L'autore presenziò alla prima recita del 24 aprile 1920, e gli venne consegnata una medaglia d'oro in ricordo dell'avvenimento.

Ma l'occasione era importante anche perché al direttore della messa in scena ingaggiato per la stagione, l'esperto Ezio Cellini (che aveva già all'attivo la responsabilità dell'allestimento di un *Tristano e Isotta* di riferimento, come quello diretto da Mancinelli a Bologna nel 1907), fu preposto, come supervisore, il librettista Giovacchino Forzano, che aveva diretto la messinscena del *Trittico* alla prima europea, e lo avrebbe poi ripreso alla Scala del 1922, in un'edizione che ne fissò la forma drammatica e musicale.

L'apporto più importante al mondo dello spettacolo Forzano lo dette in veste di regista. Scrisse una mole notevole di commedie e drammi, che allestì sempre personalmente dirigendo le migliori compagnie del momento, per poi divenire uno dei maggiori apostoli del verbo dannunziano, abile nel muoversi tra i fasti delle celebrazioni dell'arte italiana promosse dal fascismo, dal Vittoriale sino ai Carri di Tespi.<sup>38</sup> Ben più rilevante, e meno compromessa col regime, fu la sua azione nel terreno della regia lirica, coltivato sin dagli inizi del secolo, campo ove si affermò come il primo professionista che l'Italia potesse vantare. Erano tempi decisivi per la *mise en scène*, che s'era già guadagnata tutto il suo spazio nell'immaginario teatrale europeo, grazie alle nuove prospettive offerte dallo scenografo svizzero Adolphe Appia e al contributo di artisti come Gordon Craig, Alfred Roller (a Vienna con Mahler nei primi del secolo) e Max Reinhardt (che introdusse le proprie sperimentazioni del teatro di prosa sulle scene liriche, specie per le prime straussiane di *Rosenkavalier* e *Ariadne auf Naxos*). Anche se agì nel solco della tradizione Forzano, con la sua incessante attività, favorì la trasformazione della figura del direttore di scena in quella di un vero e proprio responsabile dell'allestimento, con mansioni creative. In questa veste avrebbe firmato alla Scala, dove fu direttore di scena dal 1923 al 1929, a fianco di Toscanini che lo aveva chiamato, oltre alla ripresa del *Trittico* (1922), le prime assolute di *Deborah e Jaele* di Pizzetti (1922), del *Belfagor* di Respighi (1923), del *Nerone* di Boito (1924) e di *Turandot* (1926).

La presenza di un regista autentico alla Fenice, ruolo che non era affatto comune nell'Italia di allora,<sup>39</sup> dovette certo essere uno stimolo pos-

<sup>38</sup> Fece scalpore la sua messinscena della *Figlia di Iorio* del 1927, per la quale aprontò due palcoscenici al Vittoriale l'uno antistante all'altro. Forzano fu artista di primo piano nel regime: oltre a collaborare con Mussolini per i drammi *Campo di maggio* (1930), *Villafranca* (1932) e *Cesare* (1939), diresse nel 1933 il film apologetico *Camicia nera*.

<sup>39</sup> Era prassi affatto consolidata, semmai, che fossero il compositore stesso e il concertatore e direttore d'orchestra a occuparsi dei risvolti che il dramma musicale aveva sulla scena. I più attenti, nell'Italia di allora, furono certamente Toscanini e Puccini,

sente oltre che un'attrazione in più per il pubblico. Forzano era inoltre impegnato in un'opera particolarmente adatta alla sua vocazione, sia in termini scenografici, sia perché gli consentiva di sfoggiare l'abilità con cui sapeva gestire i movimenti delle masse. Sino a quel momento il teatro stipendiava un direttore di scena (cioè di palcoscenico), mentre la qualifica di direttore della messa in scena, che presupponeva una maggior responsabilità, era comparsa sui manifesti nel 1893 accanto al nome di Alberto Cherasco.<sup>40</sup> Sovente tale carica era appannaggio di un coreografo (viste le necessità esecutive delle opere-ballo e degli impegnativi spettacoli di danza che si producevano nel *fin-de-siècle*),<sup>41</sup> le cui mansioni, tuttavia, non erano paragonabili a quelle che oggidi esercita chi dirige lo spettacolo. Spesso il direttore di scena prestava i suoi servizi in occasione delle prime assolute,<sup>42</sup> oppure tutelava importanti riprese, come quella de *La vedova scaltra*, affidata al librettista Mario Ghisalberti nel 1931, due mesi dopo la prima assoluta romana. Tra i primi ad esercitare il mestiere corre l'obbligo di segnalare Mario Frigerio, che arrivò alla regia come uomo di musica, ed era stato maestro sostituto alla Fenice (1915) e alla Scala (dal 1921), dove lavorò a fianco di Toscanini e Forzano; il suo apporto come direttore della messa in scena alla Fenice data al 1931, la sua prima regia fu quella dell'*Elisir d'amore* nel 1938, seguita da quella della prima veneziana di *Debora e Jaele* di Pizzetti.<sup>43</sup>

---

che avevano girato molto anche dall'estero conoscendo uomini di spettacolo molto affermati, e s'interessavano attivamente di regia dai primi del secolo (cfr. GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit, pp. 246 segg., e GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, V: *La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, pp. 125-174: 5: *Il direttore di scena*, pp. 153-157). In genere i registi erano presenti laddove si sperimentava, mentre il repertorio consolidato funzionava per inerzia. Solo in un secondo tempo passò l'idea di rivoluzionare gli spettacoli esistenti. Toscanini chiamò Adolphe Appia, considerato prevalentemente un teorico, a mettere in scena il *Tristano* alla Scala nel dicembre 1923 (SACHS, *Toscanini* cit., pp. 183-4).

<sup>40</sup> Lo affiancava, come pittore di scena, Cesare Recanatini: nella stagione di quaresima, sotto l'impresa di Sonzogno, si davano novità recenti come i *Rantzau*, opere complesse come il *Sansone e Dalila*, rarità come la *Fanciulla di Perth* di Bizet, e due prime assolute di lavori vincitori del concorso per opere in un atto: *Festa a Marina* e il *Don Paez*.

<sup>41</sup> Come Davide Franchi (nella stagione di primavera 1895, dove Toscanini fu il concertatore, e poi nel 1900-1901), Giuseppe Cecchetti (1903, 1909, per *Mefistofele*), Ettore Bottazzini (1910, per *Dannazione di Faust*), G. Magistri (1925). La lista dei primi sporadici direttori della messinscena comprende Italo Capuzzo (1911, 1914, 1930-1933), Paolo Wulmann (1912), L. Saracco (1914-15, *Mefistofele*), Luigi Monti (1915, *Linda di Chamonix*), ancora Ezio Cellini (1933), Carlo Farinetti (1921), Mario Villa (1923, *Carmen*), Mario Cortis (*Aida* nel 1928, recite per la XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia).

<sup>42</sup> Come Settimio Magrini, che era anche direttore artistico di compagnie (*Rosmunda* di Sem Benelli-Trentinaglia e *I misteri dolorosi* di Cattozzo, 1929), Antonio Lega (*Ombre russe*, 1930; *Romanticismo*, 1932-1933, 1933-1934)

<sup>43</sup> Altri nomi da segnalare sono quelli di Luigi Omodei (1932), G. Barbacci (1932), Ciro Scafa (1935).

Non mancarono poi alcune prove importanti, come quella di affidare la direzione della messa in scena al grande attore goldoniano Emilio Zago, 'regista' dei *Quattro Rusteghi* di Wolf-Ferrari nel 1929.<sup>44</sup> Ma sarà solo negli anni Trenta inoltrati che – con un certo ritardo rispetto ad altre piazze teatrali italiane e straniere (si pensi al Maggio musicale fiorentino, fondato nel 1932) – la Fenice, grazie in particolar modo ad alcune manifestazioni più sperimentali programmate dal festival di musica contemporanea fin dalla nascita (ma in particolare nel 1932), produrrà una serie di spettacoli dove il direttore di scena è sostanzialmente già un regista, e collabora col direttore d'orchestra e altri alla realizzazione di spettacoli di carattere decisamente innovativo.

Il primo uomo di spettacolo di questa nuova serie fu Guido Salvini,<sup>45</sup> che vedremo impegnato nelle opere di teatro da camera promosse nell'ambito del Festival di musica contemporanea del 1932, vale a dire, dopo Forzano e insieme a Mario Frigerio, uno dei più importanti personaggi di transizione verso la regia lirica vera e propria che, dopo aver collaborato in qualità di collaboratore alla regia e scenografo al Teatro dell'arte di Roma diretto da Pirandello (1925-27), aveva debuttato in questa veste riesumando in forma scenica *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi al teatro dell'esposizione di Milano nel 1928. Ma la prima volta che la qualifica di regista appare in una locandina veneziana è in occasione dei Littoriali del 1936, quando Francesco Pasinetti, studioso e uomo di cinema soprattutto, fu regista e scenografo dell'*Orfeide* di Malipiero.

Alla riapertura della Fenice nel 1938, dopo i lavori di restauro, il ruolo del regista cessò di essere stagionale per regola e venne attribuito a due o più artisti, talora uno per produzione, a partire dal *Don Carlos* diretto da Marcello Govoni, che rimase a Venezia per l'intera stagione ma non firmò tutti gli allestimenti: *L'Elisir* fu allestito dalla coppia Frigerio-Pasinetti, mentre Corrado Pavolini diresse nel giardino di Ca' Rezzonico il goldoniano *Filosofo di campagna* di Baldassarre Galuppi, uno dei recuperi più importanti di quegli anni.<sup>46</sup> Guido Salvini tornò a Venezia nel 1940 con la *Fiamma* di Respighi, mentre Pavolini si occupò di un interessante dittico (*Friedenstag* di Strauss e *Arlecchino* di Busoni). La linea sperimentale proseguì poi, nonostante gli orrori della guerra, con Rate Furlan, regista di un dittico inedito formato da *Il combattimento di Tan-*

<sup>44</sup> Dopo Zago altri interpreti realizzarono regie, come Mariano Stabile impegnato nel suo cavallo di battaglia da baritono, il *Falstaff* (1943-44), e compositori come Gian Francesco Malipiero, sceso sul campo per dirigere l'allestimento della sua opera *La vita è sogno* (1943-1944).

<sup>45</sup> «Significativo grado intermedio fra il direttore di scena e il regista creativo» secondo GUCCINI (*Il direttore di scena* cit., pp. 156-157), Guido Salvini era l'ultimo di una dinastia di attori e uomini di spettacolo iniziata con Giuseppe Salvini verso la fine del Settecento, che ebbe tra i suoi esponenti attori mitici come Tommaso e Gustavo Salvini.

<sup>46</sup> Seguirono: Govoni-Frigerio-Piccinato, Domenico Messina, Piccinato, Azzolini (1939); Ghisalberti, Fulchignoni (*Jenùfa*), 1941; Enrico Frigerio (*Trovatore*, *Sigfrido*), 1942; Noller (*Rosenkavalier*), 1943; nel 1943-1944 riappare Ciro Scafa.

*credi e Clorinda* e la *Storia del soldato* di Stravinskij (1943). Nel 1942 Georg Hartmann diresse il primo *Tristan und Isolde* in lingua originale, oltre alla prima veneziana di *Lucrezia* di Respighi e alla *Salome*. Nel 1943-44 l'eclettico Mario Labroca (compositore e uomo di spettacolo a tutto campo, oltre che intellettuale di vaglia affermatosi nella *bagarre* del regime), che si rivelerà come una delle presenze più importanti per La Fenice anche negli anni del dopoguerra, firmò l'allestimento di un *Flauto magico*.

Scorrendo i titoli che si succedono nel primo dopoguerra non si ha l'impressione che la rapida affermazione del fascismo in Italia, decollato con la fondazione dei «fasci da combattimento» (19 marzo 1919) per approdare alla marcia su Roma il 28 ottobre 1922, in un crescendo di azioni squadristiche 'legittimate' dall'ascesa di Mussolini a capo del governo, porti a uno sconvolgimento vero e proprio, sia in termini di organigramma sia di programmazione artistica.

Certo l'attenzione verso le novità francesi, già in calo negli anni immediatamente precedenti il conflitto, giunse decisamente ai minimi storici, tuttavia non mancarono prime veneziane di grande interesse, sia pure in ritardo, come quella di *Louise* di Charpentier (1922: la prima assoluta aveva avuto luogo nel 1900), un'opera che richiede un impegno produttivo notevole, per il gran numero di interpreti-attori e la varietà d'azioni che intraprendono. Tuttavia tale scelta fu forse dovuta a quello stesso impulso 'populista' che aleggiava allora, e che portò all'esordio sulle scene lagunari del *Boris Godunov* nella stagione di carnevale del 1925: la versione fu di riferimento per l'epoca, tanto che venne immediatamente riproposta nella successiva stagione di primavera (per un totale di ben dodici recite), con lo stesso protagonista, l'esule russo Zygmund Zalewski (il basso-baritono che aveva cantato la parte con Toscanini alla Scala, tre anni prima), per riapparire nel 1933-1934 (con Giacomo Rimini) e nel 1943-1944 (con Tancredi Pasero). Dall'affresco utopico di una Parigi popolare e operaia, fortemente permeato della sensibilità anarchico-rivoluzionaria di Charpentier, fino al quadro di un popolo russo incerto fra due tiranni: del *Boris* fu data, tuttavia, la versione di Rimskij-Korsakov, ben più focalizzata sullo Zar-Erode, la cui controversa grandezza di moderno 'dittatore', anche se roso dai dubbi e dal rimorso, si riflette sulla massa, meno protagonista rispetto alla versione originale, e di cui emergono in prevalenza i tratti più passivi.<sup>47</sup> Inoltre le recite furono private del duetto fra il falso Zarevič Dmitrij e il gesuita Rangoni, pagine tra le più 'politiche' dell'opera di Musorgskij.

---

<sup>47</sup> La versione che Musorgskij licenziò nel 1874 sarebbe stata recuperata soltanto nel 1928, grazie al lavoro del musicologo russo Pavel Lamm. Sulle versioni di *Boris* si veda RICHARD TARUSKIN, *Musorgskij contro Musorgskij: le versioni di «Boris Godunov»*, «Musica/Realtà»: I parte, 26, 1988, pp. 139-153; II, 27, 1988, pp. 159-184; III, 28, 1989, pp. 153-179; IV, 29, 1989, pp. 145-164.

L'atteggiamento verso la cultura tedesca cambierà, a mano a mano che i rapporti con la Germania andranno consolidandosi per avviarsi verso la fatale alleanza, tanto che già le recite straordinarie dell'ottobre 1932 (un anno prima della conquista del potere da parte di Hitler), gestite dalla federazione provinciale fascista per celebrare Goethe (gli incassi furono interamente devoluti alle opere assistenziali del partito), furono consacrate al *Werther* di Massenet, pur ricco di valori 'degenerati' come il suicidio del protagonista. Ma in locandina il libretto di Édouard Blau, Paul Milliet e George Hartmann era attribuito a 'Wolfango' Goethe! L'operazione fu adeguatamente preparata da una conferenza di S.E. Marinetti, che «prima dell'opera glorificò Goethe».

Il repertorio della Fenice fascista riflette, in buona parte, le linee di tendenza del regime in materia di cultura: si badò, ad esempio, che fossero rappresentate le opere di autori italiani viventi secondo un calcolato sistema di finanziamenti, e tra essi vennero privilegiati compositori nazional-popolari della scuderia del gerarca cremonese Farinacci, in omaggio a una celebre massima del duce, che si proponeva (e dunque imponeva ai seguaci) di *andare verso il popolo*. In particolare divenne sempre più incombente Pietro Mascagni, che nel 1923 venne ricevuto con tutti gli onori quando scese in buca per dirigere *Il piccolo Marat* in prima veneziana. In quest'opera egli era ritornato al vecchio dramma storico già materia dell'*Andrea Chénier*, abbandonando palesemente ogni velleità di rinnovamento per accostarsi scopertamente al fascismo, che gli ideali populistici e piccolo-borghesi del primo dopoguerra era destinato ad incarnare.<sup>48</sup> Gli omaggi al musicista livornese crebbero al di là di una vena disseccata – ben dimostrata dal *Nerone*, retorica allegoria di regime, anche se in toni musicalmente dimessi e arcaicizzanti – sino a che venne anche alla Fenice, da vera icona fascista, per celebrare in pompa magna, nel 1940, i cinquant'anni di successo della sua *Cavalleria Rusticana*, con la favorita Lina Bruna Rasa nel ruolo di Santuzza, nell'allestimento del Maggio musicale fiorentino.

Anche l'altro vessillifero del teatro 'popolare', Umberto Giordano, fu spesso a Venezia, e quando venne ad assistere alla sua *Cena delle beffe*, il 28 novembre 1925, fu dato un gala in suo onore. In ogni caso l'opera non era piaciuta al critico fascista Adriano Lualdi che, recensendo la prima scaligera del dicembre 1924 (la ripresa alla Fenice fu dunque ancora una volta tempestiva), pur salvando l'impegno del compositore, ne scrisse sul «Secolo», definendola «dramma da arena, o da cinematografo» e stigmatizzando «l'assoluta mancanza di ogni vita interiore» nei personaggi, riconoscendo al solo Giordano-musicista qualità e ingegno.

---

<sup>48</sup> L'8 dicembre 1923 Mascagni ebbe la sua serata d'onore, e diresse la sinfonia delle *Maschere* e l'intermezzo dell'*Amico Fritz*, dopodiché furono date due repliche fuori programma del *Marat* a grande richiesta, indice del pieno gradimento incontrato dall'opera. Del resto il compositore ebbe il suo tornaconto dal regime, e figura in testa alla lista degli artisti che godettero dei fondi segreti erogati dal Minculpop, con 1.290.000 di vecchie lire (SACHS, *Musica e regime* cit., p. 156), che ora equivarrebbero a circa € 1.500.000.

Frattanto Puccini era morto a Bruxelles, e la Fenice lo commemorò allestendo la *Rondine* diretta da Pietro Fabbroni, un'opera dalla drammaturgia 'difficile' al di là delle melodie suadenti che la caratterizzano insieme ai più moderni ritmi di danza, ivi inclusi scomodi ballabili americani alla moda. Alla prima del 21 gennaio 1925 fu eseguita l'elegia funebre *Crisantemi* nella versione per archi, che Puccini aveva scritto in occasione della morte di Amedeo di Savoia (1890), mentre l'immane Adriano Lualdi tenne un'orazione per commemorare il Maestro. L'anno successivo, quattro mesi dopo la prima assoluta scaligera, *Turandot* ebbe la sua prima veneziana il 9 settembre 1926, in un ciclo di otto recite straordinarie, dominate da Maria Llacer Casali (la regìa era di Forzano, le scene di Brunelleschi, riproponendo l'allestimento fissato sin dalla prima assoluta).<sup>49</sup>

Ai compositori più 'innovativi', protetti dall'ala 'novecentista' del fascismo e da Bottai e De Pirro in particolare, come Casella, Malipiero, Respighi etc., venne di preferenza riservata la vetrina del festival di musica contemporanea che, dopo l'*hors d'œuvre* del III Festival della società internazionale di musica contemporanea (1925) che si tenne a Venezia, varò la prima edizione nel 1930. Lo dirigeva uno tra i più fervidi attivisti fascisti della prim'ora, Adriano Lualdi, di gusti decisamente passatisti, ma in realtà fu fortemente voluto e ideato dallo stesso Alfredo Casella, di concerto con il giovane Mario Labroca (come vedremo oltre).

Nel campo delle arti il fascismo, com'è noto, privilegiò il cinema, che offriva molte più frecce all'arco del suo sistema propagandistico, e le cifre parlano chiaro: gl'incassi dell'opera, nel 1933, erano di gran lunga inferiori a quelli delle pellicole,<sup>50</sup> e a Venezia, nel 1925, erano attive, e in salute, ben quindici sale cinematografiche, tanto che nel 1927 la società Pitaluga affittò sia il Malibrán sia il Rossini che, da teatri d'opera con puntate nell'avanspettacolo, ospitarono sempre più frequentemente la proiezione di pellicole. La mostra del cinema, inoltre, decollò nel 1932 per iniziativa del conte Volpi da Misurata, mentre alla Fenice una cavalcina prevedeva «una lotteria cinematografica benefica (Film della fortuna), per la prima volta a Venezia» (9 febbraio 1923).

Anche la prosa, normalmente accolta al Goldoni, e più raramente al Malibrán e al Rossini, fece il suo ingresso nel massimo teatro veneziano nel 1922,<sup>51</sup> con diverse compagnie, tra cui spiccavano quelle di Sarah Bernhardt (che si esibì nel tempio della lirica veneziana l'anno prima della morte) e di Dario Niccodemi, proponendo titoli come *L'amore dei tre Re*, poema tragico in tre atti di Sem Benelli, che il futuro accademico d'Italia Umberto Giordano aveva musicato nel 1913. Già l'anno successivo (7 marzo 1923) i veneziani poterono assistere a una serata fascista che mescolava attori dilettanti (molti i bei nomi della società lagunare del

<sup>49</sup> Il 12 c'era in sala Umberto Nobile, che ebbe una serata d'onore.

<sup>50</sup> Cfr. NICOLÒDI, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi* cit., p. 197.

<sup>51</sup> *La Nave* di D'Annunzio-Pizzetti (1908) si colloca in una zona mista tra prosa e musica, come *Le Martyre de Saint-Sébastien*.

tempo) e professionisti, come Paola Borboni, oltre a musicisti come Carlo Levi, Ettore Cassellari, e a uomini di teatro come Settimio Magrini. Ecco, a titolo esemplificativo, l'eloquente programma:

1. *La Caena al cuor*, azione sentimentale per maschere in due scene di Domenico Varagnolo;
2. *Quadri viventi: Balestrieri, Beethoven; Longhi, Il maestro di ballo*;
3. *La bambola è l'illusione*, balletto su soggetto di Alice Levi, inscenato da Settimio Magrini. Musica: «un po' di Grieg, un tantino di Gluck, il resto ... di noi». Passo a due marionettistico «La bambola e il granatiere» eseguito dalla baronessina Ida Albori e da Giusto Muratti;
4. *Schicchieri è grande*, un atto di Sabatino Lopez;
5. *L'Italia s'è desta!..*, apoteosi eseguita da Squadre Nazional-fasciste e dai Piccoli Italiani.

Indubbiamente la tendenza verso lo spettacolo sempre più leggero era già in atto, tuttavia non pare davvero una semplice coincidenza, nonostante emerga con chiarezza dai documenti la cattiva situazione finanziaria in cui versava il Teatro, che l'affermazione del fascismo fosse accompagnata dal dilagare delle stagioni d'operetta alla Fenice, dopo che il genere era stato appannaggio del teatro Rossini sin dal 1874, per attecchire poco dopo anche al Malibran. A partire dal dicembre 1921, superando di slancio ogni prevenzione da parte del pubblico tradizionale e della critica, l'operetta la farà da padrona sino al 1927 (quando tornò all'ovile, per soccombere poi ad altri spettacoli ancor più leggeri), grazie alla qualità degli allestimenti e all'ottimo livello delle interpretazioni. La compagnia di Carlo Lombardo (eclettico capocomico, musicista-riarrangiatore, librettista) arrivò persino a proporre nel 1924 una «Stagione quaresimale di operette», vale a dire quanto di meno rispettoso del decoro da sempre tributato al periodo dell'anno liturgico. L'artista fu sempre grato al Duce, tanto che gli avrebbe dedicato una delle sue migliori produzioni, *Cin-cilà*, uno spicchio di esotismo cinese di maniera, scritta per la musica del compositore veneziano Virgilio Ranzato, allievo di Tirindelli e uno dei numi tutelari, insieme a Pietri, dell'operetta italiana (la prima era stata data al Dal Verme di Milano nel 1925).<sup>52</sup> Del resto si convertirono all'operetta anche compositori come Mascagni (*Sì*, Roma, 13 dicembre 1919) e Giordano, con la collaborazione di Alberto Franchetti (*Giove a Pompei*, libretto di Luigi Illica e Ettore Romagnoli, Roma, 5 luglio 1921), e mentre Puccini ci aveva provato, senza riuscire ad andare fino in fondo (ne nacque *La rondine*, 1917), ben altro fu l'impegno profuso da Leoncavallo nel genere che gli garantiva qualche entrata apprezzabile, con la-

<sup>52</sup> I manifesti vantano le «Cinesine europeizzate» dell'operetta, che in qualche modo, ma con minor percentuale d'ironia e più di farsa scollacciata, si pone sulla scia del capolavoro di Gilbert & Sullivan, *The Mikado*. Lombardo e Ranzato non erano gli unici ammiratori sfegatati del duce-violinista: anche Lehár si conta fra i seguaci più entusiasti, e volle dedicare la sua *Giuditta* (1933) a Mussolini. Il dittatore piaceva molto, fra l'altro, anche a Igor Stravinskij, che lo visitò spesso a Palazzo Venezia (SACHS, *Musica e regime* cit., pp. 220-223).

vori dai titoli eloquenti, come *Prestami tua moglie*, ospitata alla Fenice nella prima stagione (1921), *A chi la giarrettiera?* (1919) e *Il primo bacio* (data postuma nel 1923).<sup>53</sup>

Vale la pena di dare un'occhiata meno distratta a quella stagione quaresimale del 1924, che alternava titoli originali e d'attualità, come *Il paese dei campanelli* (che aveva avuto la prima esecuzione solo pochi mesi prima) della premiata ditta Lombardo-Ranzato (di cui è il titolo più rappresentativo), a riarrangiamenti – secondo un uso comune dell'epoca, e in particolare di Carlo Lombardo – qual era *La casa delle tre ragazze* (*Das Dreimäderlhaus*), che i librettisti Willner e Reichert e il compositore Heinrich Berté avevano tratto imbastendo intorno al protagonista Franz Schubert una rifrittura delle sue musiche, adattandole a una biografia edulcorata e aneddotica.<sup>54</sup> Era piuttosto comune che i protagonisti dello spettacolo godessero di una o più serate d'onore, incamerandone l'incasso, e che per sdebitarsi uscissero negli intervalli ad esibirsi. Tra i numeri favoriti vi era la recitazione di monologhi, ma altrettanto spesso l'artista intonava celebri arie d'opera, preferibilmente veriste (come fece il tenore Marescotti, che uscì a cantare l'*Improvviso* dell'*Andrea Chénier* nel 1923), ma nessuno poté imitare Dina Evarist, primadonna della compagnia in questa stramba stagione quaresimale, che dopo il second'atto de *La signorina Puck* (*Fräulein Puck*, di Walter Kollo) suonò allo xilofono la sinfonia di *Zampa* di Herold, e cantò «il duetto Bambolina della *Danza delle libellule* a parti invertite» col tenore Riccardo Massucci! La stessa compagnia Lombardo, pochi giorni dopo (il 16 marzo), celebrò con un gala solenne l'annessione di Fiume all'Italia, avvenuta pacificamente nel contesto di uno scambio di territori con la Jugoslavia (avvenuto il 27 gennaio 1924): dopo il second'atto de *La danza delle libellule*, alla presenza del direttorio del PNF fu data la grande apoteosi *Fiume nelle braccia della madre patria*. Una volta sedate le eccitazioni patriottiche Enrico Fineschi congedò la stagione dirigendo «una sinfonia ... dell'altro mondo» (forse l'America?).

Molti altri personaggi di spicco dell'operetta furono alla Fenice in quegli anni, e nel 1922 venne in laguna persino uno dei compositori di punta come Emerich Kálmán, che diresse gli intermezzi del suo successo più recente, *La Bajadera* (1921). Del resto, in questo lasso di tempo, tutti gli stili vennero rappresentati, dall'operetta classica francese sino a quella berlinese.

L'operetta verrà soppiantata ben presto (e quasi del tutto verso la metà anni Trenta) dalla rivista, verso la quale emigreranno, ad esempio, celebrità quali Nuto Navarrini e Nanda Primavera. Ma non fu il solo nuovo genere performativo che riuscì a varcare le sacre soglie della Fenice. Sulla

<sup>53</sup> Anche Giulio Ricordi si era dilettrato, col *nom de plume* di Burgmein, a comporre operette.

<sup>54</sup> La coppia aveva scritto il soggetto originale da cui Adami e Puccini avevano tratto *La rondine*; ed è rimarchevole che compaiano tra i personaggi della *Casa delle tre ragazze* gli amici di Schubert (Vogl, Schober, Moritz von Schwind), oltre alla celebre cantante Giuditta Grisi.

scia dei furori parigini, arrivarono anche gli spettacoli di balletto ‘esotici’, come quelli offerti dalla «compagnia dei Balli russi Leonidoff», guidata dalla coreografa Ileana Leonidov. Fu l’occasione per vedere e sentire *pastiches* orchestrati dallo specialista Respighi, avvezzo ai Balletti russi ben più blasonati di Sergej Djagilev, di cui rimaneva l’impostazione dei programmi votati all’internazionalità. Così furono date, tra l’altro, coreografie di musica russa (*Fiaba russa*, più noto come *La pentola magica*, su musiche di Rebikov, Arnevsikij, Rubinstein e canti popolari) o rielaborazioni di musica antica francese, come *Sèvres de la vieille France*, fino a nuovi scorci coreutici, come lo *Scherzo veneziano*, tutti lavori che il complesso, diretto dal celebre regista cinematografico, nonché impresario, scenografo e coreuta di fede futurista Aldo Molinari, aveva commissionato a Respighi per il debutto della compagnia sulle scene del Costanzi di Roma (novembre 1920).<sup>55</sup>

I balletti russi Leonidoff tornarono nel 1922, facendo da apripista ai balletti russi di Diego Vincenti. L’anno dopo fu la volta dei balli svedesi diretti da Rolf de Maré, con Desiré Inchebreckt a dirigere l’orchestra veneziana e le coreografie di Jean Borlin; inoltre, a rinforzare l’attraente moda esotica per l’Est europeo, ecco esibirsi l’imponente corpo corale russo dei cosacchi Hubany, diretto da Sergej Sokolov. Nel 1925 fu poi la volta dei balletti russi Raduga, e in questa circostanza l’orchestra veneziana offrì il suo apporto al pittore, scrittore e compositore-direttore Alberto Savinio (*alias* Andrea De Chirico), che inserì anche un suo pezzo – *La ballata delle stagioni* – nel programma della serata, che ruotava intorno alla danza plastica *Raduga* (*Arcobaleno*).

Scorrendo i titoli, al di là del repertorio, non si fatica a notare che le novità assolute destinate alle stagioni tradizionali si riducevano a una rara occasione per assicurare una platea ad autori minori, ma forti di utili conoscenze, o addirittura appartenenti ai ranghi dirigenziali del teatro. Forse interessa più oggi che allora la novità assoluta del genovese Domenico Monleone – già autore di una sfortunata *Cavalleria rusticana*, bandita legalmente dall’Italia per illecita concorrenza al capolavoro di Mascagni –, visto che il suo *Mistero* è anche l’unico libretto scritto da Giovanni Verga (sia pure redatto con l’aiuto di Giovanni Monleone); l’opera fu data

---

<sup>55</sup> La stella di Ileana Leonidov come danzatrice non brilla nelle cronache, se si fa eccezione per un alato commento di Bruno Barilli, che recensì una ripresa al Costanzi di Roma del *Carillon magico* di Pick Mangiagalli: «Ileana Leonidoff correva al suo pallido destino con la leggerezza delle lucciole e dei sogni: tutta la tradizionale fatalità di Pierrot era nel suo giuoco acceso e svenevole; e il languido figlio delle malinconie lunari diceva la sua bianca follia amorosa per la principessa del sogno con tanta accorata persuasione che tutti i sospiri del mondo sembrava che le alitassero intorno.» («Il Tempo», 12 maggio 1919). La Leonidov ebbe maggior successo come attrice, sfruttando la sua avvenenza (apparve, ad esempio, nell’*Attila* di Febo Mari, film muto del 1917). In questo campo resta famosa la sua collaborazione coi futuristi, quando recitò in *Thaïs* (1916), con la regia di Anton Giulio Bragaglia e la scenografia di Enrico Prampolini.

insieme a *Pagliacci*, con Pertile e Stabile e la Mercedes Llopart, nel 1921, ma cascò alla seconda recita.

Dopodiché cominciò l'era fascista vera e propria, in cui le tracce di continuità col passato prossimo rimangono evidenti. Sulla scia degli oratori-opera di Lorenzo Perosi (e in continuità col *Santo* di Sugana-Ghin) si pose il compositore-librettista Nino Cattozzo, che iniziò la sua serie di episodi operistici ispirati dai vangeli con i *Misteri gaudiosi*, «rappresentazioni sacre in tre quadri» («dall'Annunciazione alla Natività», con Apollo Granforte nella parte di Giuseppe) nel 1923 (furono replicati due anni dopo, con Carlo Tagliabue). La seconda puntata arrivò nel 1929, coi *Misteri dolorosi* eseguiti da artisti di vaglia come Mafalda Favero, che prestò la sua voce a Maria, Giulia Tess e Salvatore Baccaloni. Cattozzo aveva cominciato come maestro sostituto nel 1910 e sarebbe divenuto sovrintendente dal 1947: in questa veste avrebbe offerto ai veneziani l'ultima parte del suo ciclo, *I misteri gloriosi* (1951-52). La linea di spettacoli votati al misticismo è ben rappresentata anche nel teatro di prosa, dove è d'obbligo segnalare un altro evento, nientemeno che il «superspettacolo teatrale del 1936», un dittico composto, come recitano le imperdibili locandine, dal «*Christus*, Mistero Cristiano, sacra riproduzione in quattro atti (venti quadri), sintesi della venuta, vita, miracoli, passione, morte, resurrezione e ascesa di Gesù Cristo, compilata dai Vangeli e dai testi del Vecchio e Nuovo Testamento da Paul Lebrun» e «*Quo Vadis Jesu?..*, Mistero romantico-cristiano in due tempi e un epilogo divisi in venticinque quadri, Da Gerusalemme a Roma, Mosè e i primi martiri cristiani, storia avventurosa dei tempi di Cristo», e intessuto di «Cori, commenti e coloriti musicali di Palestrina, Pergolesi, Bach, Gounod, Rossini e altri». Protagonista la compagnia di Bruno Emanuel Palmi (che fu Gesù e Mosè!) e Bianca D'Origlia (la Madonna e Carla Procula).

Torniamo alle prime assolute, e agli autori che si distinsero nell'auto-promozione. Più esplicito di Cattozzo nel valersi del suo ruolo fu certo Erardo Trentinaglia, che pure tra i suoi meriti aveva quello di aver fondato, con Guido Bianchini, la Società veneziana dei concerti sinfonici nel 1927: era nel consiglio della Fenice nel 1929, infatti, quando Edoardo Guarnieri diresse la sua *Rosmunda*, poema tragico di Sem Benelli, per la quale poté assicurarsi un interprete d'eccezione come Carlo Galeffi nel ruolo di Alboino. Del resto anche Ermanno Wolf-Ferrari era una vera autorità nella sua Venezia, dove aveva rivestito cariche di prestigio (ma anche in Germania, la sua seconda patria), quando dette *Gli amanti sposi*, opera giocosa in tre atti di Giovacchino Forzano (19 febbraio 1925).<sup>56</sup>

Diverso il caso dello stesso Guido Bianchini che, con l'atto unico *Il Principe e Nuredha* (1923) s'era aggiudicato il primo premio al Primo concorso del sottosegretariato delle belle arti, e quello riguardante *La Mandragola*, commedia musicale fiorentina in tre atti di Mario Castel-

<sup>56</sup> Nel 1939 Hitler lo avrebbe nominato insegnante di composizione del Mozarteum di Salisburgo (FIAMMA NICOLÒDI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto 1984, p. 284).

nuovo-Tedesco (4 maggio 1926), che risultò prima nel concorso tra imprese di teatri lirici italiani.<sup>57</sup> Altre due novità assolute si registrano nel 1927: *Samaritana della Scala*, di Vincenzo Gusmini, che fu pressoché ignorata, mentre un sonoro fiasco decretò la fine prematura di *La fata Malerba*, fiaba musicale in tre atti di Fausto Salvectori (quello che aveva scritto *l'Inno a Roma*, disgiustamente musicato da Puccini) e dell'antifascista Vittorio Gui.

L'elenco delle prime assolute dell'era fascista si avvia alla fine già nei primi anni Trenta, con due titoli: *Ombre russe* di Cesare Sodero con Pia Tassinari, e *Romanticismo* dell'ultrà fascista Iginio Robbiani (su libretto di Arturo Rossato, 1933), capofila del filone di opere 'popolari' dedicate alla storia di Roma, la cui antica grandezza avrebbe rinnovato i suoi fasti nel regime, tra copie 'fedeli' di buccine e altri strumenti imperiali, come *Guido del Popolo* (1933) e *Roma dei Cesari* (1941) che, con l'opera veneziana, dovevano formare un *Trittico italiano*. Chiude definitivamente l'elenco, ma già in tempi di guerra, il *Re Hassan* di Giorgio Federico Ghedini, futuro maestro di Luciano Berio, con Tancredi Pasero nel ruolo eponimo (1939).

Dodici novità assolute operistiche dall'anno della riapertura sino alla caduta della Repubblica di Salò, nessuna delle quali sopravvissuta nei repertori, sono davvero ben poca cosa in quasi un quarto di secolo, ma non è dato significativo, visto che il numero delle prime tra il 1890 e il 1915 era stato lo stesso, e ugualmente effimera la loro presenza nelle sale teatrali.

Il 2 giugno 1923 le cronologie registrano una visita ufficiale del capo del governo Mussolini che assistette alla recita dei *Quattro Rusteghi*, alla quale seguì un fastoso gala in suo onore. In seguito ogni opportunità pubblica si sarebbe rivelata buona per eseguire marce reali ed inni di regime, alla presenza dei suoi membri, più o meno in vista che fossero, e di quelli della famiglia reale, perfettamente a loro agio nel condividere gli spazi ludici coi fascisti. La ricorrenza preferita era il 28 ottobre, data della marcia su Roma, che nel 1933 fu festeggiata con un concerto speciale. Lo diresse un giovanissimo musicista incolpevole e talentoso, che aveva esordito sul palcoscenico veneziano l'anno prima come il «concittadino bambino prodigio di nove anni Brunetto Grossato», ma che tornò col cognome che l'avrebbe reso celebre nel dopoguerra, Maderna. Gli ottanta orchestrali suonarono sotto la sua quida, tra l'altro, la sinfonia n. 5 di Beethoven e il *Preludio e morte d'Isotta* di Wagner.

Più che alla qualità delle nuove proposte teatrali, il regime fu dunque molto attento a ogni occasione mondana, che offriva ai suoi caporioni l'opportunità di un contatto positivo con le cittadinanze. I gerarchi approfittarono, in particolare, delle circostanze in cui Venezia spalancava le porte del suo maggior teatro per ospitare gli appuntamenti tradizionali

---

<sup>57</sup> Fu bandito nel 1925 dal Ministero della pubblica istruzione, direzione delle belle arti.

del carnevale, come le cavalchine, feste danzanti in maschera che si davano, di solito, il venerdì grasso, ed erano molto radicate nel costume lagunare.

Prima che venisse l'epoca delle legittime sanzioni per gli eccessivi appetiti imperialisti e l'autarchia divenisse un vanto, sia pure per necessità, il fascismo non ostacolò le voghe che venivano dall'estero. Quando le cavalchine che, in periodi di scialo, si svolgevano con l'accompagnamento della banda militare, oltre che dell'orchestra, cominciarono a ospitare sul palco, in diverse combinazioni, le *Jazz Band* (a partire dal venerdì grasso del 1923), il regime chiuse un occhio sul genere, affatto gradito perché rappresentava musicalmente una nazione malaccetta, come gli Stati Uniti, e una 'razza' pericolosa contro la quale Visconti di Modrone, direttore dell'*Orfeo* nel 1910, ebbe a scrivere nel 1933:

Un bel giorno [...] il popolo italiano [...] spalanca le porte ai negri: sono essi che debbono venire qui in questa terra, dove l'arte è nata ed è fiorita per secoli, a insegnare le nuove leggi: e i negri giungono fra noi da conquistatori e dominatori. La loro musica, se pur musica si vuole chiamare, fatta di rumori e di ritmi asmatici, si impone.<sup>58</sup>

C'è da chiedersi cosa avesse insegnato il teatro di Monteverdi a questo razzista, ma si allibisce se si pensa che, quattro anni prima, Alfredo Casella si era espresso così:

E queste emozioni trovano il loro lirismo nella vita sovraccitata e dinamica del *jazz*. È questa strana musica una pura emanazione del suolo americano e l'anima americana ci si rispecchia ogni sera. Del resto, non è il *jazz* soprattutto una creazione negra, cioè di una delle razze più nostalgiche e più infelici che siano al mondo (ricorderò per chi ha la fortuna di conoscerli, i mirabili *spirituals songs* di quella gente)? E non è quest'arte stata sviluppata e condotta a perfezione da un'altra razza parimenti esule e senza patria: la israelita? Però, mentre il negro è più primitivo del bianco, e – se più «vitale», anche più apertamente sessuale – l'israelita, antica e raffinatissima razza (Orientale lei pure) ha adottato è vero il *jazz* come una espressione consona alla propria sensibilità, al proprio lirismo, ma recandovi allora un riflesso di quella passione, di quella intensità religiosa che sono caratteristiche del genio ebraico. E così le due grandi razze oppresse si sono accomunate in quella modernissima musica.<sup>59</sup>

L'intento sarebbe buono, perché Casella voleva esprimere un giudizio positivo sul genere (spunta tra le righe, quando parla di come la *raffinatissima razza israelita* abbia adottato il *jazz*, il riferimento – sia pure improprio – a George Gershwin, di cui egli cita *An American in Paris* come più che un tentativo di «una futura, prossima estensione nel campo sinfonico della tecnica jazzistica»); tuttavia campeggia nello scritto l'idea

<sup>58</sup> GUIDO VISCONTI DI MODRONE, *Nazionalismo nella musica*, «Realtà», giugno 1933, pp. 613-620 (SACHS, *Musica e regime* cit., p.230).

<sup>59</sup> «L'Italia letteraria», 1 settembre 1929 (ora in ALFREDO CASELLA, 21+26, Firenze, Olschki, 2001: *Il «jazz»*, pp. 96-102: 101).

aberrante di arte come espressione di razze, con argomenti che, una volta perfezionati, avrebbero condotto l'Italia sull'orlo del baratro.

L'idea della commistione proposta dal compositore sembra riflessa nella «cavalchina orientale, con illuminazione fantasmagorica della sala e del palcoscenico, mercato arabo sul palcoscenico e due grandi orchestre con *Jazz Band* che suonarono ininterrottamente» (25 febbraio 1927). In ogni modo gli organizzatori fecero a gara per inventarsi serate tematiche: si ebbero così una cavalchina sul tema *Giardini e maschere veneziane* (16 febbraio 1928, stesso organico), una cavalchina «andalusa» (3 marzo 1930), con «archi in platea, *Jazz Band* sul palco», e persino una cavalchina consacrata a *Una notte a Hollywood* (6 febbraio 1932, con «danze accompagnate da due orchestre con *Jazz Band*»).

La modernità incalzava, e migliorarono perciò anche i servizi. Nel 1921 cominciarono le corse straordinarie dei vaporetto: si partiva dopo lo spettacolo dalla Riva dei Schiavoni per Fusina (per sbarcare gli spettatori in Riviera del Brenta), e da Riva del Carbon per San Giuliano (per Treviso e Mirano), e dal 1923 da S. Maria del Giglio per la veneta marina e la ferrovia. Quando poi venne inaugurato il nuovo ponte sulla laguna, nel pieno di una stagione sfarzosa organizzata dal sindacato orchestrale e corale veneziano, e onorata dalla presenza, tra gli altri, di Beniamino Gigli in *Manon Lescaut*, si vararono corse di motoscafi da Piazzale Roma a S. Maria del Giglio.

Durante il fascismo si puntò molto su manifestazioni di massa, logico corollario di una politica del più vasto consenso, e dunque col concorso del maggior numero di esecutori possibili. Ecco quindi la musica uscire da teatro per spostarsi in piazza San Marco, il 12 settembre 1934, quando cinquecento artisti si produssero nella *Messa da Requiem* di Verdi – a beneficio dell'ente opere assistenziali del regime – sotto la guida di Tullio Serafin, e con un quartetto di solisti di primissimo ordine come Maria Caniglia, Vittoria Palombini, Beniamino Gigli e Tancredi Pasero.<sup>60</sup> Non mancavano mai gli omaggi alla 'grande' guerra, come quello del 26 maggio 1928, dove trecento ex-combattenti veneziani e milanesi dell'associazione nazionale del fante eseguirono «Canti della trincea» chiudendo con «La trincea ride. Rievocazione della gloriosa e vittoriosa nostra guerra. Scene del Monte Grappa ad opera del pittore Rovescalli del Teatro alla Scala». In realtà, da ridere, c'era ben poco, ma di pillole d'eroismo a buon mercato, allora, c'era più bisogno che del pane.

Alla Fenice, come dimostrano i programmi, non latitarono mai i grandi interpreti. Scorrendo i calendari balzano agli occhi – oltre a compositori con bacchetta in mano come Igor Stravinskij, Ottorino Respighi, Riccardo Zandonai – in qualità di direttori dei sempre più numerosi concerti dell'orchestra veneziana, maestri come Fritz Busch, Gino Marinuzzi, Pier-

---

<sup>60</sup> Nell'aprile 1934, invece, trecentocinquanta esecutori avevano fatto udire per la prima volta la sinfonia n. 9 di Beethoven: per l'occasione furono messi insieme ben sette società corali cittadine.

re Monteux, Ettore Panizza, Franz Schalk, Antonino Votto. Venne anche Arturo Toscanini, con l'orchestra raccolta intorno a lui prima della *tournee* americana nel 1920, e tornò l'anno successivo con la medesima formazione, eseguendo programmi molto sbilanciati verso la musica italiana contemporanea (le *Antiche arie e danze* di Respighi, l'interludio di *La figlia del re* di Lualdi, *Juventus* di De Sabata, *Due canzoni italiane* di Domenico Alaleona, *Novelletta* di Martucci). Nel campo operistico brilla in buca come concertatore soprattutto Antonio Guarnieri, che esibì il suo magistero nel repertorio contemporaneo italiano, da *Loreley* a *Tosca*, da *Wally* a *Fanciulla del West*, al tempo stesso riservando un occhio di riguardo alle opere di Wagner e di Bizet (*Carmen* e i *Pescatori di perle* nel 1921).

Ma soprattutto passarono a Venezia fior di divi dell'ugola che talora, come nel caso di Antonietta Meneghel, in arte Toti Dal Monte nel *Rigoletto* del 1920, trovarono proprio sul palcoscenico della Fenice la loro consacrazione. Essi mantenevano lustro il repertorio e riempivano di perle sonore le orecchie dei melomani. Tra i tenori fece scalpore Miguel Fleta, che fu il Duca di Mantova nel *Rigoletto* e Don José della *Carmen* nell'autunno 1921, e che nella sua beneficiata uscì in un intervallo a cantare «E lucean le stelle», tra i suoi cavalli di battaglia, anche perché gli permetteva di sfoggiare filati chilometrici e trilli, secondo i dettami della scuola di Fernando de Lucia di cui era il più illustre rappresentante. Non gli fu certo da meno, nella stessa stagione, il tenore americano Lionello-Lionel Cecil nei *Pescatori di perle* e in *Rigoletto*, dove rimpiazzò lussuosamente Fleta. Qualche mese prima (aprile 1921) Mercedes Llopart, Aureliano Pertile e Mariano Stabile produssero due memorabili recite dei *Pagliacci*, in cui Stabile (che nella recita sostenne il ruolo di Silvio, in luogo di quello di Tonio com'è d'uso) uscì a interpretare il prologo in frac. Nel 1925 Mercedes Capsir interpretò Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, regalando al pubblico lo spettacolare valzer dalla *Dinorah* di Meyerbeer. Furono poi un evento, di cui si parlò a lungo, le recite di Hipolito Lazaro nell'*Elisir d'amore* (1926-27), dirette da Franco Ghione e la *Tosca* del 1928, con Gigli e Antenore Reali.

Negli stessi anni anche i concerti potevano vantare interpreti di eccezionale livello. Se il pianoforte ebbe meno occasioni di brillare rispetto al periodo dell'anteguerra, anche se fu ben rappresentato dal sessantacinquenne artista e uomo di stato Ignacy Jan Paderewski, che nel 1925 suonò un programma interamente dedicato a Chopin, la parte del leone la fecero i violinisti. Aprì la lista Jasha Heifetz, accompagnato da Isidor Achron (1926), seguito da Adolf Busch con Rudolf Serkin (1929), e Ferenc de Vecsey (1930). Joseph Szigeti suonò poi il concerto di Brahms e quello K. 218 di Mozart sotto la bacchetta di Antonino Votto in una stagione ricchissima (1930), visto che poco dopo fu la volta di Nathan Milstein nel concerto di Mendelssohn, diretto da Riccardo Zandonai.

La riscoperta esecutiva della musica 'antica', nelle stagioni ufficiali, rallentò il passo, rispetto ai fermenti dell'anteguerra. Gian Giuseppe Bernardi, alla testa dell'orchestra dell'Accademia veneziana di musica antica

nel 1922, seguì a dissodare il terreno del Settecento: un sorso di Galuppi – la sinfonia del goldoniano *Filosofo di campagna*, importante anticipo del recupero dell'intera opera nel 1938 –, venne intelligentemente mescolato alla prosa, con Emilio Zago impegnato nell'atto III de *La casa nova* di Goldoni, e alla *La serva padrona* di Pergolesi. Ma la ricerca sulla prassi sembra abbandonare le armi della 'filologia' (sia pure ancora allo stato grezzo com'era all'inizio), presentando sempre più spesso brani dove l'antico veniva rifatto ad uso e consumo del pubblico contemporaneo, ed è per questo che nel 1931, accanto alla *Norma* con la Cigna, e alla *Butterfly* con Gilda Dalla Rizza, si proposero concerti come quello del quartetto d'archi Abbado-Malipiero, che eseguirono madrigali a cinque voci di Monteverdi insieme alle cantanti Rachele Maragliano Mori e Rita De Vincenzi, oltre a composizioni di Gian Francesco Malipiero, come i *Poemi asolani* (al pianoforte Guido Agosti), e i *Cantari alla madrigalesca*.<sup>61</sup> Un buon esempio di *Monteverdi renaissance*, ma declinato alla veneziana ...

Assai meno legato a una venezianità dialettale, anzi forse l'unico vero avvenimento di portata internazionale negli anni del fascismo, fu quello che per oltre mezzo secolo sarebbe stato tra i maggiori, se non il più importante festival dedicato alla musica contemporanea. Nacque per caso, come ricorda Mario Labroca, quando, trovandosi con Casella al secondo festival della Società internazionale di musica contemporanea, che si teneva a Salisburgo nel 1924, i due italiani presero il coraggio a due mani e proposero Venezia come sede della rassegna successiva.<sup>62</sup>

Gestito dalla corporazione delle nuove musiche sotto il patronato del governo nazionale, come *Terzo festival internazionale per la musica Contemporanea*, il festival di musica da camera vide sbarcare in laguna autori-interpreti delle proprie opere, come Hermann Scherchen e Arnold Schönberg (impegnato nella sua *Serenade* op. 24) tra i direttori, Alfredo Casella (che diresse anche un programma di musica italiana antica), Igor Stravinskij (che eseguì per la prima volta la sua sonata in La) e Vittorio Rieti tra i pianisti, Luigi Ferro, Rudolf Kolisch, Zoltán Székely tra i violinisti che, insieme ad altri archi del calibro di Cerny, Crepax, piuttosto che Gaspar Cassadò, suonarono in formazioni cameristiche di combinazioni diverse, brani come il quartetto n. 1 di Janáček, e altri quartetti di Korngold, Schuloff, Labroca, mentre *Le stagioni italiane* di Malipiero rammentavano fieramente la patria.

Cinque anni dopo tutto era pronto perché decollasse un rapporto stabile tra la nuova musica e Venezia,

<sup>61</sup> Il quartetto, poi divenuto quintetto con l'aggiunta del violoncellista Amfitheatroff, aveva tra i suoi membri Michelangelo Abbado come primo violino e Riccardo Malipiero, fratello di Gian Francesco, come violoncello.

<sup>62</sup> MARIO LABROCA, *Il festival internazionale di musica contemporanea*, in *Teatri nel mondo. La Fenice* cit., pp. 259-275.

luogo di di creazione e proiezione, di convergenze e irradiazioni [...] città 'contemporanea' perché segue l'evolversi e il divenire delle forme, perché sa incastrare il passato nella vita di oggi, sicura che essa integrerà a sua volta quella di domani.<sup>63</sup>

Un rapporto dove La Fenice diventasse «uno dei più importanti centri divulgatori della musica contemporanea».<sup>64</sup> Un regio decreto istitutivo sancì l'autonomizzazione della Biennale, e nel 1930 la macchina del primo festival ingranò la marcia. La presenza di musicisti-interpreti stranieri fu di molta minor portata rispetto al festival di musica da camera, e affidata alla sola viola di Paul Hindemith impegnato nel suo concerto, ma non mancarono appuntamenti di prestigio, come quello che si tenne al teatro hotel Excelsior del Lido (8 settembre), in omaggio al principio di utilizzare anche spazi diversi da quelli tradizionali, dove s'udì tra l'altro il quartetto n. 4 di Bartók in prima esecuzione italiana. Le orchestre dell'E.I.A.R. e dell'Augusteo, insieme a quella da camera formata per l'occasione, fecero la parte del leone, dirette da Tullio Serafin e Bernardino Molinari, e le *Pause dal silenzio* di Malipiero vennero accostate all'*Oiseau de feu* di Stravinskij e al *Concerto dell'estate* di Pizzetti: eclettismo stilistico, dunque, ma senza punte radicali. Del resto Lualdi, che mise in programma il suo *Sire Halewyn* per canto e orchestra da camera, affidandone l'esecuzione a Mafalda Favero, non era certo un campione di progressismo, ma la sua attiva presenza era un male necessario, visto che garantiva personalmente ai 'riformatori' l'appoggio delle correnti ufficiali del fascismo. Qualche scotto si doveva pur pagare, e basta leggere le sapide osservazioni dello stesso Lualdi premesse al programma di sala edito per l'occasione, un *Piccolo dizionario* della manifestazione,<sup>65</sup> dove si legge, alla voce «Bloch Ernest»:

Abbondanza di temi ebraici, e primi modelli di quegli spunti di danze o di quegli incisi ritmici a ripetizione che sarebbero diventati comuni e obbligatori, nelle musiche tagliate sul figurino, come l'henné sulla testa delle signore.

Lualdi non risparmia anche qualche sprazzo di bonaria ironia verso i colleghi, come quello alla voce «Malipiero G. Francesco», dove la sua sapida penna trascrive una saggia massima del compositore:

«Io dedico all'edizione monteverdiana tutto il tempo che i miei colleghi dedicano a dir male di me. Per questo, l'edizione procede molto rapidamente».

Ovviamente la sua simpatia non andava a Schönberg, e basta leggere il pensiero che gli dedicò:

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Primo Festival Internazionale di Musica, Venezia – settembre 1930*, «Rivista della Città di Venezia», IX/7, luglio 1930.

Scrive il Malipiero: «È colui che ha fornito all'arte musicale l'ossigeno che la tenne in vita mentre si maturavano gli eventi; la guerra e il resto». Non era ossigeno; erano gaz asfissianti.

Non servono commenti a simili metafore di infima lega, naturalmente, visto che i gas asfissianti di lì a pochi anni sarebbero entrati in azione per davvero nei campi di concentramento.

L'interesse dell'edizione successiva (settembre 1932) fu decisamente maggiore, non solo perché si proseguì sul cammino della musica per piccola orchestra, tra cui fu collocata un'esecuzione parziale del concerto in Fa di Gershwin diretto da Fritz Reiner con Harry Kaufmann al pianoforte, ma anche perché l'internazionalità divenne un elemento portante della manifestazione, grazie un maggior numero di interpreti stranieri, ma soprattutto attraverso la proposta di concerti di musica moderna di varie nazioni, e in particolare di musica francese e belga, tedesca (con l'Orchestra filarmonica di Dresda diretta da Fritz Busch), oltre che di musica italiana per piccoli complessi (nelle Sale Apollinee) e di musica nord-americana, in prima esecuzione assoluta o nazionale. Si aprirono nuovi spazi anche alla «musica radiogenica italiana» (12 settembre), e tra i brani vincitori di uno specifico concorso tutti in prima esecuzione assoluta, figurano anche i Tre studi per soprano e piccola orchestra di Luigi Dallapiccola e la *Balli suite* di Nino Rota.

Ma il passo più importante fu quello di allargare l'esperienza al teatro, imbastendo tre serate piuttosto sperimentali sotto il profilo dell'accostamento di generi diversi (rappresentativi e non), della messa in scena, affidata a Guido Salvini, e della forma del teatro da camera. Al teatro Goldoni, un contenitore più intimo, si poté assistere, perciò a una serata quadripartita (16 settembre), composta da due balletti, *L'alba di Don Giovanni* di Casavola e il «mimodramma» *Pantea* di Malipiero, e da *La favola di Orfeo*, «di messer Agnolo Poliziano, ridotta da Corrado Pavolini», per la musica di Casella, seguita dal monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, nella revisione di Alceo Toni, anch'egli fascista di spicco. Il madrigale rappresentativo di Monteverdi rimase in cartellone anche per la successiva serata, a formare un trittico con *Il Café*, «cantata profana [di Johann Sebastian Bach] interpretata scenicamente da Guido Salvini» e «*La passione di Cristo*, secondo una versione musicale anonima del secolo XIII, interpretata e strumentata da Fernando Liuzzi». <sup>66</sup> La precedente serata di teatro da camera al Goldoni fu diretta da Adriano Lualdi, che continuò la linea dell'autopromozione (10 settembre) programmando titoli più appetitosi: oltre alla prima italiana del *Retablo de Maese Pedro* di Falla, e alla prima assoluta in forma scenica di *Maria Egiziaca* di Respighi, era previsto infatti cibo squisito per i palati più golosi, come *La Grançoala* dello stesso Adriano Lualdi, opera molto adatta a Venezia.

---

<sup>66</sup> Liuzzi fu principalmente un musicologo, attivo sul fronte del ritorno all'antico soprattutto come curatore di edizioni, ma sarebbe stato anche lui, di lì a poco, vittima delle leggi razziali.

Nell'edizione successiva (settembre 1934) si toccò il massimo della spiacevolezza cacofonica, naturalmente dal punto di vista di Lualdi e Toni, visto che tra le opere da camera programmate al Goldoni figurava *Cefalo e Procri* di Křenek in una serata diretta da un avanguardista vero quale Hermann Scherchen (15 settembre), e che si dette inoltre la prima italiana della cantata *Der Wein* di Alban Berg affidata a un'interprete storica come Hanna Schwartz e alla bacchetta dello stesso Scherchen. Berg era presente in sala e fu lieto per il successo riscosso dalla sua composizione. A soccorso delle orecchie più tradizionali, venne la *tournée* dei complessi dell'opera di stato di Vienna, diretti da Clemens Krauss, con la regia di Lothar Wallerstein e le scene e i costumi di Ludwig Sievert e Alfred Roller, cioè un direttore di punta del mondo tedesco di allora insieme a un regista di spicco, e due tra gli scenografi che più si erano distinti nel campo dell'allestimento (Roller in particolare era stato, come s'è detto, collaboratore di Mahler quando dirigeva l'opera di stato di Vienna, e insieme avevano dato vita a un ciclo di produzioni indimenticabile). Furono date delle recite memorabili del *Così fan tutte* di Mozart, cui seguì la prima italiana di *Die Frau ohne Schatten* di Richard Strauss. Intanto la Fenice stava entrando nella fase più difficile della sua gloriosa storia.

L'ultimo ciclo di recite straordinarie del 1936 (maggio-giugno) celebrò una delle opere più rappresentative per la storia della Fenice, *Traviata*, e una delle sue interpreti di eccellenza del momento, Toti Dal Monte. La stagione ebbe un brutto prologo con una serata 'coloniale' «in onore delle armi italiane vittoriose in Africa Orientale», animata da un protagonista quale E. A. Mario, universalmente noto come l'autore della *Canzone del Piave*, che spiegò com'era nato quel brano e passò poi ad esaltare l'Italia di Mussolini, finendo con i suoi ultimi successi, fra cui l'eloquente *Serenata a Selassie* e *Inno d'Africa*. Frattanto il comune acquistò tutti i palchi rimanenti, e divenne così il proprietario della Fenice, che rimase chiusa sino al 1938. Furono avviati i nuovi restauri diretti dall'ingegner Miozzi e, anche allora (come s'è deciso per la ricostruzione dopo l'incendio del 1996), prevalse il concetto di ammodernare lasciando intatte le strutture originali. Furono migliorati gli accessi al teatro, sia di terra sia d'acqua, risistemati gli atrii e rinnovato il palcoscenico, reso girevole e dotato dei più moderni congegni. Nino Barbantini restaurò le decorazioni, Giuseppe Cherubini i dipinti.

Cominciò qui l'avventura della trasformazione della Fenice in ente autonomo, già attuata dalla Scala di Toscanini nel 1921, e celebrata allora con un memorabile *Falstaff*. Essa fu un'occasione forse insperata presentatasi a De Pirro per aiutare la sua cerchia di compositori 'modernisti'. Sotto la presidenza del podestà Giovanni Marcello, nell'organigramma dei consiglieri, tra vecchie conoscenze come Carlo Brandolini d'Adda e Andrea di Valmarana, spiccava il nome di Gian Francesco Malipiero, titolare dal 1932 del corso libero di composizione al «Benedetto Marcello» e da quell'anno direttore del liceo, di cui avviò la trasformazione in conservatorio di stato, conseguita nel 1940. Ma soprattutto fu nominato so-

vrintendente Goffredo Petrassi che, nonostante avesse solo trentaquattro anni, era già un compositore piuttosto affermato.

L'opera prescelta per la riapertura, il 21 aprile 1938, fu il *Don Carlo* di Verdi, cupa metafora contro l'assolutismo politico e il nefasto potere secolare della Chiesa, diretto da Antonio Guarnieri nella versione in quattro atti, e interpretato da Giacomo Vaghi, Francesco Merli, Margherita Grandi (lussuosamente sostituita, in una replica, da Iva Pacetti). Guarnieri diresse anche l'opera successiva, *I maestri cantori di Norimberga* di Wagner, con Antenore Reali (Hanns Sachs) e Mariano Stabile (Beckmesser), una sorta di arco di solida fratellanza teso fra Italia e Germania, grazie ai due giganti del teatro musicale ottocentesco.

Furono gli anni più precari, poiché la seconda guerra mondiale era già ben più che nell'aria, dopo che nel marzo 1938 il Reich si era annesso l'Austria: nel mondo della musica si dovette registrare ancora una volta la ferma presa di posizione di Toscanini che, dopo aver rifiutato di dirigere a Bayreuth, abbandonò anche il Festival di Salisburgo nazificato. Il suo esempio non fu seguito, peraltro, dai molti uomini di musica che restarono saldamente al loro posto, quando non incrementarono il loro potere. Il 7 maggio Hitler era venuto in Italia a ribadire il legame tra le due dittature, e il fascismo divenne sempre più attento alle pretese dell'alleato tedesco, e più pressante in patria. In un'intervista rilasciata a Harvey Sachs nel 1986, Petrassi tende a minimizzare le pressioni esercitate su di lui dal regime, perché nessuno avrebbe condizionato il suo operato in materia di scelte artistiche, semmai ci si doveva lamentare delle conseguenze ridicole dell'autarchia, sopravvenute dopo le sanzioni imposte da Inghilterra e Francia per la guerra d'Etiopia: «su un programma, per esempio, non si poteva scrivere *ouverture*, che era una parola straniera, e così *suite*». <sup>67</sup>

Si può chiosare l'osservazione, e incrementare il già alto tasso di ridicolo denunciato dall'osservazione di Petrassi, notando come nel manifesto di un concerto del 15 ottobre 1944 il violoncellista Gilberto Crepax si vide togliere la X, per divenire «Crepas». Ma non ci fu proprio nulla di divertente nell'infame proclama delle leggi razziali firmato dal re, dal maresciallo Badoglio e dal duce il 3 agosto 1938, al di là del quale detenere cariche, sia pure senza condividere veri e propri pregiudizi razziali, implicava comunque una corresponsabilità in fatti aberranti per la civiltà, a cominciare dalla cacciata degli italiani di fede ebraica da ogni posto di lavoro per finire con le *peate* stipate di ebrei del Ghetto, invece di carbone o derrate alimentari, dirette verso la stazione, e di lì verso i campi di sterminio. Dopo il censimento di tutti i dipendenti pubblici di razza ebraica ordinato dal regime nell'ottobre del 1938, furono sospesi dal servizio gli insegnanti, come accadde al liceo «Benedetto Marcello», dove venne allontanato il violinista Giuseppe Sacerdoti, allievo di Francesco de Guarnieri, in servizio fin dal 1921 (il provvedimento fu reso esecutivo dal delegato del podestà, conte Mario Nani Mocenigo, autore del citato *Il te-*

<sup>67</sup> SACHS, *Musica e regime* cit., p. 187

atro *La Fenice*). Il musicista si suicidò il 4 marzo 1939, lasciando nel suo testamento diecimila lire da destinarsi al fondo degli alunni poveri dell'Istituto.<sup>68</sup> Altra conseguenza di un'attenzione più stretta per la propria immagine esterna d'un regime che, oramai, tendeva a irrigidirsi nell'enfasi, fu che nel 1939 le tradizionali denominazioni di stagione scomparirono nei manifesti, e il calendario, su base annuale, divenne quello della «Stagione lirica dell'anno XVII», per salire così sino agli ultimi spasimi di Salò.

Peccato, dunque, che Petrassi non potesse mettere in programma le musiche di Schönberg piuttosto che di Castelnuovo Tedesco (emigrato negli USA grazie all'aiuto dell'onnipotente Toscanini) e di molti altri compositori di punta, o invitare a dirigere Otto Klemperer, piuttosto che Bruno Walter. Tuttavia nei due anni in cui resse il timone del teatro, il compositore rivelò ottime capacità gestionali, e poté attuare parecchie idee innovative, che pose in enfasi lui stesso:

Non è che facessi delle cose proibite dal regime: certo non potevo fare le opere di Schönberg e Berg, ma oltre che la situazione politica non l'avrebbe consentito, anche la natura della Fenice e i mezzi materiali a disposizione non l'avrebbero permesso. Comunque feci alcune cose che potevano suscitare un certo sospetto. [...] Feci l'*Arlecchino* di Busoni, mai eseguito prima in Italia, *L'heure espagnole* di Ravel, *Pulcinella* di Stravinskij e nel '38, cioè la mia prima stagione, feci l'*Elettra* di Strauss – il cui librettista era stato Hofmannsthal, che era [mezzo] ebreo.<sup>69</sup>

Non è certo edificante mescolare le impossibilità produttive con le conseguenze del razzismo di stato, così come non era affatto difficile programmare musica di Strauss, che fino al 1935 era stato presidente del *Reichmusikammer*, viste oltretutto le alleanze belliche dell'Italia, dato che nel 1943 sarebbe stata eseguita la prima veneziana del *Cavaliere della rosa*, opera che comunque implica scogli tecnici per l'orchestra, al pari di *Elektra*. Tuttavia molte proposte furono davvero originali: ad esempio fu prodotto insieme all'*Elettra*, terzo spettacolo della stagione di primavera del 1938, per completare la serata, *Il signor Bruschino* di Rossini, entrambe affidate al ventiseienne direttore Nino Sanzogno, già in fase di affermazione piena, alla quale Petrassi dette il suo contributo. Se a prima vista l'accoppiamento non sembra molto pertinente, fatta salva l'opposizione di tragico e farsesco (che suona quasi come una sorta di sberleffo involontario verso la paludata tragedia tedesca), certo non si può discutere l'interesse del trittico composto dall'*Ora spagnola* di Ravel, *Gli uccelli* e il *Gianni Schicchi* (1939) dove, tra i due pannelli estremi, affini nel tipo di linguaggio musicale, oltre che nell'articolazione drammatica e nella concezione del genere buffo, tra boccaccesco e macabro, viene racchiusa la *suite* di Respighi, già nota al pubblico della Fenice come poema sinfonico per piccola orchestra, e in seguito trasformata in bal-

<sup>68</sup> MORELLI, *La musica* cit., p. 2181.

<sup>69</sup> SACHS, *Musica e regime* cit., p. 186.

letto (1933). Il brano, basato su temi dei secoli XVI e XVII (tra cui Pasquini e Rameau), ben poteva fungere da catalizzatore degli stilemi dell'opera buffa evocati dalla partitura pucciniana, pur in un contesto linguistico improntato alla modernità. Petrassi, del resto, mostrò un vero talento nel mettere insieme opere tra loro diverse, creando un'abitudine alla combinazione di opere brevi, e di generi diversi in una serata, che si sarebbe impressa nelle stagioni del dopoguerra. Nel 1940 fu la volta del *Giorno della pace* (*Friedenstag*), l'ultima opera di Strauss che risaliva all'anno precedente, con l'*Arlecchino* di Busoni, entrambe nuove per l'Italia, e affidate a Vittorio Gui che, oltre a essere un direttore di fama meritata, non era certo da considerarsi persona gradita al regime; notevole anche lo sforzo dell'allestimento, firmato da Pavolini, e basato sulla realizzazione dei bozzetti di Gino Severini. Subito dopo il sovrintendente propose *Barbieri di Siviglia* insieme a *Pétrouchka* (nuovo per Venezia) con due direttori diversi: Antonio Guarnieri e Nino Sanzogno.

Petrassi fece vedere le cose migliori nelle stagioni d'opera tradizionali, ma organizzò anche qualche concerto di livello: oltre al direttore d'orchestra Wilhelm Mengelberg e al violinista Zino Francescatti (1940) si esibirono alla Fenice i Bartók (Béla con la seconda moglie Ditta Pásztor) che suonarono la versione orchestrale della sonata per due pianoforti e percussioni sotto la bacchetta di Sanzogno (8 aprile 1939); e certo fu suggestiva, nella stessa stagione sinfonica dell'anno XVII, l'esecuzione della messa in Si minore di Bach, con interpreti tedeschi, diretta da Schumann, e con il coro della Singakademie di Berlino, seguita da una replica tutta italiana, col *Messia* di Händel interpretato dall'EIAR di Torino diretta da Armando la Rosa Parodi: in ambo i casi i manifesti annunciavano la presenza di ben trecento esecutori.

Semmai, data la sua posizione come compositore, ci si sarebbe potuto attendere un maggior fervore d'attività per la musica contemporanea, ma nell'unico Festival (il sesto) di musica contemporanea targato Petrassi sbarcarono in laguna compositori non certo radicali, come Poulenc, Villa-Lobos, Martinù, e il pezzo più 'modernista' fu senza dubbio *Le Sacre du printemps*, diretto da Bernardino Molinari alla testa dell'Accademia di Santa Cecilia (già Augusteo). Fu invece più rilevante il contributo dato alla riscoperta della musica 'antica', con l'esecuzione del *Filosofo di campagna* di Baldassarre Galuppi nel Giardino di Ca' Rezzonico, diretto da Mario Rossi con la regia di Corrado Pavolini nel luglio 1938, e il Concerto di danze del Sei e Settecento veneziano nel parco della villa reale di Strà, che prevedeva trascrizioni d'autore, come le canzoni amorose di Bassani, realizzate da Malipiero e la danza pastorale dalla *Primavera* di Vivaldi (Molinari), intonate da Ginevra Vivante e danzate dai Balletti del teatro reale dell'opera di Roma (coreografate da Guglielmo Morresi).

Dopo essere stato nominato, per chiara fama, insegnante di composizione a Roma, Petrassi lasciò Venezia nel 1940, mentre una sontuosa *Fiamma* di Respighi nell'allestimento di Salvini e Benois dell'opera di Roma apriva la sua ultima stagione, chiusa poi da *Le nozze di Figaro* con

Mariano Stabile, proveniente dal Maggio musicale fiorentino e da un'*Aida* diretta da Antonino Votto, con Gina Cigna nel ruolo della sconfitta principessa etiope. Al posto di Petrassi subentrò Mario Corti, violinista molto noto, didatta e compositore anch'egli, attivo sin dal 1936 come collaboratore del festival di musica contemporanea.<sup>70</sup> Non si può certo imputare a lui il progressivo declino delle annate di spettacolo, viste le condizioni in cui si trovò a lavorare, anche come commissario straordinario dell'Ente (dall'agosto del 1941 sino al rientro come sovrintendente l'anno successivo). Pure spicca la prima delle «manifestazioni musicali dell'anno XIX», un concerto della Filarmonica di Berlino con Furtwängler impegnato sul podio (Strauss e Brahms) e al cembalo nel Quinto brandeburghese. Inoltre, dopo sbiadite commemorazioni verdiane (ricorreva il quarantesimo della morte) e la prima veneziana di *Giulietta e Romeo* di Zandonai, con l'autore in buca, venne una gemma come la prima italiana di *Jenůfa* diretta da Franco Capuana (11 febbraio, solo due le recite però), con Gina Cigna nel ruolo della «campanara» infanticida Burya, definizione ben più accortamente neutra dell'originale «Kostelnicka», cioè sagrestana, e che sottrae al dramma di Janáček, spietata denuncia dell'ipocrisia sociale, un po' del suo senso.

Ma tant'è, allora non si doveva andare troppo per il sottile, come dimostra l'edizione successiva di quello che era stato sin lì un festival di musica contemporanea, che nei manifesti figurò allora come la «VII festa internazionale della musica», con una prima parte nell'aprile e una seconda, più 'ardita', nel mese di settembre, come di consueto: via la scomoda dizione di contemporanea e l'orribile parola inglese, e dentro importanti riprese di opere del glorioso Settecento, persino nella lingua originale, specie se bene accetta, come il mozartiano *Die Entführung aus dem Serail* con la Cebotari nel ruolo di Konstanze, o il *Matrimonio segreto* di Cimarosa. Tra gli alfieri della musica italiana contemporanea spiccano Luigi Dallapiccola, che eseguì il suo *Piccolo concerto per Muriel Couvreur* al pianoforte, Goffredo Petrassi, con la prima assoluta di uno dei suoi brani rappresentativi, come il *Coro di morti*, e Alfredo Casella, che diresse la sua Sinfonia op. 63 (21 settembre 1941).

Ormai le annate si trasformano in fili tesi tra il grande repertorio e i pochi autori che si prendono la briga di figurare, con composizioni nuove o riprese di lavori recenti, in cartelloni privi di qualsiasi senso. È il tempo di fascisti duri e puri come Mulé e della sua *Dafni* – e siamo già nel marzo del 1943 –,<sup>71</sup> e della bella e brava Gianna Pederzini, famosa sia come Carmen sia come amante di Farinacci. Ma neppure Dallapiccola disertò

<sup>70</sup> Dal 1940 al 1946 Corti fu insegnante al Conservatorio Benedetto Marcello e direttore artistico dei concerti dell'Accademia di S. Cecilia di Roma. Fu autore di una Sonata per violino e pianoforte (Napoli, 1925), di un grande numero di opere didattiche e tecniche, di revisioni, trascrizioni, rielaborazioni; con la casa editrice Carisch aveva pubblicato i «Classici violinisti italiani» (Milano, 1914), raccolta di composizioni inedite per violino del XVIII secolo.

<sup>71</sup> L'opera non andò oltre le due repliche, nonostante la presenza di Giacinto Prandelli e di Clara Petrella nel *cast*.

la platea veneziana e, oltre a lavori propri, eseguì la sonata di Janáček per violino e pianoforte, con Materassi, e le *Ballades de François Villon* di Debussy con la Danco, nelle sale apollinee, il 6 aprile 1943, cioè tre mesi prima dello sbarco in Italia degli alleati.

Finalmente Gian Francesco Malipiero divenne *propheta in patria*, dopo le traversie della prima italiana a Roma nel 1934 di *La favola del figlio cambiato*, seguita al debutto di Braunschweig (13 gennaio 1934), un fiasco colossale a cui aveva cercato di porre rimedio dedicando a Mussolini il *Giulio Cesare* (Genova, 8 febbraio 1936), opera che sembra quasi scritta in concorrenza col *Nerone* di Mascagni (1935).<sup>72</sup> Malipiero esibì lavori sin lì sconosciuti in laguna, a cominciare dalla *Passione* (da Pierozzo Castellano Castellani, 19 aprile 1942) per arrivare a *La vita è sogno* (24 aprile 1944), diretta da Armando La Rosa Parodi, opera che aveva avuto la sua prima eccezionalmente in quella Germania che aveva bandito, a quanto si scrive, le sue musiche, e precisamente a Breslau, nella Slesia, a poca distanza da uno dei più famigerati campi di sterminio nazista.

Frattanto era nata l'Orchestra stabile del teatro La Fenice, che aveva dato il primo ciclo di concerti tra settembre e ottobre del 1943, e un secondo a cavallo tra il 1944 e il 1945, in cui brillò, tra i brani eseguiti, *Sardegna* di Ennio Porrino, nell'ambito di un programma di «musica contemporanea» aperto da un *Omaggio a Vivaldi* di Armando La Rosa Parodi, che in realtà ne è la parodia: lo diresse il maestro Simonetto il 7 aprile 1945, quattro giorni dopo Malipiero si dimise dalla carica di consigliere della Fenice.

La liberazione venne nel fatidico 25 aprile, quando Mario del Monaco stava interpretando Riccardo in *Un ballo in maschera*. Il giorno dopo il comitato di liberazione nazionale sospese la recita di *Madama Butterfly*, proclamando lo sciopero insurrezionale: la repubblica di Salò era finita, ma non finirono con lei artisti e dirigenti che avevano dato spettacolo in quegli anni. Già per le «Manifestazioni straordinarie Estate 1945. Terzo ciclo di concerti» (giugno 1945) Mario Corti rientrò come sovrintendente, e Luigi Ferroni come segretario (deteneva la stessa carica); il duo pianistico Gorini-Lorenzi, che aveva suonato il 17 aprile 1945, si esibì nuovamente il 13 giugno in un «concerto straordinario a totale beneficio dei reduci dalla prigionia in Germania, organizzato dal Fronte della Donna (UDI) e dal partito d'azione»; tornò anche il violoncellista Gilberto

---

<sup>72</sup> *La favola del figlio cambiato* «è stata fischiatissima qualche sera fa al Teatro Reale dell'Opera. Il Duce avrebbe manifestato chiaramente la sua contrarietà, e si sarebbe compiaciuto col pubblico che protestava, invidiandone la possibilità di fischiare», come si legge nel Rapp. inf. 31.3.1934 (NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista* cit., pp. 359-60). Credendosi minacciato sul lavoro a Venezia (mentre invece in città tutti parlavano bene del suo insegnamento, e soprattutto della sua abilità di far lavorare gli allievi, non mancando di dargli quasi apertamente del paranoide) Malipiero voleva a tutti i costi suonare il *Cesare* al duce prima della recita. La postilla alla sua richiesta, caldeggiata da Bottai, dice «evitare con diplomazia» (15 febbraio 1935; *ibid.*, p. 362).

Crepax, che nei manifesti si riprese finalmente la sua X. Dal canto suo Antonio Guarnieri, molto attivo sotto il fascismo anche dopo le faticose leggi razziali, riportò alla Fenice l'ebreo Sinigaglia, con l'ouverture delle *Baruffe chiozzotte* fin dal 15 giugno, mentre il 21 giugno si eseguì un «Concerto di musiche Nord-Americane» fra cui la *Rhapsody in blue* dell'ebreo americano Gershwin, suonata da Gino Gorini: stava davvero spuntando una nuova Italia.

## La Fenice *in progress* (1945-1959)

Il primo sindaco del dopoguerra, e dunque nuovo presidente del teatro liberato, fu Giovanni Ponti, medico e intellettuale che avrebbe recitato un ruolo importante nella rinascita della vita culturale veneziana, impegnandosi anche in altri enti, come La Biennale, e nella Fondazione Cini. Sotto di lui vi era un consiglio che certo non somigliava a una viola primaticcia, visto che ne facevano parte anche Marco Barnabò e Giuseppe Gaggia, già in carica prima della cacciata dei nazifascisti, oltre al sovrintendente Mario Corti e al segretario Luigi Ferroni. Ma non c'è di che stupirsi, vista la fretta con cui, una volta insediatosi il primo governo De Gasperi (10 dicembre 1945), furono rimessi al loro posto quei pochi funzionari statali dell'era fascista che l'avevano perduto (molti, peraltro, non erano nemmeno decaduti dal loro incarico).

Si voleva tornare alla normalità, dunque, e gli amministratori si guardavano attorno, anche alla ricerca di spazi nuovi, per rappresentare con ogni mezzo la volontà di avviare una svolta dopo tanti lutti. Ed ecco nascere quasi 'all'impronta' (22 giugno 1945) il primo ciclo di una serie di manifestazioni promosse dalla Fenice nel cortile di Palazzo Ducale. Willi Ferrero e Nino Sanzogno diressero due concerti rispettivamente, e il poema sinfonico di Richard Strauss *Morte e trasfigurazione*, che campeggia nell'ultimo programma, è quasi metafora di una palingenesi. Il livello degli interpreti crebbe qualitativamente sin dalla stagione successiva (1946), ad onorare le prestigiose quinte dogali: Hermann Scherchen diresse la sinfonia n. 9 di Beethoven (12 luglio 1946: nel *cast* figurava Giulietta Simonato), ma soprattutto uno dei massimi violinisti del secolo scorso, Yehudi Menuhin, suonò il concerto di Beethoven sotto la bacchetta di Sanzogno (12 luglio 1946). L'opera sarebbe arrivata il 6 agosto 1960, e fu un appuntamento proverbiale, per quanto paradossale, visto che una scenografia realisticamente veneziana inquadrò proprio quell'*Otello* che Verdi aveva ambientato a Cipro, tagliando dal dramma di Shakespeare il prim'atto, che si svolgeva a Venezia: Mario Del Monaco fu il moro, affiancato da Marcella Pobbe e Tito Gobbi, con la direzione di Nino Sanzogno.

Si tenne all'aperto anche la prima stagione d'opera del luglio 1945: quattro titoli popolarissimi, come *Aida*, *Gioconda*, *Traviata* e *Carmen*, condivisero un palcoscenico allestito in Campo Sant'Angelo, dove la Fenice sarebbe tornata nel 1955, sempre con titoli di successo (*Traviata*, *Rigoletto*, *Madama Butterfly*), ma aprendo anche al *musical* (*Oklahoma!* di Rodgers & Hammerstein). Cloe Elmo, Gina Cigna, Mario Del Monaco, Carlo Tagliabue, Toti Dal Monte, Giacinto Prandelli furono le prime ugone d'oro della ripresa, Sanzogno e Votto concertarono, l'esperto Augusto Cardi firmò le regie. Si tornò al coperto già il 31 agosto 1945, con *Werther* interpretato da Ferruccio Tagliavini e Pia Tassinari (Carlotta),

diretto dall'onnipresente Votto, con la regia del grande attore Memo Benassi. Poco dopo (22 settembre) Igor Markevič, che era già stato ospite del Festival, tornò con un «Concerto sinfonico di musiche russe», nel quadro delle manifestazioni promosse dall'Associazione culturale italiana per gli scambi con l'U.R.S.S., che fu replicato a Treviso e a Padova.<sup>73</sup> Anche sotto il fascismo La Fenice aveva effettuato qualche *tourné* nel territorio, ma il nuovo rapporto che il massimo teatro avviò con la regione nel dopoguerra fu decisamente la premessa di una nuova istanza di cultura, destinata ad importanti sviluppi, assumendo, negli anni a venire, carattere di regolarità. Nel 1951 verrà inaugurato un nutrito programma di concerti 'in trasferta' con tappe nel Veneto (Rovigo, dove si esibì il vecchio Beniamino Gigli, Verona, Vicenza, Valdagno) e altrove (Ferrara e Udine). Seguirono poi le prime *tournées* all'estero: nel 1955 i complessi della Fenice, sotto la guida di Oliviero de Fabritiis, si recarono a Wiesbaden e Saarbrücken con *Cenerentola* e *Bohème*; successivamente – l'orchestra, nel frattempo, era divenuta stabile – fu la volta di Lausanne, in cui portarono un altro tocco di italianità (*Trovatore*, *Bohème* e *Tosca*, dirette da Caracciolo e Capuana). Nel 1958 venne varato un ciclo sinfonico pomeridiano dedicato a studenti e insegnanti sotto l'egida dell'AGIMUS, dove emerge fra i direttori il critico musicale Piero Santi (che diresse l'incompiuta), e subito dopo un ciclo sinfonico domenicale dedicato ai lavoratori, in cui era compreso un ciclo di balletti su coreografie di Maurice Béjart.

La prima stagione tradizionale dei tempi nuovi cominciò l'8 dicembre 1945, etichettata genericamente come «Manifestazioni dell'anno teatrale 1945-46», anche per esprimere l'intenzione di ricomporre un ordine spezzato, ma su basi oramai nuove. Decollò così un primo ciclo di concerti sinfonici, diretti da Gianandrea Gavazzeni, Nino Sanzogno e Alceo Galliera, e con Arturo Benedetti Michelangeli che interpretò il concerto di Schumann, per poi esibirsi come solista (*Gaspard de la nuit* di Maurice Ravel tra le gemme della serata, che si svolse la vigilia di natale).<sup>74</sup> I programmi mostrano una lodevole disponibilità verso autori precedentemente reputati 'impuri', come Bloch, o provenienti da zone geografiche prima ritenute pericolose, come l'ucraino Mosolov, compositore di spicco dell'Unione sovietica, e autore del celeberrimo poema sinfonico *Fonderia d'acciaio*.<sup>75</sup> Finalmente fu la volta della stagione lirica invernale, aperta da *Francesca da Rimini* di Zandonai (che non era certo una novità, poi-

<sup>73</sup> Gli scambi culturali con l'Unione sovietica crebbero in qualità e quantità nei decenni successivi, a cominciare da una *tourné*, in cui si esibirono ballerini famosi come la Ulanova e Kondratov, il pianista Emil Ghilels e il violoncellista Mstislav Rostropovic.

<sup>74</sup> Anche Gianandrea Gavazzeni, dal debutto come direttore con *Rigoletto* nella stagione lirica d'Autunno 1942 e Arturo Benedetti Michelangeli (nello stesso anno) avevano iniziato la loro collaborazione con la Fenice fascista per proseguirla senza soluzione di continuità dopo l'avvento della repubblica di Salò.

<sup>75</sup> Si ricordi il *Piccolo dizionario* di Lualdi (*Primo Festival Internazionale di Musica* cit.) a proposito di Bloch. Il brano di Mosolov era stato eseguito anche durante il fascismo, perché dava voce alla potente anima 'futurista' del regime.

ché era stata data ben tre volte a partire dal 1924, e sarebbe stata riproposta nel 1953), diretta da Franco Ghione, con Gilda Dalla Rizza, soprano prediletto da Puccini, al debutto come regista.<sup>76</sup> Si affermò in buca anche Manno Wolf-Ferrari, che diresse *Hänsel e Gretel* di Humperdinck e il *Campiello* dello zio Ermanno<sup>77</sup> – titolo, quest'ultimo, molto caro ai veneziani – mentre si riaffacciava l'*Iris* di Mascagni, morto da qualche mese. Gli interpreti non erano generalmente prestigiosi, ma le belle voci non scarseggiavano di sicuro, tanto che i veneziani poterono sentire, oltre a Mafalda Favero in *Manon Lescaut*, e un *Nabucodonosor* col baritono Gino Bechi e il basso Cesare Siepi praticamente debuttante (subito scritturato fin dal maggio successivo per un lussuoso *Ermani* insieme a Carlo Tagliabue). Meno attraente fu, invece, la prima novità assoluta del dopoguerra: *La matrona d'Efeso* di Sante Zanon, didatta assai celebre, ma soprattutto grande maestro del coro, ruolo che esercitava alla Fenice dal 1939.

Ma ancora non basta per questa fastosa ripresa: ad attestare la tendenza di allargare lo spazio per la musica non operistica venne proposto un secondo ciclo di appuntamenti sinfonici (tornò Michelangeli, che andava assumendo un ruolo centrale nella vita concertistica internazionale), oltre ad una stagione lirico-sinfonica di primavera, inaugurata da un'opera ben nota in laguna come il *Boris Godunov* diretto da Tullio Serafin, con la regia di Augusto Cardì e le scene di Nicola Benois, e interpretato da Italo Tajo e Nicola Rossi Lemeni.<sup>78</sup> E che lusso furono i successivi *Pescatori di perle*, con il giovanissimo e pressoché sconosciuto Giuseppe Di Stefano (2 maggio 1946), che aveva debuttato a Reggio Emilia appena dodici giorni prima come Des Grieux in *Manon* di Massenet.

Corti dimostrò inoltre di voler continuare sulla linea aperta da Petracchi e da lui stesso coltivata in seguito, producendo serate di opere brevi e di generi diversi. Il primo trittico del dopoguerra era formato da quattro pannelli alternati nelle repliche: l'oramai 'classico' monteverdiano *Ballo delle ingrate*, *Il campanello*, delizioso melodramma giocoso di Donizetti, il *Cappello a tre punte*, balletto di Manuel Falla danzato da Ugo Dall'Ara (di lui si sarebbe parlato molto come coreografo), e infine *Mavra* di Igor Stravinskij. Tutte le opere furono dirette da Wolf-Ferrari, salvo *Mavra*, affidata alla bacchetta di Ettore Gracis, che ebbe così una prima occasione ghiotta di mostrare il suo valore come interprete di mu-

<sup>76</sup> Come interprete la sua prima apparizione alla Fenice fu nella *Traviata* del 1931. In seguito avrebbe firmato come regista gli allestimenti di *Bohème* di Puccini (1947), *Mese Mariano* di Giordano (1949), *Francesca da Rimini* di Zandonai (1953).

<sup>77</sup> Ermanno Wolf-Ferrari era prossimo alla morte, che avvenne nel 1948: il librettista Mario Ghisalberti lo commemorò in teatro il 22 febbraio 1948, prima di un concerto dedicato alla memoria del compositore. Una delle ultime apparizioni pubbliche di Wolf-Ferrari alla Fenice avvenne il 6 giugno 1947, in occasione di una ripresa della *Vedova scaltra*.

<sup>78</sup> Serafin, grande specialista del repertorio operistico dell'Ottocento (e di Verdi in particolare), si dimostrò sovente aperto ad esperienze differenti, tanto che tra le sue prime assolute italiane si contano quella del *Rosenkavalier* alla Scala (1911) e del *Wozzeck* all'Opera di Roma nel 1942, in piena canèa fascista.

sica moderna e contemporanea: allievo di Malipiero e di Guarnieri, fino ad allora si era occupato di musica del Sei-Settecento alla testa del complesso strumentale «Benedetto Marcello», ma di lì a poco sarebbe divenuto una delle colonne del teatro La Fenice nel dopoguerra. La stagione fu suggellata, dopo una ripresa di *Adriana Lecouvreur* con Augusta Oltrabella, da un concerto della *star* statunitense Lawrence Tibbett che, oltre a brani operistici italiani, cantò musica americana, e in particolare dei *Songs* dalla prediletta opera ‘nera’ *Porgy and Bess*.

Il 15 settembre riprende il Festival di musica contemporanea, giunto alla nona edizione, e stavolta le musiche prescelte segnarono una svolta più netta rispetto al passato, specie dopo i rigurgiti di Salò. Ettore Gracis diresse la sinfonia op. 21 di Anton Webern, e nella stessa serata Honegger eseguì da solista il concerto per violoncello di Martinů, seguito dai *Canti di prigionia* per coro e strumenti di Luigi Dallapiccola: è questa una composizione chiave nel catalogo del compositore istriano, sia per la maturazione della tecnica seriale, sia perché segnò una svolta radicale nelle sue convinzioni fasciste, dopo che era stato colpito direttamente negli affetti (la moglie Laura era ebrea) dalla politica razzista del regime. Scherchen rispose da par suo, impaginando in una serata *La mort d'un Tyran* di Milhaud, la seconda sinfonia da camera di Schönberg e la sinfonia n. 9 di Šostakovič, ma soprattutto venne, foriero di importanti sviluppi, il «Concerto dedicato alla giovane scuola italiana», con il quale l'ex bambino prodigio Brunetto Grossato tornò a Venezia come Bruno Maderna, ventiseienne, alla testa del gruppo strumentale «Benedetto Marcello», per dirigere la propria serenata per undici strumenti e le variazioni per pianoforte e orchestra del ventiquattrenne Camillo Togni (solista Enrica Cavallo). Se non si udirono le note (o *pause del silenzio*) di Gian Francesco Malipiero, ci fu il nipote Riccardo ad eseguire il suo piccolo concerto da camera per pianoforte e orchestra.

Visti gli esiti, è dunque condivisibile il giudizio di Mario Labroca, pur con qualche opportuna precisazione:

La ripresa effettiva avvenne nel 1946, ma le difficoltà create dalla guerra appena cessata non permisero quello sguardo panoramico che era nel desiderio di tutti. Fu però un festival miracoloso per le musiche che riuscì a mettere insieme e per gli esecutori a cui furono affidate [...]. È un momento che ricordiamo con commozione: fu il nostro primo incontro con le musiche che la guerra [*recte*: prima il nazifascismo, poi la guerra – *nda*] aveva diviso da noi per tanti anni; era caduta la barriera che ci aveva quasi accecati [...] la vita riprendeva rapidamente il suo corso [...].<sup>79</sup>

Tornò invece senza remore particolari, dopo essersi lasciato alle spalle il precedente ‘impegno politico’, Ildebrando Pizzetti, che chiuse la rassegna dirigendo il proprio concerto per violino, ma anche la Sinfonia *Jeremiah* di Bernstein: e fu almeno un segno di cambiamento ...

<sup>79</sup> LABROCA, *Il festival internazionale* cit., pp. 265-266.

Nel 1946 il nuovo sindaco di Venezia, Giobatta Gianquinto (che guiderà per cinque anni una giunta di sinistra), presiede il primo consiglio e nomina un nuovo sovrintendente, Ferrante Mecenati di Adria, direttore d'orchestra che aveva lavorato alla Fenice negli anni Dieci come maestro sostituto, a cui venne affiancato, per la prima volta ufficialmente, un direttore artistico: si sperimentò così anche in laguna, ma solo per una stagione (fin dall'anno successivo il sovrintendente tornerà ad essere l'unico responsabile) quel tandem di cariche che avrebbe regnato al vertice degli enti lirici italiani nella successiva metà del secolo. Il prescelto fu Mario Labroca, che tanto si era adoperato per radicare a Venezia la musica contemporanea, ma che, in odore di nomina alla Scala – la otterrà nella stagione successiva – si congederà per ricominciare nel 1959 con lo stesso ruolo, alle dipendenze del sovrintendente democristiano Floris Ammannati: si formò così anche a Venezia un binomio costituito da un politico-amministratore (Ammannati veniva da un triennio come direttore della mostra del cinema, e avrebbe poi assunto cariche in Biennale) e da un uomo di musica. Nel frattempo i sovrintendenti furono musicisti come Nino Cattozzo (1947-1952), e Virgilio Mortari (1955-1959), o amministratori, come Pino di Valmarana (1952-1954). Con la gestione di Cattozzo iniziò anche la collaborazione di Nino Sanzogno in qualità di direttore stabile dell'orchestra (carica che mantenne anche dopo).

Lo schema varato nel 1946 si rivelò molto funzionale, tanto che sarebbe durato, con gli aggiustamenti del caso, fino agli anni Ottanta: le manifestazioni dell'anno teatrale iniziavano a novembre con un ciclo (o stagione) sinfonico autunnale, proseguivano in dicembre con una stagione lirica invernale (o talora, come nel 1947-1948, di carnevale), in marzo con una stagione sinfonica di primavera (talora quaresimale) che precedeva un'altra stagione lirica di primavera (o lirico-sinfonica) ad aprile-maggio. Non sempre si realizzarono le stagioni estive: nel 1948-1949 tornarono i concerti nel cortile del Palazzo Ducale – ma la loro cadenza non sarà regolare<sup>80</sup> – mentre la stagione estiva del 1954 ebbe luogo nel Teatro Verde dell'isola di San Giorgio, e fu illuminata dalla presenza di Dimitri Mitropoulos alla testa dei complessi del Maggio fiorentino. Nel giugno 1958 si tornò quasi alla tradizione ottocentesca, visto che fu varata una «Manifestazione lirica della stagione turistica 1958», alla stregua delle stagioni fieristiche d'un tempo, onorata da una *Carmen* di lusso al Teatro Verde, con Giulietta Simionato e Renata Scotto sotto la bacchetta di Angelo Questa. Infine l'anno veniva suggellato dal tradizionale appuntamento di settembre con la musica contemporanea, a cui il neodirettore artistico della Biennale, Ferdinando Ballo, volle aggiungere nel 1947 la

---

<sup>80</sup> A parte gli appuntamenti sporadici, come i concerti di Lorin Maazel e Antal Dorati nel 1955, altri cicli consistenti ebbero luogo nel 1952-1953, 1959-1967, 1971, con la presenza di direttori di livello talora straordinario, come Zubin Metha (1961) e Claudio Abbado (1962), allora in fase di affermazione.

denominazione di «Autunno musicale veneziano», per favorire l'integrazione tra il pubblico abituale del teatro e gli appassionati di novità.

Pur effimera, la presenza di Labroca si fece sentire, non solo grazie a particolari preziosi – come il concerto organizzato in collaborazione con la SIMC, dove si udirono il *Pierrot lunaire* e l'*Ode a Napoleone Bonaparte* di Schönberg con voci tedesche (Hegner e Edwinn) ed esecutori italiani come Franco Caracciolo, Sandro Materassi e Pietro Scarpini (27 aprile 1947), o per la prima (e unica) recita veneziana del *Pelléas et Mélisande* di Debussy in lingua originale, diretta da Roger Desormières (22 febbraio) – ma soprattutto per il contributo offerto a definire l'imponente programma del decimo Festival internazionale di musica contemporanea. La rassegna fu aperta dalla prima italiana di un'opera straordinaria, ma molto problematica come *Lady Macbeth nel distretto di Mzensk* (*Ledi Makbet Meenskogo Nežda*) di Dmitrij Šostakovič (11 settembre), affidata al coraggioso Nino Sanzogno (che di qui in poi ritroveremo ancor più spesso negli annali del Festival come responsabile di alcuni tra gli allestimenti più complessi e innovativi), con la regia di Aurelio Miloss e le scene di Renato Guttuso.<sup>81</sup> Non mancavano le scene scabrose, come quella dell'amplesso tra la protagonista e l'amante, che offese la sensibilità 'morale' dell'Italia pia di allora:

Dopo la 'prima' il soprano che aveva interpretato la parte di Katerina [Mercedes Fortunati], colta da un attacco di pudore, rifiutò di comparire in camicia da notte nella scena della seduzione e di baciare il tenore! L'episodio si svolgeva su un enorme letto disegnato da Guttuso che aveva scandalizzato tutto l'ambiente cattolico, dal Patriarca all'onorevole Andreotti allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio e attivissimo censore. Di fronte all'indignazione dei potenti codini la direzione del Festival dovette capitolare: alla seconda esecuzione il sipario venne calato sulla scena incriminata per riaprirsi ad adulterio consumato.<sup>82</sup>

Ma la *Lady* era soprattutto irta di difficoltà per i complessi stabili, per i cantanti (oltre venti le parti) e il regista, e rappresentarla fu un notevole atto di coraggio.

Non meno attraente fu l'idea di eseguire nove balletti con le coreografie di Roland Petit e Marius Petipa e una novità assoluta come *La collina*, madrigale scenico di Mario Peragallo, combinati in una sola serata (quattro titoli per volta); fra i titoli spiccavano *Le jeune homme et la mort*, sullo scenario di Jean Cocteau e le musiche di Bach riarrangiate da Ottorino Respighi, e *Jeux de cartes* di Stravinskij. Completarono il programma

---

<sup>81</sup> Giova ricordare che Sanzogno, grande specialista del repertorio italiano e tedesco dell'Ottocento sia nel genere operistico che in quello sinfonico, non fu affatto chiuso ad esperienze assai diverse: tra le sue prime assolute italiane si contano, oltre a quelle citate in questo volume, quella del *Cordovano* di Goffredo Petrassi (1949), del *David* di Milhaud (1955) e dei *Dialogues des Carmelites* di Poulenc (1957). Dal canto suo il grande pittore Renato Guttuso era allora alle prime armi come scenografo per il teatro lirico.

<sup>82</sup> RUBENS TEDESCHI, *Zdanov l'immortale*, Fiesole, Discanto, 1980, p. 55.

concerti pianistici e sinfonici (con la presenza attiva dell'Orchestra della RAI di Torino), un ciclo di musiche di Mozart affidato a Vittorio Gui, che culminò con una ripresa dell'*Idomeneo* (2 ottobre), e una rassegna di composizioni di Antonio Vivaldi, che fu decisivo per una ripresa d'interesse critico per l'opera del Prete rosso.

Scorrendo le cronologie balzano agli occhi i nomi degli interpreti di questi favolosi anni del primo dopoguerra, sovente autentiche stelle della vita musicale internazionale. Il grandissimo pianista Arthur Rubinstein era allora di casa alla Fenice, dove tornava quasi ogni anno per offrire agli ascoltatori una gran parte del suo immenso repertorio; la sua arte prodigiosa si esprime in ben dieci concerti fino al 1959, a partire dalla serata del debutto, col concerto n. 4 di Beethoven (24 novembre 1947). Meno di una settimana dopo (il 30 novembre) Herbert von Karajan impegnava l'orchestra, e in particolare ventitré archi solisti, nelle *Metamorfosi* di Strauss, un brano particolarmente significativo perché segna finalmente la dolorosa presa coscienza dei baratri nazisti da parte del compositore bavarese, morso nelle carni dal bombardamento dell'Opera di Vienna nel 1943.<sup>83</sup> Come se non bastasse, ciò accadeva mentre si stava svolgendo un'esecuzione integrale delle sinfonie di Beethoven, dirette da Vittorio Gui. Vennero poi tanti altri artisti, come i violinisti Isaac Stern (dal 1952), Nathan Milstein (1953), David Oistrach (dal 1957), e pianisti leggendari come Clara Haskil (1952), Alfred Cortot (1955, 1956), Wilhelm Backhaus (1955). Otto Klemperer e Pierre Monteux tennero memorabili concerti nel ciclo sinfonico di primavera del 1954, mentre Leonard Bernstein fu ospite più volte del Festival (chiuse il XVIII dirigendo Stern e la Filarmonica di New York il 12 settembre 1954); ma la lista dei direttori è lunghissima e annovera anche i nomi, tra gli altri, di Sergiu Celibidache, Guido Cantelli, Lorin Maazel, Carlo Maria Giulini, John Barbirolli. Tuttavia in quegli anni, salvo Tullio Serafin, Vittorio Gui, Nino Sanzogno e Peter Maag (che iniziò nel 1959 il suo rapporto pluridecennale con La Fenice) i grandi direttori non amavano scendere in buca a dirigere l'opera, che si valse soprattutto dell'apporto prezioso di professionisti come Angelo Questa, Arturo Basile, Manno Wolf-Ferrari, Ettore Gracis, Oliviero de Fabritiis, Nello Santi, Nicola Rescigno e tanti altri.

Nel repertorio lirico si puntò sul lancio di giovani talenti, e bisogna riconoscere l'ottimo fiuto dei programmatori e di chi li segnalava. Giulietta Simionato era allora in piena fase di affermazione, e trovò una sua collocazione fra i primi mezzosoprani d'Italia anche grazie alla Fenice, dove debuttò in *Mignon* accanto a Cesare Siepi (15 gennaio 1948). Ma in quegli anni si fece avanti anche la «voce d'angelo» della venticinquenne Renata Tebaldi che, dopo essere stata lanciata da Toscanini nel concerto per la riapertura della Scala, aveva debuttato come Floria Tosca il 1° giugno 1947, per tornare come Violetta il 6 gennaio 1948. Nel frattempo una ventitreenne americana d'origine greca, dopo un primo successo a

---

<sup>83</sup> Karajan sarebbe tornato, alla testa dell'Orchestra sinfonica della RAI di Torino, nel 1953.

Verona, cantò la parte di Isotta in un *Tristano* diretto da Tullio Serafin, con la regia di Mario Frigerio (30 dicembre 1947), accanto a un lussuoso Re Marke, come Boris Christoff, e a Fedora Barbieri nella parte di Brangana. Maria Callas non poteva certo passare inosservata, anche perché avrebbe interpretato nella stessa stagione l'impervio ruolo di Turandot: la prima recita ebbe luogo il 29 gennaio 1948, quando l'ultima replica di *Tristano* era stata data meno di venti giorni prima, e tale contiguità attesta, al di là di qualsiasi altro dato, le risorse straordinarie di questo soprano drammatico, dalla voce d'acciaio.

Ma l'evento cruciale per le sorti dell'interpretazione vocale nella seconda metà del XX secolo ebbe luogo nella successiva stagione lirica di carnevale (nel quadro delle «Manifestazioni dell'anno teatrale 1948-1949»), dove Mario Del Monaco, fronteggiato dal Renato di Tito Gobbi, fu Riccardo nel *Ballo in maschera* inaugurale (l'opera che stava cantando anche nel giorno della liberazione dal nazifascismo), e poi Don José nella successiva *Carmen* di cui era protagonista la Simionato. Lasciamo volentieri la parola allo storico del canto Rodolfo Celletti:

La Callas aveva iniziato la stagione nelle vesti di Brunilde della *Walkiria* [...]. Affrontare subito dopo la parte di Elvira dei *Puritani* sarebbe sembrato inconcepibile a qualsiasi soprano allora in attività di carriera, data la totale incompatibilità vocale, musicale, interpretativa, fra i due personaggi. Ma la Callas, accettando il suggerimento di Tullio Serafin e presentandosi nei *Puritani* compì un gesto destinato a ripercuotersi, con ogni probabilità, su tutto il costume vocale del nostro secolo. [...] La vera Callas nacque dunque alla Fenice in quel gennaio 1949; e sempre alla Fenice, esattamente un anno dopo, offriva una sensazionale interpretazione di *Norma*.<sup>84</sup>

La Callas interpretò la parte dell'infelice sacerdotessa dei Galli il 13 gennaio 1950 in un'edizione di prim'ordine, con Gino Penno nella parte di Pollione e Tancredi Pasero in quella di Oroveso; fu poi Violetta Valéry nella *Traviata* che inaugurò la stagione di carnevale 1952-1953 e chiuse il suo rapporto con Venezia come protagonista di due tra le opere più importanti del suo repertorio: *Lucia di Lammermoor* (13 febbraio 1954) e *Medea* di Cherubini diretta da Vittorio Gui (2 marzo), in quella linea di recupero della vocalità belcantistica che avrebbe segnato la sua breve carriera, fino al ritiro dalle scene.

Tra gli interpreti maschili spiccano i nomi di Franco Corelli, che fu Johnson nella *Fanciulla del West* di Puccini (26 gennaio 1955) con Giangiacomo Guelfi, e proseguì il rapporto con La Fenice esibendosi in *Carmen* al fianco della Simionato e in *Aida* con la Cerquetti nell'anno successivo; tornò poi nel 1960 per *Forza del destino* e *Turandot*, e nel 1961 per un'edizione di riferimento dell'*Andrea Chénier* diretto da De Fabri-

<sup>84</sup> CELLETTI, *I cantanti* cit., p. 192. Per la precisione tre giorni dopo: l'ultima replica di *Walkiria* ebbe luogo il 16, la prima dell'opera di Bellini il 19 gennaio 1949.

tiis, con Ettore Bastianini e Antonietta Stella.<sup>85</sup> Alfredo Kraus, pochi giorni dopo aver cantato nella *Passione* di Malipiero, debuttò in uno dei suoi ruoli prediletti, Alfredo Germont in *Traviata*, nel maggio 1956, al fianco di Renata Scotto, e tornò molte volte a Venezia come reincarnazione del tenore romantico. L'anno successivo Leyla Gencer si produsse nei *Due Foscari*, e poi Carlo Bergonzi cantò Turiddu con la Simionato in una *Cavalleria rusticana* in piazza san Marco, precedendo Del Monaco, che fu Canio nei *Pagliacci* (1957). Oltre alle promesse del canto, più o meno giovani, ci furono anche debutti assai tardivi, come quello del grandissimo Lauri Volpi, che cantò per la prima e ultima volta alla Fenice nel *Trovatore* nel 1958, l'anno prima del ritiro dalle scene, alla bellezza di sessantasei anni! Un po' più anziano di lui, il settantunenne Mariano Stabile fu beatificato nel 1959, quando interpretò il *Falstaff* sotto la bacchetta di Serafin, e al tempo stesso firmò la regia del capolavoro verdiano.

La presenza degli artisti che abbiamo appena menzionato e di tanti altri ancora testimonia che La Fenice stava decisamente riguadagnando, dopo decenni di oscurità, un posto di primo piano nella cultura e nell'arte dei suoni mondiale come teatro di esperimenti. Crebbe, ad esempio, l'interesse per la danza, che spinse la direzione a programmare un ampio ciclo di «Balletti sinfonici. Creazioni e interpretazioni coreografiche di Nives Poli» nel marzo 1954, su musiche di Vivaldi, Ravel, De Falla e altri (sul podio l'eclettico Ettore Gracis). L'anno prima la *tournee* dell'American National Ballet Theatre aveva fatto tappa a Venezia, offrendo agli appassionati coreografie 'classiche' come quelle di Leonide Massine e titoli di repertorio quali *Giselle*, insieme a nuovi scorci d'attualità, come *Fancy free* di Jerome Robbins, con la musica di Leonard Bernstein.

Un altro fertile filone d'indagine esecutiva si concentrò sulla musica della Serenissima, i cui fasti vennero più e più volte celebrati, come accadde il 19 giugno 1954, quando in Basilica di San Marco s'udirono le note dei Gabrieli, di Claudio Monteverdi e Antonio Vivaldi dirette da Stokovskij, un direttore che era certo agli antipodi degli odierni direttori-filologi – e del resto gl'interpreti di cui disponeva erano cantanti lirici di vecchio stampo, come Ilva Ligabue e Gabriella Carturan (19 giugno 1954). La 'linea veneziana' era entrata anche nella programmazione del Festival, come uno fra gli elementi di raccordo tra passato e presente, fin da quando fu ripresa *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi, seguita da un «concerto sinfonico-vocale di musiche inedite di Antonio Vivaldi» (1949), e si rafforzò negli anni seguenti, quando Igor Stravinskij diresse nella Basilica musiche dei Gabrieli e di Monteverdi (1956), a cui fece seguire, in una linea di continuità ideale, la prima assoluta del suo *Canti-*

---

<sup>85</sup> Franco Corelli aveva esordito come professionista nel 1951 a Spoleto in *Carmen*, ma il mondo cominciò a parlare di lui dopo che aveva interpretato *La vestale* alla Scala nel 1954, a fianco di Maria Callas. È morto il 29 ottobre 2003, ma la stampa nazionale, salvo rare eccezioni, non ha ritenuto opportuno dare la notizia.

*cum sacrum ad honorem Sancti Marci nomini* (13 settembre 1956). Si ricordino infine le «Feste veneziane sull'acqua», che si tennero nella Darsena dell'isola di san Giorgio maggiore nel settembre 1959, con i soliti Gabrieli, ma anche con *Le nozze di Teti e Peleo* di Francesco Cavalli. Lo sguardo retrospettivo, secondo schemi già collaudati, crebbe con Virgilio Mortari, già sodale di Casella e Malipiero, che iniziò come sovrintendente (nella stagione lirica 1955-1956) allestendo *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, ma nella revisione di Giorgio Federico Ghedini, come primo pannello di un trittico affidato a Ettore Gracis, completato da *Mavra* di Stravinskij e *Maria Egiziaca* di Respighi. Nella successiva «stagione lirica popolare di primavera», il compositore s'impegnò in prima persona, dirigendo *L'amante di tutte* di Baldassare Galuppi.

D'altro canto non era raro udire alla Fenice la musica d'avanguardia, ad esempio nei cicli di concerti tradizionali, mescolata a composizioni d'altre epoche. Nella stagione sinfonica d'autunno del 1952 Hermann Scherchen diresse una sinfonia di Haydn e la sinfonia n. 2 di Beethoven, ma anche la *suite* sinfonica del *Lieutenant Kije* di Prokof'ev, e soprattutto due prime italiane: la toccata per percussioni di Chavez e *Polifonica/Monodia/Ritmica* del veneziano Luigi Nono. Ed era veneziano anche Bruno Maderna, che recitò un ruolo di primo piano nel proporre programmi in cui convivevano musiche di diverse epoche, come fece nel primo concerto in cui tornò a Venezia da direttore d'orchestra d'eccellente livello (15 maggio 1951) in cui propose sonate di Legrenzi insieme all'*Adagio* dalla sinfonia n. 10 di Mahler – da vero allievo di Scherchen, che ne aveva dato la prima italiana il 14 settembre 1948, nel corso dell'XI Festival – e alla *Mer* di Debussy, e in seguito (11 aprile 1955), accostando le variazioni per orchestra op. 30 di Webern alla sinfonia di *Sant'Elena al Calvario* di Leonardo Leo, e a brani di Ravel (*suite* di *Ma mère l'Oye*) e Stravinskij (*Suite* n. 2).

Di queste commistioni Venezia era vissuta sin dai tempi dello splendore serenissimo, quand'era incrocio di razze, culture e lingue. Ben presto, ad allontanare ogni residuo di provincialismo, si cominciarono a dare le opere in lingua originale con una certa regolarità. Così si ascoltarono i *Meistersinger* (1954) e l'intero *Ring des Nibelungen* diretto da Franz Konwitschny (1957), con la regia e le scene di Wolfgang Wagner, un *Tristan und Isolde* (1958) affidato a interpreti d'eccezione (Sawallisch, Windgassen e la Nilsson), fino a *Die fliegende Holländer* diretto da André Cluytens (1961), stavolta con l'allestimento di Wieland Wagner, riformatore della tradizione di Bayreuth, al contrario del fratello Wolfgang. Non era tuttavia ancora una regola, anche se lo sarebbe divenuta di lì a poco: nel 1955 il *Rosenkavalier* di Strauss (con Herta Töpper nei panni di Oktavian) fu preceduto dalla prima veneziana di *Maruf ciabattino del Cairo* (*Mârouf, savetier du Caïre*, 1914) di Henri Rabaud con Jeannine Micheau, un'opera che non costituiva certo un titolo di repertorio e quindi doveva essere ben compresa dal pubblico, mentre l'anno prima c'era stata la ripresa di un'opera popolare come *Werther*, anch'essa in italiano. La

sete di curiosità verso i titoli dell'Est europeo fu alimentata dalle *tournées* di complessi jugoslavi: Lubiana portò *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev nel 1958, il Teatro nazionale di Belgrado fece conoscere *Il principe Igor* di Borodin l'anno successivo, per poi tornare con una *Chovanščina* in versione serbo-croata nel 1960 (insieme a *Il mandarino meraviglioso*) e, nella stagione successiva con *Evgenij Onegin* di Čajkovskij. L'anima nazionale ceca fu rappresentata da *Rušalka* di Dvořák (30 gennaio 1958), in una produzione del Teatro di Praga, con le scene di Josef Svoboda.

Lo stato di grazia vissuto dalla Fenice tra il 1945 e il 1959 risalta qualora si guardi alle prime assolute e alle novità italiane e veneziane in generale di quel periodo, alcune delle quali (le meno stimolanti, tuttavia) inserite nelle normali stagioni: oltre alle citate *Matrona d'Efeso* di Zanon (1946) e *I misteri gloriosi* del sovrintendente Cattozzo (1952), c'imbattiamo in scorci dialettali come *Il ponte delle Maravegie*, del benemerito Bianchini (1950) o in episodi colmi di nostalgie classicistiche filtrate dai banchi del liceo, come il *Virgilio Aeneis* di Gian Francesco Malipiero (che trasse il libretto dalla traduzione dell'umanista Hannibal Caro), diretta da Serafin. Tra le novità per Venezia, oltre alla ripresa di *Delitto e castigo* di Pedrollo (1953), si fa notare, ma non per specifici meriti artistici, il ritorno di Adriano Lualdi, l'«immortale» autore della *Granceola* (oltre che attivista fascista), con l'atto unico *La luna dei caraibi*, presentato insieme ai *Pagliacci* (4 febbraio 1954), in una serata esaltante per la presenza del sessantaquattrenne Beniamino Gigli che vestì temerariamente la giubba di Canio. Nella stessa stagione fu dato anche un altro dittico composto dal *Tabarro* di Puccini e dalla novità *Amahl and the Night Visitors* di Gian Carlo Menotti, una tappa che accredita, al di là del vero, una tesi critica di comodo che individua un'ideale continuità fra Menotti e Puccini, a scapito del modernismo autentico di quest'ultimo.

La resurrezione della Fenice brilla ancor più se si passa in rassegna la lista delle prime assolute date nel luogo deputato del Festival di musica contemporanea. Apre le danze *Marsia*, balletto in un atto di Luigi Dallapiccola su scenario di Aurelio Miloss, diretto da Igor Markevic il 9 settembre 1948, collocato al centro di una serata che comprendeva anche la prima europea dell'*Orpheus* di Igor Stravinskij. Nella stessa stagione debuttò anche *L'incubo* di Nielsen, diretto da Guido Cantelli, e, come spettacolo d'apertura, la prima italiana di *Cardillac* di Hindemith diretto da Nino Sanzogno.

Il XII festival (1949) fu inaugurato da Toscanini con l'orchestra della Scala (3 settembre): la prima assoluta fu il *Billy Budd*, opera in un atto di Giorgio Federico Ghedini su libretto del futuro premio nobel per la poesia Salvatore Quasimodo (8 settembre).<sup>86</sup> Il quartetto Vegh eseguì anche

<sup>86</sup> Quasimodo avrebbe vinto il premio Nobel dieci anni dopo (1959). Anche Britten utilizzò il racconto di Melville per il suo *Billy Budd*, che debuttò due anni dopo l'opera di Ghedini, nel 1951.

l'integrale dei quartetti di Bartók in memoria del compositore ungherese scomparso nel 1945, ma l'avvenimento centrale della rassegna fu certo la prima italiana di *Lulu* di Alban Berg diretta da Nino Sanzogno, con la brava e bella Lydia Styx agli ordini di un regista affermato, ma destinato ai più fulgidi appuntamenti con la storia della regia lirica, Giorgio Strehler che, in quell'occasione, volle che fosse realizzato anche il film che Berg aveva previsto come accompagnamento visivo all'*entr'acte* fra la prima e la seconda parte dell'atto secondo, per descrivere l'ascesa sociale della protagonista, il carcere e la fuga.<sup>87</sup>

Il Festival del 1951 fu aperto da una commemorazione di Verdi nel cinquantenario della morte, di cui venne eseguita la *Messa da requiem* diretta da Victor De Sabata, oltre all'*Attila* in forma di concerto.<sup>88</sup> In un clima intellettuale dove l'aura del passato dettò una pausa di riflessione alla nuova musica, s'imposero i recuperi: di «musiche sconosciute del Settecento» (quartetti e quintetti di Galuppi, Brunetti, Boccherini), e della *zarzuela* di Luigi Boccherini *La Clementina*, inserita in un trittico composto dalla cantata coreografica *Orfeo* di Roberto Lupi (prima assoluta) e dalla *Commedia sul ponte* di Bohuslav Martinů (prima europea). Era dunque una cornice di eventi ideale (e ben studiata) per un'opera nostalgica del Settecento, di stili d'epoca (tanto da passeggiare sul recitativo secco) come *The Rake's Progress* di Igor Stravinskij, che l'autore aveva scritto su commissione del Festival, e che diresse in prima persona con successo, non incondizionato tuttavia, l'11 settembre 1951.<sup>89</sup> L'opera era «una specie di parabola moraleggiante, tratta da una serie d'incisioni di William Hogart, grande disegnatore settecentesco»,<sup>90</sup> ma «la lava che bruciava e fumava incandescente nei cataclismi della *Sagra della Primavera*, si è rappresa: non c'è più luogo a sorprese», come notò prontamente Massimo Mila;<sup>91</sup> inoltre

del gusto di adagiarsi nel linguaggio degli altri, in quest'ultima opera, Stravinskij fa particolare abuso e non è da escludere la ragione che a lui, esausto come appare da tempo, nella sua attività creatrice, deve riuscire particolarmente gravoso il lavorare in proprio.<sup>92</sup>

Quest'ultimo attacco di Guido Pannain suona persino eccessivo, nella pretesa che la mancanza di ispirazione avrebbe obbligato il musicista rus-

<sup>87</sup> Il film fu realizzato dall'operatore Bruno Barcarol. Le recite veneziane di *Lulu* furono le prime in forma scenica del dopoguerra.

<sup>88</sup> Accompagnato dai complessi scaligeri, cantò nel *Requiem* un quartetto d'eccezione: Elizabeth Schwarzkopf, Ebe Stignani, Ferruccio Tagliavini e Cesare Siepi. L'*Attila* fu diretto da Giulini, a capo dell'orchestra e coro della RAI di Milano.

<sup>89</sup> Il libretto di *Rake's Progress*, opera in tre atti, è di Winstan H. Auden e Charles Kallmann.

<sup>90</sup> MASSIMO MILA, *Stravinskij, «The Rake's Progress»*, «Panorama dell'arte italiana», settembre 1951.

<sup>91</sup> ID., *Il libertino di Stravinskij*, «L'Unità», 13 settembre 1951.

<sup>92</sup> GUIDO PANNAIN, «*La carriera del libertino non darà gloria a Stravinskij*», «Il Tempo», 12 settembre 1951.

so a soluzioni ‘passatiste’: ma chi potrebbe anche solo riconoscere una soluzione di continuità nei trent’anni che corrono tra *Pulcinella* (1920) e *The Rake’s Progress* – passando per l’*Oedipus Rex* (1927, che Stravinskij diresse a Venezia nel Festival del 1958) –, tutte frutto dello stesso rifiuto, almeno pronunciato con onestà e realizzato con coerenza, per l’abborrito ‘progresso’, per le forme drammatiche a sviluppo e per ogni altra diavoleria della ‘modernità’?

Anche nel XV Festival (1952: l’ultimo con la denominazione di Autunno musicale veneziano) proseguì il contatto esecutivo con opere settecentesche, e *La diavolessa* di Goldoni-Galuppi riemerse dalle polveri degli archivi grazie a Carlo Maria Giulini, al regista Corrado Pavolini (vero *habitué* di queste reiniscenze) e allo scenografo Lele Luzzati, mentre *La favola del figlio cambiato* di Malipiero fu tirata a lucido dalla messinscena di Giorgio Strehler e dalla direzione di Sanzogno. Nel 1953 morì Prokof’ev, a cui venne dedicato il concerto inaugurale del Festival, sostanziale premessa al recupero in forma scenica del suo *Angelo di fuoco* (*Ognennyi Angel*), che fu proposto nel 1955 dal binomio Sanzogno-Strehler, davvero infaticabili produttori di cultura autentica.<sup>93</sup> La novità assoluta fu *Una partita a Pugni* di Vieri Tosatti, con Rolando Panerai e Agostino Lazzari sul *ring*, insieme alla prima europea di *The Jumping Frog of Calaveras Country* di Lukas Foss.

Un altro grande appuntamento (14 settembre 1954) fu la prima assoluta di *The turn of the Screw* (*Il giro di vite*), tratta dall’omonimo racconto di Henry James per la musica di Benjamin Britten, che la propose alla testa dell’English Opera Group, anche in veste di regista, oltre che di direttore.<sup>94</sup> Erano gli anni in cui l’avanguardia musicale godeva ottima salute, testimoniata dai primi lavori ‘radicali’ di Pierre Boulez (che aveva esordito alla Biennale l’anno prima con un concerto di musica elettronica e concreta), Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna (che nello stesso festival del 1954 fece ascoltare *L’improvvisazione per orchestra n. 2*) e Luigi Nono, ma il capolavoro di Britten, che proponeva soluzioni linguistiche e drammatiche nel solco della tradizione, fu bene accolto dal pubblico e dalla critica. In chiusura della rassegna artisti americani, sotto la guida di Alexander Smallens (direttore) e Robert Breen (regista) si produssero nella prima italiana di *Porgy and Bess* (23 settembre): finalmente il capolavoro teatrale di George Gershwin poteva essere conosciuto nella sua straordinaria articolazione di vera opera, dopo che *Summertime* era stata canticchiata quasi ovunque.

Nessuna opera fu data in prima assoluta nei Festival tra il 1956 e il 1958, ma tra i titoli spicca *Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetae* (1958) che Stravinskij, approdato alla tecnica seriale, volle dedicare

<sup>93</sup> Due anni (1955) dopo lo stesso omaggio viene rivolto ad Alfredo Casella, poi a Malipiero (1957) e ancora dopo a Pizzetti (1958).

<sup>94</sup> L’opera in un prologo e due atti su libretto di Miwfan Piper, fu commissionata a Britten da Alessandro Piovesan, successore di Ferdinando Ballo alla Biennale dal 1952.

alla memoria del direttore artistico della Biennale Alessandro Piovesan, scomparso prematuramente agli inizi dell'anno.<sup>95</sup> In attesa dell'esplosione del genio teatrale di Sylvano Bussotti, che sbarcherà a Venezia verso la metà degli anni Sessanta, Luciano Berio, anch'egli molto attivo sul fronte del rinnovamento, approdò alla Biennale il 20 settembre 1959 con *Thema (omaggio a Joyce)* in un «concerto straordinario di musica elettronica» e il giorno dopo con il racconto mimico *Allez-hop* diretto dall'infaticabile Sanzogno e interpretato dalla voce per eccellenza della nuova musica, Cathy Berberian; il lavoro chiudeva un programma eccellente, dedito alla commistione stilistica e di genere, visto che prevedeva una parte di musica cameristica comprendente il *Livre pour quatuor* di Boulez e *Artikulation* di Ligeti, nuovi per l'Italia, oltre al quartetto in due tempi di Maderna, e fu replicato insieme a due altre opere date allora per la prima volta: *Diagramma circolare*, azione drammatica in un tempo di Alberto Bruni Tedeschi e *Il circo Max*, «profanazione musicale in un atto» di Gino Negri (25 settembre), con la regia di Franco Enriquez. Non fu certo, per Berio, un esordio nel segno del radicalismo, come notò la critica, e il grande poeta Eugenio Montale, a Venezia in veste di recensore, lo colse molto bene:

siamo forse (ma è una semplice ipotesi) di fronte ad una musica di alto spettacolo di varietà scritta da un compositore ultra aggiornato che cerca di lasciarsi alle spalle la dodecaфонia utilizzandone i ritrovati e le formule. Ma a quale scopo? [...] Basterà dire che il limite di quest'opera sapientemente organizzata, rigorosamente inconsequente, com'è proprio del sistema a cui appartiene, è che nessuno, forse nemmeno il Berio stesso, potrà dire fino a che punto l'autore abbia preso sul serio la sua materia.<sup>96</sup>

Il compositore, comunque, mantenne con rigore, anche nel prosieguo, l'atteggiamento con cui aveva cominciato la sua carriera, mostrando un'autentica predisposizione per il teatro musicale.<sup>97</sup> Come pochi interpreti del proprio tempo, attento agli sviluppi del linguaggio, si tenne a debita distanza dall'impegno manifestato dagli artisti suoi coetanei, sentendosi svincolato dalla scelta obbligata della sua epoca tra webernismo e tradizione.

Di lì a poco il radicalismo vero avrebbe ottenuto le luci della ribalta. Su questa via irta di difficoltà, ma che Venezia seppe proteggere tra le anse dei suoi canali, vi è un ultimo avvenimento che merita di essere segnalato, anche perché ne è in qualche modo una delle premesse più importanti e meno note. Nel 1938, come ricorda Giovanni Morelli, Hermann Scherchen, forse incoraggiato dalle prime edizioni del Festival, propose a

<sup>95</sup> La rassegna del 1958, impostata da Piovesan, fu definita da Virgilio Mortari e Ferrante Mecenati (*LABROCA, Il festival internazionale cit.*, p. 271).

<sup>96</sup> EUGENIO MONTALE, *Berio*, «Allez-hop», «Il corriere della sera», 22 settembre 1959.

<sup>97</sup> Partito da *Mimusique* nel 1954, Berio troverà la massima risonanza negli anni Ottanta con *La vera storia*, 1982, *Un Re in ascolto* (1984), fino a *Outis* (1996), dopo tappe fondamentali come *Passaggio* (1963).

Goffredo Petrassi di istituire un corso estivo di direzione d'orchestra, dove i giovani avrebbero studiato sotto la sua guida le opere di autori del passato, come Monteverdi e Scarlatti, insieme a quelle di autori contemporanei, quali Dallapiccola, Hartmann, Webern. La proposta fu azzerata da un telegramma proveniente dal *MinCulPop*, che proibiva l'ingaggio sotto qualsiasi titolo di Scherchen, perché «noto comunista».<sup>98</sup> Il progetto fu ripreso con esiti ottimi nell'estate del 1948, e portò a esiti insperati:

Il corso di direzione «quarantottana» di Scherchen è divenuto oggi un piccolo mito storico: in poco meno di un mese il Maestro tedesco richiamò a Venezia uno stuolo di gioventù musicale che non aveva vissuto appieno gli anni bui [...]. Quell'occasione [...] era simbolica ma anche reale; sembrava voler essere, e difatto forse lo fu, un atto di fondazione di una internazionale-giovani per l'affermazione dei valori artistici già umiliati dai regimi nazifascistici, sperabilmente risorgenti a Venezia, presso il suo Festival e il suo Teatro [...]. Ebbene, in quell'estate del 1948, Malipiero chiamò Bruno Maderna e Luigi Nono, espose loro una certa sua rinuncia a poterli seguire personalmente nello sviluppo della loro già espressa vocazione avanguardistica, e, autorevolmente, autoritariamente, li obbligò a iscriversi e a frequentare intensivamente il corso di Scherchen, a cercare lì il loro radicamento formativo, ideologico, tecnico. E in effetti accadde che in quel brevissimo mese di apprendistato a contatto con il Maestro e con i giovani compagni venuti da quelle scuole decentrate nel mondo fondate ovunque dai musicisti emigrati, Luigi Nono e Bruno Maderna, per loro espressa testimonianza, trovarono tutti gli *input* elementari della loro imminente carriera artistica: idee e tecniche per la creazione delle loro prime opere originali (emblematicamente forse, in prima posizione, *Il canto sospeso*). Opere originali e rinnovatamente veneziane.<sup>99</sup>

## Stagioni d'oro (1959-1979)

Nel 1959 Mario Labroca tornò alla Fenice come direttore artistico, affiancando il sovrintendente Floris Ammannati, per rimanervi, da vero 'doge', sino alle soglie della morte che sopravvenne il 21 luglio 1973 (mentre l'Ammannati durò in carica fino al 1975, anno in cui rassegnò le dimissioni). Il suo regno che comprendeva anche la direzione artistica del Festival dal 1959 al 1970, coincise quasi per intero con quello di un altro 'doge', il democristiano Giovanni Favaretto Fisca, sindaco di Venezia dal 1960 al 1970.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> MORELLI, *La musica* cit., p. 2184. Ci limitiamo a ricordare la dichiarazione di Petrassi nell'intervista a Harvey Sachs (cfr. qui, a p. ??) di non aver subito particolari condizionamenti dal regime.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 2184-2185.

<sup>100</sup> In questo periodo Iginio Ganeselli fu assunto come segretario generale dell'Ente dal 1963 (terrà la carica sino al 1991), mentre Giuseppe Pugliese entrò come capo ufficio stampa nel 1968 e rimase sino al 1990, per poi passare nel consiglio d'amministrazione.

Iniziò così un periodo d'oro per La Fenice, ancor più rilevante del quindicennio appena trascorso: la grande cultura di Labroca, unita alla competenza nelle scelte di programmazione sia delle stagioni tradizionali sia del Festival, la sua fantasia nell'impaginazione dei programmi, l'entusiasmo che lo spinse a moltiplicare le occasioni di riflessione anche grazie a nuovi cicli tematici – oltre a una disponibilità finanziaria, garantita da Ammannati, tanto generosa da permettere l'ingaggio degli artisti più prestigiosi – furono un patrimonio tanto vasto quanto prezioso che venne messo a disposizione dei veneziani.

Si scorra la cronologia della prima stagione lirica invernale. In apertura troviamo la *Battaglia di Legnano* di Verdi con la Gencer (26 dicembre 1959), mai data prima a Venezia, seguita dal dittico di Ravel, formato da *L'heure espagnole* (giustamente cara a Petrassi, che l'aveva programmata nel 1939) e da *L'enfant et les sortilèges*, dato in francese pochi giorni dopo: lo diresse Manuel Rosenthal, musicista particolarmente qualificato, visto che era stato uno tra i pochi allievi legittimi dell'autore. I titoli successivi sono: *Assassinio nella Cattedrale* dell'amico Pizzetti con Plinio Clabassi, una novità per Venezia (la prima scaligera era avvenuta nel marzo del 1958), la *Kovanščina* e *Il mandarino meraviglioso* già citati, *Il Turco in Italia* diretto da De Fabritiis, con Sesto Bruscantini, Graziella Sciutti, Agostino Lazzari e Mariano Stabile, *Un ballo in maschera* con Poggi, Protti e la Pobbe, e soprattutto l'*Alcina* di Händel (19 febbraio 1960) diretta da Nicola Rescigno con la regia e le scene di Franco Zeffirelli, un'opera che si poté recuperare grazie alla straordinaria Joan Sutherland che, come Maria Callas, fu una delle imprescindibili protagoniste della rinascita belcantistica allora in piena crescita. La futura Dame Joan doveva tornare per *Sonnambula* nel maggio del 1961, accanto a un Elvino ideale come Alfredo Kraus, ma rinunciò alle recite per contrasti di fondo col direttore Nello Santi: fu certo una grave perdita, ma la defezione venne prontamente colmata perché le subentrò un'altra belcantista straordinaria come Renata Scotto, da quasi dieci anni sulle scene nonostante fosse appena ventisettenne.

Nella stagione sinfonica d'autunno, premessa a quella operistica, suonarono Nathan Milstein, il violoncellista Enrico Mainardi diretto da Lorin Maazel (oltre al concerto op. 101 di Haydn, ancora l'*Adagio* dalla sinfonia n. 10 di Mahler e la sinfonia n. 4 di Čajkovskij), mentre Ettore Gracis, col soprano Adriana Martino, diresse la prima veneziana della sinfonia n. 4 di Mahler. Nella stagione sinfonica di primavera il pianista Gyorgy Cziffra eseguì il *Totentanz* di Liszt, Kondrascin diresse Rachmaninov e Prokof'ev, il direttore-musicologo René Leibowitz propose la sinfonia n. 1 di Schumann insieme ai due pezzi per orchestra di Dallapiccola, alla Passacaglia di Webern e ad *Alborada del gracioso* di Ravel. Come si può facilmente constatare sono interpreti di livello, ma soprattutto impegnati in programmi che furono il frutto di una riflessione storico-critica, destinata a sviluppi sempre nuovi. In quest'ottica venne promossa un'indagine a tutto campo sui diversi culti cristiani e le loro manifesta-

zioni musicali: nacque così il primo ciclo speciale di «Concerti di musiche e canti sacri. Quaresima 1960», nel marzo 1960, che proseguirà negli anni successivi. Padre Pellegrino Ernetti e i Benedettini in San Giorgio, monsignor Bartolucci con la Cappella Sistina in San Marco e in altre chiese della città, fecero udire canti di rito greco-bizantino, gregoriani, di rito aquileiese, canti medievali della passione, oltre a un pizzico di polifonia cinquecentesca. A far da ponte tra questa rassegna è una stagione lirica 'popolare' incentrata su titoli come *Forza del destino*, *Nabucodonosor*, *Turandot* e il *Campiello* con le scene di Mariano Fortuny (opere in cui brillarono, insieme a Franco Corelli, Renato Capecchi, Raffaele Ariè, Aldo Protti). Oltre all'*Orfeo* di Pierre Henry con la coreografia di Maurice Béjart, che sostenne anche il ruolo del protagonista, fu programmato in aprile un piccolo ciclo di opere settecentesche affidato a Renato Fasano e ai suoi Virtuosi di Roma (*Serva padrona* di Pergolesi, *Le cantatrici villane* di Fioravanti, *Il maestro di Cappella* di Cimarosa e l'oramai immancabile *Filosofo di campagna*). Ci si volti per fare due conti, oramai giunti sulla soglia dell'estate 1960 e dei tradizionali concerti nel cortile di Palazzo Ducale: sedici opere, quattro balletti, ventuno concerti orchestrali, anche con solisti, nove concerti corali in nove mesi (da ottobre a giugno), e di questo livello, non richiedono commenti, specie se paragonati con le miserie attuali dei teatri italiani.

Com'era lecito attendersi Labroca impresse al Festival di musica contemporanea una vera svolta e, guardando senza pregiudizi alla forza di proposte innovative autentiche, concesse alle avanguardie il primo spazio affrancato da condizionamenti.<sup>101</sup> Fu un'autentica primavera per i tanti talenti europei che, stimolati dal legittimo desiderio di staccare nettamente con un passato prossimo di totalitarismi e ammanicamenti politici, attendevano solo l'occasione giusta perché l'appuntamento più blasonato del mondo con la contemporaneità, reso tale anche dalla storia culturale di Venezia, accogliesse le medesime istanze di libertà e fratellanza propugnate dai *Ferienkurse* di Darmstadt (dal 1946) e del rinnovato Festival di Donaueschingen (1950).

Il XXIII Festival si aprì con un concerto commemorativo nel centenario della nascita di Mahler che proponeva all'ascolto due opere estreme del suo catalogo, la sinfonia n. 1 (*Titano*) e *Das Lied von der Erde* (con Kerstin Meyer e Richard Lewis) dirette da Lorin Maazel (22 novembre 1960) nella straordinaria cornice della Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale. Non si trattò solo un sonoro viaggio nella memoria, tuttavia, poiché il programma aveva il peso di una dichiarazione estetica, che collocava Mahler all'inizio di un percorso ricco di agganci culturali tra presente e passato, sviluppato in diverse tappe costituite, ad esempio, dalla ripresa

---

<sup>101</sup> Labroca non mancò, tuttavia, di provare un po' di nostalgia per i 'vecchi tempi' e del desiderio di qualche 'rimpatriata', come quando il concerto per violino e orchestra di Guido Pannain venne eseguito in prima assoluta da Pina Carmirelli (22 settembre 1960): entrambi si erano distinti autorevolmente tra gli artisti e 'intellettuali' del regime.

del *Paradiso e la Peri* di Schumann, o dal concerto diretto da Cluytens (con l'orchestra della Radiodiffusion-télévision française) che metteva in fila Berlioz (ouverture del *Corsaire*), la rara sinfonia giovanile in Do di Bizet, e la sinfonia n. 1 di Henry Dutilleux (1951), seguita dalla *Suite provenzale* di Darius Milhaud, a dimostrare la continuità del codice espressivo dei transalpini, dall'Ottocento sino ad oggi. Se il teatro musicale fu rappresentato da Merce Cunningham, con uno spettacolo di danza che si valse della collaborazione pianistica di David Tudor e John Cage (quest'ultimo anche in veste d'autore), il panorama delle novità fu impressionante. Oltre ad una serie di prime assolute – Dallapiccola (*Dialoghi* per violoncello e orchestra), Křenek, Matsudaira, Aldo Clementi, Stravinskij (*Monumentum pro Gesualdo da Venosa*, 27 settembre, *par lui même*, ancora nella Sala dello Scrutinio) e Mortari – erano in cartellone impotranti prime italiane e/o europee: Elliot Carter (quartetto n. 2 interpretato dal Juillard), Karlheinz Stockhausen (*Kontakte* e *Refrain*), Camillo Togni. Mancano dall'elenco composizioni di Bruno Maderna che tuttavia, come usava generosamente fare, venne per dirigere musiche dei colleghi alla testa dei complessi di Colonia; in quest'occasione, il 17 settembre, fece ascoltare in prima italiana al pubblico della Fenice, tra le altre, una delle composizioni più importanti dell'ultimo cinquantennio, sia sotto il profilo linguistico, sia per l'esito poetico e l'impegno etico che sosteneva l'autore, e amico, Luigi Nono: *Il canto sospeso*, per soli, coro e grande orchestra. L'opera, com'ebbe a notare Giacomo Manzoni,

Per la vastità d'impianto, per la nobiltà e la continua tensione lirica dell'espressione, per la incisiva potenza drammatica di tutti i suoi episodi [...] testimonia il profondo impegno di un giovane musicista, non solo in un'elaborazione musicale che sta all'avanguardia, per concezione e realizzazione tecnica, ma anche in una lotta sociale, in un'aspirazione alla giustizia e al progresso quali esse informano di sé questa grandiosa partitura.<sup>102</sup>

Per la prima volta la resistenza europea al nazifascismo, grazie ai testi delle lettere dei condannati a morte dai due regimi totalitari e liberticidi, diventava grande musica, e il pubblico della Fenice ne fu conquistato.

Di tutt'altro segno furono, invece, le reazioni all'evento del Festival successivo, che si tenne in aprile, per evitare la concorrenza di altri grandi rassegne, come quelle di Edimburgo e Berlino.<sup>103</sup> L'evento centrale fu l'opera nuova che Labroca aveva commissionato proprio a Luigi Nono, *Intolleranza 1960*, con l'intento di bilanciare, grazie a un lavoro che egli poteva ben supporre di carattere 'radicale', il dittico diretto da Gracis e composto dalla «commedia medievale» *Noyès Fludd* di Britten (prima italiana, nella traduzione di Piero Nardi) e da *La via della croce*, «canti gregoriani rituali per coro» di Ghedini (prima assoluta), date come spettacolo d'apertura il 9 aprile 1961 nel suggestivo ambiente della Scuola

<sup>102</sup> GIACOMO MANZONI, *Luigi Nono*, «Canto sospeso», «L'Unità», 18 settembre 1960.

<sup>103</sup> LABROCA, *Il festival internazionale* cit., p. 274.

grande di San Rocco. Un lavoro come *Intolleranza* appariva veramente opportuno, vista anche la rilevante presenza di musica del passato: concerti a San Giorgio col Monteverdi-Chor di Amburgo, diretto da Jürgens (da Zarlino a Gabrieli poi congiunti a Dallapiccola e Malipiero, fino al *Nonsense* di Detrassi), e inoltre un concerto di musica inglese del Rinascimento, con Julian Bream al liuto).<sup>104</sup>

L'opera di Nono, da un'idea di Ripellino, andò in scena il 13 aprile, diretta da Bruno Maderna, con l'orchestra della BBC di Londra, le scene e i costumi di Emilio Vedova, la lanterna magica di Josef Svoboda, mentre il nastro magnetico era stato realizzato negli studi di Fonologia della RAI. Per sgombrare il campo da equivoci bisogna subito rilevare che la serata fu tutto, meno che un avvenimento musicale: come attestano le registrazioni la gazzarra in sala cominciò subito, e Maderna riuscì a concludere con fatica, mentre i presenti non poterono valutare serenamente il lavoro. Nel corso di una contestazione organizzata dai fascisti, piovvero in sala volantini come questo, firmato dal 'Centro studi' «Ordine nuovo»:

È il tempo dei festivals da S. Remo, Piedigrotta, Abbiategrosso al Festival Internazionale di Musica Contemporanea, ma l'unica cosa che manca è la musica. Ci rifiutiamo di credere che questa accozzaglia di *suoni e di dissonanze detta dodecafonia* sia una ben minima manifestazione del verbo che regola la vita odierna. Anche qui *manca il concetto di gerarchia*, il fulcro attorno al quale si sviluppano quei valori che hanno resa Eterna la Musica tradizionale. È soltanto *una pianificazione di note contrastanti* tra di loro, che ci dimostra cosa sia la democrazia portata anche nel campo musicale.

A parte il tono sprezzante e l'italiano claudicante, tipico di codesti mestatori, i passi messi in enfasi nella citazione mostrano che la loro ignoranza in campo musicale era sconfinata, poiché: *a.* le dissonanze sono tali solo in un sistema che le riconosce; *b.* nella dodecafonia le gerarchie esistono, eccome, ma *Intolleranza* non è affatto un'opera dodecafonica – e se l'allusione andava al padre della tecnica, Arnold Schönberg, allora si trattava di razzismo bell'e buono;<sup>105</sup> *c.* anche nelle composizioni tonali le note vengono messe in contrasto tra loro; *d.* che c'entra la democrazia con un linguaggio musicale? Cosa fosse accaduto ce lo spiega, e non è una sorpresa per chi segua le cronache attuali, il «Times», in un articolo di cui dette conto «La stampa» il 15 aprile 1961:

La musica e la scenografia di *Intolleranza 1960* sono audaci nella concezione e nell'esecuzione, come si addice al tema dell'opera che consiste in un appassionato invito alla tolleranza e alla libertà personale. Ma la protesta aveva la

<sup>104</sup> Anche Paul Hindemith venne a dirigere un concerto che declinava passato e presente, visto che partiva dalla versione orchestrale della *Grande fuga* di Beethoven per quartetto d'archi per arrivare alla sinfonia op. 21 di Anton Webern e chiudere con la sua *Pittsburgh Symphony* (14 settembre 1961).

<sup>105</sup> Nulla di che stupirsi, del resto, in simili implicazioni: Alceo Toni, ex gerarca e critico fascista militante, era in sala per recensire l'opera per conto del quotidiano «La notte».

sua origine non in una disapprovazione artistica, bensì in una avversione per i sentimenti espressi nell'opera. Lo spirito di Mussolini, così è parso ieri, è tuttora una fonte di vivo imbarazzo per la presente salute dell'Italia. [...] Anche la *Traviata* e *Madama Butterfly* furono fischiate alla *première*, ma la cagnara di stasera è stata di gran lunga più sporca e pericolosa.

I giornali parlarono a lungo dell'accaduto, e vi fu chi presentò persino un'interpellanza in parlamento, ma oramai la strada da percorrere era stata aperta, e avrebbe dato frutti splendidi nel futuro: lo dimostrano alcuni dei concerti del 1962, come quello che vide esibirsi il Quartetto italiano (al suo esordio sul palcoscenico della Fenice) insieme all'*enfant terrible* Mauricio Kagel (quartetti di Webern e Šostakovič, seguiti dalla prima assoluta di *Sonant*, per chitarra, arpa, contrabbasso e «strumenti a pelle», 14 aprile), preceduto da altre composizioni nuovissime di Helmut Lachenmann (*Fünf Strophen*), Manzoni e altri autori più o meno noti.

Il XXV Festival (1962) si svolse ancora in aprile e si aprì intelligentemente con un'opera del passato che avesse avuto un ruolo importante nei successivi sviluppi musicali. La prima fu il *Pelléas et Mélisande* di Debussy, diretta da Pierre Dervaux, l'anno dopo toccò a *Parsifal* di Wagner (dato in forma oratoriale e ripartito in tre serate, un atto per volta), in una rassegna che comprendeva anche i tre atti unici *Erwartung*, *Die Glückliche Hand* e *Von Heute auf Morgen* di Schönberg nell'allestimento del Teatro di Hannover, ma con l'orchestra della Fenice in buca, diretta da Günther Wich. Vi fu anche qualche prima assoluta di rilievo, come quella di *Reciproco* per flauto pianoforte e percussioni, del compositore spagnolo più interessante del dopoguerra, Luis De Pablo (lo eseguì il 13 aprile un altro protagonista della nuova musica, Severino Gazzelloni). Nel 1964 il Festival, tornato nell'abituale collocazione nel mese di settembre,<sup>106</sup> fu aperto invece da un dittico di autori veneziani viventi: *Don Giovanni* di Malipiero (prodotto l'anno precedente al San Carlo di Napoli) e (in prima rappresentazione assoluta) *Hyperion*, «lirica in forma di spettacolo», dal romanzo epistolare di Hölderlin, con la musica di Bruno Maderna, il quale diresse, il 6 settembre, entrambe le opere alla guida del complesso cameristico internazionale di Darmstadt. Non poteva certo esistere un modo migliore per mostrare quanto distasse il mondo immoto del maestro da quello vulcanico e innovatore dell'allievo: Maderna creò un'opera all'insegna della libertà dell'interprete, e *in progress* per statuto, visto che ogni sua recita dipende dalle scelte che i responsabili dello spettacolo (direttore e regista) possono prendere prima di iniziare un viaggio 'a tappe' all'interno di una partitura sfaccettata che è poi il catalogo stesso dell'autore (destinato dunque ad arricchirsi di brani ulteriori), il quale ha predeterminato alcune opzioni. Di più: Maderna rese la sua opera 'teatralissima' mettendo in scena un flautista (in quell'occasione Severino Gaz-

<sup>106</sup> Pur proseguendo nell'articolazione qui esposta a p. xx, dalla stagione 1961-1962 l'anno teatrale cominciava in ottobre e si chiudeva in giugno.

zelloni, cioè l'interprete per eccellenza di questo ruolo) che era al tempo stesso personaggio, il poeta, che lotta contro una macchina, interpretata sonoramente da un nastro magnetico (*Le rire* del 1962 in questa prima) e in scena dal regista Virginio Puecher, per affermare il suo diritto a cantare la sua poesia, romanticamente ispirata da una musa («La donna», Catherine Gayer).<sup>107</sup> L'opera piacque, ma suscitò contrasti: Franco Abbiati, ad esempio, la recensì molto positivamente sul «Corriere della sera», ma dovette intervenire a seguito delle polemiche intercorse, per precisare di non avere «prevenzione alcuna verso gli sperimentatori più risoluti della cosiddette avanguardie, come non se n'ha verso i più devoti continuatori della tradizione»:

Quando le opere belle spuntano o ci sembra (qui è il nodo della questione) crediamo nostro dovere segnalarlo, sperando di essere nel giusto, qualunque ne sia la derivazione, il principio informativo, la tecnica, il linguaggio, la struttura. Attraverso i quali, si capisce, pulsa o non pulsa la vita del componimento. Ma stabiliti i quali – ecco il chiarimento che preme – avanguardia e retroguardia, reazione o rivoluzione, perdono istantaneamente il significato loro di termini buoni a riempire la bocca di partigiani faziosi e rissosi. E restano i concetti di vita e di non vita.<sup>108</sup>

Durante la gestione di Labroca i lavori di Gian Francesco Malipiero recitarono la parte del leone tra le prime assolute inserite nelle stagioni regolari, a cominciare da *Mondi celesti e infernali* nel 1961, anno in cui si videro anche le prime rappresentazioni moderne di *La dama spagnola e il cavaliere romano* di Alessandro Scarlatti, in una lussuosa edizione diretta da Antal Dorati (con Fiorenza Cossotto fra i cantanti, Maurice Bejart quale regista e coreografo, e le scene di Salvador Dalì), e di *Ercole amante* di Francesco Cavalli, sfarzosa partitura per la corte di Luigi XIV, rispolverata da Riccardo Nielsen che la 'rimodernò' secondo le usanze che risalivano a quelle della 'generazione dell'Ottanta'.<sup>109</sup> Mentre il rapporto tra Gian Carlo Menotti e La Fenice proseguiva con la prima assoluta della versione originale italiana dell'*Ultimo selvaggio* (1964), tre ulteriori novità di Malipiero, *Don Tartufo Bacchettone* (da Molière) e *Rappresentazione e festa di carnasciale e della Quaresima* in prima assoluta, furo-

<sup>107</sup> Nella ripresa successiva al Théâtre Royal de La Monnaie di Bruxelles, la trama fu radicalmente diversa: in *Hyperion hen het Gewalt* (*Hyperion e la violenza*) si narra di un gruppo di soldati impegnati in una guerra tecnologica, e l'opera offre in questa veste (il regista era David Mendel) un atto di denuncia degli orrori della guerra e della vita militare (cfr. GIORDANO FERRARI, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, L'Harmattan, 2000, cap. III «Hyperion» de Bruno Maderna, pp. 117-174: 121-122). Si veda oltre la ripresa di *Hyperion* «versione 1977».

<sup>108</sup> FRANCO ABBIATI, *Bruno Maderna «Hyperion»*, «Il Corriere della sera», 9 settembre 1964.

<sup>109</sup> Le partiture originali venivano interpretate all'uso moderno, il che implicava estesi tagli, ritocchi consistenti alla strumentazione e altri interventi, che non garantivano un rapporto corretto con l'originale.

no dirette da Ettore Gracis insieme alla prima lagunare di *Il capitano Spavento* (20 gennaio 1970: nello stesso anno debuttò anche il profetico atto unico di Gino Negri *Pubblicità ninfa gentile*). Tra le prime veneziane di rilievo vanno segnalate quelle del *Cordovano* di Goffredo Petrassi (1963), insieme a *Procedura penale* di Luciano Chailly.

Proseguiva inoltre il viaggio tra i titoli meno frequentati del passato prossimo e remoto, propiziato anche dall'istituzione nel 1960 di un Centro di avviamento al teatro lirico, voluto da Ammannati e Labroca – dopo aver sperimentato la nuova formula negli anni passati al Maggio fiorentino – il quale, dopo un *Matrimonio segreto* diretto da Rescigno nel 1961, offrì nel 1962 una breve stagione con la prima veneziana della rossiniana *Pietra di paragone*.<sup>110</sup> Nel 1968 l'*Orfeo* di Monteverdi tornò nella sua veste di opera di corte, poiché fu allestito nella Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale,<sup>111</sup> mentre l'anno dopo venne prodotto il *Dido and Aeneas* di Purcell. Nel 1970 furono rappresentate alla Fenice per la prima volta *Armida* di Rossini con Cristina Deutekom e Piero Bottazzo, e la strepitosa farsa *Le convenienze e inconvenienze teatrali* di Donizetti, mentre risorse *La straniera* di Bellini con Renata Scotto nel ruolo della protagonista Alaida. L'attenzione crescente per i titoli belliniani è attestata dall'importante ripresa un'opera di non facile ascolto composta espressamente per La Fenice, come *Beatrice di Tenda*, che ricomparve nel 1964, interpretata da Leyla Gencer e diretta da Vittorio Gui.

Il massimo teatro veneziano continuò ad essere una mèta prediletta per le *tournées* di importanti complessi artistici stranieri, che offrivano alla città, oltre ai pezzi migliori del repertorio, anche titoli assai meno frequentati. Il Teatro Nazionale dell'Opera di Belgrado tornò nel 1967 con *Boris Godunov*, *La dama di picche* di Čajkovskij e *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev, e l'anno dopo fece conoscere un capolavoro 'nazionale' ceco come *La sposa venduta* di Bředrich Smetana. La Komische Oper di Berlino, tra i massimi luoghi di sperimentazione nel teatro musicale di quegli anni, aprì la stagione lirica di primavera del 1965 con una delle sue produzioni più famose, *Les Contes d'Hoffmann* di Offenbach nella versione rivista dal grande regista Walter Felsenstein, e subito dopo dette *L'opera del mendicante* (*The Beggars Opera*) di John Gay, nell'adattamento di Britten. Nel 1971 il Teatro Nazionale Croato ripropose all'attenzione del

---

<sup>110</sup> *La pietra di paragone* fu seguita dal *Matrimonio segreto* di Cimarosa e dal *Così fan tutte* di Mozart; i direttori erano Mario Rossi, l'infaticabile Ettore Gracis e Manno Wolf-Ferrari; Alessandro Bissoni, Giovanni Poli e Sandro Sequi furono i registi; Mirko Bononi e Ugo Amendola curavano la preparazione musicale, Mercedes Fortunati quella scenica dei giovani cantanti, alcuni dei quali divennero buoni professionisti, come Renzo Casellato, Rosa Laghezza, Mario Biasiola jr., Anna Maria Baglioni, Angelo Mori.

<sup>111</sup> *Orfeo* fu dato nella revisione di Gian Francesco Malipiero, e la strumentazione fu realizzata da Piero Verardo e Eugenio Bagnoli, che diresse un *cast* lirico tradizionale, ma col pregio di essere quasi tutto italiano, in cui spiccavano Oralia Dominguez, nel ruolo di Proserpina, e Ruggero Raimondi, in quello di Caronte.

pubblico *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev e il *Il mandarino meraviglioso* di Bartók.

La qualità degli interpreti negli anni di Labroca fu straordinaria in tutti i campi, e alla Fenice arrivava davvero il meglio del meglio, a cominciare dai cantanti. Il grande tenore canadese Jon Vickers, maestro d'interpretazione, fu il fulcro di un magnifico *Fidelio* diretto da Karl Böhm,<sup>112</sup> con la regia di Rudolf Hartmann (10 maggio 1962), ma nello stesso anno Renata Scotto e Alfredo Kraus incendiarono (e, visti i fatti del '96, è meglio precisare che si tratta di metafora) la platea con un *Rigoletto* diretto da Gavazzeni nel 1962.<sup>113</sup> Il baritono Piero Cappuccili, vero mattatore nel repertorio lirico sciorinato dai teatri del dopoguerra, aveva esordito all'aperto, cantando la parte di Silvio nei *Pagliacci* accanto a Del Monaco, in uno spettacolo che comprendeva anche *Cavalleria*, in Piazza San Marco nel 1957, ma arrivò al palcoscenico della Fenice solo nel 1972, in un *Rigoletto* diretto da Jesus Lopez Cobos, con il Duca di Mantova di Jaime Aragall, una delle voci più straordinarie di quegli anni, e Sandro Bolchi che firmò la regia. Dal canto suo il baritono Renato Bruson, interprete quanto mai duttile ed elegante, debuttò nel ruolo di Creonte nell'*Edipus Rex* di Stravinskij (1965) a fianco di Ruggero Raimondi (Tiresia), e subito dopo fu scritturato per la *tournee* dei complessi del teatro a Wiesbaden sempre nel 1965, per cantare nella *Gerusalemme* di Verdi con un *cast* stellare, diretto da Ettore Gracis, e completato da Ruggero Raimondi, attivissimo alla Fenice nelle stagioni di Labroca-Ammannati,<sup>114</sup> Leyla Gencer e Jaime Aragall.<sup>115</sup> Mario del Monaco fu il bandito gentiluomo nell'*Ernani* che inaugurò la stagione 1966-1967, e tornò come Don José nella *Carmen* del 1971, contrastato dall'Escamillo di Bruson. E che dire del *Roberto Devereux*, capolavoro allora poco conosciuto di Donizetti, che fu diretto da Bruno Bartoletti (10 febbraio 1972), dove debuttò a Venezia Montserrat Caballé, al fianco del tenore Gianni Raimondi, che aveva incantato i veneziani sin dalla prima fugace comparsa nella *Resurrezione e vita* di Virgilio Mortari al Teatro Verdi di San Giorgio (1954)? Se la Caballé tornò a Venezia solo per un concerto, Raimondi, reduce dalle esperienze scaligere con Karajan, continuò a sedurre la platea lagunare sin dalla sua prima *Bohème* alla Fenice nel 1967. Passare in rassegna tutte le stelle che illuminarono il teatro del Selva in quelle stagioni felici richiederebbe un romanzo, ma va ricordato almeno

<sup>112</sup> Karl Böhm aveva debuttato a Venezia in un concerto nel dicembre 1948, e sarebbe tornato a dirigere l'orchestra del teatro quattro volte sino al 1973.

<sup>113</sup> Kraus interpretò anche la parte di Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* (1964).

<sup>114</sup> Nell'era Ammannati Ruggero Raimondi fu, tra l'altro, Mefistofele nel *Faust* di Gounod (1966), uno strepitoso Figaro nel capolavoro di Mozart (1967), Colline nella *Bohème* e Don Giovanni (1967), Mosè nell'opera omonima di Rossini e Creonte nella *Medea* di Cherubini (1968), Sarastro nel *Flauto magico* (1969), Fiesco nel *Simon Boccanegra* (1970), Badoero nella *Gioconda* di Ponchielli con la Gencer (1971).

<sup>115</sup> *Gerusalemme* era stata data alla Fenice nel 1963 (1963) con la Gencer e Gavazzeni, e la reg'ia di Jean Vilar riproposta da Piero Faggioni. Fra le molte rarità verdiane che si udirono in quegli anni va menzionato, oltre a quelli già citati, *Il corsaro*, dato nel 1971.

Gastone Limarilli che, partito come doppio prima di Bergonzi, poi di Del Monaco in due edizioni successive di *Aida* (1961, 1962), si lanciò nelle temperie veriste coi *Pagliacci* nel 1963, per poi apparire in alcuni tra i ruoli più ingrati, come Des Grieux in *Manon Lescaut*, Don Alvaro nella *Forza del destino*, e poi Andrea Chénier, fino a Calaf e oltre.

Anche l'elenco dei direttori è imponente, e di rilevante qualità, con qualche concessione al divismo e al grande evento di risonanza mondiale. Dopo il concerto d'esordio nel 1961, Claudio Abbado si affezionò al magico spazio del cortile di Palazzo Ducale, in cui tornò quattro volte, e molte altre in teatro, ma senza mai dirigere un'opera, purtroppo. Nel 1965 Herbert von Karajan portò i Wiener Philharmoniker in *tournee* a Venezia e nel medesimo anno diresse anche i Berliner Philharmoniker in una straordinaria edizione della *Messa da Requiem* di Verdi, in cui cantarono Renata Scottò, Giulietta Simionato, Carlo Bergonzi e Nicola Zaccaria. Dette poi due ulteriori concerti, sempre alla guida dei Berliner, nel 1970: in quell'occasione il botteghino venne letteralmente preso d'assedio e i molti rimasti ad assiepare il campo San Fantin, davanti alla facciata del teatro, furono parzialmente consolati dalla trasmissione in diretta audio con altoparlanti di quello che fu un evento tra i più spettacolari. Il *Requiem* venne dato anche nel 1973, e stavolta fu Zubin Mehta a dirigere l'orchestra del teatro, con un quartetto composto da Gilda Cruz Romo, Fiorenza Cossotto, Plácido Domingo (fu l'unica apparizione del tenore messicano alla Fenice) e Hans Sotin.<sup>116</sup> Tra i grandi direttori della giovane generazione, Thomas Schippers, dopo il primo concerto del 1967, diresse *Traviata* nel 1972, con la regia di Menotti, e la *Violetta* di Beverly Sills (31 maggio 1972), mentre Riccardo Muti esordì nel 1970, col *Magnificat* di Bach e il *Christus am Ölberg* di Beethoven, e nel 1972 eseguì, per la prima volta in Italia, le musiche per *Ivan il terribile* di Prokof'ev. Ma il rapporto più costante La Fenice lo intrattenne con Peter Maag, uno dei maggiori interpreti del teatro di Mozart. Nel decennio 1961-1971 il direttore svizzero diresse *Nozze di Figaro* (1961, regia di Franco Enriquez, nel cast Renato Capecchi e Ilva Ligabue), *Don Giovanni* (1964, con George London e Teresa Stich Randall, che riprese nel 1971 con Ruggero Raimondi, Celestina Casapietra Kegel, Lajos Kozma, Ilva Ligabue e Graziella Sciutti), *Il Flauto magico* (1969: regia di Sandro Bolchi, ancora con Ruggero Raimondi, Cristina Deutekom e Piero Bottazzo) e *Il Ratto dal serraglio*, entrambe in lingua italiana (1971: anche allora con la Deutekom).

In questo periodo Arthur Rubinstein dette altri nove concerti dal 1959, e nell'ultimo di essi, quello del commovente congedo dal pubblico veneziano del 31 maggio 1974, eseguì un programma generosissimo, confermando che, nonostante i suoi ottantasette anni, aveva ancora una tempratura d'acciaio: prima di una parte tutta dedicata a Chopin, propose la

---

<sup>116</sup> In precedenza Mehta aveva aperto il Festival di musica contemporanea del 1971 alla testa della Filarmonica d'Israele, proponendo *Im Sommerwind* di Webern, la suite dal *Mandarino meraviglioso* di Bartók e la sinfonia n. 1 di Mahler.

ciaccona di Bach-Busoni, la sonata n. 5 di Brahms e i *Phantasiestücke* op. 12 di Schumann. Nel 1979 Rubinstein sarebbe tornato sul palcoscenico della Fenice, che tanto aveva amato, per ricevere il premio «Una vita per la musica», né mai onoreficenza, che si assegnava allora per la prima volta, fu più meritata.<sup>117</sup> Come ha notato Mario Messinis, commemorando la figura dell'artista morto nel 1982,

Arthur Rubinstein scompare senza lasciare un'eredità diretta, anche se il nostro costume esecutivo reca spesso il suo segno. In realtà l'interpretazione di Rubinstein è destinata ad arricchirsi nel tempo, a ritrovare una risonanza negli artisti di domani, proprio perché il pianista polacco seppe conciliare tradizione e rinnovamento, in una ricerca continua e inarrestabile. «Io ristudio sempre le opere che eseguo, anche a settant'anni», amava ripetere. E non scherzava.<sup>118</sup>

Nel frattempo brillava intensamente la stella di Sviatoslav Richter che, dopo aver ricevuto il visto dalle autorità sovietiche, poté far partecipe della sua straordinaria carriera l'Occidente. Debuttò alla Fenice il 17 novembre 1962, con un programma 'popolare' (lo Schumann di *Papillons*, polacche, studi e una ballata di Chopin), e tornò numerose volte fino al 1989. Frattanto avevano esordito anche Maurizio Pollini, che eseguì il concerto n. 5 di Beethoven nel 1964, e Vladimir Ashkenazy che suonò, tra l'altro, *Gaspard de la nuit* di Ravel e gli studi sinfonici di Schumann il 1° luglio 1965, e propose nel 1971 la *Wanderer-Phantasie* di Schubert, insieme al secondo libro dei *Préludes* di Debussy. Wilhelm Kempff, invece, tenne due concerti nel 1970 con un programma integralmente dedicato alle sonate di Beethoven, mentre Emil Ghilels tornò da solista nel 1971, dopo la sporadica apparizione come 'artista sovietico' nel 1951; ma tanti altri pianisti di fama internazionale educarono e appassionarono il pubblico veneziano delle nuove generazioni.

Il Quartetto italiano, dopo la prima apparizione al Festival del 1962, suonò il *Quartetto d'archi con orchestra* di Martinů nel cortile di Palazzo Ducale nel luglio dell'anno successivo, in un concerto diretto da Nino Sanzogno, presenza sempre viva in ogni genere di repertorio. Tali scelte mettono bene in evidenza l'insolita duttilità del gruppo cameristico, composto da Paolo Borciani, Elisa Pegreffi, Piero Farulli, Franco Rossi, e nel corso del rapporto pluridecennale che intrattennero con La Fenice, a cominciare dalla prima esecuzione integrale dei quartetti di Beethoven nel 1970, i quattro artisti ebbero modo di mettere in mostra, suonando sia nel Festival sia nelle stagioni concertistiche, il loro immenso repertorio, che andava da Haydn a Webern, da Schubert a Bartók e Stravinskij, da Mozart a Brahms e a Ravel sino a Bussotti (*I semi di Gramsci*, che ese-

---

<sup>117</sup> Il premio «Una vita per la musica» fu istituito dall'associazione «Omaggio a Venezia», fondata dal giornalista Bruno Tosi e dal violinista Uto Ughi.

<sup>118</sup> L'articolo *Rubinstein è morto* risale al 1982, ed è stato ristampato in MARIO MESSINIS, *Ah les beaux jours!*, cronache musicali 1965-2002 raccolte da Paolo Pinamonti, Firenze, Olschki, 2002, pp. 137-139: 139.

guirono nel 1975).<sup>119</sup>

Uno sguardo alle stagioni nel suo insieme conferma la perizia che il duo Labroca-Ammannati dimostrava nell'amalgamare opere più rare con titoli 'popolari' – mai mancarono le opere maggiori del verismo, come *Cavalleria rusticana* (1963) e *Pagliacci* (1963, e nel 1968 riproposti insieme ai *Sette peccati capitali* di Verretti, con la prima regia alle Fenice di Sylvano Bussotti), o *Andrea Chénier* (1961, 1968) o, ancora, *Fedora* (1968) di Giordano, mentre di Puccini, oltre a *Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, fu riproposto anche il ben più raro *Trittico* diretto da Oliviero De Fabritiis (1969), con Giuseppe Taddei nel ruolo di Michele (nel *Tabarro*) e di Gianni Schicchi, e Maria Chiara, quale Suor Angelica. *Salome* ed *Elektra* di Richard Strauss vennero riprese in tedesco, la prima in coppia con *Dido and Aeneas* nel 1969 (con Paola Bukovac e René Kollo nella parte dell'infelice e innamorato Narraboth), mentre la seconda fu data nel 1961 insieme a *Lucrezia* di Respighi, e nuovamente replicata in un dittico, di cui faceva parte anche l'*Edipus Rex* (1971): si trattava di un'edizione di riferimento diretta da Fritz Rieger, grazie alle voci celeberrime di Inge Borckh e Regina Resnik che, oltre a interpretare Clitemnestra, curò anche la regia, mentre le scene furono ideate da Arbit Blatas. Nel frattempo, oltre a questi due titoli decisamente più noti, La Fenice produsse anche *Arabella* di Strauss nel 1966, diretta da Meinhard von Zallinger. Nel 1967 furono eseguiti per la prima volta a Venezia *Il castello di Barbablù* di Bartók (in italiano, con il regista Lamberto Pugelli a interpretare la voce recitante del bardo nel prologo), insieme a *Il prigioniero* di Dallapiccola. Rimase costante anche l'attenzione per il teatro di Wagner, di cui si vide, tra l'altro, un terzo *Ring des Nibelungen* completo in lingua originale, diretto da Omar Suitner (la regia era di Heinz Arnold) nel febbraio-marzo del 1968.<sup>120</sup>

Il ballo, già valorizzato in precedenza, subì una nuova accelerazione, così si svolsero nella città lagunare cicli di rilevanza mondiale: si poté, dunque, assistere ad alcune tra le più importanti coreografie di Maurice Bejart (1969: dalla *Sagra della primavera* di Stravinskij al *Boléro* di Ravel), o alle serate del Balletto nazionale di Sofia (1970); seguirono i balletti svedesi di Cullberg (*Romeo e Giulietta* di Prokof'ev nel 1971), il Ballet-Théâtre contemporain, con *La follia d'Orlando* di Petrassi e *Itinéraires* di Berio (1972) e tanti altri. Questo fermento indusse La Fenice a stabi-

<sup>119</sup> Nel 1976 il quartetto eseguì nuovamente l'integrale beethoveniana alla Fenice, prima che il violista Dino Ascioffa subentrasse a Piero Farulli (cosa che si sarebbe verificata due anni due anni dopo).

<sup>120</sup> Anche in questo ciclo di recite del *Ring des Nibelungen*, però, non fu rispettato l'ordine delle opere voluto da Wagner, che vennero ripetute a coppie, e neppure i tradizionali abbinamenti tra i cantanti e ruoli, visto che Wolfgang Windgassen (allora ultracinquantenne) cantò Loge nel *Rheingold*, poi Sigmund nella *Walküre* e Sigfried nel *Götterdämmerung*, mentre Hans Hopf fu il protagonista del *Sigfried*.

lizzare il proprio corpo di ballo nel 1971 che, sotto la direzione di Michel Nunes, iniziò ad impegnarsi in un fitto calendario di recite, per poi proporre titoli come *Dafni e Cloe* (nella coreografia di Fokine-Lifar, e le scene e i costumi di Marc Chagall), *La bella addormentata nel bosco* di Čajkovskij e *Le nozze di Stravinskij*, diretti da Jesus Lopez Cobos, ma anche lo spettacolo audiovisivo di Franco Donatoni *Doubles II* in prima assoluta (15 gennaio 1971) *Il Jazz*, dopo aver allietato le cavalchine negli anni Venti, fece il suo ingresso come genere vero e proprio nella sala del Selva, con un concerto del Modern Jazz Quartet (5 novembre 1970), seguito da Lionel Hampton e Stan Kenton con le loro grandi orchestre, Errol Garner e il suo quartetto nel 1972 e Sarah Vaughan nel 1973.

Il Festival di musica contemporanea proseguì con rassegne d'enorme prestigio, animate da programmi fantasiosi e stimolanti, e intessute di un numero straboccante di prime assolute di autori come Ysang Yun, Bruno Maderna (*Aulodia*, 1965; concerto n. 2 per oboe e orchestra, 1968; concerto per violino, 1969), Gian Francesco Malipiero (l'opera in tre atti *Le metamorfosi di Bonaventura*, diretta da Gracis nel 1966), Clementi, Pennisi, Luigi Nono (*A floresta è jovem e chea de vida*, 1966), Angelo Pacagnini (*Tutti la vogliono*, opera in tre atti, 1966), Sylvano Bussotti (*Deux pièces de chair* cantato da Cathy Berberian nel 1965; *Ancora odono i colli*, 1967; *La curva dell'amore e Rar'ancora*, 1968; la versione integrale di *Rara requiem*, 1969), Nicolò Castiglioni, Giandomenico Guacero, Giacinto Scelsi (*Natura renovatur* per undici strumenti, 1969; *Konx om pax* per coro e orchestra, 1970), Franco Donatoni, Karlheinz Stockhausen (*Intensität*, 1969), Salvatore Sciarrino.

Si udirono, inoltre, tutte o quasi le composizioni più importanti di antecedenti storici dell'avanguardia come Egard Varèse e Olivier Messiaen, e di colonne della nuova musica quali Gyorgy Ligeti, Krzysztof Penderecki, Stockhausen, Cage (John Tilbury eseguì nel 1970 *Sonatas and Interludes* per pianoforte). Furono particolarmente attivi tra i musicisti, oltre all'infaticabile Bruno Maderna, Sylvano Bussotti, che si esibì come pianista insieme a Bruno Canino e Antonio Ballista in un concerto di musiche proprie nel 1970, Heinz Holliger, Lothar Faber, Luciano Berio, il gruppo di improvvisazione di Nuova consonanza, Marjorie Wright, Dorothy Darrow, il direttore Giampiero Taverna, che promosse instancabilmente la nuova musica orchestrale – sull'esempio di Maderna, come del resto fece anche Ettore Gracis –, Mario Bertoncini, Yvonne Loriod, John Tilbury e Cornelius Cardew. Ma soprattutto brillò la stella di Cathy Berberian, ossia 'La Voce' della musica d'avanguardia, che esordì alla Biennale nel 1963 cantando *Circles* di Berio. Fu importante anche presenza di Leonard Bernstein, che inaugurò il Festival del 1968 alla testa della Filarmonica di New York con due concerti, in cui eseguì, tra l'altro, la sinfonia n. 5 di Mahler.

In questo contesto di continuo fermento, cominciò a giocare un ruolo importante l'approfondimento culturale, grazie a dibattiti in cui musicisti e studiosi discutevano delle principali problematiche legate alla diffusio-

ne della musica contemporanea (come accadde nella tavola rotonda internazionale sulla *computer music* dell'8 settembre 1970, con Pierre Barbaut, Sylvano Bussotti, Franco Evangelisti, Piero Grossi), o a incontri coi protagonisti di quelle rassegne: da Bussotti a John Cage, a Mauricio Kagel, Luciano Berio, spesso ravvivati da studiosi come Mario Bortolotto o Heinz-Klaus Metzger. La cultura conquistò altro terreno grazie ai *Lunedì della Fenice* (dal 1964), in cui le opere della stagione venivano presentate da studiosi di vaglia, come Fedele D'Amico, Massimo Mila, Mosco Carner, Pierluigi Petrobelli, Giorgio Pestelli, Claudio Sartori, Luigi Rognoni e tanti altri, o da musicisti come René Leibowitz, Vittorio Gui, Franco Donatoni, Roman Vlad, Gianandrea Gavazzeni e Boris Porena.

Con l'aggravarsi dello stato di salute di Mario Labroca, La Fenice entrò in una fase di transizione, e la stagione 1972-1973 fu condotta in porto grazie alla consulenza artistica di Francesco Siciliani. Il direttore artistico scomparve il 21 luglio del 1973,<sup>121</sup> Gian Francesco Malipiero se ne andò nove giorni dopo, e qualche mese più tardi si spense a Darmstadt, decisamente troppo presto, anche Bruno Maderna, stroncato da un male incurabile: aveva lavorato fino a pochi minuti prima di morire (13 novembre 1973).<sup>122</sup> *The show must go on*, nonostante tutto, e alla Fenice non venne meno la qualità della programmazione, basata su un impianto di proposte oramai ben collaudato; del resto basta cominciare dando un'occhiata all'edizione del Festival del 1972, trionfalmente aperta il 7 settembre da un'altra prima assoluta di forte impatto come il *Lorenzaccio*, «melodramma romantico danzato in cinque atti e due fuori programma» di Sylvano Bussotti, che fu la prima espressione 'ufficiale' di quel nuovo teatro totale vagheggiato dal compositore fiorentino, più tardi chiamato BOB, ossia Bussotti Opera Ballet. L'autore fu regista scenografo e costumista, Giampiero Taverna diresse l'orchestra sinfonica della Radiotelevisione polacca, Giancarlo Vantaggio curò la coreografia e danzò la parte del «Lorenzaccio leggendario» mentre Elisabeth Terabust fu «l'uliva, poi Luisa Strozzi poi la Morte» (nel *cast* figurava anche il ballerino e mimo Rocco, e il tenore Mirto Picchi, che impersonò «Stato e Chiesa»). Lo spettacolo richiamò «una autentica folla di musicisti, critici, sovrintendenti, uomini di teatro: tutti curiosi della novità, decisi ad arrivare in fondo alle quattro ore di musica-recitazione-danze-pittura (anche se poi qualcuno non c'è riuscito), cordiali nell'applauso», come scrisse Rubens Tedeschi:

---

<sup>121</sup> Mario Labroca fu commemorato il 28 luglio 1973, con l'esecuzione della Messa in Si minore di Bach nella basilica di San Marco, ma il ricordo più consistente gli sarebbe stato rivolto da Sylvano Bussotti che nel 1977, in veste di direttore artistico, gli dedicò sei concerti, nel primo dei quali si esibì provocatoriamente come pianista, oltre a una tavola rotonda alle Sale Apollinee a cui partecipò, insieme a Fedele D'Amico, Ettore Gracis, Mario Messinis, Nino Sanzognò e Gian Mario Vianello (8 ottobre 1977).

<sup>122</sup> Nel 1966 era toccato proprio a Maderna commemorare con un concerto la morte di Scherchen, altro grande protagonista di quegli anni di libertà e di grande musica che, come l'allievo, aveva lavorato fino alla morte.

Il successo, non occorre spiegarlo, è tutto di Sylvano Bussotti, che ha steso il testo letterario «in collaborazione» con De Musset, ha dipinto scene e costumi di fantasioso secentismo, ha recitato, vestito e nudo, la parte del *deus ex machina*, ha distribuito tutta la sua musica nuova e già nota tra le pieghe dello spettacolo [...]. Nella musica, come nelle altre parti, c'è tutto: e non solo i ricordi di modelli amati o odiati, le maliziose citazioni ottocentesche eccetera, ma l'esperienza completa di un'attività oramai di tre lustri: perché Bussotti è un autore che lavora per stratificazioni aggiungendo, di volta in volta, qualcosa al già fatto [...]. Ciò fa del *Lorenzaccio* una *summa* bussottiana [...] ma da prendersi di volta in volta secondo il bisogno, essendo ogni parte e ogni sezione di parte compiuta in se stessa eliminabile e scambiabile.<sup>123</sup>

Nel corso dello stesso Festival non scarseggiarono altre attrazioni, come la sonata n. 2 di Pierre Boulez, eseguita da Maurizio Pollini, e il concerto di Sviatoslav Richter interamente dedicato alla musica pianistica di Scriabin,<sup>124</sup> come non ne mancarono nella stagione d'opera 1972-1973, dove si approfondì il rapporto col teatro dell'Est europeo. Un cardine del nazionalismo russo come *Boris Godunov* (ben noto alla Fenice, ma nella veste rutilante cucita addosso alla musica e alla drammaturgia originale di Musorgskij dall'arrangiatore Rimskij-Korsakov), venne proposto per la prima volta nella versione originale ristabilita da Pavel Lamm, anche se in italiano, grazie alla tenacia del regista Piero Faggioni e del direttore polacco Jerzy Semkow: lo spettacolo fu dominato dalla presenza di Ruggero Raimondi nella parte del protagonista (14 dicembre 1972).<sup>125</sup> Fu poi la volta di uno dei lavori più importanti del moravo Leoš Janáček, nazionalista ceco e filorusso, con la rappresentazione in lingua originale dell'ultimo suo capolavoro, *Z mrtvého domu* (*Da una casa di morti*), proposta dal teatro nazionale di Praga. Poco oltre una prima europea di prestigio come quella di *Death in Venice* di Benjamin Britten, con Peter Pears nella parte di Gustav von Ashenbach, e l'English Chamber Orchestra in buca, diretta da Stuart Bedford. A completare il quadro, un dittico, composto da *Volo di notte* di Dallapiccola in prima veneziana e da *Turandot* di Ferruccio Busoni, diretto da Ettore Gracis, *Lucia di Lamormoor* con Bruson, Scotto, Umberto Grilli, diretta da Gavazzeni, e la *Rondine* di Puccini con Jeanette Pilou, diretta da Sanzogno.

Ma l'inaugurazione più sfarzosa, per il livello degli interpreti, fu quella della stagione 1973-1974, quandò andò in scena il *Don Carlo* nella versione italiana in cinque atti (22 novembre 1973). In quella serata memorabile si ascoltarono per la prima volta in tempi moderni molti dei brani che, dopo la prima parigina del 1867, erano stati cassati, grazie, nuovamente all'iniziativa del regista Piero Faggioni. Pierluigi Pizzi creò scene e costumi, Georges Prêtre diresse un *cast* da brivido, composto da

<sup>123</sup> RUBENS TEDESCHI, *Il Lorenzaccio*, «L'Unità», 9 settembre 1972.

<sup>124</sup> Richter aveva già eseguito sonate di Prokof'ev nella Biennale del 1966.

<sup>125</sup> L'allestimento del *Boris*, per cui Faggioni si occupò anche della traduzione italiana, ottenne un clamoroso e meritatissimo successo replicata anche nell'anno seguente

Nicolaj Ghiaurov (Filippo II, in una replica altrettanto lussuosamente rimpiazzato da Bonaldo Giaiotti), Veriano Lucchetti (Don Carlo), Piero Cappuccilli (Posa), Katia Ricciarelli (Elisabetta), Fiorenza Cossotto (Eboli). Fuochi d'artificio furono, per così dire, sparati anche nel prosieguo, quando Prêtre propose il *Pelléas et Mélisande*, e quando Gavazzeni diresse rispettivamente il *Mosè* di Rossini (con Cesare Siepi, Gastone Limarilli, Silvano Carroli e Veriano Lucchetti, regia di Fassini, scene e costumi di Pizzi) e una *Maria di Rohan* con gli stessi interpreti principali della *Lucia* dell'anno precedente. Non minore successo salutò Gracis in una *Tosca* con Marcella Pobbe, Gianni Raimondi e Giangiacomo Guelfi, e Nino Sanzogno nel *Ballo in maschera* col giovane Luciano Pavarotti.

Tutto quello di cui abbiamo appena dato un resoconto sin troppo stringato, era troppo bello per poter durare! L'epoca di Ammannati e di Labroca, così ricca di spettacoli e concerti di livello mondiale, sfociò in una gravissima crisi finanziaria, con miliardi di passivo per l'ente. Nel settembre 1974 i dipendenti, privati dello stipendio da mesi, occuparono il teatro, e loro protesta ricevette la solidarietà di molti artisti: nell'ottobre si tenne un ciclo di concerti all'insegna del motto «Teatro occupato – per la cultura musicale, per Venezia salviamo La Fenice», dove si esibirono artisti come Oleg Kagan, Sviatoslav Richter, Yuri Temirkanov; il 14 dicembre Galina Vishnevskaja cantò liriche di Čajkovskij, Musorgskij e Stravinskij, accompagnata al pianoforte dal marito Mstislav Rostropovic (che eseguì al violoncello tre *suites* di Bach): i due si esibirono gratuitamente e vollero devolvere l'incasso alle maestranze. Finalmente, nel maggio del 1975, Ammannati dovette dimettersi, poi il 15 giugno successivo le sinistre vinsero le elezioni regionali, conquistando l'amministrazione di quasi tutti i maggiori centri urbani: il nuovo sindaco di Venezia, e presidente dell'ente lirico, fu il socialista Mario Rigo, che nominò come sovrintendente il comunista Gian Mario Vianello, mentre, come direttore artistico, venne prescelto Sylvano Bussotti, anch'egli di area comunista.

Da aprile a giugno del 1975 ebbe luogo una stringata stagione di primavera, con due titoli belliniani (*Beatrice di Tenda* e *La sonnambula*), una *Bohème* dove fece la sua comparsa, per una recita, Renata Scotto al fianco di Umberto Grilli, e un *Don Pasquale*, oltre a una manciata di balletti e concerti (fra cui quelli del Trio di Trieste, del Quartetto italiano, e del pianista Aldo Ciccolini); in ottobre debuttò inoltre come direttore, alla guida dell'ensemble «Bruno Maderna», Giuseppe Sinopoli, di cui si erano già udite un paio di composizioni ai Festival del 1971 e 1972. Dopo un avvio in sordina le cose sembrarono destinate a cambiare nella stagione 1975-1976, che fu aperta da un'opera di raro ascolto, viste le difficoltà che comporta (in particolare per il tenore) come *La figlia del reggimento* di Donizetti, diretta da Nino Sanzogno, con due protagonisti ideali come Mirella Freni e Alfredo Kraus, e chiusa nel maggio del 1976 da un trittico di grande livello, composto dal *Mantello rosso*, balletto di Luigi Nono in prima veneziana, *Job*, sacra rappresentazione in un atto di Luigi

Dallapiccola (che era morto nel febbraio dell'anno precedente), e *Visage*, «metafora coreografica» di Luciano Berio (per nastro magnetico) su scenario di Aurelio Miloss. Intanto si faceva più intensa l'attenzione per un veneziano d'adozione come Francesco Cavalli, allievo di Claudio Monteverdi in San Marco, di cui si era già visto l'*Ercole amante* nei primi anni della gestione Labroca, così nel 1976 furono date ben due opere: *L'Ormindo* nella revisione di Leppard (protagonista Carlo Gaifa), e *l'Egisto*, diretto da Renato Fasano. Fu invece ricco il *carnet* dei concerti, tra cui spiccava l'esecuzione integrale dei quartetti di Beethoven offerta dal Juillard e la seconda parte di un ciclo dedicato al pianoforte aperto da Maurizio Pollini, che proseguì con Martha Argerich, Vladimir Ashkenazy, e fu chiuso da Sviatoslav Richter con due concerti strepitosi, che rimasero impressi nella memoria di chi gremiva la sala.

Di contro a una stagione tradizionale più magra del solito, fu invece potenziato il Festival, quell'anno intitolato *B76 (Biennale / Teatro La Fenice)* e disteso su un arco temporale più lungo del consueto: inaugurata il 27 agosto da *Divinas palabras*, spettacolo della compagnia di Nuria Expert, la rassegna si chiuse il 29 ottobre con un concerto dell'orchestra del Norddeutscher Rundfunk di Amburgo, diretta da Zoltan Pesko, e fu caratterizzata da un impegno politico decisamente più consistente rispetto alle edizioni precedenti. Vi si tenne infatti un «Ciclo Eisler oggi», con una mostra e un convegno di studi dedicati al compositore comunista Hannes Eisler, dove si trattarono vari temi: «problemi della musica applicata, testimonianze di compositori, nuova domanda culturale e nuovi modi di produzione musicale, musica colta, folklore, nuova canzone»; la mostra era integrata da una serie di spettacoli nel territorio con produzioni importanti a Mestre, oltre che da concerti con il coro di pastori di Orgosolo, le mondine di Trino Vercellese e da altri appuntamenti con la musica popolare. Né di minor impatto furono le prove pubbliche e i concerti in Campo Vettor Pisani con L'Orchestra da camera internazionale «Anton Webern» istituita dalla Biennale. Niente di strano, ovviamente, che, con una giunta di sinistra al governo, il *côté* culturale subisse un'impennata, ma il panorama di altre sezioni tematiche ben garantiva il pluralismo, come il ciclo «Tempo e non tempo nella musica americana» tenutosi alla Scuola grande di S. Giovanni Evangelista (uno spazio dove spesso il teatro e la biennale sarebbero ritornati in futuro), dove si videro e ascoltarono le più recenti esperienze della scuola americana, il minimalismo in particolare, affatto gradite ai compositori dell'impegno politico.

Veniva dagli Stati Uniti anche lo spettacolo centrale del Festival, *Einstein on the beach* di Philip Glass su soggetto di Bob Wilson, dato in prima europea, bilanciato da un concerto di musiche ispirate alla resistenza spagnola diretto da Cristobal Halffter, con la prima italiana di *Horoitaldi* di Luis De Pablo. Altri appuntamenti di prestigio furono quelli con *Sirius*, musica elettronica di Karlheinz Stockhausen (che sedette alla *consolle*), con Luciano Berio, che diresse l'orchestra e il coro della radio di Colonia nella prima italiana del suo *Coro*. Giuseppe Sinopoli eseguì, tra l'altro, *Biogramma* di Maderna, anch'esso in prima italiana, e il

flautista francese Pierre-Yves Artaud, insieme al Berner Streichquartett, fecero udire alcune delle composizioni chiave del catalogo del trentatreenne Brian Ferneyough. Il compositore inglese, allora ancora in fase di affermazione, sarebbe divenuto uno tra i più importanti della seconda metà del secolo, e partecipò come direttore alla prima assoluta della sua *Firecycle Beta*, con l'orchestra sinfonica del Norddeutscher Rundfunk (un complesso particolarmente adatto a superare scogli esecutivi tra i più ardui). L'imponente e complessa composizione per quattro gruppi orchestrali (sul modello di *Carré*, di Stockhausen) guidati da Peter Eötvös, Peter Chichewicz, Werner Hagen, e coordinati da Zoltan Pesko, come direttore principale, fu ripetuta nella seconda parte, e nell'intervallo si scatenò un acceso dibattito con l'autore, come accadeva di frequente in quei tempi di fermento.

Dalla stagione 1976-1977, la prima espressa compiutamente dal direttore artistico Bussotti, le cose peggiorarono ulteriormente, tanto che alcune recite furono annullate dagli scioperi del personale. La pessima situazione finanziaria lasciata da Ammannati era venuta a pesare come un macigno sui suoi successori, a cui mancava la disponibilità economica per richiamare a Venezia quegli artisti che sino a quel momento avevano affollato il palcoscenico della Fenice: non restava altro da fare che rimboccarsi le maniche e aguzzare l'ingegno. Bussotti fece l'una e l'altra cosa, visto che riprese allestimenti a cui aveva preso parte come scenografo e costumista (come quello del *Torneo notturno* di Malipiero, proveniente da Torino, e dato come spettacolo inaugurale insieme al *Bastien und Bastienne* di Mozart il 4 dicembre 1976), o firmò direttamente le regie, come quelle di *L'elisir d'amore*, *I due Foscari*, cavallo di battaglia di Renato Bruson che sostenne il ruolo del protagonista, e *Incoronazione di Poppea*, che fu uno spettacolo di ottima resa dove brillarono le eleganti scene disegnate da Tono Zancanaro. Sfruttò bene, inoltre, il corpo di ballo diretto da Giancarlo Vantaggio, e programmò opere di impegno limitato, salvo la colossale *Die frau ohne Schatten* di Strauss. Ma non bastò, visto che contro di lui si scatenò una campagna di stampa ingenerosa, che lo accusò di eccessivo protagonismo: anche per queste pressioni il maestro decise di dimettersi.

Il nuovo direttore artistico fu il pianista e direttore d'orchestra Eugenio Bagnoli, ben noto sia come solista sia come successore di Lorenzi in duo con Gino Gorini, ma la stagione 1977-1978 recava ancora il segno di Bussotti, e anche i primi frutti delle economie precedenti. Si aprì con la prima assoluta di *Blaubart* di Camillo Togni (14 dicembre 1977), primo pannello di un trittico diretto da Karl Martin che fu completato dal *Mandarino meraviglioso* e dalla ripresa dell'*Hyperion* di Maderna nella «versione 1977», firmata da Virginio Puecher. In quella stagione fece la sua comparsa Vladimir Delman, che concertò *Manon Lescaut*, e Giuseppe Sinopoli, sino a quel tempo un direttore poco noto del repertorio contemporaneo, debuttò in buca dirigendo Carlo Bergonzi in *Aida*, in uno spettacolo firmato da Mauro Bolognini, con l'apporto determinante dello

scultore Carlo Ceroli in veste di scenografo (26 gennaio 1978). Sinopoli diresse inoltre uno spettacolo reso suggestivo da una delle composizioni più importanti del catalogo di Bussotti, il balletto *Bergkristall*, interpretato da Rocco e da Taina Berril, *étoiles* del corpo di danza della Fenice. Il pubblico poté assistere alla famosa produzione della *Cenerentola* rossiniana con la regia, scene e costumi di Jean-Pierre Ponnelle (ripresa da Antonello Madau Diaz), dominata dalla presenza magnetica di Lucia Valentini, belcantista nel pieno delle sue risorse, di un tenore blasonato come il peruviano Luigi Alva e di uno tra i migliori buffi in circolazione, come Enzo Dara nel ruolo di Don Magnifico.

I tempi di precariato, tuttavia, erano ben lunghi dal finire, e un giudice, in ottemperanza dell'articolo 87 della legge Corona sullo spettacolo che vietava l'impresariato privato, spiccò mandati d'arresto per alcuni tra i più noti dirigenti di teatro di allora: il risultato fu quello di decapitare la Fenice, e di paralizzarne le attività. Gianmario Vianello si dimise e gli subentrò il commissario straordinario Roberto Coltelli, che rimase in carica, valendosi della consulenza artistica dell'esperto Ettore Gracis, sino alla fine della scarna stagione invernale 1978-1979, ravvivata da una *tournee* del Teatro musicale da camera di Mosca che allestì *Il naso*, capolavoro sperimentale di Šostakovič. L'allestimento di maggior rilievo fu peraltro *Il trovatore* inaugurale (21 dicembre 1978), sia per la splendida direzione di Peter Maag, ricca di chiaroscuri, sia per la qualità delle voci (Ricciarelli, Cossotto, Franco Bonisoli, e Giorgio Zancanaro, allora morbidissimo), sia per la bellezza delle scene di Pasquale Grossi, da cui Fassini trasse lo spunto per una regia araldica. Dal maggio 1979 Lamberto Trezzini, docente universitario del DAMS di Bologna fu nominato sovrintendente: La Fenice si avviava nuovamente a risorgere.

### *Vers la flamme (1979-1996)*

Nei primi mesi della sua sovrintendenza Lamberto Trezzini continuò a valersi della consulenza di Ettore Gracis, in attesa della nomina di un nuovo direttore artistico. Frattanto *Musica '79* (questo il titolo del Festival di quell'anno: Mario Messinis era divenuto direttore del settore musica della Biennale l'anno prima) aveva proposto all'attenzione del pubblico la sonata per pianoforte (l'ardua impresa occupava una serata, e fu sostenuta da Claude Helffer) e altri brani di Jean Barraqué (1928-1973), un compositore d'avanguardia, ingiustamente relegato ai margini della vita musicale, come si capì allora. Furono importanti anche due appuntamenti con la «Nuova musica sovietica», la prima italiana di *Spiegel* di Fredrich Cerha, oltre ad alcuni concerti in ricordo di Bruno Maderna, fra cui uno in cui l'orchestra della RAI di Torino, diretta da Sinopoli, fece ascoltare alcune delle composizioni più importanti del maestro veneziano, come la *Grande aulodia*, *Widmung*, *Aura* e *Quadriivium*. Nello spazio prezioso del Teatro Malibran, da poco riconquistato agli spettacoli, fu data, inoltre, la prima assoluta di *Cailles en sarcophage* del trentaduenne Salvatore

Sciarrino (26 settembre 1979), che si era già imposto all'attenzione della critica con l'opera da camera *Amore e Psiche* nel 1973 e le *Canzoni da Battello* (1977), dilettevole esercizio di stile come *Aspern, singspiel* del 1979. Tuttavia la raffinata ricetta del compositore siciliano non era ancora stata perfezionata, e le *Cailles* sarebbero state servite l'anno successivo alla Fenice, in una nuova versione. L'espansione nel territorio, frattanto, continuava, e molte manifestazioni si tennero a Mestre, come *Treemonisha* di Scott Joplin.

Il nuovo direttore artistico fu Italo Gomez, violoncellista colombiano attivamente impegnato nel campo della nuova musica, ma la prima stagione fu piuttosto l'espressione di Ettore Gracis, e si aprì con *Il Turco in Italia di Rossini*, ben diretto da Roberto Abbado, nipote di Claudio. In quel periodo i *cast* erano decisamente in via di peggioramento rispetto agli anni precedenti, e il pubblico poteva legittimamente incuriosirsi di più per eventi come il *Manfred* da Byron con le musiche di scena di Schumann, proposto da Carmelo Bene e Lydia Mancinelli, piuttosto che per un ennesimo *Flauto magico* in italiano, diretto da Pesko e messo in scena da Giorgio Pressburger. Più importante *L'incoronazione di Poppea*, opera veneziana per eccellenza e già vista più volte, l'ultima delle quali appena tre anni prima, anche se in questa nuova rappresentazione poteva destare qualche interesse, oltre alla messinscena di Sanjust, la concertazione di Alan Curtis, che disponeva delle prime voci inglesi specializzate, come Carolyn Watkinson (ma di una sola voce italiana, per quanto d'eccellenza come quella di Carlo Gaifa, nella parte di Arnalta).<sup>126</sup> Fu ripreso anche il *Trovatore* dell'anno precedente, ma con un *cast* di minor impatto. Qualche luce venne dai concerti, come quello di Claudio Abbado coi Solisti della Scala in Santo Stefano (un altro luogo che andava assumendo sempre maggior risalto nella geografia degli spettacoli coordinati dalla Fenice), che diresse Katia Ricciarelli e Lucia Valentini nello *Stabat Mater* di Pergolesi e *Pulcinella* di Stravinskij (17 marzo 1980), e il *recital* del grande pianista Alfred Brendel, per la prima e unica volta alla Fenice (23 giugno).

I primi segni della vulcanica presenza di Gomez si avvertono già nell'aprile del 1980, quando vengono premessi ai cicli e ai singoli concerti dei titoli, che li inquadrano in un filone, e al tempo stesso forniscono allo spettatore una chiave di lettura della singola manifestazione e del suo contesto. Era un modo scaltro per valorizzare la programmazione, sia sotto il profilo culturale sia per farla pesare al momento di esigere, in sede di contrattazione, più fondi per l'ente lirico. Ecco quindi che nell'aprile 1980 si legge sulle locandine «Weekend musicale. France musique à Venise», una 'due giorni' farcita di eventi grandi e piccoli, senza che emerga, in realtà, la vera pertinenza di ciò che veniva suonato rispetto al filone tematico: Sinopoli eseguì Maderna, Stravinskij e Vivaldi, il quartetto d'ottoni G. Gabrieli brani rinascimentali veneziani, né *La venezia con-*

<sup>126</sup> *L'incoronazione di Poppea* messa in scena da Bussotti (26 maggio 1977) aveva al contrario di quella diretta da Curtis un cast composto tutto da italiani.

*temporanea di Gualtiero Bertelli* (un concerto del celebre cantautore, per il quale l'atrio della Fenice fu promosso a luogo di spettacolo) aveva molto a che fare con la musica francese a Venezia.<sup>127</sup> Proseguiva intanto la sua attività anche l'associazione «Omaggio a Venezia» che assegnò la seconda edizione del premio «Una vita per la musica» ad Andrès Segovia: alla bellezza di ottantasette anni, il sommo chitarrista spagnolo ringraziò per l'onorificenza esibendosi nel suo terzo e ultimo concerto alla Fenice.<sup>128</sup>

La gestione Gomez-Trezzini individuò subito i filoni da valorizzare, e varò nuove rassegne, cominciando con gli autori 'veneziani': il *Primo Festival Galuppi. Venezia e il Settecento* iniziò nel dicembre 1980.<sup>129</sup> Dal 1981 La Fenice entrò con le sue forze produttive nel mondo del Prete Rosso, così il *Festival Vivaldi*, a partire dalla sua terza edizione (*Händel in Italia*), realizzata in collaborazione con l'Istituto Vivaldi, la fondazione Cini e il Comune di Venezia, cominciò ad essere una tappa importante in Europa, sia per il livello dei concerti proposti, sia per il *côté* culturale della manifestazione, che ne motivava le declinazioni nel campo performativo sia nella sala del Selva sia in altri spazi, tutti suggestivi, di una Venezia trasformata in cassa armonica: nell'edizione successiva del Festival (1983) un'opera come *Stradella* di César Franck, non strumentata dall'autore né rappresentata sino ad allora, fu valorizzata dalla scenografia del campo San Beneto trasformato in luogo teatrale, mentre l'azione si dipanava sfruttando il verone di palazzo Fortuny. In questa edizione del 1981, articolata in concerti provvisti di titoli (come *I concerti dell'estro armonico* o *l'Oratorio per la Risurrezione di nostro Signor Giesù Cristo*, per far chiaro che si eseguiva un oratorio del periodo italiano di Händel),<sup>130</sup> si svolse un importante convegno internazionale alla fondazione Cini (altri se ne sarebbero tenuti in quelle successive), fornendo un modello che sarà applicato su vasta scala a Venezia, ed esportato con successo altrove. Alcuni tra i titoli più significativi delle manifestazioni seguenti chiariranno la prospettiva degli organizzatori: *L'invenzione del gusto. Corelli e Vi-*

<sup>127</sup> Su sei manifestazioni in due giorni solo il concerto del Quatuor Prat fu dedicato alla musica francese (Ravel, De Castillon), ma con una parte sostanziosa dedicata a Luigi Nono).

<sup>128</sup> L'albo d'oro del premio «Una vita nella musica», inaugurato nel 1979 da Arthur Rubinstein, ha visto succedersi negli anni i più bei nomi della musica mondiale, da Karl Böhm a Carlo Maria Giulini, da Yehudi Menuhin a Mstislav Rostropovich; e ancora Gianandrea Gavazzeni, Franco Ferrara, Nathan Milstein, Leonard Bernstein, Francesco Siciliani, Nikita Magaloff. Il premio fu poi interrotto per cinque anni (dal 1991 al 1995) prima di essere assegnato nel 1996 a Isaac Stern.

<sup>129</sup> Nella seconda edizione del Festival Galuppi, dedicata a Galuppi e Paisiello, entrò *l'aqua alta* da protagonista, perché l'alta marea impedì che si tenesse il previsto concerto del clavicembalista Kenneth Gilbert (18 dicembre 1981).

<sup>130</sup> Il titolo più implacabilmente didascalico fu forse quello di un concerto dei Filarmonici del Teatro comunale di Bologna diretti da Tito Gotti: *Il Corelli trasformato in otto Tantum Ergo e quattro antifone mariane da padre Antonio Tonelli carpigiano* (Festival del 1982).

*valdi* (1982); *Barocchismi. Aspetti di revival nei periodi classico e romantico* (1983). Tra gli ospiti, vanno segnalati La grande Ecurie et la Chambre du Roi, la violinista barocca Sonja Monosoff, il pianista Massimiliano Damerini, molto noto come interprete di musica contemporanea; così come merita una menzione il concerto diretto da Taverna («Restauri. Trascrizioni di Mahler, Schönberg, Maderna») che ricordava l'attività dei compositori sino a quel momento meno chiamati in causa a proposito del recupero della musica del passato.<sup>131</sup>

Un metodo analogo fu esteso ai Festival di musica contemporanea, a cominciare da *Musica nella secessione* (1980) dove, accanto a autori come Bussotti e Ferneyough (di cui il pianista Carlo Alberto Neri suonò *Lemma-Icon-Epigram* in prima assoluta, e il Quartetto Arditti, al debutto veneziano, eseguì per la prima volta in concerto il quartetto n. 2; 2 ottobre) vennero passate in rassegna le musiche più o meno note di autori della *fin de siècle* austrotedesca come Korngold, Schreker, Wolf, Zemlinsky, tra cui l'atto unico *Eine Florentinische Tragödie*, opera in tre atti da Oscar Wilde (4 ottobre); fu proposto inoltre un interessante «Profilo di Joseph Matthias Hauer», il primo a teorizzare una tecnica di composizione seriale con dodici suoni. Il Festival del 1981 s'intitolava, con richiamo significativo alla conquistata 'normalità', *Dopo l'avanguardia. Prospettive musicali intorno agli anni ottanta*:<sup>132</sup> al Palasport di Venezia venne eseguito *Io, frammento dal Prometeo* di Luigi Nono (24 settembre), alla Fenice fu data la prima assoluta di *Le bal Mirò*, balletto pantomima di Sylvano Bussotti con la coreografia di Juan Russillo e le scene del grande pittore spagnolo (2 ottobre), mentre le sale apollinee ospitarono due concerti del Kronos Quartett, dedicati a compositori americani, in cui si poté ascoltare la prima europea dello String Quartett di Elliot Carter (5 ottobre). Un'altra prima assoluta, ma di minore impatto, fu quella del dittico formato da *Oberon, the Fairy Prince* e *The Lord's Masque* di Niccolò Castiglioni (10 dicembre), già intrecciata con l'inizio dell'anno teatrale successivo, aperto sin da novembre con sette recite di *Manon* di Massenet, dove brillò la stella effimera di Floriana Sovilla.

I titoli arrivarono alla Biennale mentre si riduceva la programmazione. *I concerti di numero e suono* (Biennale musica 1982) furono declinati come *Lo strumentalismo utopico* (musiche di Cappelli, Ferneyough, Ambrosini, Sciarrino, Dusapin), mentre altri appuntamenti – come *Per Igor*

<sup>131</sup> Il tutto fu documentato da stimolanti volumi monografici, editi da Ricordi. Nel VII Festival Vivaldi (1985) la musica del Prete rosso fu utilizzata per il balletto *L'estro armonico* (coreografia di John Cranko), che fu preceduto dalla ripresa del dramma per musica *Il Giustino*, del 1724. Più arduo comprendere le ragioni di eseguire il *Pulcinella* di Stravinskij nello stesso ambito, se non per avere l'occasione di presentare la nuova coreografia di Moses Pendleton.

<sup>132</sup> Forse per festeggiare il necessario 'ritorno all'ordine' ci fu un concerto dove, dopo l'apparizione fugace di Marco Tutino nella prima edizione di *Venezia opera prima. Opere inedite di giovani compositori italiani*, vennero eseguite musiche di quella generazione di compositori che, a torto o a ragione, furono etichettati come «Neoromantici», come Tutino stesso.

*Stravinski 1982*, con l'integrale della musica pianistica, abbinato, nel centenario della nascita di entrambi gli artisti, a *Per Gian Francesco Malipiero*, nel quale Gracis diresse un'esecuzione del mimodramma *Pantera* – pur non esplicitamente compresi nel programma, vi entravano vuoi per suggestione vuoi perché si svolgevano nello stesso mese di ottobre. Nel frattempo esecutori attivamente impegnati nel Festival, come il flautista Roberto Fabbriani e il clarinetista Ciro Scarponi, interpreti prediletti delle opere di Luigi Nono, migravano nella programmazione di altri cicli.<sup>133</sup>

Il Festival del 1983 fu dedicato a Anton Webern, a cento anni dalla nascita, e aperto da due concerti della Filarmonica d'Israele al Malibran diretta da Zubin Mehta che, oltre alla sinfonia n. 3 di Mahler, eseguì alcune gemme come i *Sei pezzi* op. 6, la *Fuga ricercata* (da Bach) e la sinfonia op. 21 di Webern: la sua intensissima interpretazione, graditissima al pubblico, non piacque a parte della critica, avvezza a suoni più distillati, ma segnò comunque il punto culminante di una rassegna tra le più importanti, dove l'opera completa di Webern, qualche composizione di Berg e Schönberg e la prima assoluta di *In cauda* di Donatoni (30 settembre), furono mirabilmente eseguite da interpreti come Maurizio Pollini, Friedrich Cerha e l'ensemble Die Reihe, l'orchestra e il coro della RAI di Milano (diretti da Gelmetti), fino a Sinopoli e la Philharmonia Orchestra, che chiuse in bellezza con la Passacaglia op. 1 e le variazioni op. 30, facendo seguire la sinfonia n. 9 di Mahler.

Il rapporto tra Fenice e Biennale subì una pausa istituzionale nel 1984, quando il settore musica, passato nelle mani di Carlo Fontana, co-produsse con il Teatro alla Scala di Milano un allestimento di punta, come il *Prometeo* di Luigi Nono, diretto da Claudio Abbado,<sup>134</sup> per riprendere nel 1985 con un'altra rassegna di sicuro richiamo: *Europa 50/80. Generazioni a confronto*, dove composizioni oramai divenute dei 'classici', come *Punkte* di Stockhausen e *Epifanie* di Berio (orbata, quest'ultima dell'interprete ideale tanto spesso acclamata alla Fenice, Cathy Berberian, morta il 6 marzo del 1983)<sup>135</sup> trovarono immediato paragone con quelle di autori come Marco Stroppa, nato nel 1954, di cui si udì la prima assoluta di un lavoro fondamentale come *Traiettorie* per pianoforte e elaboratore, seguita da *Kontakte* di Stockhausen (21 settembre). Il veneziano

<sup>133</sup> Fabbriani e Scarponi eseguirono virtuosamente, ad esempio, il *Ratto del Seraglio* in una versione per flauto e corno di bassetto durante il carnevale del 1982.

<sup>134</sup> Peraltro La Fenice offrì all'evento-*Prometeo* esecutori di prim'ordine, come Roberto Cecconi, secondo direttore. In fondo accadde, a rovescio, quel che era successo con la prima del *Rake's Progress* di Stravinskij, come ricorda l'attento, e rimpianto, sovrintendente Carlo Maria Badini nel volume che accompagnava, come momento di riflessione, le recite del *Prometeo* nella 'nave' di Renzo Piano, costruita nella chiesa di San Lorenzo, che salpò poi per Milano, Parigi e altri luoghi ancora (cfr. *Luigi Nono. Verso Prometeo*, a cura di Massimo Cacciari, Milano, Ricordi, 1984).

<sup>135</sup> Di Berio la Berberian aveva dato la prima italiana di *Epifanie* con Maderna alla Fenice nel 1967, oltre a quelle della Sequenza n. 3, l'anno prima, e di *Recital I (for Cathy)* nel 1972. Cathy fu tardivamente commemorata alla Fenice con un concerto di musiche armene nel 1988, preceduto da un'affettuosa prolusione di Mario Messinis.

Claudio Ambrosini (classe 1948), con l'Ex Novo ensemble, fece ascoltare la prima assoluta del suo *Trobar clus* e di *Spazio inverso* di Sciarrino (23 settembre), mentre Pierre Boulez (nato nel 1925), alla testa dell'Ensemble intercontemporain, rinfrescò splendidamente la memoria dei tempi d'oro con *Circles* di Berio (del 1960) e il suo capolavoro *Le marteau sans Maître* (1955).

Tra i meriti del duo Trezzini-Gomez vi fu quello di aver regalato agli appassionati di teatro musicale una vita intensissima, in particolare nei variopinti Carnevali a soggetto, dove si sperimentarono nuove formule di collaborazione tra gli enti, come nel primo, organizzato insieme al settore teatro e al settore musica della Biennale (si riservarono ad esso le recite dei *Quattro rusteghi* di Wolf Ferrari). Più profilato il secondo, *La Fenice per il Carnevale* (1981), con una manciata di concerti, fra cui due del coro The Western Wind di New York. Ma fu con il successivo che il teatro esplose in una girandola di fuochi d'artificio: *Mozart e le turcherie* (1982) fu l'occasione per incontri di mezzogiorno nel foyer, per spettacoli ad ogni ora e in ogni dove, per concerti a tema (*Leyla* [Gencer] *la Turca*), per mostre, conferenze, dibattiti con interpreti e critici; inoltre si ebbe l'opportunità di assistere ad opere di Mozart, come *Zaide ovvero Il Serraglio*, un *singspiel* lasciato incompiuto e provvisto di un nuovo testo da Italo Calvino (lo spettacolo, preso da Batignano, fu firmato da Graham Vick), o ad opere a lui collegate, come *Le cinesi*, di Gluck, e la commedia musicale *Mozart* di Reynaldo Hahn. L'acme fu però raggiunta con *La Fenice per il Carnevale 1983 – Liebestod forever*, che ruotava intorno a un titolo buono anche per la quaresima come *Parsifal* di Richard Wagner, diretto da Gabriele Ferro, con la messinscena interamente firmata da Pierluigi Pizzi.<sup>136</sup> Oltre alla riesumazione di un'opera vitale come *Crispino e la comare* dei fratelli Ricci e al *pastiche* di Francesco Gnecco *La prova dell'opera seria Gli Orazi e i Curiazi*, allietarono lo spirito dei veneziani, in quei giorni, concerti lagunari con titoli estrosi quali «Go cantà masa co i polmoni suti», spettacoli di mezzogiorno come *Trasformazione e morte di un grande editore: la tragica fine di Giulio Ricordi alias Burgmein*, col pianista Giancarlo Cardini, e tanti altri, che qui è impossibile citare. Il *Carnevale di Venezia 1985. Parigi a Venezia* fu l'occasione di assistere a una spiritosa ripresa di *Orphée aux Enfers* di Offenbach nella versione ritmica italiana di Gino Negri, diretto da Gianluigi Gelmetti, con l'indiafolata regia di Giancarlo Cobelli, dove fu impagabile Michael Aspinall nel ruolo dell'Opinione pubblica. Meno festoso fu l'ultimo ciclo del 1986 dove, accanto alla ripresa di *Crispino e la co-*

---

<sup>136</sup> *Parsifal* fu contornato da un'affettuosa parafrasi curata da Giovanni Morelli, quasi nuovo *souvenir de Bayreuth: Parsifal Idyll. Raccourci del Parsifal per marionette*, da Gautier.

*mare*, ritornò l'*Otello* di Gioacchino Rossini, che mancava alla Fenice dal 1868.<sup>137</sup>

Oltre a ciò Gomez-Trezzi dettero il via a numerosi progetti, dedicando molta attenzione al ballo in una prospettiva di scambio mondiale di eventi. «Spazio Danza» nacque timidamente nel 1980, ma nel febbraio dell'anno successivo ospitò il debutto come solista e coreografa di Carolyn Carlson con *Undici onde*, spettacolo fortunatissimo del gruppo *in residenz* «Teatro danza La Fenice Carolyn Carlson», che, come altri della ballerina californiana d'origine finlandese, fu portato spesso in *tournées* italiane e europee.<sup>138</sup> Nello stesso periodo «Venezia Danza Europa 81» portò in diversi spazi, tra cui una galleggiante che percorreva il Canal Grande e la piazza San Marco, le compagnie di punta del momento, da Béjart e il Ballet du XXe siècle (con *Canal Grande*, appunto) ai solisti del Royal Danish Ballet, a Pina Bausch col Tanztheater Wuppertal, che si esibì al Malibran in uno dei suoi spettacoli più celebri, come *Kontakthof*, e altri ancora.<sup>139</sup>

Vennero promossi anche una miriade di cicli pluriennali, a cominciare da una catena intrecciata in vista delle celebrazioni dell'anno europeo della musica nel 1985: *Europa a Venezia 1982*, primo di una serie, comprendeva, tra l'altro, concerti sinfonici, tra cui l'ultima esibizione di Leonard Bernstein in San Giovanni e Paolo (dove diresse magistralmente i complessi della Scala nella *Sinfonia di salmi* di Igor Stravinskij),<sup>140</sup> e da camera, oltre a opere (come il *Rosenkavalier* e il *Freischütz* portati in *tournee* dai complessi della Staatsoper Dresden), un ciclo di concerti «della domenica mattina», e infine una tra le produzioni di punta della Fenice come il *Don Quichotte* di Massenet con Ruggero Raimondi diretto da Prêtre, con la regia di Faggioni. *Europa a Venezia 1983* inglobò, oltre ad alcuni momenti chiave della stagione concertistica, anche parte della stagione d'opera, tra cui lo splendido *Tancredi* di Rossini che aveva già incantato i veneziani come spettacolo inaugurale della stagione 1981-1982, grazie alla coppia Lella Cuberli-Marilyn Horne (Amenaide-Tancredi) e aveva segnato, anche per la ripresa del finale tragico curato dal musicologo statunitense Philip Gossett, una tappa imprescindibile della *Rossini renaissance*;<sup>141</sup> memorabile fu poi anche *Les indes galantes* «ballet éroïque» di Jean-Philippe Rameau, con Philippe Herreweghe alla testa

<sup>137</sup> Nel 1985 era stata ripresa *L'Armida* di Rossini con Katia Ricciarelli, in una bella messinscena di Lele Luzzati, con la regia di Egisto Marcucci, ma l'opera, per quanto rara all'ascolto, era stata recuperata da Labroca nel 1970.

<sup>138</sup> Nel 1968 Carolyn Carlson aveva già sostenuto una partecina alla Fenice, in *Imago* (coreografia di Alwin Nicolais).

<sup>139</sup> La Bausch ebbe anche una «Antologia» personale alla Fenice nell'aprile del 1985, in cui presentò praticamente tutto il suo miglior repertorio.

<sup>140</sup> Un'altra grande festa per le orecchie era stata la *tournee* di Claudio Abbado con la London Symphony Orchestra nel 1981, che dettero due concerti: il primo in teatro (Musorgskij e Bartók), l'altro al Palasport di Venezia (Stravinskij e la Sinfonia n. 5 di Mahler).

<sup>141</sup> *Tancredi* aveva debuttato proprio alla Fenice nel 1813, ma non si dava più dal 1835.

dell'Ensemble de la Chapelle royale, che resta uno degli spettacoli più belli mai firmati da Pierluigi Pizzi.<sup>142</sup> In *Europa a Venezia 1984* entrarono solo 'chicche' come le *Szenen aus Goethes Faust* di Schumann e *Mitridate Re di Ponto* di Mozart con il tenore di grazia Curtis Rayam, anch'egli una scoperta effimera di quegli anni, Lella Cuberli e Bernadette Manca di Nissa, nella messinscena di Ponnelle importata dall'Opernhaus di Zurigo, oltre a qualche concerto del «ciclo sinfonico gennaio-luglio 1984» e di un successivo ciclo cameristico.<sup>143</sup> Alla fine dell'anno solare decollò anche una tra le imprese più meritorie di quegli anni, il ciclo *Gustav Mahler, Le nove sinfonie 1984-1985* affidato a Eliahu Inbal: grazie alle doti del maestro israeliano, che avrebbe assunto il ruolo di direttore stabile dell'orchestra nel 1986, i complessi veneziani poterono finalmente tornare a un livello realmente competitivo.<sup>144</sup> L'ultima rassegna di rilievo della gestione Trezzini-Gomez fu il ciclo *Il passato al futuro. Stagione di musica, teatro, danza 1986* dedicata al movimento futurista italiano in particolare, ma allargata anche ad altre comunità artistiche coeve, che si svolse nel maggio 1986. Si udì di tutto, dagli intonarumori di Russolo a una breve selezione dell'opera prefascista *l'Aviatore Drò* di Balilla Pratella, si entrò negli ambienti fumosi dei cabaret francesi,<sup>145</sup> e si sentirono le musiche microtonali del compositore spagnolo Carrillo e le musiche per quarti di tono di Charles Ives, oltre a gustare gli aromi di pezzi come *La signora Coricolata fra i comunicati di guerra*, «parole in libertà» di SE Marinetti, con tanto di «arcoenarmonico, ululatore, scoppiatore, sibilatore, rombatore, gorgogliatore».

Passando agli appuntamenti più tradizionali della programmazione di un teatro lirico non si può che rilevare, come abbiamo già notato, un peggioramento ulteriore dei *cast*, almeno per quel che riguarda i titoli di repertorio, che vennero drasticamente ridotti di numero.<sup>146</sup> Oltre a quelli segnalati, meritano citazione la fortunata riesumazione di *Maria di Rudenz* di Donizetti, apparsa per la prima volta alla Fenice, e interpretata da Ka-

<sup>142</sup> Nel 1984 Pizzi avrebbe curato anche l'allestimento scenico della *Johannes Passion* di Bach. Fu la prima assoluta della versione scenica, ma non dimentichiamo che proprio a Venezia, nel Festival del 1932, Salvini aveva messo in scena la cantata del caffè.

<sup>143</sup> Nel 1984 ebbe luogo, poiché il teatro non partecipava alla Biennale, anche *Diabolus in musica. Nuovi virtuosi per la musica d'oggi* con concerti del flautista Pierre-Yves Artaud e di Claudio Ambrosini.

<sup>144</sup> Eliahu Inbal, grande concertatore, aveva davvero le carte in regola per sobbarcarsi un impegno simile: diresse Mahler per la prima volta con l'orchestra della Fenice nel 1979 (sinfonia n. 2, poi sinfonia n. 9); l'anno successivo era stata la volta della sinfonia n. 6, nel 1983 delle sinfonie n. 8 e n. 5 (con i *Kindertotenlieder*). Aveva debuttato a Venezia fin dal 1965.

<sup>145</sup> Lo spettacolo *Autour du Chat noir* fu firmato da Nicolas Bataille e Ornella Volta, ma sarebbe stato impossibile realizzarlo senza le ricerche fondamentali di Emilio Sala.

<sup>146</sup> Vi fu una sola prima di rilievo in stagione 'tradizionale': *Es, rondeau* in un atto di Aldo Clementi (28 aprile 1981) data col *Castello di Barbablù* di Bartók.

tia Ricciarelli nel 1980, che fu ripresa più volte e portata anche in *tour-nées* europee, di *Agrippina* (1983) e dell'*Orlando* di Händel diretto da Sir Charles Mackerras, con la coppia Horne-Cuberli e la regia di Puecher (1985), *La sonnambula* con June Anderson mirabilmente assecondata dal direttore Roberto Ceconi (1984) e *La Rondine* di Puccini, ben cantata da un soprano drammatico come l'ungherese Sylvia Sass, ma soprattutto valorizzata da una regia ricca di stimoli come quella di Giancarlo Cobelli, che contribuì a risollevarne le sorti critiche dell'opera nel catalogo di Puccini (1983). Fu poi un appuntamento imperdibile *L'Italiana in Algeri* nel 1984, con Marilyn Horne e Samuel Ramey, che aveva riportato a nuova dignità le parti dei buffi in Rossini. Il grande basso statunitense si cimentò poi con le temperie verdiane dell'*Attila* nel 1986, riproposto l'anno dopo. Ma l'evento artistico-culturale fu soprattutto la ripresa della prima versione di *Madama Butterfly* di Puccini diretta da Eliahu Inbal nel 1982, mai più data dopo la sfortunata serata del 17 febbraio 1904 in cui una *claque* prezzolata ne decretò il fiasco e costrinse l'autore a rivedere il lavoro.<sup>147</sup> L'opera fu posta a confronto con la versione corrente, e l'operazione nel suo complesso (che comprendeva anche un convegno di studi) vinse il prestigioso premio Abbiati della critica, e a ragione.<sup>148</sup> Dopo questa fortunata esperienza fu la volta di un altro confronto fra lo *Stiffelio*, capolavoro misconosciuto di Verdi, e il suo rifacimento *Aroldo*, entrambe dirette da Inbal e messe in scena da Pizzi (dicembre 1985), con *cast* diversi. Il pubblico poté vederle nello stesso giorno e valutare la tenuta scenica di entrambe, oltre che approfondire le tematiche critiche suscitate dall'ascolto in un grande convegno curato da Giovanni Morelli, a cui parteciparono i massimi specialisti verdiani.

Se volgiamo a questo punto uno sguardo retrospettivo all'era Trezzini-Gomez non possiamo che stupirci di fronte alla mole incalcolabile di spettacoli che produssero, alle motivazioni critiche con cui seppero sostenerli e, in generale, alle numerose occasioni fornite alla cultura per integrarsi armoniosamente con la prassi esecutiva.<sup>149</sup> Fu un vero terremoto nelle abitudini del pubblico, scosso da una programmazione che valicò di slancio i confini delle stagioni tradizionali, ma che peraltro richiamò molto pubblico a teatro, nonostante fosse spesso difficile seguire il multipli-

<sup>147</sup> La regia era firmata da Giorgio Marini, le scene e i costumi da Lauro Crisman, un artista di vaglia che ha diretto per anni i serviziscenici della Fenice, e firmato numerosi allestimenti a Venezia e altrove.

<sup>148</sup> L'abbinamento cultura-prassi divenne poi merce comune, buona per ogni circostanza, e infatti lo ritroviamo poco dopo con la rassegna dedicata a Manuel de Falla 1876-1946 Opera, teatro da camera, concerti, balletti, mostra, convegno (maggio 1987).

<sup>149</sup> Non va dimenticata neppure l'azione incessante del duo Gomez-Trezzini nel promuovere il decentramento in regione, con cicli quali *Spazio musicale intorno al Brenta* (1981), *Fenice a Mestre*, *Mozart e lo stile classico* (1982) – che ricorda tanto il celebre libro *Haydn, Mozart and the Classical Style*, di Charles Rosen –, *Musiche e figure nella transizione. Proposte dei conservatori di musica del Veneto* (1983) e tanti altri.

carsi in mille rivoli dei filoni tematici stessi. Un affettuoso esempio: nel 1983 fu varato il ciclo «L'immagine poetica», le cui due diramazioni, *a.* «del pianoforte nel romanticismo» *b.* «della parola cantata nel romanticismo», ammettevano una variante ulteriore: «L'immagine romantica nella musica da camera» (nel corso del ciclo suonò Maurizio Pollini).

Il nuovo sovrintendente, che entra in carica nel dicembre 1986, è Giuseppe La Monaca, ex magistrato, la prima produzione *Macbeth* targato «1792-1992 Gran teatro La Fenice. Palcoscenico d'Europa» nel periglioso allestimento di Luca Ronconi per la Deutsche Oper di Berlino, illuminato dalla presenza di Piero Cappuccilli, che era stato il *Macbeth* di Abbado in occasione delle famose recite scaligere oltre dieci anni prima. Per il momento Gomez restò in sella, per essere sostituito da Gianni Tangucci nell'ottobre 1987, al quale si pensò di affidare la stagione del bicentenario. Prima di passare le consegne ecco una respiscenza di carnevale con le parvenze di un Festival: *New York a Venezia*, con lo scrittore Anthony Burgess, noto come l'autore del soggetto del film di Kubrick *Arancia meccanica*, che si era dato la pena di ricreare, bontà sua, il libretto dell'*Oberon* di Weber, opera 'inglese' di Weber tutelata, almeno nella parte musicale, da Peter Maag. Poco oltre ben due serate con opere brevi: se il dittico *El Corregidor y la Molinera* di Falla combinava bene con *Histoire du soldat* di Stravinskij al teatro Goldoni (aprile 1987) non altrettanto si può dire del trittico successivo, dove l'esile *Vida Breve* del compositore spagnolo era schiacciata tra due colossi drammatici come *Il tabarro* di Puccini (interpretato al meglio dalla Sass e, soprattutto, dal tenore Giuseppe Giacomini) e *Erwartung* di Schönberg.

Tangucci cominciò in ottobre del 1987, in novembre fu dato il ballo *La fille mal gardée* di Hérold. La sua prima stagione operistica fu aperta in dicembre dalla *Turandot* di Puccini diretta da Miguel Angel Martinez nella messinscena di Jean-Pierre Ponnelle, con Eva Marton, l'immane Nicola Martinucci e la giovane Lucia Mazzaria, scoperta alla Fenice in una *Bohème* l'anno prima. Lo sciopero dell'orchestra privò poi la *Salome*, nell'allestimento di Pizzi che proveniva da Reggio Emilia, del suo fascinoso manto sonoro, ma fu impressionante l'abilità, e segno forte di vitalità teatrale, con cui il segretario artistico e direttore d'orchestra John Fisher insieme a due pianisti collaboratori del teatro come il bravissimo Ezio Lazzarini e Richard Barker, riuscirono ad accompagnare le recite. Con Tangucci il repertorio tradizionale riguadagnò terreno, non altrettanto i *cast*, salvo rare eccezioni (era splendido Leo Nucci, per esempio, nella parte di Agata, la mamma della prima donna nella strepitosa farsa metateatrale di Donizetti *Le convenienze e inconvenienze teatrali*, nel giugno 1988). Ogni tanto emergeva qualche buona idea, come il dittico formato da *Dido and Æneas* e *Cedipus Rex*, con il suggestivo accostamento di epoche, XVII e XX secolo, e di compositori, Purcell e Stravinskij, e la ripresa del *Rinaldo* di Händel, la prima produzione importante diret-

ta da John Fischer alla Fenice passato dalla tastiera al podio,<sup>150</sup> con la Horne e la messinscena di Pizzi, oltre alla ripresa di produzioni importanti del passato prossimo come *Madama Butterfly* e *Stiffelio*. Erano sempre meno le stelle richiamate direttamente dal teatro – salvo Maurizio Pollini, Uto Ughi, Giuseppe Sinopoli che tornò spesso con la London Philharmonic, e un concerto di Shirley Verrett nel 1989 – che preferirono piuttosto esibirsi nei cicli di concerti da camera organizzati dal comune di Venezia ospitati dalla Fenice (dal 1988: Gideon Kremer con Marta Argerich, Sviatoslav Richter), e le biennali si fecero striminzite, come quella del 1989: si cambiò nuovamente il vertice, e la nuova coppia entrata in carica nel gennaio 1990 fu formata da Lorenzo Jorio e da John Fischer.<sup>151</sup> Furono altri due anni interlocutori, anche se fu apprezzabile la ripresa della *Bohème* di Leoncavallo nel gennaio del 1989, meglio accolta rispetto alla prima assoluta, ma non per questo assolta dalla sua scarsa attrattiva musicale e drammatica, ma pur sempre opera del Bicentenario della Fenice come lo erano altre prime storiche del teatro che furono date in previsione dei grandi festeggiamenti previsti per la stagione il 1992: *Ermani* di Verdi (1990), *I capuleti e i Montecchi* di Bellini e *Simon Boccanegra* di Verdi (1991). Tra i momenti alti: *Lulu* di Berg diretta da Yoram David (novembre 1989), la rassegna dedicata alla musica da camera di Šostakovič (marzo 1991), e l'interessante *Hänsel e Gretel* di Humperdinck, nella traduzione ritmica di Giovanni Morelli.<sup>152</sup>

L'opera prescelta per inaugurare la stagione del bicentenario fu il *Don Carlo* di Verdi diretto da Daniel Oren (15 dicembre 1991), affatto fenicea di nascita, ma certo tale d'adozione, visto che aveva segnato tanti momenti della storia del massimo teatro veneziano. Sarebbe stato preferibile dare la versione in cinque, piuttosto che quella in quattro atti, ma la presenza di un protagonista quale Samuel Ramey nel ruolo di Filippo II, anche se non poteva cancellare dalla memoria dei veneziani quelle di Christoff e di Nicolaj Ghiaurov, era pur sempre in grado di dispensare maggiori emozioni. Appartenevano al glorioso passato della Fenice, invece, il successivo *Rigoletto*, *The Turn of the Screw* di Benjamin Britten, la splendida *Semiramide* di Rossini interpretata da Mariella Devia e Marilyn Horne (novembre 1992) e *La traviata*, onorata dalla presenza di Editha Gruberova.

Si voltò nuovamente pagina già col bel *Faust* di Gounod, con un indiatolato Ramey nel ruolo di Méphistophélès e Luciana Serra, una Marguerite trascinate (26 gennaio 1993): Fisher aveva rassegnato le dimissioni, e Mario Messinis gli era subentrato come consulente, con la pro-

<sup>150</sup> In precedenza Fischer aveva diretto *La prova di un'opera seria* (1983), e ricoperto la carica di segretario artistico (dal 1985). Anche Gianni Tangucci era un prodotto 'casalingo' poiché aveva cominciato a Venezia come maestro collaboratore nel 1968, fu poi suggeritore nel 1975, e responsabile dell'organizzazione tecnico-artistica nel 1982.

<sup>151</sup> Nel 1991 Vjecoslav Sutej assunse la carica di direttore stabile dell'orchestra.

<sup>152</sup> Morelli aveva già realizzato la traduzione ritmica del capolavoro di Janáček *Da una casa di morti*, dato alla Fenice nel novembre del 1985.

spettiva di assumere il ruolo di direttore artistico. Ma già nel luglio del 1993, mentre si dava la rarità di Tommaso Traetta, in prima assoluta per i tempi moderni, il *Buovo d'Antona* su libretto di Carlo Goldoni (del quale si celebrava il bicentenario della morte), Gianfranco Pontel era subentrato a Lorenzo Jorio nella carica di sovrintendente. Poiché nel marzo Messinis si era fatto da parte (ma non fu un arrivederci indolore, poiché ne nacque una polemica aspra, a livello locale e nazionale, che coinvolse molti artisti e uomini di cultura, estimatori del mancato direttore artistico), Francesco Siciliani, ottantaduenne, riemerse in emergenza per assicurare alla programmazione quel tanto di coerenza e brillantezza che servivano, in tempi piuttosto precari. Si videro alcuni spettacoli di rilievo, come il *Mosè* inaugurale, con Ruggero Raimondi e la messinscena di Pizzi, *Les Contes d'Hoffmann* di Offenbach, dove tre donne sostenevano il ruolo delle amate dal protagonista, magnificamente interpretato da Giuseppe Sabbatini (febbraio 1994), un dittico formato dalla *Turandot* di Busoni e *Perséphone* di Stravinskij, in luglio tornò l'*Otello* di Verdi in palazzo Ducale diretto da Viotti. Gli ultimi bagliori furono *Boris Godunov* nella messinscena di Andrej Tarkovski, finalmente in lingua originale e tutelato dall'esecuzione nell'edizione critica di David Lloyd-Jones, con un magnifico protagonista come Anatolij Kotscherga (19 novembre 1994), e, nell'aprile del 1995, il *Pelléas et Mélisande* fu accostato a *Le martyre de Saint-Sébastien*, ancora con la messinscena di Pizzi, gettando luce nuova sul teatro musicale di Claude Debussy. Le ultime opere date nel teatro La Fenice, prima di chiudere per quei fatali restauri, furono *Il castello del principe Barbablù* di Bartók e *Erwartung* di Schönberg, ottimamente dirette da Isaac Karabtchevsky nel maggio del 1995,<sup>153</sup> a cui seguì, nel giugno, *Der Fliegende Holländer*. L'ultimo spettacolo fu *Ocean* di Merce Cunningham. Poi il rogo del 29 gennaio 1996.

Voltiamoci indietro per l'ultima volta, dopo aver percorso un itinerario di vita pulsante dove l'arte si è fusa armoniosamente alla cultura per divenire passione, a scorrere mentalmente una storia durata duecentoquattro anni, ma che non si è mai interrotta nella mente e nel cuore dei veneziani e del mondo intero, neanche quando La Fenice bruciò per un rogo acceso da mani vili. Un uomo dura una vita, un teatro vive, e vive per tutte le vite di eroi e eroine infelici, di popoli oppressi che ne hanno temprato l'acustica con suoni magici insieme alle voci degli strumenti, restituendo, con un rito rigenerante, dignità e passione a tutte le vite nel corso dei secoli. E aspettiamo con trepidazione che riapra La Fenice di sempre.

*Michele Girardi*

(Orosei-Cremona, luglio settembre 2003)

---

<sup>153</sup> Nell'ultimo anno del mandato di Pontel, Isaac Karabtchevsky lo affiancò nella doppia veste di direttore principale e responsabile artistico musicale.

Publicato in ANNA LAURA BELLINA-MICHELE GIRARDI, *Il teatro La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia, Marsilio, 2003, parte II. *La Fenice nel mondo: repertorio, avanguardie, retroguardie, fiamme (1879-1996)*, pp. 117-203, 223-228 (note).