

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012
Lirica e Balletto

Thomas Adès

POWDER
HERFACE
*Incipriale
il viso*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



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

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



per la cultura

Gran Teatro La Fenice



UniCredit gestisce il servizio di ticketing del **Gran Teatro La Fenice** di Venezia.

Acquista il tuo biglietto online per gli spettacoli della Stagione collegandoti al sito **www.geticket.it**



La vita è fatta di alti e bassi.
Noi ci siamo in entrambi i casi.





Eventi a Teatro

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

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



**TEATRO LA FENICE - pagina ufficiale
seguici su facebook e twitter
follow us on facebook and twitter**



fare un regalo alla cultura non costa nulla

dona il tuo **5 x 1000**
al Teatro La Fenice
di Venezia



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Destinare il cinque per mille
alla cultura è facile e non costa nulla.
Quando compili la tua dichiarazione dei redditi,
indica il codice fiscale della Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia:

00187480272

Aiuti la cultura, aiuti la musica.



Via Bottenigo, 64/a - 30175 Marghera Venezia

Tel. 041.5497111

direzione.generale@cavspa.it

www.cavspa.it

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

**Musica
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

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

www.festfenice.com



FEST

FESTIVAL INTERNAZIONALE DI VENEZIA

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

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2012



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

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

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

Caratteristiche tecniche:

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

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

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

Incontro con l'opera

lunedì 16 gennaio 2012 ore 18.00
SANDRO CAPPELLETTO, MARIO MESSINIS,
DINO VILLATICO

Lou Salomé

sabato 4 febbraio 2012 ore 18.00
MICHELE DALL'ONGARO

L'inganno felice

mercoledì 8 febbraio 2012 ore 18.00
LUCA MOSCA

Così fan tutte

martedì 6 marzo 2012 ore 18.00
LUCA DE FUSCO, GIANNI GARRERA

L'opera da tre soldi

martedì 17 aprile 2012 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

La sonnambula

lunedì 23 aprile 2012 ore 18.00
PIER LUIGI PIZZI, PHILIP WALSH

Powder Her Face

giovedì 10 maggio 2012 ore 18.00
RICCARDO RISALITI

La bohème

lunedì 18 giugno 2012 ore 18.00
GUIDO ZACCAGNINI

Carmen

giovedì 5 luglio 2012 ore 18.00
MICHELE SUOZZO

L'elisir d'amore

giovedì 13 settembre 2012 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

Rigoletto

sabato 6 ottobre 2012 ore 18.00
PHILIP GOSSETT

L'occasione fa il ladro

lunedì 5 novembre 2012 ore 18.00
SERGIO COFFERATI

Otello

mercoledì 14 novembre 2012 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Tristan und Isolde

Incontro con il balletto

lunedì 17 dicembre 2012 ore 18.00
MARINELLA GUATTERINI

Lo schiaccianoci

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

CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

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

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



classica

www.classica.tv





LA FENICE
CHE RIDE

di Pat Carra

LA DUCHESSA
DI ARGYLL
HA AVUTO
DUE MARITI
E 88 AMANTI.

AVEVA
MOLTO
BISOGNO DI
UN'AMICA.

Pat



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

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

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

I.P.

Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».

Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.

Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.

APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.



APV Investimenti

Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

***Gestione e sviluppo dei progetti portuali
Harbour projects management and developing***

www.apvinvest.it

*Società dell'Autorità Portuale di Venezia
A Venice Port Authority Company*

*Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2012
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 21 gennaio 2012 ore 19.00

Lou Salomé

sabato 21 aprile 2012 ore 19.00

La sonnambula

giovedì 21 giugno 2012 ore 19.00

Carmen

Concerti della Stagione sinfonica 2010-2011
trasmessi in differita dal
Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Marc Minkowski (sabato 19 novembre 2011)

Lothar Zagrosek (venerdì 27 gennaio 2012)

Stefano Montanari (sabato 17 marzo 2012)

Michel Tabachnik (venerdì 30 marzo 2012)

Diego Matheuz (sabato 5 maggio 2012)

Omer Meir Wellber (venerdì 8 giugno 2012)

A large, golden eagle with its wings spread, perched atop a banner that flows across the page. The eagle is rendered in a detailed, embossed style. The banner is white with a golden border and contains the text 'TEATRO' and 'ENICE' in large, golden, serif capital letters.

TEATRO
ENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Fondazione di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia

GENERALI



Autorità portuale



APV Investimenti

AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
Per Venezia, l'Innovazione e il Comfort in volo

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Paolo Trevisi

Francesca Zaccariotto

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



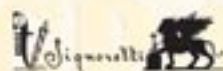
COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS

RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA

l'Adige
GIURISTI DELL'ALTO ADIGE GIURISTI DEL TIROL DEL SUD

ANCV

POWDER HER FACE

(Incipriale il viso)

opera da camera in due atti op. 14
libretto di Philip Hensher

musica di **Thomas Adès**

Teatro Malibran

venerdì 27 aprile 2012 ore 19.00 turno A
domenica 29 aprile 2012 ore 15.30 turno C
venerdì 4 maggio 2012 ore 19.00 fuori abbonamento
martedì 8 maggio 2012 ore 19.00 turno D
giovedì 10 maggio 2012 ore 19.00 turno E

La Fenice prima dell'Opera 2012 3





Thomas Adès (Londra, 1971-), autore della musica di *Powder Her Face*. Foto Brian Voice.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Per amor di metafora
di Michele Girardi
- 13 Daniela Tortora
Sesso bugie e polaroid: *Powder Her Face*, un'opera ipercontemporanea
- 35 Philip Hensher
Sesso, 'polvere' e polaroid
- 39 Valentina Brunetti
«Ne obliviscaris», ovvero *Forget not*
- 45 *Powder Her Face*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 109 *Powder Her Face* in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 111 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 115 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 119 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Dalla *Geisha* alla Duchessa
a cura di Franco Rossi
- 129 Biografie

SPETTACOLO SOSTENUTO DA



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

si ringraziano per lo speciale contributo

Fulvia Agostini, Giovanni Alliaia di Montereale, Mario Alverà, Graziella Barbalich, Anna Barnabò, Maria Teresa Bastianello, Mario e Amalia Bazzoli, Luciana Bellasich Malgara, anonima, Alberto Berlingieri, Sandra Biasutti, Carla Bonsembiante, Lina Borsato, Francesca Bortolotto Possati, Francesca Bressanello, Giancarlo e Giorgia Bussei, anonima, Marco e Mariagrazia Cappelletto, Antonio e Paola Casellati, Angelo Casò, Annamaria Cester, anonima, Romeo Chiarotto, anonima, Biancarosa Clama, Vittorio e Yaya Coin, Cecilia Collalto Falck, Trinidad di Collalto, Donatella Colombo, Marisa Comotti, Massimo e Lucia Contiero, Lucia Dariffa, Lella De Girolami, Barbara Del Vicario Foscari, Cesare De Michelis, Helene de Prittwitz, Renato De Spirt, Giancarlo Di Matteo, Ambra Dina, Pierluigi Draghi, Maria Luisa Durante, Graziella Fagioli Conticelli, Irene Favaretto, Alessandro Favaretto Rubelli, Sonia Finzi, Francesco Fumiani, Marina Gelmi di Caporiacco, Angelina Gemin, Alessandra Giammarco, Giulio Giannelli Viscardi, Stefano Giordano, Sofia Gobbo, Marino e Paola Golinelli, Rosy e Angela Greco, Lodovica Grimani, Adriana Guarnieri, Peggy Guetta Finzi, Asta Jensen Fontana, Paolo Jucker, Cristina Libralato, Filippo Lo Torto, Gaetano e Barbara Maccaferri, Filippo Maffei, Giorgia Malgara, Giulio Malgara, Mädy Marcello del Majno, Umberto Marcello del Majno, Raffaello e Paola Martelli, Enrico Martina, Paola Masiero, Mario e Paola Messinis, Alessandra Morpurgo, anonimo, Carla Nani Mocenigo, anonimo, Alberta Nardari, Guido Nardone, anonima, Antonio Pagnan, Francesco Pasetti Bombardella, Aida Pavan, Lorenzina Pavanello, Carlo Pellegatta, Irene Pellegrini Falck, Narcisa Penso, Gabriella Penso Spicciati, anonima, Filomena Perrone, Carlo Porta, Paola Quinati, Paoletta Ratti, Raffaele Rizzardi, Giuliano Rizzi, Antonio Augusto Rizzoli, Luisa Rocca Lunardoni, Susy Rocca Visconti, Cecilia Rossettini, Luigino e Roberta Rossi, Maurizio e Barbara Sammartini, Annamaria Scandella, Elena Senigaglia, Anna Lia Serafini, Paola Sonzogno, Orsola Spinola, Maria Stanszkis, Alberto Terrani, Paolo Trentinaglia de Daverio, Giorgio e Roberta Trevi, Gaetano e Maria Teresa Trotta, Alvise e Margherita Valle, Lodovico e Barbara di Valmarana, Patricia Viganò, Gianantonio Zanga, Luisa Zaniol, Lucia Zavagli Tito, Giancarlo Zilio, anonima

POWDER HER FACE

(INCIPRIALE IL VISO)

opera da camera in due atti op. 14

libretto di Philip Hensher

musica di Thomas Adès

prima rappresentazione assoluta: Cheltenham Music Festival, Everyman Theatre, 1 luglio 1995

editore proprietario Faber Music Ltd, London

rappresentante per l'Italia Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti

La Duchessa Olga Zhuravel

La cameriera / L'amica /

L'amante del Duca / La ficcanaso /

La giornalista di cronaca rosa Zuzana Marková

L'elettricista / Il gigolò / Il cameriere /

Il ficcanaso / Il fattorino Luca Canonici

Il direttore dell'hotel / Il Duca /

L'addetto alla lavanderia /

Un ospite dell'hotel / Il giudice Nicholas Isherwood

maestro concertatore e direttore

Philip Walsh

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

light designer Vincenzo Raponi

movimenti coreografici Roberto Pizzuto

Orchestra del Teatro La Fenice

con sopratitoli

allestimento Teatro Rossini di Lugo di Romagna e Teatro Comunale di Bologna

<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>altro maestro di sala</i>	Alberto Boischio
<i>assistente del direttore dell'allestimento scenico</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Roberto Pizzuto
<i>assistente alle scene</i>	Serena Rocco
<i>assistente ai costumi</i>	Lorena Marin
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Maria Parmina Giallombardo
<i>maestro alle luci</i>	Laura Colonnello
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	allestimento Teatro Rossini di Lugo di Romagna e Teatro Comunale di Bologna
<i>attrezzeria</i>	Rubechini (Firenze)
<i>costumi</i>	Tirelli (Roma)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Per amor di metafora

Nel saggio di apertura, tanto criticamente denso quanto altamente comunicativo, Daniela Tortora cita *Powder Her Face* come «l'opera dal titolo impronunciabile di Philip Hensher e Thomas Adès», non certo perché sia particolarmente difficile articolarlo nell'idioma originale, ma perché come tutte le lingue vive l'inglese, essendo la più viva di tutte, si presta a un'infinità di giochi di parole. Il primo significato è quello che il lettore trova in copertina e nella nuova traduzione del libretto, di Emanuele Bonomi: la 'polvere', come al solito, è cipria, e la nostra Duchessa si trucca sia nella scena quarta sia nell'ottava e ultima (anche se in ambedue i casi mette solo il rossetto). Sono momenti cruciali della vicenda, in cui l'impagabile protagonista dà sfogo alle sue vivaci attitudini amorose nel primo caso, mentre nel secondo, giunta oramai al capolinea della sua esistenza, vorrebbe far valere le sue doti di seduttrice nei confronti del direttore dell'hotel, onde evitare lo sfratto per morosità. Se però si passa dal grado zero a un livello superiore, la 'polvere' potrebbe anche essere di un tipo utile a sostenere meglio la vita mondana, ad esempio cocaina. E infine, salendo ancora, potrebbe non essere 'polvere' ma un'altra sostanza, più organica e direttamente legata alle abitudini sessuali della nobildonna.

La *pruderie* non è amica della verità, dunque per questo motivo è meglio che il pubblico dell'«ipercontemporanea» (secondo Daniela Tortora) *Powder Her Face* conosca l'episodio di cronaca mondana e al tempo stesso giudiziaria che ha ispirato gli autori dell'opera, e comprenda che in scena si parla chiaro per fini che nulla hanno a che vedere con il compiacimento per lo scandalo (o, peggio ancora, voyeuristici), ma che appartengono alla sfera dell'etica più rigorosa. Valentina Brunetti, nell'articolo che chiude in rosa la sezione saggistica, prende in esame la vicenda del divorzio dei duchi di Argyll – la miliardaria Ethel Margaret Whigham, al suo secondo matrimonio, e lo spiantato Ian Douglas Campbell, undicesimo duca di Argyll – riservando la sua simpatia piuttosto alla donna, nonostante le consuetudini, che al marito. L'esibizione in tribunale di fotografie scattate con una Polaroid, che ritraevano la moglie in pose inequivocabili, rivela tutta la meschinità di un uomo che fin dall'inizio, più che dall'indubbia avvenenza della persona (la si veda in tutta la freschezza della sua gioventù a p. 37 di questo volume), era attratto dalla sua dote.

Nel secondo articolo abbiamo lasciato la parola a Philip Hensher, coautore di *Powder* ma soprattutto, come lui stesso preferisce essere ricordato, scrittore di vaglia. Non

vuole passare per librettista, visto che in questo campo ha prodotto un solo titolo, ma del librettista mostra di possedere le doti più caratteristiche, a cominciare dalla capacità di manovrare cadenze liberamente poetiche, e vecchi arnesi intramontabili come la rima – « ... mattered? / ... say / ... flattered / ... day / ... blind / ... mind / ... away / ... day / ... you / ... miles / ... guiles / ... me / ... clutches / ... Duchess / ... Mine», ad esempio (1.2, p. 65). La struttura drammatica del lavoro (i cui modelli storici vengono esaustivamente commentati da Daniela Tortora) è assai efficace nel richiudersi con simmetria nel tempo presente dell'ultima scena (1990) così com'era iniziata, svelando anche nel gioco delle immagini che l'intera azione avviene in *flash-back*: l'uomo di cui si intravedono solo i contorni nel buio in cui precipita lo scorcio iniziale (1.1, interludio), e assume l'aspetto del Duca nel successivo, riappare nella sua identità reale alla fine, e incarna la morte come metafora visiva. Si tratta del direttore dell'hotel in cui si era rifugiata la protagonista dopo la disfatta economica, senza mai pagare il conto per decenni.

Anche gli altri due protagonisti della storia, un elettricista e una cameriera, cambiano identità in ciascun pannello, ma a ogni intervento il librettista precisa con scrupolo maniacale che si tratta, di volta in volta, della «cameriera nei panni dell'amica» o dell'«elettricista nei panni del gigolò» (1.2). In questo gioco di scambi si rafforza l'evidenza della narrazione, che in un sistema implacabile di riferimenti rende ancor più tragico il cammino verso la fine della Duchessa. Del resto è lo stesso Hensher a chiarire che, nonostante l'innegabile traino verso il successo della scena quarta, dove la nobildonna «'esegue' – per usare le sue stesse parole – una *fellatio* a uno sconosciuto», «*Powder Her Face* finì col diventare una miscela tra un sinistro *memento mori*, con la Morte che compare in scena alla fine, e una serie di battute, per metà letterarie e per metà musicali».

Il libretto offre una magnifica occasione al compositore di fornire un saggio molto riuscito nel genere-opera, che in troppi si affannano a definire oggi come morto e sepolto. Thomas Adès non è certo un musicista d'avanguardia, tuttavia manovra con grande abilità stilemi dell'avanguardia stessa, mescolandoli ai tratti espressivi di altri grandi maestri dell'opera, come Berg e Janáček, ma anche Britten, del quale Adès ha raccolto l'eredità anche come «direttore artistico (carica che ha mantenuto fino al 2008) del Festival di Aldeburgh», come ci ricorda Bonomi. «Eccellente pianista direttore d'orchestra e compositore, Adès affronta con passo spedito e con indubbio talento la sua prima fatica teatrale», come scrive Daniela Tortora, e «*Powder Her Face* tramuta un dato di realtà – una vicenda esemplare – in un'opera esemplare della teatralità musicale contemporanea. Un processo di ibridazione, di recupero e riuso originale del già fatto, di tecniche e linguaggi che costituiscono il lascito ancora intatto delle avanguardie e neoavanguardie del ventesimo secolo, diviene così capace di restituire all'arte “lo statuto della testimonialità”, cioè di svelare lo stato delle cose e in più di svincolarne, esibendolo, l'uso coatto da parte di gruppi e istituzioni di potere».

Michele Girardi



Powder Her Face al Teatro Rossini di Lugo di Romagna, aprile 2010; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena: Olga Zhuravel (la Duchessa). Foto Diego Bracci. L'allestimento, ripresentato a Bologna nel novembre 2010, è ora ripreso al Teatro La Fenice di Venezia.





Powder Her Face al Teatro Comunale di Bologna, novembre 2010; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena: Olga Zhuravel (la Duchessa), Zuzana Marková (la cameriera), Mark T. Panuccio (l'elettricista), Nicholas Isherwood (il direttore dell'hotel). Foto Rocco Casaluci. L'allestimento, già presentato nell'aprile 2010 al Teatro Rossini di Lugo, è ora ripreso al Teatro La Fenice di Venezia.



Powder Her Face al Teatro Comunale di Bologna, novembre 2010; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Foto Rocco Casaluci. L'allestimento, già presentato nell'aprile 2010 al Teatro Rossini di Lugo, è ora ripreso al Teatro La Fenice di Venezia.

Daniela Tortora

Sesso bugie e polaroid: *Powder Her Face*, un'opera ipercontemporanea

Si tenga conto innanzitutto dei fatti. Un incredibile strascico giudiziario riesce a poco meno di quarant'anni di distanza a riportare agli onori della cronaca una storia scandalosa mai sepolta del tutto: l'interminabile causa di divorzio dei duchi di Argyll, risoltasi nel 1963 con una sentenza definitiva a carico di Margaret Campbell, duchessa di Argyll per l'appunto, per via dei suoi torbidi intrattenimenti erotici immortalati in una serie di inequivocabili scatti fotografici polaroid.

L'eccezionalità del caso, e così la sua inattesa riapertura in anni recenti, risiede non soltanto nella statura peccaminosa della protagonista femminile, ma anche, e più, nelle illecite frequentazioni della matura signora, già reduce da un precedente matrimonio fallimentare, e qui 'collezionista' d'eccezione di politici di punta (finanche il genero di Churchill, Duncan Sandys), attori in carriera e membri della famiglia reale, tutti travolti dagli appetiti morbosi della generosa *entraîneuse*. Se 'il catalogo è questo' della duchessa di Argyll scuoteva a suo tempo l'opinione pubblica anglosassone, sollecitando rigurgiti di puritanesimo mai sopiti del tutto, per contro, il personaggio finiva per giganteggiare a suo modo sugli ignobili frequentatori proprio per la sua irriducibile perversione, così stigmatizzata dalla severa condanna pronunciata dal giudice Wheatley nel 1963: «She was a highly sexed woman who had ceased to be satisfied with normal relations and had started to indulge in disgusting sexual activities».¹ Questo, infine, l'epilogo a riflettori ormai spenti della vicenda esemplare: la duchessa ninfomane, pluridivorziata e ridotta in miseria dai suoi eccessi e dalla sua ingordigia, finisce i suoi giorni in un ospizio, dopo essere stata messa alla porta carica di debiti dal suo albergo di residenza abituale.

1. *Il progetto drammaturgico e le idee di teatro*

Agli inizi del secolo scorso Mario Mariani, scrittore *anti-ma-post* dannunziano si diletta a sfornare romanzi in fondo 'popolari', sia pure dotati di pretese intellettual-eversi-

¹ «Una donna sessualmente sfrenata che ha smesso di sentirsi appagata dai normali rapporti sessuali e ha iniziato disgustose pratiche erotiche per soddisfare un suo degradato appetito sessuale». Queste parole fecero il giro del mondo, e sono state riportate in numerosi articoli sulla vicenda (vedi, ad esempio, WARREN HOGE, *London Journal*; A Sex Scandal of the 60's, *Doubly Scandalous Now*, «The New York Times», 16 agosto 2000, anche on-



Cecil Beaton (1904-1980), ritratto di Margaret Whigham Sweeny (1934). Matita e acquerello. Nell'angolo inferiore sinistro: «To Margaret from Cecil». Nella sua autobiografia, la Duchessa scrive che Beaton conferì un particolare spicco al suo anello di fidanzamento, del quale era molto orgogliosa.

ve e capaci di evocare situazioni apertamente erotiche e molto spinte per l'epoca: nel suo *Tramonto di Don Giovanni*, Mariani ci dona una considerazione che pare fatta su misura per la licenziosa duchessa di Argyll: se una borghese è una sguardina, spettegolano le lavandaie, ma se è sguardina una principessa, cantano i poeti. Ed è proprio così, tant'è che la nostra duchessa sessuomane non può fare a meno di rammentarcelo, proprio sul principio e poco prima del congedo, nell'opera *Powder Her Face*. Se nella scena iniziale dell'atto primo è il *travesti* (ovvero l'elettricista camuffato che mima l'eloquio della bella Margaret, con tanto di pelliccia tacchi alti e bocca rosso fuoco, caricando di ambiguità esilarante la sua parodia), ad annunciare che

I.1

They wrote operas about me.	Hanno scritto opere su di me.
They wrote novels about me.	Hanno scritto racconti su di me.
They painted portraits of me that won every prize in London.	Tutti i ritratti che mi hanno fatto han vinto premi a Londra.
They wrote songs about me.	Hanno scritto canzoni su di me.
You know that song. Everyone knows that song –	Ti ricordi quella canzone, tutti la conoscono –
Love me	Love me

sarà la Duchessa in persona nel suo ultimo monologo (II.8) a ricordare con mestizia infinita che «They wrote songs about me. Forgotten» («Hanno scritto canzoni su di me. Dimenticate»).

(Noto, *en passant*, che le due scene – principio e fine dell'opera, lo ripeto – si congiungono e si compiono l'una nell'altra, anche per via di quel monologo a specchio intonato dall'elettricista travestito, dapprima, e dalla dama disfatta poi: in entrambi i casi si canta il senso della perdita e la fine del tempo dei «racconti», delle «opere», delle «canzoni», ovvero la sparizione della terna gioventù bellezza ricchezza:

I.1

I was beautiful. I was famous. I was young.	Ero bellissima. Ero famosa. Ero giovane.
I was rich, girl.	Ero ricca, bimba.
What more do they need? Do they need purity to crow over?	Cos'altro pretendono per compiacersi? Forse il candore?
They had it. Do they need innocence?	L'avevano. Pretendono l'innocenza?
I was innocent, girl.	Io ero innocente, bimba.
Girl, I had innocence.	Bimba, ero l'innocenza.
I had my life, and it was good.	Avevo la mia vita e mi bastava.
I was beautiful, and it was good.	Ero bellissima e mi bastava.
Let me tell you about me. Let me tell you about my life as a famous beauty.	Lascia che ti parli di me. Lascia che ti parli della mia vita da diva.
They wrote operas about me.	Hanno scritto opere su di me.

line: <http://www.nytimes.com/2000/08/16/world/london-journal-a-sex-scandal-of-the-60-s-doubly-scandalous-now.html?pagewanted=all&src=pm>.

II.8

Gifts go and money goes.

I was young.

I was rich.

I was innocent.

They wrote songs about me. Forgotten.

I regali finiscono e finiscono i soldi.

Ero giovane.

Ero ricca.

Ero innocente.

Hanno scritto canzoni su di me. Dimenticate.)

Attorno al personaggio della duchessa di Argyll è costruita *Powder Her Face*, l'opera dal titolo impronunciabile di Philip Hensher e Thomas Adès, ed è proprio il compositore a segnalare la straordinaria statura tragica della protagonista. La Duchessa è onnipresente; c'è anche quando è assente in scena o tace velata in disparte, per il semplice fatto che attorno a lei, alla sua vita dissoluta ai suoi costumi e ai suoi trastulli, sono costruite le otto scene dell'opera ripartite in maniera affatto asimmetrica all'interno dei due atti (I, 1-5; II, 6-8). Ciascuna scena reca innanzitutto un'indicazione puntuale di tempo: è un dettaglio nient'affatto marginale che anticipa quella sorta di intermittenza, di pendolo cronologico che governa il passo dell'opera. Gli scarti temporali sono piuttosto rilevanti, come una scorsa veloce al libretto può confermare:

I	1	1990	II	6	1955
	2	1934		7	1970
	3	1936		8	1990
	4	1953			
	5	1953			

Se si insiste ancora con lo sguardo su principio e fine dell'opera, ci si accorge facilmente del *testacoda* del racconto e dello svolgimento di un unico gigantesco *flashback*, sia pure intermittente e frammentario, all'interno del circuito principale che ritrae l'*hic et nunc*, ovvero lo stato attuale delle cose, la disfatta della Duchessa divenuta nient'altro che una figurina da rotocalco da dare in pasto al *gossip* terra terra di camerieri e sottoposti.

È facile cogliere ulteriori conferme alla lettura precedente nella presenza costante di personaggi che sotto mentite spoglie raccontano/recitano la storia della Duchessa, brandelli di vita da dare in pasto ai clienti/lettori/ascoltatori, *tranches de vie* in forma di istruzioni per l'uso: la vita lussuosa dell'aristocratica signora è osservata dal buco della serratura (o forse, meglio, dall'occhio indiscreto di una telecamera a circuito chiuso); è spiata e mimata da personaggi insulsi e anonimi che nobilitano se stessi attraverso il travestimento esibito in scena e che vivono teatralmente – complice lo spettatore –, rivestendo panni altri rispetto a quelli del loro servizio abituale. L'elettricista dell'albergo sarà ora la Duchessa (I.1), ora il gigolò di turno (I.2) o il prete (I.3, ma solo nel libretto), ora il cameriere compiacente (I.4); nell'atto secondo diverrà un ficcanaso in visita al tribunale (II.6) e infine il fattorino che reca alla Duchessa il conto spropositato delle sue folli spese (I.7). Analogamente, gli altri due personaggi travestiti sono la ca-



La pietra tombale di Charles Sweeny e di Margaret duchessa d'Argyll. Anziché accanto al Duca d'Argyll, responsabile dello scandalo giudiziario nato intorno al loro divorzio, la Duchessa volle essere seppellita accanto al suo primo marito, Charles Sweeny, da cui aveva divorziato nel 1947.

meriera e il direttore dell'hotel (figurano con questa dicitura nell'elenco dei personaggi anteposto alla partitura): la donna, peperina e volatile come il suo registro vocale lascia intendere, vestirà i panni dell'amica (I.2), di una cameriera intenta a preparare il ricevimento nuziale dei duchi di Argyll (I.3), dell'amante del Duca (I.5), della ficcanaso (II.6), infine della giornalista (II.7); sarà invece se stessa (una cameriera ai piani, subentrata alla cameriera personale della Duchessa nel giorno dello sfratto) nella scena iniziale e in quella finale dell'opera, ove comparirà muta come semplice figurante (senza cantare) a ridosso della chiusa; il direttore dell'hotel in successione assumerà le vesti del Duca (I.2 e 5), di un addetto alla lavanderia (I.4), di un altro ospite dell'hotel (I.4), del giudice (II.6), per poi divenire solo e soltanto se stesso nella scena conclusiva, inutilmente insidiato dalla Duchessa ormai alla deriva.

Che di futili pettegolezzi si tratti, nient'altro che di *gossip* da rotocalco di infimo ordine, ce lo annuncia a chiare lettere la scena II.7, vale a dire lo scorcio dell'intervista che precede immediatamente la conclusione: l'opera si trasforma qui in un *talk show*, in un

‘parla con me’ *ante litteram* (siamo nel 1970), un *coming out* veicolato dalla cameriera-giornalista che, nell’interrogare l’aristocratica signora sui segreti del suo fascino intatto, conduce la Duchessa in veste di ultima diva a ribadire la sua riflessione (iniziale e poi finale) sullo stato attuale delle cose:

II.7

No-one entertains any more. They sit and they look at their television screens. They sit alone in their houses and never let anyone in. There are no parties anymore. There are none. There were such parties. And that has all gone. [...] The great houses have gone. There is rubble where there were palaces. There are hotels where there were houses. Where hostesses waited for their friends and their lovers and their guests.	Ormai nessuno intrattiene più. La gente sta in casa a guardare la televisione. Sta da sola in casa e non fa entrare nessuno. Niente più feste. Non c’è più niente. C’erano delle feste bellissime. Ed è finito tutto. [...] Le grandi case non ci sono più. Son solo macerie dove c’erano i palazzi. E alberghi dove c’erano le ville in cui le <i>entraîneuse</i> ricevevano i loro amici, amanti e ospiti.
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

In sintesi, la sostanza del discorso è che la bellezza è svanita dal mondo: «There is no beauty». Nella banalità del dialogo s’insinua tuttavia una traiettoria sghemba, agevolata proprio dall’ambiguità della nozione anzidetta di bellezza: se la cameriera-giornalista torna a sciorinare le ‘ricette’ della Duchessa-diva (acqua fredda per bagni frequenti, niente sapone, creme, etc.), il discorso della dama si spinge ora verso nuovi lidi e assume toni di inattesa durezza sociale e morale nel rifiuto borghese della diversità

Black man buy houses Jews go everywhere Concrete is everywhere and buggery is legal. [...] Never go out. It isn’t safe. Lock your door and stay inside.	I negri comprano le case Gli ebrei son dappertutto Solo colate di cemento E la sodomia è legale. [...] Meglio non uscire. Non è sicuro. Bisogna chiudere a chiave la porta e stare in casa.
There’s only you, and slowly the terror subsides. And outside there it’s Africa. The young fucking in the street –	Si rimane da soli e lentamente il terrore si attenua. Ma in strada c’è l’Africa. Giovani che si fottono in strada –

Non v’è dubbio che il personaggio sia stato costruito a partire dal dettato della cronaca (la duchessa di Argyll e il suo divorzio epocale), ma sono certa che in esso siano state calate anche altre esperienze, teatrali e musicali, altre predilezioni e altre ossessioni dichiarate, peraltro, dagli stessi autori. Si respira qui, all’interno di questo teatro, un’aria torbida ma familiare e accattivante che avvolge e trascina lo spettatore dentro le cose rappresentate anche per via della comparsa di *topoi* ben collaudati; si colgono sfumature e soluzioni che rinviano al nostro vissuto melomane e che ci fanno apprez-

zare la natura esagerata ed esasperata della Duchessa, quel suo vivere sulla scena in un presente assoluto che è di natura eminentemente operistica, che è opera quintessenzialta, che è *vera* proprio perché ossessivamente *melodrammatica*.

Non credo sia vano partire proprio dalle affermazioni di Philip Hensher scrittore al suo primo tentativo come librettista e ricercatore di parole per musica, che in un recente articolo² non ha dubbi e dichiara i suoi modelli, aiutandoci così a mettere a fuoco le idee di teatro e di musica nel teatro che lo hanno guidato, congiuntamente all'amico compositore Thomas Adès, nella creazione del suo libretto: *Lulu* di Alban Berg e *The Rake's Progress* di Stravinskij. Non è semplice individuare quale possa essere il punto di intersezione tra queste due opere ove collocare *Powder Her Face*: opere diversissime, appartenenti a contesti storico-culturali distanti cronologicamente e dissimili, *Lulu* e *The Rake's Progress* condividono tuttavia l'aureo destino di grandi capolavori del teatro per musica del ventesimo secolo. *Lulu* di Berg, da Wedekind, è opera sulla disfatta della donna, sul suo degrado morale e sociale, sull'uso sinistro di sesso denaro e potere nella società del capitale; opera espressionista nel senso più autentico del termine, vale a dire di esasperazione espressiva dei caratteri e di perdita dell'innocenza (cfr. il *Lied der Lulu* intonato dalla protagonista proprio sull'orlo del baratro, in prosimità dell'assassinio).

Svuotata di espressione e di ideologia, ridotta a mero contenitore di discorsi su sesso denaro e potere,³ la storia della duchessa di Argyll mostra più di un aspetto di compiacente affinità con quella della prostituta berghiana. Anche la Duchessa di Adès diviene emblema del mondo circostante e riassume nell'ostinazione dei suoi costumi l'irriducibilità della sua indole, il suo darsi come dato di natura ancor prima che dato culturale. Anche in *Lulu* di Berg c'è una strana circolarità temporale annunciata dal prologo circense (il domatore presenta i suoi 'animali', incorniciando così una vicenda dai tratti esemplari) e un'analogia intermittenza cronologica all'interno dei due atti, con il film vero e proprio che racconta per immagini la disfatta di Lulu nei bassifondi londinesi.

Ben più sostanziosi mi appaiono tuttavia (le coincidenze tra *Lulu* e *Powder Her Face* sembrano riguardare più che altro il piano del racconto e la sua trasposizione musicale incline all'utilizzo anche di musiche di provenienza altra) i riferimenti al *Rake's Progress* di Stravinskij/Auden, non tanto per via del contorno superficiale della vicenda (anche Tom, vittima di sesso soldi potere, insegue il suo sogno impossibile di bellezza fino a perdersi folle in un manicomio), quanto, piuttosto, per la rilettura delle idee

² L'articolo, ospitato da «The Guardian» nel 2008, compare in traduzione italiana in questo stesso volume (*Sesso, 'polvere' e polaroid*, pp. 35-38). Si cita il libretto dell'opera (PHILIP HENSHER, *Powder Her Face. I An Opera in Two Acts / and Eight Scenes / Set to Music / by Thomas Adès*, London, Faber & Faber, 1995) e la sua traduzione italiana nell'edizione curata da Emanuele Bonomi in questo volume (pp. 47-103).

³ Cfr. MICHEL FOUCAULT, *La volontà di sapere [La volonté de savoir, 1976]*, Milano, Feltrinelli, 1978. L'antropologo francese è tornato a riflettere sull'incidenza del nodo sesso verità potere nel corso di due tarde conferenze americane pubblicate postume, ove ha anticipato l'era del *coming out* e del *gossip* nella società contemporanea (ID., *Sull'origine dell'ermeneutica del sé [Truth and Subjectivity, 2000]*, Napoli, Cronopio, 2012).



La macchina fotografica istantanea Polaroid Land Camera Model 95 con cui furono realizzate nel 1956 le quattro polaroid portate in giudizio dal Duca di Argyll nella causa di divorzio contro la moglie, scattate nel bagno foderato di specchi della casa di Upper Grosvenor Street e ritraenti la Duchessa nuda, con tre giri di perle al collo, in atto di praticare una *fellatio* a un partner non identificabile ritratto solo fino al collo (si trattava probabilmente del ministro Duncan Sandys, e la foto fu scattata dall'attore americano Douglas Fairbanks jr., che partecipava alla scena).

di teatro dettate dal grande poeta inglese proprio in occasione della prima rappresentazione assoluta del *Rake's Progress* a Venezia nel 1951.

Nel suo *L'opera come espressione* Auden puntualizza e commenta una sorta di decalogo inerente al buon confezionamento di un'opera e del libretto relativo, ammesso e non concesso che il destino di opera sia il solo ed esclusivo sbocco possibile del soggetto prescelto. È soltanto un'ipotesi, ma ho l'impressione che il decalogo audeniano debba essere stato ben presente agli autori di *Powder Her Face*, tant'è che le presunte norme dettate dal poeta non vengono mai disattese. Le cito, riassumendole qui di seguito per chiarezza di trattazione:

- l'opera è imitazione dell'ostinazione umana [...]; nel momento in cui una persona comincia a cantare, quella persona diventa monomaniaca. L'opera, perciò, non può presentare i personaggi come li presenta un romanziere [...] perché la musica è realtà immediata, e né potenzialità, né passività possono vivere in sua presenza. Questa è una cosa che il librettista non deve mai dimenticare [...] la qualità comune a tutte le grandi parti d'opera [...] è che ciascuna di esse rappresenta uno stato d'animo appassionato e caparbio;
- a mo' di compenso per questa mancanza di complessità psicologica, la musica può tuttavia fare ciò che le parole non possono: presentare, cioè, il rapporto immediato e simultaneo di questi stati d'animo tra loro. Il trionfo supremo dell'opera è il grande insieme;
- il dramma si basa sull'errore. [...] Ogni buon dramma ha due movimenti: nel primo l'errore viene commesso, nel secondo si scopre che si trattava di un errore [...]. In un libretto, il dramma della scoperta dev'essere tropicalmente violento, perché la musica non può esistere in un'atmosfera d'incertezza: il canto non può camminare, può soltanto saltare;
- nell'opera, l'Udito e il Veduto sono come Realtà e Apparenza in filosofia: di conseguenza, quanto più apertamente teatrali e false le scene, tanto meglio. Il buon gusto non consiste nell'ordine. [...] Una sola cosa è essenziale, e cioè che ogni cosa sia un po' più grande del naturale, che il palcoscenico sia uno spazio al quale si confacciano soltanto l'ingresso e il gesto maestosi.⁴

La lezione è autorevole e imprescindibile, e tutto torna: l'eccesso e la stravaganza delle situazioni sceniche da fiera del *Kitsch*, il personaggio monomaniaco, appassionato e ostinato, i concertati e la sovrapposizione di affetti veri o simulati, l'errore reiterato (gli esercizi sessuali della Duchessa) e la scoperta ufficializzata dell'errore (la sentenza del giudice). C'è una sola questione che merita di essere argomentata in maniera alternativa al decalogo di Auden ed è l'uso dell'orchestra da parte di Adès nella duplice interazione con voci e pubblico («Nell'opera l'orchestra si rivolge ai cantanti, non al pubblico – così prescrive Auden – [...] qualsiasi uso della sola orchestra che non sia un modo di colmare il tempo è, per l'appassionato, un modo di buttarlo via», *ivi*). Su questo punto specifico (ci si tornerà al termine del paragrafo seguente) Adès si concede qualche licenza, anche per via del fatto che Auden, pur letterato finissimo e melomane quant'altri mai, non poteva spingersi troppo oltre all'interno della scrittura musicale.

⁴ WYSTAN HUGH AUDEN, *L'opera come mezzo d'espressione*, Guida a «*The Rake's Progress*», Venezia, Teatro La Fenice, 11 settembre 1951 (programma di sala della prima rappresentazione assoluta dell'opera).

2. Dal libretto, ripensando un secolo di musica per le immagini...

Il frontespizio della partitura targata Faber Music 1995 reca un'indicazione molto precisa di autorialità, ma anche di attribuzione di genere: il *libretto* di *Powder Her Face* è di Philip Hensher. È buona norma per editori e direttori artistici non deludere mai le aspettative dei propri clienti e mantenere in vita le reliquie del passato, anche qualora le parole si siano ormai svuotate di senso e non corrispondano più alle cose. Altrimenti detto, il *libretto* di *Powder Her Face* è davvero un libretto? Com'è noto, la storia del picciol libro (per musica) salta per aria in concomitanza con la fine della storia dell'opera, leggi della storia dell'opera italiana, che giunge al capolinea nei primi decenni del ventesimo secolo con gli ultimi capolavori di Puccini e dintorni. Avvisaglie di tale imminente implosione si colgono già sul finire dell'Ottocento nelle smanie dei compositori, che non ne possono più di interagire con letterati poco sensibili e nient'affatto inclini ad assecondare la ricerca di soluzioni innovative (senza tacere, tuttavia, dei molteplici casi di segno contrario); nei tentativi di abolizione del librettista e di autoassunzione di detto ruolo da parte del compositore (novella autorialità), nonché di ricorso alla cosiddetta *Literaturoper* quale soluzione possibile per novelle epifanie di drammi letterari già belli e confezionati; infine, nella individuazione di nuove professionalità (si pensi alla regia lirica), il cui contributo comincia a intravedersi in maniera via via sempre più urgente sulla scena teatral-musicale del primo Novecento.

È probabile che la dicitura *libretto* sopravviva nel caso di *Powder Her Face* con la semplice intenzione di assegnarlo un po' sbrigativamente a quel genere di letteratura teatrale convenzionalmente destinato al rivestimento musicale (letteratura servile, per dirla in altro modo), anche se – a ben guardare – si tratta di un testo che non predispone alcuna ipoteca formale sul manufatto musicale in via di confezionamento e dunque non costituisce quel *pretesto* essenziale ai fini del congegno drammaturgico-musicale che la storia dell'opera fonda fin da subito agli albori del Seicento. Il *libretto* di *Powder Her Face* rimane un manufatto eminentemente letterario, tra l'altro pieno di ammiccamenti e ricercatezze lessicali ed espressive (allusioni, doppi sensi, iperboli) difficili da ricostruire in altra lingua e soprattutto poco agevoli da cogliere nel rivestimento musicale; ciononostante, un testo giustamente stringato per piegarsi all'intonazione e capace di fissare situazioni e ambientazioni con un apparato eloquente di didascalie sceniche.

Le cinque scene dell'atto primo, così come le tre del secondo, vengono accolte all'interno di uno spazio unico, sempre uguale a se stesso (come annuncia la didascalia, ad esempio in I.2: «*Stessa stanza ma ora è il salotto di una casa di campagna*», oppure in II.6, ove si legge che i personaggi travestiti, i due ficcanaso, commentano la notizia del giorno – il divorzio degli Argyll – «*fuori del tribunale*», salvo poi indietreggiare verso il solito letto alla comparsa in scena del corteo che precede il giudice [*ma il direttore dell'hotel e, per qualche istante, in partitura, il Duca*] per la pronuncia della sentenza a carico della Duchessa): un interno con arredi *Kitsch* di improbabile modernariato («*un'orrida stanza d'albergo color oro e pastello. Dietro un paio di porte doppie, a de-*

stra un enorme baule, aperto e stracolmo di vestiti. Un mobile da toeletta pieno di cianfrusaglie, un portaparrucca, alcuni astucci portagioielli. Un pechinese di pezza sul pavimento, un grammofono vecchio»). Ed è almeno duplice la motivazione che lascia intatto lo scenario iniziale, salvo lievi aggiustamenti *in itinere*: la stanza dell'albergo è il luogo scenico di inizio e fine dell'opera, il punto d'arrivo della disfatta della Duchessa (del tramonto di *Don Giovanni*, avrebbe scritto Mariani all'incirca un secolo fa) e di quel *testacoda* di cui s'è già detto e che racchiude al suo interno lo scorrimento intermittente del film della memoria, ovvero la dimensione scenicamente sdoppiata del tempo che si è fermato e del tempo che vanamente cammina. La stanza d'albergo è dunque un luogo-tempo, un luogo-immagine, un luogo-simbolo. C'è una strana simbiosi tra personaggio e luogo – la Duchessa esiste in virtù di quel luogo (e viceversa) –, e proprio l'unicità voluta di detto spazio scenico fa della Duchessa il personaggio onnipresente dell'opera. Chiuso, polveroso, claustrofobico, sia pure illuminato a tratti da luci sfolgoranti e volgari, lo spazio recluso toglie il respiro, sottrae aria e vita; è soltanto un'immagine schiacciata contro il vetro invisibile del boccascena, un luogo piatto, un'istantanea totalmente priva di prospettiva e di spessore storico. Spetterà alla musica il compito di condurre lo spettatore sul retro di quell'immagine e di ridare volume e spessore alle figurine insulse e schiacciate che si sporgono sul bordo del palcoscenico come fossero panni stesi ad asciugare.

3. ... alla partitura

Figlio di una terra ghiotta quant'altre mai di musica, eppure così avara di musicisti geniali, Thomas Adès – già immortalato con la sua effigie all'interno della National Portrait Gallery tra Elgar e Britten⁵ – nasce a Londra nel 1971 e compie gli studi musicali alla Guildhall School of Music and Drama della sua città e al King's College di Cambridge. Eccellente pianista direttore d'orchestra e compositore, Adès affronta con passo spedito e con indubbio talento la sua prima fatica teatrale all'indomani di alcune riuscite prove altre. Uno sguardo al catalogo delle opere può giovare alla messa a fuoco delle peculiarità di scrittura di questo artista e degli interessi preminenti all'interno della sua ancora breve stagione creativa. Gli esordi sono assegnati al biennio 1989-1890 con i *Four Songs* per voce di controttenore e pianoforte, *The Lover in Winter* e la *Chamber Symphony* op. 2 per orchestra da camera. Nel decennio immediatamente successivo si dipana un numero cospicuo di lavori cameristici e orchestrali, con una predilezione costante per la voce nelle sue tante possibili declinazioni, la voce con il pianoforte, la voce e l'orchestra, il coro con accompagnamento mutevole, anche all'interno della forma austera dell'*Anthem* anglicano. I lavori destinati alla scena sono soltanto due, tra l'altro collocati a distanza di circa un decennio: *Powder Her Face* op. 14 costituisce, per l'appunto, il primo approccio di Adès al teatro musicale nel 1995

⁵ Ce ne informa, tra l'altro, Gianluigi Mattiotti, *Shakespeare in musica. Le musiche di Adès*, in *Tempeste*, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2012, pp. 7-19: 13 (programma di sala del concerto).

grazie ad una commissione dell'Almeida Opera di Londra; *The Tempest* op. 22, un'opera su testo shakespeariano rivisitato, costituisce la seconda impresa teatrale da cui si dipartono altri due lavori omonimi per solisti e orchestra e per sola orchestra di più recente compilazione.

L'impressione che lascia a tutta prima *Powder Her Face* è certamente quella di un lavoro scintillante, esuberante ed eccessivo, strabocchevole di musica dalle più svariate fattezze, tra l'altro assai ben scritta e fascinosa. L'accostamento al teatro musicale per Adès deve aver rappresentato l'accesso alla stanza dei giochi (proibiti), una specie di paese dei balocchi dove tutto è possibile, dove trasgredire è lecito e incoraggiato; una specie di mondo alla rovescia dove si può fare quello che altrove *non* si può fare, dove il musicista di estrazione colta può scrivere musica d'arte *anche* impiegando le canzoni, il tango, lo swing, il jazz e dunque confessando a se stesso e al suo pubblico le sue taciute frequentazioni *altre*: è la *Città che sale*,⁶ è il rumore e il colore della vita che si tramuta in opera, che diventa artificio e nel farsi teatro diventa *vera* e, perché no, anche *bella*.

La partitura di *Powder Her Face* predispone l'impiego di quattro solisti, come da libretto, per le parti della Duchessa (soprano drammatico), della cameriera (soprano leggero), dell'elettricista (tenore) e del direttore dell'hotel (basso) e un'orchestra di soli quindici esecutori di inusuale assemblaggio: clarinetti e sassofoni, distribuiti nei vari registri dall'acuto al grave, con corno in Fa, tromba in Si^b e trombone tenore per il comparto dei fiati; arpa pianoforte e fisarmonica, strumenti polivoci affidati a tre esecutori cui spetta anche l'utilizzo di altri dispositivi sonori (campanello elettrico, mulinello da pesca, ecc.); un'infinità di percussioni tutte affidate ad un unico esecutore; infine il quintetto di archi.⁷

La risultante è un'iridescente pasta fonica, piuttosto duttile al suo interno, capace di moltiplicare se stessa in una incredibile varietà di rivoli e rivoletti sonori, timbri ed effetti speciali risultanti dal gioco momentaneo della combinazione inusuale e dall'altrettanto inusuale incastro con le parti vocali. C'è ovunque un incredibile vitalismo della agile massa strumentale, percorsa di frequente da veri e propri brividi sonori, dall'accensione di bagliori o lacerata da vere e proprie scie metamorfiche di suono, onde misteriosissime che dilagano in forma di sottili maree, ora tra gli archi ora tra i fiati a seguire le percussioni o l'intreccio delle corde dell'arpa e del pianoforte. Una menzione speciale merita la fisarmonica che aggiunge se stessa al colore orchestrale con la citazione di ritmi e danze quasi idiomatiche per lo strumento, per poi – e non di rado – ap-

⁶ È il titolo di un celebre dipinto di Umberto Boccioni del 1911, acquistato a suo tempo da Busoni che lo definiva «veramente grande» in una coeva lettera del marzo 1912 (FERRUCCIO BUSONI, *Lettere alla moglie [Briefe an seiner Frau]*, 1935), a cura di Friedrich Schnapp, Milano, Ricordi, 1955, pp. 191-192), e oggi custodito presso il Museum of Modern Art di New York.

⁷ L'organico completo si può leggere nell'appendice dedicata all'orchestra che segue il libretto (con guida all'opera) in questo volume (p. 105). L'analisi seguente è condotta sulla partitura d'orchestra dell'opera (THOMAS ADÈS, *Powder Her Face*. An Opera in Two Acts op. 14. Libretto by Philip Hensher (1995), full score, 2 voll., London, Faber & Faber, © 1995 by Faber Music Ltd).

parire in veste solitaria in più luoghi della partitura, con la sua mesta tinta dal sapore delle cose perdute per sempre.

Altrettanto pronunciata è la ricerca fonica a carico delle voci, chiamate anch'esse a connotare situazioni dal carattere mutevole, tenuto conto dello scarto cronologico che separa l'una scena dall'altra nei due atti e, in aggiunta, del travestimento delle voci-personaggio qui onnipresente. Più in particolare, l'idioma vocale viene forgiato alla stessa stregua di un timbro strumentale e impiegato in molteplici circostanze quasi fosse un oggetto sonoro a sé stante, un congegno estrapolabile e riutilizzabile all'infinito: si badi, ad esempio, alla interminabile risata iniziale che, sospinta dal grave all'acuto dal crescendo cortissimo (dal *piano* al *più che fortissimo* nel giro di mezza battuta) di clarinetto basso, violoncello, fisarmonica e pianoforte, finisce poi per contagiare col suo ostinato a singhiozzo buona parte dei fiati e, a seguire, gli archi il pianoforte e ancora la fisarmonica, con il risultato di mutare una cellula vocale di mera natura fonematica in un tratto idiomatico strumentale. A ben guardare, tuttavia, la cellula vocale che connota la risata in I.1 è abbondantemente preparata dall'incedere dell'*ouverture* strumentale, costruita per l'appunto attorno a quegli ostinati (*glissando*, ribattuti, staccati) che creano in anticipo il suono trainante di tutta la scena seguente (ben prima dell'uscita in scena del personaggio), combinandolo con l'irresistibile ritmo strusciato del tango d'apertura.

La scena I.2 (siamo ora in una casa di campagna, anno 1934) è affidata ancora a soprano e tenore e anche qui la voce della cameriera (ora amica) indugia nella ripetizione macchinosa di alcune brevi formule; l'ingresso della Duchessa introduce l'*a* 3 che precede l'intonazione della canzone d'amore e di desiderio da parte dell'elettricista, qui gigolò di turno. La vocalità della protagonista si sdoppia per divenire in alcuni luoghi semplice parlato, quasi voce fuori campo, a commento delle ardenti parole dello spasimante («Divinest feeling. They wrote that song for me, you know. They wrote so many songs for me», «Sensazione d'infinito. Hanno scritto questa canzone per me, lo sai. Hanno scritto così tante canzoni per me»). Sul finire della scena ecco apparire in controluce nell'apertura del fondale il Duca (in realtà il direttore dell'hotel), atteso dalla sua futura consorte. E in I.3 la voce appuntita e incandescente del soprano leggero tende all'utilizzo di figure semplici e ripetitive, appena sottolineate dagli strumenti che miselano il colore iniziale dell'insieme (pianoforte, fisarmonica e archi pizzicati).

Le scene I.4 e 5 si assomigliano e si duplicano alla rovescia, e gli sposi-allusi della scena terza diventano poco meno di vent'anni dopo (è il 1953) gli artefici morbosi del movente drammaturgico a specchio: le sfrenate pratiche sessuali della insaziabile Duchessa e quelle, non da meno peraltro, del Duca avvinazzato che se la spassa con la sua amante. In entrambi i casi il gioco del travestimento produce una bizzarra interazione tra il luogo (l'albergo, la cucina, i camerieri) e i personaggi (il direttore dell'hotel-Duca, la Duchessa e il personale dell'albergo).

L'aggancio senza soluzione di continuità della scena 4 all'interludio che la precede giace nella riproposizione dell'impianto fortemente ritmico e percussivo che lo connota. C'è un gioco sottile e seduttivo che s'insinua nella scrittura strumentale di questa



Powder Her Face a Londra, Linbury Studio Theatre (Royal Opera House), 2010; regia di Carlos Wagner, scene e costumi di Conor Murphy. In scena: Joan Rodgers (la Duchessa), Alan Ewing (il direttore dell'hotel), Iain Paton (l'elettricista).

lunga pagina che riguarda l'intrattenimento della Duchessa con l'elettricista-cameriere: mugolii, sospiri, vocalizzi e note tenute, persino il lunghissimo colpo di tosse della protagonista femminile paiono allusivi senza possibilità di fraintendimento alle pratiche sessuali della signora intenta ad adescare l'uomo-oggetto di turno. Il protrarsi di figure in *glissando* per archi e fiati, dapprima, cui si aggiunge il comparto percussivo con fisarmonica e pianoforte nel corso della scena, non lasciano dubbi sulle intenzioni del drammaturgo compositore e sul senso implicito di un dettaglio scenico tutt'altro che ir-

rilevante, la presenza silenziosa al bordo del quadro del direttore dell'hotel. La scena si dà per essere vista e l'atto sessuale non esiste se non per essere guardato spiato carpito dall'occhio indiscreto di una macchina fotografica, di una telecamera, di uno spettatore tutt'altro che accidentale.

Nella scena 1.5 la cameriera-amante conduce per mano il suo partner zuppo di alcool allo svelamento progressivo della verità (arcinota): tutti sanno che la Duchessa è – sia detto senza infingimenti – una puttana e se la fa con il personale dell'albergo. Frugare tra le carte della donna insaziabile dai mille uomini è un gioco pericoloso: sulla scoperta degli infiniti tradimenti e della complice macchina fotografica si chiude l'atto con una coda strumentale che cita ancora gli accordi e il passo di danza strascicato dell'*Overture*.

L'atto secondo inizia «*con slancio*» grandioso, come recita la partitura, sospinto da quel lungo aspro implacabile Mi affidato alla tromba e punteggiato dal corno e dai legni. Siamo nel 1955 e la scena d'esordio, II.6, costituisce il cuore del dramma, la vera e propria *climax* dell'intera vicenda, tant'è che vi si raduna in successione l'intero *cast* vocale (chissà, forse, 'il picciol dramma' nel dramma di dapontiana memoria). Molto ricco e brillante si dispiega l'accompagnamento strumentale e si presta da subito in maniera graffiante a sostenere il dialogo di cameriera ed elettricista, qui signori Ficcanaso, anche nella incisiva variante al canto vero e proprio dello *Sprechgesang* mobilissimo.

Il molesto cicaleccio dei due ficcanaso (molto vicini nei rispettivi registri medio per il soprano e acuto per il tenore) s'interrompe su un intervallo di quarta giusta vuoto (Si-Mi), per l'intonazione omoritmica di «*And there she is*» e il presagio della resa dei conti ormai imminente: «*Entra la Duchessa avvolta in un enorme velo nero sopra un vestito da giorno completamente nero*». Mentre i ficcanaso si tuffano nel lettone ancora presente in scena, avanza il direttore dell'hotel, nei panni del Duca indi, con tanto di toga e parrucca, del giudice (triplo travestimento). Sulle parole «*Order Silence Justice*» lo spessore della partitura si azzerà quasi del tutto con i pochi accordi residui della fisarmonica, una manciatina di note al grave del pianoforte e una scheggia appuntita acutissima (è soltanto un armonico) del violino I che rimbalza sul violino II per poi sciogliersi in quartine di semicrome appena accentate. Di lì in poi, poco a poco, l'orchestra si rianima, anche se con strani sussulti, ora dei fiati ora delle percussioni, ma è il giudice (Duca-direttore dell'hotel) a imporsi con l'incedere a tratti sacrale del suo eloquio: note lunghe tenute, grandi salti melodici, ribattuti, il tutto destinato a scandire le gravi parole di condanna nei confronti della Duchessa.

La partitura si svuota nuovamente per un lungo istante, con i soli ottoni residui (strumenti di contorno convenzionale al sacro) e rade sottolineature sparse qui e là di pianoforte fisarmonica violini e clarinetti: soltanto il racconto (l'esposizione dei fatti) e la condanna della orribile perversione sessuale della donna rimettono in moto la macchina vocale e strumentale, il sensibile quasi vibratile accompagnamento che segue di presso l'incedere inquieto a tratti nervoso del giudice, il suo orroroso precipitare al grave nella pronuncia appena intonata («*soffocato falsetto*», dice la partitura) delle parole: «*appalling. I cannot continue. I cannot express my horror at what I have discove-*

red» («terrificante. Non riesco a continuare. Non riesco ad esprimere il mio orrore per ciò che ho scoperto»).

Trascinata da uno sciame di note ascendenti del pianoforte, poi acciuffate dagli archi di rinforzo, la voce del basso riconquista il registro acuto per la nota ribattuta e ancora oltre, sino al rinnovarsi delle parole-chiave del discorso iniziale («Order Silence») che accompagnano la Duchessa verso il proscenio. C'è un piccolo ritorno dell'*a2* omoritmico di soprano e tenore a saldare le ultime battute del giudice con la grande scena della protagonista (una grande scena in due tempi, tra II.6 e II.8): lasciato cadere il lungo velo nero, la *dark lady* si mostra al suo pubblico nelle vesti di «Baba la turca», una vera e propria citazione dal *Rake's Progress*. Scopriamo in tal modo – e credo che non possano esservi dubbi residui a tal riguardo – il luogo, il punto di intersezione virtuale che giace tra *Lulu* e *Rake's* ad accogliere il cuore spogliato di *Powder Her Face* e che altri non è se non il monologo dolentissimo della Duchessa svelata che recita la parte dell'eroina antiborghese. Si confronti detto monologo con il *Lied der Lulu* e con l'aria di Baba la turca:

Lulu, II.1

Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben, so setzt das meinen Wert nicht herab. Du hast so gut gewußt, weswegen du mich zur Frau nahmst, wie ich gewußt habe, weswegen ich dich zum Mann nahm. Du hattest deine besten Freunde mit mir betrogen, du konntest nicht gut auch noch dich selber mit mir betrügen. Wenn du mir deinen Lebensabend zum Opfer bringst, so hast du meine ganze Jugend dafür gehabt. – Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat. Und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.

Se degli uomini si sono uccisi per me, questo non diminuisce certo il mio valore. Quando mi hai preso in moglie, sapevi bene perché lo facevi, così come io sapevo perché prendevo te per marito. Avevi ingannato con me i tuoi più cari amici; non ti era facile ingannare anche te stesso. Se tu mi sacrifichi la tua vecchiaia, è vero che hai avuto in compenso tutta la mia giovinezza. – Io non ho mai voluto che il mondo mi credesse qualcosa di diverso da quello che mi ha considerato. E nessuno al mondo mi ha mai considerato altro che quello che sono.

The Rake's Progress II.3

BABA
Scorned! Abused! Neglected! Baited!

Wretched me!
Why is this?
I can see.
I know, I know who is
your bliss, your love, your life,
while I, your loving wife –
lie not! – am hated.
Young, demure, delightful, clever
is she not?

BABA
Disprezzata! Sbeffeggiata! Trascurata! Raggi-
rta!
Me infelice!
E perché? perché?
Ma certo.
Lo so, lo so, lo so chi è
l'amore della tua vita,
mentr'io, tua dolce sposa,
dillo! son detestata.
Giovane, schiva, carina, sveglia,
non è vero?

Powder Her Face II.6

DUCHESS

So that is all.

I am judged.

I do not care.

And that was all. [...]

I am still loved.

I was loved before I was a Duchess, and I am a Duchess still. [...]

I am still young.

I am still rich.

I can pay the costs.

I can face the consequences of my own actions, and the consequences of lies told about me.

I do not care what lies are told about me by members of the middle classes.

That is what they are there for, the middle classes, to lie.

I often wondered, and now I know.

And I am there to be beautiful.

DUCHESSA

Questo è tutto dunque:
condannata.

Non m'importa.

E quello era tutto. [...]

Sono ancora amata.

Ero amata prima di diventare Duchessa e sono ancora una Duchessa. [...]

Sono ancora giovane.

Sono ancora ricca.

Posso pagare le spese.

Posso affrontare le conseguenze delle mie azioni e le conseguenze delle menzogne dette su di me.

Non m'importa delle menzogne dette sul mio conto dalla classe borghese.

La classe borghese esiste solo per mentire.

Me lo sono spesso chiesta, e ora lo so.

E io sono qui per essere bellissima.

Qualcosa della 'matericità' fonica dell'interludio tra II.6 e 7 filtra nel vago accompagnamento strumentale alla scena II.7, che è quasi interamente al femminile (del tutto marginali qui le inserzioni vocali dell'elettricista-fattorino): siamo nel 1970 e le due donne – la Duchessa e la cameriera-giornalista che la intervista – sono trattate localmente in maniera dispari, l'una canta e l'altra impiega lo *Sprechgesang*, l'una il parlato ritmico e l'altra il canto-parlato o il semplice parlato intonato, cosicché il futile dialogo procede per giustapposizione di enunciati modulari dall'andamento discendente appena sostenuto dalle lievi punteggiature dei clarinetti, degli archi e dell'arpa (ed è qui ancora una citazione l'impiego del timbro convenzionalmente 'femminile' dell'intera compagine orchestrale). Il motore ritmico strumentale si riavvia e acquista nuovo slancio nell'insolito aggancio letteralmente esplosivo tra le due voci sulla parola «beauty», che lancia la Duchessa nella sua invettiva contro il mondo moderno, stavolta di marca piccolo borghese e destrorsa.

Il transito all'ultima scena dell'opera avviene come al solito tramite un interludio che stavolta, a differenza di tutte le precedenti, accompagna la lettura parlata (il presunto grado zero della vocalità) delle cifre che corrispondono ai debiti insoluti della Duchessa. Ed è il grido della donna in *più che fortissimo* a spegnersi soffocato sulle prime battute della II.8 (e si badi, nel registro scuro della voce): proprio qui la partitura si assottiglia come non mai, schiacciandosi sul registro gravissimo del tritono (Fa₀-Si₀) del pianoforte sporcato dal Fa#₀ del contrabbasso. Ed è il grido inghiottito dal buco nero del silenzio a far scoccare l'ora del *redde rationem*: il cronometro ha raggiunto la sua *deadline*, la fine del tempo, tant'è che un filo sottilissimo lega l'apostrofe del direttore dell'hotel a quella del giudice (travestito) della scena II.6 e le note lunghe tenute cui si



Blanche Thebom nel ruolo di Baba la turca in *The Rake's Progress* di Stravinskij al Metropolitan di New York, 1953. In una didascalia della scena del tribunale di *Powder Her Face* (II.6), prima di cantare l'aria «So that is all», la Duchessa nerovestita «*slowly unveils herself*» presentandosi come «*Baba the Turk*' showing herself to her audience». Nella stessa aria, «I am a Duchess still» è una reminiscenza di *The Duchess of Malfi* di John Webster.

fa qui ricorso per distillare le parole «It is too late», sono le stesse lì adoperate per scandire «Order Silence Justice».

Se l'eloquio del direttore dell'hotel rinvia chiaramente alla scena della sentenza (II.6), il monologo della Duchessa di lì a poco porta a compimento la grande scena (in due tempi, lo si è già detto) che aveva fatto seguito allo scandaloso enunciato del giudice. All'interno dell'ultima scena, l'incalzare del tempo che fugge divorato da frazioni e misure via via sempre più piccole (un mese una settimana un giorno un'ora) annuncia con enfasi l'epilogo della vicenda e costringe al proprio interno per ben due volte quei la-certi di musica pura che altrove sono detti interludi. Si tratta di due passaggi di diseguale ampiezza, ma che fanno riferimento entrambi a una qualche sospensione dell'azione e a uno spostamento della macchina da presa (sonora) sul sé della Duchessa, annunciato in partitura da una simile didascalia: «Duchess facing away, motionless, as if paralysed» (II.8, b. 79) e «motionless» (II.8, b. 194). Il primo dei due inserti solo strumentali dura appena otto misure e ha le sembianze di un corale condotto dal passo lento e omoritmico dei sei fiati dell'arpa e di tutti gli archi; il secondo ha una durata maggiore (*Petit choral* e *Grand choral* alla maniera dell'*Histoire du soldat*?) e anche un'articolazione parzialmente cangiante al suo interno per via del moto ascendente del-

l'intera compagine strumentale trainata dai fiati (corno e tromba in particolare), cui si aggiunge un crescendo progressivo sino al *più che fortissimo* di b. 221. È un film muto quello che scorre dinnanzi agli occhi dello spettatore: la contemplazione delle cose ormai perdute un attimo prima che vengano perse davvero tutte, di colpo.

Il congedo è ancora una pagina di musica di scena, una pantomima maliziosa che fa da breve coda alla vicenda esemplare subito dopo il rientro tra le quinte della dama (la cameriera e l'elettricista si stuzzicano e battibeccano ancora in quel che resta del letto disfatto della Duchessa): il gioco strumentale è una musica *non* musica, il rumore bianco di una puntina che graffia il disco vuoto di un grammofono, un suono familiare, molesto ma discreto, qui sapientemente ricostruito e amplificato quasi fosse un oggetto sonoro fuori dal tempo musicale (in partitura si legge: «indistinct beat»), mischiando gli archi sfregati con il legno al suono non intonato, suono-rumore di clarinetti, ottoni, percussioni e strumenti polivoci. È soltanto l'avvio *ante* musica che ci conduce dentro la coda danzata dalla fisarmonica con il suo tango sghembo di inconfondibile marca Astor Piazzolla, soffocato di lì a poco dal sipario che cala sull'ultimo precipitato sì gravissimo del pianoforte.

Adès marca il passaggio da una scena all'altra della sua opera facendo ricorso ai cosiddetti interludi, pagine solo strumentali che servono magnificamente l'allaccio poetico tra le scene e costituiscono insieme la verifica delle formidabili doti di orchestratore dell'autore. Vale anche per Adès – io credo – quanto Berg annunciava ai suoi lettori-ascoltatori nella arcinota conferenza su *Wozzeck*: «ho cercato di soddisfare con i *mezzi della strumentazione* e dell'*organico orchestrale* le mie aspirazioni all'unitarietà e all'organicità da un lato e alla varietà e alla molteplicità dall'altro». ⁸ Ma c'è ancora dell'altro.

Se il ricorso a preludi e postludi, qui interludi, rinvia alla drammaturgia musicale di Berg (anche il sottile gioco dei camuffamenti allude, peraltro, all'espedito adottato da Berg per l'incredibile girandola di personaggi maschili che ruotano attorno a Lulu), queste pagine solo strumentali assolvono in *Powder Her Face* una funzionalità multipla: sono innanzitutto luoghi di estroflessione dell'io narrante, che nel venire allo scoperto va ad interloquire direttamente con il pubblico per condurlo dietro alle cose, per mostrare le cose in un'altra luce e ridare profondità e spessore alla vicenda plastificata di superficie. L'azione s'interrompe soltanto sul piano esteriore dell'immagine esibita in palcoscenico; ma c'è un tempo interiore che avanza e sorprende lo spettatore proprio per la sua temporalità altra e che si riflette puntualmente in una sonorità altra, insomma nel totale sganciamento dai luoghi fonici della vicenda che si compie in prossimità del boccascena. Dialoghi e monologhi si snodano in superficie senza alcuna profondità temporale, sono la proiezione su un diagramma bidimensionale di accadimenti istantanei esemplari, lo schiacciamento di un intero film in un unico fotogramma; gli interludi nel loro funzionamento al di là della scena, fuori e dentro la rappresentazione,

⁸ ALBAN BERG, *Conferenza su «Wozzeck»* [1930], in ALBAN BERG, *Suite lirica. Tutti gli scritti*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Milano, il Saggiatore, 1995, pp. 31-83: 64.

rimettono in moto lo scorrimento del tempo vero, sia pure un tempo incerto, non scontato perché non cronometrico, variabile, vale a dire quel tempo deformato e relativo che solo gli orologi liquefatti di Dalì sono riusciti a rappresentare con un gesto pittorico così perfetto.⁹

4. «*La sfera sospesa*», ovvero *l'opera dopo l'opera*

La svolta decisiva nella messa a punto di una riflessione attorno alla questione degli «oggetti dal funzionamento simbolico» la si deve sul principio degli anni Trenta a Salvador Dalì, il quale a partire dalla concezione onirica dell'oggetto surrealista di marca bretoniana giunge alla sua personalissima individuazione di ben sei categorie di oggetti, tutte fondate in qualche modo su un feticismo di origine sessuale. Più in particolare, alla prima di dette categorie appartiene l'insieme degli oggetti «che si prestano a un minimo funzionamento meccanico» e «si basano su fantasmi e rappresentazioni che tendono a essere provocati dalla realizzazione di atti inconsci».¹⁰

La rappresentazione più convincente di detta categoria – «l'esempio fondativo» – coincide con *La sfera sospesa* (1930) di Alberto Giacometti, dove «una palla di legno “dal solco femminile” sospesa in una gabbia di metallo oscilla in un movimento pendolare e ripetitivo su una mezzaluna senza però mai sfiorarla, perpetuando così la frustrazione del desiderio sessuale».¹¹ Se la voga dell'oggetto surrealista costituisce l'approdo esemplare di quella esigenza di contatto con la realtà tipica della seconda fase surrealista (e che risale pur sempre a Breton, e alla sua *Introduzione al discorso sul poco di realtà*), è pur vero che in tempi recenti l'intreccio di relazioni con il mercato e il consumo dell'arte ha procurato una significativa ricaduta, ovvero una particolarissima ricezione delle questioni inerenti alla commercializzazione dell'oggetto d'arte attraverso i canali della comunicazione di massa (pubblicità, *mass media*, cultura popolare) e l'assunzione di forme varie di «feticismo del corpo» e di autentico «voyeurismo dello sguardo».¹²

Sono convinta che, almeno per certi versi, anche *Powder Her Face* viva nella scia di riporto delle questioni poc'anzi accennate e che, opportunamente segmentata, possa apparire come una sorta di catalogo tardomoderno di oggetti [musicali] osceni dal funzionamento simbolico: valgano per tutti le due grandi labbra carnose sepolte di rossetto nell'impudica scena della *fellatio* o il *boudoir* rosa *shocking* della Duchessa con *abat-jour* ninnoli tendaggi e mozziconi di sigarette inclusi.

⁹ Il riferimento è agli orologi molli di *Persistenza della memoria* (1931), il celebre dipinto che Salvador Dalì dedicò ad Einstein e alla sua teoria della relatività pubblicata nel 1920.

¹⁰ SALVADOR DALÌ, *Oggetti surrealisti* [1931], in *Dalì. La retrospettiva del centenario*, a cura di Dawn Ades, catalogo della mostra (Palazzo Grassi, Venezia, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia), Milano, Bompiani, 2004, pp. 552-553: 552.

¹¹ ILARIA SCHIAFFINI, *Arte contemporanea. Metafisica, dada, surrealismo*, Roma, Carocci, 2011, p. 169 (i primi due capoversi di questo paragrafo fanno riferimento alla riflessione della Schiaffini condotta nel paragrafo *L'oggetto* del capitolo dedicato al surrealismo, *ivi*, pp. 168-178); la citazione è la parafrasi di un frammento del testo di Dalì cit. alla nota precedente.

¹² *Ivi*, p. 10.



Cassandra Black, la Duchessa in *Powder Her Face* a Houston, Opera Vista, 2011; regia di Sandra Bernhard, costumi di Fran Wygant.

Questa matrice tardo-surrealista del progetto di teatro per musica cui possiamo ricondurre *Powder Her Face* (con Breton, «l'immaginario è ciò che tende a diventare reale» e la prassi surrealista è fondata sull'Eros dal momento che l'immaginazione è determinata dal *désir*»)¹³ pare sorprendentemente autorizzata dalle note critiche alle più recenti composizioni di Adès stilate da Christopher Fox nel 2004, ove si legge, per la verità anche in riferimento alla voce del *Grove* dedicata al compositore e firmata da Arnold Whittall: «In Adès's music the seductive brilliance of his instrumental writing is often allied with extramusical subject matter which also has surrealist resonances».¹⁴

La categoria dell'ipercontemporaneo, pure sensibile al legato surrealista, appartiene all'epoca postmoderna e annuncia una particolare inclinazione dei processi dell'arte negli ultimi due decenni (o poco più). La riflessione, come al solito avviatasi nel campo delle altre discipline dell'arte, risulta particolarmente sensibile nel settore delle arti figurative di recente produzione e così pure nell'ambito della nuova letteratura, ove si ac-

¹³ IVOS MARGONI, *Per conoscere Breton e il surrealismo: Introduzione*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 1-120: 39.

¹⁴ CHRISTOPHER FOX, *Tempestuous times: the recent music of Thomas Adès*, «The Musical Times», vol. 143, n. 1888, 2004, pp. 41-56: 43.

cenna al 'ritorno del narratore', al 'creatore di dispositivi e di azioni relazionali'.¹⁵ Storici e critici dell'arte si interrogano sui quesiti di sempre («come guardano il mondo gli artisti delle ultime generazioni», «cosa fanno di ciò che il mondo ha fatto o vuol fare di loro e di noi», «come si misurano le nuove generazioni tra vecchi e nuovi linguaggi espressivi») e scoprono così che la creazione artistica torna a coniugare il *linguaggio* di specificità dell'arte (che si dà in opere nient'affatto rinunciatricie e che si affermano in quanto tali) con una esplorazione dell'attuale condizione umana:

Oggi c'è sempre di più qualcosa come un tema o una questione all'ordine del giorno, una attualità anche scandalosa o una memoria, dietro opere d'arte, plurimediali e non. L'opera di molti artisti delle ultime generazioni *trasporta* – attraverso inediti processi di costruzione «ipermediale» e di assemblaggio «mediale» [...] – tracce e indicazioni dei processi di esplorazione ed analisi perseguiti dagli autori nel vivo della storia presente. [...] L'artista reca testimonianza del mondo attraverso intenzionati ed inediti processi linguistici di messa in scena della verità.¹⁶

Nella sua identità contaminata, nella consapevolezza dei suoi autori di circolare disinvoltamente all'interno e all'esterno di un genere storicamente datato e saldamente strutturato dalle convenzioni di un'epoca ormai totalmente dismessa, nel darsi come oggetto [simbolico] da confezionare per essere agito e visto in relazione alla storia culturale del Novecento, soggiogata nei suoi stereotipi da sesso soldi e potere, *Powder Her Face* tramuta un dato di realtà – una vicenda esemplare – in un'opera esemplare della teatralità musicale contemporanea. Un processo di ibridazione, di recupero e riuso originale del già fatto, di tecniche e linguaggi che costituiscono il lascito ancora intatto delle avanguardie e neoavanguardie del ventesimo secolo, diviene così capace di restituire all'arte «lo statuto della testimonialità»,¹⁷ cioè di svelare lo stato delle cose e in più di svincolarne, esibendolo, l'uso coatto da parte di gruppi e istituzioni di potere.

Dire che le opere sono più difficili da scrivere, non significa che siano impossibili. Ciò accadrebbe soltanto il giorno in cui noi cessassimo completamente di credere nel libero arbitrio e nella personalità. Ogni do sopra le righe impeccabilmente raggiunto, demolisce la teoria che fa di tutti noi le irresponsabili marionette del destino e del caso.

WYSTAN HUGH AUDEN, *L'opera come mezzo d'espressione*, 1951

Ma prima, signore e signori, vorrei rivolgervi una preghiera: tutto ciò che ho cercato di spiegarvi dal punto di vista teorico ed estetico, vi prego, dimenticatelo [...], quando assisterete all'esecuzione dell'opera!

ALBAN BERG, *Conferenza su «Wozzeck»*, Oldenburg 1929

¹⁵ Cfr. NICOLAS BOURRIAUD, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* [2002], Milano, Postmedia Books, 2002, *passim*.

¹⁶ SIMONETTA LUX, *Arte ipercontemporanea. Dall'opera aperta all'opera infinita*, in EAD., *Arte ipercontemporanea. Un certo loro sguardo... ulteriori protocolli dell'arte contemporanea*, Roma, Gangemi, 2006, pp. 8-25: 11 e *passim*.

¹⁷ *Ibid.*

Philip Hensher

Sesso, 'polvere' e polaroid*

Di tanto in tanto, qualche brava persona che mi presenta a un festival letterario o a un incontro culturale in libreria, comincia menzionando i miei cosiddetti successi, e spesso conclude atrocemente così: «romanziera, giornalista... e librettista». È un'affermazione tremendamente scorretta, visto che ho scritto un solo libretto d'opera, e nessuno mi ha mai chiesto di scriverne un altro. È come la storia del vecchio contadino italiano: «preparo la cena per mia moglie una volta all'anno, per il suo compleanno. Mi chiamano forse Luigi il cuoco? Ho montato una mensola in bagno, vent'anni fa. Mi chiamano forse Luigi il falegname? Ma se una sola volta fai sesso con una pecora...».

L'opera per la quale ho scritto quell'unico libretto, comunque, non ha nessuna intenzione di lasciarmi tranquillo. Anche se *Powder Her Face* mi dà l'impressione di essere stata scritta molto tempo fa, di fatto ha solo tredici anni. Cos'è successo tra allora e oggi – a parte quattro romanzi, tre posti di lavoro cambiati e due fidanzati? Un sacco di allestimenti di *Powder*, direi. Ci saranno state almeno due dozzine di produzioni differenti in diverse parti del mondo e, a occhio e croce, più di cento repliche. Non lo so con precisione, perché ogni volta vengo a sapere di riprese in Israele, in Sud America o in Australia solo quando mi arrivano i rendiconti semestrali dei diritti d'autore. Non so nulla di quelle produzioni; ed evidentemente, in molti casi, loro non sanno nulla di me. Nella considerazione della maggior parte dei teatri d'opera il librettista viene un bel po' dopo la zia del gestore del guardaroba. Tuttavia, credo che quasi ininterrottamente dal 1995 un soprano o un altro si è preparato a rappresentare in palcoscenico gli sconci eccessi di una duchessa inglese – provocando la reazione sconcertata dei pubblici più improbabili.

Nel 1992 l'Almeida Theatre di Londra iniziò a commissionare un paio di opere nuove ogni anno per la sua stagione estiva. Le regole erano severe: personaggi al minimo, orchestra ridotta, poche pretese nella messa in scena. Due anni dopo l'inizio di questa prassi, qualcuno dello *staff* contattò il compositore Thomas Adès per chiedergli di scrivere un'opera, dimostrando così una buona dose di lungimiranza. Adès aveva suscita-

* L'articolo è uscito su «The Guardian» di giovedì 29 maggio 2008, col sottotitolo redazionale «Philip Hensher racconta di come è arrivato a scrivere il libretto per una delle opere più scandalose di ogni tempo, e perché non vuole più scriverne altri», in occasione di una delle numerose riprese di *Powder Her Face* al Linbury Studio Theatre di Londra, una sala sperimentale della Royal Opera House del Covent Garden. Ho inserito qualche nota per fornire al lettore le informazioni necessarie (MG).

to una certa impressione nel piccolo mondo della musica contemporanea ed era chiaramente un nome da tenere d'occhio. L'Almeida Theatre, in questa occasione, si unì al Festival di Cheltenham diretto con intelligenza da Michael Berkeley, e insieme commissionarono a Adès un'opera su soggetto a sua scelta.

A questo punto entro in gioco io. Conoscevo Tom da alcuni anni. Avevamo trascorso lunghe serate a ripassare *Lulu* di Berg e *The Rake's Progress* di Stravinskij, opere che ossessionavano entrambi. A Londra, avevo potuto conoscerlo a fondo sul piano personale, compresi certi aspetti piuttosto sfrenati e licenziosi del suo carattere. Una volta andammo in vacanza in Toscana con un'altra coppia di musicisti e me lo ricordo che faceva colazione con un vasetto intero di Nutella.

Quando arrivò la commissione, avevo appena pubblicato il mio primo romanzo, intessuto di battute ricorrenti e di grandi ossessioni estetiche, in gran parte su Lulu, e pieno di personaggi che fanno ingressi drammatici, intervallati da interminabili ricette di cucina.¹ Tom deve aver pensato che sarei stato un buon librettista – oltretutto il testo doveva essere scritto molto alla svelta, ed ero, per dirla senza mezzi termini, quello più a portata di mano. Come soggetto avevo in mente il caso del divorzio dei duchi di Argyll, e constatammo al volo che si prestava a meraviglia per un'opera: uno scandalo degli anni Sessanta, di sesso e polaroid, centrato su una duchessa presumibilmente ninfomane, sembrava un argomento perfetto per Cheltenham.

Per me, *Powder Her Face* finì col diventare una miscela tra un sinistro *memento mori*, con la Morte che compare in scena alla fine, e una serie di battute, per metà letterarie e per metà musicali. Alcuni degli scherzi più stupidi sono entrati nel prodotto finale; altri sono stati scartati perché troppo diffamatori, osceni o di significato troppo personale, anche se poi l'opera ha finito per essere piena di citazioni, alcune delle quali oggi oscure persino a me.

Quelli dell'Almeida non nascosero il loro totale sconcerto per quello che stavamo proponendo, ma posso ricordare solo un breve incontro in cui il direttore del teatro affermò che non aveva idea di cosa intendessi quando dicevo che dovevano sembrare scene della vita di una santa medievale, solo con giri di *shopping* al posto dei miracoli. In ogni caso non importa se avessero capito o no, perché ci lasciarono liberi di fare ciò che volevamo. Dopotutto, nessuna delle opere commissionate dall'Almeida era – o, per quanto ne so, è tuttora – mai stata ripresa. Se non avesse funzionato, il titolo poteva finire sui nostri CV ed essere dimenticato.

Ciò che diede vita al lavoro oltre il primo ciclo di rappresentazioni fu senza dubbio la scena della *fellatio*. Le celebri fotografie della duchessa di Argyll che 'esegue' (mi piaceva la parola) una *fellatio* a uno sconosciuto erano state al centro della sua causa di

¹ PHILIP HENSHER, *Other Lulus*, London, Hamish Hamilton, 1994. Si tratta di un racconto 'musicale': «giustappone la vita di Alban Berg e la gestazione della sua opera *Lulu* alle vicende di una cantante austriaca di oggi e di suo marito, un musicologo inglese, il romanzo inventa paralleli fra passato e presente, così come fra le tematiche dell'opera di Berg e un matrimonio che sta andando allo sfacelo» (da NICK RENNISON, *Contemporary British Novelists*, London, Routledge, 2004, p. 65).



Margaret Whigham adolescente.

divorzio.² Sin dal primo giorno, avevo detto a Tom che l'opera doveva contenere «un'aria del pompino – sai, comincia con le parole e si conclude con un biacchio a bocca chiusa». Quando si fu ripreso dallo *shock* si disse d'accordo, per quanto un pochino nervoso.

All'inizio il passaggio fu accolto con indignazione: ricordo ancora il brivido incredibile che corse fra il pubblico alla *première*, quando Jill Gomez, splendidamente risoluta,

² Si veda l'articolo di SARAH HALL, 'Headless men' in sex scandal finally named, «The Guardian», 10 agosto 2000, e nelle pagine seguenti l'articolo di Valentina Brunetti.

tossì e sputacchiò la sua parte nelle ultime, imperdonabili battute dell'aria.³ In seguito, alle rappresentazioni, ho preso gusto al guardare le facce degli spettatori, piuttosto che i cantanti sul palco.

Di fatto, quest'aria era il frutto di un'idea del tutto seria. Avevo letto, mi pare, i libri di Wayne Koestenbaum sull'opera, tutti infervorati sull'idea che l'opera sia un modo per dare alle donne tanto una voce quanto uno statuto sessuale, ma solo per poterle alla fine zittire.⁴ L'immagine di una donna che viene brutalmente ridotta al silenzio tramite il sesso era, pensavo, molto potente, e la Duchessa, nell'opera, è esplicitamente messa a tacere due volte: prima dal sesso e poi dalla morte. La seconda occorrenza, con un microfono trascinato intorno ad un gong e mulinelli di canne da pesca caricati in orchestra, si è poi rivelata come la più facile da apprezzare per i critici musicali.

Dopo *Powder*, sono corse voci di una nuova opera che Tom ed io avremmo potuto scrivere insieme per l'English National Opera. Volevano ingaggiare un consulente per dirmi «cosa avrebbe funzionato meglio sul palco», il che non era esattamente un buon modo di iniziare. Poi si parlò di Glyndebourne, del Covent Garden – ma, in realtà, un'opera l'avevo scritta, e volevo tornare ai romanzi.

Da allora, *Powder Her Face* ha fatto il giro del mondo, e sta per ricomparire, il mese prossimo, al Covent Garden. Tutte le persone coinvolte hanno nel frattempo ampiamente dimenticato che qualcuno in particolare ha scritto le parole: ma è il destino inevitabile dei librettisti. Inizialmente il Covent Garden ha rifiutato di procurarmi biglietti per assistere al mio stesso lavoro; e quando – dopo averli minacciati di ritirare il permesso di eseguirla – li hanno finalmente trovati, ho dovuto pagarli. Non so bene come mai quest'opera sembra aver funzionato; anche se a volte mi sembra che il suo successo debba esser pagato con un prezzo un po' troppo alto: trattare con gli amministratori dei teatri.

Ho sempre detto a Tom, mentre lavoravamo sull'opera, che non avrei collaborato a un'altra opera fino a che non fossi divenuto molto vecchio e austero, e questa non si sarebbe allora sicuramente occupata di sesso, profumi e pellicce, come l'opera precedente. Sarebbe probabilmente stata una lunga conversazione spirituale tra San Simeone lo Stilista e una suora nel deserto. *Powder Her Face*, per quel che vale il mio punto di vista, ha rappresentato un momento fortunato nel quale la concezione estetica e la voglia di divertirsi di compositore e librettista si son trovate a coincidere. E oserei dire che oggi quel lavoro non è così terribilmente imbarazzante per il suo pubblico quanto lo è in generale per me.

(traduzione dall'inglese di Michele Girardi)

³ Soprano della Guyana di madre inglese (1942), formatasi in Gran Bretagna, la Gomez è stata la prima interprete della Duchessa in *Powder Her Face* (1995). Hensher si riferisce alla scena quarta dell'opera.

⁴ Hensher si riferisce a WAYNE KOESTENBAUM, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (New York, Poseidon, 1993), considerato un classico degli studi di genere, in chiave *queer*. Wayne Koestenbaum (1958) è un poeta e critico, attivo nei Cultural Studies. Insegna letteratura inglese al Graduate Center della City University di New York.

Valentina Brunetti

«Ne obliviscaris», ovvero *Forget not*

Mercoledì 8 maggio 1963. Non c'erano nuvole nel cielo parigino e stavo pranzando con tre amici nel prato del famoso ristorante Pré-Catelan, nel Bois de Boulogne. Facevo del mio meglio per sembrare rilassata, ma la mia mente era seicento miglia lontano, nell'aula del Tribunale di Edimburgo dove la sentenza della causa di divorzio, che il Duca di Argyll aveva intentato contro di me, stava per essere emessa.¹

Con queste parole Ethel Margaret Whigham-Campbell, Duchessa di Argyll, donna di abbagliante bellezza citata anche – tra Monna Lisa e Mussolini – nella canzone di Cole Porter «You are the top!», apre la sua autobiografia scritta tra il 1974 e il 1975 nella quale, con dovizia di particolari, si racconta e ci tramanda uno spaccato della *high society* inglese del secolo scorso.

Margaret Whigham nasce in Scozia nel 1912. Figlia unica di un miliardario dell'industria tessile, trascorre la sua infanzia a New York: vive nel centro di Manhattan, al quarantacinquesimo piano di un appartamento in Park Avenue, e Central Park diventa il primo 'parco giochi' della futura nobildonna. Margaret è una bambina solitaria, testarda e amante della lettura. Attaccatissima al padre, del quale ammira l'onestà, l'affidabilità e la risolutezza, ha decisamente rapporti più difficili con la madre che vorrebbe fare di lei una bambolina da salotto. All'età di quattordici anni torna in Inghilterra con la famiglia. Si stabiliscono a Londra e Margaret frequenta le scuole più esclusive, riservate ai rampolli dell'aristocrazia londinese.

Il 1930 segna l'anno del suo debutto in società:

guardando indietro, la mia prima stagione appare, ora, come un sogno. Appartenevo ad un altro mondo, un mondo di maniere, fascino ed eleganza che adesso è svanito nel nulla...²

Siamo in primavera e l'inizio della *London season*, fatta di balli, spettacoli e avvenimenti mondani, è alle porte. Il da fare è molto:

ordinare gli abiti per i prossimi tre mesi, una dozzina, almeno, di abiti da sera oltre a mise complete per Ascot, per i pranzi e per i pomeriggi ai quali sarei sicuramente stata invitata.³

¹ *Forget not: the autobiography of Margaret, Duchess of Argyll*, London, W. H. Allen, 1975, p. 1 (le traduzioni dall'inglese sono a cura di chi scrive).

² *Ivi*, p. 35.

³ *Ibidem*.



I duchi di Argyll, fotografati nel 1953, con il castello di Inveraray, nel distretto di Argyll e Bute, in Scozia, sullo sfondo.

La sua agenda è pienissima di appuntamenti ed il suo nome compare continuamente sulla stampa, additato come quello di una delle ragazze più in vista del momento. Con gli impegni mondani arrivano anche i primi amori: è giovane, bellissima e ricca. Appartiene ad una delle famiglie più ricche e in auge della Gran Bretagna inglese e, come ogni debuttante che si rispetti, è in attesa del principe azzurro, che si tratti di Ali Khan (figlio maggiore dell'Aga Khan) o del milionario Glen Kidston, aviatore, pioniere, sportivo.

Il primo fidanzamento ufficiale (con tanto di annuncio sul «Times») è con il conte Fulke Warwick, ventiduenne militare di carriera, che Margaret conosce in occasione di un viaggio in Egitto con la famiglia: il matrimonio con Warwick avrebbe fatto di lei la più giovane contessa d'Inghilterra. Cupido però non aveva ancora scoccato la sua freccia, e nonostante le orchidee che lui le inviava ogni sera, le lunghe lettere d'amore, il matrimonio già ufficialmente annunciato e l'abito da sposa praticamente pronto, Margaret (che nel frattempo aveva conosciuto Charles Sweeny) si tira indietro e annulla le nozze. Lo scandalo diventa subito notizia di cronaca e di costume, che «The Daily Herald» commentò così:

Ammiriamo il coraggio. Le giovani generazioni non si vergognano a rompere il loro fidanzamenti. Ammettono i loro errori! Troppi dei nostri padri e delle nostre madri si sono sposati per paura dell'opinione pubblica e dell'ira delle rispettive famiglie. L'infelicità è un prezzo troppo alto da pagare per mantenere la 'rispettabilità'⁴

Nel 1932 Margaret si fida con Charles Sweeny, un giovane e affascinante golfista americano che si è appena trasferito a Londra per seguire gli affari di famiglia. L'anno seguente, nel Brompton Oratory, davanti ad una folla di duemila invitati, con il traffico del quartiere completamente bloccato, lei si avvia alla cerimonia con un abito provvisto di nove metri di strascico (disegnato appositamente per riempire la navata dell'Oratorio), lavorato e ricamato da duecento sarte per sei settimane: Margaret diventa così la signora Sweeny. Tra i tremila regali di nozze recapitati alla coppia, spicca quello della famiglia della sposa: un cappotto di visone, due di volpe argentata, sei stole di pellicce varie e un mantello di ermellino. *Last but not least*, una casa in Regents Park affidata alle cure di Syrie Maugham, la più acclamata decoratrice d'interni di Londra negli anni Venti e Trenta.

La vita della signora Sweeny, però, non è tutta rose e fiori: perde consecutivamente due bambini e si ammala gravemente di polmonite rischiando la vita. Anche il rapporto col marito è piuttosto difficile: questi la trascura uscendo spesso con amici e chissà con chi, si interessa solo al golf e non le permette di svolgere attività personali: «Quello che Charles vuole è una graziosa bambola senza cervello». Ciononostante, nel 1937 nasce la prima figlia, Frances Helen Sweeny, senza che Margaret perda il suo smalto in società, tanto che l'anno successivo viene dichiarata una delle dieci donne più eleganti del pianeta: «*Her hats inspire millions*»⁵ – al primo posto della lista si trova la Duchessa di Windsor! E dopo aver subito un altro aborto, nel 1940 ha la soddisfazione di mettere al mondo il secondo figlio, Brian Charles.

Iniziano gli anni della guerra: come moglie di un cittadino americano potrebbe lasciare l'Inghilterra e trasferirsi negli States con la prole, ma rifiuta. Rimane a Londra anche quando le prime bombe iniziano a devastare la capitale. Si arruola nella Croce Rossa americana e cerca di darsi da fare come può, raccogliendo fondi, organizzando spettacoli per i militari.

Il periodo della guerra segna anche la fine del suo matrimonio con Charles, che diventa sempre più geloso: le scenate e le discussioni aumentano, lei scopre un'infinità di bugie e anche dei tradimenti. Margaret si allontana da lui trasferendosi in una delle case di famiglia a Upper Grosvenor Street, e i due divorziano dopo quattordici anni di matrimonio.

Nel 1947 Margaret ha trentacinque anni, ed è sempre più ricca, sempre più bella ma soprattutto è e si sente libera. La vita di quegli anni è spensierata: incontra uomini che le fanno la corte e le propongono matrimoni che lei rifiuta. È circondata da personaggi

⁴ «The Daily Herald», cit. da *Forget not* cit., p. 69.

⁵ Ivi, p. 92.

di successo che la ammirano e se la contendono (Elizabeth Arden e Helena Rubinstein le inviano cosmetici in cambio di pareri e consigli). Le serate a casa sua diventano veri, ambitissimi eventi che attirano in continuazione l'attenzione della stampa: viene dichiarata la miglior ospite di Londra. I più famosi personaggi internazionali passano dal suo salotto: uomini politici, nobili, diplomatici, attori, e lei, con l'abilità di una vera stratega riesce a far sedere allo stesso tavolo nemici storici e agguerriti rivali: ogni volta è un successo enorme e – spesso – una riconciliazione o la nascita di nuovi sodalizi.

Nel 1950 avviene l'incontro con Ian Campbell che ha da poco ereditato il titolo di Duca (e con questo debiti per mezzo milione di sterline, circa otto milioni di euro attuali) da un lontano cugino. «Un aristocratico marcio, senza una lira. Certo attraente, anche seducente, ma rinomato in società come uomo cattivo e mascalzone»: questa l'opinione di Lady Colin Campbell, nuora del Duca.⁶

Fu così che Ian Douglas Campbell, undicesimo Duca di Argyll, capo del Clan Campbell, primo erede della Royal Household scozzese, custode del grande sigillo della Scozia e custode ereditario dei castelli di Dunoon, Dunstaffnage, Tarbert e Carrick, entrò per la prima volta in casa mia il 13 gennaio 1950.⁷

E se gli occhi della bellissima Margaret rimangono sempre verdi, con questo ingresso il suo sangue diventa un po' più blu!

L'uomo si sta separando dalla seconda moglie, matrimonio dal quale sono nati due figli, e più che in cerca di una nuova consorte è in cerca di un «buon investimento». «Tra poco avrò tutti i miei debiti pagati» pare abbia detto agli amici nell'annunciare il suo matrimonio, che viene celebrato nel 1951 con una sposa «poco convinta e poco radiosa». E così avviene: il padre di Margaret rimette in sesto le finanze del Duca e lei, per evitare pubblici scandali, salda in continuazione i debiti lasciati dal marito. Le ottantotto stanze della residenza di Inveraray, dimora storica dei Campbell, sono in uno stato di totale sfacelo, ma Margaret non si perde d'animo e rimette in piedi il castello che nel 1953 viene addirittura aperto al pubblico. L'atteggiamento di Ian cambia immediatamente dopo il matrimonio: diventa irascibile, spesso violento. Beve già dal primo mattino e trascorre intere serate al club o al *night*. Prende strane pillole (probabilmente anfetamine) che amplificano l'effetto dell'alcool. I debiti aumentano e Margaret continua a pagare.

Nel 1957 avviene la rottura e il Duca inizia ad attuare un piano che lo porterà a divorziare dalla donna traendone vantaggio. Cerca, invano, di ottenere una certificazione di malattia mentale della moglie, si impossessa delle lettere e diari di lei e le presenta una lunga lista di nomi di uomini (che la Duchessa sostiene abbia preso dal libro degli ospiti delle sue feste...)⁸ attribuendole relazioni adulterine con ciascuno di essi. Gli

⁶ Traggio la citazione da ALESSIO ALTICHERI, *La Gran Bretagna riabilita la Duchessa dello scandalo*, «Il corriere della sera», 12 agosto 2000, p. 10. Lady Colin Campbell è un'affermata giornalista inglese di cronaca rosa, maritata al figlio di Ian Campbell (da cui ha divorziato nel 1975).

⁷ *Forget not cit.*, p. 118.

⁸ *Ivi*, p. 273.

amici tentano la via della riconciliazione ma i progetti del Duca sono chiari: «ammetti l'adulterio con almeno un uomo, paga le spese legali e ti concederò un divorzio sereno. Altrimenti ti distruggerò e ti renderò impossibile la permanenza in questo paese». ⁹ La Duchessa non accetta e la causa di divorzio ha inizio. Nel frattempo il padre di Margaret (rimasto vedovo nel 1955) muore, la figlia si è sposata, il figlio va a studiare negli Stati Uniti, e lei rimane completamente sola. Il primo marzo 1963, dopo tre anni di indagini e posponimenti, la causa di divorzio arriva in tribunale.

«S come Satana: mia moglie!»: così ha inizio la deposizione di Ian, undicesimo duca di Argyll. Fu uno scandalo sessuale che sbigottì la nazione e che portò sul banco degli imputati non una causa privata, ma i passatempi lussuosi dell'aristocrazia inglese. La piccola aula è piena, soprattutto di donne e di giornalisti, europei e americani. Il Duca, nell'istanza, aveva citato tre uomini come presunti amanti della moglie, ma uno solo gli fa vincere la causa davanti al giudice Lord Wheatley, dopo due mesi di dibattimento.

L'episodio fatale avvenne (secondo la versione di Margaret) la sera del 13 luglio 1960 quando, di ritorno dal *night* accompagnata dall'amico Peter Combe (dirigente dell'Hotel Savoy e – probabilmente – omosessuale) trovano la casa messa a soqquadro dai tre cani che l'uomo aveva lasciato in custodia alla cameriera. Nel rimettere in ordine e nel terminare la serata con un ultimo *drink*, l'uomo si trattiene in casa di Margaret, di notte, per circa un ora e mezza. ¹⁰

In realtà, la storia ci racconta che le prove portate in aula dal Duca furono ben più compromettenti, tali da fare pronunciare al giudice, nella sentenza di divorzio (composta da cinquantamila parole, che richiesero tre ore di lettura) prose come questa:

C'è quanto basta nelle ammissioni della Duchessa e nelle prove mostrate, per concludere che è una donna di totale promiscuità, dedita a disgustose attività sessuali per gratificare il suo insopprimibile appetito, che può essere soddisfatto solo da una moltitudine di uomini.

Il suo atteggiamento verso la santità del matrimonio è quello che in tempi moderni qualcuno chiamerebbe «progressista» ma, detto in parole semplici, è solo, completamente immorale. ¹¹

Oltre alla lista di ben ottantotto nomi, tutti presunti amanti della moglie (tra cui due ministri, tre membri della casa reale e attori di Hollywood), il Duca mostrò in aula quattro foto polaroid (scattate nel 1956 in quello stesso bagno completamente rivestito di specchi che Syrie Maugham aveva decorato) che ritraevano la Duchessa nuda, con tre giri di perle al collo, durante un rapporto orale con un uomo, del quale si vedeva solo il busto e non la testa. Nelle altre, un uomo (sempre ripreso dal collo in giù) in atteggiamento di autoerotismo.

Gli *headless men* della Duchessa sono stati per anni oggetto di indagini e discussioni. Unici indizi, le didascalie scritte dietro le foto: «prima», «pensando a te», «durante

⁹ Cfr. *ivi*, p. 179.

¹⁰ *Ivi*, p. 197.

¹¹ WARREN HOGE, *London Journal*; *A Sex Scandal of the 60's, Doubly Scandalous Now*, «The New York Times», 16 agosto 2000. Hensher e Adès riportarono con una certa fedeltà queste parole nella loro opera (*Powder Her Face*, II.6).

- oh» e «finito». I sospetti erano molti, viste le frequentazioni della Duchessa, ma l'ipotesi che fece più paura fu quella dell'uomo politico. Siamo nel 1963 e il traballante governo MacMillan aveva già accolto (da poche settimane) le dimissioni del ministro John Profumo, travolto dallo scandalo per aver condiviso l'amante con un diplomatico sospettato di essere una spia sovietica. Circolavano voci insistenti sul fatto che fosse un altro ministro (Duncan Sandys, genero di Winston Churchill...) l'uomo «senza testa» delle foto della Duchessa. Il ministro offrì le sue dimissioni ma furono respinte a fronte, invece, di un'indagine interna che attribuì l'identità ad un attore americano: la reputazione era salva! Solo recentemente, morti tutti i protagonisti dello scandalo, una televisione inglese ha rivelato che gli «uomini senza testa» della Duchessa erano in realtà due: l'attore americano Douglas Fairbanks e proprio il ministro Duncan Sandys.¹²

Se lo scandalo del divorzio rivelò ad ognuno la stravagante sessualità di lei, mise però in luce (se mai ce ne fosse stato bisogno) anche la meschinità di lui. Ma il Duca fu punito: Charles Sweeny, primo marito di Margaret, lo fece cacciare per condotta ignominiosa dall'esclusivo club di Pall Mall. Intanto per l'ex Duchessa di Argyll comincia il declino: gli amici, anche quelli più cari, la abbandonano, l'immenso patrimonio lasciato dal padre (si parla di quattro milioni di sterline) viene dilapidato da una vita di sperperi, e nel 1970 è addirittura obbligata ad aprire la sua casa al pubblico pagante.

Anche la pubblicazione della sua autobiografia – dal titolo *Forget Not*, la versione inglese del motto dei Campbell «Ne obliviscaris» (non dimenticare) – è un *flop* editoriale ed economico. Nel 1978 si trasferisce in un appartamento al Grosvenor House Hotel, dal quale viene sfrattata nel 1990 per aver accumulato un debito di trentatremila sterline come affitto dell'alloggio mai pagato.¹³ Si ritira a vivere in una casa di cura a Pimlico, a settantacinque sterline al giorno, dove muore sola e senza un soldo il 6 luglio del 1993. L'unico che, sino alla fine, dimostra la sua lealtà, è Charles, il padre dei suoi figli, che salda i debiti e paga per lei il soggiorno nella casa di cura. Margaret ricambia: come ultimo gesto d'amore (ma anche di vendetta...) si fa seppellire accanto a lui, in un cimitero di Londra, come Mrs. Sweeny. Evidentemente, con il gretto Duca d'Argyll non voleva condividere neppure l'aldilà...

Sempre un barboncino, solo un barboncino! Questo e tre fili di perle! Insieme sono assolutamente le cose essenziali della vita.¹⁴

¹² Cfr., fra gli altri articoli, SARAH HALL, 'Headless Men' in sex scandal finally named, «The Guardian», 2 ottobre 2000 (anche *online*: <http://www.guardian.co.uk/uk/2000/aug/10/sarahhall>).

¹³ Anche questa situazione viene riportata nell'opera, ed è materia della scena prima e ultima, cornice dell'azione vissuta come in un *flashback*.

¹⁴ JOHN DUKAS, *Dukas' Diary: Advice from the Duchess*, HG, October 1988, p. 160.

POWDER HER FACE

Libretto di Philip Hensher

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



Philip Hensher (Londra, 1965-), il librettista di *Powder Her Face*. Foto Simon James.

Powder Her Face, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Commissionata dall'Almeida Opera di Londra, *Powder Her Face* ha avuto la sua prima rappresentazione assoluta all'Everyman Theatre di Cheltenham il 1° luglio 1995 come parte integrante del Cheltenham International Festival of Music, seguita nello stesso mese da altre cinque recite sul palcoscenico dell'Almeida Theatre. A dispetto degli espliciti riferimenti sessuali presenti sia nel libretto che in partitura – basti per tutte la grande scena centrale della *fellatio*, per cui l'emittente radiofonica privata Classic FM giudicò il lavoro inadatto alla trasmissione –, l'opera fu accolta con molto favore dalla critica, tanto da affermarsi nel decennio successivo come uno dei titoli operistici maggiormente eseguiti dell'intero repertorio contemporaneo, beneficiando addirittura di una trasposizione televisiva mandata in onda da Channel Four il giorno di Natale del 1999.

Incentrata intorno alla scandalosa e tragica parabola esistenziale della *socialite* scozzese Margaret Campbell, duchessa di Argyll, l'architettura drammaturgica dell'opera svela fin da subito i due modelli seguiti da librettista e compositore: da un lato *Lulu* di Berg, nella quale il doloroso destino della protagonista, avida di sesso perché forza in lei cieca e vitale, assume le connotazioni di una danza di morte irrazionale, dall'altro *The Rake's Progress* di Stravinskij, dove lo schema del *morality play* che presiede alla successione degli otto pannelli narrativi – tanti quanti in *Powder Her Face* – sembra non seguire alcuna logica strutturale.

In realtà numerosi segni di una struttura formale rigorosa e precisa collegano il lavoro, quasi inevitabilmente, anche al nome britannico Britten, a cominciare dalla definizione stessa di «chamber opera» che era stata coniata proprio dal compositore inglese per i titoli scritti per l'English Opera Group, come *The Rape of Lucretia* e *Albert Herring*, – ma si pensi soprattutto a *The Turn of the Screw*, in cui l'impiego di mezzi è ridotto al minimo (gli esecutori sono tredici in totale, due in meno di quelli che servono per l'opera di Adès); e anche l'impiego dei ruoli multipli riprende un espediente già sperimentato in *Death in Venice*, dove i molti personaggi che personificano il destino (il viaggiatore, il gondoliere, il direttore dell'albergo, il barbiere, il bellimbusto, l'attore, la voce di Dioniso) vengono tutti interpretati da un unico cantante. Originalissima è, invece, la serie di continui travestimenti – alcuni da effettuarsi specificamente in scena – concepita dal librettista allo scopo di evidenziare con forza il carattere onirico di ogni pannello e di rendere palese fin dall'inizio l'inquieto terrore della Duchessa di essere sfrattata dalla camera d'albergo.

Il testo adottato per questa edizione di *Powder Her Face* è il libretto pubblicato dalla casa editrice londinese Faber & Faber,¹ di cui si è mantenuta l'originaria disposizione nelle numerose sezioni in prosa 'ritmica', evidenziando mediante rientri i versi di «Forget restrictions», musica di scena *à la manière de* intonata dall'elettricista (I.2), e di «Restrictions», lacerti di canzone affidati alla Duchessa (II.8). Le molte didascalie del libretto assenti in partitura² sono rese in grassetto e color grigio nel testo, mentre le discrepanze significative tra le due fonti sono state segnalate con numeri romani posti in apice; per le note relative alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 51
	<i>Scena II</i>	p. 59
	<i>Scena III</i>	p. 66
	<i>Scena IV</i>	p. 69
	<i>Scena V</i>	p. 76
ATTO SECONDO	<i>Scena VI</i>	p. 83
	<i>Scena VII</i>	p. 91
	<i>Scena VIII</i>	p. 97
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 105
	<i>Le voci</i>	p. 107

¹ PHILIP HENSHER, *Powder Her Face. / An Opera in Two Acts / and Eight Scenes / Set to Music / by Thomas Adès*, London, Faber & Faber, 1995.

² THOMAS ADÈS, *Powder Her Face. An Opera in Two Acts op. 14*. Libretto by Philip Hensher (1995), full score, 2 voll., London, Faber & Faber, © 1995 by Faber Music Ltd. Nella guida all'opera ogni esempio musicale è identificato mediante la scena, la cifra di richiamo con l'indicazione del numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra) e, tranne che nella scena iniziale dove manca, il numero di battuta.

POWDER HER FACE

An opera in two acts (1995)

Libretto by Philip Hensher

*For Thomas Blaikie*¹

set to music by Thomas Adès, op. 14

CHARACTERS

DUCHESS	Dramatic Soprano
MAID[, who also sings	High Soprano
THE CONFIDANTE	
THE WAITRESS	
THE MISTRESS	
THE RUBBERNECKER	
THE SOCIETY JOURNALIST]	
ELECTRICIAN[, who also sings	Tenor
THE LOUNGE LIZARD	
THE WAITER	
THE RUBBERNECKER	
THE DELIVERY BOY]	
HOTEL MANAGER[, who also sings	Bass
THE DUKE	
THE LAUNDRYMAN	
THE OTHER GUEST	
THE JUDGE]	

¹ «*For Alan Hollinghurst*».

INCIPRIALE IL VISO

opera in due atti (1995)

Libretto di Philip Hensher

Per Thomas Blaikie

Trad. italiana di Emanuele Bonomi, © 2012

Musica di Thomas Adès, op. 14

PERSONAGGI

LA DUCHESSA	Soprano drammatico
LA CAMERIERA[, che canta anche L'AMICA LA CAMERIERA CHE PREPARA IL RICEVIMENTO L'AMANTE DEL DUCA LA FICCANASO LA GIORNALISTA DI CRONACA ROSA]	Soprano leggero
L'ELETTRICISTA[, che canta anche IL GIGOLÒ IL CAMERIERE IL FICCANASO IL FATTORINO]	Tenore
IL DIRETTORE DELL'HOTEL[, che canta anche IL DUCA L'ADDETTO ALLA LAVANDERIA UN OSPITE DELL'HOTEL IL GIUDICE]	Basso-baritono

[ACT ONE]

ATTO PRIMO

(LAUGHTER-PROLOGUE)¹

(PROLOGO DI RISATE)

[SCENE] ONE: *Nineteen Ninety*

(As lights rise Electrician as Duchess in a very camp Statue of Liberty pose – immense fur coat and high heels. Apparently alone on the stage – actually behind him on a bed in the darkness is Maid, laughing – (taking over from orchestra's laughing). When her laughter subsides the scene begins)

SCENA PRIMA: *Millenovecentonovanta (1990)*

(Si leva il sipario e i riflettori illuminano l'elettricista travestito da Duchessa: tacchi a spillo, pelliccia enorme, si atteggia a Statua della libertà in versione gay. Par solo, ma su di un letto dietro di lui, nell'oscurità, la cameriera ride, subentrando alle risate dell'orchestra. Quando smette di ridere la scena ha inizio)

¹ L'effervescente *ouverture* che apre l'opera – in partitura come indicazione agogica si trova un eloquente *Avanti!* – ha la funzione di introdurre il contesto drammatico-musicale dell'intero lavoro, che procede attraverso una serie di *flashback* della Duchessa da una rimpianta e ormai tramontata 'età dell'oro' alla miseria della situazione presente, una pacchiana e caotica stanza d'albergo che non può più pagare e da cui sta per essere cacciata. Sfruttando con notevole effetto le possibilità allusive della ritmica (qui originalissima) e della timbrica orchestrale, Adès riflette la confusione di piani temporali nella mente della protagonista contrapponendo un tema alquanto contorto di *fox-trot*,

ESEMPIO 1a (Overture, ¹³A, bb. 1-3)

Avanti!

Sax. s.
Sax. c.
Cl. b.

Tr.
Trbn.
Cor.

Hit-hat
(baccchette
Giracassa)

Pf.

Vl. I-II
Vla.

Vlc.

evocazione nostalgica di un passato perduto, al continuo sberleffo dei tre legni (sassofono soprano, sassofono contralto e clarinetto basso) che, assecondati dagli archi, eseguono un inciso ricorrente costruito su semitoni e piccoli intervalli discendenti.

MAID
What happened then, your Grace?²

LA CAMERIERA
Allora, Vostra Grazia, cosa vi è successo?

segue nota 1

ESEMPIO 1b (7A)

The musical score is arranged in six systems. The first system includes Sax. s., Sax. e., and Tr. The second system is for Fisarm. The third system is for Vl. I-II, Vla, and Vlc. The fourth system is for Pt. sospeso, marked 'Rullante'. The fifth system is for Cor., Tbn., and Cl. b. The sixth system is for Fisarm., Pt., and Cb. The score contains various dynamic markings (sf, p, mf, f) and articulation marks (accents, slurs, triplets). The percussion part (Pt. sospeso) features a 'sim.' (simile) marking and a triplet of eighth notes.

Nel suo incerto muoversi da un motivo all'altro la musica suggerisce fin d'ora l'incapacità della Duchessa di vivere in un presente che si fa beffe di lei; al contrario gli echi di Piazzolla nel breve assolo della fisarmonica, che suona dall'inizio ma ora si stacca nettamente dall'insieme (da G²), preludono già al tango passionale posto in chiusura, svelando così la dimensione ciclica dell'opera.

² Come nell'*ouverture*, la presa in giro irriverente della Duchessa caratterizza anche la prima parte del quadro iniziale, nella quale la cameriera assiste divertita – e il sipario si alza non a caso sulle sue incessanti risate, trattate alla stregua di colorature virtuosistiche e rinforzate da hit-hat e piatto sospeso – alla mascherata in pose atteggiate dell'elettricista nei panni della nobildonna, che con tono falsamente «melodrammatico» espone le proprie disgrazie. A smascherare il carattere farsesco della situazione è l'orchestra, che dapprima si anima d'improvviso (e in modo invero esagerato) per commentare le parole «Girl, I had innocence!» (da ¹L), quindi dopo un nuovo, indiatolato assolo della fisarmonica aggrappato alla risata stridula della cameriera (L⁴) è il clarinetto a intonare un breve frammento di canzone,

ELECTRICIAN AS DUCHESS

I was betrayed, girl. My life is one long sorrow.

There are moments in my life.

There are moments in my life as of no other life.

Moments of anguish¹¹*(Melodramatically)*

and betrayal.

MAID

But why your Grace did this happen to you? Why to you?

Light begin to rise and Maid is revealed sitting on a bed – so big she seems a small child, bouncing up and down – in a fabulously hideous gilt and pastel hotel room. At the back a pair of double doors. To the right is a huge chest, open and overflowing with clothes. A dressing table with detritus, wig stand, jewel boxes. A stuffed Pekinese lying on the floor. An old-fashioned gramophone.

ELECTRICIAN AS DUCHESS

I cannot say.

I was beautiful. I was famous. I was young.

I was rich, girl.

What more do they need? Do they need purity to crow over?

They had it. Do they need innocence?

L'ELETTRICISTA *(imitando la Duchessa)*

Sono stata tradita, bimba. La mia vita è tutta un gran penare.

Ho vissuto momenti nella mia vita...

che gli altri nemmeno immaginano.

Momenti di angoscia

(Con fare melodrammatico)

e tradimento.

LA CAMERIERA

Ma, Vostra Grazia, perché vi è successo? Perché proprio a voi?

I riflettori iniziano ad alzarsi e illuminano la cameriera seduta su di un letto – talmente grande da farla sembrare una bimba che saltella su e giù – in un'orrida stanza d'albergo color oro e pastello. Dietro un paio di porte doppie, a destra un enorme baule, aperto e stracolmo di vestiti. Un mobile da toeletta pieno di cianfrusaglie, un portaparrucca, alcuni astucci portagioielli. Un pechinese di pezza sul pavimento, un grammofono vecchio.

L'ELETTRICISTA *(imitando la Duchessa)*

E chi può dirlo.

Ero bellissima. Ero famosa. Ero giovane.

Ero ricca, bimba.

Cos'altro pretendono per compiacersi? Forse il candore?

L'avevano. Pretendono l'innocenza?

segue nota 2

ESEMPIO 2a (scene 1, 7^N)

The musical score is for Example 2a, scene 1, measure 7. It features a vocal line for the Electrician and a vocal line for the Maid. The Electrician's line is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The Maid's line is in bass clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps. The instrumental accompaniment includes Clarinet I (solo, expressive), Clarinet II, Clarinet III, and Trombone (con sord.). The Electrician's lyrics are: "They wrote songs a-bout me You know that song." The Maid's lyrics are: "Cor, Trbn. con sord." The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and performance instructions like *spoken* and *con sord.*

subito ripreso dal tenore che però distorce volutamente il testo aggiungendovi alcuni versi osceni. La frase «They wrote operas about me» sembra essere un rimando al libretto della *Volpe astuta* (II.6) dell'amato Janáček, mentre la canzone in questione è «You're the top», tra i punti salienti del musical *Anything Goes* (1934) di Cole Porter, che nella versione inglese conteneva una citazione rivolta alla Duchessa, «You're Mussolini. You're Mrs Sweeny» (il cognome del primo marito di Margaret Campbell); Adès non cita il brano né a livello testuale né musicale, ma attraverso un brillante calco stilistico attribuisce alla canzone, eco di un tempo lontano di fama e gloria, il ruolo di principale *Leitmotiv* dell'opera.

¹¹ Aggiunta: «MAID / Ha, ha».

I was innocent, girl.
(Sudden vulgarity, drops arms)
 Girl, I had innocence.
(Maid laughs immoderately – shrill, horrible laugh – and Electrician as Duchess back to Statue of Liberty abruptly)

I had my life, and it was good.
 I was beautiful, and it was good.
 Let me tell you about me. Let me tell you about my life as a famous beauty.
 They wrote operas about me.
(Laugh)

They wrote novels about me.
(Laugh. Song starts in the orchestra about now)
 They painted portraits of me that won every prize in London.
(Grand gesture to spotlight blank wall)
 They wrote songs about me.
 You know that song. Everyone knows that song –

Love me
 Why don't you suck me off until you can't take more
 I'll really ram it in your jaw

(Enters Duchess, behind.³ Tiny, terrifying, dressed in another fur coat even more grotesquely enormous. Maid still laughing and laughing^{III})

Because your practise every night fellatio^{IV}
 It's the most delightful^V art you know...
(Electrician drops out of pose, pulls wig off)

DUCHESS

I see. This is what it has come to.

Io ero innocente, bimba.
(Fa cadere le braccia con improvvisa volgarità)
 Bimba, ero l'innocenza.
(La cameriera continua a ridere in modo orribilmente sguaiato, mentre l'elettricista, proseguendo l'imitazione della Duchessa, torna subito a fare la Statua della libertà)

Avevo la mia vita e mi bastava.
 Ero bellissima e mi bastava.
 Lascia che ti parli di me. Lascia che ti parli della mia vita da diva.
 Hanno scritto opere su di me.
(Risate)

Hanno scritto racconti su di me.
(Risate. L'orchestra comincia a intonare una canzone)
 Tutti i ritratti che mi hanno fatto han vinto premi a Londra.
(Indica orgogliosa la parete vuota illuminata)
 Hanno scritto canzoni su di me.
 Ti ricordi quella canzone, tutti la conoscono –

Love me
 Ma perché non mi fai un pompino fino a scoppiare
 Voglio ficcartelo proprio in gola

(Piccola e terrificante, la Duchessa entra da dietro con indosso una pelliccia ancor più grottescamente enorme. La cameriera si sta sbellicando dalle risate).

Perché ogni notte ti eserciti con la fellatio
 È l'arte più gradevole che conosci...
(L'elettricista interrompe la recita e si toglie la parrucca)

LA DUCHESSA

Vedo. A questo siamo arrivati.

³ Con l'ingresso della Duchessa il clima di eccitazione sguaiata si interrompe: le note tenute di archi e ottoni (da o) alleggeriscono d'un tratto il sostegno orchestrale, mentre gli incisi incerti dei legni esprimono la sorpresa della cameriera e dell'elettricista. Quando però l'uomo giustifica la sua presenza nella stanza – e il fatto che la Duchessa non riconosca gli 'ospiti' è chiaro sintomo della sua completa disconnessione dalla realtà –, ha inizio una vivace sezione dialogica a tre svolta su scale ascendenti per toni interi (archi gravi e legni, da ♯). Incapace di farsi rispettare dai domestici, che infatti riprendono a turno a sghignazzare divertiti, la Duchessa cerca invano di aprire un bricco del latte per prepararsi un tè con il risultato di sporcare la propria pelliccia e di generare nuove risate di schermo. La nobildonna chiude intonando con isteria «It stinks» sui due modi della scala esatonale (U8).

^{III} Aggiunta: «Mirthlessy» – «Mestamente».

^{IV} Aggiunta: «([Maid] sees Duchess and freezes)» – «(La cameriera vede la Duchessa e si immobilizza)».

^V Aggiunta: «(Turns to see why Maid has stopped laughing, sees Duchess. Pulls wig off)» – «(Si gira per vedere perché la cameriera ha smesso di ridere, vede la Duchessa. Si toglie la parrucca)».

^{vi}Take off my coat.

(He takes off the coat he is wearing)

Who are you, boy?

ELECTRICIAN

Your grace, I came to mend your teasmade.

DUCHESS

My – teasmade. Have you mended it?

ELECTRICIAN

Your grace, I couldn't mend it.

DUCHESS

Why cannot you mend it?

ELECTRICIAN

Your grace. It's just too old. They stopped making teasmades like this, you know; you want to buy a new one.

MAID *(indicates a tray)*

I brought you tea, madam.

DUCHESS

It is too old.

^{vi}Very well.

(Waits for the maid to pour it – she still bouncing on the bed)

Where is the tea, girl –

MAID

I brought you the tea, madam. It's there, can't you see.

DUCHESS

Who are you, anyway? Why aren't you the usual girl?

MAID

I'm just filling in, madam. Just for the afternoon.

DUCHESS

I like to have my usual maid.

MAID

It can't be helped.

DUCHESS *(gives in and goes to pour the tea)*

There is no milk –

MAID

It's on the tray.

DUCHESS

It isn't there –

Togliti la mia pelliccia.

(L'elettricista si toglie la pelliccia che ha indosso)

Chi sei, giovanotto?

L'ELETTRICISTA

Vostra Grazia, son venuto a riparare il vostro bollitore del tè.

LA DUCHESSA

Il mio – bollitore del tè. E l'hai riparato?

L'ELETTRICISTA

Non sono riuscito, Vostra Grazia.

LA DUCHESSA

Perché non sei riuscito?

L'ELETTRICISTA

Vostra Grazia, è troppo vecchio. Hanno smesso di fabbricarne di simili, sapete. Potreste comprarne uno nuovo.

LA CAMERIERA *(indica un vassoio)*

Vi ho portato del tè, signora.

LA DUCHESSA

È troppo vecchio.

D'accordo.

(Aspetta che la cameriera, che ancora saltella sul letto, le versi del tè)

Dov'è il tè, ragazza?

LA CAMERIERA

Ve l'ho portato, signora. È là, non vedete?

LA DUCHESSA

E tu chi sei, comunque? Perché non sei la solita?

LA CAMERIERA

Sono la sostituta, signora. Solo per oggi pomeriggio.

LA DUCHESSA

Preferisco avere la solita cameriera.

LA CAMERIERA

Non posso farci nulla.

LA DUCHESSA *(si arrende e fa per versarsi del tè)*

Non c'è latte –

LA CAMERIERA

È sul vassoio.

LA DUCHESSA

Non c'è –

^{vi} Aggiunta: «(To Electrician)» – «(All'elettricista)».

MAID

It's in the pots.

(They face each other)

DUCHESS

How you speak to me.

MAID

Are you checking out today, madam.

*(Electrician stifles guilty gasp/laugh)**(Pantomime: Duchess picks up a small plastic pot of milk and examines it. She tries to open it but succeeds only in splattering it over her fur. Maid goes off into a fresh fit of laughter)*

You know the men who make the pots for milk they say they've got more money than the Queen.

DUCHESS (*imperious*^{vii})I knew that would happen, horrid thing; it must be cleaned; it stinks, it stinks, I always know when things will stink. Take it from me,⁴ bring me my other fur, bring me shoes, show me tea gowns

that I shall choose among.

LA CAMERIERA

È nei bricchi.

(Si fronteggiano)

LA DUCHESSA

Come osi parlarmi così.

LA CAMERIERA

Partite oggi, signora?

*(L'elettricista trattiene un sussulto/risata colpevole).**(Pantomima: la Duchessa prende un piccolo bricco di plastica del latte e lo esamina. Cerca di aprirlo, ma riesce solamente a schizzarselo sopra la pelliccia. La cameriera esplose in una serie di risate fragorose)*

Avete presente quelli che fanno i bricchi per il latte? Dicono che han più soldi della Regina.

LA DUCHESSA (*con tono perentorio*)

Sapevo che sarebbe successo. Che orrore!

Va pulito. Puzza! Puzza! Le riconosco sempre le cose che puzzano. Levamelo di torno. Portami l'altra pelliccia. Portami le scarpe. E mostrami gli abiti da pomeriggio, ne sceglierò uno.

^{vii} Aggiunta: «*gesture to Maid. [Electrician and Maid] silenced by Duchess' gesture*» – «*gesto perentorio verso la cameriera. [L'elettricista e la cameriera] son messi a tacere dal gesto della Duchessa*».

⁴ Sul gesto imperioso della Duchessa, che ordina alla cameriera di portarle una nuova pelliccia, i gioielli e il profumo (da W), l'atmosfera torna nuovamente rarefatta. Ora sono i flessuosi arpeggi *estatici* dell'arpa sui delicati *tremoli* del pianoforte e gli armonici degli archi (tutti con dinamiche differenziate) a scandire le richieste della donna che sprofonda poco alla volta nella contemplazione nostalgica del passato. Per un momento anche l'elettricista e la cameriera paiono incantati al pensiero dello splendore e della ricchezza unendosi alle esclamazioni in *trance* della Duchessa, ma presto commentano malignamente con un veloce sillabato il crollo finanziario della donna:

ESEMPIO 2b (BB)

pp molto variabile, molto legato, estatico a quasi rubato

Duchessa
Everything will be the same for ever now, will last for ever.

Cameriera
Not e-verything. Never. Ne-ver.

Elettricista
You can't have e-very-thing. Not for - ever. Ne-ver. Ne-ver.

Take it from me, the stinking thing.
Bring me pearls before six and diamonds after,
bring me scent, tiny scents; fetch these things

and fetch my life.

MAID (*takes coat from her*)

Yes Madam. Yes Madam. Glorious fur and glorious
smell

the perfume of it. The expense. The money –

ELECTRICIAN

What's is called –

MAID

Her perfume –

ELECTRICIAN

Her perfume –

MAID

Joy. It's called Joy.

DUCHESS

And here I am, and my glorious smell,
my scent, which I have worn forever, which outlasts
fashion

and outlasts time, and lasts forever

like nothing, like nothing else;

and am I good? Am I heaven? When they come for
me,

when they see me, won't they be silenced, won't they
be struck dumb and long to be folded
to the expense and money of my cladded breast?

ELECTRICIAN and MAID

Joy.

MAID

The expense, the money.

ELECTRICIAN and MAID

The buying of Joy.

And in the end, it evaporates into air –
like everything. The stuff, the money,
it goes. All goes –

ELECTRICIAN

And hers has gone for good.

Levami di torno questa cosa puzzolente.
Portami le perle prima delle sei, e i diamanti dopo.
Portami le mie essenze, quelle piccole. Va' a prendere
queste cose,
va' a prendere la mia vita.

LA CAMERIERA (*le toglie il cappotto*)

Sì, Signora. Splendida pelliccia, meraviglioso

il suo odore. Le spese, i soldi –

L'ELETTRICISTA

Come si chiama –

LA CAMERIERA

Il suo profumo?

L'ELETTRICISTA

Il suo profumo.

LA CAMERIERA

Joy, si chiama Joy.

LA DUCHESSA

Eccomi, con la mia splendida fragranza,
il profumo che metto sempre, che sopravvive alla
moda,

e sopravvive al tempo, e dura per sempre.

Come nient'altro al mondo.

Non sono fantastica? Quando verranno a prendermi,
quando mi vedranno, non rimarranno senza fiato?

Non resteranno attoniti per la smania di stringersi
alle spese e ai soldi del mio petto impellicciato.

L'ELETTRICISTA e LA CAMERIERA

Joy.

LA CAMERIERA

Le spese, i soldi.

L'ELETTRICISTA e LA CAMERIERA

Spendere quei soldi per Joy.

E alla fine evapora nell'aria –

Come ogni cosa. La roba, il denaro,
tutto se ne va. Tutto passa –

L'ELETTRICISTA

E la sua è andata per sempre.

segue nota 4

L'immaginario arrivo del Duca, suggerito dal duplice rintocco delle campane tubolari che annunciano il ritorno del marito – evento reso impossibile dal già avvenuto divorzio –, rappresenta infine l'ultima, disperata fantasia di una mente sull'orlo del collasso.

MAID

Gone for good.

ELECTRICIAN

You can't have everything –

MAID

Not everything –

ELECTRICIAN

Not forever –

ELECTRICIAN and MAID

Never –

Nothing –

MAID

Gone,

ELECTRICIAN

Taken,

MAID

Seized.

ELECTRICIAN

He's on his way.

DUCHESS

Everything will be the same forever now;
will last forever; from now there is no future.

From now there is nothing; there was a future once,
because there was a past;
but the doors will be opened, and the taxis draw up,
and nothing walk in, and nothing step out,
because there is nothing left, except me –

ELECTRICIAN and MAID

Here he comes.

DUCHESS

and the Duke, my Duke, my better angel;
and here he comes. Here he comes.⁵

(At the back of the stage a door opens – very brilliantly lit from behind – and the shape^{viii} of a man can be seen. The door shuts slowly during the Interlude)

LA CAMERIERA

Per sempre.

L'ELETTRICISTA

Non si può avere tutto –

LA CAMERIERA

Non tutto –

L'ELETTRICISTA

Non per sempre –

L'ELETTRICISTA e LA CAMERIERA

Mai –

Nulla –

LA CAMERIERA

Andata.

L'ELETTRICISTA

Presa.

LA CAMERIERA

Sequestrata.

L'ELETTRICISTA

E lui va per la sua strada.

LA DUCHESSA

Ora tutto rimarrà uguale per sempre;
durerà per sempre; d'ora in poi niente futuro.

D'ora in poi niente di niente; fin qui c'era un futuro,
perché c'era un passato;
ma ora le porte si apriranno, e i taxi passeranno,
e nulla entrerà, e nulla uscirà,
perché non c'è più nulla, tranne me...

L'ELETTRICISTA e LA CAMERIERA

Eccolo che arriva.

LA DUCHESSA

... e il Duca, il mio Duca, il mio bell'angelo.

Ah! Eccolo che arriva, eccolo che arriva.

(Si apre una porta sul fondo, illuminata molto chiaramente da dietro, dalla quale si intravede la figura di un uomo. Durante l'interludio la porta si chiude lentamente)

⁵ Una vorticiosa discesa cromatica dei fiati conduce al primo interludio (DD¹⁸), nel quale gli inquietanti deliri onirici della protagonista sembrano assumere consistenza quasi materica mediante il ricorso a inusuali effetti timbrici puri che svelano la straordinaria maestria nell'orchestrazione dell'autore: porte che si aprono (strisciate su corde doppie di violini e viola), rintocchi (note staccate nel registro grave in *più che fortissimo* del sassofono basso), presenze minacciose (*glissandi* ascendenti del flexatone con sordina), passi che si avvicinano (scale ascendenti cromatiche di violoncello, contrabbasso, pianoforte e clarinetti bassi).

^{viii} «figure».

[SCENE] TWO: *Nineteen Thirty Four*

Same room but now the drawing room of a country house.

(Maid is now Maid as Confidante. Electrician is now Electrician as Lounge Lizard. During the interlude they have been dressing from the Trunk, a sort of child's dressing-up box. Maid in feather boa and pearls and cloche hat, Electrician in white suit and absurd thirties white hat, jacket without shirt. Duchess still at stage front, unlit)

MAID AS CONFIDANTE

Of course she's done well.⁶

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

He treated her pretty badly, that beast. Mr Freeling. She deserves everything she got out of the divorce.

He treated her like a brute –

SCENA SECONDA: *Millenovecentotrentaquattro (1934)*

Stessa stanza, ma ora è il salotto di una casa di campagna.

(La cameriera ora è nei panni dell'amica. L'elettricista ora è nei panni del gigolò. Nell'interludio si sono cambiati d'abito servendosi del baule, una sorta di scatola dei travestimenti per bambini. La cameriera indossa un boa di piume, perle e un cappello a cloche, l'elettricista un abito bianco, un assurdo cappello bianco anni Trenta e una giacca senza camicia. La Duchessa, non illuminata, è in silenzio sul proscenio)

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Ha fatto proprio bene lei.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Quella bestia del signor Freeling la trattava malissimo. Quello che ha avuto col divorzio se lo è proprio meritata.

Lui la trattava da vero animale –

⁶ Un primo salto temporale porta l'azione a metà degli anni Trenta: la Duchessa, conosciuta all'epoca come signora Freeling (cognome di fantasia del primo marito – in realtà Sweeny –, allusivo a un'idea di 'libertà') perché non ancora convolata a nozze con il Duca, è in attesa del suo amante in una grande tenuta di campagna. Nel frattempo, una breve sezione dialogica svolta principalmente con il sostegno di fisarmonica, pianoforte e archi presenta l'amica e il Gigolò che con fare divertito conversano sul recente divorzio della donna. Il tono, come nella scena precedente, si mantiene sul registro buffo – si osservino in particolare gli interventi di tre temple block in contrappunto con le risate del soprano quando questa accenna agli appetiti sessuali della Duchessa (da 1b, bb. 35-39). Solo per un momento la trepida attesa della donna, introdotta dalla ricomparsa dell'inciso di semitoni discendenti (*dolcissimo*), ora agli archi, ed espressa poi dai morbidi arpeggi dell'arpa, sembra coinvolgere i due ospiti – prova ne è la splendida frase melodica con cui le risponde *lusingando* il Gigolò, «He won't be here yet, darling» –

ESEMPIO 3a (scene 2, C¹, bb. 48-56)

(stage front, as if looking out of a window)

Gigolò

Duchessa *p*

Here he comes. Here he comes. Here he comes. I know it. I know it. He

Amichetta *f* *leggiero e chiaro*

He'll be here quite soon enough. And we'll be bored of him before he's gone.

lusingando

won't be here yet, dar - ling.

prima che tutte e tre le voci si uniscano in un vivace cicalcio che termina in una fragorosa risata generale.

MAID AS CONFIDANTE

She treated him like a banker –

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

He beat her –

MAID AS CONFIDANTE

She beat him,^{ix} in the end –

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

Still, one looks at him, and one knows he could beat his wife.

And as for her, she has the look of one who will let herself be beaten for money.

But Mr Freeling,

(*Confidentially*)

I shouldn't trust him.

MAID AS CONFIDANTE

You dine with him once a week.

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

We all do, darling, but I shouldn't trust him.

She deserves better than him.

MAID AS CONFIDANTE

She deserves nothing.

She'll get better than him.

(*Laughter*)

Watch her practise on the Duke, when he arrives.

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

It's more than practising.

She'll catch him. She's got the knack.

DUCHESS (*stage front, as if looking out of a window*)

Here he comes. I know it. I know it.

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

He won't be here yet, darling.

MAID AS CONFIDANTE

He'll be here quite soon enough. And we'll be bored of him before he's gone.^x

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

Not me.

DUCHESS

Nor me.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Lei lo trattava come un banchiere –

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Lui la picchiava –

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Dopotutto era lei a picchiarlo –

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Comunque, a ben guardarlo, si capisce che picchierebbe la moglie.

E lei ha proprio l'aspetto di una che si farebbe picchiare per i soldi.

Ma il signor Freeling,

(*In tono confidenziale*)

non dovrei fidarmi di lui.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Cenate con lui una volta alla settimana.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Lo facciamo tutti, cara, ma non dovrei fidarmi di lui.

Lei merita qualcuno migliore di lui.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Lei non merita un bel niente.

Vedrai che riuscirà a trovarselo qualcuno meglio di lui.

(*Risata*)

Quando il Duca arriva, guardala mentre fa pratica su di lui.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

È più di una pratica.

Lei si impossesserà di lui. Ormai ci ha fatto la mano.

LA DUCHESSA (*sul proscenio, come guardasse fuori da una finestra*)

Ecco che arriva, lo sento.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Non ancora, cara.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Sarà qui molto presto. E ci stuferemo di lui prima che se ne vada.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Non io.

LA DUCHESSA

E neanch'io.

^{ix} Aggiunta: «ha, ha, ha, ha».

^x Aggiunta: «DUCHESS / Bored? / ELECTRICIAN / Bored? / DUCHESS / Bored? / ELECTRICIAN / Bored? / DUCHESS / Bored? / ELECTRICIAN / Bored?».

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

He's heaven.

DUCHESS

Perfect heaven.

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

And charming.

DUCHESS

So charming.

MAID AS CONFIDANTE

And rich.

DUCHESS

So rich.

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

The richest –

MAID AS CONFIDANTE, DUCHESS and ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

Richard!!!

(They all laugh: exaggeratedly polite)

(What follows is an aria for the Duchess and a simultaneous duet between Electrician as Lounge Lizard and Maid as Confidante. Not a terzetto)

DUCHESS^{XI}

I could never grow bored of dukedoms. But now I'm so bored.⁷

It's an hour before the Duke comes. There's an hour before tea.

Two hours before dressing. Three before cocktails.

Four before dinner, and an age before bed.

These hours to fill, hours upon hours with nothing but chatter.

And at the end of it, there's sleep.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

È fantastico.

LA DUCHESSA

È perfetto.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

E affascinante.

LA DUCHESSA

Così affascinante.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

È ricco.

LA DUCHESSA

Così ricco.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Il più ricco –

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA, LA DUCHESSA e L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Riccardo!!!

(Ridono in modo esageratamente garbato)

(Quello che segue è un'aria per la Duchessa e un duetto simultaneo tra l'elettricista nei panni del gigolò e la cameriera nei panni dell'amica. Non un terzetto)

LA DUCHESSA

Non potrei mai stufarmi di duchi e ducati. Ma in questo momento sono così stufa.

Manca un'ora all'arrivo del Duca. Un'ora al tè.

Due ore prima di vestirmi. Tre prima del cocktail.

Quattro prima della cena e una vita prima di andare a letto.

Tutte queste ore da riempire, ore su ore piene solo di chiacchiere,

e alla fine di tutto si dorme.

^{XI} Aggiunta: «(to herself)» – «(a parte)».

⁷ Ossessionata dalla ricchezza e dal prestigio sociale, «I could never grow bored of dukedoms» (da H, b. 99), ma annoiata al tempo stesso dalla snervante ripetitività delle sue giornate fatte di ricevimenti e pettegolezzi – «an age before bed» –, la Duchessa intona un arioso di stampo atonale, dove ogni frase è commentata ironicamente da un brusco intervento in *fortissimo* della fisarmonica, dei fiati e del washboard. Indifferenti alle parole della donna, i due ospiti continuano frattanto a bisbigliare in sottofondo – e dalle loro parole veniamo per la prima volta a conoscenza del carattere egocentrico e sprezzante del Duca – fino a prendere il sopravvento per esprimere, in una breve sezione a due sottovoce, la loro assoluta convinzione che il prossimo matrimonio sarà un sicuro fallimento. Una nuova, seppur fugace arcata melodica ascendente, questa volta affidata all'Amichetta alle parole «No darling, it was just the man» (M¹, b. 154), introduce quindi una breve pantomima che prepara la canzone successiva – la stessa che l'elettricista aveva parodiato nella scena iniziale – intonata dal Gigolò per intrattenere la Duchessa.

MAID AS CONFIDANTE

Did you hear about Poppy?

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

Poppy?

MAID AS CONFIDANTE

Poppy. She was five months gone when she went to the Duke, and he wouldn't do a thing.

DUCHESS (*trying to break in*)

But the Duke, you say –

MAID AS CONFIDANTE

You know how she was before all this, but you simply wouldn't believe.

She was a wreck, a perfect wreck.

DUCHESS (*to herself*)

I hear he's so handsome. I hear he's so rich.

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

He said it wasn't his. *On chuchote.*

MAID AS CONFIDANTE

It was his. He's a duke, but he's no gentleman.

DUCHESS (*to herself*)

I hear he's good to tenants. I hear he's a demon in the sack.

MAID AS CONFIDANTE

And now she's dead, and I told him, and he laughed.

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

He laughed.

MAID AS CONFIDANTE and ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

He laughed and now she's dead.

DUCHESS

I hear he gives to charity.

I hear him coming...

MAID AS CONFIDANTE and ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

She's dead. But it makes no odds.

(*Gesture to the Duchess*)

She'll marry him soon enough.

ELECTRICIAN [AS LOUNGE LIZARD]

She deserves him.

MAID [AS CONFIDANTE]

You're right.

DUCHESS

I hear him coming.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Hai sentito di Poppy?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Poppy?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Poppy. Era incinta di cinque mesi quando si è rivolta al Duca, e lui non ha voluto far niente.

LA DUCHESSA (*cercando di intervenire*)

Ma il Duca, tu dici...

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Ti ricordi com'era prima: semplicemente non ci crederesti.

Era ridotta un rottame, un vero rottame.

LA DUCHESSA (*a se stessa*)

Ho sentito dire che è così bello. E ricco.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Lui diceva che il bimbo non era suo – *on chuchote.*

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

E invece sì, era suo. Lui è un duca, ma di certo non un gentiluomo.

LA DUCHESSA (*a se stessa*)

Ho sentito dire che è così buono coi suoi affittuari. E che è una bomba a letto.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

E adesso è morta, e gliel'ho detto, e si è messo a ridere.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Si è messo a ridere.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA e L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Si è messo a ridere e lei è morta.

LA DUCHESSA

Ho sentito dire che fa beneficenza.

Sento che arriva...

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA e L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

È morta. Ma non fa alcuna differenza.

(*Indica la Duchessa*)

Lo sposerà lei, molto presto.

L'ELETTRICISTA [NEI PANNI DEL GIGOLÒ]

Se lo merita.

LA CAMERIERA [NEI PANNI DELL'AMICA]

Hai ragione.

LA DUCHESSA

Sento che arriva.

MAID AS CONFIDANTE and ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

And they'll kill each other.

DUCHESS

I hear him coming.

MAID AS CONFIDANTE

No darling, it was just the man.

(Pantomime: Duchess sits down patting a cushion beside her. Electrician as Lounge Lizard moves to join her. Duchess indicates she meant Maid. Electrician as Lounge Lizard wanders away, faintly rebuffed. Maid goes to sit by Duchess)

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD *(Distractedly, picks up a magazine)*

Respectability stretch^{xii}

(Puts it down – goes over to the gramophone on the floor and starts the record that is on it)

Forget restrictions⁸

Legality

No more commandments

When your eyes are fixed on me.

There's nothing in all the world

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA e L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

E si faranno fuori a vicenda.

LA DUCHESSA

Sento che arriva.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

No cara, è qualcun altro.

(Pantomima: La Duchessa si siede sistemando un cuscino dietro di sé. L'elettricista nei panni del gigolò le si avvicina, ma lei fa capire che vuole la cameriera. L'elettricista nei panni del gigolò si allontana, leggermente avvilito. La cameriera va a sedersi vicino alla Duchessa)

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ *(prende una rivista con fare distratto)*

Eccesso di decoro

(La poggia – si dirige verso il grammofoono che è sul pavimento e fa partire il disco)

Dimentica ogni limite

La legalità

Niente moralità

Se il tuo sguardo è su di me.

Non esiste altro al mondo

^{xii} «(Ba be dap be doo) Respectability stretch (Bup bup)».

⁸ Nello stile languido e garbato delle canzoni di Cole Porter e delle *swinging bands* degli anni Trenta, il brano, scritto con due diesis in chiave, rappresenta il solo esempio di musica di scena presente nell'opera e svolge, come già ricordato, un ruolo fondamentale a livello drammatico perché riflette nelle sue numerose riprese sempre più incerte e deformate la progressiva degradazione sociale della protagonista. Introdotta dal battito regolare di *hit-hat*, ottoni e fisarmonica (da N, b. 167), la canzone presenta un andamento morbido e cullante, suggerito in particolare nello splendido ritornello, «I love you. Why don't you love me back until we're ninety five», dal delicatissimo accompagnamento sincopato di violini e pianoforte, mentre il clarinetto esegue un flessuoso controcanto *molto espressivo*:

ESEMPIO 3b (1^ap, bb. 198-209)

The musical score for Example 3b consists of five staves. The top staff is for the vocal line of the Gigolò, with lyrics: "I love you. Why don't you love me back until we're". The second staff is for Violin I-II. The third staff is for Viola, with dynamics *pp* and *cpr.*. The fourth staff is for Violoncello, with dynamics *mf* and *pp*. The fifth staff is for Piano, with dynamics *mf* and *pp*. The score shows a complex rhythmic accompaniment with syncopation and dynamic contrasts.

Like being curled around your little finger
 Divinest feeling
 Dizzying touch
 But for Mr Freeling
 I would float right through the ceiling
 And admit my heart is reeling
 with this electric feeling
 That I love you
 Why don't you love me back until we're ninety five
 Your love is keeping me alive
 And I've succumbed to your unchecked ability
 Chased away respectability
 Stretch me out
 Touch the feelings that we feel when we collide
 You're my ideal
 So see you tonight.

Come avvolgersi al tuo dito
 Sensazione d'infinito
 Che mi scuote nel profondo
 Ma per il signor Freeling
 Volerei in paradiso
 Con il cuore titubante
 Nel sentire una scossa
 Per volerti come amante
 Dunque amami in eterno
 Il tuo amore mi tiene in vita
 Al tuo fascino ho ceduto
 Ho scacciato il decoro
 Fammi stare accanto a te
 Senti il fremito dei corpi
 L'ideale sei per me
 E stanotte voglio averti.

DUCHESS

Divinest feeling.^{xiii} They wrote that song for me, you know. They wrote so many songs for me. Dizzying touch.

LA DUCHESSA

Sensazione d'infinito. Hanno scritto questa canzone per me, lo sai. Hanno scritto così tante canzoni per me. Profondo scuotimento.

segue nota 8

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics: "nine - ty five? Your love is keep - ing me a - live". The middle staff is the piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic and a *molto espr.* marking. It includes a *mp arco* section. The bottom staff continues the piano accompaniment with a *legg. ma marc.* marking. The score is in 4/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Tra una prima esposizione e la ripresa variata del pezzo chiuso («Who said it mattered?», u, b. 263: si noti un carattere tonale qui molto più marcato, che si traduce in triadi in stato fondamentale e in rivolto) la Duchessa cerca di unirsi al canto, ma non riesce a ricordarsi le parole – e non a caso proprio quando deve citare il signor Freeling, l'uomo dal quale è in procinto di divorziare. L'amica ha dunque modo di blandirla con rassicurazioni di circostanza, fino a quando l'avverte dell'arrivo del Duca, scatenando la gioia incontenibile della donna che si precipita sul proscenio sul potente rintocco delle campane tubolari (da x, b. 303). L'uomo ha solo il tempo di pronunciare un saluto che suona di avvertimento – come pare suggerire il brusco passaggio dal registro grave al falsetto della voce –, a cui la Duchessa risponde all'opposto con un salto discendente di nona sopra una trama plumbea di accordi a piena orchestra.

^{xiii} Aggiunta: «(Forgets the words) (Ba ba ba ba ba ba ba ba or other nonsense syllables) / (Spoken)» – «(Si dimentica le parole) (Ba ba ba ba ba ba ba ba o altre sillabe senza significato) / (Parlato)».

MAID AS CONFIDANTE^{xiv}

I know.

DUCHESS

Sometimes I wonder –

MAID AS CONFIDANTE^{xv}

What do you wonder, darling?

DUCHESS

Sometimes I wonder whether anyone will ever write songs for me, or love me ever again.

MAID AS CONFIDANTE

Of course they will, darling.

DUCHESS

Yes, I suppose they will. The Duke would do.

MAID AS CONFIDANTE

To write songs, darling?

DUCHESS

To buy them, darling.

ELECTRICIAN AS LOUNGE LIZARD

Who said it mattered?

What the public prints will say

They should be flattered

Now one reads them every day

They say our love is queer and sinful and blind

But darling don't let panic muddle your mind

For if you ran away

Every night and every day

I would pursue you

I'd walk a thousand miles

Endure your guiles

For just one chance that you'd hold me

Touch me

Love me

I'm in your clutches

Duchess

Mine.

DUCHESS

Divinest feeling.

MAID AS CONFIDANTE

Darling, I think that's him.

DUCHESS

That's him?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Lo so.

LA DUCHESSA

Ah. A volte mi chiedo...

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Cosa ti chiedi, cara?

LA DUCHESSA

A volte mi chiedo se mai qualcuno scriverà ancora canzoni per me, oppure se mi amerà ancora.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Ah, ma certo, cara.

LA DUCHESSA

Sì, credo di sì. Il Duca lo farebbe.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Scrivere canzoni, cara?

LA DUCHESSA

Comperarle, cara.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL GIGOLÒ

Chi dice che è importante

Cosa dirà la stampa?

Saranno lusingati

Perché di ciò si campa

Se il nostro amore è falso, cieco e peccaminoso

non lasciare, o cara, che intralci il tuo riposo

Perché al tuo fuggire

Ogni notte e ogni giorno

Ovunque ti inseguirei

Per miglia correrei

A sopportar le insidie

Per farmi poi ghermire

Toccami

Amami

Son nelle tue spire

Duchessa

Mia.

LA DUCHESSA

Sensazione d'infinito.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMICA

Cara, penso che sia lui.

LA DUCHESSA

Chi, lui?

^{xiv} «(smiling)» – «(sorridendo)».

^{xv} Aggiunta: «(spoken)» – «(parlato)».

(She leaps off the bed, takes the needle forcefully off the record player and runs to the window, i.e. the front of the stage)

That's his car. He's in the house.
It can't be long. I'll see him soon.

(Door at back of stage opens, and in the same way as the last scene, a man's figure is outlined against brilliant backlighting. Maid as Confidante and Electrician as Lounge Lizard stand up)

(She turns round, suddenly seeing him. Abrupt silence)

HOTEL MANAGER AS DUKE

Dear Mrs Freeling.

DUCHESS

Dear Duke.

(The door behind him slams violently. Cue for black-out and Interlude)

(During the Interlude, Duchess and Duke stand apart facing front, two imposing figures, half-lit. Electrician and Maid dress Duke and Duchess^{xvi} in wedding clothes)⁹

[SCENE] THREE: *Nineteen Thirty Six*^{xvii}

Hotel Manager as Duke stays where he is through interlude – an impressive half-lit figure at the back of the stage. As the interlude comes to an end the lights go down to complete black, where the scene begins.

(The following pantomime is seen not through being lit, but as if through flash-bulbs being let off every now and again from the flies. The stage is otherwise at first utterly dark. Thirteen tableaux, happening at intervals through the following Fancy Aria.

1. Hotel Manager as Duke and Duchess before Electrician as Priest.

(Salta giù dal letto, stacca con violenza la puntina del grammofono e corre alla finestra, vale a dire sul proscenio)

Quella è la sua auto. È già entrato.
Non può metterci tanto. Tra poco lo vedrò.

(La porta in fondo al palcoscenico si apre e, come nella scena precedente, la figura di un uomo appare splendente in controluce. La cameriera nei panni dell'amica e l'elettricista nei panni del gigolò si alzano)

(La Duchessa si volta e scorge d'improvviso il Duca. Silenzio immediato)

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Cara signora Freeling.

LA DUCHESSA

Caro Duca.

(La porta dietro di lui sbatte violentemente. Si spengono i riflettori e inizia l'interludio)

(Durante l'interludio, la Duchessa e il Duca sono in piedi, lontani, l'uno di fronte all'altro, due figure imponenti. L'elettricista e la cameriera li vestono da sposi)

SCENA TERZA: *Millenovecentotrentasei* (1936)

Il direttore dell'hotel nei panni del Duca rimane dov'è durante l'interludio – una figura imponente illuminata a metà sul fondo del palco. Man mano che l'interludio giunge a conclusione le luci si abbassano fino al buio totale. A quel punto inizia la scena.

(La pantomima seguente si intravede non perché illuminata dai riflettori, ma come se dei flash esplodessero di quando in quando dalla graticcia. Inizialmente il palco è completamente al buio. Tredici quadri si succedono a intervalli durante la seguente 'aria dell'«immagina...»'.

1. Il direttore dell'hotel nei panni del Duca e la Duchessa sono in piedi davanti all'elettricista nei panni del prete.

^{xvi} «Electrician as Lounge Lizard and Maid as Confidante dress them piece by piece» – «l'elettricista nei panni del gigolò e la cameriera nei panni dell'amichetta li vestono, un indumento dopo l'altro».

⁹ Echi della canzone, affidati su valori lunghi a fiati e archi in *fortissimo*, punteggiano il successivo interludio orchestrale (da γ , b. 329), ma ora l'atmosfera si è fatta alquanto minacciosa, quasi a presagire l'esito amaro delle nozze imminenti. A rinforzare ulteriormente la sensazione di tragedia incombente è la *ruvida* cadenza del corno, a cui seguono raggelanti strisciate degli archi e ancora brandelli della canzone ai fiati che faticano però ad emergere dal trillo prolungato del tam-tam.

^{xvii} Aggiunta: «Fancy Aria with Wedding» – «Aria dell'«immagina...» con matrimonio».

2. *Hotel Manager as Duke and Duchess embracing. Electrician as Priest sitting on the ground.*
3. *Duchess sandwiched between Electrician as Priest and Hotel Manager as Duke.*
4. *Electrician as Priest and Duchess kissing. Hotel Manager as Duke watches.*
5. *Hotel Manager as Duke and Duchess before Electrician as Priest.*
6. *Hotel Manager as Duke and Duchess before Electrician as Priest.*
7. *Electrician as Priest and Duchess embracing. Hotel Manager as Duke sitting on the ground.*
8. *Dispatched to different parts of the stage – as if caught in conversation with invisible guests.*
9. *Standing in a line – Duchess (central) veiled.*
10. *Lying in a pile on top of each other.*
11. *Standing in a line – Electrician as Priest veiled.*
12. *Standing in a line – Hotel Manager as Duke veiled.*
13. *Electrician as Priest and Hotel Manager as Duke and Duchess collapsed in a heap on top of each other on the bed. They stay there writhing lewdly during the Interlude – until curtain)*
2. *Il direttore dell'hotel nei panni del Duca e la Duchessa si abbracciano. L'elettricista nei panni del prete è seduto sul pavimento.*
3. *La Duchessa è stretta a sandwich tra l'elettricista nei panni del prete e il direttore dell'hotel nei panni del Duca.*
4. *L'elettricista nei panni del prete e la Duchessa si baciano. Il direttore dell'hotel nei panni del Duca osserva.*
5. *Il direttore dell'hotel nei panni del duca e la Duchessa sono in piedi davanti all'elettricista nei panni del prete.*
6. *Il direttore dell'hotel nei panni del duca e la Duchessa sono in piedi davanti all'elettricista nei panni del prete.*
7. *L'elettricista nei panni del prete e la Duchessa si abbracciano. Il direttore dell'hotel nei panni del Duca è seduto sul pavimento.*
8. *I tre personaggi sono dispersi in varie parti del palcoscenico – come se conversassero con ospiti invisibili.*
9. *In fila uno dietro l'altro – la Duchessa (al centro) è velata.*
10. *Ammucchiati uno sopra l'altro.*
11. *In fila uno dietro l'altro – l'elettricista nei panni del prete è velato.*
12. *In fila uno dietro l'altro – il direttore dell'hotel nei panni del Duca è velato.*
13. *L'elettricista nei panni del prete, il direttore dell'hotel nei panni del Duca e la Duchessa sprofondano in un'ammucchiata sul letto. Rimangono contorti in pose indecenti durante l'interludio fino al sipario)*

MAID AS WAITRESS^{xviii}

Fancy.¹⁰

LA CAMERIERA DELL'HOTEL NEI PANNI DI UNA CAMERIERA CHE PREPARA IL RICEVIMENTO
Immagina.

^{xviii} «Lights up on Maid as Waitress» – «Sotto i riflettori sta la cameriera nei panni della cameriera che prepara il ricevimento».

¹⁰ La cameriera sta fantasticando mentre prepara il pesce in gelatina e altre pietanze raffinate, e intona un'aria dalle incerte movenze di valzer – fin dall'inizio la donna è in stato di piacevole euforia alcolica, come si può osservare dai continui singhiozzi della voce

ESEMPIO 4 (scene 3, ⁸A, bb. 3-15)

Camierera

Fan-cy, fan-cy be-tug neth. Fan-cy be-mg love-ly. Fancy hav-tug moneyto waste,
and not mind-ing it. They've got too much no-ney, and nothing to do. Nothing to do.

Fancy being rich.
 Fancy being lovely.
 Fancy having money to waste, and not minding it.

They've got too much money, and nothing to do.
 Nothing to do, but come to a wedding in the middle
 of the week.

(Laughter)

Only fancy.
 Fancy eating lobster in the middle of the week stand-
 ing up.

Fancy drinking champagne in the middle of the day
 and too drunk to worry and twelve and six a bot-
 tle.

Fancy being her.

The food's so lovely, though.

Shining like water, all under aspic.

Cut fruit in aspic, vegetable shapes, whole chicken.

Fish swimming in aspic, caught in stiff water.

Preserved.

She doesn't look happy. She looks rich.

(Laughter)

I wouldn't want to be happy if I was as rich as that.
 I'd be like her. I'd marry rich men.

I wouldn't live in two rooms in Kentish Town, I'll tell
 you that for nothing.

I'd wear a tiara for breakfast.

I'd sleep in an hotel if I felt like it in the afternoon.

I'd eat nothing that wasn't lovely in aspic and hard
 work for someone.

I'd buy a whole shop full of diamonds and have it de-
 livered in a carriage if I felt like it.

And I would feel like it, and I'd look as miserable as
 sin.

Just like her.

Immagina di essere ricca.

Immagina di essere attraente.

Immagina di avere soldi da buttare senza dovertene
 preoccupare.

Avere troppi soldi e niente da fare.

Niente da fare se non partecipare a un matrimonio a
 metà settimana.

(Risata)

Immaginati.

Immagina di mangiare in piedi aragosta a metà setti-
 mana.

Immagina di bere champagne a metà giornata ed es-
 sere troppo ubriaca per preoccuparti dei dodici scel-
 lini e sei pence la bottiglia.

Immagina di essere lei.

Il cibo, dopotutto, è squisito.

Brilla come acqua ed è tutto in gelatina.

Pezzi di frutta in gelatina, sformati di verdura, un
 pollo intero.

Pesce che nuota in gelatina, catturato in acqua rap-
 presa.

In conserva.

Non sembra felice. Sembra ricca.

(Risata)

Non avrei bisogno di essere felice se fossi così ricca.

Vorrei essere come lei. Sposerei uomini ricchi.

Non vivrei in due stanze a Kentish Town, questo è si-
 curo.

Metterei un diadema a colazione.

Dormirei in un albergo il pomeriggio se ne avessi vo-
 glia.

Non mangerei nulla che non fosse incantevolmente
 presentato in gelatina e preparato con fatica da qual-
 cuno.

Comprerei un intero negozio di diamanti e me li fa-
 rei consegnare in carrozza, se ne avessi voglia.

E ne avrei voglia, e mi sentirei triste come il pecca-
 to.

Proprio come lei.

segue nota 10

– e osserva con viva partecipazione il lusso e l'esuberanza dei nobili invitati. La situazione scenica, con il servitore che immagina di trovarsi al posto del padrone, rimanda con nostalgia al mondo dell'opera buffa; d'altro canto l'orchestrazione scintillante e quasi ridondante traduce perfettamente in musica la sensazione di eccessivo sfarzo. Si noti come in questo scorcio si realizzino le divergenze maggiori tra libretto e partitura. Hensher ha progettato una serie di quadretti che mettono subito in berlina i rapporti fra la protagonista, il marito e il celebrante, ma Adès non lo segue.

Just fancy being her.

(She takes a bottle of champagne, and, over the next four lines^{xix}, pulls the cork out)

Fancy putting milk and almonds in your bath.

Fancy your underclothes costing thirty shillings the ounce.

Yes, fancy having nothing to do but wait for the man for your hair and the girl for your skin and the boy with the telegram with reply paid for.

Fancy purchasing a Duke.

(The bottle explodes. She pours it into a glass while singing, and carries on pouring into the overflowing glass until the bottle is quite empty and the table sopping wet)

That's what I want.

That's what you want.

You'd love it.¹¹

(She takes the glass of champagne over to the bed and hands it to the Electrician as Priest, who drinks it in one go – with his mouth shut, so that all the champagne runs down his face and down his clothes. The Maid as Waitress walks away. He throws the glass after her, and seizes the Duchess and kisses her violently. She acquiesces)

[SCENE] FOUR: *Nineteen Fifty Three*

(Duchess alone on the bed with a telephone. White dressing gown, head wrapped in a white towel. Possibly with a face mask on. She dials. Hotel Manager as Laundryman answers)

HOTEL MANAGER AS LAUNDRYMAN^{xx}

How may I help you?

Immagina solo di essere lei.

(Prende una bottiglia di champagne e, nelle successive battute, la stappa)

Immagina di mettere latte e mandorle nella vasca da bagno.

Immagina di indossare biancheria intima che costa trenta scellini l'oncia.

Sì, immagina di non avere nient'altro da fare che aspettare il parrucchiere, l'estetista e il fattorino con il telegramma con risposta pagata.

Immagina di comprare un Duca.

(La bottiglia fa il botto. La cameriera inizia a versare lo champagne mentre canta, e continua a versarlo nel bicchiere colmo fino a quando la bottiglia è quasi vuota e il tavolo fradicio)

Questo è quello che voglio.

Questo è quello che vuoi.

Ne saresti entusiasta.

(Porta il bicchiere di champagne a letto e lo passa all'elettricista nei panni del prete che lo beve d'un fiato – a bocca chiusa, così che tutto lo champagne gli si rovescia sul viso e sui vestiti. La cameriera dell'hotel nei panni della cameriera si allontana. L'uomo getta il bicchiere dietro di lei, afferra la Duchessa e la bacia con violenza. Lei acconsente)

SCENA QUARTA: *Millenovecentocinquantatre (1953)*

(La Duchessa, sola, sul letto con un telefono. Ha una vestaglia bianca e un asciugamano bianco in testa. Volendo una maschera facciale. Chiama al telefono. Il direttore dell'hotel nei panni di un addetto alla lavanderia risponde)

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DI UN ADDETTO ALLA LAVANDERIA

Come posso aiutarla?

^{xix} «few bars» – «poche battute seguenti».

¹¹ Un brevissimo interludio orchestrale che disegna sussurri quasi impercettibili (o°, b. 113) prepara la grande scena centrale della *fellatio*, introdotta da un'estesa sezione strumentale in cui le percussioni (bongo molto piccolo, due piatti e set di grancasse con bacchette) giocano un ruolo principale, assieme ai brevi incisi nel registro grave del clarinetto contrabbasso e agli interventi degli ottoni in piena *bagarre* atonale. Ad alludere all'atto sessuale successivo intervengono poi i prolungati mormorii seguiti da brevi esclamazioni di piacere o da piccoli colpi di tosse della Duchessa, che precedono i primi due falliti, e molto comici tentativi della donna di contattare il servizio in camera – la situazione ricorda da vicino quella, ben più tragica, dell'eroina della *Voix humaine* di Poulenc.

^{xx} Aggiunta: «(over telephone)» – «(al telefono)».

DUCHESS

Room service?

HOTEL MANAGER AS LAUNDRYMAN

This is the laundry, ma'am.

DUCHESS (*putting the telephone down*)

I wanted room service.

(*Dials again, more deliberately. Hotel Manager as Other Guest answers*)

HOTEL MANAGER AS OTHER GUEST

Cindy? Is that you, Cindy, honey?

DUCHESS

No, this is – I wanted room service.

HOTEL MANAGER AS OTHER GUEST

Me too, sweetheart.

(*Orchestra laughs as Duchess puts telephone down. Picks up phone and dials again with exaggerated de-liberation*)

ELECTRICIAN AS WAITER^{xx}

Room –

ELECTRICIAN AS WAITER with DUCHESS

service?

DUCHESS

Listen –

ELECTRICIAN AS WAITER

Can we be of any service, madam?

DUCHESS

Listen to me. I'd like a bottle of –

ELECTRICIAN AS WAITER

Certainly, madam.

DUCHESS

a bottle of claret and some sandwiches. Can you do that? I want some beef.¹²

ELECTRICIAN AS WAITER

Now, madam.^{xxi}

LA DUCHESSA

Servizio in camera?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DI UN ADDETTO ALLA LAVANDERIA

Questa è la lavanderia, signora.

LA DUCHESSA (*mette giù il telefono*)

Volevo il servizio in camera.

(*Prova ancora, con più attenzione. Il direttore dell'hotel nei panni di un altro ospite risponde*)

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DI UN ALTRO OSPITE

Cindy? Sei tu, Cindy, tesoro?

LA DUCHESSA

No, sono... Volevo il servizio in camera.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DI UN ALTRO OSPITE

Anch'io, bellezza.

(*L'orchestra ride mentre la Duchessa mette giù il telefono. Riprende la cornetta e prova di nuovo con attenzione esagerata*)

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DI UN CAMERIERE

Servizio –

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DI UN CAMERIERE e LA DUCHESSA

in camera?

LA DUCHESSA

Ascolti...

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DI UN CAMERIERE

In cosa posso servirla, signora?

LA DUCHESSA

Vorrei una bottiglia di...

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DI UN CAMERIERE

Certo, signora.

LA DUCHESSA

una bottiglia di rosso e dei panini. Può portarmeli? E un po' di carne di manzo.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DI UN CAMERIERE

Subito, signora.

^{xx} Aggiunta: «(*over telephone*)» – «(*al telefono*)».

^{xxi} Aggiunta: «(*Sound of telephone hanging up*)» – «(*Riattacca la cornetta*)».

¹² Una volta trovato con gioia il numero giusto, la Duchessa ordina al cameriere al telefono di portarle subito del vino rosso e della carne di manzo – anche in questo caso la simbologia sessuale è fuor di dubbio manifesta –; nell'attesa si lancia in un arioso nel quale già pregusta il prossimo amplesso, mentre l'orchestra espone a più riprese un'agile figurazione cromatica di semicrome ad imitazione di quella sulla quale l'uomo aveva offerto i propri 'servizi' rispondendo alla chiamata

DUCHESS

Bring me some wine.

(Telephone down)

Bring me meat. Bring me wine. Fill me up. Anything you have. But come. Come in. Come in.

(After a time – door knock)

Come in.

(Door knock, louder, sinister. Long pause)

LA DUCHESSA

Mi porti del vino.

(Mette giù il telefono)

Mi porti della carne. Mi porti del vino. Riempimi. Con tutto quello che hai. Ma vieni. Vieni. Vieni.

(Dopo un po' bussano alla porta)

Vieni.

(Bussano più forte alla porta con rumore sinistro. Lunga pausa)

segue nota 12

ESEMPIO 5a (scene 4, J, bb. 83-88)

Duchessa
(over telephone) ser - vice? Lis - ten

Cameriere
p Room - ser - vice? Can we be of a - ny ser-vice, ma-dam?
 - Lis-ten to me. I'd like a bot-tle of a bot-tle of - ela-ret and some sand-wi-ches.
 Cer-tain-ly, ma-dam.

ESEMPIO 5b (L, bb. 103-107)

Duchessa
dolcis. very mystically Bring me some wine

VI. I-II
sini. scampre Cl. III

Cl. b. I
pp Cl. b. II

Cl. b.
lusingando vic.

Come in.^{xxii}

Yes, come in.

(Impressive entrance of Electrician as Waiter. As he comes forward into the room, it can be seen that behind him is the Hotel Manager, standing in the doorway. The doors are slowly closed over the next three or four lines)¹³

DUCHESSA

What have you got there?

ELECTRICIAN AS WAITER

Claret, madam. And sandwiches, madam.

DUCHESSA

What sandwiches?

ELECTRICIAN AS WAITER

Beef, madam.

Vieni.

Sì, vieni.

(Entrata pirotecnica dell'elettricista nei panni del cameriere. Mentre avanza nella stanza, si intravede dietro di lui il direttore dell'hotel, in piedi sull'uscio. Sulle battute successive le porte si chiudono lentamente)

LA DUCHESSA

Cos'hai portato?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Vino rosso, signora. E dei panini, signora.

LA DUCHESSA

Che panini?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Di manzo, signora.

segue nota 12

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "Bring me meat". The middle and bottom staves are instrumental accompaniment. The music is in a minor key and features a chromatic progression. The lyrics are: "Bring me meat".

Progressivamente alla cellula cromatica, ora affidata ai tre clarinetti, viene sovrapposto un controcanto *dolcissimo e quasi mistico* dei violini, sostenuti poi anche da arpa, fisarmonica e pianoforte. A questi ultimi, quindi, in una nuova sezione in *più mosso* (da M, b. 119), subentrano gli ottoni insieme a diverse percussioni (bongo, piatti, rullante, grancassa e temple block) che conducono la voce, impegnata in una serie di ansimanti «Come!» – «vieni»: inutile sottolineare il doppio senso! –, imitati presto da un efficacissimo gesto strumentale di semitono discendente, fino all'agognato orgasmo confermato dal gioioso trillare di due campanelli elettrici (da P4, b. 147) e dagli accordi selvaggi in *fortissimo* a piena orchestra, mentre il cameriere batte tre volte alla porta.

^{xxii} Aggiunta: «(Wildly)» – «(Selvaggiamente)».

¹³ Una volta entrato l'uomo, ha inizio tra i due un fitto dialogo punteggiato in orchestra da brevissimi frammenti strumentali che paiono suggerire un clima di imbarazzo e tensione. Il cameriere si esprime in tono quasi meccanico, al contrario le frasi della donna sono di respiro più ampio e suadente, rinforzate nella loro opera di lenta seduzione dagli accordi tenuti di archi e fiati, mentre il ritmo sempre più inquieto dettato dalla *cabaça* (una zucca secca e cava utilizzata come idiofono nella tradizione afro-brasiliana) traduce l'insopprimibile desiderio sessuale della Duchessa. Per meglio delineare, inoltre, il carattere decisamente spregiudicato della protagonista Hensher trova il modo di sottolinearne lo scarso conto in cui tiene il denaro – e con quanta beffarda ironia i due quadri estremi descriveranno le privazioni finanziarie del presente! – così come la noia per le gerarchie sociali, «The coronation. [...] that nonsense» (W¹, bb. 205-207).

DUCHESS

That will do very well. Wait one instant.

ELECTRICIAN AS WAITER

Yes, madam.

(He puts the tray down on the table. She goes over to the bed and sits down. She starts to rummage through her things which are lying in a pile on the bed, looking for money)

DUCHESS

I may be some time. Sit down.

ELECTRICIAN AS WAITER

I am not permitted, madam.

(She stops and looks at him properly, as if for the first time)

DUCHESS

You are permitted.

ELECTRICIAN AS WAITER

Yes madam.

DUCHESS

And you needn't call me madam every word. I don't require it.

ELECTRICIAN AS WAITER

Yes madam.

(He sits down heavily on a gilt wood chair behind him. She produces suddenly from her pile of clutter a big white note – not necessarily a realistic old five-pound note)

DUCHESS *(waving it at him)*

Here. That will do.

ELECTRICIAN AS WAITER

Will that do, madam?

DUCHESS

I said, that will do. Do you find it too much?

ELECTRICIAN AS WAITER

They pay me here that much in a week.

DUCHESS

A week?

(She looks at the note – obviously more than she thought it was)

I see. You don't care to be given it as a present. You are unusual.

ELECTRICIAN AS WAITER

No –

(Stops himself from saying Madam)

LA DUCHESSA

Andrà benissimo. Aspetta un attimo.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Sì, signora.

(Posa il vassoio sul tavolo. La Duchessa va verso il letto e si siede. Comincia a rovistare tra le sue cose ammucciate sul letto in cerca dei soldi)

LA DUCHESSA

Mi ci vorrà un po'. Siediti.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Non mi è consentito, signora.

(La Duchessa si ferma e lo guarda bene, come fosse la prima volta)

LA DUCHESSA

Te lo consento io.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Sì, signora.

LA DUCHESSA

E non devi chiamarmi signora di continuo. Non c'è bisogno.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Sì, signora.

(Si siede pesantemente su una sedia di legno dorata dietro di lui. D'improvviso la Duchessa estrae dal suo cumulo di cose una grande banconota bianca – non è necessario che sia una vera vecchia banconota da cinque sterline)

LA DUCHESSA *(sventolandogliela davanti)*

Ecco, questa andrà bene.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Andrà bene, signora?

LA DUCHESSA

Ho detto di sì. Pensi che sia troppo?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Qui guadagno quei soldi in una settimana.

LA DUCHESSA

Una settimana?

(Guarda la banconota, ovviamente è più di quello che pensava)

Capisco. Non ti interessa che te la offra come regalo. Sei strano.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

No –

(Si blocca prima di dire: «signora»)

DUCHESS

Most men like presents. You are unusual. And a small present, too.

You prefer not to be given things for nothing. You prefer to earn what you are given. Am I right?

ELECTRICIAN AS WAITER

I would like to keep my job, madam.

DUCHESS

You will keep your job. I imagine you are a good waiter.

ELECTRICIAN AS WAITER (*aggressive*)

Yes.

DUCHESS

Tell me, are you busy at the moment?

ELECTRICIAN AS WAITER

Busy?

DUCHESS

The hotel seems full to me.

ELECTRICIAN AS WAITER

The coronation.

DUCHESS

Oh, the coronation. I came here to escape that nonsense. Are you paid more when you are busy?

ELECTRICIAN AS WAITER

No.

DUCHESS

How much are you paid?

ELECTRICIAN AS WAITER

Paid?

DUCHESS

N'importe. Come here.

ELECTRICIAN AS WAITER

I like my job, madam.

DUCHESS

Yes, I imagine you do. *On chuchote pas*.

ELECTRICIAN AS WAITER

I'd like to keep my job, madam.

DUCHESS

They sack you for sitting down in a guest's room?¹⁴

LA DUCHESSA

Molti uomini amano i regali. Tu sei strano. E questo è poi un piccolo regalo.

Preferisci non ricevere nulla per nulla. Preferisci guadagnare quel che ti viene dato, giusto?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Vorrei conservare il mio posto, signora.

LA DUCHESSA

Conserverai il tuo posto. Immagino che tu sia un bravo cameriere.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE (*aggressivo*)

Sì.

LA DUCHESSA

Dimmi, hai da fare al momento?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Da fare?

LA DUCHESSA

L'albergo mi sembra pieno.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

L'incoronazione.

LA DUCHESSA

Oh, l'incoronazione. Son venuta qui per fuggire da quell'assurdità. Prendi di più quando hai tanto da fare?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

No.

LA DUCHESSA

Quanto prendi?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Quanto prendo?

LA DUCHESSA

N'importe. Vieni qui.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Mi piace il mio lavoro, signora.

LA DUCHESSA

Sì, lo immagino. *On chuchote pas*.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Vorrei conservare il mio posto, signora.

LA DUCHESSA

Ti cacciano se ti siedi nella stanza di un ospite?

¹⁴ Con sempre più insistenza la donna continua l'assalto: dapprima si mette il rossetto con deliberata sensualità – e sono sassofoni, clarinetto basso e ottoni a evidenziare con compiacimento il gesto della Duchessa (da Y, b. 221) –, quindi rassicura l'uomo sull'assenza del marito assaporando l'imminente conquista – si noti in partico-

(Duchess puts on her lipstick, slowly, lewdly. Electrician as Waiter stands up, not nervously but – quite suddenly – sexily. He walks over to the bed where she is sitting and begins to walk around it)

DUCHESS

There's no need for you to worry. It's quite safe. You must have done this before. No need to worry –

ELECTRICIAN AS WAITER

I never worry.

DUCHESS

We're undisturbed –

ELECTRICIAN AS WAITER

Be quiet.

DUCHESS

No one will come, the – my husband has no idea where I am. Yes, that will do. My husband has no idea. Forget who you are. Forget who I am. I have no idea. I do not know what I am doing. I have never done this before. I am deranged. I must be deranged. At these moments – yes, please – everything stops. Yes. Stop. I never asked you your name. You do not talk. I never ask. Be discreet, be good, be brutal. *(Goes off into humming)*

(La Duchessa si mette il rossetto lentamente e con sensualità. L'elettricista nei panni del cameriere è in piedi. Non è nervoso, ma si atteggiava, quasi di colpo, in modo provocante. Si avvicina al letto dove lei è seduta e inizia a girargli intorno)

LA DUCHESSA

Non devi preoccuparti. Non succederà niente. Di sicuro l'avrai già fatto. Non devi preoccuparti –

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Io non mi preoccupo mai.

LA DUCHESSA

Siamo soli –

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Zitta.

LA DUCHESSA

Non verrà nessuno, il – mio marito non sa dove sono. Sì, così può andare. Mio marito non sa nulla. Dimentica chi sei. Dimentica chi sono. Non ne ho idea. Non so cosa sto facendo. Non l'ho mai fatto prima. Sto impazzendo. Devo essere impazzita. In questi momenti – sì, così – tutto si ferma. Sì. Si ferma. Non ti ho chiesto come ti chiami. Tu non parli. Non ho chiesto niente. Sii discreto, bello, selvaggio. *(Inizia a fargli un pompino)*

segue nota 14

lare come il soprano deforma sempre più le parole pronunciandole come gemiti di piacere. Il cedimento del cameriere è ormai questione di momenti e quando il tenore per due volte supplica la donna di tacere la Duchessa è già in azione. Come in apertura di scena, la musica registra fedelmente l'intera 'operazione', dal respiro ansimante ai convulsi colpi di tosse del soprano, intercalati all'orgasmo dell'uomo reso attraverso turbinose figurazioni cromatiche nel registro grave di clarinetto basso, fisarmonica e pianoforte, seguite da insistenti strisciate degli archi che culmineranno in un accordo in *più che fortissimo* a piena orchestra (e la realizzazione musicale così esplicita rende inutile la didascalia prevista da Hensher che viene cassata in partitura, insieme al flash della macchina fotografica):

ESEMPIO 5c (5thHH, bb. 286-297)

The musical notation consists of two staves. The top staff is for the Duchess, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with lyrics: 'ag', 'ng_ugh!', 'ugh!', 'N - No!', and 'ah'. The bottom staff is for the Electrician as Waiter, also in treble clef, with lyrics: 'coughing' and 'tears throat'. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Il lungo istante di silenzio che segue è interrotto quindi da un breve scambio di battute, durante il quale il cameriere, dopo aver ottenuto la sua mancia, rivela alla donna di aver già goduto qualche mese prima del suo 'servizio', prima di uscire accompagnato dalle figurazioni di semicrome con cui aveva risposto alla chiamata, ora affidate in un gioco di imitazione a due clarinetti.

ELECTRICIAN AS WAITER

Be quiet.

(As the Electrician as Waiter has his orgasm a single flashbulb goes off. Awful noise of coughing from the Duchess, slowly subsiding.^{xxiii} Lights up)

DUCHESS

That will do. Take the money.

ELECTRICIAN AS WAITER

How much?

DUCHESS *(waving the note at him)*

That much.

ELECTRICIAN AS WAITER

That much?

DUCHESS

Is it too much?

ELECTRICIAN AS WAITER *(contemptuously takes it)*

Thank you, madam.

DUCHESS

Do you know who I am?

ELECTRICIAN AS WAITER

Oh yes, your Grace. Everyone knows who you are. All the boys, your Grace. Everyone. *On chuchote.*

DUCHESS^{xxiv}

Have I seen you before?

ELECTRICIAN AS WAITER

Last April. The same story.

(He goes to the door before he goes back to the dresser and picks up the bottle of claret and the sandwiches. He exits with them to a new coughing fit of the Duchess)¹⁵

[SCENE] FIVE: *Nineteen Fifty Three*

(Maid as Mistress on the bed. Hotel Manager as Duke putting on a dressing gown over a dress shirt and black tie)

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Zitta.

(Nel momento in cui l'elettricista nei panni del cameriere ha il suo orgasmo scatta una lampada per flash. Tremendi colpi di tosse della Duchessa che lentamente cessano. Si accendono le luci)

LA DUCHESSA

Così può andare. Tieni i soldi.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Quanto?

LA DUCHESSA *(sventolandogli la banconota in faccia)*

Ecco.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Quella?

LA DUCHESSA

È troppo?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE *(la prende sprezzante)*

Grazie, signora.

LA DUCHESSA

Sai chi sono io?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Oh, sì, Vostra Grazia. Tutti sanno chi siete. Tutti i ragazzi, Vostra Grazia. Tutti. *On chuchote.*

LA DUCHESSA

Ti ho mai visto prima?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL CAMERIERE

Lo scorso aprile. La stessa storia.

(Fa per andarsene, poi torna verso il mobile da toeletta, prende la bottiglia di rosso e i panini. Esce durante un nuovo accesso di tosse della Duchessa)

SCENA QUINTA: *Millenovecentocinquantatre (1953)*

(La cameriera nei panni dell'amante, sul letto. Il direttore dell'hotel nei panni del Duca si sta mettendo una vestaglia sopra a una camicia elegante e una cravatta nera)

^{xxiii} «Absolute stillness. ([Duchess] clears throat)» – «Silenzio assoluto. [La Duchessa] si schiarisce la voce».

^{xxiv} Aggiunta: «(astonished questioning look)» – «(lo guarda con aria attonita e interrogativa)».

¹⁵ Dopo un violento accordo di Si minore a piena orchestra segue un breve interludio (MM¹², b. 340) dominato dalla spessa trama accordale degli archi da cui emergono quasi d'improvviso vortici folate cromatiche di fiati e fisarmonica. Un minaccioso intervento del corno – basato sull'onnipresente intervallo di semitono discendente – pare per un momento ricordare la tragedia incombente, infine si odono graziosi ribattuti puntati in *pianissimo* che preparano l'atmosfera leggera della scena successiva.

MAID AS MISTRESS
Is Daddy squiffy?¹⁶

HOTEL MANAGER AS DUKE
No.

MAID AS MISTRESS
Is Daddy squiffy?

HOTEL MANAGER AS DUKE
I don't think so.

MAID AS MISTRESS
Is Daddy bloody squiffy?

HOTEL MANAGER AS DUKE
Well – perhaps just a little.

MAID AS MISTRESS
Good Daddy. And where has he been to be so squiffy?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE
È ubriaco il paparino?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA
No.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE
È ubriaco il paparino?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA
No, non penso.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE
È ubriaco fradicio il paparino?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA
Beh... forse solo un po'.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE
Bravo, paparino. E dove è stato per ubriacarsi così?

¹⁶ Dopo aver lasciato la moglie a una festa, il Duca è in casa con l'amante e, in preda ai fumi dell'alcool, incomincia a flirtare con la donna sulle note di valzer delicato, sobriamente accompagnato dal *pizzicato* sottovoce degli archi sopra flessuosi arabeschi del pianoforte:

ESEMPIO 6a (scene 5, ¹⁰A, bb. 1-5)

The musical score for Example 6a is set in 3/4 time. The vocal line for the Amante (soprano) begins with the lyrics "Is Dad - dy squif - fy?" and "No." The Duca's vocal line (bass) is shown above the Amante's. The instrumental accompaniment includes Violins I-II, Viola, and Piano. The piano part features a *pizzicato* texture with triplets and a *Cb. arco* section. Dynamics include *p* and *mf*.

Nell'amabile dialogo tra i due si aprono squarci *cantabili* da cui fanno capolino influenze del cabaret e di Kurt Weill, anche se il tono generale è reso comico dalle buffe colorature dei personaggi, dall'eccentricità della situazione – se la Duchessa è ossessionata dal sesso, di certo anche il Duca non scherza! – e dal linguaggio fitto di esplicite allusioni oscene. Confidando ciecamente nella fedeltà della sposa, «I know she'd die rather than let a man touch her», il Duca pare non badare affatto alle insinuazioni dell'amante – quando chiede «Give me some wine» riprende persino lo stesso lacerto melodico, oltre che le parole, intonato dalla moglie (cfr. es. 5b con scene 5, da L³, bb. 135-137) –, intento com'è a scolare champagne pensando solo al sesso. Esasperato però dall'insistenza della donna, le domanda infine di parlar chiaro con una frase che abbraccia l'intero registro vocale:

ESEMPIO 6b (w, bb. 265-271)

The musical score for Example 6b shows the vocal line for the Duca (bass) in a 3/4 time signature. The lyrics are "Are you saying the Du chess is a whore?". The music is marked with a forte *ff* dynamic and features a wide melodic range.

HOTEL MANAGER AS DUKE

The Hendersons. Good number. Grand style. You know, they said we'd never see that style again, after the war. And here we are and I can't remember such parties since my dancing days were over.

MAID AS MISTRESS

Queer, isn't it, darling? My father said quite the same thing my dear about the last war. And I can't remember it but by all accounts after the war was over –

HOTEL MANAGER AS DUKE (*heavily*)

I remember it.

(*Pause*)

MAID AS MISTRESS

And what has Daddy done with his baggage, then, the naughty naughty Daddy?

HOTEL MANAGER AS DUKE

Left her at the Hendersons holding court.^{xxxv} There's some man she's sweet on.

MAID AS MISTRESS

Jel-jels?

HOTEL MANAGER AS DUKE

Not a bit, my dear. I know her through and through. I know she's die rather than let a man touch her. But she likes her little pashes and her admirers and her boys.

MAID AS MISTRESS

I see.

(*Pause*)

So is Daddy going to come to his girly, then?

HOTEL MANAGER AS DUKE

One moment.

(*Takes off his dressing gown, sits on the bed and begins to take off his tie*)

Give me some wine.

MAID AS MISTRESS

No glass, darling, or only a tooth glass.

HOTEL MANAGER AS DUKE

I've a trick worth two of that, my dear. Pass me the bottle.

(*Passes him a bottle of champagne. He opens it^{xxxvi} and swigs from the bottle*)

Darling?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Dagli Henderson. Bei tipi, e che classe. Sai, dicevano che non se ne sarebbe mai più rivista dopo la guerra. Invece eccola. Non riesco a ricordarmi una festa così da quando ho smesso di ballare.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Strano vero, caro? Mio padre diceva pressappoco lo stesso dell'ultima guerra. Non mi ricordo bene, ma per tutti, una volta finita la guerra...

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA (*duro*)

Io me lo ricordo.

(*Pausa*)

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

E cosa ne ha fatto della sua pala al piede quel birichino del paparino?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

L'ho lasciata alla tenuta degli Henderson. Con certi uomini fa la dolce.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Geloso?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Neanche un po', mia cara. La conosco alla perfezione. So che morirebbe piuttosto che farsi toccare da un uomo. Però le piace flirtare un po' con i suoi giovani ammiratori.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Capisco.

(*Pausa*)

Quindi paparino tornerà dalla sua bimba, allora?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Un momento.

(*Si toglie la vestaglia, si siede sul letto e inizia a togliersi la cravatta*)

Dammi del vino.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Non ci son bicchieri, caro, solo uno per lo spazzolino.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Conosco un trucco migliore, mia cara. Passami la bottiglia.

(*L'amante gli passa la bottiglia di champagne. Lui la apre e se la scola*)

Ne vuoi?

^{xxxv} Aggiunta: «(Very distractedly)» – «(In tono svagato)».

^{xxxvi} Aggiunta: «NO POP» – «SENZA IL BOTTO».

MAID AS MISTRESS

I don't think so. I don't want to stink of it.

HOTEL MANAGER AS DUKE

Where does he think you are?

MAID AS MISTRESS

No idea. Why concern yourself?

HOTEL MANAGER AS DUKE

No concern, darling, just curiosity. Now turn over.

MAID AS MISTRESS (*girlishly*)

Why?

HOTEL MANAGER AS DUKE

Are you my little girl,^{xxvii} my naughty naughty?

MAID AS MISTRESS (*offhand*)

If you want.

(*Sudden lechery*)

You beast.

HOTEL MANAGER AS DUKE

You love it.

MAID AS MISTRESS

I love it. Where is she?

HOTEL MANAGER AS DUKE

Out. The Hendersons. *Ne t'inquiète pas.*

MAID AS MISTRESS

I thought she might be downstairs in the kitchen.

HOTEL MANAGER AS DUKE

Doubt if she knows where it is, to tell you the truth.

MAID AS MISTRESS

She knows quite well.

(*Pause*)

HOTEL MANAGER AS DUKE

What do you mean?

MAID AS MISTRESS

Or so they say.

HOTEL MANAGER AS DUKE

What do you mean?

MAID AS MISTRESS

Nothing.

HOTEL MANAGER AS DUKE^{xxviii}

I have to ask you what you mean by that.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Meglio di no. Non voglio puzzare di quella roba.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Dove pensa che tu sia?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Non ne ho idea. Sei preoccupato?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Per niente, cara, è solo curiosità. Ora girati.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE (*con fare da bimba*)

Perché?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Non sei quella birichina della mia bimba?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE (*brusca*)

Se vuoi.

(*Con fare da porca*)

Sei un animale.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Ti piace.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Mi piace. Lei dov'è?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Fuori. Dagli Henderson. *Ne t'inquiète pas.*

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Pensavo fosse magari giù in cucina.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

A dire il vero, dubito che lei sappia dov'è.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Lo sa bene, invece.

(*Pausa*)

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Che vuoi dire?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Almeno così dicono.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Che vuoi dire?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Niente.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Voglio sapere cosa intendevi dire.

^{xxvii} Aggiunta: «(*Half-whispered*)» – «(*Mezzo sussurrato*)».

^{xxviii} Aggiunta: «(*clenched teeth*)» – «(*a denti stretti*)».

MAID AS MISTRESS

Nothing. Is that a new footman?

HOTEL MANAGER AS DUKE

Which one? I have no idea. The Duchess looks after the staff.

MAID AS MISTRESS

So they say.

(He considers asking what she means but doesn't. Stretching)

Is Daddy too squiffy for jumpies?

HOTEL MANAGER AS DUKE

Never too squiffy for you, my dear. Bottle, please.

MAID AS MISTRESS

You've had enough.

HOTEL MANAGER AS DUKE

Never enough. Never say no. Pass me the bottle.

(She does not. He reaches over and takes it)

MAID AS MISTRESS

You shouldn't worry, you know.

HOTEL MANAGER AS DUKE

I don't.

MAID AS MISTRESS

About what people say.

HOTEL MANAGER AS DUKE

I don't care if people talk about us.

MAID AS MISTRESS

Not about us.

HOTEL MANAGER AS DUKE

What are you trying to say?

(Pause)

Are you saying the Duchess is a whore?

MAID AS MISTRESS

No.

HOTEL MANAGER AS DUKE

Is she having an affair?

MAID AS MISTRESS

Not that I know of.

HOTEL MANAGER AS DUKE

Does she seduce my staff?¹⁷ Is that what you're

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Niente. È un nuovo domestico?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Chi? Non ne ho idea. È la Duchessa che si occupa del personale.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Così dicono.

(Lui pensa di chiederle cosa intende ma non lo fa. Lei si stracchia)

Paparino è troppo ubriaco per una bottarella?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Mai troppo ubriaco per te, cara. Dammi la bottiglia, ti prego.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Ne hai bevuto abbastanza.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Non è mai abbastanza. Mai dire no. Dammi la bottiglia.

(Lei non gliela passa. Lui la raggiunge e l'afferra)

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Non dovresti preoccuparti, sai.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Infatti.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Di quello che dice la gente.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Me ne frego se la gente parla di noi.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Non di noi.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Cosa stai cercando di dirmi?

(Pausa)

Stai dicendo che la Duchessa è una puttana?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

No.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Ha un'amante?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

No, che io sappia.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Seduci i miei dipendenti? È questo che mi stai dicen-

¹⁷ L'orchestra che fino ad allora si era mantenuta sullo sfondo irrompe improvvisamente con una violenza di stampo espressionista e sostiene con interventi feroci la sfuriata del Duca (da \mathbb{W}^8 , b. 272). Ai dubbi dell'uomo

telling me? The third footman and the temporary chauffeur? Is that what they say?

MAID AS MISTRESS

No. No. Don't you trust her? She's too good. She knows her place. She knows your trust. She would never do that. Never betray you. And for you, she would never question you. She adores you. She has no eyes for servants. Never in a thousand years, never in her life. Give her your faith, your every faith, give all you have. It's completely false what people say. Don't put any trust in foolish rumours. Whatever they say.

(Pause for his response)

They like to talk. People always talk. They always will. You know that. We all talk. As for her, they'll talk until they've talked her out. She's a topic, she's a conversation, she's a face in the public prints.

They say her love is queer, perverted. Don't mind.

For darling please remember you should be kind.

You know that. And *on chuchote*. It may be nonsense. It may be absurd. No one may believe it. Don't believe it.

You believe what the staff say?

Believe me. Believe her. Trust her. Don't doubt her.

Mais on chuchote.

HOTEL MANAGER AS DUKE

For Christ's sake speak English.

(Pause)

MAID AS MISTRESS

Very well. If you want to know the truth.

If you want to know what's going on.

There is her dresser, there is her case.

do? Se la fa con il terzo domestico e con l'autista sostituto? Questo si dice in giro?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

No. No. Non ti fidi di lei? È troppo buona.

Sa qual è il suo posto. Sa che ti fidi.

Non lo farebbe mai, non ti tradirebbe mai.

E nemmeno dubiterebbe mai di te.

Ti adora, la servitù non le interessa proprio.

Mai e poi mai in vita sua.

Dalle tutta la tua fiducia, tutto quello che hai.

È tutto falso quello che dice la gente.

Non dar credito agli stupidi pettegolezzi che girano, qualsiasi cosa dicano.

(Pausa per la sua risposta)

Alla gente piace parlare, la gente parla

e lo farà sempre. Lo sai. Parliamo tutti.

E di lei parleranno fino alla noia.

È un argomento di conversazione. È un volto sulla stampa.

Dicono che il suo amore è strano, perverso e vile, ma non badarci.

Ricordati, o caro, di essere gentile.

Lo sai, e *on chuchote*. Può non avere senso.

Può essere assurdo. Nessuno ci può credere. Non crederci.

Credi alle voci del personale?

Credimi. Credile. Fidati di lei. Non dubitare di lei.

Mais on chuchote.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Per amor del cielo, non parlare in francese!

(Pausa)

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Molto bene. Se vuoi sapere la verità,

se vuoi sapere quello che succede,

c'è il suo mobile da toeletta e i suoi cassetti.

segue nota 17

l'amante replica con un lungo arioso (da X, b. 282) nel quale finge di difendere la donna – si noti in particolare il contrasto stridente tra gli arpeggi angelicati dell'arpa e i sensuali ribattuti della fisarmonica, oppure l'irruzione repentina della *cabaça*, che nella scena precedente era stata associata all'irrefrenabile pulsione sessuale della Duchessa, alle parole «Never betray you» (X⁹, b. 291) –, ma lo fa con toni sempre più grotteschi che culminano nella ridicola coloratura sulla frase «*on chuchote*», tanto da spingere il marito a una nuova esplosione di collera. Messa ormai alle strette, l'amante è costretta finalmente a vuotare il sacco e in una sezione in tempo *Very fast* (*molto veloce*, da EE, b. 372) scandita dagli squilli vittoriosi degli ottoni rivela di aver visto alcune carte compromettenti – accanto agli incisi derisori dei fiati si insinua inoltre il motivo in semicrome del cameriere – per poi prorompere in una fragorosa risata.

She doesn't lock them, she trusts you.
And inside there are her papers. Now look at them.

HOTEL MANAGER AS DUKE

You've seen them?

MAID AS MISTRESS

I've seen them.

*(Laughter)*¹⁸

^(xxxix) *Hotel Manager as Duke gets up suddenly and Maid as Mistress stretches back. He goes over to the trunk and starts pulling out clothes and letters. Papers scattered everywhere, on the floor, on the bed, on the Maid as Mistress. He empties the drawers of the dressing table – more papers – and, finally, in the last drawer, he finds a camera. He rips it open and pulls out the film)*

HOTEL MANAGER AS DUKE *(end of the song)*

That's it?

MAID AS MISTRESS

That's it. «She's in your clutches».

(On the bed, they start to hunt through the papers^{xxx}*. Curtain)*

Non li chiude mai a chiave, si fida di te.

E dentro ci sono le sue carte. Guardale.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA

Tu le hai viste?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Sì, le ho viste.

(Risata)

(Il direttore dell'hotel nei panni del Duca si alza d'improvviso e la cameriera nei panni dell'amante si tira indietro. Il Duca si avvicina al baule e comincia a tirar fuori vestiti e lettere. Ci sono fogli gettati ovunque, sul pavimento, sul letto, sulla cameriera nel ruolo dell'amante. Quindi svuota i cassetti del mobile da toilette – altri fogli – e, alla fine, nell'ultimo cassetto, trova una macchina fotografica. La apre con violenza ed estrae la pellicola)

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL DUCA *(fine della canzone)*

È questa?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELL'AMANTE

Quella. «È nelle tue spire»

(Sul letto, iniziano a cercare freneticamente tra i fogli. Cala il sipario)

INTERVAL

INTERVALLO

¹⁸ La susseguente *Caccia al tesoro*, nella quale il Duca scandaglia con fare famelico il vestiario e le lettere della moglie, funge da vivace postludio orchestrale. Inframmezzati a clangori repentini e a momenti di trepida tensione riaffiorano, in forma di citazioni distorte, alcune delle cellule tematiche già udite in precedenza – è il caso per esempio del motivo di *fox-trot* affidato al sassofono soprano o di frammenti della canzone eseguiti prima da clarinetto basso e trombone, quindi dal sassofono contralto. Infine, quando l'uomo trova la macchina fotografica con le prove che incastrano la moglie, è l'amante a intonare trionfalmente l'ultimo verso di «Love me» (da TT1, b. 531) al quale l'orchestra risponde con l'inciso derisorio che aveva aperto l'*ouverture* (b. 535 e segg.) per concludere con un triplice accordo in Si^b minore.

^{xxxix} Aggiunta: «PAPER-CHASE» – «CACCIA AL TESORO».

^{xxx} Aggiunta: «frantically as the pantomime-rumpus comes to a conclusion» – «con frenesia finché la pantomima caotica giunge a conclusione».

[ACT TWO]

ATTO SECONDO

[SCENE] SIX: *Nineteen Fifty Five*SCENA SESTA: *Millenovecentocinquantacinque (1955)**(Maid and Electrician as Rubberneakers outside the court^{xxx1})**(La cameriera e l'elettricista nei panni dei due ficcanaso fuori dal tribunale)*

MAID AS RUBBERNECKER

Did she –¹⁹

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

Of course she did –

MAID AS RUBBERNECKER

And did he –

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

Did he know? Of course he knew.

MAID AS RUBBERNECKER

He knew?

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

He knew.

MAID AS RUBBERNECKER

Her own husband knowing, and never a word.

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

Till now.

MAID AS RUBBERNECKER

Till now. I can't believe my own ears.

ELECTRICIAN and MAID AS RUBBERNECKERS

They're not like us.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

L'ha fatto? –

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

Certo che sì –

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

E lui? –

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

Se lo sapeva? Certo che lo sapeva.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Lo sapeva?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

Lo sapeva.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Il marito sapeva tutto e mai una parola.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

Fino ad ora.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Fino ad ora. Non posso credere alle mie orecchie.

L'ELETTRICISTA e LA CAMERIERA NEI PANNI DEI FICCANASO

Non sono come noi.

^{xxx1} *«in the public gallery»– «nella galleria riservata al pubblico».*¹⁹ Come nella seconda scena, sono cameriera ed elettricista, ora nei panni dei due ficcanaso, a introdurre l'azione drammatica commentando con risentito disgusto la bizzarria del processo di divorzio della Duchessa giunto ormai al termine. Dopo un fugace preludio ancorato a due note lunghe (a distanza di semitono) dei violini (l'indicazione, come all'inizio del lavoro, resta «Avanti!»), segue una furibonda sezione in cui l'intera orchestra si produce in rabbiose strisciate, sostenute dai battiti velocissimi del washboard, suggerendo ancora una volta con puri mezzi timbrici il chiaro effetto di una risata sguaiata e senza ritegno. Due volte la udiamo poi nel corso del sarcastico cicaluccio della coppia, svolto sul rapido ribattuto degli ottoni alternato a sezioni a due su valori più lunghi impreziosite dagli arpeggi sgraziati di tre clarinetti gravi e del pianoforte. L'atmosfera di feroce sarcasmo cede quindi spazio, ma solo per un momento, al dramma opprimente della protagonista, che fa il suo struggente ingresso nella sala del tribunale sopra un maestoso tema cromatico affidato a legni e fisarmonica:

ESEMPIO 7a (scene 6, I, bb. 101-102)

Cl. I-II-III
Fisarm.

MAID AS RUBBERNECKER

From what I've heard I can't –

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER^{xxxii}

From what I've heard they've their own code.

MAID AS RUBBERNECKER

A code?

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

It's all understood, and no-one minds.

MAID AS RUBBERNECKER

A disgrace.

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

It's how they live.

MAID AS RUBBERNECKER

Like monkeys –

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

Droit de Seigneur –

MAID AS RUBBERNECKER

Droit de Seigneur?

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

Droit de Seigneur. She lived with all those men –

MAID AS RUBBERNECKER

Do you mind?

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

Well, it's the truth and no more. And everyone knew and nobody cared. And her husband took photographs and his friends all saw them.

MAID AS RUBBERNECKER

I can't believe it. No husband would.

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

It's the truth.

ELECTRICIAN AND MAID AS RUBBERNECKERS

And she lived with men she hardly knew. She lived with men she'd never met.

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

And he put up with it for years and years.

MAID AS RUBBERNECKER

And now he's spent her money.^{xxxiii}

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Da quel che ho sentito non posso –

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

Da quel che ho sentito hanno un loro codice particolare.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Un codice?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

È tutto sottinteso, e nessuno ci bada.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Scandaloso.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

Vivono così.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Come scimmie –

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

Droit de Seigneur –

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Droit de Seigneur?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

Droit de Seigneur. Lei se la faceva con tutti quegli uomini –

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Ma per favore!

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

Beh, è la pura verità. Tutti sapevano e a nessuno importava. Il marito scattava delle foto e i suoi amici le vedevano.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Non posso crederci. Nessun marito lo farebbe.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

È la verità.

L'ELETTRICISTA e LA CAMERIERA NEI PANNI DEI FICCANASO

Se la faceva con uomini che neanche conosceva, che non aveva mai visto.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

E lui l'ha tollerato per anni e anni.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Ed ora lui ha speso i suoi soldi.

^{xxxii} «interrupting»– «interrompendola».

^{xxxiii} Aggiunta: «(Door opens)» – «(La porta si apre)».

ELECTRICIAN AND MAID AS RUBBERNECKERS

And there she is.

(Funeral Cortège. Rubbernecker retreat to the bed to bounce eagerly. Enter Duchess in an enormous black veil over a plain black daydress. She moves very slowly towards a chair, front left. Once she is settled, the Hotel Manager^{xxxiv} enters in a very grand pinstriped suit, no hat. He goes to the trunk and dresses in a judge's robe and wig)²⁰

HOTEL MANAGER AS JUDGE

Order. Silence. Justice. Order. Silence. Madam.

It is now my duty to pass judgment.

And I shall proceed to do so.

I imagine this court has witnessed many strange stories.

L'ELETTRICISTA e LA CAMERIERA NEI PANNI DEI DUE FICCANASO

Eccola.

(Corteo funebre. I due ficcanaso indietreggiano verso il letto per poi slanciarsi con impazienza. Entra la Duchessa avvolta in un enorme velo nero sopra un vestito da giorno completamente nero. Si dirige molto lentamente verso una sedia, davanti a sinistra. Dopo che si è seduta, entra il direttore dell'hotel in uno splendido vestito gessato, senza cappello. Va verso il baule e indossa una toga e una parrucca da giudice)

IL DIRETTORE DELL'HOTEL NEI PANNI DEL GIUDICE

Ordine. Silenzio. Giustizia. Ordine. Silenzio. Signora.

È mio dovere pronunciare la sentenza.

E ora procederò.

Immagino che la corte sia stata testimone di molte storie strane.

^{xxxiv} «Duchess not sit before here. Hotel Manager as Duke» – «La Duchessa non si siede prima di questo momento. Entra il direttore dell'hotel nei panni del Duca».

²⁰ Attimi di palpabile tensione paiono trapelare anche nel seguente episodio del travestimento del Duca, che con un gesto dalla fortissima valenza simbolica diventa giudice della moglie (e stavolta il compositore si rivela più radicale del suo librettista); ma con i ripetuti appelli al silenzio e alla calma dell'uomo, costretto a intonare note lunghissime sul caotico brusio di violini e fiati – e Adès raccomanda che gli interventi di clarinetti e ottoni siano *crudeli e grandiosi* (b. 135) – fino al richiamo di ben tre campanelli elettrici (b. 161), il clima torna quello della farsa. Anche l'arringa del giudice, nella quale si percepiscono echi del recitativo naturalistico impiegato da Musorgskij e Janáček, è resa fortemente caricaturale dai salti innaturali della voce ripartiti su svelti sillabati che prevedono un largo impiego del falsetto:

ESEMPIO 7b (N¹, bb. 174-189)

Giudice

f *p*

It is now my du-ty to pass judge-ment. And I shall pro-ceed to do so.

mp *mf*

I im-a-gine this court has wit-nessed ma-ny strange sto-ries. Ma-ny ep-i-sodes in pri-vate lives

f *pp* *f*

—which had bet-ter not been made pub-lic. I my-self have heard ma-ny hor-rors.

Non solo, la serietà del discorso, suggerita inizialmente dalle minacciose note tenute degli ottoni, si stempera poco alla volta in un lieve chiacchierio orchestrale da cui emergono gli spettrali *glissandi* dello swanee whistle (R, b. 217) che fanno da ironico contrappunto alla voce – e alle parole «I was touched by these facts» l'utilizzo di più mulinelli di canna da pesca (U³, b. 238) pare alludere alle turbe comportamentali dell'accusata.

Many episodes in private lives which had better not been made public.

I myself have heard many horrors, and I have not shrunk from them.

I have heard wonderful tales of men and beasts.

Of murder and poison and reasonless lives.

Queer acts after nightfall, and violence in silence.

I have listened calmly to these tales, and I have listened to lies.

I have listened to lies, and I have understood, without hatred, when I was lied to.

I have lived long, and I have heard everything which a man may hear.

Or so I had thought.

This case began long months ago.

It began as other cases do.

It began without surprise, and with the usual sad anecdotes.

I listened, and I made notes, and I considered the facts calmly.

As the months went on, I was touched by these facts.

The case affected me strangely.

I felt as if I were involved in it.

I felt as if I were assaulted by it.

For I have been here many years, and I expected to hear nothing new.

But now I have heard something new.²¹

In this case, many of us have been transported to a world few of us were familiar with.

Many of us have not found it, on examination, an elevated one.

Many of us have not found the Duchess, on examination, an elevated person.

She is a woman who can be described as modern.

She is a woman who has no scruples, and the morals of a bed-post.

Molti episodi di vita privata che sarebbe stato meglio non rendere pubblici.

Io stesso ho assistito a molti orrori e mai mi son tirato indietro.

Ho udito racconti meravigliosi di uomini e bestie.

Di omicidi e avvelenamenti e di vite scriteriate.

Di atti osceni al calar della notte e di violenze perpetrate nel silenzio.

Li ho ascoltati con calma, come ho ascoltato menzogne.

Ho ascoltato menzogne e capivo, senz'astio, quando mi si mentiva.

Ho vissuto a lungo e ormai ho sentito tutto ciò che un uomo può sentire.

O almeno così credevo.

Questo caso è iniziato molti mesi fa.

È iniziato come tanti altri.

È iniziato senza sorprese e con i soliti tristi aneddoti.

Ho ascoltato, ho preso appunti e ho considerato i fatti con calma.

Con il passare dei mesi sono stato toccato da questi fatti.

Il caso mi ha colpito in modo strano.

Mi sentivo come coinvolto.

Mi sentivo come aggredito.

Perché son qui da molti anni e pensavo di non sentire più niente di nuovo.

Ma ora ho sentito qualcosa di nuovo.

In questo caso, molti di noi sono stati trasportati in un mondo col quale pochi di noi erano familiari.

All'esame, molti di noi non l'han trovato nobile.

All'esame, molti di noi non han trovato nella Duchessa una persona nobile.

È una donna che si può descrivere come moderna.

È una donna senza scrupoli né moralità.

²¹ Con l'intervento delle percussioni (che assommano piatti, bongo, rullante, temple blocks e brake drums) il discorso accusatorio del giudice diventa ancora più veemente e selvaggio: la voce intona un sillabato velocissimo (2^w, b. 255) che sfocia poco alla volta nel parlato e nel declamato, mentre sul ribollire sempre più brutale dell'orchestra fa capolino il tema del cameriere al clarinetto e allo swanee whistle quando l'uomo ricorda con metafore animalesche le perversioni sessuali della donna. Dopo un vorticoso *crescendo* del pianoforte il giudice pronuncia quindi la sua condanna – si noti a proposito la compiaciuta nota di autoassoluzione quando ricorda che l'«errore» del Duca «poteva francamente commetterlo ognuno di noi» –, potenziata dagli accordi insistiti in *più che fortissimo* su un registro acutissimo dell'intera orchestra,

We have heard her sexual practices are those seldom found north of Marrakesh.

Abbiamo sentito che le sue pratiche sessuali si incontrano molto raramente a nord di Marrakesh.

segue nota 21

ESEMPIO 7c (AA, bb. 306-309)

Giudice

I find _____ that the Du -

Cl. I-II
Vl. I-II
Fisarm.
Pf.
Vla.
Vle.
Tr.

Cor.

Cb.
Fisarm.
Cl. b.

Pf.

sf

sf

pp sempre

mf

pp

mf

p > < *sf* > < *pp*

ches _____ is en - tire - ly to blame for these sor - ry e - vents.

prima di passare con fare soddisfatto al calcolo delle spese giudiziarie (un altro accenno all'onnipresente dio-denaro), imponendosi infine di nuovo, con le sue frasi d'esordio, sulla reazione scomposta dell'uditorio.

We have heard that she has an intimate knowledge of perversions which few of us can credit.

She is a woman unfit for marriage.

She is certainly a woman unfit to hold an ancient and honourable title.^{xxxv}

She is a beast to an exceptional degree.

She is a Don Juan among women.

She is insatiable, unnatural and altogether fairly appalling.^{xxxvi}

I cannot continue.

I cannot express my horror at what I have discovered.

I find that the Duchess is entirely to blame for these sorry events.

I find that the Duke has no stain on his character.

I pity him for the mistake he has made, which frankly any of us might make.

I now proceed to costs.

(Duchess rises and comes to the front of the stage)

Order. Justice. Silence. Order. Silence. Madam.

(She turns to the Hotel Manager as Judge. Exit Hotel Manager as Judge precipitously)

MAID AS RUBBERNECKER

Did you hear –²²

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

What he said?

MAID AS RUBBERNECKER

Quite right.

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

Old trollop.

MAID AS RUBBERNECKER

Do you mind?

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

It's him I feel sorry for –

Abbiamo sentito che conosceva alla perfezione perversioni a cui pochi di noi riescono a dar credito.

È una donna inadatta al matrimonio.

Né certamente può mantenere un titolo antico e rispettabile.

È una bestia inverosimile.

È un Don Giovanni in abiti femminili.

È insaziabile, innaturale e al tempo stesso terrificante.

Non riesco a continuare.

Non riesco ad esprimere il mio orrore per quanto ho scoperto.

Ritengo che la Duchessa sia da condannare con forza per questi spiacevoli eventi.

Ritengo che il Duca non abbia alcuna macchia sulla sua reputazione.

Ho compassione di lui per l'errore che ha fatto, perché poteva francamente commetterlo ognuno di noi.

E ora passo alle spese.

(La Duchessa si alza e si dirige verso il proscenio)

Ordine. Giustizia. Silenzio. Ordine. Silenzio. Signora.

(La Duchessa si volta verso il direttore dell'hotel nei panni del giudice. Questi esce precipitosamente)

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Hai sentito –

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

Cosa ha detto?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Ha proprio ragione.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

Vecchia squaldrina.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Ti dispiace?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

È per lui che mi dispiace.

^{xxxv} Aggiunta: «(minaccioso)».

^{xxxvi} Aggiunta: «(almost in tears)» – «(quasi in lacrime)».

²² Su un prolungato *tremolo* dei violini sulle note lunghe di tromba e trombone tornano in scena i due ficcanaso (da DD, b. 343): dapprima esprimono soddisfazione per la sentenza compatendo il Duca (e ammettendo anch'essi, in una sezione a due, che «chiunque poteva fare lo stesso errore»), quindi insultano la Duchessa senza pietà alcuna, mentre la donna avanza lentamente sul maestoso tema cromatico che aveva prima accompagnato il suo ingresso nella sala del tribunale (cfr. es. 7a con scene 6, b. 362) – in partitura è presente addirittura un paragone con la mostruosa Baba la turca del *Rake's Progress*.

MAID AS RUBBERNECKER

I feel sorry for him.

ELECTRICIAN and MAID AS RUBBERNECKERS

Anyone might make the same mistake.

Anyone might marry by mistake.^{xxxvii}

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER^{xxxviii}

Old trollop.

MAID AS RUBBERNECKER^{xxxviii}

Old trollop.^{xxxix} Is that her?

ELECTRICIAN AS RUBBERNECKER

Is that her?

MAID AS RUBBERNECKER

Is that her?

DUCHESS (*slowly unveils herself*^{xl})

So that is all.²³

I am judged.

I do not care.

And that was all.

There are worse things in life.

I am still loved.

I was loved before I was a Duchess, and I am a

Duchess still.

You. Summon my car.

I am still young.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Anche a me.

L'ELETTRICISTA e LA CAMERIERA (*nei panni dei Ficcanaso*)

Chiunque poteva fare lo stesso errore.

Chiunque potrebbe sposarsi per sbaglio.

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

Vecchia squaldrina.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

Vecchia squaldrina. Quella è lei?

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FICCANASO

È lei?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA FICCANASO

È lei?

LA DUCHESSA (*si toglie lentamente il velo*)

Questo è tutto dunque:

condannata.

Non m'importa.

E quello era tutto.

Ci son cose peggiori nella vita.

Sono ancora amata.

Ero amata prima di diventare Duchessa, e sono ancora una Duchessa.

Tu, fa' venire la mia auto.

Sono ancora giovane.

^{xxxvii} Aggiunta: «(Duchess coming forward)» – «(La Duchessa viene avanti)».

^{xxxviii} «(viciously)» – «(con cattiveria)».

^{xxxix} Aggiunta: «(They point)» – «(La indicano)».

^{xl} Aggiunta: «Baba the Turk showing herself to her audience» – «Baba la turca si mostra al suo pubblico».

²³ Introdotta da un inciso *dolce* e lamentoso del sassofono sul tremolo di violini e viola, il patetico monologo della Duchessa si configura come atto disperato di auto-preservazione:

ESEMPIO 7d (GG, bb. 373-377)

Duchessa

Sax. s.

Vln. I-II
Vla.

p

sub dolce

p (quasi mp)

pp

So that is

I am still rich.
 I can pay the costs.
 I can face the consequences of my own actions, and
 the consequences of lies told about me.
 I do not care what lies are told about me, by mem-
 bers of the middle classes.
 That is what they are there for, the middle classes, to
 lie.
 I often wondered, and now I know.
 And I am there to be beautiful.
 I have a purpose in life, which is to be loved.
 I know my purpose, and I know my place.
 And I was brought up well, and I am a lady.

And I am a lady still, and I do not lie.
 You. Now. Summon my car.
 No. Today is no different from any other day, but to-
 day.
 Today I walk.
 (*Immensely grand tottery exit*)

Sono ancora ricca.
 Posso pagare le spese.
 Posso affrontare le conseguenze delle mie azioni e le
 conseguenze delle menzogne dette su di me.
 Non m'importa delle menzogne dette sul mio conto
 dalla classe borghese.
 La classe borghese esiste solo per mentire.

Me lo sono spesso chiesta, e ora lo so.
 E io sono qui per essere bellissima.
 Ho uno scopo nella vita: essere amata.
 Conosco il mio scopo e so cosa devo fare.
 Ho ricevuto un'ottima educazione e sono una si-
 gnora.
 Sono ancora una signora e io non mento.
 Tu, subito. Fa' venire la mia auto.
 No. Oggi non è diverso da tutti gli altri giorni, ma
 oggi...
 Oggi vado a piedi.
 (*Esce con andatura molto barcollante*)

segue nota 23

Noncurante della condanna appena subita – dopotutto «there are worse thing in life» –, la donna protesta il suo inesauribile desiderio di amare e di essere amata lungo un ampio motivo cantabile di archi e fiati sull'accompagnamento di arpa e pianoforte. Anche quando si insinua in orchestra un ossessivo inciso discendente che pare smentire il tono ottimista della sua confessione, l'eroina afferma di essere ancora «giovane» e «ricca» (da b. 397). Dopo essersi poi scagliata con astio contro la borghesia bugiarda in una sezione in tempo *poco più mosso* (da II, b. 400), la protagonista dichiara fieramente il proprio credo esistenziale, «I have a purpose in life, which is to be loved», compiacendosi sugli eterei interventi di pianoforte e arpa che una «signora» non mente mai. Infine, non si scoraggia nemmeno di fronte all'impossibilità di avere una macchina a disposizione, uscendo di scena trionfalmente a piedi – si osservi l'allegro trillare del campanello elettrico (b. 466) –, mentre l'intera orchestra riprende ancora una volta, e con tono quanto mai pomposo, il tema cromatico dell'es. 7a.

MAID and ELECTRICIAN AS RUBBERNECKERS

We've never been through –²⁴

(Interrupted by small riot in the orchestra and a great electric storm of flashbulbs, slowly becoming less frequent as the interlude progresses^{xli})

[SCENE] 7: *Nineteen Seventy*
(*Duchess, Maid as Society Journalist*)

(The flashbulbs have continued intermittently throughout the last interlude. The last flash is the flash of the women's magazine photographer – not present)

DUCHESS

I'd like to make one thing entirely clear. There are certain matters I do not think I am prepared to talk about.²⁵

MAID AS JOURNALIST

Yes, your Grace.

DUCHESS

I hope you understand what I mean. I hope you were told by my very good friend your editor that there are matters which I do not speak about, which nobody speaks about. I have nothing to say. Do I make myself clear?

MAID AS JOURNALIST

Yes, your Grace, but –

ELECTRICIAN AS DELIVERY BOY (*entering with hat box*)

Your Grace.

LA CAMERIERA e L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEI FICCANASO

Noi non ci siamo mai lasciati –

(Sono interrotti da un piccolo tumulto in orchestra e da una grande tempesta elettrica di lampade per flash che lentamente diminuisce man mano che procede l'interludio)

SCENA SETTIMA: *Millenovecentosettanta*
(1970)

(La Duchessa, la cameriera nei panni della giornalista di cronaca rosa)

(I flash delle lampade hanno continuato a brillare a intermittenza durante il precedente interludio. L'ultimo flash è quello del fotografo della rivista femminile – non presente in scena)

LA DUCHESSA

Vorrei che una cosa fosse chiara: ci sono questioni sulle quali non penso di esser pronta a parlare.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Sì, Vostra Grazia.

LA DUCHESSA

Spero che capisca cosa intendo. Mi auguro che il mio carissimo amico, il suo editore, le abbia detto che ci sono questioni delle quali non parlo, di cui nessuno deve parlare. Non ho nulla da dire. Sono stata chiara?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Sì, Vostra Grazia, ma...

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FATTORINO (*entra con una cappelliera*)

Vostra Grazia.

²⁴ Troncando bruscamente l'ultima maligna intromissione dei due ficcanaso, l'orchestra si scatena in una brioza detonazione sonora (in partitura viene prescritto l'impiego di quanti più rottami di metallo possibili) per imitare una grande tempesta elettrica di lampade per flash che gradatamente si esaurisce in brevi frammenti timbrici sempre più deboli e incerti.

^{xli} Aggiunta: «*flashbulbs stop*» – «*i flash si fermano*».

²⁵ La fiera determinazione che la Duchessa aveva dimostrato durante il processo trova conferma nella settima scena, dove con un salto di quindici anni la donna ribadisce le sue più intime convinzioni nel corso di un'intervista per una rivista di cronaca rosa. Sviluppato su di un accompagnamento orchestrale molto discreto – e un ruolo di primo piano gioca la fisarmonica, la cui parte è segnata solo a livello ritmico e armonico –, il dialogo procede tra le adulazioni della giornalista, raddoppiate di frequente da discese cromatiche dei clarinetti, e le dichiarazioni sempre più altezzose (e melodicamente ampie) della Duchessa.

DUCHESS

Down there.

(He puts it down and exits)

MAID AS JOURNALIST

Your Grace –

DUCHESS

Yes?

MAID AS JOURNALIST

You are known as a great survivor –

DUCHESS *(displeased)*

Oh really?

MAID AS JOURNALIST

You are known as a great reminder of a glorious society –

DUCHESS *(still more displeased)*

Oh really?

MAID AS JOURNALIST

You are beautiful now as you ever were.

DUCHESS *(stomily pleased)*

Yes I am.

MAID AS JOURNALIST

What are your secrets?

(Enter Electrician as Delivery Boy with another hat box)

ELECTRICIAN AS DELIVERY BOY

Your Grace?

DUCHESS

Down there.

(He puts it down and leaves)

MAID AS JOURNALIST

What are your secrets?

DUCHESS

My secrets?

MAID AS JOURNALIST

Your beauty secrets. The secret of your beauty.

DUCHESS

Ah, yes.

(Pause)

I wash in cold water seven times a day.

MAID AS JOURNALIST *(writing)*

Seven times.

LA DUCHESSA

Laggiù.

(Il fattorino la poggia ed esce)

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Vostra Grazia...

LA DUCHESSA

Sì?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Si dice che siate una grande sopravvissuta...

LA DUCHESSA *(dispiaciuta)*

Oh, davvero?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Si dice che siate uno degli ultimi grandi testimoni di una società gloriosa...

LA DUCHESSA *(ancora più dispiaciuta)*

Oh, davvero?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Siete sempre bellissima, ora come in passato.

LA DUCHESSA *(con aria pienamente soddisfatta)*

Sì, è vero.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Quali sono i vostri segreti?

(Entra l'elettricista nei panni del fattorino con un'altra cappelliera)

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FATTORINO

Vostra Grazia?

LA DUCHESSA

Laggiù.

(Il fattorino la poggia e se ne va)

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Quali sono i vostri segreti?

LA DUCHESSA

I miei segreti?

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

I segreti della vostra bellezza. Il segreto della vostra bellezza.

LA DUCHESSA

Ah, sì.

(Pausa)

Mi lavo con acqua fredda sette volte al giorno.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA *(scrivendo)*

Sette volte.

DUCHESS

Never use hot. And never soap.
Hot water is drying to the skin. And soap is worse.

MAID AS JOURNALIST

Never hot.

DUCHESS

Never tire yourself.
Never walk. I never walk. I never have.

MAID AS JOURNALIST

Never walk.

DUCHESS

Go to bed early and often.

MAID AS JOURNALIST

And often.

DUCHESS

Never allow things to affect you.
Never let yourself worry.
I never worry.

MAID AS JOURNALIST

Don't worry.

DUCHESS

And never touch money.
I never touch money.
I never carry money.
I never deal with it.
I have no need to.
Cash is wearying and cash is soiling.

MAID AS JOURNALIST

What a beautiful room this is.

DUCHESS

I suppose it is.

MAID AS JOURNALIST (*has stopped writing. Pause*)

You are famous as a great hostess.
Perhaps the last of the great hostesses.

DUCHESS

The only one. There are none left.

(*Electrician as Delivery Boy enters with a third hat box. He goes to put it down*)

No, not that one. Bring it here.

(*He brings it over. She opens it and produces an enormous little-girl Easter bonnet, piled high with chicks and daffodils and perhaps even a stuffed rabbit*)

LA DUCHESSA

Non uso mai acqua calda. E nemmeno il sapone.
L'acqua calda fa seccare la pelle. E il sapone è anche peggio.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Mai acqua calda.

LA DUCHESSA

Mai stancarsi.
Mai camminare. Io non cammino, mai fatto.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Mai camminare.

LA DUCHESSA

A letto presto e spesso.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

E spesso.

LA DUCHESSA

Mai permettere alle cose di impensierirci.
Mai preoccuparsi.
Io non mi preoccupo mai.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Mai preoccuparsi.

LA DUCHESSA

E mai toccare i soldi.
Io non tocco mai i soldi.
Non porto mai soldi.
Mai ho mai a che fare con i soldi.
Non ne ho alcun bisogno.
I soldi stancano e sporcano.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Vi trovate in una bellissima stanza.

LA DUCHESSA

Suppongo di sì.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA (*ha smesso di scrivere. Pausa*)

Siete celebre come grande *entraîneuse*.
Forse l'ultima delle grandi *entraîneuse*.

LA DUCHESSA

L'unica. Non ce ne sono più.

(*L'elettricista nei panni del fattorino entra con una terza cappelliera. Fa per poggiarla*)

No, quella no. Portala qui.

(*Il fattorino gliela porta. Lei la apre e tira fuori un enorme cappello di Pasqua da bimba, rivestito di pulcini, narcisi e persino un coniglio di peluche*)

Ah!

*(She puts it on, ties a ribbon under her chin)*None left. I am the only hostess left.²⁶

You see, I am the only one left who understands.

That will do, you may go.

(Waves a five-pound note at Electrician as Delivery Boy, who takes it and goes – slight suggestion of amazement at the hat)

No-one entertains any more.

They sit and they look at their television screens.

They sit alone in their houses and never let anyone in.

There are no parties anymore. There are none.

There were such parties. And that has all gone.

Everything now is solitude, everyone is alone.

No-one visits, no-one comes.

Take this down, write it up.

Ah!

*(Lo indossa, lega il nastro sotto il mento)*Non ce ne sono più. Sono l'unica *entraîneuse* rimasta.

Vede, sono l'unica che capisce.

Va bene, puoi andare.

(Sventola una banconota da cinque sterline in direzione dell'elettricista nei panni del fattorino, che la prende e se ne va con un leggero cenno di stupore per il cappello)

Ormai nessuno intrattiene più.

La gente sta in casa a guardare la televisione.

Sta da sola in casa e non lascia entrare nessuno.

Niente più feste. Non c'è più niente.

C'erano delle feste bellissime. Ed è finito tutto.

Ora c'è soltanto solitudine, tutti sono soli.

Nessuna visita, nessun ricevimento.

Prenda nota, scriva.

²⁶ Dopo aver soddisfatto la propria eccentrica vanità indossando un cappello sgargiante – le parole con cui il soprano congeda sbrigativamente il fattorino e il gesto alquanto indelicato con cui gli sventola una banconota in faccia si erano già visti dopo la *fellatio* nella camera d'albergo –, la Duchessa esprime in un esteso cantabile sostenuto dall'arpa e dal pianoforte la sua nostalgia per i bei tempi passati, ESEMPIO 8 (scene 7, L³, bb. 133-135)

The musical score for Example 8 is presented in three systems. The top system is for the Duchess's vocal line, marked *pp molto espr.* and includes the lyrics: "I am the on - ly host - ess left. You see." The middle system is for the Arpa, marked *pp molto espr.*, and the bottom system is for the Piano (Pf.) and Viola (Vla.), marked *ppp*. The score features complex rhythmic patterns with triplets and slurs, and includes the instruction "VI. [I-II]" at the bottom.

dove «stile ed eleganza» erano ingredienti immancabili dei ricevimenti sfarzosi. Attratta solo dai segreti di bellezza della nobildonna, la giornalista smette molto presto di ascoltare la confessione dell'intervistata – si osservino infatti i suoi frivoli portamenti –, finché il soprano prorompe in uno sfogo durissimo (anche perché venato di razzismo) contro la società moderna sul fremere *malevolo* dell'orchestra (da T¹, b. 207). Un improvviso alleggerimento strumentale pare quindi materializzare il vuoto delle sue giornate, prima che il nuovo ingresso del fattorino con un conto da pagare faccia sprofondare la donna in uno stato di inquietudine compulsiva che trapassa direttamente nell'interludio successivo

MAID AS JOURNALIST^{XLII}

Your Grace.^{XLIII}

DUCHESS

There is no style. There is no elegance.

MAID AS JOURNALIST^{XLIV}

Style. Elegance.

DUCHESS

The great houses have gone.

There is rubble where there were palaces.

There are hotels where there were houses. Where hostesses waited for their friends and their lovers and their guests.

Hotels like this where the desperate live.

Take it down. There is no beauty.

MAID AS JOURNALIST

Beauty.

DUCHESS

Everywhere things are changing.

When one is driven in the street one never knows what one will see.

One never sees a white face, not in the street, not now.

MAID AS JOURNALIST

Always wash in cold water.

DUCHESS^{XLV}

Black man buy houses

Jews go everywhere

Concrete is everywhere

And buggery is legal.

MAID AS JOURNALIST

Hot water is drying.

DUCHESS

Never go out. It isn't safe.

Lock your door and stay inside.

There's only you, and slowly the terror subsides.

And outside there it's Africa.

The young fucking in the street –

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Vostra Grazia.

LA DUCHESSA

Niente più stile. Niente più eleganza.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Stile. Eleganza.

LA DUCHESSA

Le grandi case non ci sono più.

Son solo macerie dove c'erano i palazzi.

E alberghi dove c'erano le ville in cui le *entraîneuse* ricevevano i loro amici, amanti e ospiti.

Alberghi come questo dove vivono i disperati.

Prenda nota. Non c'è più bellezza.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Bellezza.

LA DUCHESSA

Le cose stanno cambiando ovunque.

Per strada non puoi mai sapere cosa ti può capitare.

Ormai non si vede più una faccia bianca per strada.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

Lavarsi sempre con acqua fredda.

LA DUCHESSA

I negri comprano le case

Gli ebrei son dappertutto

Solo colate di cemento

E la sodomia è legale.

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

L'acqua calda secca la pelle.

LA DUCHESSA

Meglio non uscire. Non è sicuro.

Bisogna chiudere a chiave la porta e stare in casa.

Si rimane da soli e lentamente il terrore si attenua.

Ma in strada c'è l'Africa.

Giovani che si fottono in strada –

^{XLII} Aggiunta: «(moves as if to write but becoming more and more frozen by Duchess's words)» – «(fa per scrivere, ma rimane sempre più raggelata dalle parole della Duchessa)».

^{XLIII} Aggiunta: «(From here on, the Duchess singing edges closer and closer to heightened speech)» – «(A partire da questo punto il canto della Duchessa si avvicina sempre più alla recitazione intonata)».

^{XLIV} «(half-whispered)» – «(mezzo sussurrato)».

^{XLV} Aggiunta: «(disperato. Gasping)» – «(disperato. Con un rantolo)».

MAID AS JOURNALIST

Cold cream is best for the maturer skin.

DUCHESS

The terror. The ugliness.

The shame they never had. The shame I never lost.

And now, what now, what then, outside?

Who comes? Who stays?

Who is there left to take me out?

My hatter? My wig maker? My priest?

What visitors come? Who stays?

(Electrician as Delivery Boy comes forward into the room with a letter on a silver tray)

ELECTRICIAN AS DELIVERY BOY

Your Grace.

DUCHESS

Here. Quickly.

(To^{XLVI} Journalist, pointing)

You. Knife.

(The Journalist hands her a paper knife. She tears the envelope open with it, places it between her teeth, and pulls out what is clearly an enormous bill)

MAID AS JOURNALIST *(gathering her things together)*

Thank you, your Grace.

(She and the Electrician back out of the room with increasing nervous speed)

(Duchess has a paper knife between her teeth. As she mutters, she tears up the bill. By the end it is in a hundred tiny fragments lying around her)

DUCHESS

Twenty three, forty seven, fifty eight,²⁷ seventy nine, eighty one, eighty five, one hundred and four, one hundred and twelve, one hundred and sixteen, one hundred and thirty three, one hundred and fifty seven, one hundred and sixty eight, one hundred and eighty nine, one hundred and ninety one...^{XLVII}

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA

La crema fredda è la migliore per la pelle matura.

LA DUCHESSA

Il terrore. La bruttezza.

La vergogna che non han mai avuto. La vergogna che io non ho mai perso.

E ora, cosa succederà d'ora in poi per strada?

Chi verrà? Chi resterà?

Chi resterà a portarmi fuori?

Il cappellaio? Il parrucaio? Il confessore?

Quali ospiti verranno? Quali resteranno?

(L'elettricista nei panni del fattorino entra nella stanza con una lettera sopra un vassoio d'argento)

L'ELETTRICISTA NEI PANNI DEL FATTORINO

Vostra Grazia.

LA DUCHESSA

Qui. Presto.

(Rivolta alla giornalista)

Lei, il tagliacarte.

(La giornalista le passa un tagliacarte. La Duchessa strappa la busta con il tagliacarte, se lo piazza tra i denti e tira fuori quel che è chiaramente un enorme conto)

LA CAMERIERA NEI PANNI DELLA GIORNALISTA *(raccolgendo le proprie cose)*

Grazie, Vostra Grazia.

(La cameriera e l'elettricista si ritirano dalla stanza ad una velocità sempre più frenetica)

(La Duchessa ha il tagliacarte tra i denti. Mugugnando strappa il conto fino a ridurlo in centinaia di pezzettini sparsi intorno a lei)

LA DUCHESSA

Ventitré, quarantasette, cinquantotto, settantanove, ottantuno, ottantacinque, centoquattro, centododici, centosedici, centotrentatré, centocinquantesette, centosessantotto, centottantanove, centonovantuno...

^{XLVI} «To Maid as» – «alla cameriera nei panni della».

²⁷ nel quale la Duchessa, dopo aver ridotto il documento in mille pezzi, seguita un conteggio assurdo e man mano sempre più isterico (da Y, b. 257) – si notino in particolare i furibondi *tremoli* discendenti degli archi –, chiaro riflesso del suo cedimento nervoso e psicologico.

^{XLVII} Aggiunta: «two hundred and three, two hundred and twenty five, two hundred and thirty one, three hundred and nineteen, three hundred and fifty six... / *(Continue or curtail sequence of number as necessary)*» – «duecentotré, duecentoventicinque, duecentotrentuno, trecentodiciannove, trecentocinquantesei... / *(Il conteggio può essere allungato o accorciato secondo le esigenze)*».

[SCENE] 8: *Nineteen Ninety*

(The door opens as before, and the mysterious figure comes into the light. It is the Hotel Manager. Duchess is scrabbling on the floor for bits of paper and stuffing them into a trunk)²⁸

DUCHESS (^{xlviii} suddenly aware of the Hotel Manager)

Who are you? How did you come in?

SCENA OTTAVA: *Millenovecentonovanta (1990)*

(La porta si apre come prima e la figura misteriosa viene finalmente illuminata dai riflettori. Si tratta del direttore dell'hotel. La Duchessa sta cercando a tastoni sul pavimento i brandelli di carta e li sta sistemando in un baule)

LA DUCHESSA (si accorge all'improvviso del direttore dell'hotel)

Chi è? Chi l'ha fatta entrare?

²⁸ Un urlo improvviso della donna conferma la presenza di un uomo misterioso, che si rivela essere (svelando così l'identità della maestosa figura che compariva sul fondo della scena fin dal primo interludio dell'opera) il direttore dell'hotel. Personificando la morte – la simbologia è presto avvalorata dalla comparsa alle parole «It is too late» del tema del Quartetto *La morte e la fanciulla* di Schubert, eseguito per due volte, prima dalla tromba, poi da clarinetto basso, arpa, violino secondo e viola su tonalità diverse.

ESEMPIO 9a (scene 8, ³B, bb. 20-29)

The musical score for Example 9a consists of four staves. The top staff is for the Director (Direttore) in bass clef, 4/4 time, with lyrics "It is too late." The dynamics range from *f* to *pp*. The second staff is for the Duchess (Duchessa) in treble clef, 4/4 time, with lyrics "It is too late." The dynamics range from *f* to *pp*. The third staff is for Viola II (Vl. II) in treble clef, 4/4 time, with dynamics *pp* and *dolcissimo sempre*. The bottom staff is for Arpa (Arpa) and Clarinet Basso (Cl. b.) in bass clef, 4/4 time, with dynamics *pp* and *dolcissimo*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

e persino la cadenza cullante di alcune frasi del basso ricorda molto da vicino il motivo di ninnananna intonato dalla Morte nel pannello iniziale dei *Canti e danze di morte* di Musorgskij –, l'uomo presenta alla Duchessa il 'conto' finale intimandole, sul sostegno opprimente di arpa e pianoforte, di abbandonare per sempre la camera. La donna, la cui pazzia latente è ancora una volta suggerita dal movimento lento di un mulinello da canna da pesca, cerca disperatamente di guadagnare un po' di tempo con accenti interrotti, ma nulla può di fronte al fermo declamato del direttore, che su una serie di cupi accordi in orchestra si allontana lasciandole un'ora soltanto.

^{xlviii} Aggiunta: «(cry of shock. Heavy chest voice) / Agh / (Now wearing fur coat and larger wig, as at end of scene 1;» – «(urlo violento. Voce di petto profonda) / Agh / (Ora indossa una pelliccia e una grande parrucca, come alla fine della prima scena;».

HOTEL MANAGER

Madam. I am the manager.

DUCHESS

The manager?

HOTEL MANAGER

You must have been expecting me.

DUCHESS

No, I have not been expecting you. I did not ask to see you.

HOTEL MANAGER

You must have read the letters we have send you, madam.

DUCHESS

I have not.

HOTEL MANAGER

You have not.

DUCHESS

I have not.

HOTEL MANAGER

Very well, madam.^{xlix} I wonder if you are aware of the amount of money you owe the hotel.

DUCHESS

No, I am not.

HOTEL MANAGER

It is a good deal.

DUCHESS

You will be paid. It is not something I deal with.

HOTEL MANAGER

No payment has been received for eight months, madam.

DUCHESS

I will ask that you be paid directly.

HOTEL MANAGER

It is too late for that.

You have lived here too long.

It is time to vacate. You have lived here for a while. The time to vacate always comes, and now it has come for you.

I have made inquiries. Your time is up.

You have nothing more. Everything is spent, madam.

Everything is used up. And now you must go.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL

Signora, sono il direttore.

LA DUCHESSA

Il direttore?

IL DIRETTORE DELL'HOTEL

Non mi stavate aspettando?

LA DUCHESSA

No, non l'aspettavo. Non ho chiesto di vederla.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL

Avreste dovuto leggere le lettere che vi abbiamo spedito, signora.

LA DUCHESSA

Non le ho lette.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL

Non le avete lette.

LA DUCHESSA

Non le ho lette.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL

Molto bene, signora. Mi domando se siete a conoscenza dell'importo che dovete all'albergo.

LA DUCHESSA

No, non lo sono.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL

È moltissimo.

LA DUCHESSA

Sarete pagato. È una cosa di cui non mi occupo io.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL

Da otto mesi non riceviamo alcun pagamento, signora.

LA DUCHESSA

Chiederò di pagarvi subito.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL

È troppo tardi ormai.

Siete stata qui troppo a lungo.

È ora di liberare la stanza. Siete stata qui un bel po'. Arriva sempre il momento di liberare la stanza e ora è arrivato il vostro.

Ho fatto le mie indagini. Il vostro tempo è scaduto.

Non avete più nulla. Avete speso tutto, signora.

Esaurito ogni risorsa. E ora dovete andarsene.

^{xlix} Aggiunta: «(Inesorabile)».

DUCHESS^L

Not yet – I'm not – Not yet. I'm not quite ready. You must come back. You'll have to come back. I haven't – ^{L1}I need to have my things packed.

HOTEL MANAGER

You see, it comes to everyone. And everyone expects it. But you have not expected it. And now it is here for you.

DUCHESS

I need more time. A day, a week, a month. A month more. A week, a day.

^{L1}Give me just one more day.

HOTEL MANAGER

Madam. Your car will have been ordered to be outside in one hour.

(He moves to the door)

Madam. Your Grace.

(He goes. Door closes behind him. Long pause)

DUCHESS *(facing away, motionless as if paralysed. Snaps out of it suddenly)*

That will do.^{L11} You may go.²⁹

LA DUCHESSA

Non ancora... Non sono... Non ancora. Non sono pronta. Dovete ritornare. Dovrete ritornare. Non ho... Devo far sistemare le mie cose.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL

Vedete, succede a tutti.

E tutti se lo aspettano. Voi, invece, non ve lo aspettavate.

E ora è il vostro turno.

LA DUCHESSA

Ho bisogno di più tempo.

Un giorno, una settimana, un mese. Ancora un mese. Una settimana, un giorno.

Mi conceda ancora un giorno solo.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL

Signora. Tra un'ora la sua auto sarà qui a prenderla.

(Va verso la porta)

Signora. Vostra Grazia.

(Esce. La porta si chiude dietro di lui. Lunga pausa)
LA DUCHESSA *(si volta dall'altra parte rimanendo immobile, quasi fosse paralizzata. Poi si riprende improvvisamente)*

Va bene. Puoi andare.

^L Aggiunta: «*(disperato, piangendo)*».^{L1} Aggiunta: «*(Disperato)*».^{L11} Aggiunta: «*(Tremulously)*» – «*(Tremante)*».

²⁹ La stessa frase, «That will do. You may go», con cui la Duchessa aveva precedentemente congedato il fattorino (ora pronunciata però con voce *tremante*) dà inizio all'ultimo, drammatico monologo della protagonista. Sola, oltraggiata e non più riverita, la donna scopre l'abisso sul cui ciglio si trova, anche se il panico che l'ha assalita si placa momentaneamente sul ritmo sommesso di una ninnananna sostenuta da archi, ottoni e clarinetti: ESEMPIO 9b (I, bb. 103-107)

p semplice

Duchessa

VI. I-II
Tr.
Cor.

Vla
Vlc.

pppp

pppp

pp dolciss.

pppp

I had a nurse - maid once.

(Distracts herself with some vehement activity)

Servants used to know when to go.
They never stayed when they were not wanted.

(Pauses to reflect)

I wonder how many servants I have had in my life?
Probably too many to count. I had a nursemaid
once

who taught me how to walk straight, for whom I
brushed my hair a hundred times a night.

It shone. It was so hard to please her, and I tried so
hard,

and sometimes she was pleased, and I was pleased.

It made up for things. And later my maid,
my grown-up maid, who late at night
would brush my hair and press my clothes
and told me off and was fond of me. And I was fond
of her.

She heard my secrets, and she kept them, too,
and really she was fond of me. She died, or so I
heard.

Restrictions

Legality

Commandments

There's nothing in all the world

Like...

There's nothing in all the world.

And there's no-one to dress me, and no-one to talk
to me.

And the only people who were ever good to me were
paid for it.

*(Motionless. Duchess goes very slowly to her trunk
and pulls out a hand mirror and a make-up bag. She
begins to put on her lipstick in the mirror, but, half-
way through she stops, as if noticing something awful
on her face. Suddenly throws down mirror. Col-
lects herself, and goes again to the trunk. Gets out a
dressing case and takes out a perfume bottle. She
tries to pour some perfume out, but the bottle is
empty. She throws it against the wall, where it
breaks¹¹¹¹)³⁰*

(Si distrae con qualche minuto di attività frenetica)

Una volta i domestici sapevano quando ritirarsi.
Non restavano mai quando non erano desiderati.

(Si ferma a riflettere)

Mi chiedo quanti domestici ho avuto nella mia vita.
Probabilmente troppi per contarli. Una volta avevo
una balia

che mi ha insegnato a camminare dritta, per la qua-
le mi spazzolavo i capelli centinaia di volte ogni sera

fino a renderli lucidi. Era difficile accontentarla, e io
ce la mettevo tutta,

e a volte era soddisfatta, e anch'io lo ero.

Si rimediava agli errori. Poi, da adolescente,

ho avuto una domestica che la notte

mi spazzolava i capelli, piegava i miei vestiti,

e mi sgridava, ma mi amava tanto. E anch'io l'ama-
vo.

Ascoltava i miei segreti e riusciva anche a tenerli:

e davvero mi voleva bene. Ora è morta, o così ho
sentito dire.

Limiti

Legalità

Moralità

Non c'è nulla al mondo

Come...

Non c'è nulla in tutto il mondo.

E nessuno mi veste e nessuno parla con me.

E le sole persone che sono state buone con me erano
pagate per questo.

*(Sospensione. La Duchessa si dirige molto lenta-
mente verso il suo baule, tira fuori uno specchio e un
astuccio per il trucco. Inizia a mettersi il rossetto da-
vanti allo specchio, ma si interrompe a metà, come
se avesse notato qualcosa di orribile sul suo viso.
Improvvisamente getta a terra lo specchio. Si ricom-
pone e va di nuovo verso il baule. Prende una borsa
da toeletta e tira fuori una bottiglia di profumo.
Prova a spruzzarne un po', ma la bottiglia è vuota.
La getta contro il muro dove va in mille pezzi)*

segue nota 29

Neppure le memorie possono però consolarla e, dopo aver accennato nervosamente a qualche verso della can-
zone, il suo feroce sfogo nichilista trova conferma nella constatazione amara che «the only people who were ever
good to me were paid for it».

¹¹¹¹ Aggiunta: «Panicked» – «Nel panico».

³⁰ Un esteso intermezzo pantomimico accompagna gli ultimi gesti della Duchessa, sottolineati da un'orchestra

Broken. It's broken. Gone. It's the last thing I had.
 And there is nothing left of me.
 Nothing left beneath the sun.
 Where are you nurse?
 Where are you girl?
 Gifts go and money goes.
 I was young
 I was rich
 I was innocent
(Utter desperation, very emphatic – no song in orchestra)
 They wrote songs about me. Forgotten.

(Dreadful silence or dreadful noise but in any case no hint of the song. Door begins to open very^{LV} slowly)

Nurse, nurse.
 Come in. ^{LV}Please.
(Door opening – light very bright from without)

Where are you all?
 My servants. Loyal.
 My friends. My friends.

HOTEL MANAGER *(enters)*
 Your car is here.

(Duchess slowly rouses herself)

DUCHESS
 I am not quite ready.

HOTEL MANAGER
 Your car is here.

DUCHESS
 Has nobody told you how to address me?

Rotta. È rotta. Andata. È l'ultima cosa che avevo.
 Non è rimasto più niente di me.
 Più niente di me sotto il sole.
 Dove sei, balia?
 Dove sei, ragazza?
 I regali finiscono e finiscono i soldi.
 Ero giovane
 Ero ricca
 Ero innocente
(Profonda disperazione, molto enfatica – niente canzone in orchestra)
 Hanno scritto canzoni su di me. Dimenticate.

(Silenzio spaventoso o spaventoso rumore, in ogni caso nessun accenno alla canzone. La porta inizia ad aprirsi molto lentamente)

Balia, balia.
 Vieni. Ti prego.
(La porta si apre, luce molto forte da fuori)

Dove siete tutti?
 I miei domestici. Fedeli.
 I miei amici. I miei amici.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL *(entra)*
 È arrivata la vostra auto.

(La Duchessa si scuote poco alla volta)

LA DUCHESSA
 Non sono ancora pronta.

IL DIRETTORE DELL'HOTEL
 La vostra auto vi aspetta.

LA DUCHESSA
 Non le hanno detto come rivolgersi a me?

segue nota 30

che ha perso ormai la precedente brillantezza timbrica per ridursi a semplice commento inespressivo di azioni meccaniche e prive di senso. La scoperta lacerante di aver perso per sempre bellezza, gioventù, innocenza e amici spinge la donna a distruggere, in un violento accesso di rabbia suggerito dalle tambureggianti esplosioni sonore, l'ultima boccetta del suo adorato profumo, mentre le convulse figurazioni degli archi certificano l'imminente cedimento nervoso dell'eroina. Quando, con voce inflessibile, il direttore le intima di andarsene la Duchessa inizia la sua supplica (da T², b. 275) sullo stesso sostegno mellifluido di arpa e pianoforte prima impiegato dal basso, quindi un accordo straziante a piena orchestra conduce a una nuova sezione scandita dal ritmo inesorabile degli archi (da V, b. 287: quasi una pallida eco di quello che si era udito durante la sentenza di condanna, cfr. es. 7c). Ma quando anche la sua profferta sessuale non sortisce alcun effetto, la donna perde completamente il controllo – e intervengono ancora più mulinelli di canna da pesca (da b. 324) –, e dopo un ultimo vano tentativo di far partire il disco con la sua canzone è costretta a lasciare la stanza accompagnata dal rumor bianco della puntina del grammofono che gira a vuoto.

^{LV} «*extremely*» – «*estremamente*».

^{LV} Aggiunta: «*(Desperately)*» – «*(Disperata)*».

HOTEL MANAGER

Madam.

DUCHESS

There must be something I can do. There must be something I can say.

Can I not persuade you to be patient?

Could you not have pity for me?

Come and talk to me.

Come and sit by me.

Hold me, please.

It's so long since I've been held.

People used to like to hold me.

Spare me one moment, and come here for me. Just for me.

Dear boy, just one second. It won't take long, and I'll make you happy.

Could you not be fond of me?

A little more fond? A little patient?

Be kind to me.

Be kind.

(She makes a blatant assault on him)

HOTEL MANAGER

Your car is here.^{1VI} That is all, madam.

(He drags the trunk to the door and exits)

(Complete breakdown of Duchess lying on bed. After some time she raises herself and goes to the gramophone. She looks round in a desultory way for the record, can't find it, puts the needle on the turntable. Hideous white noise of needle going round the rubber turntable. Exit clutching gramophone)

(GHOST EPILOGUE.³¹ The stage begins to darken into dusk. After a time the Electrician and the Maid emerge surprisingly from underneath the bed. They begin to strip the bed – sheet-folding Tango/stat-

IL DIRETTORE DELL'HOTEL

Signora.

LA DUCHESSA

Deve esserci qualcosa che posso fare. Deve esserci qualcosa che posso dire.

Posso convincerla ad essere paziente?

Non potrebbe avere pietà per me?

Venga e mi parli.

Venga e si sieda accanto a me.

Mi stringa, per favore.

È tanto che nessuno mi stringe.

Alla gente piaceva stringermi.

Mi dedichi un momento e venga qui. Soltanto per me.

Caro ragazzo, un secondo appena. Non ci vorrà molto e ti farò felice.

Non vorresti amarmi?

Almeno un poco? Hai pazienza?

Sii gentile con me.

Sii gentile.

(Cerca di sedurlo sfacciatamente)

IL DIRETTORE DELL'HOTEL

La vostra auto vi aspetta. È tutto, signora.

(Trascina il baule verso la porta ed esce)

(Crollo totale della Duchessa che si butta sul letto. Poco dopo si alza e va verso il grammofo. Cerca in modo disordinato il disco, non riesce a trovarlo e appoggia la puntina sulla piastra. Orribile rumor bianco della puntina che sfrega sulla piastra di gomma. Esce stringendo il grammofo)

(EPILOGO-FANTASMA. Il crepuscolo inizia a invadere il palco. Poco dopo l'elettricista e la cameriera spuntano di sorpresa da sotto il letto. Iniziano a disfarlo (mentre piegano le lenzuola si esibiscono in un tan-

^{1VI} Aggiunta: «(He takes the handle of the trunk)» – «(Afferra il manico del baule)».

³¹ Non appena uscita di scena la Duchessa, salutata mestamente da una frase *dolcissima* del clarinetto solista
ESEMPIO 9c (Y², bb. 334-337)



si scatena un tango sarcastico (da Z, b. 340) sul quale cameriera ed elettricista, riemersi a sorpresa da sotto il letto, riassettano la camera intrattenendosi in pose provocanti e licenziose. La vita continua, e il contrasto mette an-

uesque poses. Electrician reaches across the bed and gropes the Maid.^{LVII} She jumps out of reach. He jumps onto the bed and she jumps on top of him. She slaps him playfully. He slaps her back)

MAID (*stern*)

Enough.

ELECTRICIAN (*lewd*)

Or too much!

(The Electrician attempts to roll onto the Maid; the Maid makes a surprising exit as the curtain falls)

go dalle pose statuarie). L'elettricista raggiunge la cameriera dall'altra parte del letto e inizia a palpeggiarla. Lei con un salto lo evita. Lui salta sul letto e lei balza su di lui. Lei lo schiaffeggia per scherzo, lui fa lo stesso)

LA CAMERIERA (*severa*)

Basta.

L'ELETTRICISTA (*con fare osceno*)

E avanza!

(L'elettricista cerca di rotolare sulla cameriera; la cameriera se ne va sul più bello mentre cala il sipario)

END

FINE

segue nota 31

cor più in rilievo l'immagine di disfacimento e morte che la Duchessa ha lasciato al pubblico, nella conclusione di un'opera che dietro immagini crude cela un messaggio moralistico assai rigoroso.

^{LVII} «*Flirtation game: Electrician makes avances to Maid*» – «*Gioco del corteggiamento: l'elettricista fa delle avances alla cameriera*».



La sala dell'Everyman Theatre di Cheltenham, che il 1° luglio 1995, in collaborazione con l'Almeida Opera di Londra, ospitò, nell'ambito del Cheltenham Music Festival, la prima rappresentazione assoluta di *Powder Her Face*. Cantavano in quell'occasione: Jill Gomez (la Duchessa), Valdine Anderson (la cameriera), Niall Morris (l'elettricista), Roger Bryson (il direttore dell'hotel). La Gomez partecipò alla prima di *The Knot Garden* (Flora) di Tippett e di *The Voice of Ariadne* (Contessa) di Thea Musgrave; la Anderson alla prima di *Dr. Ox's Experiment* di Gavin Bryars; Morris alla prima di *Siren Song* (Davey) di Jonathan Dove.

L'orchestra

clarinetto I (anche clarinetto basso, sassofono soprano e sassofono basso)	corno
clarinetto II (anche clarinetto basso, sassofono contralto e sassofono basso)	tromba
clarinetto III (anche clarinetto basso, clarinetto contrabbasso e <i>swanee whistle</i>)	trombone tenore
arpa (anche campanello elettrico e mulinello di una canna da pesca, assieme al diapason)	bassotuba
fisarmonica a bottoni (anche campanello elettrico e mulinello di una canna da pesca)	percussioni (1 esecutore): 2 campane tubolari dal suono grave (assieme a una bacinella piena d'acqua), rullante, grancassa, grancassa a pedale, bongo molto piccolo, timpani (2 caldaie), rototom di 15 cm., coppia di piatti, 2 piatti sospesi (uno molto piccolo di 20 cm.), piatto sizzle, hit-hat, 3 temple blocks (da medi a piccoli), 3 brake drums sospesi, tamburino [basco], triangolo, tam-tam, vibra-slap, washboard, cabaça, grande mulinello di una canna da pesca, frusta, [effetto del] ruggito del leone, popgun [effetto del colpo di bottiglia], raganella, rottami di ferro (lattine, coprimozzi d'auto, tegami: tanti più oggetti diversi possibili), bidone di metallo pieno di stoviglie e posate (per gettarci dentro quattro tazze), campanello elettrico, due microfoni (che sfregano la membrana del rullante da entrambi i lati)
violino I	
violino II	
viola	
violoncello	
contrabbasso (anche mulinello di una canna da pesca)	

Nelle sue dimensioni ridotte di *chamber opera*, *Powder Her Face* presenta un'orchestrazione di dimensioni contenute, modellata da vicino sull'organico dei molti capolavori composti da Britten per l'English Opera Group. Anche in questo caso infatti, l'impiego dei mezzi è piuttosto esiguo – gli esecutori sono quindici in totale con a disposizione un numero di strumenti di poco superiore (quintetto d'archi, trio di legni con parecchi cambi richiesti, trio d'ottoni, arpa, fisarmonica, pianoforte e percussioni)

– e ha lo scopo di tradurre in modo quanto più possibile didascalico e minuzioso ogni più sottile dettaglio ambientale e psicologico del dramma. Sempre sull'esempio dell'illustre connazionale, Adès dà inoltre all'orchestra il fondamentale ruolo di garantire al lavoro una ben calcolata coesione formale, in cui *ouverture*, interludi ed epilogo non soltanto dipingono ambientazione e sviluppo emotivo della vicenda, ma agiscono al tempo stesso come pannelli di un graduale processo di degradazione fisica e morale condotto a passo di danza, dall'esuberante *fox-trot* in apertura al tango spettrale sul quale cala il sipario.

Brillante, sofisticato e improntato a una scrittura per larghi tratti virtuosistica, il colore orchestrale viene anche utilizzato per delineare con immediatezza il lacerante dissidio nella figura della protagonista tra passione amorosa (soddisfatta soltanto con l'appagamento fisico) e integrità psichica. In particolare sono le percussioni, impiegate in numero davvero nutrito considerate le esigue dimensioni dell'organico e corredate di precise indicazioni sulle modalità di esecuzione, a veicolare la 'tinta' complessiva del lavoro, dal momento che l'impiego di originalissimi strumenti a suono non determinato – washboard, cabaça, mulinelli di canne da pesca, rottami di ferro, campanello elettrico – non si esaurisce nella pura esibizione coloristica, ma serve a commentare in modo alquanto scrupoloso le ossessioni nevrotiche dei personaggi. Se archi e fiati utilizzati nei loro registri estremi suggeriscono di continuo il senso di tragica disconnessione dalla realtà della Duchessa, l'arpa avviluppa invece la donna con tutti gli ornamenti del decoro esteriore (profumo, gioielli, pellicce).

Nel gioco timbrico vorticoso che anima l'atto primo di *Powder Her Face* sono i piccoli *glissandi* in orchestra, soprattutto nei fiati, a tradurre con evidenza plastica le prodezze sessuali della protagonista (e anche dei comprimari!), mentre nel secondo la corposa incandescenza sonora cede il passo ad articolazioni dal carattere più ampio e disteso, che culminano progressivamente nel rilievo dato a un singolo oggetto sonoro (il mulinello di canna da pesca) che racchiude in sé, con prominente valenza simbolica, la dimensione dello scorrere inesorabile del tempo e del definitivo crollo psicologico della donna. Particolarmente importante è il ruolo dell'unico percussionista, a cui è chiesto di destreggiarsi con notevole virtuosismo tra una vera miriade di strumenti, molto spesso da cambiare all'interno di una sola battuta (si veda il feroce ostinato da eseguirsi alternando rottami di ferro, bongo, piatti, rullante, grancassa e *temple blocks* nella scena settima, quando la Duchessa si scaglia contro la società moderna). Tra le altre scelte timbriche di rilievo occorre menzionare il sensuale utilizzo del clarinetto solista, strumento al quale viene affidato più volte il tema dell'onnipresente canzone «Love me», e l'impiego della sonorità 'primitiva' della *cabaça* per tradurre l'animalesco desiderio sessuale della Duchessa nella quarta scena. Infine, nel quadro conclusivo, un'orchestra *scarna* e *molto irregolare* che prevede mulinelli di canne da pesca, archi *col legno*, sordine stridenti negli ottoni e chiavi percosse nei legni, imita con realismo il rumore bianco della puntina sulla piastra del grammofono.

Le voci

The image shows four staves of musical notation, each representing a different vocal role. From top to bottom, the roles are: Duchessa (soprano), Cameriera (soprano), Elettricista (soprano), and Direttore dell'hotel (bass). Each staff contains a single melodic line with a treble clef (except for the bass clef on the bottom staff). The notes are connected by a single line, indicating a continuous melodic phrase. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The notes are: Duchessa (G4, A4, Bb4), Cameriera (G4, A4, Bb4, C5), Elettricista (G4, A4, Bb4, C5), and Direttore dell'hotel (G2, A2, Bb2, C3).

Quattro appena sono i ruoli vocali previsti in *Powder Her Face*, due femminili e altrettanti maschili, eppure Adès affida a ognuno dei tre comprimari che ruotano intorno alla Duchessa una pluralità di personaggi, che richiedono agli interpreti doti canore inusuali ed eccezionali capacità attoriali. Tale espediente aumenta inoltre quell'ambiguità di fondo che costituisce uno dei pregi maggiori dell'opera. Se infatti essi compaiono già nella scena d'apertura nella veste di impiegati dell'albergo dove la Duchessa vive, mai è chiaro se gli eventi narrati si svolgano direttamente dinanzi ai nostri occhi, oppure se vengano filtrati dalla memoria della protagonista. Esistono segrete connessioni tra le diverse figure in scena, oppure devono essere intese alla stregua di semplici proiezioni fantastiche di una mente ormai compromessa?

Il ruolo in assoluto più 'snervante' quanto a numero di personaggi da interpretare è certamente quello della cameriera, un soprano leggero che compare nelle molteplici vesti di amica (I.2), cameriera intenta a preparare il ricevimento nuziale (I.3), amante del Duca (I.5), ficcanaso (II.6) e infine giornalista (II.7). Improntata costantemente a una scrittura vocale brillante e virtuosistica, caratterizzata da frequenti salti verso il registro acuto – fino a raggiungere il Mi sovracuto (Mi₅, il Mi₅[#] è facoltativo) durante il colloquio con il Duca nella quinta scena! –, la parte richiede grande agilità e flessibilità, senza però scadere in un tono eccessivamente frivolo, come potrebbe far pensare la sua aria spumeggiante.

A differenza della sostanziale omogeneità stilistica dei personaggi affidati al soprano, quelli dati in consegna al tenore (eletttricista, gigolò, cameriere, ficcanaso e fattorino) necessitano invece di maggior versatilità, soprattutto nel caso dello splendido *pastiche* di Cole Porter, dove dolcezza e passionalità devono sposarsi in un *mix* di naturalezza ed esibito manierismo. Allo stesso modo il basso può trovare nell'esteso re-

citativo che sostiene la dura requisitoria del giudice una pagina ricca di sfumature capace di esaltare le qualità drammatiche di una parte che spesso si inabissa nelle regioni più gravi del suo registro.

Pur nella loro varietà, tutti e tre i ruoli non fanno che da sfondo a quello ben più preminente della Duchessa, un difficile ruolo da soprano drammatico anch'esso sottoposto, a dispetto dell'unicità della figura, a molteplici 'travestimenti' nel corso dell'opera. Se per larghi tratti del lavoro – e in particolare nella sua prima metà – la donna viene infatti presentata nella veste di *socialite*, come se fosse descritta con gli occhi di coloro che le sono accanto (domestici, amici, marito) o che la conoscono perché volto di dominio pubblico (giornalisti di *gossip*), il suo ritratto intimo e umano emerge poco alla volta con forza davvero travolgente. Sostenuto da un'esuberantissima scrittura vocale di ricchezza quasi Straussiana, abbinata a un sostegno orchestrale del pari massiccio e opulento, il personaggio si presenta dapprima sotto la maschera di un'intrigante nobildonna decaduta, viziata e superficiale, che tutto può perché tutto può comprare – persino le canzoni! –, per svelarsi poi nella seconda parte nella sua veste reale di eroina tragica, che con accenti strazianti e convulsivi si ritrova sola e disprezzata da un mondo depravato e senza valori che lei stessa aveva abbracciato con entusiasmo.

Powder Her Face in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Powder Her Face (Incipriale il viso) si ispira alla figura di Ethel Margaret Whigham, nata nel 1912 da una ricca famiglia scozzese, diventata signora Sweeny col primo matrimonio nel 1933 e Margaret Campbell duchessa di Argyll col secondo matrimonio nel 1951. Esponente del gran mondo internazionale, donna bellissima e corteggiatissima, nel 1963 la Duchessa dovette affrontare una clamorosa causa di divorzio. Essa le venne intentata dal secondo marito, forse anche con intenti ricattatori in quanto il Duca, pur di nobile e antica prosapia, pare si trovasse in gravi ristrettezze economiche. Tra le prove della infedeltà della donna fecero sensazione alcuni scatti fotografici che la ritraevano mentre compiva atti di erotismo orale con un uomo che certamente non era il consorte. L'uomo «senza testa» delle fotografie incriminate non fu mai chiaramente individuato, ma circolarono i nomi dell'attore americano Douglas Fairbanks jr. e del genero di Winston Churchill, il ministro Duncan Sandys. La causa di divorzio della Duchessa si concluse con una lunga e veemente arringa del giudice Lord Wheatley, il quale la definì «una donna sessualmente sfrenata che ha smesso di sentirsi soddisfatta dai normali rapporti sessuali e ha iniziato disgustose pratiche erotiche per soddisfare un suo degradato appetito sessuale». Anche dopo la condanna e il divorzio la Duchessa continuò a occupare le cronache del *jet set*: particolarmente memorabile fu la festa che ella organizzò nel 1972 per gli ottant'anni dell'amico Paul Getty e il ricevimento in onore del principe Michael di Kent l'anno seguente. Ma nel 1990 dovette abbandonare la sua suite al Grosvenor House Hotel, dove lasciò un debito di 33.000 sterline. Morì nella casa di cura St George di Pimlico nel 1993.

L'«opera da camera» che il compositore Thomas Adès (1971) e il librettista Philip Hensher (1965) idearono nel 1995 su commissione dell'Almeida Opera di Londra e del Cheltenham Music Festival, e che andò in scena per la prima volta all'Everyman Theatre di Cheltenham il 1° luglio 1995, si avvale di solo quattro cantanti: un soprano drammatico che interpreta il ruolo della Duchessa, e altri tre interpreti che impersonano più ruoli. Quello della cameriera (che nel corso dell'opera si trasforma nell'amica, l'amante del Duca, la ficcanaso, la giornalista) è affidato a un soprano leggero, quello dell'elettricista (poi gigolò, cameriere, ficcanaso, fattorino) a un tenore, quello del direttore dell'hotel (anche Duca, addetto alla lavanderia, ospite dell'albergo, giudice) a un basso.

L'opera è articolata in otto scene, la prima e l'ultima collocate nella fase finale della vita della Duchessa, il 1990, al momento dello sfratto dal Grosvenor House Hotel. A partire dalla seconda scena ha invece inizio in *flashback* un itinerario in successione cronologica che evidenzia alcuni momenti significativi nell'esistenza della nobildonna, come il primo divorzio (nella finzione collocato nel 1934), il secondo matrimonio con il Duca (1936), il rapporto sessuale orale con il cameriere di un hotel di lusso al centro di Londra (1953), la sentenza giudiziaria del secondo divorzio (1955), un'intervista concessa a una giornalista di moda (1970).

Philip Hensher, benché privo di esperienza nel campo della creazione di libretti d'opera, ha costruito un percorso coinvolgente con scene di grande rilevanza drammatica. Egli stesso ha dichia-



Copertina del disco con l'incisione del celebre musical *Anything Goes* di Cole Porter (prima rappresentazione, Broadway 1934). Per la ripresa londinese del 1935, i versi di una strofa del song *You're the top* furono modificati come segue: «You're the nimble tread of Fred Astaire. / You're Mussolini, / you're Mrs Sweeney, / you're Camembert».

rato di essersi ispirato ad alcuni potenti modelli femminili come la Lulu di Alban Berg o Baba la turca del *Rake's Progress* di Igor Stravinskij.

Pianista e direttore d'orchestra, Thomas Adès, laureato al King's College di Cambridge nel 1992, è uno dei compositori britannici emergenti, autore di una quarantina di lavori tra cui due opere per il teatro musicale, che hanno già riscosso vasta accoglienza in tutto il mondo. Nella sua eclettica partitura, in cui convivono citazioni della musica di consumo come il tango, celebri arie di musical, melodie à la Cole Porter, ma anche reminiscenze del Novecento colto, la realizzazione vocale accoglie sismograficamente le esigenze della situazione drammatica grazie a continue variazioni ritmiche e a repentini passaggi dalla declamazione al canto spiegato.

La veste strumentale è affidata a un'orchestra di quindici strumenti, lo stesso numero della *Kammersymphonie* op. 9 di Schoenberg (e dell'orchestrina che suona in II.3 nel *Wozzeck* di Berg), che sembra inoltre richiamarsi all'organico delle orchestre da ballo del secondo Novecento, ma anche ad ulteriori antecedenti più direttamente legati a Adès, come *The Turn of the Screw* di Benjamin Britten (dove gli strumentisti sono tredici).

In questo lavoro sono certamente messi in scena «i luridi eccessi di una duchessa inglese», come ha affermato l'autore del libretto Philip Hensher. Quest'opera però, oltre che di sesso e di soldi, parla di solitudine e di declino, e costituisce una sorta di «sinistro *memento mori*, con la Morte che compare in scena alla fine» nei panni del direttore dell'hotel, evidente allusione al finale di *Don Giovanni*.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Scena prima – 1990. In una camera d'albergo un elettricista e una cameriera si fanno beffe dell'abitatrice della stanza, assente in quel momento. L'uomo indossa un cappotto femminile di pelliccia e tacchi alti. Egli fa il verso alla proprietaria, una donna anziana un tempo famosa per la sua bellezza e per il suo fascino: Cole Porter la aveva citata come apice inarrivabile di perfezione in *Anything Goes*, musical del 1934, Cecil Beaton la aveva effigiata in un algido ritratto. Lo scandalo del suo divorzio, negli anni Cinquanta, aveva però fatto emergere numerose ombre nel suo passato, tra cui l'insaziabilità sessuale. Proprio nel momento in cui l'elettricista menziona una tecnica dell'*ars amatoria* che aveva reso celebre la Duchessa, ella fa ingresso nella stanza e prende atto con raccapriccio di ciò che viene detto di lei. Questo non le impedisce di mantenere i suoi modi aristocratici, benché elettricista e cameriera la costringano a prendere atto del decadimento dei suoi mezzi. Ciò nonostante la Duchessa continua a crogiolarsi nella contemplazione nostalgica e anacronistica del passato, mentre i sottoposti sottolineano con spirito pratico l'evanescenza del reale. In chiusura del quadro una figura maschile compare in controluce sul fondo della scena nel vano di una porta che poi si chiude.

Scena seconda – 1934. Un'amica della protagonista e un gigolò si scambiano le loro opinioni sul divorzio tra la donna e il suo primo marito, il signor Freeling. Ora la protagonista è in attesa di un Duca, che ha intenzione di catturare grazie alla sua abilità seduttiva ottenendo così l'agognato titolo nobiliare. L'amica e la Duchessa *in pectore* si scambiano opinioni contrastanti sul Duca e le sue abitudini, mentre il gigolò intona una delle canzoni scritte per lei. La figura del Duca compare per qualche secondo in controluce sul fondo della scena.

Scena terza – 1936. La preparazione del matrimonio del Duca e della Duchessa è in corso. La cameriera che si sta occupando del ricevimento parla con trasporto della vita dei ricchi, così diversa e così comoda rispetto a quella delle persone normali.

Scena quarta – 1953. La Duchessa alloggia in un lussuoso albergo di Londra per la cerimonia dell'incoronazione di Elisabetta II. Ordina per telefono del cibo in camera: panini, vino rosso e carne di manzo. Un cameriere è incaricato di svolgere questo servizio. I desideri specificamente 'carnali' della Duchessa si precisano grazie all'attenzione che ella rivolge al giovane cameriere. Una volta sedotto e pagato dalla nobildonna, il ragazzo si congeda alludendo alla fama che i suoi vizi hanno ormai presso tutto lo staff e ricordando l'analogo servizio richiestogli dalla Duchessa lo scorso aprile.

Scena quinta – 1953. Il Duca, di ritorno ubriaco da una grande festa, conversa con la sua amante. Egli ha lasciato la moglie a questa stessa festa, dove potrà coltivare con comodo le sue varie

amicizie maschili. L'amante finge di difendere la Duchessa, in realtà inocula dubbi maligni nel Duca e fa il possibile per istigarlo contro la moglie. Infine segnala al Duca che nella cassetiera ci sono carte compromettenti riguardanti la Duchessa.

ATTO SECONDO

Scena sesta – 1955. Nella galleria del tribunale dove si sta discutendo la causa di divorzio del Duca e della Duchessa due ficcanaso discorrono dei fatti di *gossip* che stanno emergendo sulla coppia. Si chiedono se il Duca fosse al corrente del comportamento immorale e sfrenato della moglie, perpetrato nel corso di molti anni. Essi però ritengono che i ricchi rispondano a principi morali diversi da quelli delle persone comuni. Appare il giudice che pronuncia una filippica severissima nei confronti della Duchessa: a lei va attribuita ogni responsabilità; il Duca non è che una vittima inerme della sua depravazione. I ficcanaso, *vox populi*, assumono acriticamente le opinioni del giudice. Avviandosi all'uscita sotto il fuoco dei flash, la Duchessa dichiara la sua superiorità 'genetica' rispetto alla prospettiva borghese corrente: ella è una signora e non deve rispondere a nessuno dei suoi comportamenti.

Scena settima – 1970. Nella sua camera d'albergo, la Duchessa concede un'intervista a una rivista femminile. La giornalista le chiede di rivelare i segreti che le hanno permesso di conservare la sua straordinaria bellezza e la Duchessa la accontenta, mettendo sullo stesso piano precetti igienici e 'moralì' («Andare a letto presto e spesso»). Ella lamenta il decadimento sociale e creativo di un mondo il cui fulcro è costituito dalla televisione. La Duchessa rimpiange la scomparsa di una società basata su un concetto ideale di bellezza e di eleganza, ma è a sua volta assediata dai debiti.

Scena ottava – 1990. Il cerchio si è chiuso, con il ritorno all'attualità descritta nella scena iniziale e alla figura illuminata in controluce, che ora entra nella stanza: è il direttore dell'hotel, che intima alla Duchessa di abbandonare un luogo che non può più permettersi. La Duchessa cerca di procrastinare la partenza, ma il direttore fa chiamare un taxi. Al culmine della disperazione la Duchessa cerca di mettere in atto le sue manovre seduttive, che non producono alcun effetto sull'uomo. Ella è costretta ad abbandonare la stanza con il suo bagaglio. Restano nella camera l'elettricista e la cameriera, impegnati in un vivace gioco amoroso.

Argument

PREMIER ACTE

Scène 1 – 1990. La Duchesse surprend une Femme de Chambre et un Électricien dans l'acte de se moquer d'elle dans son appartement, au dernier étage d'un célèbre hôtel du West End londonien. À cause de leur négligence, le manteau de Sa Grâce est sale. Quand elle se change, tous les trois expriment leur admiration pour sa tenue et son parfum et donnent de différentes opinions à propos de la condition de Sa Grâce. Une figure entre.

Scène 2 – 1934. Le Duc est attendu dans une grande maison de campagne. L'ex «Débutante de l'année» Mme Freeling l'attend avec impatience pendant que la Confidante et un Habitué des Salons bavardent de son divorce. Les récentes affaires du Duc sont objet de discussion aussi. Une chanson est entonnée et le Duc fait son entrée.

Scène 3 – 1936. L'intérêt mondain pour le mariage de Mme Freeling avec le Duc n'est en aucune manière gâché par sa condition de célèbre femme divorcée: on donne une grande soirée. Derrière la scène, une Serveuse prévenante prépare des plats élaborés.

Scène 4 – 1953. Pendant une de ses fréquentes visites à la capitale, Sa Grâce se détend dans son appartement, dans un des plus importants hôtels de Londres. Elle appelle le service en chambre et et réserve au Domestique l'accueil chaleureux pour lequel elle est devenue célèbre entre le personnel.

Scène 5 – 1953. En même temps, au retour d'une soirée, le Duc s'entretient avec une amie; ils causent de Sa Grâce et ses affaires sont dévoilées.

DEUXIÈME ACTE

Scène 6 – 1955. Tandis que le procès pour le divorce s'approche de sa conclusion et on attend la sentence du Juge, les Fouineurs bavardent sur les aspects les plus étonnants qui ont réveillé leur imagination. Le jugement arrive et la Duchesse réagit.

Scène 7 – 1970. Sa Grâce accorde une interview dans sa jolie chambre d'hôtel. Elle offre sa vision de la santé, de la beauté, des amusements, de la chapellerie et de la société anglaise.

Scène 8 – 1990. Sa Grâce reçoit deux visites du Maître du prestigieux hôtel qui a été sa maison pendant plus de dix ans. Ils décident les conditions de son départ imminent, et, entre temps, elle réfléchit. Elle quitte sa chambre, bientôt rangée pour le prochain client.

Synopsis

ACT ONE

Scene 1 – 1990. The Duchess surprises a Maid and an Electrician in the act of ridiculing her in her suite on the top floor of a leading hotel in London's West End. Owing to their negligence, Her Grace's coat is soiled. As she changes, all three express unanimous admiration for Her Grace's clothes and scent, and varying opinions about Her Grace's circumstances. An entrance ensues.

Scene 2 – 1934. The Duke is expected at a large country house. Former «Débutante of the Year» Mrs Freeling awaits him eagerly as her divorce is discussed by a Confidante and a Lounge Lizard. His Grace's recent affairs are also a topic. A song is given and His Grace arrives.

Scene 3 – 1936. Fashionable interest in Mrs Freeling's wedding to His Grace is in no way affected by her status as a famous divorcée, a magnificent reception is thrown. Behind the scenes, a thoughtful Waitress prepares elaborate dishes.

Scene 4 – 1953. On one of her frequent visits to the capital, Her Grace relaxes in her room in one of London's foremost hotels. She telephones for Room Service and gives the Waiter the friendly welcome which has earned her such popularity among the staff.

Scene 5 – 1953. Meanwhile His Grace entertains a friend at home after returning from a party. Her Grace is discussed and information revealed.

ACT TWO

Scene 6 – 1955. As the historic divorce trial nears its close and the Judge's concluding remarks are awaited, Rubberneckers discuss the sensational aspects by which they have been attracted. A judgement is given and Her Grace reacts.

Scene 7 – 1970. Her Grace grants an interview in her lovely hotel room. She offers insights from her experience of health, beauty, entertaining, millinery and English society.

Scene 8 – 1990. Her Grace receives two visits from the Manager of the prestigious London hotel which has been her home for over a decade. They finalize details of her forthcoming departure and, in the interim, she reflects. She vacates the suite, whereupon it is made ready for the next occupant.

Handlung

ERSTER AKT

1. *Szene* – 1990. In ihrer Suite im obersten Stock eines gediegenen Hotels im Londoner West End überrascht die Herzogin ein Zimmermädchen und einen Elektriker, die sich über sie lustig machen. Durch ihre Nachlässigkeit ist der Mantel der Herzogin schmutzig geworden. Als sie sich umzieht, drücken alle drei einmütig ihre Bewunderung für die Kleider der Herzogin und ihr Parfüm aus und erörtern die Situation der Herzogin. An der Tür erscheint jemand.

2. *Szene* – 1934. In einem großen Landhaus erwartet man den Herzog. Mrs Freeling, die frühere «Debütantin des Jahres», wartet ungeduldig auf ihn, während eine Vertraute und ein Salonlöwe über ihre Scheidung sprechen. Ein weiteres Gesprächsthema sind die jüngsten Angelegenheiten des Herzogs. Ein Lied ertönt und der Herzog erscheint.

3. *Szene* – 1936. Das mondäne Interesse für die Hochzeit von Mrs Freeling und dem Herzog wird durch den Umstand, dass sie geschieden ist, in keiner Weise getrübt. Man gibt einen pompösen Empfang. Hinter den Kulissen ist eine Kellnerin nachdenklich mit der Zubereitung der Speisen beschäftigt.

4. *Szene 4* – 1953. Bei einer ihrer häufigen Reisen in die Hauptstadt entspannt sich die Herzogin auf ihrem Zimmer in einem der vornehmsten Londoner Hotels. Sie ruft den Zimmerservice an und empfängt den Etagenkellner mit der warmen Begrüßung, die sie beim Hotelpersonal so beliebt gemacht hat.

5. *Szene 5* – 1953. Währenddessen vertreibt sich der von einer Party heimgekehrte Herzog die Zeit mit einem Freund. Es wird über die Herzogin gesprochen und die Information preisgegeben.

ZWEITER AKT

6. *Szene* – 1955. Während das historische Scheidungstribunal sich dem Urteil nähert und man auf die Schlussbemerkungen des Richters wartet, reden die Schaulustigen über die sensationelle Angelegenheit, die sie alle angezogen hat. Das Urteil wird gefällt und die Herzogin reagiert.

7. *Szene* – 1970. In ihrem wunderschönen Hotelzimmer gibt die Herzogin ein Interview. Sie gewährt dabei Einblicke in ihre Erfahrungen mit Gesundheit, Schönheit, Mode und der englischen Gesellschaft.

8. *Szene* – 1990. Die Herzogin bekommt zweifachen Besuch vom Manager des renommierten Hotels, das seit über einem Jahrzehnt ihr Zuhause ist. Sie besprechen Einzelheiten ihrer bevorstehenden Abreise. Zwischenzeitlich denkt sie über ihr Leben nach. Sie verlässt ihre Suite und diese wird für den nächsten Gast hergerichtet.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Acclamato in patria come astro nascente del firmamento musicale e degno erede di autentiche glorie nazionali quali Henry Purcell e Benjamin Britten, Thomas Adès ha percorso le tappe che lo hanno portato al riconoscimento internazionale con velocità incredibile. Distintosi inizialmente come brillantissimo pianista – ma anche in qualità di abile percussionista (e in tale veste partecipò, ancora studente, all'esecuzione sotto la direzione di Simon Rattle del balletto *Les noces* di Stravinskij, «il mio brano preferito in assoluto»), ha abbracciato con autentico entusiasmo la carriera di compositore, cogliendo fin da subito esiti davvero sbalorditivi. All'età di soli venticinque anni poteva infatti già vantare al suo attivo numerosi brani orchestrali, tra i quali una breve sinfonia in un unico movimento per *ensemble* di quindici strumenti (*Chamber Symphony*, 1990) e una deliziosa *suite* in otto parti dedicata al mondo dell'infanzia (*Living Toys*, 1993), un complesso quartetto d'archi denso di riferimenti letterari (*Arcadiana*, 1994), e infine un'opera lirica di sorprendente compattezza e potenza espressiva (*Powder Her Face*, 1995).

Se l'esibizione sul palco degli scandali boccaceschi della duchessa di Argyll non poteva che garantire a Adès una prevedibile notorietà, è stato con il brano successivo che la reputazione di talento contemporaneo ha avuto modo di consolidarsi anche in ambito critico. Composto su commissione della City of Birmingham Symphony Orchestra diretta da Rattle, il poderoso poema sinfonico *Asyla* (1997) – l'organico prevede ben sei percussionisti oltre a due pianisti (il secondo suona uno strumento accordato un quarto di tono sopra), mentre il titolo latino al plurale deve intendersi sia nel senso di 'rifugio' che in quello di 'manicomio' – proiettò istantaneamente l'autore nell'olimpo delle celebrità. Grazie anche al supporto del più celebre connazionale, che propose il brano in numerose occasioni decidendo addirittura di inserirlo nel suo primo concerto alla guida dei Berliner Philharmoniker nel 2002, Adès venne dapprima nominato direttore musicale del Birmingham Contemporary Music Group nel 1998, quindi nell'anno successivo ricevette la prestigiosa nomina a direttore artistico (carica che ha mantenuto fino al 2008) del Festival di Aldeburgh, legando così simbolicamente il proprio nome a quello di Britten, fondatore della manifestazione e nume tutelare dell'arte britannica.

Affiancata dall'attività di insegnante di composizione presso la Royal Music Academy di Londra, quella di direttore d'orchestra ha subito un notevole aumento nei primi anni del nuovo millennio – e nel novero delle compagini con cui si è esibito vanno incluse sia orchestre sinfoniche (come la BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre National de Radio France e la City of Birmingham Symphony Orchestra) che organici da camera (la London Sinfonietta, l'Ensemble Modern e il Birmingham Contemporary Music Group) –, senza per questo attenuare il dinamismo con cui Adès ha continuato a eseguire (e registrare) musica da camera propria e di altri compositori – Schubert, Čajkovskij, Janáček,¹ Kurtág, Nancarrow e Barry – con artisti quali il tenore Ian Bostridge, il vio-

¹ Sulla musica per pianoforte solo del compositore moravo Adès è anche autore di un prezioso saggio: THO-

loncellista Steven Isserlis e il quartetto Belcea. In ambito compositivo, tra i maggiori successi colti dopo *Asyla* occorre menzionare *America – A Prophecy* (1999), cantata per mezzosoprano, coro e orchestra il cui soggetto apocalittico narra della distruzione della civiltà Maya da parte dei conquistadores spagnoli, la shakespeariana *The Tempest* (2004), seconda ambiziosa opera del musicista, e due lavori di natura diversa, accomunati entrambi da un notevolissimo virtuosismo tecnico e una minuziosa cura formale, il concerto per violino e orchestra *Concentric Paths* (2005), e *Tevot* (2007) – il sostantivo ebraico, anch'esso al plurale, significa al contempo 'arche' (evidente riferimento alla biblica arca di Noè) ma anche 'battute musicali' –, un massiccio brano orchestrale in un unico movimento. In anni più recenti, infine, Adès ha iniziato un proficuo sodalizio artistico con il regista ed esponente di *video art* Tal Rosner, che ha curato le installazioni video per il concerto per pianoforte e orchestra *In Seven Days* (2008) e *Polaris* (2010), 'viaggio per orchestra' nel quale il polo magnetico è suggerito musicalmente da una melodia sfuggente intonata a canone da gruppi di ottoni disposti lontani dal palco che impiega l'intera serie di dodici suoni, 'attratti' però invariabilmente da uno principale.²

Sorretta da una maestria tecnica sbalorditiva e da un senso delle proporzioni davvero ammirevole, la musica di Adès ha già attraversato diverse fasi stilistiche, rimanendo però sempre ben ancorata a quella forte individualità di accento e limpidezza del dettaglio che le hanno assicurato pieno successo fin dagli esordi. Se l'educazione in un ambiente culturale stimolante – la madre è una storica dell'arte specializzata nelle correnti surrealista e dadaista, mentre il padre è un apprezzato traduttore di testi poetici dal francese, tedesco e spagnolo – chiarisce di certo la predilezione per l'impiego di sottili titoli allusivi di matrice extra-musicale, la forte ammirazione per autori quali Janáček, Nancarrow e Ligeti può spiegare d'altro canto la tenace volontà di preservare elementi espressivi di stampo tardo-romantico immersi in un fondale sonoro intricato e ribollente. Piuttosto lontano dalle tendenze d'avanguardia, il linguaggio del musicista inglese si sforza di abbinare un alto grado di comunicabilità melodica a una sofisticazione tecnico-ritmica dietro cui si cela un numero esorbitante di riferimenti e citazioni.

In attesa della prossima pubblicazione, prevista per l'autunno di quest'anno, di un corposo volume che raccoglie molte interviste rilasciate dal compositore a Tom Service, critico musicale del «Guardian»,³ i contributi critici più significativi che hanno preso in esame la poliedrica produzione di Adès riguardano primariamente tratti specifici della sua complessa poetica oppure singole opere. Nel novero dei primi occorre citare i due saggi redatti da Richard Taruskin, che ha iscritto il musicista inglese nella categoria dei «tardo-modernisti» (sollevando un'aspra polemica tra i

MAS ADÈS, «*Nothing but Pranks and Puns*». *Janáček's Solo Piano Music*, in *Janáček Studies*, a cura di Paul Wingfield, New York-Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 18-35.

² Un catalogo delle opere di Adès è stato edito nel 2005 dall'editore Faber (*Thomas Adès. List of Works*, con introduzione di Andy Hamilton, London, Faber Music, 2005). Per i successivi aggiornamenti si può invece consultare la pagina web personale del compositore (<http://thomasades.com/compositions/>).

³ *Thomas Adès. Conversations with Tom Service*, London, Faber & Faber, 2012. Dello stesso autore si vedano inoltre: TOM SERVICE, *Rich and Strange. Tom Service on Magic and Metaphor in the Work of Thomas Adès*, «Opera», LV/2, 2004, pp. 144-148; ID., «*Writing Music? It's Like Flying a Plane*», «The Guardian», 26 febbraio 2007; THOMAS ADÈS, *From Bliss to Bedlam*, ivi, 26 giugno 2008 (nell'articolo il compositore motiva la sua venerazione per *The Rake's Progress*); infine un colloquio radiofonico di quarantacinque minuti rilasciato al giornalista per il terzo canale della BBC il 10 maggio 2010 e ritrasmeso una seconda volta il 7 settembre 2011. Tra le altre (rare) interviste concesse a organi di stampa basti citare: PETER CULSHAW, «*Don't Call Me a Messiah*», «The Daily Telegraph», 1 marzo 2007; NICHOLAS WROE, *A Life in Music. Thomas Adès Interviewed*, «The Guardian», 5 luglio 2008; sul sito personale del musicista è possibile poi udire una sua recente conversazione (ottobre 2010) con lo scrittore, compositore e presentatore radiofonico Andrew Ford per l'emittente australiana ABC.



La seconda opera di Adès, *The Tempest* (III.3), Londra, Covent Garden, 2004 (prima rappresentazione assoluta); regia di Tom Cairns, scene di Tom Cairns e Moritz Junge. In scena: Toby Spence (Ferdinand), Cyndia Sieden (Ariel), Christine Rice (Miranda).

musicologi d'oltreoceano),⁴ e il libro di Hélène Cao, unica monografia su Adès finora edita.⁵ Su tematiche più specifiche sono invece incentrati i saggi curati da John Roeder, Elaine Radoff Barkin e Kenneth Gloag, tutti dedicati a problematiche di natura formale,⁶ i recenti studi sull'originalità della componente ritmica compilati da Aleksandra Vojcic e Huw Belling,⁷ infine il fondamentale contributo incentrato sull'ostinata pervasività di esibite allusioni musicali di Arnold Whittall,⁸ curatore inoltre del breve profilo biografico contenuto nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001²). Delle opere di Adès quella che ha finora ricevuto la maggior attenzione della critica musicologica è stata senza dubbio *The Tempest*,⁹ accanto ad alcuni titoli di comprovato successo, come *Asyla*,¹⁰ *Arcadiana*¹¹ e *Powder Her Face*;¹² mancano invece ancora, come è facile immaginare, uno studio che abbracci l'intera produzione del musicista inglese e disamine critiche che approfondiscano le composizioni più recenti.

⁴ RICHARD TARUSKIN, *Revising Revision*, «Journal of the American Musicological Society», XLVI/1, 1993; ID., *A Surrealist Composer Comes to the Rescue of Modernism*, «New York Times», 5 dicembre 1999 (i due articoli sono stati poi ristampati in ID., *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, Berkeley, University of California Press, 2008, pp. 144-152, 354-382). Per una disamina generale sul linguaggio musicale di Adès si possono consultare anche: ALEX ROSS, *Roll Over, Beethoven*, «New Yorker», 26 ottobre 1998, pp. 110-130; JAMES INVERNE, *A Most Auspicious Star*, «Opera News», LXIX/11, 2005, pp. 46-51.

⁵ HÉLÈNE CAO, *Thomas Adès le Voyageur. Devenir compositeur, être musicien*, Paris, MF, 2007 (l'autrice ha curato inoltre il volume *Thomas Adès, «The Tempest»*, Paris, Premières Loges, 2004 («L'Avant-Scène Opéra», 222).

⁶ JOHN ROEDER, *Co-operating Continuities in the Music of Thomas Adès*, «Music Analysis», xxv/1-2, 2006, pp. 121-154; ELAINE RADOFF BARKIN, *About Some Music of Thomas Adès*, «Perspective on New Music», XLVIII/1, 2009, pp. 165-173; KENNETH GLOAG, *Thomas Adès and the «Narrative Agendas» of «Absolute Music»*, in *Dichotomies. Gender and Music*, a cura di Beate Neumeier, Heidelberg, 2009, Universitätsverlag Winter, pp. 97-110.

⁷ ALEKSANDRA VOJCIC, *Foreground Tempo Shaping in Adès's «Aestheria»*, in EAD., *Rhythm as Form. Rhythmic Hierarchy in Later Twentieth-Century Piano Music*, PhD dissertation, Graduate Center CUNY, 2009, pp. 341-351; HUW BELLING, *Thinking Irrational. Thomas Adès and New Rhythms*, MD dissertation, London, Royal College of Music, 2010.

⁸ ARNOLD WHITTALL, *James Dillon, Thomas Adès, and the Pleasures of Allusion*, in *Aspects of British Music of the 1990s*, a cura di Peter O' Hagan, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 3-27.

⁹ CHRISTOPHER FOX, *Tempestuous Times. The Recent Music of Thomas Adès*, «Musical Times», vol. 145, n. 1888, 2004, pp. 41-56; ANDREW BLAKE, «Wort oder Ton? Reading the Libretto in Contemporary Opera», «Contemporary Music Review», XXIX/2, 2010, pp. 187-199; un esile contributo in italiano è stato poi firmato da ROSA FANALE, «*The Tempest*» di Thomas Adès, in *Shakespeare. Una «Tempesta» dopo l'altra*, a cura di Laura Di Michele, Napoli, Liguori, 2005, pp. 347-351; si veda anche il recentissimo contributo (marzo) di GIANLUIGI MATTIETTI, *Shakespeare in musica: le musiche di Adès*, in *Tempeste*, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2012, pp. 7-19.

¹⁰ EDUARD VENN, «Asylum Gained»? *Madness and Sanctuary in Thomas Adès's «Asyla»*, «Music Analysis», xxv/1-2, 2006, pp. 89-120.

¹¹ JOHN ROEDER, *A Transformational Space Structuring the Counterpoint in Adès's «Auf dem Wasser zu singen»*, «Music Theory Online», xv/1, 2009; SAMUEL ADAMS, *Following the Prophecies of Song. Schubert Lieder in Thomas Adès's «Arcadiana»*, «Perspective of New Music», XLVIII/1, 2010, pp. 200-207.

¹² JEAN-PHILIPPE HEBERLÉ, «*Powder Her Face*» de Thomas Adès, ou l'art de l'entre-deux?, «Recherches anglaises et nord-américaines», xxxix, 2006, pp. 177-188. Si veda anche l'importante recensione-saggio di ARNOLD WHITTALL, *Orpheus – and after*, «Musical Times», vol. 139, n. 1865, 1998, pp. 55-58: 58. Da menzionare infine la tesi dottorale di STELLA IOANNA MARKOU, *A Poetic Synthesis and Theoretical Analysis of Thomas Adès' «Five Eliot Landscapes»*, PhD dissertation, University of Arizona, 2010.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Dalla *Geisha* alla Duchessa

Il rapporto fra la Fenice e la tradizione musicale inglese comincia molto tardi, quando l'interesse nei confronti della Francia, come pure il manifesto trasporto per Wagner ben prima della sua comparsa in laguna, avevano già segnato la vocazione internazionale del teatro. L'8 luglio 1869 il pianista Mortier De Fontaine propone al pubblico della Società apollinea il tradizionale concerto *pot-pourri* formato da ben venticinque brani di autori di varia provenienza, fra i quali un *Round* di William Byrd e un *Preludio e aria* di Henry Purcell, oltre all'*Harmonious Blacksmith*¹ del compositore più inglese di tutti, nonostante fosse tedesco di nascita, vale a dire Georg Friedrich Händel, a sua volta in prima assoluta alla Fenice, e non nei panni dell'operista, che lo resero celebre in tutto il mondo.

I veneziani dovranno aspettare ancora più di mezzo secolo, fino al 1921, per vedere una produzione teatrale inglese. La Compagnia di Lorenzo Bartoli allestisce alla Fenice una densa stagione di operette (quattordici titoli! dalla *Rosa di Stambul* di Leo Fall alla conclusiva *Vedova allegra* di Franz Lehár). Tra esse spicca *La Geisha* (debutta il 18 febbraio) su testo di Owen Hall per la musica di Sidney Jones, e arricchita da alcune canzoni di Harry Greenbank: con le sue quattro recite è seconda sola all'*Acqua cheta* di Giuseppe Pietri (sette sere). Il titolo conferma così la sua popolarità (centosessanta repliche dopo la *première* del 1896).² Passano solo poche settimane, e questa volta è il direttore veneziano Baldi Zenoni alla guida dell'orchestra veneziana ad amministrare un programma centone: accanto all'italiano Zanon figura l'italianizzato Pick-Mangiagalli (di origine boema), il russo Glinka, il finnico Sibelius, Richard Strauss e il francese Emmanuel Chabrier. E poi la *Serenata per archi* del sessantaquattrenne Edward Elgar, destinato ad essere tra i compositori inglesi più popolari alla Fenice: l'anno successivo viene presentata la sua *Canzone della notte* per violino e pianoforte da Bianca Maria e Alfeo Buya, mentre nel 1931, tre anni prima della morte del compositore, Antonio Guarnieri dirigerà l'orchestra veneziana nel suo pezzo più popolare, le *Variazioni sinfoniche*.

Ma non appare solo Elgar nei programmi della Fenice: nel 1925, accanto a brani di Labroca, Schnabel e Schönberg, fa bella mostra di sé *Merciless Beauty* per canto e pianoforte di Ralph Vaughan Williams (è l'anno del suo *Concerto accademico* per violino e archi). E cinque anni dopo na-

¹ Con questo titolo è universalmente conosciuto l'ultimo movimento della Suite n. 5 per clavicembalo HWV 430. Nelle pagine seguenti verranno taciute le presenze di Händel alla Fenice, il cui debutto italiano risale al 1707, col *Rodrigo*, e quello veneziano al 1709, con *Agrippina*. La *Händel Renaissance* italiana, dopo scarse avvisaglie negli anni Quaranta, inizia in grande stile proprio dalla Fenice, con l'*Alcina* del 1960 interpretata da Joan Sutherland.

² «*La Geisha* assai ben fatta conquistò anche la Germania, raggiungendo nella sola Berlino la sua millesima rappresentazione nel 1904» (ERIC BLOM, *La musica in Inghilterra* [*Music in England*, 1942], Firenze, La Nuova Italia, 1966, p. 196).

sce il Festival di musica contemporanea, associato alla Biennale di Venezia: nella sua prima stagione, il 7 settembre 1930 Antonino Votto dirige l'orchestra dell'EIAR di Torino in un programma ricco di prime esecuzioni: il *Concerto* di Gabriele Bianchi e la *Sinfonia italiana* di Antonio Veretti in prima assoluta, e l'*Ouverture* per orchestra di William Walton in prima italiana; il suo autore era reduce dal faticoso successo del *Concerto* per viola eseguito da Paul Hindemith (ripreso per la prima volta alla Fenice solo nel 1938 da Frederick Riddle e diretto dallo stesso Walton, pure a ridosso dei farneticanti proclami fascisti contro la 'perfida Albione').

Il 15 settembre 1946 (IX Festival di musica contemporanea) appare per la prima volta Benjamin Britten, con la sua *Passacaglia* e i *Quattro preludi marinari* tratti da *Peter Grimes*, diretti da Gregor Fitelberg. Frattanto aumentano le presenze inglesi al Festival: il 23 settembre 1947 il Quartetto della RAI di Roma propone il *Quartetto* n. 2 in Fa diesis di Michael Tippett, e l'anno successivo il Quartetto veneziano esegue il *Quartetto* in La minore di Walton. Dopo la fugace apparizione di alcune non meglio identificate *Danze elisabettiane* alla fine di settembre (che si citano solo per la presenza preziosa di Hermann Scherchen e ancor più del soprano Ginevra Vivante, dopo l'orrore delle leggi razziali) ecco il ritorno di Benjamin Britten, questa volta con il secondo *Quartetto* per archi, in un repertorio largamente improntato alla musica italiana (il *Quartetto* di Rota in prima esecuzione assoluta, liriche di Dante Alderighi e Vieri Tosatti). Il 21 marzo 1950 Ettore Gracis fa conoscere al pubblico veneziano la *Guida all'orchestra* dello stesso Britten, con la partecipazione della voce recitante di Irene Chiesura, che interpreta anche *Pierino e il lupo* di Sergej Prokof'ev. E nel 1951 appare addirittura una prima assoluta di Britten, le *Variazioni su un tema di Frank Bridge*, diretta da Carl Elmendorff. Una serata quasi totalmente dedicata alla musica inglese si svolge il 5 luglio 1952: Dean Dixon dirige un concerto nel quale si alternano la *Suite* per archi tratta da *Abdelazer* di Henry Purcell, la *Fantasia su un tema di Thomas Tallis* di Ralph Vaughan Williams e la *Ballata scozzese* di Britten, con il duo Gorini-Lorenzi. A completare la serata *Un americano a Parigi* di George Gershwin.

Dopo una ulteriore apparizione di Britten, questa volta come autore della musiche del balletto *Fanfare* con coreografia di Jerome Robbins, nel settembre del 1954 è il momento di *The Turn of the Screw*, prima assoluta di grande prestigio che il Festival di musica contemporanea propone al pubblico del Teatro La Fenice con un *cast* esemplare: sotto la guida dello stesso Britten cantano Peter Pears, Quint diabolico, Jennifer Vyvyan, e il piccolo David Hemmings, in seguito attore celeberrimo, nel ruolo di Miles. Il titolo verrà poi ripreso più volte (1972, 1983, 1992 e 2010), mentre Britten diventa di casa alla Fenice: le riprese delle sue opere (si pensi a *Death in Venice*, che approda in teatro nel settembre del 1973 a pochi mesi dalla *première*, preziosa prima europea, riallestita nel 2008), ma anche delle sue revisioni (*Dido and Aeneas* di Purcell nel 1989) sono all'ordine del giorno. Ma un po' tutto l'interesse nei confronti della musica inglese si amplia: nel maggio del 1965 la Komische Oper propone in lingua tedesca l'adattamento di Britten della *Beggar's Opera* di John Gay. D'altra parte, che una vistosa simpatia stringesse la Fenice e il grande compositore inglese è sottolineato anche dal balletto *Il principe delle pagode* nel 1980, con Carla Fracci, e dal *Prodigal Son*, dato nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo nel maggio del 1985, oltre che dalla splendida interpretazione del *War Requiem* diretto da Bruno Bartoletti nel 2009, già eseguito nell'ottobre del 1963.

Da questo momento in poi la musica inglese si sente spesso: un conteggio forse approssimativo rivela una settantina di concerti almeno sino alla data del bicentenario (1992): oltre ai compositori già citati, il tempo garantisce anche la presenza di numerosi altri valenti protagonisti di questa tradizione che negli ultimi tempi ha ulteriormente arricchito il variegato mondo (è veramente il caso di definirlo tale) della produzione artistica della Fenice. Tra questi un posto di rilievo spetta a Brian Ferneyhough: nato nel 1943 entra alla Fenice come compositore il 1° ottobre



La prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*: un picnic durante le prove. In senso orario: John Piper (scenografo), Britten, Peter Pears (Quint), Edward Piper, Basil Douglas (manager dell'English Opera Group), Clarissa Piper, Myfanwy Piper.

1976 con *Firecyclebeta* («Symphonic torso for two pianos and orchestra with five conductors»), e il 25 ottobre con un concerto monografico nel quale il Bernerstreichquartett e Pierre-Yves Artaud propongono *Cassandra's Dream Song* e *Unity Capsule* per flauto solo, seguite dalle *Sonatas for String Quartet*. È veramente un buon inizio, destinato ovviamente a durare: il 29 settembre 1979 appare *Four miniatures* per flauto e pianoforte, il 7 ottobre *La terre est un homme*, e la sera del 2 ottobre 1980, in una nuova serata monografica con Roberto Fabbriciani, Carlo Alberto Neri e l'Arditti Quartet, *Lemma - Icon - Epigram* per pianoforte in prima esecuzione assoluta, *Invention* per flauto e il secondo *Quartetto* per archi.

Ma non siamo ancora alla fine di questo percorso: la sera del 31 maggio 2003 il PalaFenice saluta un pilastro dell'esotismo *fin de siècle* proposto in ritardo, ma con grande affetto. *The Mikado* di Gilbert & Sullivan offre ai veneziani un'immagine preziosa della cosiddetta Savoy Opera: nato in piena epoca vittoriana nel 1885, il capolavoro della celeberrima coppia rivela la vitalità di un genere ingiustamente trascurato. Le 672 rappresentazioni pressoché consecutive sulle quali il lavoro poté contare fin dal suo debutto non possono ovviamente essere riproposte in una stagione 'chiusa' come è quella dei teatri d'opera di oggi, ma il più schietto successo conseguito in questa occasione non può non far pensare: finalmente, accanto ad altri generi più 'popolari' realizzati in altri ambiti geografici, anche il lavoro solo apparentemente leggero di due grandi del teatro musicale inglese sbarca in laguna, ultimo di una grande, ricca tradizione. O forse penultimo?



Pears e Britten, fotografati fuori della Red House di Aldeburgh (20 maggio 1976) durante il programma *Musical Triangles* della Thames Television. Da *Pictures from a Life. Benjamin Britten, 1913-1976*, a cura di Donald Mitchell, con l'assistenza di John Evans, London-Boston, Faber and Faber, 1978.

Il teatro musicale inglese al Teatro La Fenice

1921 – Stagione di operette

La Geisha, musical giapponese in due atti, libretto di Owen Hall, liriche di Harry Greenbank, musica di Sidney Jones – 18 febbraio 1921 (4 recite, in trad. italiana).

Dora Domar, Ines Lidelba Fronticelli, Francesco Orefice, Alfredo Orsini, Piero Zacchetti – M° conc.: Ernesto Boheme; Compagnia di operette di Lorenzo Bartoli.

1953 – XVI Festival internazionale di musica contemporanea

Fanfare, balletto in un atto, musica di Benjamin Britten – 18 settembre 1953 (una recita).

1. Maggiordomo: Frank Savoia 2. Ottavino: Gloria Vauges 3. Flauti: Edith Brozak 4. Clarinetti: Carolyn George 5. Oboe: Jillana 6. Fagotti: John Mandia 7. Violini primi: Barbara Boker 8. Violini secondi: Ann Crowell 9. Viole: Irene Larsson 10. Violoncelli: Arlouine Case 11. Contrabbasso: Brooks Jackson 12. Arpa: Yvonne Mounsey 13. Corni: Edwina Fontaine 14. Trombe: Vida Brown 15. Tuba e tromboni: Edward Bigelow 16. Percussione: Todd Bolender – Cor.: Jerome Robbins; cost.: Irene Sharaff; luci: Jean Rosenthal; Compagnia del New York City Ballet.

1954 – XVII Festival internazionale di musica contemporanea

The Turn of the Screw, opera in un prologo e due atti, libretto di Myfanwy Piper, musica di Benjamin Britten, prima esecuzione assoluta – 14 settembre 1954 (2 recite).

1. The Prologue: Peter Pears 2. The Governess: Jennifer Vyvyan 3. Miles: David Hemmings 4. Flora: Olive Dyer 5. Mrs. Grose: Joan Cross 6. Miss Jessel: Arda Mandikian 7. Quint: Peter Pears – M° conc.: Benjamin Britten; reg.: Basil Coleman; scen. e cost.: John Piper; The English Opera Group Orchestra.

1961 – XXIV Festival internazionale di musica contemporanea

L'arca di Noè (Noye's Fludde, trad. it. di Piero Nardi; adattamento ritmico di Raffaele Cumar), commedia medioevale, musica di Benjamin Britten, prima esecuzione italiana – 9 aprile 1961 (2 recite).

1. La voce di Dio: Annibale Ninchi 2. Noè: Plinio Clabassi 3. La Signora Noè: Rena Garaziotti 4. Sem: Margherita Benetti 5. Cam: Gianna Eggenberger 6. Jafet: Florindo Andreolli 7. La signora Sem: Mirella Fornaro 8. La signora Cam: Gemma Marangoni 9. La signora Jafet: Paola Brunello – M° conc.: Ettore Gracis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Giulio Pacuvio; scen.: Gianrico Becher; fl. solista: Pietro Verardo.

* Il lavoro fu seguito, in dittico, dalla *Via della Croce* di Giorgio Federico Ghedini, nella serata d'apertura del Festival, alla Scuola grande di San Rocco.

1965 – Stagione lirica di primavera

Die Bettleroper (The Beggar's Opera, trad. tedesca di Horst Seeger e Martin Vogler), adattamento musicale di Benjamin Britten, musica di John Gay – 26 maggio 1965 (2 recite).

1. Narratore: Uwe Kreyszig 2. Peachum: Vladimir Bauer 3. Lokit: n.n. 4. Macheath: Frank Folker 5. Filch: Werner Enders 6. Ben: Erich Blasberg 7. Wat: Horst-Dieter Kaschel 8. Harry: Manfred Hopp 9. Jemmy: Hans-Otto Rogge 10. Mat: Jaroslaw Kachel 11. Ned: Walter Staps 12. Clem: Clemens Kohl 13. Tommy: Heinz Thomas 14. L'arpista: Rudolf Mayer 15. Signora Peachum: Jarmila Ksirova 16. Polly Peachum: Ingrid Czerny 17. Lucy Lockit: Eva-Maria Baum 18. Signora Trapes: Lydia Dertil 19. Jenny: Manon Chaufour 20. Signora Coaxer: Mimi Gottschlig 21. Dolly Trull: Ingrid Thom 22. Signora Vixen: Evelyn Bölicke 23. Betty Doxy: Elfriede Troegner 24. Signora Stam-

mekin; Edith Walter-Frauendorff 25. Suky Tawdray; Lia Mühlhaus 26. Molly Brazen; Ute Trekel-Burckhardt 27. Mary; Marlene Wessel 28. Grace; Krimhild Eufe – M° conc.: Robert Hanell; reg.: Horst Bonnet; scen.: Reinhart Zimmermann e Hans-Helmut Müller; cost.: Eva Sickert; complessi della Komische Oper di Berlino.

1968-1969 – Stagione lirica

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

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

** Il lavoro fu seguito, in dittico, da *Salome* di Richard Strauss.

1971-1972 – Stagione lirica

Il giro di vite (The Turn of the Screw) – 18 gennaio 1972 (5 recite, in trad. italiana).

1. Il prologo: Herbert Handt 2. L'istituttrice: Gianna Amato 3. Miles: Claudio Iachino 4. Flora: Cinzia De Mola 5. La signora Grose: Stefania Malagù 6. Miss Jessel: Nellie Praganza 7. Quint: Herbert Handt – M° conc.: Ettore Gracis; reg.: Virginio Puecher; scen.: Virginio Puecher e Ugo Mulas; cost.: Ebe Colciaghi; allestimento della Piccola Scala di Milano (1969).

Il piccolo spazzacamino (The little Sweep), trad. it. di Mario Bertoncini), opera in un atto, libretto di Eric Crozier, musica di Benjamin Britten – 18 aprile 1972 (6 recite).***

1. Black Bob: Francesco Signor 2. Clem: Oslavio Di Credico 3. Sam: Stefano Bassanese (Maurizio Valmarana) 4. Miss Baggott: Eleonora Jankovich 5. Juliet Brook: Maria Loredan 6. Gay Brook: Giancarlo Di Vacri 7. Sophie Brook: Melina Michelti (Daniela Modolo) 8. Rowan: Rosetta Pizzo 9. John Crome: Loredana Michelti (Bruna Barutti) 10. Hughie Crome: Gianandrea Weiss (Franco Zandonà) 11. Tina Crome: Monica Finco (Liana Polesel) 12. Tom: Francesco Signor 13. Alfred: Oslavio Di Credico – M° conc.: Francesco Maria Martini; m° voci bianche: Davide Liani; reg.: Vera Bertinetti; scen.: Vera Bertinetti e Guido Boato.

*** Il lavoro fu eseguito, in tritico, con *Hin und Zurück* di Paul Hindemith e *Der Jasager* di Kurt Weill.

1972-1973 – Stagione lirica

Death in Venice, opera in due atti, libretto di Myfanwy Piper, musica di Benjamin Britten, prima continentale – 22 settembre 1973 (2 recite).

1. Gustav von Aschenbach: Peter Pears (Nigel Douglas) 2. The Traveller 3. The elderly Fop 4. The old Gondolier 5. The hotel Manager 6. The hotel Barber 7. The Leader of the players 8. Dionysus: John Shirley Quirk (Thomas Hemsley) 9. Apollo: James Bowman 10. The polish Mother: Deanne Bergsma 11. Tadzio: Robert Huguenin 12-13. Her two Daughters: Elisabeth Griffiths, Melanie Phillips 14. Their Governess: Anne Kenward 15. Jaschiu: Nicolas Kirby – M° conc.: Stuart Bedford; reg.: Colin Graham; scen.: John Piper; cost.: Charles Knode; cor.: Frederick Ashton; English Chamber Orchestra.

1979-1980 – *Stagione lirica*

Il principe delle pagode, balletto in tre atti, soggetto e musica di Benjamin Britten – 3 aprile 1980 (5 recite).

Personaggi atto primo 1. Il Re: Ludovico Durst 2. Bella rosa: Carla Fracci 3. Bella spina: Sallie Wilson 4. Buffone cattivo: Bruno Vescovo 5. Buffone buono: Loris Gai 6. Il Principe delle Pagode: James Urbain 7. Settentrione: Jean Pierre Martal 8. Oriente: Jacques Dombrowski 9. Occidente: François Perron 10. Meridione: Celso De Almeida 11-14. I paggi neri: Maria Josè Bouè, Isabella Sollazzi, Antonella Stroppa, Roberta Voltolina 15-18. I paggi bianchi: Luisa Benedini, Cristina Marzi, Cecilia Mecatti, Marina Perrone 19-22. I ministri: Renzo Bianconi, Maria Teresa Natoli, Christian Ferrer, Pascale Michelet 23-26. Le dame: Manuela Ceretti, Laurence Hercé, Lucia Ratti, Elena Roncaglio 27-30. I cavalieri: Alberto Bernardi, Alexander Hoffmann, Giancarlo Bianco, Pierluigi Vanelli 31-37. Gli ambasciatori del Regno della Pagode: Stefania Ottolini, Tiziana Spada, Cristina Valentini, Pier Ferruccio Berolo, Elisabetta Gusso, Henry Mayet, Antonella Agati *Personaggi atto secondo* 38. La Luna: Donatella Sturam 39. Il Pierrot: Loris Gai 40. L'Arlecchino: Jean Pierre Martal 41-44. Le stelle pierrette: Luisa Benedini, Cristina Marzi, Cecilia Mecatti, Marina Perrone 45-48. I pierrot nuvola: Alberto Bernardi, Giancarlo Bianco, Eric Schmitt, Pierluigi Vanelli 49. Il Re Nettuno: Bruno Vescovo 50-54. Le najadi: Carla Fracci, Manuela Ceretti, Lucia Ratti, Elena Roncaglio, Alessandra Vianello 55-56. I Tritoni: Celso De Almeida (Eric Schmitt), Alexander Hoffmann 57. La medusa: Maria Josè Bouè 58. La stella marina: Isabella Sollazzi (Stefania Ottolini) 59. La perla: Antonella Stroppa (Fabienne Boucher) 60. Il corallo: Roberta Voltolina (Alessandra Di Piero) 61. Il Re: Ludovico Durst 62. Il fuoco: Jacques Dombrowski 63-64. Le fiamme: Aurora Benelli, Iride Sauri 65-72. Le faville: Luisa Benedini, Maria Josè Bouè, Cristina Marzi, Cecilia Mecatti, Pascale Michelet, Marina Perrone, Cristina Valentini, Roberta Voltolina 73. La salamandra: James Urbain 74-81. Le pagode: Manuela Ceretti, Laurence Hervé, Lucia Ratti, Elena Roncaglio, Isabella Sollazzi, Antonella Stroppa, Alexander Hoffmann, Pierluigi Vanelli 82-89. Passo a quattro: Aurora Benelli, François Perron, Christine Lazarus, Jean Pierre Martal, Iride Sauri, Jacques Dombrowski, Donatella Sturam, Celso De Almeida 90-93. Dame orientali: Cristina Valentini, Manuela Ceretti, Tiziana Spada, Stefania Ottolini 94-99. Dame in verde: Pascale Michelet, Laurence Hervé, Cristina Marzi, Marina Perrone, Cecilia Mecatti, Luisa Benedini 100-105. Cavaliere in verde: Pier Ferruccio Berolo, Alberto Bernardi, Henry Mayet, Pierluigi Vanelli, Giancarlo Bianco, Eric Schmitt 106-109. Deità verdi: Isabella Sollazzi, Antonella Stroppa, Maria Josè Bouè, Roberta Voltolina - M° conc.: Roberto Cecconi; cor.: Sallie Wilson; reg.: Beppe Menegatti; scen. e cost.: Anna Anni.

1983 – *Opere liriche e teatro musicale*

Il giro di vite – 15 maggio 1983 (4 recite, in trad. ritmica italiana).

1. Prologo: Mario Bolognesi 2. Istitutrice: Gianna Amato 3. Miles: Martina Lazzarini 4. Flora: Anna Lazzarini 5. Signora Grose: Christine Batty 6. Miss Jessel: Adele Cossi 7. Quint: Mario Bolognesi – M° conc.: Roger Norrington; reg. e scen.: Virginio Puecher; cost.: Ebe Colciaghi.

1985 – *Opere liriche, teatro musicale, balletto*. Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo
Curlew River, a Parable for Church performance, libretto di William Plomer, musica di Benjamin Britten – 31 maggio 1985 (4 recite).

1. Madwoman: Alexander Oliver 2. Ferryman: Stewart Buchanan 3. Traveller: Christopher Blades 4. Spirit of the boy: Giovanna Nardin 5. Leader of Pilgrims: Franco Ruta.

The prodigal Son, Third Parable for Church performance, libretto di William Plomer, musica di Benjamin Britten.

1. Tempter (Abbot): Mario Bolognesi 2. Father: Peter Knapp 3. Elder Son: Eric Roberts 4. Younger Son: Joseph Evans

M° conc.: Antonio Bacchelli; idea dramm., reg., scen., cost.: Pier'Alli; strumentisti del Teatro La Fenice; Le voci bianche della città di Trieste, m°: Edda Calvano.

1988-1989 – *Stagione di opera e balletto*

Dido and Æneas, revisione di Benjamin Britten e Imogen Holst – 20 aprile 1989 (5 recite).***

1. Didone: Lucia Valentini Terrani 2. Belinda: Alessandra Ruffini 3. Ancella: Iliaria Galgani 4. Maga: Monica Bacelli 5. Prima strega: Donella Del Monaco 6. Seconda strega: Cristina Mantese 7. Spirito: Emanuele De Checchi 8. Enea: Michele Pertusi 9. Marinaio: Emanuele De Checchi – M° conc.: Emil Tchakarov; reg.: Giorgio Marini; scen.: Lauro Crisman; cost.: Ettore D'Etorre; Coro del centro musica antica di Padova, m°: Livio Picotti; nuovo allestimento del Teatro La Fenice.

*** L'opera fu seguita, in dittico, da *Cedipus Rex* di Stravinskij.

1992 – *Stagione del bicentenario*

The Turn of the Screw – 14 aprile 1992 (6 recite).

1. The prologue: Kurt Streit 2. The Governess: Anna Steiger 3. Miles: Iestyn Morris (Sam Pay) 4. Flora: Eileen Hulse 5. Mrs. Grose: Phyllis Cannan 6. Miss Jessel: Nadine Secunde 7. Quint: Kurt Streit – M° conc.: Stuart Bedford; reg.: Michael Hampe; scen. e cost.: John Gunter; allestimento dell'Opera di Colonia.

1996 – *Altri eventi*. Trento, Auditorium di Santa Chiara; Mestre, Teatro Toniolo

Il piccolo spazzacamino (*The Little Sweep*; trad. it. di Franca Alfei e Piero Santi) – 9 dicembre 1996 (3 recite).

1. Nerone: Devis Fugolo 2. Clementino: Enrico Masiero 3. Sam: Emanuele Zamengo (Adriano Martufi) 4. La Sig.na Bracco: Rossana Verlato (Cristina Bonelli) 5. Rosa: Giulia Zapparoli (Erica Peder, Francesca Vallotto) 6. Tommaso: Francesco Zane 7. Alfredo: Enrico Masiero 8. Giulietta: Elena Croci (Arianna Moro, Elena Esposito) 9. Gaio: Michele Moi (Claudia Toso) 10. Sofia: Rachele Sacco (Giulia Bonazza) 11. Gianni: Emanuele Scagliotti (Margherita Busetto) 12. Ugo: Stefano Casarin (Francesca Fiannaca) 13. Tina: Irene Conte (Giulia Bellingeri) – M° conc.: Maurizio Dini Ciacci; reg.: Bepi Morassi; Coro della Scuola Media annessa al Conservatorio Benedetto Marcello, m°: Mara Bortolato; Ensemble Strumentale; allestimento del Teatro La Fenice.

1997 – *Altri eventi*. PalaFenice al Tronchetto

L'arca di Noè – 28 novembre 1997 (4 recite).

1. Noè: Lee Joon Bong, Lee Jung Geun 2. Moglie di Noè: Orietta Busocco (Maurizia Piazza) 3. Cam: Rachele Sacco 4. Jafet: Giulia Bellingeri 5. Sem: Arianna Moro 6. Moglie di Cam: Elena Beccegato 7. Moglie di Jafet: Lorenza Tonon 8. Moglie di Sem: Orsola Costantini (Matilde Pinamonti) 9. Le comari: Caterina Boselli, Rosanna D'Itria, Laura Loddo, Francesca Poropat, Lucia Raicevich, Silvana Torti, Martina Trevisan 10. Voce di Dio: Alberto Gabriel Giroto - M° conc.: Maurizio Dini Ciacci; reg.: Bepi Morassi; scen. e cost.: Massimo Checchetto; Nuovo allestimento Teatro La Fenice; Orchestra del Conservatorio «Benedetto Marcello»; Piccoli Cantori Veneziani, m°: Mara Bortolato.

2000 – *Stagione di Lirica e Balletto*. PalaFenice al Tronchetto

Billy Budd, opera in due atti (versione rivista), libretto di Edward Morgan Forster e Eric Crozier, musica di Benjamin Britten – 23 giugno 2000 (5 recite).

1. Billy Budd: Mark Oswald 2. Edward Fairfax Vere: Keith Lewis 3. John Claggart: Monte Pederson 4. Mr. Redburn: Robert Bork 5. Mr. Flint: Peter Sidhon 6. Mr. Ratcliffe: Daniel Lewis Williams 7. Red Whiskers: Ian Honeyman 8. Donald: Gaetan Laparrière 9. Dansker: Eric Garrett – M° conc.: Isaac Karabtchevsky; m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: Willy Decker; scen. e cost.: Wolfgang Gusmann; Coro lirico-sinfonico di Verona; allestimento dell'Opernhaus di Colonia.



Il balletto *The Prince of Pagodas* con musica di Britten al Teatro La Fenice di Venezia, 1980; coreografia di Sallie Wilson, regia di Beppe Menegatti, scene e costumi di Anna Anni (la prima aveva avuto luogo al Covent Garden di Londra nel 1957, con la coreografia di John Cranko, le scene di John Piper e i costumi di Desmond Heeley). In scena: Carla Fracci (Bellarosa), James Urbain (il Principe). Foto Giacomelli. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il piccolo spazzacamino – 21 dicembre 2000 (4 recite).*****

1. Nerone: Devis Fugolo 2. Clementino: Enrico Masiero 3. Sam: Deborah Secci 4. La sig.na Bracco: Nausica Rossi 5. Rosa: Elisa Savino 6. Tommaso: Devis Fugolo 7. Alfredo: Enrico Masiero 8. Giulietta: Sabina Spera (Rachele Sacco, Cecilia Zanotto) 9. Gaio: Anna Vera Milner (Cecilia Giancaterino) 10. Sofia: Giulia Cascio (Caterina Miozzi) 11. Gianni: Cristina Bonacin (Francesca Ravagnan) 12. Ugo: Elena Brunetta (Adriano Manzoni) 13. Tina: Margherita Borin (Margherita Giubelli Bortolami) – M° conc.: Maurizio Dini Ciacci; reg.: Bepi Morassi; scen. e cost.: Massimo Checchetto; Coro della Scuola media annessa al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, m°: Morena D'Este; Coro dei Piccoli Cantori Veneziani, m°: Mara Bortolato; Ensemble strumentale del Conservatorio Benedetto Marcello; allestimento del Teatro La Fenice.

***** Lo spettacolo, nell'ambito del ciclo «L'opera a scuola», ha avuto luogo al Teatro Goldoni.

2002-2003 - *Stagione di lirica e balletto*. PalaFenice al Tronchetto

The Mikado, comic opera in 2 atti, libretto di William Schwenck Gilbert, musica di Arthur Sullivan – 31 maggio 2003 (5 recite)

1. Mikado of Japan: Richard Angas 2. Nanki-Poo: Bonaventura Bottone 3. Ko-Ko: Richard Suart 4. Pooh-Bah: Ian Caddy 5. Pish-Tush: Riccardo Simonetti 6. Yum-Yum: Sally Harrison 7. Pitti-Sing: Nerys Jones 8. Peep-Bo: Fiona Canfield 9. Katisha: Frances McCafferty 10. Il pianista: Cesare Baroni – M° conc.: Mark Shanahan; m° coro: Piero Monti; reg.: Jonathan Miller; scen.: Stefanos Lazaridis; cor.: Anthony Van Laast; allestimento dell'English National Opera.

2003-2004 – *Stagione di lirica e balletto*, Teatro Malibran

A Midsummer Night's Dream, opera in tre atti, libretto di Benjamin Britten e Peter Pears, musica di Benjamin Britten – 20 febbraio 2004 (5 recite)

1. Oberon: William Towers 2. Tytania: Susan Gritton 3. Puck: Richard Gaunlett 4. Theseus: Mark Beesley 5. Lysander: Matthew Beale 6. Hermia: Alison Hagley 7. Bottom: Conal Coad 8. Flute: Ryland Davies 9. Snout: Francis Egerton 10. Hippolyta: Julie Mellor 11. Demetrius: William Dazeley 12. Helena: Joanne Lunn 13. Quince: Roger Bryson 14. Snug: Geoffry Moses 15. Starveling: Adrian Clarke 16. Snug: Geoffrey Moses 17. Starveling: Adrian Clarke 18. Peaseblossom: Robert Grisbrot 19. Moth: Sanjeevan Ahilan – M° conc.: John Eliot Gardiner; reg.: David Pountney; scen.: Stefanos Lazaridis; cost.: Sue Blain; cor.: Mary Ann Kraus; «Pueri cantores» di Vicenza; dir. Roberto Fioretto.

2007-2008 – *Stagione di lirica e balletto*

Death in Venice – 20 giugno 2008 (5 recite).

1. Gustav von Aschenbach: Marlin Miller 2. The Traveller 3. The elderly Fop 4. The old Gondolier 5. The hotel Manager 6. The hotel Barber 7. The Leader of the players 8. Dionysus: Scott Hendricks 9. Apollo: Razek-François Bitar 10. Tadzio: Alessandro Riga 11. Jaschiu: Danilo Palmieri – M° conc.: Bruno Bartoletti; m° coro: Alfonso Caiani; reg., scen., cost.: Pier Luigi Pizzi; cor.: Gheorge Iancu; allestimento Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova.

2010 – *Stagione di lirica e balletto*

Dido and Æneas – 14 marzo 2010 (5 recite).*****

1. Didone: Ann Hallenberg 2. Belinda: Maria Grazia Schiavo 3. Seconda donna: Oriana Kurteshi 4. La maga: Julianne Young 5. Prima strega: Sabrina Vianello 6. Seconda strega: Elena Traversi 7. Uno spirito: Krystian Adam 8. Un marinaio: Krystian Adam 9. Enea: Marlin Miller – M° conc.: Attilio Cremonesi; m° coro: Claudio Marino Moretti; reg. scen., cost., cor.: Saburo Teshigawara; danzatori: Compagnia Karas di Tokyo.

***** Lo spettacolo è stato preceduto, in dittico, dall'esecuzione, in forma coreografica (prima assoluta), di *Le rire* di Bruno Maderna, per nastro magnetico.

Il piccolo spazzacamino – 24 marzo 2010 (3 recite).*****

1. Nerone: Robson Tavares 2. Clementino: Marco Cisco (Hernane Dias) 3. Sam: Daniel Schmitt 4. La sig.na Bracco: Michela Bregantin 5. Rosa: Tatiana Aguiar (Tati Helene) 6. Tommaso: Robson Tavares 7. Alfredo: n.n. 8. Giulietta: Beatrice Brusato (Giulia Ranzolin) 9. Gaio: Barbara Ferretti (Sofia Marino) 10. Sofia: Carolina Curi (Linda Doni) 11. Gianni: Giada Venerando (Anna Bernante) 12. Ugo: Chiara Bortoli (Ferruccio Busetto) 13. Tina: Rebecca Busetto (Chiara Soldo) – M° conc.: Roberto Gottipavero; reg.: Bepi Morassi; scen.: Massimo Checchetto; cost. Carlo Tieppo; Coro della Scuola di musica Giuseppe Verdi di Venezia, m°: Francesco Seri; Ensemble strumentale del Conservatorio Antonio Buzzolla di Adria; nuovo allestimento del Teatro La Fenice.

***** Lo spettacolo, nell'ambito del progetto formativo 2009-2010 *La vita a ostacoli*, ha avuto luogo al Teatro Malibran.

The Turn of the Screw – 25 giugno 2010 (5 recite).

1. The Prologue: Marlin Miller 2. The Governess: Anita Watson 3. Miles: Peter Shafran (Charlie McNelly) 4. Flora: Eleanor Burke (Emma Tirebuck) 5. Mrs. Grose: Julie Mellor 6. Miss Jessel: Alison Oakes 7. Quint: Marlin Miller – M° conc.: Jeffrey Tate; reg., scen. e cost.: Pier Luigi Pizzi; nuovo allestimento del Teatro La Fenice.

Biografie

PHILIP WALSH

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato a Southampton, studia pianoforte e organo e si laurea presso la Cambridge University. Si trasferisce quindi in Nuova Zelanda, dov'è più volte direttore ospite della New Zealand Symphony Orchestra, in particolare in programmi di musica contemporanea, oltre che direttore dell'Orpheus Choir di Wellington e direttore musicale della Cattedrale di Wellington. È attualmente da più di dieci anni direttore musicale del festival Lyrique-en-mer, a Belle-Île in Bretagna, dove ha diretto più di ottanta spettacoli tra cui *Dido and Aeneas*, *Orphée et Eurydice*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *Don Pasquale*, *La traviata*, *Rigoletto*, *Falstaff*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Carmen* e *Les contes d'Hoffmann*, oltre a *Ein deutsches Requiem* di Brahms e alla *Messe de Sainte Cécile* di Gounod. Ha inoltre diretto *La tragédie de Carmen* di Peter Brook all'Opéra di Bordeaux, *Powder Her Face* di Adès e *Death in Venice* di Britten all'Opéra di Metz, *La bohème* di Puccini con la English Touring Opera, la prima assoluta di *Thwaite* di Jürgen Simpson con Almeida Opera (opera vincitrice della prima edizione del Genesis Opera Project), la prima assoluta di *Sante* di Emily Hall al Festival di Aldeburgh 2006, *Don Giovanni* all'Opera di Vigo. Ha lavorato con orchestre quali la London Sinfonietta, la City Chamber Orchestra di Hong Kong, l'Orchestre National de Lorraine e la New Zealand Symphony Orchestra in un repertorio che spazia dalle *Noces* di Stravinskij alla *Missa solennis* di Beethoven, da *A Child of Our Time* di Tippett al *Requiem* di Verdi alla Messa in si minore di Bach. Fra gli impegni più recenti, il debutto italiano con *Powder Her Face* di Adès nel 2010 al Lugo Opera Festival e al Teatro Comunale di Bologna e il Concerto per pianoforte di Gershwin con Jean-Yves Thibaudet per la Fondazione Toscanini.

PIER LUIGI PIZZI

Regista, scenografo e costumista. In tanti anni di presenza al Teatro La Fenice, Pier Luigi Pizzi ha legato il suo nome a più di quaranta spettacoli. Fra questi, ha lavorato come scenografo e costumista per *Mosè* di Rossini e *Medea* di Cherubini nel 1968; *Belisario* di Donizetti nel 1969; *Armida* di Rossini nel 1970; *Il corsaro* di Verdi e *Carmen* di Bizet nel 1971; *Roberto Devereux* di Donizetti e *Boris Godunov* nel 1972; *Don Carlo* nel 1973; *Attila* nel 1976; *Les martyrs* di Donizetti nel 1978. Fra gli spettacoli per i quali ha lavorato come regista, scenografo e costumista, sempre limitandosi solo alla Fenice di Venezia, si ricordano invece *Parsifal* e *Les Indes galantes* nel 1983, *Johannes Passion* di Bach nel 1984; *Aroldo e Stiffelio* e *La clemenza di Tito* nel 1986; *Lohengrin* nel 1987; *Le comte Ory* e *Salome* nel 1988; *Rinaldo* di Händel nel 1989; *La traviata* nel 1990; *I Capuleti e i Montecchi* nel 1991; *Semiramide* nel 1992; *Buovo d'Antona* di Traetta e *Mosè* nel 1993; *Pelléas et Mélisande* e *Le martyre de Saint-Sébastien* di Debussy nel 1995; fino a *Thaïs* di Massenet allestita nel 2002; *Le domino noir* di Auber nel 2003, *Les pêcheurs de perles* di Bizet, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* di Offenbach e *Maometto secondo* nel 2005, *Il crociato in*

Egitto di Meyerbeer e *Il principe della gioventù* di Ortolani nel 2007, *Death in Venice* di Britten (Premio Abbiati 2000) nel 2008, *Die tote Stadt* di Korngold nel 2009, *The Turn of the Screw* di Britten nel 2010. È stato incaricato dall'allora sovrintendente Giampaolo Vianello di supervisionare i lavori di ricostruzione del Teatro La Fenice. Nel 2005 ha ricevuto sul palcoscenico del teatro veneziano il premio Rubinstein «Una vita nella musica». Ha da poco terminato al Teatro Real di Madrid la trilogia monteverdiana con *L'incoronazione di Poppea* in coproduzione col Teatro La Fenice.

OLGA ZHURAVEL

Soprano, interprete del ruolo della Duchessa. Nata in Ucraina, studia pianoforte e direzione di coro, laureandosi in canto lirico con Lyudmila Tsurkan presso l'Università statale d'arte di Char'kov. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali tra cui il Premio Callas, debutta nel 2000 al Teatro Statale di Char'kov. Il debutto internazionale avviene nel 2005 con Turandot al Sejong Center di Seoul (direttore Pallešchi, regia di Katia Ricciarelli) e Odabella in *Attila* a Vienna con OpernWerkstatt (direttore Duca, regia di Trevisi). Ha cantato all'Opera di Roma, allo Sferisterio di Macerata, al Carlo Felice di Genova, al Comunale di Bologna, all'Auditorium Verdi di Milano, nei teatri di Trento, Rovigo, Lugo di Romagna, Leopoli, Seoul e Tokyo (in tournée con l'Opera di Roma), collaborando con direttori quali Gelmetti, Callegari, Oren, Humburg, Bisanti, Walsh, Sonoda, e registi quali Pizzi, Deflo, De Mattia, Di Rosa. Ha cantato con l'Orchestra Regionale delle Marche, l'Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulia, l'Orchestra Filarmonica Veneta, l'Orchestra della Fondazione Toscanini, l'Orchestra Sinfonica Verdi, la Festival Orchestra di Sofia, l'Orchestra Filarmonica di Char'kov. Il suo repertorio comprende lavori di Cimarosa (Carolina nel *Matrimonio segreto*), Beethoven (Nona Sinfonia), Verdi (Abigaille in *Nabucco*, Odabella in *Attila*, Lady Macbeth in *Macbeth*, Violetta nella *Traviata*), Puccini (Manon in *Manon Lescaut*, Tosca in *Tosca*, Turandot in *Turandot*), Alfano (Sakuntala nella *Leggenda di Sakuntala*), Čajkovskij (Tat'jana in *Eugenij Onegin*), Šebalin (Caterina nella *Bisbetica domata*), Adès (la Duchessa in *Powder Her Face*), Maselli (Draculette in *Draculette*). Dal 2011 vive negli Stati Uniti, dove collabora strettamente con il compositore statunitense William Maselli.

ZUZANA MARKOVÁ

Soprano, interprete dei ruoli della cameriera, dell'amica, dell'amante, della ficcanaso e della giornalista. Nata a Praga nel 1988, studia canto, pianoforte e direzione d'orchestra al Conservatorio di Praga e debutta a 16 anni in *Opera z ponti* di Emil Burian al Teatro Nazionale di Ostrava. Partecipa alle masterclass di Mietta Sighele e Veriano Lucchetti a Riva del Garda. Nel 2003 è prima al concorso Young Prague Singers e seconda al Dušková. Nel 2004 dirige la Children's Opera di Praga in tournée a Bayreuth, Dortmund, Bologna, Parigi, e all'Expo 2005 in Giappone. Nel 2010-2011 frequenta la Scuola dell'Opera a Bologna. Nel 2007 canta *Wing on Wing* di Salonen al Festival Hradec Králové e nel 2008 *In me la morte* di Kadeřábek. Al Teatro Nazionale di Ostrava è Zerlina in *Don Giovanni*, Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Papagena nella *Zauberflöte*, Melissa nel *Cavaliere errante* di Traetta, Jitka in *Dalibor* di Smetana, Kolotoč in *Kolotoč* di Trojan, Ariadna in *Ariadna* di Martin, Frasquita e Micaëla in *Carmen* di Bizet, Minja nel *Soffio delle fate* di Zigante, Susan in *Vita* di Tutino. Nel 2010 debutta in Italia in *Powder Her Face* di Adès al Teatro Rossini di Lugo e al Comunale di Bologna e canta al Festival di Martina Franca musiche di Ravel e Stravinskij e la prima mondiale di *Salomé* di Raffaele Grimaldi. Nel 2011 è Giustina in *Senso* di Tutino al Teatro Massimo di Palermo (direttore Steinberg, regia di de Ana), Donna Anna in *Don Giovanni* (regia di Pizzi) e Clorinda nella *Cenerentola* (regia di Abbado) al Comunale di Bologna, la Regina in *Das geheime Königreich* di Krenek a Martina Franca, la principessa di Na-

varra in *Gianni di Parigi* di Donizetti al Wexford Opera Festival. Nel dicembre 2011 tiene concerti a Parma e in Cina in tournée con la Filarmonica Toscanini diretta da Foster. Ha iniziato il 2012 con *Das geheime Königreich* a Lubeca.

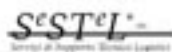
LUCA CANONICI

Tenore, interprete dei ruoli dell'elettricista, del gigolò, del cameriere, del ficcanaso e del fattorino. Nato a Montevarchi, ha studiato con Tito Gobbi e si è perfezionato con Rosetta Noli. Dopo il debutto in *Rigoletto* (Duca) all'Opera di Roma ha cantato nei principali teatri italiani (Scala, Santa Cecilia, Firenze, Bologna, Pesaro, Venezia, Parma, Napoli, Palermo, Cagliari, Torino, Genova, Verona, Bari, Macerata, Reggio Emilia, Cosenza) e internazionali (Covent Garden, Staatsoper di Vienna, Festival di Salisburgo, Bayerische Staatsoper di Monaco, Concertgebouw di Amsterdam, Opéra di Parigi, Zurigo, Madrid, Oslo, Tel Aviv). Ha collaborato con direttori quali Bartoletti, Campanella, Chailly, Gardiner, Kuhn, Muti, Oren, Pidò, Renzetti, Rota, Sanzogno, Solti, Viotti, Zedda. Il suo repertorio comprende lavori di Paisiello (*Il barbiere di Siviglia*), Rossini (*La cambiale di matrimonio*, *La pietra del paragone*, *Il signor Bruschino*, *Le nozze di Teti e Peleo*, *Ermione*), Mayr (*La rosa bianca e la rosa rossa*), Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*, *La sonnambula*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Il furioso all'isola di Santo Domingo*, *La favorite*, *Linda di Chamounix*, *Don Pasquale*), Verdi (*La traviata*, *Falstaff*, *Requiem*), Puccini (*La bohème*, anche nel film di Comencini, *Gianni Schicchi*), Mascagni (*L'amico Fritz*), Leoncavallo (*La reginetta delle rose*), Cilea (*L'arlesiana*), Wolf-Ferrari (*I quattro rusteghi*, *Il campiello*), ajkovskij (*Evgenij Onegin*), Auber (*Fra Diavolo*), Offenbach (*Orphée aux enfers*), Massenet (*Werther*), Ravel (*L'enfant et les sortilèges*), Poulenc (*Les mamelles de Tirésias*), Rota (*Il cappello di paglia di Firenze*), Berio (*Outis*), Betta (prime assolute del *Fantasma nella cabina* e del *Mistero del finto cantante*). Dal 2008 è direttore artistico di OperaFestival a Firenze.

NICHOLAS ISHERWOOD

Basso, interprete dei ruoli del direttore dell'hotel, del Duca, dell'addetto alla lavanderia, dell'ospite e del giudice. Nato a Chicago, ha studiato canto e letteratura francese all'Oberlin College con Richard Miller, recitazione all'Actors Centre di Londra, musicologia all'EPHE di Parigi e canto in Italia con Sara Sforzi Corti, Roberto Benaglio, Nicola Rossi Lemeni e Bonaldo Giaiotti. Ha lavorato con direttori quali Roberto Abbado, Cohen, Christie, Eötvös, Haselböck, McCreesh, McGegan, Nagano, Mehta, Pesko, Rilling, Rozhdestvensky, Tamayo e con compositori quali Busotti, Carter, Crumb, Henze, Kagel, Kurtág, Messiaen, Scelsi, Stockhausen e Xenakis nelle maggiori sale internazionali (Scala, Covent Garden, Châtelet, Champs-Élysées, Festival di Salisburgo, Concertgebouw, Staatsoper e Deutsche Oper di Berlino, Konzerthaus di Vienna, Ginevra, Francoforte, Colonia, Lipsia, Opera di Roma, Bologna, Torino, Genova, Biennali di Venezia e Monaco, Tanglewood). Il suo repertorio spazia dalla musica medievale alla musica contemporanea e comprende lavori di Monteverdi (*Il ritorno di Ulisse in patria*, *Il ballo delle ingrate*), Rossi (*Orfeo*), Marais (*Alcione*), Porpora (*Il Gedeone*), Händel (*Agrippina*), Ullmann (*Der Kaiser von Atlantis*), Krenek (*Dark Waters*), Stockhausen (Lucifer nelle prime assolute di *Montag, Dienstag, Donnerstag, Freitag* e *Sonntag*), Ligeti (*Le grand Macabre*), Messiaen (*Saint François d'Assise*), Méfano (*Micromégas*), Dusapin (*Roméo et Juliette*), Adès (*Powder Her Face*), Eötvös (*Radames, Harakiri*), Hosokawa (*Vision of Lear*), Busotti (*Silvano Sylvano, Tieste*), Lombardi (*Il re nudo*), Sani (*Il tempo sospeso del volo*). Ha improvvisato con Steve Lacy, Joëlle Léandre, Sainkho Namtchilak e David Moss, e recitato in tre film. Ha pubblicato articoli musicologici, insegnato in varie università e tenuto stages a Parigi, Milano, Salisburgo e Stanford.

www.nicholasisherwood.com



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz
direttore principale

Joyce Fieldsend ◊
maestro di sala
Alberto Boischio ◊
altro maestro di sala

Maria Parmina Giallombardo ◊
maestro aggiunto di palcoscenico
Laura Colonnello ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

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

Violini secondi

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

Viola

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

Violoncelli

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

Contrabbassi

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

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari
Simone Simonelli ◊

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Saxofoni

Valerio Barbieri ◊
Marco Pangrazzi ◊

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

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

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Arpa

Eva Perfetti • ◊

Fisarmonica

Daide Vendramin • ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

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

Alti

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

Tenori

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

Bassi

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

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

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

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

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

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Cristiano Chiarot
direttore ad interim

Nadia Buoso
responsabile della biglietteria

Laura Coppola
Gianni Pilon
Alessia Libettoni ◊

UFFICIO STAMPA
Barbara Montagner
responsabile
Pietro Tessarin ◊

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

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Roberto Urdich
Nicola Zennaro

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

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

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti ◊

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Simonetta Bonato
responsabile

Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliccioli ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Vitaliano Bonicelli
assistente

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

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

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

21 / 24 / 26 / 28 gennaio 2012

Lou Salomé

musica di **Giuseppe Sinopoli**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Lou Salomé Ángeles Blancas Gulín

Friedrich Nietzsche Claudio Puglisi

Rainer Maria Rilke Mathias Schulz

Paul Réé Gian Luca Pasolini

Friedrich Carl Andreas Roberto

Abbondanza

maestro concertatore e direttore

Lothar Zagrosek

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV
di Venezia

tutors: Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana,
Margherita Palli, Gabriele Mayer

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nel 30° anniversario

della prima rappresentazione assoluta

e nel 10° anniversario

della morte di Giuseppe Sinopoli

Teatro Malibrán

10 / 12 / 15 / 17 / 21 / 25 / 29 febbraio

2 / 4 marzo 2012

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando David Ferri Durà

Isabella Marina Bucciarelli

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi

Scuola di Scenografia

Accademia di Belle Arti di

Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibrán

nel bicentenario

della prima rappresentazione

Teatro La Fenice

16 / 19 / 21 / 24 / 26 / 28 febbraio

1 / 3 marzo 2012

Così fan tutte

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Fiordiligi Maria Bengtsson / Elena
Monti

Dorabella Josè Maria Lo Monaco /
Paola Gardina

Guglielmo Markus Werba / Alessio
Arduini

Ferrando Marlin Miller / Leonardo
Cortellazzi

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda / Stefano

Montanari

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 8 / 9 / 10 / 11 marzo 2012

L'opera da tre soldi

(Die Dreigroschenoper)

libretto di **Bertolt Brecht**

musica di **Kurt Weill**

personaggi e interpreti principali

Macheath Massimo Ranieri

Jenny delle spelonche Lina Sastrì

Polly Peachum Gaia Aprea

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

regia **Luca De Fusco**

scene **Fabrizio Plessi**

costumi **Giuseppe Crisolini**

Malatesta

coreografia **Alessandra Panzavolta**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Teatro Stabile di Napoli e

Napoli Teatro Festival Italia

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

21 / 24 / 28 aprile
17 / 20 / 22 / 25 maggio 2012

La sonnambula

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Il conte Rodolfo Giovanni Battista
Parodi / Federico Sacchi

Amina Jessica Pratt

Elvino Shalva Mukeria

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

regia **Bepi Morassi**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

27 / 29 aprile
4 / 8 / 10 maggio 2012

Powder Her Face (Incipriale il viso)

musica di **Thomas Adès**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti

La duchessa Olga Zhuravel

La cameriera Zuzana Marková

L'elettricista Luca Canonici

Il direttore dell'hotel Nicholas Isherwood

maestro concertatore e direttore

Philip Walsh

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

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Teatro Rossini di Lugo di
Romagna e Teatro Comunale di Bologna
con il contributo della Fondazione Amici
della Fenice

Teatro La Fenice

11 / 12 / 13 / 16 / 18 / 19 / 23 / 24 / 26 /
27 / 29 maggio 2012

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Gianluca Terranova /
Khachatur Badalian

Marcello Seung-Gi Jung / Simone
Piazzola

Mimi Kristin Lewis / Sandra Lopez

Musetta Francesca Sassu / Francesca
Dotto

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
giugno

1 / 7 / 10 / 12 luglio 2012

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti

José Stefano Secco / Luca Lombardo

Escamillo Károly Szemerédy

Carmen Béatrice Uria Monzon /
Katarina Giotas

Micaëla Virginia Wagner

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Gran Teatre de Liceu di
Barcellona, Fondazione Teatro Massimo di
Palermo e Fondazione Teatro Regio di Torino
con il contributo del Circolo La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

6 / 8 / 11 / 13 / 15 luglio
11 / 13 / 15 / 17 / 19 ottobre 2012

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Desirée Rancatore

Nemorino Celso Albello

Dulcamara Bruno de Simone

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 / 4 / 5 / 8 / 9 / 13 / 15 / 19 / 20 / 22 /
26 / 28 / 30 settembre 2012

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi / Jessica
Nuccio

Alfredo Germont Antonio Poli / Ji-Min
Park

Giorgio Germont Giovanni Meoni /
Simone Piazzola

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

12 / 14 / 16 / 18 / 20 ottobre 2012

L'occasione fa il ladro

musica di **Gioachino Rossini**

maestro concertatore e direttore

Matteo Beltrami

regia **Betta Brusa**

scene e costumi

Scuola di Scenografia

Accademia di Belle Arti di

Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibran

nel bicentenario

della prima rappresentazione

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 21 / 23 / 25 / 27 / 29
settembre 2012

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il duca di Mantova Celso Albello

Rigoletto Dimitri Platanias

Gilda Desirée Rancatore

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Daniele Abbado**

scene e costumi **Alison Chitty**

coreografia **Simona Bucci**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

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

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**
maestro concertatore e direttore
Myung-Whun Chung
regia **Francesco Micheli**
scene **Edoardo Sanchi**
costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

18 / 23 / 25 / 28 novembre
1 dicembre 2012

Tristan und Isolde (Tristano e Isotta)

musica di **Richard Wagner**
personaggi e interpreti principali
Tristan **Ian Storey**
maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung
regia **Paul Curran**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Richard Wagner
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2012
Eesti Rahvusballiett

Lo schiaccianoci

coreografia di **Ben Stevenson**
musica di **Pëtr Il'č Čajkovskij**
interpreti
primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Balletto Nazionale Estone
ripresa della coreografia
Timothy O'Keefe
scene e costumi **Tom Boyd**

Orchestra del Teatro La Fenice
direttore **Jüri Alpernten**

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 29 gennaio 2013

I masnadieri

musica di **Giuseppe Verdi**
personaggi e interpreti principali
Carlo **Andeka Gorrotxategi**
Francesco **Artur Ruciński**
Amalia **Maria Agresta**
maestro concertatore e direttore
Daniele Rustioni
regia **Gabriele Lavia**
scene **Alessandro Camera**
costumi **Andrea Viotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

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

Teatro Malibrán

25 / 27 gennaio
1 / 3 / 8 febbraio 2013

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**
personaggi e interpreti principali
Il conte d'Almaviva **Maxim Mironov**
Figaro **Christian Senn**
regia **Bepi Morassi**
scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 10 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17
febbraio 2013

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**
personaggi e interpreti principali
Mimi **Maria Agresta**
Marcello **Artur Ruciński**
maestro concertatore e direttore
Diego Matheuz
regia **Francesco Micheli**
scene **Edoardo Sanchi**
costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 / 17 / 19 / 21 / 23 marzo 2013

Věc Makropulos (L'affare Makropulos)

musica di **Leoš Janáček**
prima rappresentazione a Venezia
regia **Robert Carsen**
scene **Radu Boruzescu**
costumi **Miruna Boruzescu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

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

Teatro Malibrán

16 / 20 / 22 / 24 marzo
26 / 28 aprile
7 / 9 / 14 / 17 maggio 2013

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**
regia **Enzo Dara**
scene e costumi

Scuola di Scenografia
Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

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

LIRICA E BALLETO 2012-2013

PROGETTO MOZART

Teatro La Fenice

30 aprile - 26 maggio 2013

Progetto Mozart

interpreti principali

Markus Werba, Simone Alberghini, Vito Priante, Marlin Miller, Leonardo Cortellazzi, Maria Pia Piscitelli, Caterina Di Tonno

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

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

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

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

Le nozze di Figaro

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

12 / 16 / 19 / 23 / 26 maggio 2013

Così fan tutte

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

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

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San **Amarilli Nizza**

F. B. Pinkerton **Andeka Gorrotxategi**

Sharpless **Artur Ruciński**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
l'allestimento scenico sarà evento speciale della 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia

con il contributo del Circolo La Fenice

Cortile di Palazzo Ducale

10 / 13 / 16 luglio 2013

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

30 / 31 agosto
1 / 3 / 8 / 10 / 14 / 17 / 18 / 22 / 24 / 25
settembre 2013

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 20 / 21 / 26 settembre 2013

Carmen

musica di **Georges Bizet**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

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

Teatro Malibran

18 / 20 / 22 / 24 / 26 ottobre 2013

La porta della legge

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione italiana

regia **Johannes Weigand**

scene e costumi **Jürgen Lier**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Wuppertaler Bühnen

STAGIONE SINFONICA 2011-2012

Teatro La Fenice

19 novembre 2011 ore 20.00 turno S
20 novembre 2011 ore 17.00 turno U*

direttore

Marc Minkowski

Francis Poulenc

Gloria in sol maggiore FP 177
per soprano, coro misto e orchestra
soprano **Ida Falk Winland**

Anton Bruckner

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103
(versione 1873)

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

* in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre

Basilica di San Marco

15 dicembre 2011 ore 20.00 solo per
invito

16 dicembre 2011 ore 20.00 turno S
direttore

Ottavio Dantone

Nicola Porpora

«Salve regina» in fa maggiore
per contralto, archi e continuo

contralto **Josè Maria Lo Monaco**

Johann Sebastian Bach

Concerto per oboe d'amore, archi e
continuo in la maggiore BWV 1055

oboe d'amore **Rossana Calvi**

Nicola Porpora

«In procaccia sine stella», mottetto in re
maggiore per contralto, archi e
continuo

contralto **Josè Maria Lo Monaco**

prima esecuzione in tempi moderni

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 3 in re maggiore
BWV 1068

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con la Procuratoria di San
Marco

Teatro La Fenice

27 gennaio 2012 ore 20.00 turno S
29 gennaio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Lothar Zagrosek

Anton Webern

Im Sommerwind (Nel vento d'estate)
idillio per grande orchestra

Bruno Maderna

Biogramma per grande orchestra

Filippo Perocco

ritrovamento di un *Grave*
nuova commissione Fondazione Teatro
La Fenice con il contributo della Fondazione
Amici della Fenice

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Richard Wagner

Parsifal: Incantesimo del venerdì santo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
19 febbraio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Water Music (Musica sull'acqua)
HWV 348-350

Pietro Antonio Locatelli

Concerto grosso in do minore op. 1 n. 11

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 2 in si minore
BWV 1067

Antonio Vivaldi

Le quattro stagioni
concerti per violino, archi e continuo
op. 8 n. 1-4

violino **Stefano Montanari**

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2012 ore 20.00 f.a.

direttore

Antonello Manacorda

Paolo Marzocchi

I quattro elementi
nuova commissione Fondazione Teatro
La Fenice con il contributo della Fondazione
Amici della Fenice

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

24 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
26 febbraio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Gaetano d'Espinosa

Giovanni Mancuso

War ein großes Genie...
nuova commissione Fondazione Teatro
La Fenice con il contributo della Fondazione
Amici della Fenice

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore
BWV 1069

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 marzo 2012 ore 20.00 turno S
4 marzo 2012 ore 17.00 f.a.

direttore

Emmanuel Villaume

Gabriel Fauré

Pavane in fa diesis minore op. 50

George Enescu

Due intermezzi per archi op. 12

Richard Wagner

Siegfried-Idyll per piccola orchestra

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore
op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2011-2012

Teatro La Fenice

17 marzo 2012 ore 20.00 turno S
18 marzo 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Stefano Montanari

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232
per soli, coro e orchestra

soprano Miah Persson

contralto Sara Mingardo

tenore Mark Padmore

basso Michele Pertusi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

23 marzo 2012 ore 20.00 turno S
24 marzo 2012 ore 20.00 f.a.

direttore

Mario Venzago

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 1 in do maggiore
BWV 1066

Preludio e fuga per organo in mi
bemolle maggiore BWV 552,
trascrizione per orchestra di Arnold
Schoenberg

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 marzo 2012 ore 20.00 riservato
Ateneo Veneto

31 marzo 2012 ore 17.00 turno S

direttore

Michel Tabachnik

Michel Tabachnik

Prélude à la Légende

Johann Sebastian Bach

Ciaccona dalla Partita per violino solo
n. 2 in re minore BWV 1004, trascrizione
per orchestra di Joachim Raff

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68

Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

5 aprile 2012 ore 20.00 turno S
7 aprile 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Sergej Rachmaninov

Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in do minore op. 18

pianoforte Giuseppe Guarrera

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Manfred, sinfonia in si minore op. 58

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5 maggio 2012 ore 20.00 turno S
6 maggio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Anton Webern

Variazioni per orchestra op. 30

Johannes Brahms

Doppio concerto per violino, violoncello
e orchestra in la minore op. 102

violino Roberto Baraldi

violoncello Emanuele Silvestri

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

8 giugno 2012 ore 20.00 turno S
9 giugno 2012 ore 17.00 f.a.

direttore

Omer Meir Wellber

Franz Schubert

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore
D 485

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 luglio 2012 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125
per soli, coro e orchestra

soprano Agneta Eichenholz

contralto Karen Cargill

tenore Steve Davislim

basso interprete da definire

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2011 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La bohème*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, 2, 144 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo

RICHARD WAGNER, *Das Rheingold*, 3, 192 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Guido Paduano, Riccardo Pecci

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Le nozze di Figaro*, 4, 186 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Emanuele Bonomi

GIUSEPPE VERDI, *Il trovatore*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Nicola Scaldaferrì, Emanuele Bonomi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2012 a cura di Michele Girardi

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

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

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

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

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

Supplemento a

La Fenice

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

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di aprile 2012

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

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

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

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

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

Quote associative

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

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

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

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

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

Le principali iniziative della Fondazione

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

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

Restauri

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

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

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

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

Make yourself a living part of our Theatre!

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

Membership fee

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

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

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

Board of Directors

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

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

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

The main initiatives of the Foundation

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

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

Restorations

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

Donations

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

Purchases

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

PUBLICATIONS

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





FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Vittorio Radice

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

Montegrappa
ITALIA



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

Limited Edition

www.montegrappa.com

Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, splendida dimora del Cinquecento, capolavoro del Palladio e patrimonio mondiale dell'Unesco.

Il Palazzo ospita una pinacoteca di dipinti veneti dal XV al XIX secolo, una sala dedicata alla ceramica popolare veneta dell'Ottocento, un museo di stampe settecentesche dei Remondini, una galleria di sculture di Arturo Martini e, nei suggestivi Sotterranei Palladiani, una raccolta di monete veneziane, con la preziosa collezione di Oselle, l'unica completa oggi visibile al mondo.

Palazzo Thiene, contrà San Gaetano Thiene 11, Vicenza
Prenotazione visite guidate:
tel. 0444 339989-339216 - e-mail: palazzothiene@popvi.it
Info: www.palazzothiene.it - Numero Verde 800 297886

Cupola della Sala delle Metamorfosi



**Banca
Popolare di Vicenza**

Tradizione e futuro



UN'ALTRA STAGIONE DIFFICILE DA SCORDARE.

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.