

opera

Stagione teatrale 2014-2015

TEATRO DANTE ALIGHIERI



Francis Poulenc

La voix humaine

Gian Carlo Menotti

The telephone **or L'Amour à trois**

Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2014-2015

La voix humaine

tragedia lirica in un atto
musica di Francis Poulenc
libretto di Jean Cocteau

The telephone or L'Amour à trois

opera buffa in un atto
testo e musica di Gian Carlo Menotti

Teatro Alighieri
sabato 22, domenica 23 novembre

con il contributo di



partner





fabbricando.com grafica G.Biserni foto

La natura come progetto Il progetto come musica

Costruire imparando dalla natura.
Questo è il grande progetto
da più di cent'anni di Cmc.

Questo è il progetto di uomini che
lavorano per altri uomini, per realizzare
un futuro in armonia con l'ambiente.



Edward Hopper (1882-1967),
Night Windows, 1928, olio su tela,
New York, The Museum of Modern Art.

Coordinamento editoriale
Cristina Ghirardini
Grafica **Ufficio Edizioni**
Fondazione Ravenna Manifestazioni

Si ringrazia il Teatro dell'Opera di Roma
e il Comunale di Firenze
per la concessione del materiale editoriale.

Foto di scena
© **Franco Tutino** pp. 4, 15, 50
© **Cristina Alaimo** pp. 26, 30, 40, 44, 48

L'editore si rende disponibile
per gli eventuali aventi diritto
sul materiale utilizzato.

Stampa **Edizioni Moderna, Ravenna**

Sommario

La locandina.....	pag.	5
Il libretto		
La voix humaine	pag.	6
Il libretto		
The telephone	pag.	16
Il soggetto	pag.	25
La voix humaine. La musica in una stanza di Maria Chiara Mazzi	pag.	27
Lettere dall'epistolario di Francis Poulenc	pag.	33
Il telefono di Roberto Zanetti	pag.	37
A colloquio con Gian Carlo Menotti di Leonardo Pinzauti	pag.	43
Spettatore o Voyeur? di Sandro Pasqualetto	pag.	51
Riflessioni sul progetto scenografico di Cristina Alaimo	pag.	53
Edward Hopper	pag.	55
I protagonisti	pag.	56



La voix humaine

tragedia lirica in un atto

musica di Francis Poulenc

libretto di Jean Cocteau

Edizioni Ricordi Paris (rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano)

Una donna **Alda Caiello**

The telephone or L'Amour à trois

opera buffa in un atto

testo e musica di Gian Carlo Menotti

Edizioni G. Schirmer, New York (rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano)

Lucy Teresa Sedlmair

Ben Emilio Marcucci

direttore Jonathan Webb

regia Sandro Pasqualetto

scene e costumi Cristina Alaimo

luci Claudio Schmid

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

il portiere Vladimiro Marisi

l'agente di commercio Alessandro Braga, Matteo Pironi

signore anziano Andrea Tréré

signora anziana Lella Pizzagalli

cameriere giovane Edoardo Liverani

cameriera giovane (controfigura Lucy) Alessia Covatta

cameriera anziana Susy De Crecenzo

direttore di palcoscenico Luigi Barilone

maestro di sala Claudio Cirelli

maestro alle luci Alessio Buttazzoni

sovratitoli a cura di Enrica Apparuti

attrezzista Federica Caraboni

sarta Manuela Monti

trucco e parrucco Denia Donati

costruzione scene Veneziana Allestimenti

coproduzione Teatro Alighieri di Ravenna, Teatro del Giglio di Lucca, Fondazione Teatri di Piacenza

allestimento Fondazione Teatro Comunale e Auditorium Bolzano 2010

La voix humaine

La scena, ridotta, rappresenta l'angolo di una camera di donna: camera scura, bluastra con un letto in disordine sulla sinistra ed una porta socchiusa, sulla destra, che lascia intravedere la stanza da bagno, bianca e molto illuminata.

Davanti alla buca del suggeritore, una sedia bassa ed un tavolino: sul tavolino una lampada che diffonde una luce impietosa.

Il sipario si apre su una scena da assassinio. Davanti al letto, per terra, giace una donna che indossa una lunga camicia: parrebbe assassinata. Silenzio. La donna si rialza, cambia posizione e rimane ancora immobile. Infine si decide, si alza, prende un cappotto dal letto, si dirige verso la porta dopo aver sostato per un attimo davanti al telefono. Nel momento in cui tocca il battente della porta, si sente squillare il telefono. Lei si slancia. Il cappotto le impaccia i movimenti, lo toglie di mezzo con un calcio. Solleva il ricevitore.

D'ora in poi parlerà ora in piedi, ora seduta, sdraiata sulla schiena, di fronte, di profilo, in ginocchio dietro la poltrona con la testa rovesciata, appoggiata allo schienale, percorrerà a carponi la stanza trascinandosi dietro il filo del telefono, fino da ultimo quando cadrà sul letto prona. Allora lascerà penzolare la testa ed infine lancerà il ricevitore come un sasso.

Jean Cocteau
de l'Académie Française

Note per l'interpretazione musicale

1) Il ruolo unico de *La voix humaine* dovrà essere interpretato da una donna giovane ed elegante. Non si tratta di una donna di una certa età che viene abbandonata dall'amante.

2) La durata delle corone, tanto importanti in questa partitura, dipenderà dall'interpretazione della cantante. Il direttore d'orchestra dovrà prendere accordi ben precisi con la cantante.

3) Tutti i passaggi di canto senza accompagnamento hanno un tempo molto libero e sono in funzione della regia. Si dovrà passare con estrema velocità dalla angoscia alla calma e viceversa.

4) L'intera opera dovrà essere immersa nella più grande sensualità orchestrale.

Francis Poulenc

La voix humaine

Tragedia lirica in un atto

Libretto di Francis Poulenc dall'omonima tragedia di Jean Cocteau
(traduzione italiana di Sandro Pasqualetto)

Musica di Francis Poulenc

Edizioni Ricordi Paris (rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano)

Prima rappresentazione Parigi, Opéra Comique, 6 febbraio 1959

PERSONAGGI

La voix humaine / La voce umana

soprano lirico

(On sonne)

Allô, allô! Mais non, Madame, nous sommes plusieurs sur la ligne, raccrochez! Vous êtes avec une abonnée. Mais, Madame, raccrochez vous-même! Allô Mademoiselle!

Mais non, ce n'est pas le Docteur Schmit. Zéro huit, pas zéro sept! Allô! C'est ridicule! On me demande; je ne sais pas.

(On sonne) Allô! Mais, Madame! que voulez-vous que j'y fasse? Comment ma faute? Pas du tout? Allô, Mademoiselle! Dites à cette dame de se retirer. (Elle raccroche)

(On sonne): Allô, c'est toi? Oui, tres bien. C'était un vrai supplice de t'entendre à travers tout ce monde... oui... oui... non... c'est une chance... (très naturel) Je rentre il y a dix minutes. Tu n'avais pas encore appelé? Ah! non, non. J'ai dîné dehors, chez Marthe. Il doit être onze heures un quart. Tu es chez toi? Alors regarde la pendule électrique. C'est ce que je pensais. Oui, oui, mon chéri.

Hier soir? Hier soir je me suis couchée tout de suite et comme je ne pouvais pas m'endormir, j'ai pris un comprimé. Non, un seul, à neuf heures. J'avais un peu mal à la tête, mais je me suis secouée. Marthe est venue. Elle a déjeuné avec moi. J'ai fait des courses. Je suis rentrée à la maison. J'ai... Quoi? Très forte... J'ai beaucoup, beaucoup de courage... Après? Après je me suis habillée, Marthe est venue me prendre. Je rentre de chez elle. Elle a été parfaite. Elle a cet air, mais elle ne l'est pas. Tu avais raison, comme toujours.

Ma robe rose... mon chapeau noir. Oui, j'ai encore mon chapeau sur la tête. Et toi, tu rentres? Tu es resté à la maison? Quel procès? Ah, oui. Allô! chéri... Si on coupe, redemande-moi tout de suite. Allô! Non, je suis là.

Le sac? Tes lettres et les miennes. Tu peux le faire prendre quand tu veux. Un peu dur... je comprends. Oh! mon chéri, ne t'excuse pas, c'est très naturel et c'est moi qui suis stupide. Tu es gentil... tu es gentil. Moi non plus, je ne me croyez pas si forte. Quel comédie? Allô! Qui? que je te joue la comédie, moi! Tu me connais, je suis incapable

(Suona il telefono)

Pronto, pronto! Ma no, signora, dev'esserci un contatto: metta giù! Lei parla con un'abbonata. Ma signora la prego metta giù lei! Pronto signorina.

Ma no qui non è il dottor Schmit. Zero otto, non zero sette! Pronto! È ridicolo! M'hanno chiamato; non lo so!

(Suona il telefono) Pronto! Ma signora, cosa posso farci! Come colpa mia? Per niente. Pronto signorina! Dica a quella signora di riattaccare. (Riattacca).

(Suona il telefono) Pronto, sei tu? Sì benissimo! Era un supplizio ascoltare la tua voce tra le altre... sì... sì... no... è un caso... Son rientrata da dieci minuti. Non avevi ancora chiamato? Ah! No no. Ho pranzato fuori, da Marthe. Saranno le undici e un quarto. Sei a casa? Allora guarda l'orologio a pendolo. È quello che pensavo. Sì, sì, mio caro.

Ieri sera? Ieri sera sono andata a letto subito ma siccome non riuscivo ad addormentarmi ho preso una pastiglia. No, una sola, alle nove. Avevo un po' di mal di testa, ma poi mi sono ripresa. È venuta Marthe. Ha pranzato con me. Ho fatto qualche commissione. Sono rientrata a casa. Ho... cosa? Molto forte... ho molto, molto coraggio... e poi? Poi mi sono cambiata, Marthe è venuta a prendermi. L'ho appena lasciata. È stata molto gentile. Ha quest'aria un po'... ma non lo è. Avevi ragione come sempre.

Il vestito rosa... il cappello nero. Sì, non ho ancora tolto il cappello. E tu rientri adesso? Sei rimasto sempre in casa? Quel processo? Ah, sì! Pronto! Amore... Se ci interrompono richiamami subito. Pronto! No, sono qui.

La busta? Le tue lettere e le mie. Puoi mandarla a prendere quando vuoi. Non è facile... ti capisco. Oh! Tesoro, non ti scusare, è del tutto normale e sono io che sono sciocca. Tu sei gentile... Tu sei gentile. Anche io, non mi credevo così forte. Ma quale commedia? Pronto! Cosa? Tu credi che stia recitando, io! Tu mi conosci, sono

de prendre sur moi. Pas du tout... pas du tout. Très calme. Tu l'entendrais. Je dis: tu l'entendrais. Je n'ai pas la voix d'une personne qui cache quelque chose. Non, j'ai décidé d'avoir du courage et j'en aurai. J'ai ce que je mérite. J'ai voulu être folle et avoir un bonheur fou.

Chéri, écoute... allô! laisse moi parler. Ne t'accuse pas. Tout est ma faute. Si, si. Souviens-toi du dimanche de Versailles et du pneumatique. Ah! Alors! C'est moi qui ai voulu venir, c'est moi qui t'ai fermé la bouche, c'est moi qui t'ai dit que tout m'était égal. Non, non, là tu es injuste. J'ai, j'ai téléphoné la première, un mardi, j'en suis sûre. Un mardi vingt-sept. Tu penses bien que je connais ces dates par coeur...

Ta mère? Pourquoi? Ce n'est vraiment pas la peine. Je ne sais pas encore. Oui, peut-être. Oh! non, sûrement pas tout de suite, et toi?

Demain? Je ne savais pas que c'était si rapide. Alors, attends, c'est très simple: demain matin le sac sera chez le concierge. Joseph n'aura qu'à passer le prendre.

Oh! moi, tu sais, il est possible que je reste, comme il est possible que j'aille passer quelques jours à la campagne, chez Marthe. Oui, mon chéri! mais oui, mon chéri!

Allô! Et comme ça? Pourtant je parle très fort. Et là, tu m'entends? Je dis: et là, tu m'entends? c'est drôle parce que moi je t'entends comme si tu étais dans la chambre. Allô! allô! Allons, bon! maintenant c'est moi qui ne t'entends plus. Si, mais très loin, très loin. Toi, tu m'entends. C'est chacun son tour. Non, très bien. J'entends même mieux que tout à l'heure, mais ton appareil résonne. On dirait que ce n'est pas ton appareil.

Je te vois, tu sais. Quel foulard? Le foulard rouge. Tu as tes manches retroussées. Ta main gauche? Le récepteur. Ta main droite? Ton stylographe. Tu dessines sur le buvard des profils, des coeurs, des étoiles. ah! tu ris! j'ai des yeux à la place des oreilles. Oh! non, mon chéri, surtout ne me regarde pas. Peur? Non, je n'aurai pas peur... c'est pire. Enfin je n'ai

incapace di addossarmi una colpa. Niente affatto... Niente affatto. Calmissima. Lo vedresti. Ho detto: lo vedresti. Non ho la voce di chi nasconde qualcosa. No, ho deciso di avere coraggio e ne avrò. Ho quello che merito. Ho voluto esser folle e trovare una felicità impossibile.

Tesoro, ascolta... pronto! Lasciami parlare. Non accusarti. È tutta colpa mia! Sì, sì. Ricordati di quella domenica a Versailles e della gomma della macchina. Sì! Allora! Sono io che ho voluto venire, sono io che non ti ho ascoltato, sono io che ho detto che tutto m'era indifferente. No, no. Ora sei ingiusto. Io ho telefonato per prima, un martedì, ne sono sicura. Martedì ventisette. Puoi credere che conosco tutte le date a memoria...

Tua madre? Perché? Non mi sembra veramente il caso. Ancora non lo so. Sì, forse. Oh! no, sicuramente non subito, e tu?

Domani? Non immaginavo che fosse così urgente. Allora aspetta, è molto semplice: domattina la busta sarà in portineria. Joseph può passare a prenderla.

Oh! lo sai, è facile che resti, come è possibile che possa andare qualche giorno in campagna da Marthe. Sì, tesoro! ma sì, tesoro.

Pronto! E così? Eppure parlo molto forte. E adesso mi senti? Ho detto, e adesso mi senti? È strano perché io ti sento come se tu fossi qui nella camera. Pronto, pronto! Ecco! Adesso sono io che non sento più. Sì, ma lontano lontano. Tu invece mi senti. Un po' per uno... No, benissimo. Sento quasi meglio di prima, ma il tuo telefono risuona. Si direbbe che non sia il tuo apparecchio.

Io ti vedo, lo sai. Quale foulard? Il foulard rosso. Hai le maniche rimboccate. La mano sinistra? Il ricevitore. La mano destra? La tua stilografica. Tu disegni sul foglio dei profili, dei cuori e delle stelle. Ah! Tu ridi! Ho degli occhi al posto delle orecchie. Oh! Amore, amore mio, soprattutto non guardarmi. Paura? No, non avrò paura...

plus l'habitude de dormir seule. Oui, oui, oui, je te promets, je te promets, tu es gentil. Je ne sais pas. J'évite de me regarder. Je n'ose plus allumer dans le cabinet de toilette. Hier, je me suis trouvée nez à nez avec une vieille dame... Non, non! une vieille dame avec des cheveux blancs et une foule de petites rides. Tu es bien bon! mais, mon chéri, une figure admirable, c'est pire que tout, c'est pour les artistes. J'aimais mieux quand tu disais: regardez-moi cette vilaine petite gueule! Oui, cher Monsieur! Je plaisantais. Tu es bête... heureusement que tu es maladroit et que tu m'aimes. Si tu ne m'aimais pas et si tu étais adroit, le téléphone deviendrait une arme effrayante. Une arme qui ne laisse pas de traces, qui ne fait pas de bruit. Moi, méchante? Allô! allô, chéri!... Où es-tu? Allô, allô, Mademoiselle, allô, Mademoiselle, on coupe. *(Elle raccroche)*.

(On sonne) Allô, c'est toi? Mais non, Mademoiselle, on m'a coupée... je ne sais pas... c'est à dire... sì, attendez... Auteuil zéro quatre virgule sept. Allô! Pas libre? Allô, Mademoiselle, il me redemande. Bien. *(Elle raccroche)*.

(On sonne) Allô! Auteuil zéro quat'virgule sept? Allô! C'est vous, Joseph?... C'est Madame. On nous avait coupés avec Monsieur. Pas là? Oui, oui, il ne rentre pas ce soir... c'est vrai, je suis stupide! Monsieur me téléphonait d'un restaurant, on a coupé et je redemande son numéro... Excusez-moi, Joseph. Merci, merci. Bon soir, Joseph. *(Elle raccroche)*.

(On sonne) Allô! Ah! chéri, c'est toi? On avait coupé. Non, non, j'attendais. On sonnait, je décrochais et il n'y avait personne. Sans doute... Bien sûr... Tu as sommeil? Tu es bon d'avoir téléphoné, très bon. Non, je suis là. Quoi? Pardonne, c'est absurde. Rien, je n'ai rien. Je te jure que je n'ai rien. C'est pareil. Rien du tout. Tu te trompes. Seulement tu comprends, on parle, on parle... écoute, mon amour. Je ne t'ai jamais menti. Oui, je sais, je sais, je te crois, j'en suis convaincue... non ce n'est pas ça, c'est parce que je vien de te mentir. Là, au téléphone, depuis un quart d'heure, je te mens. Je sais bien que je n'ai plus aucune chance à attendre, mais mentir ne porte pas la chance et puis je n'aime pas te mentir, je ne peux pas, je ne veux pas te mentir, même pour ton bien. Oh! rien de

è peggio. Non ho più l'abitudine di dormire da sola. Sì, sì, sì te lo prometto, te lo prometto, sei molto buono. Non lo so. Evito di guardarmi. Non oso più accendere la lampada dello specchio. Ieri mi sono trovata faccia a faccia con una vecchia signora... no no! Una vecchia signora con i capelli bianchi e una folla di piccole rughe. Sei veramente buono! Ma, amore mio, una stupenda figura è la cosa peggiore: è per gli artisti. Preferivo quando mi dicevi: guardate là quella mocciosetta! Sì, signor mio! Scherzavo. Sei uno sciocco... e meno male che tu sei maldestro e che mi ami. Se non mi amassi e se fossi scaltro, il telefono diverrebbe un'arma tremenda. Un'arma che non lascia tracce, che non fa rumore. Io cattiva? Pronto! Pronto tesoro!... Dove sei? Pronto, pronto signorina pronto, signorina hanno interrotto. *(Riattacca)*.

(Trilla il telefono) Pronto! Sei tu? Ma no, signorina: m'hanno interrotto..., non lo so, voglio dire... sì, aspetti... quattordici due sette tre. Pronto! Occupato? Pronto, signorina, stanno chiamando. Bene. *(Riattacca il ricevitore)*

(Trilla il telefono) Pronto! Zero quattro punto sette? Pronto! Siete voi Joseph?... La signora. Parlavo col signore e ci hanno interrotto. Non c'è? Sì, sì, non ritorna questa sera... è vero sono sciocca! Il signore telefonava da un ristorante, ci hanno interrotto e richiedo il suo numero... Scusatemi Joseph... Grazie grazie... Buonasera Joseph. *(Riattacca)*

(Trilla il telefono) Pronto! Ah! caro sei tu? Ci hanno interrotto. No, no, aspettavo. Suonava, io rispondevo e non c'era nessuno. Senz'altro... sicuro... hai sonno? Ti ringrazio d'avermi telefonato. Sei stato gentile. No, sono qui. Come? Oh, scusami, è assurdo. Niente, no, non ho niente. Ti giuro che non ho niente. È uguale. Affatto. Ti sbagli. Solamente, capisci, si parla, si parla... Ascoltami tesoro. Io non ti ho mai mentito. Sì lo so, lo so, ti credo, ne sono convinta... ma non è questo, è che questa volta invece ti ho mentito. Qui al telefono, da un quarto d'ora, ti mento. Lo so bene che non ho più alcuna speranza, mentire non serve a niente. E poi non mi piace mentirti, non posso, non ti voglio più mentire, anche se fosse per il tuo bene. Oh! Niente di grave, tesoro.

grave, mon chéri. Seulement je mentais en te décrivant ma robe et en te disant que j'avais diné chez Marthe... Je n'ai pas diné, je n'ai pas ma robe rose. J'ai un manteau sur ma chemise, parce qu'à force d'attendre ton téléphone, à force de regarder l'appareil, de m'asseoir, de me lever, de marcher de long en large, je devenais folle! Alors j'ai mis un manteau et j'allais sortir, prendre un taxi, me faire mener sous tes fenêtres, pour attendre... eh bien! Attendre, attendre je ne sais quoi. Tu as raison. Si, je t'écoute, je serai sage, je répondrai à tout, je te jure. Ici... je n'ai rien mangé. Je ne pouvais pas. J'ai été très malade. Hier soir, j'ai voulu prendre un comprimé pour dormir; je me suis dit que si j'en prenais plus, je dormirai mieux et que si je les prenais tous, je dormirais sans rêve, sans réveil, je serais morte. J'en ai avalé douze dans de l'eau chaude. Comme une masse. Et j'ai eu un rêve. J'ai rêvé ce qui est. Je me suis réveillée toute contente parce que c'était un rêve, et quand j'ai su que c'était vrai, que j'étais seule, que je n'avais pas la tête sur ton cou j'ai senti que je ne pouvais pas vivre! Légère, légère et froide, et je ne sentais plus mon cœur battre et la morte était longue à venir et comme j'avais une angoisse épouvantable, au bout d'une heure j'ai téléphoné à Marthe. Je n'avais pas le courage de mourir seule. Chéri... chéri... Il était quatre heures du matin. Elle est arrivée avec le docteur qui habite son immeuble. J'avais plus de quarante. Le docteur a fait une ordonnance et Marthe est restée jusqu'à ce soir. Je l'ai suppliée de partir, parce que tu m'avais dit que tu téléphonerais et j'avais peur qu'on m'empêche de te parler. Très, très bien. Ne t'inquiète pas.

Allô! Je croyais qu'on avait coupé. Tu es bon, mon chéri. Mon pauvre chéri à qui j'ai fait du mal. Oui, parle, parle, dis n'importe quoi. Je souffrais à me rouler par terre et il suffit que tu parles pour que je me sente bien, que je ferme les yeux. Tu sais, quelque fois quand nous étions couchés et que j'avais ma tête à sa petite place contre ta poitrine, j'entendais ta voix exactement la même que ce soir dans l'appareil.

Allô! J'entends de la musique. Je dis: j'entends de la musique. Eh bien, tu devrais cogner au mur et empêcher ces voisins de jouer du gramophone à des heures pareilles.

Solamente mentivo descrivendoti il vestito, e dicendo che avevo cenato da da Marthe... non ho affatto cenato, e non porto il vestito rosa. Ho il soprabito sulla camicia perché a forza di aspettare la tua chiamata, a forza di guardare l'apparecchio, di sedermi, di rialzarmi, di camminare in lungo e in largo, diventavo pazza! Allora ho messo un soprabito e stavo per uscire, prendere un taxi, venire sotto le tue finestre, per aspettare... eh sì! Aspettare, aspettare non so che cosa. Tu hai ragione. Sì, ti ascolto, sarò ragionevole, risponderò a tutto, lo giuro. Qui... non ho mangiato niente... Non potevo. Sono stata molto male. Ieri sera ho voluto prendere una pastiglia per dormire, poi mi sono detta che se ne prendevo qualcuna in più avrei dormito meglio e che se le avessi prese tutte, avrei dormito senza sogni, senza risveglio, sarei morta. Ne ho prese dodici con dell'acqua calda. Come un masso. E ho sognato quello che è accaduto. Mi sono svegliata tutta felice, pensando che fosse un sogno, e quando ho visto che era vero, che ero sola, che non poggiavo la mia testa sul tuo collo, ho sentito che non potevo più vivere. Leggera, leggera e fredda, non sentivo più battere il mio cuore e la morte tardava a venire e poiché avevo un'angoscia spaventosa, dopo un'ora ho telefonato a Marthe. Non avevo il coraggio di morire da sola. Caro... caro... erano le quattro del mattino. È venuta qui con il dottore che abita nel suo palazzo. Avevo più di quaranta. Il dottore ha prescritto qualcosa e Marthe è restata fino a stasera. Poi l'ho supplicata di andarsene, perché tu mi avevi detto che avresti chiamato e io temevo che lei m'impedisce di parlarti. Molto, molto bene. Non ti preoccupare. Pronto! Credevo ci avessero interrotto. Sei molto buono, tesoro. Mio povero amore, al quale ho fatto tanto male. Sì, parla, parla, di qualunque cosa. Soffrivo da torcermi per terra e mi basta che tu mi parli per stare subito meglio, per chiudere gli occhi. Sai, talvolta quando eravamo sdraiati e la mia testa era al suo posto, contro il tuo petto, sentivo la tua voce esattamente come stasera nell'apparecchio.

Pronto! Sento della musica. Ho detto: sento della musica. E allora, dovresti bussare alla parete ed impedire ai tuoi vicini di suonare il grammofono a queste ore.

C'est inutile. Du reste le docteur de Marthe reviendra demain. Ne t'inquiète pas. Mais oui. Elle te donnera des nouvelles. Quoi? Oh! si, mille fois mieux. Si tu n'avais pas appelé, je serais morte. Pardonne-moi. Je sais que cette scène est intolérable et que tu as bien de la patience, mais comprends-moi, je souffre, je souffre. Ce fil c'est le dernier qui me rattache encore à nous.

Avant hier soir? J'ai dormi. Je m'étais couchée avec le téléphone... Non, non. Dans mon lit. Oui, je sais, je suis très ridicule, ma j'avais le téléphone dans mon lit. Et malgré tout, on est relié par le téléphone. Parce que tu me parles. Voilà cinq ans que je vis de toi, que tu es mon seul air respirable, que je passe mon temps à t'attendre, à te croire mort si tu es en retard, à mourir de te croire mort, à revivre quand tu entres, et quand tu es là, enfin, à mourir de peur que tu partes. Maintenant j'ai de l'air parce que tu me parles.

C'est entendu, mon amour; j'ai dormi. J'ai dormi parce que c'était la première fois. Le premier soir on dort. Ce qu'on ne supporte pas c'est la seconde nuit, hier, et la troisième, demain, et des jours et des jours à faire quoi, mon Dieu? et... en admettant que je dorme, après le sommeil il y a les rêves et le réveil, et manger et se lever et se layer et sortir et aller où? Mais, mon pauvre chéri, je n'ai jamais eu rien d'autre à faire que toi. Marthe a sa vie organisée. Seule.

Voilà deux jours qu'il ne quitte pas l'antichambre. J'ai voulu l'appeler, le caresser. Il refuse qu'on le touche. Un peu plus, il me mordait. Oui, moi! Je te jure qu'il m'effraye. Il ne mange plus. Il ne bouge plus. Et quand il me regarde il me donne la chair de poule. Comment veux-tu qu'il le sache? Il croit peut-être que je t'ai fait du mal... Pauvre bête! Je n'ai aucune raison de lui en vouloir. Je ne le comprends que trop bien. Il t'aime. Il ne te voit plus rentrer. Il croit que c'est ma faute. Oui mon chéri. C'est entendu; mais c'est un chien. Malgré son intelligence, il ne peut pas le deviner. Mais, je ne sais pas, mon chéri! Comment veux-tu que je sache? On n'est plus soi-même. Songe que j'ai déchiré tout le paquet de mes photographies d'un seul coup, sans m'en apercevoir. Même pour un homme ce serait un tour de force.

Allô! Allô! Madame, retirez-vous. Vous êtes avec des abonnés. Allô! Mais non, Madame.

È proprio inutile. Tanto domani il medico di Marthe tornerà. Non preoccuparti. Ma sì. Lei ti darà mie notizie. Come? Oh! sì mille volte meglio. Se tu non m'avessi chiamata, sarei morta. Perdonami. So che questa scena è intollerabile e che tu hai molta pazienza, ma cerca di capirmi, io soffro, io soffro. Questo filo è l'ultimo che mi unisce ancora a te.

L'altro ieri? Ho dormito. Mi sono coricata con il telefono... No, no. Nel letto. Sì, lo so, sono ridicola, ma avevo il telefono qui nel letto e malgrado tutto noi siamo uniti da quest'apparecchio. Perché tu mi parli. Sono cinque anni che vivo di te, che sei l'aria stessa che respiro, che passo il tempo ad attenderti, a crederti morto se tardi, a morire nel crederti morto, a rivivere quando arrivi e quando infine ci sei, a morire per paura che tu riparta. Adesso respiro perché tu mi parli.

Siamo d'accordo amore mio, ho dormito. Ho dormito perché era la prima volta. La prima sera si dorme. Quella che non si sopporta è la seconda notte, ieri, e la terza domani, e poi giorni e giorni a far cosa, mio Dio? E... ammettendo ch'io dorma, col sonno arrivano i sogni, poi il risveglio, e mangiare e lavarsi e uscire e andare dove? Ma, mio piccolo caro, io non mi sono occupata che di te. Marthe ha la sua vita organizzata. Sola.

Sono due giorni che non lascia l'anticamera. Ho voluto chiamarlo, accarezzarlo. Rifiuta che lo si tocchi. Mancava poco che mi mordesse. Sì, io! Ti giuro che mi spaventa. Non mangia più. Non si muove più. E quando mi guarda mi dà la pelle d'oca. Come vuoi che lo sappia? Crede forse che ti abbia fatto del male... Povera bestia! Non ho ragione di volergliene. Lo capisco troppo bene. Ti ama. Non ti vede più rientrare. Crede che sia colpa mia. Sì caro. D'accordo; ma è un cane. Malgrado la sua intelligenza non può capirlo. Ma, non lo so, caro! Come pretendi che lo sappia? Non si è più se stessi. Pensa che ho strappato tutto il pacchetto delle mie foto in un solo colpo, senza rendermene conto. Anche per un uomo sarebbe stato un atto di forza.

Pronto! Pronto! Signora riattacchi. Lei parla con un'abbonata. Pronto! Ma no, signora.

Mais, Madame, nous ne cherchons pas à être intéressants. Si vous nous trouvez ridicules, pourquoi perdez-vous votre temps au lieu de raccrocher?

Oh! ne te fâche pas... Enfin! Non, non. Elle a raccroché après avoir dit cette chose ignoble. Tu as l'air frappé. Si, tu es frappé, je connais ta voix. Mais, mon chéri, cette femme doit être très mal et elle ne te connaît pas. Elle croit que tu es comme les autres hommes. Mais non, mon chéri, ce n'est pas du tout pareil. Pour les gens, on s'aime ou on se déteste. Les ruptures sont les ruptures. Ils regardent vite. Tu ne leur feras jamais comprendre... tu ne leur feras jamais comprendre... certaines choses. Le mieux est de faire comme moi et de s'en moquer complètement.

Oh! Rien. Je crois que nous parlons comme d'habitude et puis tout à coup la vérité me revient. Dans le temps, on se voyait. On pouvait perdre la tête, oublier ses promesses, risquer l'impossible, convaincre ceux qu'on adorait en les embrassant, en s'accrochant à eux. Un regard pouvait changer tout. Mais avec cet appareil, ce qui est fini est fini. Sois tranquille. On ne se suicide pas deux fois. Je ne saurais pas acheter un revolver... Tu ne me vois pas achetant un revolver.

Où trouverais-je la force de combiner un mensonge, mon pauvre adoré? Aucune... J'aurais dû avoir du courage. Il y a de circonstances où le mensonge est utile. Toi, si tu me mentais pour rendre la séparation moins pénible... je ne dis pas que tu mentes. Je dis: si tu mentais et que je le sache. Si, par exemple, tu n'étais pas chez toi, et que tu me dises... Non, non, mon chéri! Ecoute, je te crois. Si, tu prends une voix méchante. Je disais simplement que si tu me trompais par bonté d'âme et que je m'en aperçoive, je n'en aurais que plus de tendresse pour toi.

Allô! Allô! Mon dieu, faite qu'il redemande. Mon Dieu, faite qu'il redemande. Mon Dieu, faite qu'il redemande. Mon Dieu, faite qu'il redemande. Mon Dieu, faite... (*On sonne*)

On avait coupé. J'étais en train de te dire que si tu me mentais par bonté et que je m'en

Ma signora, non cerchiamo affatto di essere interessanti. Se ci trova ridicoli, perché perde il suo tempo invece di riattaccare?

Oh! Ma non te la prendere... Che importa. No no. Ha messo giù dopo aver detto quella cosa ignobile. Sembri arrabbiato. Sì, tu sei arrabbiato, conosco la tua voce. Ma, tesoro mio, quella donna non deve star bene, e poi non sa niente di te. Lei crede che tu sia come tutti gli altri. Ma no, amore mio, non è la stessa cosa. Per la gente, ci si ama o ci si detesta. Le rotture sono rotture. Sono dei superficiali. Tu non riuscirai mai a fargli capire... tu non riuscirai mai a fargli capire... certe cose. Il meglio è fare come me e fregarsene completamente.

Oh! Niente. Credevo di parlare come le altre volte, e poi mi è riapparsa la verità. Prima ci si vedeva. Si poteva perdere la testa, scordare le promesse, rischiare ogni cosa, convincere chi si amava abbracciandoli e aggrappandosi a loro. Uno sguardo poteva cambiar tutto. Ma con questo apparecchio ciò che è finito è finito. Sta tranquillo. Non ci si suicida due volte. Non saprei comprare una rivoltella... tu non mi ci vedi a comprare una rivoltella?

Dove troverei la forza di escogitare una menzogna, mio povero caro? Nessuna... avrei dovuto essere coraggiosa. Vi sono dei casi in cui la menzogna è inutile. Tu, se mi mentissi per rendere la separazione meno penosa... non dico che tu menti. Ho detto: se mentissi e io lo sapessi. Se, per esempio, tu non fossi a casa tua, e tu mi dicessi... no, no amor mio! Ascolta... io ti credo. Sì, hai un tono cattivo. Dicevo semplicemente che se m'ingannassi per bontà d'animo e che io me ne accorgessi, non proverei che maggiore tenerezza per te.

Pronto! Pronto! Dio mio, fa che mi richiami. Dio mio, fa che mi richiami. Dio mio fa che mi richiami. Dio mio fa che mi richiami. Dio mio fa... (*Suona il telefono*)

Hanno interrotto. Stavo dicendo che se tu m'ingannassi per bontà e che io me ne

aperçoive, je n'en aurais que plus de tendresse
pout toi. Bien sûr... Tu es fou! Mon amour. Mon
cher amour.

Je sais bien qu'il le faut, mais c'est atroce.
Jamais je n'aurais le courage. Oui. On a l'illusion
d'être l'un contre l'autre et brusquement on
met des caves, des égouts, toute une ville entre
soi.

J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta voix autour
de mon cou. Ta voix autour de mon cou.
Il foudrait que le bureau nous coupe par hasard.

Oh! Mon chéri! Comment peux-tu imaginer
que je pense une chose si laide? Je sais bien
que cette opération est encore plus cruelle à
faire de ton côté que du mien... Non... non... A
Marseille? Ecoute, chéri, puisque vous serez à
Marseille après demain soir, je voudrais... enfin
j'aimerais... j'aimerais que tu ne descendes
pas à l'hôtel où nous descendons d'habitude.
Tu n'est pas fâché? Parce que les choses que
je n' imagine pas n'existent pas, ou bien elles
existent dans une espèce de lieu très vague et
qui fait moins de mal... tu comprends? Merci...
merci. Tu es bon. Je t'aime.

Alors, voilà. J'allais dire machinalement à tout
de suite. J'en doute. Oh! c'est mieux. Beaucoup
mieux. Mon chéri... mon beau chéri. Je suis
forte. Dépêche-toi. Vas-y, coupe! Coupe vite! Je
t'aime! Je t'aime, je t'aime, je t'aime... t'aime.
(Le récepteur tombe par terre)

accorgessi, non proverei che maggior tenerezza
per te. Sicuro... sei pazzo! Amore mio. Mio caro
amore.

Lo so bene che bisogna, ma è atroce. Non
ne avrò mai il coraggio. Sì! Sì ha l'illusione di
essere l'uno vicino all'altra e di colpo ci sono tra
noi delle cantine, delle fogne, tutta una città ci
separa.

Ho il filo attorno al collo. Ho la tua voce attorno
al mio collo.
Bisognerebbe che il centralino ci interrompesse
per errore.

Oh! Amore mio! Come puoi immaginare che
io pensi una cosa così brutta? So bene che
questa operazione è ancora più crudele da
compiersi da parte tua che dalla mia... No...
no... A Marsiglia? Ascoltami, amore, visto che
sarete a Marsiglia dopodomani sera, io vorrei...
insomma desidererei... desidererei che tu non
scendessi all'albergo dove andavamo sempre
noi. Non sei offeso? Perché le cose che non
riesco a immaginare per me non ci sono, o
meglio, esse esistono in una specie di luogo
vago e che fa meno male... mi capisci? Grazie...
grazie. Tu sei buono. Ti amo.

Allora ecco. Stavo per dire macchinalmente: a
presto. Ne dubito. Oh! è meglio. Molto meglio.
Amore mio... mio caro amore. Sono forte. Dai,
taglia! Taglia adesso! Ti amo! Ti amo, ti amo, ti
amo... *(Il ricevitore cade in terra)*



The telephone

or L'amour à trois

Opera buffa in un atto

Testo e musica di Gian Carlo Menotti

(traduzione italiana di Sandro Pasqualetto)

Edizioni G. Schirmer, New York (rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano)

Prima rappresentazione New York, Heckscher Theater, 18 febbraio 1947

PERSONAGGI

Lucy
Ben

soprano
baritono

La scena è nell'appartamento di Lucy

Lucy

Oh! Just what I wanted. Thank you!

Ben

I'm so glad you like it! Now Lucy, I've something to tell you. I'm going away.

Lucy

Oh, dear! When are you going?

Ben

My train leaves in an hour.

Lucy

Oh, I'm so sorry!

Ben

But before I go I would like to ask you something.

Lucy

Yes, dear?

Ben

You know how much I've always liked you...

Lucy

Yes, dear?

Ben

Well, then... I was just wondering...that is, of course, after I come back... if you would consider...

Lucy

What, dear?

Ben

I don't quite know to tell you.

Lucy

Excuse me. Hello! Hello? Oh, Margaret, it's you. I'm so glad you called, I was just thinking of you. It's been a long time since you called me. Who? I? I cannot come tonight. No, my dear, I'm not feeling very well. When? Where? I wish I could be there! I'm afraid I must not. Hello? Hello? What did you say, my darling? What did you say? Hello? Hello? Please, speak louder! I heard the funniest thing! Jane and Paul are going to get married next July. Don't you think it is the funniest thing you ever heard? I know... of course... And how are you? And how is John? And how is

Lucy

Oh proprio quel che volevo. Grazie!

Ben

Son contento che ti piaccia! Ora Lucy, ho da dirti una cosa. Sto partendo.

Lucy

Oh Caro, e quando parti?

Ben

Il treno parte fra un'ora.

Lucy

Oh, mi spiace!

Ben

Ma prima di partire vorrei chiederti una cosa.

Lucy

Sì, caro?

Ben

Tu sai quanto mi sei sempre piaciuta...

Lucy

Sì, caro?

Ben

Bene, dunque... stavo pensando... ecco, certo, dopo il mio ritorno... se tu considerassi...

Lucy

Cosa, caro?

Ben

Non so veramente come dire...

Lucy

Scusa. Pronto! Pronto? Oh, Margaret, sei tu. Sono contenta che mi chiami, pensavo proprio a te. È tanto tempo che non ci sentiamo. Chi? Io? Stasera proprio no. No, cara, non mi sento molto bene. Quando? Dove? Vorrei proprio esserci! Mi dispiace ma non posso. Pronto? Pronto? Cosa dicevi cara? Cosa? Pronto? Pronto? Parla più forte. Ho sentito la novità! Jane e Paul si sposeranno in luglio. Non è la cosa più buffa mai sentita? Lo so.... certo... E tu come stai? E come sta John? E come sta Jean? Devi salutarmeli tutti. E come sta Ursula, e come sta Natalie, e come sta Rosalie? Spero

Jean? You must tell them that I send them my love. And how is Ursula, and how is Natalie, and how is Rosalie? I hope she's got ten over her cold. And how is your mother, and how is your father, and how is dear little granny?
Ha! Ha! Ah! Ah!

Oh, dear! Well then, goodbye. Goodbye, my dear, goodbye. I am so glad you called, I was just thinking of you. It's been a long time since you called me. Yes, you already told me that. No my darling, of course I won't forget! Yes... yes... goodbye, my dear, goodbye... Yes, my darling, goodbye... Yes!

Ha! Ha! Ah! Ah! Oh, dear! That's the funniest thing I ever heard! And how are you, and Bets and Bob, and Sara, and Sam? You must tell them that I send them my love. And how is the pussycat, how is the dog? Oh, I'm so glad! Goodbye! Yes, Margaret! All right, all right, goodbye! All right, all right, goodbye! Now, Margaret, goodbye! So long.
That was Margaret!

Ben

You don't say!

Lucy

Isn't she funny!

Ben

She is a scream!

Lucy

Would you like to know what she told me?

Ben

I'd love to, but not now... It is getting late and there is so much I have to tell you.

Lucy

All right, go on. What is it, darling? Excuse me. Hello? Hello? What are you saying? What number you want? Wrong number! Why must always they pick on me when they get the wrong number?

Ben

Why, indeed! But now will you please listen to me? The time is getting shorter.

Lucy

Would you like to know the exact time? Just wait.

che gli sia passato il raffreddore. E come sta la tua mamma, il tuo papà, e la cara nonna?
Hmm! Hmm! Ah ah!

Oh mio Dio! Beh, ti saluto. Ciao, cara, ciao. Sono contenta che tu mi abbia chiamato, stavo pensando proprio a te. Era da tanto che non ci sentivamo. Sì, me l'hai già detto. No mia cara, certo che non mi dimenticherò! Sì... sì... Ciao, mia cara, ciao... Ciao, mia cara, ciao... Sì!

Hmm, hmm! Ah ah! Oh mamma! È la cosa più divertente che abbia mai sentito! E tu che fai? E Bets, e Bob, e Sara, e Sam? Devi salutarmeli tutti. E come va il gattino? E il cane? Oh, che piacere! Ti saluto! Sì, Margaret! Va bene, va bene, ciao! Va bene, va bene, ciao! Ora, Margaret, ciao! A presto.

Era Margaret!

Ben

Ma no!

Lucy

È così buffa!

Ben

Un fenomeno

Lucy

Vuoi che ti racconti quello che mi ha detto?

Ben

Sarei felicissimo, ma non ora...si fa tardi e ho ancora tanto da dirti.

Lucy

Bene, dì pure. Che c'è caro? Scusa. Pronto? Pronto? Cosa dite? Che numero cercate? Sbagliato numero! Perché devono chiamare sempre me quando sbagliano numero?

Ben

Guarda un po'. Ma adesso, per favore, vuoi ascoltarmi? C'è sempre meno tempo.

Lucy

Vuoi sapere l'ora esatta... aspetta. Sono le

It is four fifteen and three and half seconds.

Ben

Thank you. But now, please listen to me?

Lucy

Of course, what else have I done? Go on then?

Ben

Well, as we were saying, you know how much I've always cared for you... so, I was just wondering... that is, of course, after I come back... if you would consider... Oh, I'll go insane!

Lucy

I'm sorry. Hello? Hello? Why, George, it's you! But why must you scream at me so! What do you mean! Who ever told it to you? I never said that about you! If you don't believe me you can call up Phyllis! How dare you say such a thing! Stop using such language! No... yes... no, no, I mean... I swear it isn't true! How can you believe that I'd say such a thing? Now listen to me! I'm not going to stand it if you call me names. Hello? Hello? Murder!

Ben

Listen, Lucy, listen, now don't you cry, don't you cry. There is something I must tell you. Listen, Lucy, listen, dear, don't you cry, don't you cry. Lift your face and dry yours tears. Listen, Lucy, listen, dear, don't you cry, don't you cry.

Lucy

Oh you don't understand! Let me go and get a handchief.

Ben

Try again and again. What else can a man do except wait and then try and wait and then try once again? I'd rather contend with lover, husband, or inlaws, than this two headed monster who comes unasked and devours my day. For this thing can't be challenged, can't be poisoned or drowned. It has hundred of lives and miles of umbilical cord.

Lucy

You wicked man! What were you doing to it?

quattro e cinquanta e tre secondi e mezzo.

Ben

Grazie! Ma adesso mi ascolti?

Lucy

Certo, cosa ho fatto finora? Parla! Coraggio!

Ben

Beh, dicevamo... sai quanto mi sei sempre piaciuta... così, stavo pensando... ecco, certo, dopo il mio ritorno... se tu considerassi... Oh, divento pazzo!

Lucy

Scusa. Pronto? Pronto? George, sei tu? Ma perché mi urli così? Cosa vuoi dire! Chi te lo ha raccontato? Non ho mai detto questo di te! Se non mi credi puoi chiamare Phyllis! Ma come ti permetti? Smettila di usare questo tono. No... sì... no, no, voglio dire... Ti giuro non è così! Come puoi credere che abbia detto questo! Adesso ascoltami! Non resterò qui ad ascoltare queste cose. Pronto? Pronto? Maledizione!

Ben

Lucy, ascolta, non piangere. C'è qualcosa che devo dirti. Lucy, ascolta, non piangere. Alza il viso e asciugagli occhi Lucy, ascolta, non piangere.

Lucy

Oh, tu non capisci. Vado a prendere un fazzoletto.

Ben

Provare ancora e ancora. Cos'altro può fare un uomo che aspettare e tentare, una volta di più? Preferirei battermi contro amanti, mariti, suoceri, piuttosto che contro questo mostro a due teste, che ti piomba addosso e rovina i miei giorni. Questa "cosa" non può essere combattuta, avvelenata, annegata. Ha mille vite e kilometri di cordone ombelicale.

Lucy

Ah sciagurato! Cosa gli stai facendo?

Ben I... I was only trying...	Ben Io... io cercavo solo...
Lucy The poor thing! Shame on you! Put them down!	Lucy Poverino! Vergogna! Mettilo giù!
Ben I assure you it was all in self defence.	Ben Giuro che l'ho fatto per legittima difesa.
Lucy You must have hit it first!	Lucy Hai cominciato tu!
Ben Lucy, can we two have a quiet talk?	Ben Lucy! Possiamo parlarne un attimo?
Lucy Yes, dear, but first I must call up Pamela.	Lucy Sì, caro, ma prima devo chiamare Pamela!
Ben Pamela? Why must you call her now?	Ben Pamela? Perché devi chiamarla adesso?
Lucy I must tell her of my quarrel with George.	Lucy Devo dirle del mio litigio con George.
Ben Can't you tell her afterwards?	Ben Non puoi dirglielo dopo?
Lucy Oh, no, I must get hold of her before she hears it from somebody else. It will only take a moment, I will make it very short.	Lucy Oh, no! Devo dirglielo prima che lo sappia da qualcun altro. È questione d'un momento. Farò prestissimo.
Ben Lucy, dear, please not now, I shall soon be gone. Can you wait until I go?	Ben Lucy, cara, per favore non adesso, devo partire tra poco. Non potresti farlo dopo?
Lucy It will take me just a minute.	Lucy È questione d'un momento.
Ben But I have no time to lose.	Ben Ma non ho più tempo.
Lucy I will make it very short.	Lucy Farò prestissimo.
Ben Oh, all right, but please hurry!	Ben Oh, va bene, ma per favore sbrigati!
Lucy Hello, this is Lucy. I just had a quarrel with George... Over the telephone. Shall I tell you all about it? It all began on a Sunday, when Jean	Lucy Pronto, sono Lucy! Ho litigato con George... Per telefono. Devo dirti tutto? Tutto è cominciato una domenica, quando io e Jean siamo andate

and I went skating. We got on the trolley and Meg and Molly, so we sat down next to them. I've known both Meg and Molly for years, and thought they were my friends. But what they have done to me now I'll never, never forget. They started asking if I had seen George, and now I know why. I said seen him once, that's all they wanted to know. So one thing led to another, and while we gabbed about George I told them what you told me you had heard about him and Joe. I know I was a fool, but now it is too late. They told him what I told them you had told me.

Ben
I've waited hour after hour, but she will never stop. I must tell her I love her, but that thing will not let me, and now I have to go and she will never, and she will never know.

Lucy
Of course, I said, "Oh, George, my darling, how can you believe that I'd say such a thing, you know that in me you have a true friend". But he wouldn't believe me, and coursed me up and down, and kept calling me names, yes, all sort of names. And then I said, "Oh, George, my darling, if you don't believe me you can call up Phyllis and ask her to tell you whether or not it is true". Of course I had to lie, what else was I to do? But oh, you'll never know how much I went through.

Ben
I've waited hour after hour, but she will never stop. I must tell her I love her, but that thing will not let me, and now I have to go, and she will never know.

Lucy
I thought I would die, Ah! I'm so glad that you understand. And now, let's say goodbye. I want to think it over, if anything else should happen today I promise to call you again. Goodbye, goodbye.

Ben
I heard that before. She only stops to start again. If I stay I'll go mad! There's only one thing left, there's only one thing left.

Lucy
Oh, were has he gone? He left me alone with my

a pattinare. Sul tram abbiamo incontrato Meg e Molly così ci siamo sedute con loro. Conosco Meggy e Molly da anni, e eravamo buone amiche. Ma non potrò più dimenticare quello che mi han fatto. Hanno cominciato a chiedermi se avevo visto George, e adesso capisco il perché. Ho detto di averlo visto una volta. Era tutto ciò che volevano sapere. Così, una cosa tira l'altra, e mentre parlavamo di George gli ho detto quello che tu m'avevi detto di aver sentito su lui e Joe. Sono stata stupida, lo so, ma ora è troppo tardi. Loro gli hanno detto quello che gli avevo detto e che tu dicesti a me.

Ben
Aspetto da ore, ma non smette più. Devo dirle che l'amo, ma questa "cosa" non lo permette, e ora devo partire, e lei non saprà mai.

Lucy
Certo, ho detto: "Oh, George, mio caro, come puoi credere che io possa dire questo di te, sai che sono tua amica". Ma lui non ha voluto credermi, e me ne ha dette di tutti i colori, mi ha offesa, sì, insultata. Così gli ho detto: "Oh George, mio caro, se tu non mi credi puoi chiamare Phyllis e chiederle di dirti se è vero o no". Certo che ho dovuto mentire, ma come fare altrimenti? Ma oh, non immagini quanto mi ha colpito.

Ben
Aspetto da ore, ma non smette più. Devo dirle che l'amo, ma questa "cosa" non lo permette, e ora devo partire, e lei non saprà mai.

Lucy
Avrei voluto morire, ah! Sono così contenta che tu mi capisca. Adesso ti devo salutare. Voglio pensarci su, se oggi succede qualcosa di nuovo ti ritelefonero. Ciao, ciao...

Ben
Questa l'ho già sentita. Smette solo per ricominciare ancora. Se resto diventerò pazzo! Resta solo una cosa da fare, solo una cosa.

Lucy
Oh, dove è scappato? M'ha lasciata sola col

telephone. I wonder what he wanted to tell me?
I have a feeling he had something on his mind.
Will he come back? By now he must be on the train.
I don't know why I feel depressed. Oh it must be he! It must be he! Hello?

Ben
Hello?

Lucy
Where are you, my darling?

Ben
I'm terribly near you , right next to your ear.

Lucy
Did you miss your train?

Ben
Not yet.

Lucy
But why did you leave me, and what was the thing you so wanted to tell me?

Ben
Will you marry me?

Lucy
Oh, Ben! Of course I will marry you! You know that I love you. So why, my Darling, did you wait so long to ask me what you already knew?

Ben
Blessed invention, extend your forgiveness!
From now on this shall be that form of love wich people call "l'amour à trois". I must go now.

Lucy
Oh not just yet.

Ben
I'll miss my train.

Lucy
No, no, you still have time.

Ben
Will you wait for me?

mio telefono. Chissà cosa doveva dirmi?
Mi sembrava avesse qualcosa per la testa.
Ritournerà? Ormai dev'essere già in treno. Non so perché mi sento depressa. Oh deve essere lui! Deve essere lui! Pronto?

Ben
Pronto?

Lucy
Dove sei, mio caro?

Ben
Ti sono vicinissimo, proprio a fianco del tuo orecchio.

Lucy
Hai perso il treno?

Ben
Non ancora.

Lucy
Ma perché mi hai lasciato, e cos'era che dovevi dirmi?

Ben
Vuoi sposarmi?

Lucy
Oh Ben! Certo che lo voglio! Sai che ti amo. Allora perché, mio caro, hai aspettato tanto a chiedermi quello che già sapevi?

Ben
Invenzione benedetta, ti perdono! Da adesso questo amore, la gente lo chiamerà "l'amore a tre". Ora devo andare.

Lucy
Oh, non così presto.

Ben
Perderò il treno.

Lucy
No, no, hai ancora tempo.

Ben
Tu mi aspetterai?

Lucy
Oh, Ben, of course I will wait, but please don't be long. I'll wait by the phone, but darling, don't be long.

Ben
As long as you have a phone you'll never be alone.

Lucy
And while you're away...

Ben
Yes?

Lucy
Don't forget...

Ben
Your eyes?

Lucy
No...

Ben
Your hands?

Lucy
No...

Ben
Your lips?

Lucy
No...

Ben
What else?

Lucy
My number!

Ben
Your number?

Lucy
Oh please don't forget to call my number, my darling, remember to call it every day.

Ben
I'll never forget to call your number, yes, dear, I'll remember to call it every day.

Lucy
Oh, Ben, certo che ti aspetterò, ma per favore non metterci troppo. Aspetterò la tua chiamata, ma per favore non metterci troppo.

Ben
Ma fino a quando avrai un telefono non sarai mai sola.

Lucy
E mentre sei lontano...

Ben
Sì?

Lucy
Non scordare...

Ben
I tuoi occhi?

Lucy
No...

Ben
Le tue mani?

Lucy
No...

Ben
Le tue labbra?

Lucy
No...

Ben
Cosa allora?

Lucy
Il mio numero!

Ben
Il tuo numero?

Lucy
Oh per favore, non dimenticare di fare il mio numero, mio caro, di farlo ogni giorno.

Ben
Non mi dimenticherò mai di chiamarti, sì, cara, mi ricorderò di chiamarti ogni giorno.

Lucy and Ben

You always can reach me by ringing this number.

Lucy

You'd better write it down so you won't forget it. Stevedore two...

Ben

Stevedore two...

Lucy

three...

Ben

three...

Lucy

four...

Ben

four...

Lucy

nine...

Ben

nine...

Lucy

O.

Ben

O.

Lucy e Ben

Potrai trovarmi in ogni momento, chiamando il numero...

Lucy

Dovresti scriverlo per non dimenticarlo. Stevedore due...

Ben

Stevedore due...

Lucy

tre...

Ben

tre...

Lucy

quattro...

Ben

quattro...

Lucy

nove...

Ben

nove...

Lucy

zero.

Ben

zero.

Il soggetto

**La voix humaine**

Al levarsi del sipario ci si trova di fronte ad una donna sola, in una camera da letto. Squilla il telefono, lei risponde. È una telefonata che, con alcune interruzioni, si protrarrà per tutta la durata dell'opera. La donna racconta all'uomo, che è lontano da lei da alcuni giorni, la sua giornata trascorsa con un'amica, ma l'atmosfera si fa presto tesa a causa delle risposte che arrivano dall'altro capo del filo. La discussione prende a svolgersi sul doppio registro delle parole e dei toni di voce, facendoci intuire che tra i due è in corso il tentativo di smascherare le reciproche bugie. A contribuire alle incomprensioni sono i disturbi sulla linea, che sembrano dare il senso di una distanza più affettiva che fisica. Dopo un'interruzione i due riprendono a discutere; adesso la conversazione verte direttamente sulle loro menzogne. La donna dichiara di non essere stata da un'amica la sera prima, ma di non aver fatto altro che attendere una telefonata di lui. Confessa poi che, nel tentativo di immergersi in un sonno senza sogni, ha ingerito una dose massiccia di sonniferi; spaventata, ha chiesto soccorso telefonando all'amica, che è sopraggiunta in suo aiuto, con un medico, alle quattro del mattino. Mentre racconta scoppia a piangere e confessa tutto il suo tormento per l'assenza dell'uomo. La conversazione assume sempre più un tono disperato: la donna, dopo aver cercato di coinvolgere emotivamente l'interlocutore nel proprio dolore, capisce che è impossibile ristabilire un vero dialogo con lui. Il legame si è spezzato, e con esso la telefonata, che si chiude con un ripetuto "je t'aime" della donna.

The Telephone ou L'amour à trois

Al termine di un vivace preludio, Ben arriva a casa di Lucy. Deve partire e, dopo averle dato un regalo, la informa di avere qualcosa di importante da dirle. Suona però il telefono e Lucy si intrattiene a lungo e piacevolmente con l'amica Margaret. Ben cerca di riprendere il discorso, ma il telefono suona ancora: è qualcuno che ha sbagliato numero. Ben riprova a parlare, concitato perché è tardi e rischia di perdere il treno; Lucy, premurosa, telefona per sapere che ora è.

Ben, sempre più nervoso, tenta di riprendere il discorso, ma viene interrotto da un'altra telefonata: è George, che accusa Lucy di aver diffuso maldicenze sul suo conto; sconvolta,

Lucy si allontana piangendo, mentre Ben è assalito dalla tentazione di tagliare i fili del telefono. Lucy torna in tempo per proteggere l'amato oggetto: vuole chiamare subito l'amica Pamela per sfogarsi con lei, mentre Ben, ormai disperato, se ne va. Lucy è rimasta sola nel silenzio della casa. Fuori si intravede Ben, in una cabina telefonica, che compone il numero di Lucy: riesce finalmente a parlarle e a chiederle di sposarlo.



La voix humaine. La musica in una stanza

di Maria Chiara Mazzi



Sarebbe fin troppo facile ironizzare sul significato della locuzione “opera da camera” quando ci troviamo a parlare di una pièce di teatro musicale che, in effetti, si svolge interamente in una camera. Evitiamo perciò fin da subito l'accattivante strada del gioco di parole per vestire i panni dei musicologi e scoprire quanta fortuna questa forma di teatro per spazi e per organici ridotti abbia avuto nel Novecento.

Se c'è una cosa nella quale l'opera da camera differisce in maniera totale dall'opera dell'Ottocento (di cui non è azzardato affermare che sia una palese reazione) è il fatto che, pur nell'immediatezza, e talora nell'assenza di azione, essa richiede assolutamente una partecipazione “attiva” del pubblico, il quale, messo davanti il più delle volte ad un dramma di cui si rappresenta solo l'epilogo, deve ricostruirne dentro di sé tutte le fasi non viste, ripercorrere gli stati d'animo e gli eventi che hanno portato a ciò che sta realmente vedendo sulla scena.

Inutile dire, a conclusione di questa breve premessa, quanto questo tipo di opera, sempre più sperimentale all'inizio del xx secolo, puntasse a ritagliarsi un pubblico elitario di intellettuali, creando una vera e propria barriera rispetto sia al pubblico tradizionale dell'opera romantica o verista, sia a quello, sempre più numeroso, che cominciava ad affollare i cinematografi, nuovi palcoscenici per uno spettacolo che si sarebbe imposto in breve tempo sul precedente.

Per quanto abbiamo detto, non ci deve stupire che uno dei centri culturali in cui questa ricerca è fiorita più vivacemente sia stata la Parigi degli anni Venti e Trenta, dove ampia fu la sperimentazione sia nel campo del teatro di prosa, sia in quello musicale che ad esso si collegava.

All'inizio del Novecento la Francia vive un momento di profondo fermento artistico e culturale, e Parigi è il punto di concentrazione e di irradiazione delle avanguardie

letterarie ed artistiche, le quali sovente avevano le proprie radici all'estero. Proprio la forte spinta di quelle avanguardie diede vita a cenacoli artistici che intendevano rompere definitivamente con tutti i canoni estetici che avevano dominato nei decenni precedenti e che essi identificavano con i termini "romanticismo", "decadentismo", "simbolismo": una tendenza che investì tutti i campi della cultura e dell'arte e alla quale si possono ricollegare, ad esempio, movimenti come il Dadaismo e il Futurismo in letteratura, il Cubismo in pittura, ispiratori diretti di quel "Gruppo dei sei" che nel primo dopoguerra si affermò in campo musicale.

Fu lo scrittore Jean Cocteau, in un opuscolo del 1920 dal titolo *Le coq et l'Arlequin*, a chiarire le idee basilari del Gruppo, di cui assunse la veste di corifeo nella difesa di una cultura che, non priva di venature nazionalistiche, contrapponeva la cultura francese (il gallo) all'eclettismo (rappresentato in senso dispregiativo dall'Arlecchino) che fino ad allora aveva prevalso.

Si ricercano, inoltre, i "padri spirituali" del movimento, le radici vere di questa reazione radicale alla tradizione romantica (ma anche, e forse soprattutto, a Debussy e al debussismo) in artisti che, pur vissuti molti anni prima, erano stati tuttavia completamente ignorati dalla cultura ufficiale proprio per la loro originalità anticonformistica, come era accaduto a Eric Satie. Vissuto contemporaneamente a Debussy, il suo assoluto anticonformismo si era esplicato in uno stile scarno, essenziale, misuratissimo, e in composizioni i cui titoli erano aperte allusioni ironiche alla consuetudine di dare alla musica titoli immaginifici in relazione al loro contenuto. Come Satie componeva limitando all'essenziale il materiale sonoro, così anche i giovani compositori del Gruppo (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Tailleferre) vogliono ora allontanarsi dalle grandi, complesse forme della tradizione per una ritrovata semplicità, ai limiti del quotidiano. Contro la concezione mistica di Wagner, che i componenti del sodalizio avvertivano con fastidio anche nella musica di Debussy, il Gruppo, che come tale vive soltanto per breve tempo (fino agli inizi degli anni Venti), cerca di rispondere concretamente all'invettiva lanciata da Cocteau: "Basta con le nuvole, le onde, gli acquari, le ondine e i profumi notturni; per noi ci vuole una musica terrestre, una musica di tutti i giorni".

È dunque abbastanza chiaro che, nell'ambito di tale ricerca, uno dei generi su cui più si puntò per un reale cambiamento di prospettiva fosse quello del teatro musicale, genere nel quale il rinnovamento si produce nella molteplicità di elementi che alla musica è connessa: il soggetto, il testo letterario, la scenografia, la regia.

Per ciò che riguarda i soggetti, la tendenza è verso un teatro realistico (non veristico) che porta sulla scena storie "normali", nelle quali lo spettatore si riconosce senza mediazioni e la tensione deve già essere insita nella situazione (sempre una situazione limite), colta nel momento che immediatamente precede la catastrofe.

Nel libretto diviene fondamentale l'apporto di grandi scrittori, ma in modo diverso rispetto al passato: i testi letterari, infatti, non vengono "trasformati" in libretto, ma utilizzati "come" libretto, o integralmente o con pochissime modifiche (di solito apportate dagli stessi autori). Quanto poi alla scenografia (alla quale si dedicano anche pittori di fama, ad esempio Picasso) e alla regia, l'impegno fu quello di liberare l'opera da quei luoghi comuni e da quella "paccottiglia da palcoscenico" che aveva costituito fino a pochi anni prima l'armamentario consueto del teatro di repertorio.

È in questo clima che opera Francis Poulenc (nato nel 1899 e morto nel 1963), compositore che vive totalmente il vento del rinnovamento. Componente tra i più giovani del "Gruppo

dei sei", è quello forse più vicino, almeno all'inizio, alle idee di Satie, soprattutto nel suo scanzonato, irriverente atteggiamento nei confronti della realtà. La preferenza decisa per la modalità, lontana dalla ricerca atonale che invece caratterizzava le altre avanguardie contemporanee, si accompagna a scelte che privilegiano il rapporto col testo (che egli rende attraverso un melodismo fluido e un'eleganza fragile e raffinata) piuttosto che la musica pura, dando luogo a una serie di lavori estremamente significativi in ambito sia cameristico che teatrale.

Per quello che riguarda più specificamente gli ambiti e i generi musicali utilizzati da Poulenc, vale la pena di ricordare come prolungati e vari siano stati i suoi rapporti con la parola intonata e col teatro: se si escludono le tante raccolte di liriche, il balletto con canto *Les biches* (1924) e il monologo per soprano e orchestra su testo di Cocteau *La dame de Montecarlo* (1961), il teatro musicale propriamente detto è costituito dall'opera buffa su testo di Apollinaire *Les mamelles de Tirésias* (1947) e dall'opera tratta dal dramma di Bernanos *Dialogues des Carmélites* (1957), oltre che da *La voix humaine* (1959), tragedia lirica in un atto sempre su testo di Jean Cocteau.

In questo percorso, Poulenc si allontanò dalle forme chiuse tradizionali (ancora presenti in *Mamelles*) verso altre più fluide (in *Dialogues*), fino alla completa innovazione che si coglie nella *Voix humaine*, dove la libertà nel rapporto musica-testo è completa e finisce per trasformarsi in un declamato continuo, assai vicino al discorso parlato. Non è solo un procedere nel senso dell'informale, ma anche un graduale cambiamento di modelli e contenuti letterari: un passaggio dall'ironia alla malinconia, dalla commedia agli aspetti più sentimentali della vicenda narrata anche attraverso strutture musicali lineari che sostengono testi il cui significato, non più simbolico, diviene perfettamente comprensibile ad ogni ascoltatore. Contribuisce a ciò anche la rarefazione del tessuto strumentale; rarefazione che porterà proprio nel caso della *Voix humaine* a preparare anche un'altra realizzazione, per canto e pianoforte, dall'autore non considerata come "riduzione" ma come versione nuova e "originale" del lavoro. E ciò nella piena maturità dell'artista: dagli anni Cinquanta, infatti, Poulenc si orienta sempre più verso organici di piccole dimensioni, quasi più "da casa" che "da camera", nei quali egli sembra finalmente trovare la corda giusta per esprimere il senso di intimità familiare che ne sottende l'utilizzazione.

La voix humaine nasce dunque, in questo contesto, come "opera da camera", frutto di una serie di convergenze che, a conclusione del percorso teatrale e sinfonico di Poulenc, consentono all'autore di evitare ogni forzatura, anche quando questa sembrerebbe inevitabile per sottolineare le tensioni drammatiche e il senso del testo.

Proprio in questo senso, anzi, *La voix humaine* di Poulenc si presenta come unicum, rispetto sia alle intenzioni originarie del testo di Cocteau (preparato nel 1930), sia ai presupposti su cui intendeva fondarsi il nuovo teatro. Avvicinandosi infatti al termine della sua parabola creativa, il musicista decide di rivolgersi al grande pubblico, abbandonando l'elitarietà del linguaggio, l'ermetismo simbolico dei testi e i riferimenti a una cultura "alta" in favore dell'immediatezza dell'espressione. Se già il testo teatrale godeva (e ha continuato a godere) di un grande favore presso il pubblico, un favore testimoniato, per non ricordare che un esempio, dalla realizzazione cinematografica di Rossellini con Anna Magnani protagonista, anche il lavoro di Poulenc, che analogamente aveva i pregi della gradevolezza della brevità e della comprensibilità, si diffuse subito in tutto il mondo dopo la prima parigina avvenuta il 6 febbraio 1959 al Teatro dell'Opéra-Comique.



Tra tutti ci piace a questo punto riportare due pareri autorevoli al riguardo: quelli di Fedele d'Amico e di Massimo Mila, in occasione della prima italiana del lavoro, avvenuta pochi mesi dopo l'esordio parigino e affidata alla stessa interprete di quell'evento, Denise Duval. "Una musica che avvolge le parole senza distruggerle – scrive D'Amico –, modello di sobria, stringente acutezza. Poulenc ha immerso il testo in un'atmosfera sonora ben francese [...] che si riconnette a quanto di meglio ha scritto".

Non manca tuttavia la perplessità di chi, nell'ottica del melodramma, avverte i pericoli di un eccessivo ibridismo, che rischia di ridurre la musica a mero accessorio: "Il guaio è che Poulenc – continua D'Amico – sembra aver sposato la disposizione sentimentale della sua creatura in modo un po' troppo passivo, fino a trasferirla, per così dire, dai contenuti alla forma. Quest'opera vive infatti di un declamato appoggiato a incisi tematici dell'orchestra estremamente brevi e timidi, che si alternano, si direbbe, senza un piano troppo prestabilito, e saranno in tutto poco più di una mezza dozzina. Ora, che in una certa misura un frammentarismo fosse necessario è chiaro da quanto si è detto; ma un'opera è poi un'opera, e deve prender forma e progressione drammatica da una dialettica di strutture musicali, che qui invece non s'avvertiva se non a tratti: e tanto più necessaria era con un testo come questo, così rozzo e informe".

A conclusioni non molto lontane sembra giungere Massimo Mila, che lascia però intendere una nuova e diversa dialettica tra i generi teatrali: "Poulenc ha ritrovato qualcosa della sua vena migliore e s'è molto onorevolmente difeso nella disperata impresa di musicare i tre quarti d'ora del monologo telefonico di Jean Cocteau.

La declamazione melodica segue con amorosa minuzia le accidentate fasi della conversazione, gli scatti e le ribellioni, il tremito della passione e della disperazione sotto la finta calma che la povera creatura cerca di imporsi, necessariamente il discorso melodico resta sbocconcellato in piccoli frammenti, sicché non riesce a stabilirsi, nel corso della partitura, quel crescendo psicologico, quel senso dell'ineluttabile avvicinarsi della scadenza fatale, che invece risulta benissimo dalla sapiente orchestrazione vocale d'una grande attrice che reciti questo monologo".

Ben si percepisce, comunque, dalle parole dei due critici, la novità della pièce, che Chiara Zocca descrive come "capolavoro di sintesi compositiva che contiene il pathos dell'opera tradizionale, il gusto novecentesco per la parola, la sensualità della melodia e dell'orchestrazione, gli elementi reali e simbolici della disgregazione nel senso formale di frammentarietà della scrittura e in quello contenutistico di annientamento morale e psicologico del personaggio. È palese in questo lavoro tutto il significato della definizione di 'dramma dell'uomo libero', dove per mancanza di libertà si intende quella fatalità incombente di matrice classica data dalla coercizione formale, che esclude la possibilità di scelta e quindi di salvezza".

Come abbiamo già accennato, *La voix humaine* segue scrupolosamente senza modificazioni (pur se con alcuni tagli concordati con lo scrittore, anche revisore del lavoro) il monologo teatrale di Cocteau. Usiamo il termine "monologo" perché è in questa forma che l'opera appare allo spettatore: in realtà si tratta di un dialogo sottinteso, dove noi vediamo ed ascoltiamo una donna che, al telefono, parla per l'ultima volta con l'amante che l'ha lasciata. Le frasi dell'interlocutore vengono dunque intuite dalle parole di risposta della donna.

Scrive ancora D'Amico: "Quello che dice questa donna è talmente generico che non arriviamo a saperne di più: potrebbe essere giovane o vecchia, bella o brutta, viziosa o virtuosa, raffinata o grossolana [...]. Poulenc e la Duval ne hanno cavato invece una donna fragile e sfiorita, trepida ma pudica e sconfitta a priori: c'è da scommettere che lui, dall'altra parte del filo, è un cinico che le ha mentito sempre [...]".

Un'estrema scrupolosità caratterizza in questo senso l'azione del compositore, che segue, nella costruzione della melodia, gli accenti verbali della declamazione lirica, consentendo in tal modo all'interprete di utilizzare una vasta gamma di *nuances* espressive. L'orchestra, da parte sua, ha la funzione di rafforzare questo andamento psicologico, proponendosi in maniera evocativa attraverso l'uso sapiente delle timbriche e il ritorno di elementi melodici quasi in funzione di *Leitmotiv*. Variano inoltre, quasi ad ogni battuta, i segni di tempo e di andamento, per seguire l'apparente mancanza di logica di un discorso determinato in realtà dalle risposte non udite dell'"altro", in una forma di comunicazione, come quella telefonica, interrotta più volte da interferenze e da cadute della linea. In venticinque "fasi" psicologiche successive (è proprio "fase" il termine usato da Poulenc), si passa dal ricordo del primo incontro e dei progetti per il futuro, a momenti in cui la donna descrive la sua condizione attuale, il suo stato psicologico, persino il suo abbigliamento; dalla descrizione della propria sofferenza e dall'accento al suicidio a considerazioni più generali sulla finzione e sulla menzogna, fino alla conclusione della telefonata, che non rappresenta però drammaturgicamente un punto di arrivo, ma solo la fine della conversazione. *La voix humaine* è dunque quanto di più lontano possiamo immaginare da un'opera tradizionale, determinando anche una diversa modalità di ascolto, più di attenzione che di partecipazione. Il senso di incertezza che essa riesce a creare nello spettatore è già indotto dal fatto che si ignora il nome della protagonista

(definita semplicemente “elle”, lei) e dal costante mantenersi sul tono del recitativo, più o meno modulato, senza abbandonarsi mai, nemmeno alla fine, al grido liberatorio o all’urlo disperato, lasciando intatto, sia in ciò che si vede che in ciò che si ascolta, il senso della tensione, dell’angoscia, dell’attesa senza risoluzione e senza speranza. In circa ottocento battute *La voix humaine* si presenta quindi come un’opera di carattere essenzialmente psicologico, tanto più virtuosistica perché costruita su un solo personaggio che agisce senza alcun apparente aiuto esterno, anzi assumendosi anche il compito di tratteggiare il carattere dell’altro. Un “lui” la cui voce rimane, per tutti tranne che per “lei”, solo immaginata, ma che, nondimeno, costituisce un fondamentale soggetto drammatico nella sua presenza costruita dalle pause e dai silenzi della protagonista. La bravura di Poulenc si mostra quindi non solo nel tratteggio della donna ma anche, paradossalmente, in quello dell’uomo, e nell’aver reso la sua (immaginata) meschinità con tanta chiarezza. Perché è evidente, anche nell’apparente distacco dell’autore nei confronti del suo personaggio, che il pubblico finisce per prendere una posizione, inevitabilmente e inequivocabilmente dalla parte della donna. In un momento di profonda crisi del teatro musicale, ancora più grave di quella seguita alla morte di Puccini, il tentativo di Poulenc sembra aprire una strada, anche se non del tutto innovativa e dirompente: il suo successo e la sua presenza ancora attuale nel teatro d’opera testimoniano la riuscita del tentativo di dare nuova vita ad un genere che si credeva definitivamente estinto, facendo comunque appello a quegli intrecci d’amore e di abbandono che erano appartenuti da sempre al melodramma e che avevano visto, come protagonisti, quasi sempre le donne. Un lavoro, quindi, che conferma la centralità femminile nel teatro musicale, a tal punto da negare a “lei” un nome e a “lui” un volto.



Lettere dall’epistolario di Francis Poulenc

Francis Poulenc a Pierre Bernard
Saint Raphaël, Pasqua 1958

Mio piccolo Pierre,
che peccato essere tanto lontani seppur così vicini! Ad ogni modo, mi ha fatto piacere sentirvi una così bella voce, da cui deduco che quest’anno non arriverete stremato ad Avignone. Voi siete il giovane in procinto di volare in America, e io il vecchio maestro che deve disdire la sua presenza ad Alderburgh. Di certo è che il mare mi fa malissimo. L’ho sempre odiato in modo istintivo. Nebel aveva ragione, sono un montanaro degenerato. Solo un’altitudine da mucche riesce a calmarmi. Me ne rendo conto quando vado da Louis. Il silenzio e quella vista splendida mi calmano. Di certo l’agopuntore mi ha fatto bene *in profondità*. È un uomo di una sottigliezza tutta orientale. Condivide in toto quel che mi suggerisce il mio istinto: ho bisogno di tirarmi su, mi verrebbe da scrivere *fin dalle ovaie*. Credetemi, a differenza di tre anni fa, ora ragiono sul mio caso con estrema saggezza. So che non c’è nulla di organico, e che tutto il mio squilibrio dipende dalla “mente”. Chevalier sa perfettamente che tutto è nato da un dubbio riguardo al mio mestiere. Ciò che hanno spesso lodato come affascinante modestia, in fondo, non è altro che un complesso di inferiorità, che in me ha assunto una forma patologica. Un esempio: incontro da Cocteau due reporter americani che non afferrano bene il mio nome: credono sia qualcosa come Poulens, Poulenz. Quando poi capiscono che si tratta di me, sembra gli sia stato presentato niente meno che Wagner. Per l’imbarazzo non so dove stare. L’unica soluzione è sfoderare la faccia tosta e salire sul palco, al pianoforte oppure a parlare. L’ho capito l’inverno scorso a Bruxelles (Satie) e Milano (Ravel). So che ne uscirò, ma è molto difficile, ve lo assicuro. Il nulla *totale* della mia fede, alla Messa di stamattina, non serve a consolarmi. Per fortuna con il lavoro è tutto a posto. Ho scritto una breve melodia per Bathory, *Une*

chanson de porcelaine (Eluard), incantevole. Ho finito le 2 *Improvvisazioni* (Lambiotte e Hell) e, soprattutto, continuo a pensare a *La voix humaine*. Il “personaggio unico”, ahimè, sono un po’ io: non che Louis mi abbia piantato (è un angelo), ma la vita militare me lo strapperà via il prossimo autunno. Ma forse è meglio così. Io mi attacco troppo. Ripeto, lui è davvero *squisito*. E quindi è *Bérénice* che dovrei recitare, e invece mi sfogo con *La voix humaine*. Cocteau approva il mio progetto di strutturare il suo testo in “Fasi” (fase del cane, fase della menzogna, fase dell’avvelenamento). Ci ho trovato dentro un sacco di cose. Tra gli altri, due temi che i “signori” considereranno scandalosi: uno amoroso e l’altro erotico. Per le risposte ho istintivamente trovato il ritmo. Quanto al volume orchestrale (medio) non ho nulla da temere. L’insieme è atroce. “Lei” racconta del suo avvelenamento su un valzer triste, tipo Sibelius. Siccome, tra un “odio” strumentale e l’altro, si canta molto, non esiste pericolo di fraintendimento. L’orchestra *colpisce* con forza. La menzogna è intollerabile (“Se tu mi mentissi per bontà d’animo e io venissi a saperlo...”). Tutto l’insieme va contro tutte le regole: battute raddoppiate, triplicate, ma questo stile, che meriterebbe un bello Zero, qui diventa, credo, un elemento di successo. [...]

Jean Cocteau a Francis Poulenc
 “Santo Sospir”, St Jean Cap-Ferrat
 6 dicembre 1958

Mio carissimo Francis,
 Consegna questa lettera alle nostre signore Karinska: loro mi capiscono ancora prima ch’io parli. E dunque:

Il personaggio non deve avere un aspetto tragico. Non deve nemmeno apparire frivolo. Nessuna ricercata eleganza. La donna ha indossato quel che aveva a portata di mano, ma ora aspetta di sentire il telefono e *crede di essere osservata*. Nonostante la bugia sull’abito rosa, ha dunque una certa eleganza, quella di una giovane donna abituata a essere elegante. La nota tragica sarà data da uno scialle, o un soprabito, o un loden, gettato sulle spalle senza ombra di civetteria, perché ha freddo, “freddo dentro”. È così che voglio che si scaldi, al fuoco delle luci della ribalta. Un abbraccio.

Jean

Ecco quindi il costume:
 Se la Duval lo desidera, può aggiungere un nastro all’acconciatura. Io però non ce lo vedo. Per l’acconciatura: la Duval può tenersi la sua, però è da un po’ che non va da un parrucchiere a sistemarsi. Niente gioielli. La tunica è in stoffa lucida. Se vogliamo evitare il nero, dovremo farla dello stesso rosso sangue (piuttosto scuro) delle tende (chiamate Lavardet). Maniche lunghe e a sbuffo, strette ai polsi. Da Karinska conoscono bene queste vestaglie da casa in stile orientale, col colletto alto e le maniche dai lunghi tagli in verticale. Lei indossa la tunica su una camicia bianca spiegazzata, lunga fino ai piedi, calzati da ciabattine rosse. (Non c’è niente di nudo).

Per l’acconciatura prega la Duval di venire con te da Alexander, in Faubourg St. Honoré. Dite che la mando io e spiegategli la situazione. A teatro, la cosa migliore è una piccola parrucca in cui il disordine sia voluto, e voluto una volta per tutte. Alexander è un mago con i toupet. Dì alla Duval che tutte le donne fanno resistenza ai toupet, salvo poi invocarne uno all’ultimo minuto, in preda al panico, quando è ormai troppo tardi. Ma è così che Alexandre è riuscito a salvare Marie Bell e le attrici di Offenbach. Non c’è niente di peggio di una donna male acconciata! Ma è vero l’esatto contrario, se è una delle minuscole parrucche di Alexandre ad abbellirla. Dì ad Alexandre che voglio dei capelli rossicci, o comunque dai riflessi rossi, che lei ha scompigliato di continuo negli ultimi giorni, passandovi e ripassandovi le mani. È d’importanza capitale che la fronte sia ben illuminata, e lasciata ben scoperta.



Francis Poulenc a Louis Aragon
Nizza, 1 febbraio [1959]

Mio caro Louis,
di ritorno da Barcellona, dove abbiamo appena rappresentato i *Dialogues des Carmélites*, ho trovato il vostro messaggio che mi chiedeva una presentazione per *La voix humaine*.¹ Non ho il tempo materiale per scrivere un vero e proprio articolo, poiché sono a Nizza per 24 ore per mettere a punto con Jean Cocteau gli ultimi dettagli della messa in scena. Jean, che è appena stato male, ora, grazie a Dio, sta molto meglio, ma, per prudenza, deve evitare di affaticarsi con un viaggio a Parigi.
È a Nizza, a inizio gennaio, che ha preparato l'intera messa in scena per Denise Duval. Vedendolo lavorare ho avuto modo di ammirare ancora una volta la sua prodigiosa intelligenza musicale. Infatti, anche se la sua è una messa in scena per attrice, egli ha comunque saputo tener conto delle esigenze del canto e della musica. Le straordinarie doti attoriali di Denise Duval, d'altra parte, gli hanno facilitato il compito. E dunque, fatto piuttosto raro, vedremo una cantante recitare come nei teatri di prosa di *boulevard*.² Per un curioso mistero, ho cominciato a collaborare con Cocteau solo dopo quarant'anni di reciproca amicizia.
Credo mi ci sia voluta molta esperienza per rispettare la perfetta costruzione di *La voix humaine*, che dev'essere, musicalmente, tutto il contrario di un'improvvisazione. Le brevi frasi di Cocteau sono così logiche, così umane, così cariche di implicazioni, che ho dovuto scrivere una partitura rigorosamente ordinata e piena di suspense. La musica tace nei momenti in cui la protagonista ascolta il suo interlocutore. È l'imprevisto della risposta musicale, poi, a suggerire quel che lei ha sentito.
Penso mi ci sia voluta l'esperienza dell'angoscia metafisica e spirituale dei *Dialogues des Carmélites* per non tradire l'angoscia terribilmente umana dell'eccellente testo di Cocteau. Spero di essere riuscito nel mio compito.
Vogliate, caro Louis, credere ancora nella mia antica, fedele amicizia.

(Estratti o lettere integrali tratte da *Francis Poulenc, Correspondance 1910-1963*, a cura di Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, lettere n. 58-8 pp. 892-892, 58-9 p. 894, 58-20 pp. 902-905, 59-2 p. 907. Traduzione italiana di Roberta Marchelli.)

¹ Aragon, che era all'epoca redattore-capo di «Lettres françaises», aveva chiesto a Poulenc un testo su *La voix humaine* da pubblicare prima del debutto dell'opera nel febbraio 1959. In mancanza di un vero e proprio articolo, egli pubblicò questa lettera nel numero 759, datato 5-11 febbraio 1959.

² NdT: con l'espressione "teatro di boulevard" si intende un teatro di puro intrattenimento (commedie comiche o drammi mondani), che ha come destinatario principale, se non esclusivo, il pubblico borghese. A tale pubblico, infatti, sono destinati prodotti confezionati avendo come obiettivo principale il successo economico, e quindi presentati con attori di prestigio, allestimenti lussuosi, toilettes di grande sartoria, e accuratamente studiati in modo da non urtare le convinzioni della clientela.



Il telefono

di Roberto Zanetti

Italiano per nascita ma americano per formazione – diciassettenne giunse negli Stati Uniti per poi abitualmente risiedervi, senza mai rinunciare alla cittadinanza italiana –, Giancarlo Menotti costituisce un “caso” musicale tra i più clamorosi e discussi della nostra epoca. Va detto subito che in più occasioni, e nonostante evidenti differenze di interessi e di scelte artistiche, la sua personalità ha suggerito l'accostamento all'inglese Benjamin Britten, con cui spartisce senz'altro la fiducia nel linguaggio musicale tradizionale e la predilezione per un teatro di proporzioni minute ma non intellettualistico, rivolto anzi alla ricerca di nuovi pubblici. A compensazione delle tante accese polemiche fiorite attorno alla sua vasta produzione teatrale – altri generi compositivi sono stati per lui sempre occasionali – stanno però sia il successo popolare arriso a parecchi suoi lavori e il ruolo storico che gli stessi – specie negli iniziali dieci-quindici anni – hanno avuto nell'ambiente teatrale statunitense nonché internazionale. Un ruolo disegnato con esattezza da Eugenio Montale: “Menotti ha rotto l'atmosfera d'imbalsamazione che circonda, in America e un po' ovunque, il melodramma: ha portato l'opera dal Metropolitan a Broadway; ha osato insomma scrivere opere tascabili, opere per piccoli complessi; ha puntato decisamente su una musica drammatica, funzionale, come prima di lui nessuno aveva tentato mai...”. Alludeva, il poeta e critico italiano, a operine quali *Amelia al ballo* (1937), *Il ladro e la zitella* (1939), *Il telefono* (1947). Ovvero al Menotti che aveva fissato un modello personale e senz'altro moderno di opera comica, meglio di spiritosa commediola su temi e personaggi dei giorni nostri, dove confluivano il ripensamento dello stile comico settecentesco e la mentalità teatrale affatto novecentesca, di mordente osservazione della realtà sociale, mentre gli eventi musicali si ispiravano a un saldo eclettismo che, volutamente, evitava qualsiasi preoccupazione intellettuale di scuola e di tendenza. Gli inizi di Menotti si pongono insomma sotto il segno del comico o del grottesco, così da risultare – come suggerito da Mare Pincherle («Nouvelles littéraires», 1952) –

“trasposizioni al nostro tempo degli intermezzi del XVIII secolo, tali che verosimilmente Pergolesi, Cimarosa, Galuppi, si compiacerebbero di riconoscervi la loro discendenza”. A quel decennio calamitato dal comico, appartiene anche *La medium* (1946), a sua volta atto unico e dunque opera tascabile. Ma nella sostanza tragedia musicale improntata a crudo realismo e il cui clima psicologico torbido e angosciato si riterrà, in seguito, preludio al lavoro che più compiutamente sintetizza il mondo e la concezione teatrale menottiani, *Il console*. La novità di *La medium*, secondo Émile Vuillermoz, consiste in “brevi formule d’incantamento, esclamazioni magiche, grida, un ellittico vocabolario da cabala, da stregoneria”. Così – conclude lo studioso francese – “la musica non mira a convincere, a sedurre: si dedica al magnetismo, al sortilegio”.

Il prosieguo dell’attività teatrale di Menotti – quando s’eccezzuino il racconto natalizio televisivo, specialmente dedicato ai bambini, *Amahl e gli ospiti notturni* (1951), il madrigale scenico *L’unicorno, la gorgona e la manticora* (1956) e qualche altro lavoro più tardo ancora – mantiene sempre i due indirizzi fondamentali, spesso con maggiori ambizioni, nonché con dimensioni più ampie e impegnative. Il comico si volge soprattutto in commedia satirica della civiltà moderna (*L’ultimo selvaggio*, 1963; *Help! Help! i Globolinks*, 1968; *L’uomo più importante*, 1969), mentre la tragedia, anche per l’assunzione di tematiche universali e incupendosi nei toni, guadagna in incisività ed evidenza drammatica, al punto da far considerare Menotti da una larga parte della critica internazionale come interprete puntiglioso del mondo contemporaneo. È senz’altro in questo settore ch’egli ha comunque conseguito i più rilevanti successi popolari. Segnatamente con i drammi musicali in tre atti *Il console* e *La santa di Blecker Street*, rispettivamente del 1950 e del 1954. Specialmente *Il console* va valutato come saggio compiuto ed esplicativo del teatro menottiano, capace di elevare il piccolo drammatico evento quotidiano a significati di moderna tragedia esistenziale. Alla quale – rilevava il critico del «Figaro Littéraire», J. Lémarchand – la musica porta una precisa funzionalità, esprimendosi in modo variato ma “sottomesso con religione al testo e alla situazione”. Così un altro critico, H. Hell, nella «Revue musicale», salutava *Il console* come esempio validissimo della concezione che Menotti ha dello spettacolo: “l’azione, il movimento drammatico vi predominano. Ammirabile senza riserva, il tono drammatico dell’autore, il suo infallibile senso della dose, dell’uso degli effetti teatrali”.

Un “grande uomo di teatro” definì Menotti, proprio in un articolo su *Il console* apparso nel 1951 in «Music and Letters», il critico e compositore Arthur Benjamin. E proprio in quanto uomo di teatro e talento teatrale naturale, Menotti ha ispirato quel “caso” che, s’è detto, è stato tra i più dibattuti dello spettacolo musicale del secondo dopoguerra, quando diversi osservatori lo valutarono come autentica e valida alternativa al corso, per così dire, ufficiale dell’arte contemporanea. Un “caso” – secondo Mario Medici («Melodramma», 1953) – incentrato appunto sull’“unico autore capace di avvincere oggi il pubblico per tutta la durata di un suo spettacolo in musica”. Un “caso”, ancora, fondato su una premessa indispensabile: appunto quella di riconoscere a Menotti “uno straordinario talento di palcoscenico, un’abilità estrema nel congegnare le trame e nel muovere i personaggi, una destrezza scaltra nell’investirli di quel tanto o di quel poco di suono che basta a far salire il termometro dell’emozione”. Un “caso”, per concludere, maturato dal fatto che il compositore ha saputo mettere a profitto quell’abile tecnica teatrale, scaltrita anche dalla lezione del cinematografo, annettendovi la chiara semplicità del linguaggio musicale, la cattivante melodiosità e il gusto per il rifacimento stilistico. Il perfetto amalgamarsi di tutto ciò poteva certo far apparire a svariati critici

l’artista Menotti come colui che la storia destinava a ridare all’opera in musica il valore di spettacolo davvero attuale, così da toglierla dalla condizione museale a cui sembrava condannata, per restituirla all’interesse immediato delle folle, ché impregnata nuovamente d’interessi quotidiani e riferita agli aspetti più appariscenti del costume contemporaneo.

Lo stile musicale di Menotti – nei lavori dei primi vent’anni e poi anche in seguito – risulta interamente concentrato sull’evidenza dell’inventiva melodica, che esterna requisiti di facile orecchiabilità, di piana e scorrevole cantabilità, assicurati anche dal rispetto dei canoni consueti della fraseologia. Quel melodioso, quasi ininterrotto eloquio attuato dall’immaginazione menottiana, vive di reminiscenze indubbie, quando non attua veri e propri rifacimenti – anche a fini parodistici – del modo di esprimersi di diversi autori del passato. Ma di un passato non poi lontanissimo. Difatti i modelli, in genere, stanno entro la zona storica attorno al 1900, specie nel repertorio canzonistico alla Tosti, nelle tipiche espressioni liriche del teatro italiano che suol dirsi verista (o meglio della cosiddetta “giovane scuola”). È corretto sostenere che Menotti ha fatto proprio segnatamente lo stile pucciniano, attualizzandolo con l’assimilazione delle maniere della canzone americana, delle commedie musicali e del teatro commerciale di Broadway. Sempre però Menotti – a conferma del suo muovere dall’opera in musica italiana – tiene in vita il recitativo, a cui conferisce un’indovinata, sciolta ed efficace cadenza, così come sa trovare l’opportuno slancio melodico richiesto dal momento scenico e tornire le linee vocali secondo l’espressione verbale e con quel gusto per il teatro che punta sull’immediatezza e comprensibilità della parola cantata. Nelle cosiddette “opere tascabili”, quelle appunto risalenti al 1937-46, impiega mezzi vocali e strumentali ridotti: due o tre voci – qualcuna in più nella *Medium* –, uno strumentale di tipo cameristico per organico e trattamento (esemplare in tal senso la variante portata alla sua opera prima, *Amelia al ballo*, dove l’originale complesso sinfonico risulta più che dimezzato). L’essenzialità dei mezzi è consona ai soggetti e alla loro conduzione, esplicando quel senso della misura che Menotti possiede in alto grado e che gli fa coerentemente combinare ed equilibrare ogni componente drammatica e scenica e musicale nella realizzazione appunto di quel suo teatro minuto e agile, dotato di vitalità indubbia – merito ormai ascrittogli unanimemente – e davvero alternativo in tal senso al teatro tradizionale.

Il telefono – al solito su libretto proprio, originalmente in inglese – fa parte della trilogia comica menottiana, unitamente ad *Amelia al ballo* e a *Il ladro e la zitella* (lavori che l’autore ebbe a definire una volta “peccati di gioventù”). In realtà, in quanto a datazione, appartiene a un momento successivo a quello che vide nascere le due precedenti operine. Si pone, infatti, di fronte alla tragica *Medium*, con cui ha affrontato il pubblico sin dagli esordi a New York, all’Heckscher Theater, prima, il 18 febbraio 1947, quindi all’Ethel Barrymore Theater di Broadway, il 1° maggio dello stesso anno. Con *La medium* ha fatto spesso coppia in seguito, sfruttando il notevole contrasto: opera questa immersa in un’atmosfera quasi kafkiana, mentre da *Il telefono* emana una sorta di gaiezza alla Molnár. Insieme le due operine fornivano poi l’esemplificazione pratica delle attitudini del giovane Menotti nel comico come nel tragico, fermo restando, con l’indiscutibile efficacia drammatica, il gusto per l’azione breve e rapida, essenziale, concisa nei mezzi e negli svolgimenti.

La sottotitolatura di *Il telefono*, *L’amour à trois*, allude allo strano triangolo che sta alla base della vicenda, sorta di garbata parodia di un aspetto della vita moderna, realizzata



con mano leggera e con mentalità attuale per quella spruzzatina di spregiudicatezza e di impegno psicologico. Un uomo, Ben (baritono), sta per dichiararsi a una donna, Lucy (soprano), prima di partire per un lungo viaggio d'affari. Ma la ragazza è interamente presa dal telefono, che si frappone continuamente tra i due interrompendone il dialogo. Per risolvere l'inconveniente, l'uomo si appiglia al solo partito possibile: mentre Lucy è impegnata nell'ennesima telefonata, esce dalla casa della ragazza e raggiunge la più vicina cabina telefonica: di qui contatta l'amata, a cui finalmente può sussurrare il suo amore. Una storiellina aggraziata, di minima consistenza, centrata sulle tante telefonate della donna, ancorata insomma al banale quotidiano, ma da Menotti sfruttato abilmente per piccoli e gustosi colpi di teatro. Così lo sketch diviene un godibile evento scenico, come soltanto un abile reporter teatrale, segnatamente operistico, poteva confezionare, dandogli misure e toni idonei, assicurandogli anche la musica più adatta e funzionale. Inimmaginabile altra soluzione musicale da quella che alla tenue trama e ai suoi minuti nodi ha assegnato il compositore, centrata appunto su flessuosi e puntuali recitativi, su temini facili e comunicativi, su innocenti e cattivanti frasi melodiose che circolano negli interventi dei singoli (per così dire, arie e ariette) come nel loro confrontarsi o accoppiarsi in spediti duettini. Si hanno anche opportune spaziature strumentali e sottolineature garbatissime, nitide, sempre efficienti. A partire dalla classicheggiante Ouverture – costruita con un Allegro vivace, dagli incisi insistiti e ironici, con un Andantino tranquillo e melodioso, e con quattro misure conclusive (Allegro vivace) che schiudono il sipario. Vi senti circolare, specie nell'Allegro iniziale, un che di americano, dagli inequivoci riflessi gershwiniani. E altrettanto efficaci i gesti strumentali che di tanto

in tanto riferiscono il minimo cangiare delle situazioni psicologiche o evocano qualche fatto realistico (lo squillo del telefono, la formazione del numero sull'apparecchio, l'idea del treno e del viaggio, e così via). Ma, s'è detto, anzitutto *Il telefono* è vocalità, e, con l'eccezione dei funzionali passaggi in stile recitativo, il suo incedere sta tutto nel susseguirsi di frasi e spunti melodici, di scorrevole comunicativa e ricordevoli. In quanto a struttura sono proprio le telefonate a ritmare il divenire dell'operina, anche in senso musicale. Così, dopo un rapido dialogo iniziale, la musicalissima scansione di "Hello! Hello!" – destinata a ricorrere in seguito, con mutazioni intervallari – apre la prima telefonata, ovvero la prima aria di Lucy ("Oh! Margaret, sei tu?"). Consta di tre sezioni – poi ripetute, ma con diversa disposizione e in modo più conciso. L'apre un Allegro d'espressione affabile, sostenuto da una semplice formuletta d'accompagnamento; segue un Poco meno mosso, dall'insistente e incalzante temino vocale; quindi un Allegro con brio, dal disegno strumentale brillante, mentre la voce emette piccoli e spaziosi gesti sonori, ora semplici segni d'assenso e ora scoppi di riso, con cui appunto Lucy reagisce a quanto gli va raccontando l'amica dall'altra parte del filo. La seconda telefonata coincide con la seconda aria ("Hello! Hello! Ah! Bob, sei tu?"). Un allegro agitato, dai nervosi tratti strumentali, con tremoli d'archi e brevi scoppi d'accordi di fiati e pianoforte, che imprimono affanno e irritazione all'increspato procedere vocale. Tutto ciò sottolinea l'alterco di Lucy con l'amico, risentito per un pettegolezzo sfuggito alla ragazza. Subito l'affettuoso Allegretto cantilenante di Ben ("Lucy, cara Lucy") cerca di consolarla. Invano, ché la ragazza in pianto s'allontana. Del fatto vuole approfittare Ben che, rimasto solo, per mezzo di una tesa declamazione ariosa esterna l'intento di annientare il diabolico rivale ("Aspettare e tentare"). Il suo guardingo avvicinarsi al telefono per tagliarne i fili e ammutolirlo per sempre è simulato da un furbesco fugato di clarinetto e fagotto, a cui risponde l'allarmato, quasi disperato squillare reiterato del telefono. Dopo poco, motivato dalla necessità di sfogare il malumore, ecco un nuovo colloquio telefonico e, dunque, una nuova aria di Lucy ("Andai, domenica scorsa..."), che si trasforma in seguito in aria a due e in breve duettino conclusivo. Sostenuto da uno dei più abusati accompagnamenti di romanza (e ironica è l'attribuzione del disegno al clarinetto, poi al flauto), in ritmo di 12/8, in tonalità di la bemolle maggiore, sull'ostinato pedale dei bassi e quindi degli archi tutti, l'eloquio melodico di Lucy è pervaso di tristezza, che certi urti armonici dissonanti accentuano. Segue, su un'altra abituale formuletta d'accompagnamento, ma ormai trasposto in altra tonalità l'intervento di Ben che, fra sé, lamenta lo scorrere del tempo e la lunga attesa che gli impone l'ennesima telefonata di Lucy ("Sarà mezz'ora che aspetto"). Di nuovo la parola passa a Lucy ("Ed io, gli ho detto"), mentre cresce l'inquietudine dei disegni vocali, ben coadiuvati dalle figure strumentali. Infine si assiste al sovrapporsi delle due voci a preparazione della ripresa, in tonalità appunto di la bemolle maggiore, ma svolta ora come duettino che fa coincidere il congedo di Lucy dall'amica e il dileguarsi di Ben. Ancora un breve recitativo, intrecciato con un impertinente disegno dell'ottavino, prima del nuovo squillo del campanello del telefono che, mettendo in eccitazione Lucy, apre il successivo episodio con funzione di finale. All'inizio un duettino a dialogo ("Ma dove sei caro? – Ti sono vicino"), con la dichiarazione di Ben e l'accettazione di Lucy. Subito dopo, su un languido movimento di valzer, i due si congedano sempre sviluppando il tema del "telefono": Lucy raccomanda a Ben di non scordare il "numero telefonico" e di chiamarla ogni giorno, durante la sua assenza; Ben l'assicura di avere memorizzato il numero e promette colloqui quotidiani. Ci sembra utile riproporre uno stralcio dell'intervento che Giancarlo Menotti fece alla

tavola rotonda sul tema “Come un compositore si pone di fronte alla propria arte”, tenuta in occasione del Sesto Simposio Annuale dei Compositori, alla Juilliard School di New York, il 25 marzo 1952. Con Menotti intervennero pure altri due musicisti assai noti, Roy Harris ed Ernst Křenek.

A rischio di sembrare paradossale, direi che per me non c'è nell'artista nessun porsi di fronte alla propria arte... Troppa gente si pone di fronte all'arte in atteggiamento bellicoso, come se l'arte fosse una specie di drago da abbattere... Tutti questi atteggiamenti sono simboleggiati dalle stranissime espressioni entrate nel vocabolario corrente. Una è che la musica contemporanea dev'essere “moderna”, il che implica che l'arte deve obbedire alla moda, e che tutto ciò che non è “moderno” è inevitabilmente antiquato...

Uno degli ingredienti essenziali perché la musica abbia un'aria moderna, per esempio, è l'uso costante e implacabile della dissonanza. Non capisco perché la dissonanza debba essere di per sé più emozionante o interessante della consonanza... C'è poi chi ritiene indispensabile che la musica contemporanea sia intensa, nervosa. Ma torno a dire, perché la tensione dovrebbe essere più interessante della perfetta serenità?

Certi compositori sostengono di scrivere per il futuro, e che soltanto allora la loro musica sarà compresa, come se l'arte fosse una specie di prodotto commerciale che automaticamente migliora con gli anni. Ma non c'è nessuna garanzia che il pubblico futuro sarà più intelligente o sensibile di quello di oggi... Il passare del tempo non migliora l'arte, e non la sviluppa...

Gli artisti che si sforzano di essere originali sembrano non capire che per questo c'è un modo solo: essere costantemente e schiettamente se stessi... I soli artisti non originali sono quelli che assumono i tratti di altre personalità, sia che le sentano affini o meno... Non sopporto gli artisti che dicono “piace a me e tanto basta”, perché l'arte dev'essere un atto d'amore e non una forma di masturbazione... Le nostre scoperte interiori, per diventare opera d'arte, devono essere comunicate e condivise. Ci accorgeremo presto che alla gente interessa più il lato dolorosamente celato della nostra personalità che il nostro garbato comportamento sociale. Ma per poterci rivelare per quello che siamo, dobbiamo anche accettare appunto quello che siamo, cosa alle volte imbarazzante. Ci vuole il coraggio di un genio per affrontare il pubblico in nudità completa...

Sono convinto che comporre sia più un atto di scoperta che di creazione e debba avere un carattere di assoluta necessità. Per parafrasare Michelangelo: nella mente dell'artista non c'è nulla che non sia già contenuto nel pezzo di marmo che gli sta davanti; egli non deve far altro che eliminare il superfluo. Questo è ciò che intendo per necessario... e solo quando sentirò di essere penetrato nelle stanze segrete del mio cuore saprò di essere diventato un compositore originale.

A colloquio con Gian Carlo Menotti

di Leonardo Pinzauti

“Sono talmente antiquato che mi considero un seguace di Platone”, mi dice Gian Carlo Menotti cominciando il nostro colloquio sulla sua “poetica”. Ci eravamo dati appuntamento dopo una rappresentazione di La Mama Reportory Theater, che al Teatrino delle sei di Spoleto aveva realizzato in modo tutt'altro che platonico la “domestic tragedy” *Arden of Faversham*: barboni scalzi, grida terribili, lotte furibonde e dal vero, deliri sessuali e rito di castrazione, e una sorta di trenodia finale intorno al corpo nudo di un giovane evirato (ma soltanto per finta, almeno questo) avevano suscitato insieme sgomento ed entusiasmo. Menotti era fra gli entusiasti, e chi lo aveva visto applaudire non avrebbe certamente pensato che quel signore in prima fila, dall'aspetto di quarantenne (ma in realtà assai vicino ai sessant'anni) potesse affermare senza reticenza di esser tutt'altro che propenso ad avallare le ultime avanguardie sperimentali, e di seguire con mente scettica anche molti dei grandi nomi degli ultimi cinquant'anni, compresi Stravinskij, Hindemith, Schönberg e tanti altri. Menotti, insomma, “conservatore” soltanto nella sua musica, e “avanguardista” nel resto della sua attività di uomo di teatro, di organizzatore e di uomo di gusto?

Tutto il nostro colloquio, almeno dall'inizio, sembrava sotto il segno di questa contraddizione. Prima di lasciar parlare Menotti gli riassumo in breve le posizioni più importanti emerse nelle dichiarazioni dei musicisti, vecchi e giovani, con i quali ho avuto modo di intrattenermi: cerco di mettere in rilievo le affermazioni più provocatorie, quelle sull’“anno zero”, sull’“impegno” e il “disimpegno”, sull’arte come “scoperta e invenzione”, sulla “morte del bello”, ecc. Menotti mi ascolta, ma non si scandalizza di questo o di quello; per il semplice fatto che, nel profondo, tutte le distinzioni estetiche e sociologiche degli ultimi cinquant'anni di musica lo trovano ugualmente “scandalizzato”. E nonostante le polemiche più recenti, Nono e Stockhausen, Henz e Berio, Dallapiccola e Stravinskij provocano in lui una stessa posizione di scetticismo se non addirittura di repulsione.





“Vedi – mi dice – sono un antiquato rispetto a tutti questi miei illustri colleghi. Per me l’arte esiste; e ancora nel senso di una forma di memoria che si riferisce ad un ‘mondo di bellezza’ (chiamalo come vuoi) che aspetta di essere captato e riscoperto da noi. Per questo dico di essere un seguace di Platone; ma del resto anche Joyce ha scritto che l’immaginazione non è che una forma di memoria... Così, io credo nella magia di un tema, di una melodia e nel loro potere di rispecchiare questo ‘mondo di bellezza’: non è forse vero che una bella melodia, quando è tale, dà la sensazione di qualcosa di inevitabile? Ebbene: tutta la mia attività di artista è in questa ricerca dell’inevitabile, non del nuovo. Perché il compositore è una specie di raddomante che cerca l’acqua nascosta. Non è a casaccio, o per caso che lo scopre; deve possedere la bacchetta divinatoria. Invece siamo arrivati, ora, a teorizzare proprio l’‘alea’, la musica affidata al caso; e si dice, anzi, che questa è una forma di progresso rispetto al passato, come se l’arte fosse un prodotto industriale e ‘progredisse’. L’arte invece si riferisce sempre a fattori esterni e non progredisce mai, perché ciò che appare valido sul piano estetico nell’arte di duemila anni fa risponde alle stesse caratteristiche di ciò che è valido anche nell’arte di oggi. L’importante, ripeto, è aver la consapevolezza di andare in cerca dell’inevitabile: e forse in questo continua ancora ad apparirmi estremamente vera e suggestiva una frase di Plotino, che ricordo ancora dal tempo in cui studiavo filosofia... Non ricordo con esattezza il testo; ma la sostanza è questa: ‘Non è il flautista che crea la melodia, ma è la melodia che acchiappa il flautista’”.

– Ma i seguaci dell’alea – lo interrompo – potrebbero dirti che proprio attraverso questo abbandonarsi al caso essi hanno la possibilità di svelare una sorta di armonia superiore,

una “armonia delle sfere” altrimenti non attingibile... Insomma che soltanto attraverso l’alea la “melodia” acchiappa il flautista...

“Quante volte mi hanno detto – risponde Menotti – che sono un dionisiaco! Invece no: semmai potrei essere considerato un apollineo. Per questo io penso che quando si insiste sull’‘alea’ si sottolinea un valore marginale, e soltanto marginale, della musica. Ma c’è qualcos’altro, e ben più importante: l’arte è forma, è ricerca di proporzione nel ricordo, e non basta acchiappare qua e là alla ricerca dell’‘espressione’. Per me l’arte è fatta, sì, come dice Croce, di espressione; ma di espressione entro un giuoco, entro una forma: una specie di sfida all’intelligenza dell’uomo... S’intende, il ‘giuoco’ presuppone che si conoscano le ‘regole del giuoco’, altrimenti è una realtà senza senso; ma perché la fuga sopravvive ancora? Perché ha ancora un suo valore il sonetto o la sonata? Proprio perché esse rappresentano questo giuoco-sfida aperto alle più diverse forme di espressione... Fra parentesi, a questa concezione dell’arte-giuoco, io ci sono arrivato molto prima e indipendentemente dalle teorie di Huizinga e di Lévi-Strauss, i quali vorrebbero addirittura dimostrare che tutta la civiltà nasce dal giuoco”.

– Mi pare evidente che questo discorso, che l’attuale “querelle” fra Nono e Stockhausen sull’“eurocentrismo”, sul canto popolare e sul “colonialismo” della cultura europea rispetto a quella di altre civiltà ti è perfettamente estraneo. Nono potrebbe dirti, ad esempio, che non c’è nessun giuoco, nessuna sfida all’intelligenza nella canzone di un contadino cubano.

Menotti ha una reazione immediata: “Ma se la canzone di un contadino è uguale a un *Lied* di Schubert, dov’è l’arte? Certo, tutta l’arte nasce dalla vita: si tratta, però, di trasferire gli elementi della vita a quel ‘divino giuoco’, come lo chiamo io, che trasforma le melodie dei popoli più diversi, le loro danze, la loro sensibilità in un fatto d’arte. Altrimenti si resta folklore... Si potrebbe perciò dire che ogni arte ha una radice nel folklore; mentre invece questi signori, che parlano di ‘eurocentrismo’ e di ‘colonialismo’, si servono di un linguaggio musicale che non ha alcuna radice popolare, in sostanza è rivolto soltanto ai loro colleghi! Che senso ha tutto ciò? Vedi: io non sono comunista, ma sto leggendo con molto interesse il *Che cos’è la letteratura* di Sartre, il quale dice, press’a poco, che non esiste letteratura senza l’aiuto del lettore. Da parte mia aggiungo che bisogna comporre non soltanto con i propri orecchi ma anche con quelli di chi ascolta; perché l’arte non è una ricerca puramente soggettiva e solitaria, ma in fondo una forma di amore... Lo so; molti dicono e scrivono che io scrivo musica per piacere al pubblico, e anzi che io teorizzo questa necessità. Invece non ho scritto mai cose del genere, anche se affermo che l’artista è una specie di profeta, ma non di quelli destinati a parlare al deserto: un profeta che deve saper trovare chi lo ascolta, e non soltanto qualche collega o qualche critico; che deve saper trovare e seguire la propria strada, ma in una zona dove si possa anche vivere...”.

– E allora che cosa pensi della polemica sempre ricorrente fra i seguaci di Ždanov e quelli, per intendersi, che sostengono invece – sempre nel mondo di sinistra – la legittimità anche politica e sociale delle opere di Luigi Nono?

“Sono polemiche ridicole, che restano in un circolo chiuso e ristretto. Il popolo non c’entra e non sa nulla. Perché il loro ‘popolo’ è quello stesso che va da un festival all’altro... Ma non ci vengano a raccontare storie: la gente continua ad applaudire Verdi e Beethoven e non sa nulla di certe beghe. Vogliono Albinoni e Bach, e tengono nelle loro stanze i manifesti della belle époque... Ma la vera tragedia sai qual è? Che non abbiamo più pubblico; perché da troppo tempo l’uomo (comunista o fascista che sia) non ha più il coraggio di rivelarsi, di rivelarsi nudo, di essere se stesso. Verdi, invece, ha avuto il

coraggio anche della sua volgarità, e la gente può dire: ‘Dio l’aveva fatto così’; come di tutti gli artisti, del resto, perché quelli veri si rivelano attraverso l’orrore, la miseria, il buongusto, tutto quello che hanno... cioè la verità in se stessi”.

Forse Menotti pensava anche agli straccioni di La Mama Repertory Theater, o forse ha letto nel mio volto l’intenzione di collegare le sue ultime parole con le scene viste la sera prima al Teatrino delle sei. Si è alzato dalla poltrona, ha finito di bere un bicchiere di champagne, e come proseguendo il suo discorso mi ha detto:

“Scrivilo pure: preferisco la volgarità di Verdi al finto intelletto di Boulez e alla sua aristocrazia...”.

– Ma questo è un giudizio definitivo su Boulez? Non c’è nella sua attività qualcosa che ti interessa, mettiamo il suo modo di dirigere?

“Sì, è vero, è un buon direttore d’orchestra. Ma sai che cosa dissi una volta, quando Goléa mi aveva chiamato ‘il Puccini di poveri’? Che io preferivo essere il Puccini dei poveri, piuttosto che il Boulez dei ricchi...”.

Il ricordo sembra divertirlo ancora. Ma prosegue:

“Ammiro Boulez dove altri lo ammirano meno, e cioè per un certo suo talentaccio d’interprete; ma i suoi scritti, ad esempio, li trovo di una pretenziosità che rasenta il comico, un vero *précieux ridicule*. Anche con Boulez i critici cadono nello stesso errore che hanno fatto con Schönberg: tutti tendono a considerare il caposcuola viennese come un grande intelletto, mentre era soltanto un bravo musicista, estroso e dotato di immaginazione, ma non sempre di buon gusto. Pensa a quelle trascrizioni di Bach: neppure Stokovski (scrivilo pure, io la penso così) è stato capace di proporre trascrizioni così brutte... E lo stesso potrei dire per molte cose lette nella *Harmonielehre*, un libro pieno di buchi e di conclusioni arbitrarie cui semmai preferisco il trattato di Hindemith. Ma anche Hindemith rispetto a Bach! Spiegami dove sta la differenza in termini non platonici, se ci riesci: mica nel giuoco contrappuntistico! ... Il giuoco contrappuntistico esiste anche in Hindemith, ma a quest’ultimo purtroppo mancava la bacchetta del raddomante o il divino specchio. La sua musica è sempre interessante ma mai inevitabile. Come avrebbe detto il vecchio Busoni, è soltanto la mimica del temperamento. L’inevitabile!...”

Menotti canta l’inizio di *Du bist wie eine Blume*, poi accenna il monologo di Otello, “Dio mi potevi scagliare”.

“Spiegami, spiegami: perché queste melodie funzionano? E non sono nemmeno una melodia, se si segue il trattato di Hindemith! È che qui il bastone del raddomante ha funzionato, ha scoperto la vena; e invece questi della musica aleatoria, anche quando scoprono qualcosa che luccica, non se ne accorgono... Wagner, invece, se ne accorgeva e come: quando attacca i *Maestri cantori* lo sa benissimo di aver scoperto la vena giusta, e impone agli altri la sua certezza... Pensa...”.

Si mette a cantare con entusiasmo il celebre do-sol-sol-sol, si muove, si toglie e si rimette la giacca, aspettando un mio cenno di assenso. E invece gli domando: – Ma c’è qualche musicista contemporaneo che ti interessa? Oppure pensi che siamo alla vigilia della morte dello sperimentalismo, dopo di che si tornerà a comporre anche il do maggiore? E che dici, mettiamo, di un Luciano Berio o di un Luigi Nono?

Menotti scuote la testa come per dirmi la sua perplessità e il suo atteggiamento negativo nei confronti di tutto e di tutti. “Non sono un profeta – mi dice – ma penso che sia giunto il momento di finirla con la regola di *épater les bourgeois*. Si parla di ‘musica popolare’, di ‘musica per il popolo’, e intanto l’unica veramente popolare, che funziona in Tunisia

come al Polo Nord è il jazz. Ma anche il jazz dov’è arrivato? È diventato un fatto d’arte? Ci ha provato Gershwin, ma con risultati parziali. Invece mi sembra sintomatico come il nuovo folklore dei Beatles sta arrivando ad una sorta di primitivismo che piace proprio ai più giovani. Per cui penso che probabilmente si tornerà ad una rinascita della monodia, di una nuova monodia, semplice e chiara. Io stesso, se rinascessi ora, tenterei cose semplici, una musica che potesse rientrare con naturalezza nelle case, perché mi sembra che ci sia in questo senso molta attesa, specialmente da parte delle generazioni più giovani: tutti questi giovanotti che suonano la chitarra, che sentono il bisogno di riunirsi in nuove comunità (ma questo è un problema grandissimo, che ci farebbe discutere chissà quanto)... Ma non sanno da dove cominciare: se uno dà a questi giovani una partitura di Nono, che cosa ne fanno? Ed è mai possibile che la musica debba continuare ad essere un linguaggio accessibile soltanto a chi è musicista? E poi si parla di comunismo! Ma io quando scrivo qualcosa preferisco di suscitare qualcosa nel mio medico di Spoleto, che è persona amabilissima, civile, ignara delle regole musicali, piuttosto che piacere a Nono o a Dallapiccola!”.

– Eppure a Spoleto sono state programmate anche musiche di estrema avanguardia: è venuto Berio, Pousseur, Henze...

“È vero; ma io sono uno scettico: la mia passione è la chiarezza e l’ordine, e per questo ammiro tanto Voltaire. E siccome sono uno scettico, mi batterò fino alla morte perché ognuno abbia la possibilità di dire quello che vuol dire. Con me, invece, questi signori si comportano in modo ben diverso: io sono un escluso dai loro festival, e mi sembra davvero una cosa del tutto barbara...”.

– Ma possibile che tu non abbia trovato nei musicisti degli ultimi cinquant’anni qualcuno che ti abbia dato un’emozione, e che non abbia influito in qualche modo nel tuo modo di comporre? Altri tuoi colleghi hanno quasi tutti un musicista del Novecento a cui si riferiscono: ora Stravinskij, ora Schönberg, ora Webern. E tu?

“Certe cose di Stravinskij mi piacciono”, risponde Menotti con tranquillità. “Ma non le prime. Mi piacciono quelle del periodo di *Les Noces*, e devo dire che anche il *Sacre*, tante volte citato, non mi ha mai entusiasmato particolarmente, perché vi trovo qualcosa di intenzionale e non di ‘inevitabile’. Del resto anche fra i musicisti del passato, c’è da qualche tempo la tendenza a rivalutare gli eccentrici: ora si fa un gran parlare di Gesualdo da Venosa, appunto perché certi suoi giri armonici appaiono ‘moderni’ e mandano in sollucchio i critici. Ma come si fa ad accostare Gesualdo da Venosa a Orlando di Lasso? Questo sì che è un grandissimo musicista, e anzi se tu mi chiedessi – come hai fatto con altri – quali libri di musica salverei in attesa di un diluvio, direi senz’altro quelli di Orlando di Lasso...”.

– Ma ci sono dei musicisti a cui tu devi una qualche gratitudine almeno sul piano, diciamo così, del mestiere?

“Certamente ho anch’io i ‘miei’ musicisti, anche se non li considero più grandi di altri. Molti si meravigliano di quello che sto per dire: ma su di me ha avuto una grande influenza Domenico Scarlatti. Poi anche Schubert, che amo anche di più. E infine, per quel che riguarda le mie opere, ha influito su di me Mušorgskij. Lo so: molti dicono che sono un ‘pucciniano’, ma in fondo la musica di Puccini non mi commuove molto, quello che invece ammiro in lui è la sua tecnica veramente sbalorditiva e originalissima nel costruirsi un suo proprio ‘parlar cantando’. Le forme di Puccini sono difficilissime da analizzare, e il suo ‘segreto’ difficile da apprendere... Io non ci sono riuscito, anche se lo ammiro molto, e soprattutto in *Bohème* e in *Tosca*...”.



– E il *Tabarro*? Piaceva anche a Pizzetti...

“Il *Tabarro* lo ammiro molto meno... Ma Puccini è il solo compositore che abbia creato davvero il ‘parlar cantando’, in un modo miracoloso... È la solita storia del raddomante, in fondo...”

– Ma perché, almeno finora, il teatro musicale sembra averti attratto più della musica sinfonica e da camera? È un caso dovuto a particolari circostanze o a una scelta preconstituita?

“È una specie di destino strano, che mi segue fin dalla mia prima opera teatrale. Perché in realtà la mia educazione con Rosario Scalero fu tutta basata sulla musica tedesca e su quella francese. Alle sue lezioni, di opera lirica non si parlava mai. È accaduto però che dopo la mia prima opera tutti hanno continuato a ordinarmi lavori teatrali; invece mi piacerebbe scrivere musica da camera, e meno per l’orchestra, perché il suono della grande orchestra – questo mostro della vita musicale americana – mi ha stancato. E poi in fondo l’orchestra si è fossilizzata a Debussy e Ravel. Si è data troppa importanza al *colore*: Bach è sempre bello su qualsiasi strumento, si può cantare...”

– Ma anche Debussy non si può quasi mai cantare, ed è impossibile trascriverlo. Eppure... “Capisco, capisco. E io ti dico che il suo genio ci ha portati nel vicolo chiuso in cui la musica si dibatte da cinquant’anni... Te l’ho detto all’inizio: sono un antiquato e sono rimasto a quel che diceva il mio maestro, che nella musica distingueva soltanto i punti di arsi e quelli di tesi. Il che valeva anche sul piano armonico. Perché quando dicono che io evito le dissonanze, non dicono il vero; solo che anche la dissonanza ha una funzione, *deve* avere una funzione. È la tensione che precede il riposto: per fare un passo, uno prima deve

alzare il piede e poi posarlo fermamente per terra. La musica contemporanea ha castrato la dissonanza, le ha tolto la sua vera funzione dinamica: la maggior parte della musica di oggi si agita, fa rumore ma non cammina”.

– Mi sembra ci sia rimasto ben poco da chiarire nella tua “poetica”. Tutto è chiaro e coerente, e non ti offendi se ti considero un conservatore. Quindi passo alle domande di contorno, che possono servire al tuo ritratto: per esempio, hai qualche hobby? “Berio ha quello della pesca in mare. Dev’essere bello. Ma il mio hobby è fatto di ambizioni segrete: quelle per cui ho cassette piene di poesie, di drammi, ecc. perché credo di aver scritto qualcosa di buono, specialmente in inglese. E un altro hobby, che è poi una specie di superstizione, è quello della lettura: finora non mi sono mai addormentato senza aver letto qualcosa, al punto di credere che se un giorno mi addormenterò senza aver letto sarà segno che sto per morire... e quindi cerco di leggere tutte le sere!... E poi mi piace il tennis...”.

– Finalmente un punto di contatto con Schönberg!, gli dico.

Ma Menotti non raccoglie e continua gli ultimi particolari del suo ritratto: non gli piacciono le automobili, non ama la velocità, disprezza le macchine sportive “che fanno strisciare il sedere per terra”, mentre l’auto ideale, per lui, sarebbe un taxi di Londra, con i sedili alti ed eretti. Gli domando anche se è vero che lascerà presto gli Stati Uniti per stabilirsi definitivamente in Italia, magari come direttore artistico di un teatro italiano. “Tutti continuano a scrivere di me chiamandomi ‘il compositore italo-americano’. Ma io ho il passaporto italiano, e sono italiano. Quanto a trasferirmi in Italia è impossibile, perché diventato il paese più rumoroso del mondo. In Europa, sì, tornerò, ma andrò al nord, dove ancora c’è un po’ di tutela del silenzio; qui in Italia il silenzio è un lusso che va al di là dei miei mezzi... Forse potrei fermarmi a Venezia, anche se il silenzio è relativo. Comunque vedremo...”.

– E se uno ti chiedesse se sei contento di quanto hai fatto nella vita che cosa risponderesti? “Potrei dire soltanto che, se rinascessi, non farei il festival di Spoleto. Che guai, che pasticci... Stasera mi hanno detto che il procuratore andrà a vedere lo spettacolo del teatro La Mama. Chissà che cosa succederà... Ma ti par possibile che io debba, poi, riempirmi di debiti per chiamare questo o quel complesso di avanguardia: il mio guaio è sempre lo stesso: ammiro Voltaire, amo la musica, ma sono uno scettico pieno di entusiasmo. E l’entusiasmo mi rovina, anche con i critici! Mi definisco un malinconico Don Chisciotte, come diceva Flaubert, per essere infelici bisogna avere almeno un filo di speranza”.

(Intervista tratta da «Nuova Rivista Musicale Italiana», 4, 1970, pp. 712-720.)



Spettatore o Voyeur?

di Sandro Pasqualetto

La voix humaine e *The Telephone*, un binomio fin troppo noto e quasi scontato, tanto da costringere chi programma le stagioni d'opera a cercare ormai altri accostamenti, a volte azzardati. In questo caso il titolo che salta è sempre *The Telephone*. *La voix humaine* rappresenta un pezzo di storia del teatro (prima) e della lirica (poi, con la musica di Poulenc). Inevitabilmente, nell'accostamento "classico" con *The Telephone*, l'attenzione si concentra tutta sul primo titolo (*Voix*) relegando il secondo quasi al ruolo di "riempi serata".

E un motivo c'è. Sarebbe insensato fingere che questi due titoli si fronteggino ad armi pari o che abbiano lo stesso peso artistico e culturale. Lo spessore drammaturgico, la forza evocativa dei due testi e della musica sono talmente differenti e lontani che il loro accostamento rischia di creare l'effetto *pastiche*. Inoltre il passaggio dal drammatico al comico è sempre teatralmente "pericoloso" (per il rischio di "rovinare" l'aura creata dal primo) e per non riuscire mai a entrare veramente nello spirito del secondo. Davanti a queste riflessioni, il filo di un telefono mi è sempre sembrato troppo sottile per dare un senso e una credibilità all'unione di queste due storie. Allora perché decidere di fare questi due titoli assieme?

Due elementi estremamente affascinanti potrebbero essere la risposta: il tempo e il luogo. Il Tempo. Non un tempo teatrale, finto, ma due storie "in tempo reale": un minuto sul palco, un minuto nella vita. In *The Telephone*, come in una puntata di una serie televisiva, seguiamo solo un pezzo della storia di Lucy e Ben. È un po' come vedere un duetto di un'opera o di un musical decontestualizzato dall'opera completa, non sapendo nulla di quanto successo nella storia prima o dopo. Avremmo magari anche voglia di sapere come si sono conosciuti e come vivranno poi la loro storia. Invece abbiamo diritto solo a un pezzetto della loro vita, appena il tempo di conoscerli e ficcanasare un pochino nel loro incontro. In *La voix humaine*, una storia che ognuno di noi potrebbe riconoscere in un proprio vissuto, una donna senza nome (come il libretto impone) ci si presenta, sulla

scena, da sola. Da dove viene Lei, qual è stata la sua vita, perché non sappiamo come finisce la sua storia (l'autore stesso non dà una precisa indicazione per il finale), come sarà (se ci sarà) il suo futuro?

Cos'è successo e succederà, prima e dopo il momento in cui vediamo e ascoltiamo questi personaggi? Le risposte possibili a queste domande diventano sempre più affascinanti, e non fanno che accrescere la mia curiosità, ma queste risposte, più che fornire soluzioni, fanno sorgere altre domande.

Il Luogo. In un'epoca di "ipercomunicazione" potrebbe sembrare normale "intercettare" pezzi di vita altrui in tempo reale, basta una telefonata nel treno e sappiamo tutto del nostro vicino. E dopo che questa persona se n'è andata, non ne arriva sempre un'altra, con nuove storie da raccontare? Quando le persone sono nascoste dal muro di una stanza invece noi siamo per forza esclusi dalle loro vite. Allora ancora una volta noi spettatori possiamo approfittare del nostro ruolo; giocare a guardare attraverso la parete trasparente della "scatola scenica". E permetterci (noi il pubblico, i guardoni, *les voyeurs*) di entrare nell'intimità di una stanza chiusa, di ascoltare una conversazione e, dalla posizione privilegiata di "osservatori", trarre conclusioni e commentare all'uscita. Alla fin fine, tutto il problema (come giustificare e rendere credibile l'unione dei due titoli?) si riassume in poche domande: in quale luogo e in quale tempo queste storie potevano riuscire a convivere?

Ed ecco trovato il legame: un luogo privato e pubblico nello stesso tempo, in cui noi li possiamo spiare nella loro intimità, dal buco di una serratura e dove loro possono vivere la loro vita. Consecutività di tempo e unione di luogo.

Allora cosa ci sarebbe di meglio che una camera d'albergo? Ed ecco che finalmente ci ritroviamo autorizzati a poter ficcanasare liberamente nella privacy altrui.

E di colpo abbiamo voglia di conoscere questi personaggi, di ascoltare le loro storie, di spiare tutto attraverso la parete trasparente del corridoio di quell'albergo. E se riusciamo a credere davvero che queste due opere parlino di storie e persone vere, qual è la nostra reazione? Possiamo sentirci a disagio, con la sensazione di ascoltare parole e confessioni che non dovremmo poter sentire? Potremmo aver voglia di andarcene, di fare finta di niente, di fingere di non sentire; oppure provare compassione e condividere l'umanità della donna di Cocteau, avere voglia di sollevarla dal suo peso. O ancora potremmo avere voglia di partecipare alla serata che sta organizzando Lucy, o partire in viaggio con Ben, assistere al loro matrimonio. O ancora restare indifferenti o divertiti? Queste storie poi continueranno a fine serata, nella nostra immaginazione. Così come quella del nostro vicino di poltrona, qui a teatro, e quella delle cameriere dell'albergo in cui sono ambientate queste storie, e quella di quella ragazza che in quell'albergo non vorrebbe lavorare, e quella dell'*Hausmeister* che in quell'albergo ci ha lasciato la vita e vi ha visto passare tante altre storie diverse.

È un gioco affascinante per chi lo osserva, una sfida coinvolgente per chi a queste storie prova a dare vita e credibilità.



Riflessioni sul progetto scenografico

di Cristina Alaimo

Ricevuto l'incarico di disegnare la scenografia e i costumi per uno spettacolo che accoglie sul palco due atti unici così radicalmente diversi come *La voix humaine* di Poulenc e *The Telephone* di Menotti, ho condotto una riflessione ed una ricerca sul contesto storico ed estetico contemplato dai due brani. I due pezzi, da subito, mi hanno portato alla mente gli ambienti rappresentati nei quadri di Edward Hopper.

Mentre Jean Cocteau scrive *La voix humaine* nel 1929, rappresentazione che ha come argomento il dramma privato di una donna tra le quattro mura di una stanza, l'artista statunitense Hopper si assumeva l'arduo compito di conservare, sulla tela, immagini della banale vita della città, lasciandocene come testimonianza di quell'epoca. L'opera dell'artista americano, come anche la scenografia di questo spettacolo, si spoglia di paramenti e simbologie, rimanendo nuda e vuota, e l'incomunicabilità diventa soggetto del discorso, che si rivela in un monologo a due, al telefono, in Cocteau e nelle frivole chiacchiere al telefono di Menotti.

Nelle opere di Hopper domina una visione lontana ma attenta, uno sguardo voyeuristico verso l'anonimato degli spazi abitati nelle spietate "macchine per vivere" che sono le città. La poca cosa, la banalità, l'anonimato e, in primis la noia, diventeranno, vent'anni dopo, soggetto e tema dell'esistenzialismo, proprio quando Poulenc completerà l'opera dell'amico Jean, mettendola in musica. Le finestre dello spazio domestico diventano così platea dalla quale, protetti, è possibile osservare le vite degli altri. Le due opere di Poulenc e di Menotti non narrano storie importanti, se non per i protagonisti stessi. In entrambe le pièces ci è dato di assistere a voci umane e chiacchiere protette tra pareti, che riempiono lo spazio fino ad incanalarsi nel più sottile dei cunicoli domestici, un cavo del telefono. Questo atteggiamento è diventato soggetto in *Rear Window* di Alfred Hitchcock, celebre film del 1954, che mette il voyeurismo al centro del racconto. Nel film il protagonista, un fotoreporter che di guerra ne ha vista abbastanza, costretto nella sedia per la sua gamba rotta, scaccia la noia spiando il vicinato, rinunciando per questo ad una Grace

Kelly in un vassoio d'argento. È la spettacolarizzazione del banale, un lavoro sul privato e sull'irresistibile curiosità di guardare, non visti, l'intimità altrui, niente di nuovo, per tanto, per chi è abituato al teatro.

La scena che ho disegnato, quindi, nata da queste riflessioni, è volutamente simile ad un set cinematografico, ma doppio e ribaltato in modo da renderci simultaneamente l'interno e l'esterno della stessa stanza, lasciando così aperta la possibilità di essere osservati e osservatori. Una composizione orizzontale, panoramica da cinemascope, dove è costruito solo ciò che rientra nell'inquadratura, dove si alternano vuoto e pieno, concavo e convesso, dentro e fuori. Così come è evidente che i due spazi ci appaiono simultaneamente, altrettanta è negata la necessità che esistano allo stesso tempo. Non è dato che la vicenda di Lucy, ad esempio, succeda a quella della protagonista, anonima ancora una volta, della voce umana, in quanto entrambe si svolgono in un tempo imprecisato della memoria del luogo stesso.

Molti dei quadri di Hopper non sono fedeli rappresentazioni di architetture esistenti, ma elaborazioni di schizzi eseguiti dall'auto, parcheggiata dall'artista davanti al luogo scelto, che attirava così i sospetti e le inquietudini degli abitanti. Quando realizzava i quadri che mi hanno ispirato la scena dello spettacolo, Hopper viveva nel quartiere di Washington Square di New York. I quadri da me citati nel palco gli erano suggeriti dagli interni illuminati che il pittore vedeva quando camminava di notte per le strade della città e che successivamente ricomponeva nel suo studio, come memorie di indizi di un'indagine. L'accostamento delle due vicende, *La voix humaine* e *The Telephone*, stimola riflessioni sui rapporti di coppia e i diversi approcci delle due donne con l'uomo amato; devota e struggente la prima, frivola e volubile la seconda, che fugge freneticamente dalla sola idea di poter appartenere a qualcuno, per quanto questi sia amorevole e premuroso. Gli alberghi nei quadri di Hopper sono stati da me scelti come luoghi di straniamento ed esilio. Immaginando di volersi rifugiare in un luogo intimo e privato, magari evadendo da una storia d'amore che ci consuma, spesso si decide, un po' d'istinto un po' per necessità, di fare la valigia alla rinfusa per cambiare aria, poco importa la meta, meglio se è una grande città magari al di là dell'oceano. Così si è immaginato che l'interprete della prima pièce abbia deciso di lasciare l'Europa per rifugiarsi in una tranquilla camera al terzo piano di un hotel di New York. La stessa camera ha ospitato Lucy, la vivace ragazza, già emancipata, di cui Ben è perduto innamorado, tanto da seguirla, supponiamo, negli spostamenti di lavoro che la ragazza volentieri conclude con serate di svago. Volutamente, niente sul palco è spettacolare, anche quando Lucy si fa bella, lo fa per uscire di scena.



Edward Hopper

Considerato un poeta della solitudine e dell'attesa, Edward Hopper (1882-1967) è uno dei maggiori artisti americani del xx secolo.

Gran parte della sua produzione pittorica è dedicata alla rappresentazione di scene e paesaggi urbani e le figure umane, quando presenti, sono nettamente distinte dal resto della composizione, spesso caratterizzata da impianto geometrico, contorni netti e forti contrasti cromatici. Particolarmente intensa è la contrapposizione, soprattutto nei dipinti in cui una figura è collocata in un ambiente chiuso, tra la luce brillante e l'atmosfera malinconica della scena, che vede come protagoniste donne sole o figure tra le quali una vera comunicazione sembra impossibile.

Attivo anche come disegnatore e incisore, la gran parte della sua produzione è conservata al Whitney Museum of American Art di New York.

Le opere di Hopper riprodotte in queste pagine sono le seguenti:

Night Windows, 1928 (in copertina e a p. 3)
Olio su tela, New York, The Museum of Modern Art.

Summer Interior, 1909 (p. 25)
Olio su tela, New York, Whitney Museum of American Art.

Eleven A.M., 1926 (p. 27)
Olio su tela, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

Hotel Room, 1931 (p. 33)
Olio su tela, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Hotel Lobby, 1943 (p. 37)
Olio su tela, Indianapolis Museum of Art.

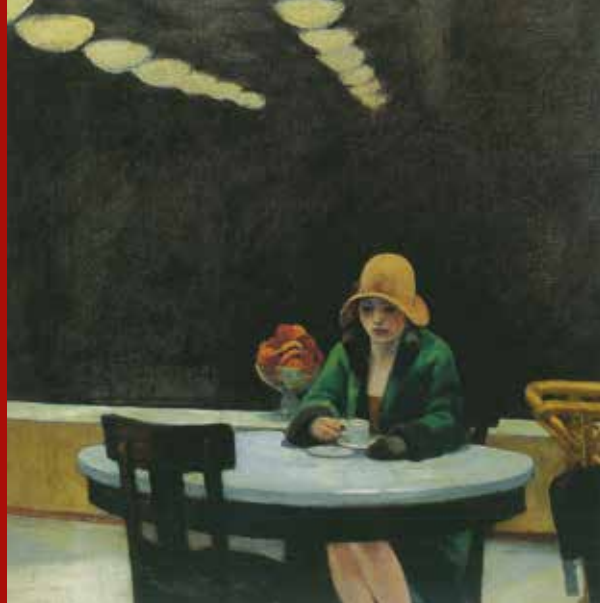
Studio per *Morning Sun*, 1952 (p. 43)
Conté cryon nera su carta, New York, Whitney Museum of Modern Art.

Morning Sun, 1952 (p. 51)
Olio su tela, Columbus Museum of Art.

A Woman in the Sun, 1961 (p. 53)
Olio su tela, New York, Whitney Museum of American Art.

Self-Portrait, 1925-1930 (p. 55)
Olio su tela, New York, Whitney Museum of American Art.

Automat, 1927 (p. 56)
Olio su tela, Des Moines Art Center.



I protagonisti



Alda Caiello

Una delle maggiori interpreti nel panorama musicale europeo per versatilità, raffinatezza e capacità espressive. Diplomata in Pianoforte e in Canto al Conservatorio di Perugia, cantante prediletta da Luciano Berio per le sue *Folk Songs*, ha cantato sotto la guida di direttori quali Berio stesso, Frans Brüggen, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Arturo Tamayo, Donato Renzetti, Emilio Pomarico, Wayne Marshall, Stephen Ausbury, Peter Rundel, Christopher Franklin, Marco Angius. È invitata regolarmente dalle maggiori istituzioni musicali europee, tra cui il Teatro alla Scala di Milano, Concertgebouw di Amsterdam, Wigmore Hall di Londra, Fondazione Gulbenkian di Lisbona, Konzerthaus e Musikverein di Vienna, Salzburger Festspiele, Maggio Musicale Fiorentino, Festival d'Automne di Parigi, Festival Wien Modern, Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Bologna Festival,

Biennale di München, Festival MiTo a Milano e Torino, Ravenna Festival. Apprezzata interprete di Luciano Berio, nel 2013 ha partecipato a numerosi concerti in ricordo del compositore, a Roma, Milano e Torino. Nel 2014 ha debuttato in *Il sogno di una cosa*, opera di Mauro Montalbetti, in prima rappresentazione assoluta a Brescia. Il suo repertorio spazia da Monteverdi, Bach, Scarlatti, Mozart, Boccherini, Pergolesi, Gluck, Rossini, Respighi, fino a Mahler, Schönberg, Berg, Šostakovič, e numerose partiture del Novecento come *Passaggio*, *Folk Songs*, *Recital for Cathy*, *Altra Voce*, *O King* di Berio, *Pierrot Lunaire* di Schönberg, *La voix humaine* di Poulenc, *Medea*, *La pietra di diaspro*, *Tenebrae* di Guarnieri, *il Signor Goldoni e Freud*, *Freud, I love you* di Luca Mosca, *Gesualdo*, *Considered as a Murderer* di Luca Francesconi, *Leggenda* e *Il carro e i canti* di Solbiati, *L'Italia del destino* di Luca Mosca. Nonché opere di Di Bari, Nono, Bussotti, Kancheli, Sciarrino, Dallapiccola, Lombardi, Adès, Boulez, Cattaneo, Scelsi, Castiglioni, Maderna, Henze, Messiaen. Ha inciso per BMG/Ricordi, CAM, Stradivarius, Rai Trade, Col Legno, Zig Zag Territoires, Verso, Bottega Discantica.



Teresa Sedlmair

Soprano dalla doppia nazionalità canadese e tedesca, si è formata all'Università della British Columbia, dove ha studiato con Nancy Hermiston e ha interpretato vari ruoli, tra cui Adele in *Die Fledermaus*, Lauretta in *Gianni Schicchi*, il Nano rugiadoso in *Hansel e Gretel*, Madame Herz in *The Impresario*, Papagena e la Prima dama nel *Flauto magico*. Nell'ambito dei corsi estivi di Opera Nuova, in Canada, è stata la Regina della notte nel *Flauto magico* e Clorinda nella *Cenerentola*. Nel 2010 si è esibita nuovamente nel ruolo della Regina della notte alla Gasteig Philharmonie di Monaco. Durante gli anni di formazione è stata ammessa all'International Opera Studio di Zurigo, dove ha interpretato la Fanciulla Fiore nel *Parsifal* del regista Claus Guth diretto da Daniele Gatti, Alice in *Le comte Ory* con Cecilia Bartoli nonché Papagena e La regina della notte in una produzione per ragazzi del *Flauto magico*. Ha collaborato con artisti quali Edith Wiens, Edda Moser e Francisco Araiza. È attualmente membro dell'ensemble del Teatro di Magdeburgo, dove nella stagione 2012-2013 ha cantato come solista nei *Carmina burana* e ha interpretato Tebaldo nel *Don Carlos*, il Nano sabbolino in *Hansel e Gretel* di Humperdinck, Anna Kennedy in *Maria Stuarda* e ha preso parte ai musical *Sweeney Todd* e *Hello Dolly*, rispettivamente come Johanna e Minnie Fey. È stata inoltre Blonde nel *Ratto del serraglio*, Olympia nei *Contes d'Hoffmann* e la Seconda Donna in *The Io passion* di Harrison Birtwistle. Si esibisce spesso in Italia, dove ha debuttato nel 2012 come Norina nel *Don Pasquale* per l'Operaestate Festival a Bassano del Grappa ed ha interpretato la *Missa Sanctae Ceciliae* di Nunes Garcias con i Solisti veneti diretti da Claudio Scimone per l'apertura del Veneto Festival. Nel 2011 ha vinto il primo premio al Concorso internazionale Renata Tebaldi di San Marino,

aggiudicandosi anche il Premio Miglior Giovane Promessa e il Premio del Pubblico. Ha ottenuto riconoscimenti anche al Bundeswettbewerb Gesang di Berlino, al concorso Riccardo Zandonai e alle Metropolitan National Council Auditions. Ha beneficiato di borse di studio della Johann Strauss Foundation e della Walter and Charlotte Hamel Stiftung.



Emilio Marcucci

Nato a Fossacesia, in Abruzzo, durante gli studi di architettura lavora in teatro nel settore tecnico, dove incontra per la prima volta l'opera lirica. Sotto la guida del soprano Aida Claretto Prestia, si esibisce nel suo primo recital nel 2003. Il debutto in scena avviene l'anno successivo con un'opera contemporanea, *L'aurora di Gerusalemme* di Andrea Arnaboldi. Lo stesso anno è finalista al Concorso As.Li.Co e presente nella stagione come Barone Duphol nella *Traviata*. Nel 2005 avviene il debutto con il ruolo del titolo in *Falstaff*, sotto la guida di Claudio Desderi, con il quale lavora anche come Marcello in *Bohème*, Don Magnifico nella *Cenerentola*, e Signor Bruschino. Nel 2007 a Pesaro avviene l'incontro con la vocalità rossiniana, interpretando Don Profondo nel *Viaggio a Reims* con l'Accademia del Rossini Opera Festival. Nel 2008 abbandona il settore tecnico in teatro per dedicarsi esclusivamente alla carriera artistica. La sua formazione culturale-musicale si arricchisce ulteriormente seguendo nel 2008-2009 l'Accademia lirica di Simone Alaimo. Sotto la bacchetta di Emanuel Siffert, debutta nel 2008 in *Don Giovanni* (ruolo del titolo) e nel 2009 come Figaro nelle *Nozze di Figaro*. Nel 2010

interpreta come protagonista *Il barbiere di Siviglia*, nell'ambito del festival belga Zomeropera. Nello stesso festival si esibisce nel 2011 nel ruolo di Lescaut (*Manon Lescaut*) e ancora nel 2013 come Rigoletto nella omonima opera di Verdi diretta da Enrico Delaboy. Nel 2011 veste i panni di Nabuccodonosor, diretto da Federico Santi, nell'ambito del Vorst Nationaal a Bruxelles. Nel 2013 avviene il suo primo incontro con Ravenna Festival nell'ambito della trilogia verdiana.



Jonathan Webb

Dopo essere stato direttore stabile al Teatro dell'Opera di Tel Aviv, è attualmente direttore musicale della Camerata Strumentale Città di Prato. Dopo la laurea all'Università di Manchester, dove ha studiato anche pianoforte, violino e canto corale, debutta all'Opera House di Manchester con *West Side Story*. Chiamato da Gary Bertini al Teatro dell'Opera di Tel Aviv, ha diretto numerose nuove produzioni tra cui *Der Freischütz*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Macbeth*, *Samson et Dalila*, *La Juive*, *Faust*, *Cenerentola*, *L'Italiana in Algeri*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Jenufa*, *La piccola volpe astuta*.

Quale direttore ospite ha curato al Teatro Sao Carlo di Lisbona *Ein Florentinisches Tragödie*, *The Miserly Night*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Navarraise*, *Cavalleria Rusticana*; al Teatro Maestranza di Siviglia *The Rape of Lucretia*; a Marsiglia *The Saint of Bleeker Street*; a Nizza *L'Histoire du Soldat*; a Dublino *Le nozze di Figaro* e *Falstaff*; a Tenerife *The Turn of the Screw*. Alla Deutsche Oper di Berlino si è esibito in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *La forza del destino*, *Carmen*; a Vienna (Volksoper) *Don Pasquale*, *Der Zigeunerbaron*, *Die Zauberflöte*; a Köln *La traviata*. Invitato da Valery Gergiev, ha diretto *Lady Macbeth of Mtsensk* in una

coproduzione tra la Kirov Opera e la New Israeli Opera. A Napoli (Teatro San Carlo) *Elegy for Young Lovers* di Henze e *Così fan tutte* di Mozart; alla Fenice *Tancredi*; al Massimo di Palermo *Orfeo* di Gluck; al Teatro Filarmonico di Verona *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*; a Trento *Die Entführung aus dem Serail*; a Ferrara e Modena *The Death of Klinghoffer* di Adams; a Livorno e Modena *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci*. Ha inoltre diretto diverse opere a Ravenna, Reggio Emilia e nei Teatri della Toscana.

In Italia ha dedicato particolare attenzione alle opere di Britten: *The Rape of Lucretia* anche al Maggio Musicale Fiorentino e al Carlo Felice di Genova; *The Turn of the Screw* al Comunale di Bologna e al Petruzzelli di Bari; *Peter Grimes* e *Billy Budd* al Teatro Carlo Felice di Genova; *A Midsummer Night's Dream* al Petruzzelli di Bari, *Curlew River* alla Sagra Musicale Umbra. Ha collaborato con registi quali Daniele Abbado, Goetz Friedrich, Hugo de Ana, Robert Carsen, Graham Vick, Pier Luigi Pizzi, Denis Krief, David Poutney, David Alden, Chiara Muti, Andrea De Rosa.

Ha diretto l'Orchestra di Santa Cecilia a Roma con i Kings Singers e l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino a Firenze in occasione del settantesimo compleanno di Henze. È stato più volte invitato dalla Orquesta Sinfonica de Galicia e dalla Real Filharmonia de Galicia. In Israele ha diretto la Jerusalem Symphony Orchestra, Israel Sinfonietta, Israel Chamber Orchestra. Ha collaborato con numerosi solisti tra cui Shlomo Mintz, Vadim Repin, Fazil Say, Arabella Steinbacher, Louis Lortie, Alexander Toradze. Ha preso parte a festival quali Caesarea, Coruña, Wexford, Caracalla, Settembre Musica con l'Orchestra della RAI di Torino e il Liturgica Festival di Gerusalemme. Invitato da Seiji Ozawa al Saito Kinen Festival in Giappone, ha diretto The Festival Orchestra e gli ensemble in tournée in Giappone e Cina.

Ha collaborato con orchestre di giovani strumentisti quali la Giovanile Italiana di Fiesole, la Young Israel Philharmonic, Orchestra e Coro giovanile di Santa Cecilia per le musiche di Mendelssohn per *Oedipus in Kolonus* (in occasione della celebrazione di "Colosseo 2000" con l'esecuzione di un concerto-spettacolo nell'anfiteatro per la prima volta dopo 1500 anni). Ha inaugurato la stagione sinfonica 2011 del Teatro San Carlo di Napoli con la prima

mondiale di *Terra* di Luca Francesconi, alla presenza del Presidente della Repubblica. Nel 2004 ha ricevuto il premio internazionale "Ultimo Novecento – Pisa 2000 Nel Mondo".



Sandro Pasqualetto

Diplomato in Pianoforte al Conservatorio di Vicenza, dove ha studiato anche composizione, ha frequentato corsi per maestro sostituto alla Scuola Civica di Milano e, presso diversi docenti privati, lezioni di tecnica vocale e un corso di direzione d'orchestra. Dal 1996 al 2004 lavora come pianista accompagnatore per cantanti lirici e tra il 1998 e il 2000 come accompagnatore pianistico presso l'Istituto musicale pareggiato Franco Vittadini di Pavia. Nel 1997 incide alcune arie d'opera al pianoforte con il soprano Amarilli Nizza (il disco è recensito su «Gramophone» del maggio 1998).

Inizia la propria attività teatrale all'Arena Verona nel 1996, dal 1998 come assistente di scena. Intraprende quindi, come freelance, l'attività di direttore di scena e assistente alla regia con una compagnia teatrale di tournée di Milano e in parallelo per alcuni teatri lirici e festival. Nel 2002 inizia la collaborazione con l'Opera di Monte Carlo e da allora divide la propria attività tra Italia e Francia come assistente alla regia e direttore di scena. Nel 2011 è chiamato come direttore di scena stabile al San Carlo di Napoli.

Ha collaborato con Festival des Chorégies d'Orange, Théâtre des Champs Élysées, Château de Versailles, Opéra National de Montpellier, Nancy, Bordeaux, Grand Théâtre de Limoges, Conservatorio Superiore di Musica di Parigi, Théâtre de Saint-Etienne, Opéra de Liège e in Italia con i teatri di Rieti, Ravenna, Treviso,

Bolzano, Piacenza, Jesi, Spoleto, Napoli. Ha preso parte ad alcuni concorsi di regia lirica con progetti per *Les contes d'Hoffmann* e *La damnation de Faust* e nel 2007 frequenta un corso di regia teatrale al Teatro Stabile di Padova e del Veneto. Come assistente alla regia lavora in diverse produzioni liriche (Opera Nazionale di Shanghai e Chorégies d'Orange, Opéra de Massy, Dubai, Martina Franca) con Marco Gandini, Nadine Duffaut, Emmanuelle Cordoliani, Jean-François Vinciguerra. Nel suo percorso ha inoltre incrociato il cammino di diversi registi di fama come Franco Zeffirelli, Hugo de Ana, Italo Nunziata, Nicolas Joel, Jérôme Savary e di alcuni tra i più grandi cantanti della scena lirica attuale.

Ha partecipato, come assistente alla regia e stage manager, a due spettacoli allestiti a Dubai e ha seguito per alcuni mesi nel 2003 la tournée del musical *Notre Dame de Paris*. Attualmente ha lavorato ad almeno 60 diversi titoli d'opera per quasi un centinaio di allestimenti. Recentemente ha messo in scena *La voix humaine* e *The Telephone* per il teatro di Bolzano e un *Don Pasquale* per l'Opera di Tours, ripresi successivamente in diversi altri teatri, nonché un *Barbiere di Siviglia* multimediale per il Teatro di Trento.



Cristina Alaimo

Nata ad Oderzo (Treviso) nel 1975, studia scenografia teatrale all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Laureata nel 1997, esordisce come scenografa con *Phonophonie* di M. Kagel e *Die Rätsel von Mozart* al Teatro delle Fondamenta Nuove di Venezia, in collaborazione con il Teatro La Fenice, con la regia di Elena Barbalich. Dopo i primi anni di lavoro come assistente

scenografo e costumista per compagnie private ed enti lirici italiani (*Si* di Mascagni e *Tosca* di Puccini, con la regia di Simona Marchini, al Teatro la Gran Guardia di Livorno e al Festival di San Gimignano), inizia a seguire festival operistici in Germania, affiancando inizialmente lo scenografo e scenotecnico Daniele Paolin. Dal 2000 vive a Düsseldorf e lavora per la Lorelay Production e per Art Logic, firmando il progetto del *Nabucco* di Verdi, con la regia di G. Roth, rappresentato prima nell'arena di Loreley e poi messo in scena in numerosi spazi teatrali in tutta la Germania.

Importante per la sua formazione è il lavoro al Teatro dell'opera di Düsseldorf dove, come assistente agli allestimenti scenici, coordina la creazione di spettacoli affiancando noti scenografi e registi di fama internazionale, tra cui Tobias Richter, F. Pabst, P. Hope. A Düsseldorf inizia anche la collaborazione con lo scenografo e costumista Gian Maurizio Fercioni, con il quale crea *Il capriccio* di Strauss e *L'elisir d'amore* di Donizetti per la Fondazione Gran Teatro la Fenice di Venezia, lavora al *Don Giovanni* di Mozart per il Festival di Strasburgo e all'*Orfeo all'inferno* di Offenbach all'Opera di Nizza.

Nel 2002 è a fianco del regista francese Jérôme Savary, con il quale realizza spettacoli (*Carmen* e *Turandot*) in Svizzera al teatro di San Gallo, in Francia al teatro antico d'Orange, in Giappone per la Japan Opera Foundation, a Tokio nel teatro Bunka-kaikan e in Corea al teatro nazionale di Seoul. Per l'Opera di Roma partecipa alla messa in scena di *Turandot* alle terme di Caracalla, con Ezio Toffolutti e Henning Brockhaus, seguendo sia l'allestimento che la regia.

Di ritorno in Italia, dal 2005 collabora con il Teatro Comunale di Bolzano, ricevendo commissioni di progetti allestitivi e registici quali *Il filo d'Arianna* (opera interamente firmata da Cristina Alaimo), *Julie* di Boesmans in prima nazionale a Bolzano con la regia di Manfred Schweigkofler, *The Telephone* di Menotti e *La voix humaine* di Poulenc, con la regia di Sandro Pasqualetto.

Parallelamente prosegue il lavoro nelle arti figurative come artista, producendo opere di pittura, fotografia e installazioni, con mostre personali e collettive in molte città: a Londra la personale alla St. Martin in the Fields

Gallery, a Venezia la collettiva della Fondazione Bevilacqua la Masa in occasione della Biennale Padiglione Italia e Camera 312, a Biella Sul filo della lana a cura di Philippe Daverio, alle fiere Artissima di Torino e Kunstmesse di Berlino, alla Quadriennale di arti sceniche di Praga. Lavora anche per allestimenti museali, spesso in collaborazione con Roberta Puddu. Ha preso parte a eventi quali l'intervento al Palazzo Reale di Milano, alla Sala delle Cariatidi, e la mostra *Sovrane fragilità*, al Lingotto di Torino. Dedica molta energia alla didattica dell'arte, come docente di arte e immagine e organizzando attività laboratoriali in ambito teatrale e creativo, in collaborazione con musei, enti e fondazioni, (tra cui Museo Alberto Martini di Oderzo e il Museo per bambini di Siena).



Claudio Schmid

Laureato in Architettura a Venezia nel 1985, si avvicina al teatro di prosa in qualità di tecnico luci. Dopo aver partecipato a numerose produzioni del Teatro Stabile di prosa del Friuli Venezia Giulia, per la regia di Antonio Calenda, dal 1996 inizia una collaborazione con il Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, sia per la stagione lirica che per il Festival internazionale dell'operetta.

Collabora con Francesco Bellotto, Hennings Brockhaus, Luciano Cannito, Giulio Ciabatti, Paul Curran, Gian Luigi Gelmetti, Gino Landi, Lorenzo Mariani, Maurizio Nichetti, Federico Tiezzi, Ivan Stefanutti, Stefano Vizioli nei principali teatri d'opera italiani. All'estero è invitato alle Chorégies d'Orange, all'Opera di Santa Cruz de Tenerife, all'Opera di Oviedo, a Tokio e Osaka, al Teatro Olimpia di

Atene e all'Hungarian State Opera di Budapest. Dal 2009 collabora con il Donizetti Musica Festival di Bergamo con cui si reca in tournée in Giappone nel 2010. Nel corso delle ultime stagioni inizia un sodalizio artistico con Manfred Schweigkofler che lo vede a Bolzano con *Fidelio*, *Salome*, *Romeo and Juliet*, a Palermo con *Der König Kandaules* e al Teatro di San Carlo di Napoli con *Rusalka*. Nel 2013 è nuovamente alla Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste con *La clemenza di Tito* per la regia di Jean-Louis Grinda e con il balletto *Salome* per la coreografia di Emil Faski, poi a Busseto e Piacenza per *Luisa Miller*, con la regia di Leo Nucci, in occasione delle celebrazioni verdiane. A novembre debutta a Galati in Romania e in seguito in tour in Olanda con *Aida*, regia di Francesco Bellotto. Nel 2014 è a Bilbao con *Adriana Lecouvreur* per la regia di Lorenzo Mariani e a Trieste con *Madama Butterfly*, regia di Giulio Ciabatti.



Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra le città di Piacenza e Ravenna. La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da

una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre.

In questi anni l'Orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane importanti tournée in Europa e nel mondo nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia, San Pietroburgo, Madrid e Buenos Aires.

All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barshai, Dennis Russell Davies, Gérard Depardieu, Michele Campanella, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Ute Lemper, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Kent Nagano, Krzysztof Penderecki, Donato Renzetti, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov, Alexander Toradze, Pinchas Zukerman.

Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la prestigiosa rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è stata protagonista in qualità di orchestra residente. Alla trionfale accoglienza del pubblico viennese nella Sala d'Oro del Musikverein, ha fatto seguito, nel 2008, l'assegnazione alla Cherubini del prestigioso Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero". Impegnativi e di indiscutibile rilievo i progetti delle "trilogie", che al Ravenna Festival l'hanno vista protagonista, sotto la direzione di Nicola Paszkowski, delle celebrazioni per il bicentenario verdiano in occasione del quale, sempre per la regia di Cristina Mazzavillani

Muti, l'Orchestra è stata chiamata ad eseguire ben sei opere al Teatro Alighieri. Nel 2012, nel giro di tre sole giornate, *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, in seguito riprese in una lunga tournée approdata fino a Manama ad inaugurare il nuovo Teatro dell'Opera della capitale del Bahrain; nel 2013, sempre l'una dopo l'altra a stretto confronto, le opere "shakespeariane" di Verdi: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*. Sempre nell'ambito del Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva, dal 2010 la Cherubini è protagonista, al fianco di Riccardo Muti, dei concerti per le Vie dell'amicizia: l'ultimo, nel 2014, ai piedi del Sacrario di Redipuglia nel centenario della Grande Guerra, insieme a musicisti provenienti da orchestre di tutto il mondo.

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'Orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali del Turismo, Camera di Commercio di Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Confindustria Piacenza e dell'Associazione "Amici dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini".

www.orchestracherubini.it

violini primi

Samuele Galeano**, Lavinia Soncini, Alessandro Cosentino, Giulia Cerra, Aloisa Aisemberg, Francesca Palmisano, Alessandro Sgarabottolo, Elena Meneghinello, Costanza Scanavini, Francesco Salsi

violini secondi

Stefano Gullo*, David Scaroni, Maria Beatrice Manai, Maria Giulia Calcara, Matteo Penazzi, Elisa Voltan, Francesca Tamponi, Andrea Pasquetto

viole

Friederich Binet*, Laura Hernandez Garcia, Nicoletta Pignataro, Davide Bravo, Francesca Profeta, Alberto Magon

violoncelli

Peter Krause*, Valeria Sirangelo, Irene Zatta, Giada Vettori, Veronica Fabbri, Caterina Vannini

contrabbassi

Renzo Schina*, Cecilia Perfetti, Davide Sorbello, Matteo Panni

flauti/ottavino

Sara Tenaglia*, Gianluca Campo

oboi/corno inglese

Marco Ciampa*, Alessandro Rauli* (anche corno inglese)

clarinetti

Lorenzo Baldoni*, Simone Nicoletta*

clarinetto basso

Luisa Rosso

fagotti

Angela Gravina*, Andrea Mazza*

corni

Davide Bettani*, Fabrizio Giannitelli*

trombe

Nicola Baratin*, Daniele Colossi

trombone

Giuseppe Nuzzaco*

tuba

Paolo Bartolomeo Bertorello

timpani - percussioni

Paolo Nocentini, Saverio Rufo

arpa

Tatiana Alquati*

pianoforte

Federico Nicoletta*

** spalla

* prima parte

ispettore d'orchestra

Leandro Nannini



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente Mario Salvagiani
Consiglieri
Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco,
Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale

Marcello Natali

Responsabile amministrativo

Roberto Cimatti

Revisori dei conti

Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

* Collaboratori

Teatro di Tradizione Dante Alighieri

Stagione d'Opera e Danza

2014-2015

Direttore artistico

Angelo Nicastro
*Coordinamento programmazione
e progetti per le scuole* Federica Bozzo

Spazi teatrali

Responsabile Romano Brandolini*
Servizi di sala Alfonso Cacciari*
Segreteria Chiara Schiumarini*

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

Marketing e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Tralbalza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Antonella La Rosa
Archivio fotografico e redazione social Giorgia Orioli
Promozione e redazione social Mariarosaria Valente
Segreteria Ivan Merlo*

Biglietteria

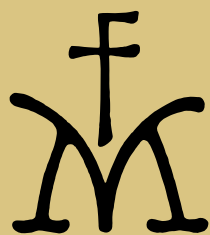
Responsabile Daniela Calderoni
Biglietteria e promozione
Bruna Berardi, Laura Galeffi*, Fiorella Morelli,
Maria Giulia Saporetti
Ufficio Gruppi Paola Notturmi

Amministrazione e segreteria

Responsabile Lilia Lorenzi*
Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti
Segreteria amministrativa e progetti europei
Franco Belletti*
Segreteria amministrativa Valentina Battelli
Segreteria di direzione Elisa Vanoli*, Michela Vitali

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Assistenti Francesco Orefice, Uria Comandini
Tecnici di palcoscenico Enrico Berini*,
Christian Cantagalli, Enrico Finocchiaro*,
Matteo Gambi, Massimo Gavelli*, Massimo Lai,
Marco Rabiti, Enrico Ricchi, Luca Ruiba,
Andrea Scarabelli*, Marco Stabellini
Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Portineria Giuseppe Benedetti*,
Giusi Padovano, Samantha Sassi*



FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA

1473

Nell'era digitale
tutto si fa
con le dita.



La musica
da sempre
si esegue
con le dita.

La cultura arricchisce la qualità della vita.
A noi piace soprattutto immaginare il valore
emotivo che producono la musica, l'arte, il
teatro. Questo è il motivo per cui UniCredit
si impegna nella promozione della cultura
in tutte le sue espressioni.
Perché la cultura fa bene alla nostra vita.
unicredit.it

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

Benvenuto in
 **UniCredit**