



RAVENNA FESTIVAL



# Lungo il Danubio



Trilogia d'Autunno

14-23 ottobre 2016



con il sostegno di



Trilogia d'Autunno

# Lungo il Danubio

*L'operetta come non l'avete mai vista*

con il contributo di

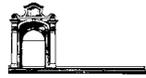


Hormoz Vasfi

partner



Teatro Alighieri  
14-23 ottobre 2016



**RAVENNA FESTIVAL**

Direzione artistica  
Cristina Mazzavillani Muti  
Franco Masotti  
Angelo Nicastro



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio di  
Senato della Repubblica  
Camera dei Deputati  
Presidenza del Consiglio dei Ministri  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Ministero degli Affari Esteri

**con il sostegno di**



Comune di Ravenna



**con il contributo di**



Comune di Forlì



Comune di Comacchio



Comune di Russi



Koichi Suzuki  
Hormoz Vasfi

**partner principale**



**si ringraziano**



Ambasciata del Sudafrica



**sostenitori**



**media partner**



**in collaborazione con**



**media partner**



**media partner**





FONDAZIONE  
CASSA DI RISPARMIO  
DI RAVENNA

Si vive meglio  
in un territorio  
che ama la Cultura.



## DAL 1992, UN RUOLO DI PRIMO PIANO NELLA PROMOZIONE DELLA CULTURA.

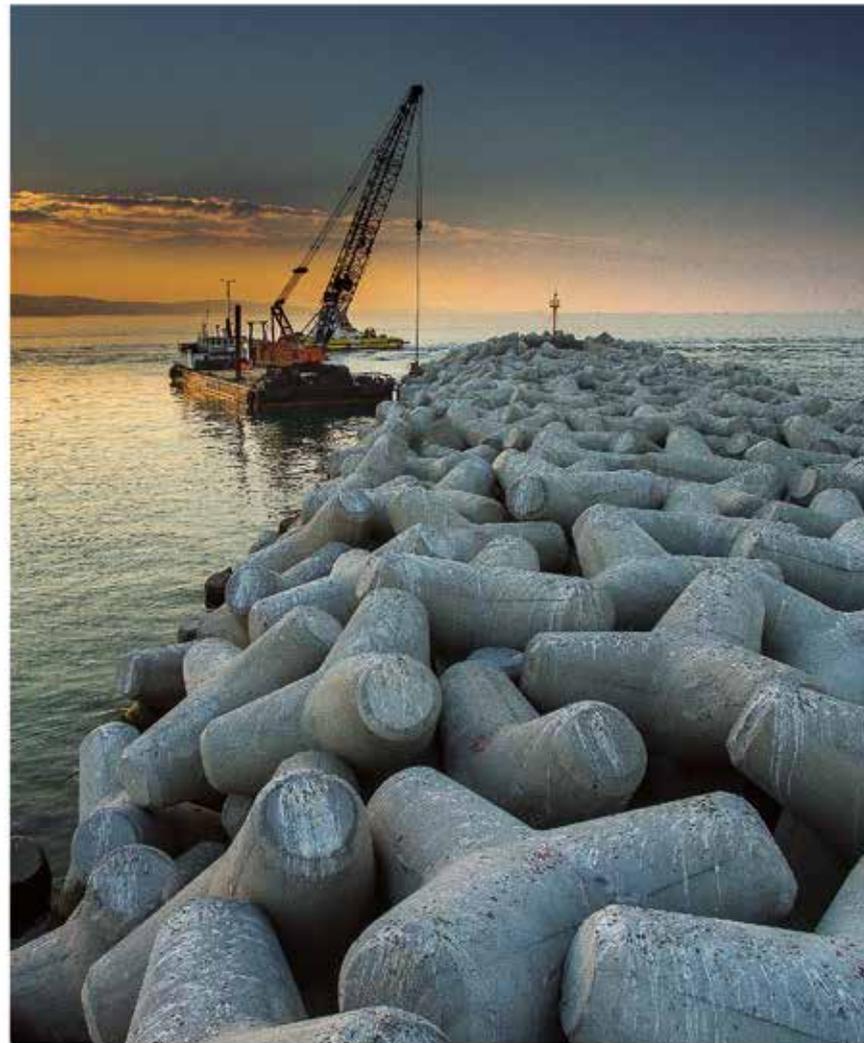
Per la Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna la promozione della Cultura, in tutte le sue espressioni, è un elemento primario per la crescita, anche economica, dell'intero territorio provinciale.

Dopo il mirabile ripristino ed ampliamento del Complesso degli Antichi Chiostrri Francescani, oggi interamente destinato ad attività culturali, la Fondazione sta assicurando il suo sostegno al progetto di restauro e destinazione museale del monumentale Palazzo Guiccioli. Esempi importanti e tangibili di quello sguardo attento che la Fondazione da sempre rivolge alle iniziative e a tutti quei progetti capaci di elevare la qualità della vita della collettività e valorizzare il nostro patrimonio culturale.



## Indice

- 7 Lungo il Danubio
- 9 Gräfin Mariza (La Contessa Maritza)  
Locandina e soggetto
- 13 Die Fledermaus (Il pipistrello)  
Locandina e soggetto
- 17 Die lustige Witwe (La vedova allegra)  
Locandina e soggetto
- 25 L'operetta e l'inestinguibile pluralità dei sentimenti  
di Oreste Bossini
- 33 L'acqua del Lete  
di Claudio Magris
- Le operette della Trilogia**  
di Ernesto G. Oppicelli
- 37 Amore, dolore e gioia  
La Contessa Maritza
- 43 Champagne e qualcosa di più  
Il pipistrello
- 49 "Questa non è musica"  
La vedova allegra
- 57 Gli artisti



gratias futuriamdo.com foto G. Biserini

# Lungo il Danubio



Le passioni possono far musica.  
Ma soltanto musica senza parole. Perciò l'opera è un assurdo [...].  
Nell'operetta, invece, l'assurdità è sottintesa.  
(Karl Kraus, *Detti e contraddetti*)

Lungo il Danubio: un intenso trittico che vuol rendere omaggio a quella grande civiltà, oltre che sterminata entità geopolitica, che fu l'Impero austroungarico colta nell'irripetibile temperie artistica che accompagnò il suo tramonto, e che vide Vienna e le grandi città mitteleuropee farsi culla di uno straordinario fermento multiculturale e multilingue. Tra di esse, Budapest ebbe certamente un ruolo di primo piano, ed è proprio dalla capitale ungherese che arrivano i titoli in scena al Teatro Alighieri, tre produzioni frutto dell'inedita e virtuosa collaborazione tra alcuni dei principali teatri di quel paese – Teatro dell'Operetta di Budapest, Teatro Csokonai di Debrecen e Teatro di Szeged, insieme all'Orchestra Filarmonica Kodály – che testimoniano la vitalità di una tradizione, quella dell'operetta, che non ha mai conosciuto cedimenti: *Gräfin Mariza (La Contessa Maritza)*, *Die Fledermaus (Il pipistrello)* e *Die lustige Witwe (La vedova allegra)*.

Nella Vienna austroungarica, capitale di quell'impero multi-etnico e multinazionale che ha nel Danubio una delle più importanti vie di comunicazione, vanno in scena, nel giro di cinquant'anni e tutte nel Theater an der Wien, i titoli di questa Trilogia danubiana. Se Strauss, autore del titolo più classico e amato, *Il pipistrello* (1874), è ritenuto il creatore dell'operetta viennese, *La vedova allegra* (1905) di Lehár (ungherese di nascita e formazione) riscuote uno straordinario quanto inatteso successo nella Vienna di Freud, Klimt, Mahler, Schnitzler e Schönberg. Quasi vent'anni dopo, Kálmán (anch'egli ungherese) chiude il cerchio, innervando di elementi zigani e magiari questa forma di teatro musicale ormai popolarissima che, proprio nella *Contessa Maritza* (del 1924, la cui raffinata orchestrazione suscitò l'ammirazione di Toscanini), strizza l'occhio a un'operetta di Strauss. Tre capolavori in cui, nel segno della più autentica tradizione interpretativa, si intrecciano alla perfezione teatro, musica e danza, quasi a presagire l'eclettica eloquenza del musical di Broadway e del West End, ma anche della commedia musicale nella sua declinazione italiana.

**Future** in progress

Realizziamo grandi opere per migliorare la vita delle persone in ogni parte del mondo. Crediamo nel

lavoro e nell'innovazione tecnologica. Operiamo ogni giorno per costruire il futuro delle prossime generazioni.



[www.cmcgruppo.com](http://www.cmcgruppo.com)

**ILLUMINIAMO  
GLI SPETTACOLI PIÙ BELLI.**

**DIAMO LUCE ALLE TUE PASSIONI SOSTENENDO LA CULTURA  
E LE ECCELLENZE DEL NOSTRO TERRITORIO.**

**Unipol**  
BANCA

14, 18 ottobre ore 20.30

## **Gräfin Mariza (La Contessa Maritza)**

*operetta*

*musica di* **Emmerich Kálmán**

*testo* **Julius Brammer, Alfred Grünwald**

*traduzione* Zsolt Harsányi

*adattamento* György Kardos G., István Kállai, Miklós Gábor Kerényi

personaggi interpreti

Contessa Maritza	Mónika Fischl
Conte Tassilo	Zsolt Vadász
Lisa, sua sorella	Szilvi Szendy
István Liebenberg	Károly Peller
Contessa Božena	Zsuzsa Oláh
Principe Dragomir Populescu Moritz	Zsolt Dánielfy
Kudelka, servitore di Božena	Tamás Garay Nagy
Tschekko, vecchio servitore di Maritza	Árpád Bakota
Manja, zingarella	Tünde Frankó
Primo Violinista Zingaro, avvocato	Tibor Ökrös
Carabiniere	Soma Langer

*direttori d'orchestra* **Dániel Somogyi-Tóth, László Maklár**

*regia* **KERO® (Miklós Gábor Kerényi)**

*assistente alla regia* **Anikó Eperjesi**

*scene e costumi* **Ágnes Gyarmathy**

*coreografie* **Jenő Lócsei**

**Orchestra Filarmonica Kodály di Debrecen**

**Coro del Teatro Csokonai**

*maestro del coro* **Péter Gyülvérszi**

**Corpo di Ballo del Teatro dell'Operetta di Budapest**

coproduzione Teatro Operetta Budapest, Teatro Csokonai di Debrecen e Operettissima  
in collaborazione con Studiomusica Hungary

in ungherese con sovratitoli in italiano

# Il soggetto



Le foto di scena della *Contessa Maritza* sono di Bea Kallos.



La vicenda si svolge in Ungheria, poco lontano dal confine bulgaro, nella villa e nella tenuta della Contessa Maritza.

## Atto primo

Da una parte, la Contessa Maritza, delusa e stanca di spasimanti importuni che non le danno tregua, e talvolta più interessati al suo capitale che non alle sue bellezze, fa girare la notizia del proprio fidanzamento: il prescelto sarebbe il Barone Zsupán, in realtà un fidanzato immaginario – il cui nome è preso a prestito da *Der Zigeunerbaron* di Strauss.

Dall'altra, il Conte Tassilo, nobile sì ma ormai privo di ogni proprietà, sotto il falso nome di Béla Török, ha accettato un umile impiego di amministratore allo scopo di pagare i debiti del padre, mantenere la sorella Lisa e fornirla di una dote. La tenuta di cui si occupa quale intendente è di proprietà della Contessa Maritza, la quale arriva nei propri possedimenti portando con sé una nuova amica, Lisa, e sbandierando la propria felicità per l'avvenuto fidanzamento, tanto da aumentare il compenso a tutti i servi e lasciarsi andare alla dolce frenesia di una musica zingana.

I due, Maritza e Tassilo, si incontrano: lei lo tratta da servo, lui se la prende. E, per vendicarsi, approfitta dell'amico che stava aspettando, István Liebenberg, chiedendogli di fingersi Zsupán, e quindi prendendosi gioco dell'altera Contessa. Ma insieme a lei, come si è visto, è arrivata anche Lisa: Tassilo la accoglie con grande affetto tanto che Maritza, non essendo a conoscenza del fatto che i due sono fratelli, crede invece che siano legati da tenero amore.

Dunque, irrompe in scena il Barone Zsupán (ovvero István), fiero cavaliere ungherese, che annuncia il proprio impegno con la Contessa. Lei è più che mai sorpresa ma riesce comunque a controllarsi e a offrirgli una festa di benvenuto, durante la quale invia a Tassilo un bicchiere di champagne – del resto un umile servo non può prender parte alla festa. Egli, segretamente innamorato di lei, rimane fuori a cantare e danzare, ma quando lei, che ne ha sentito la voce, gli chiede di continuare a cantare, lui, orgoglioso, rifiuta. È a questo punto della festa che Dragomir, vecchio amico nonché spasimante della Contessa, suggerisce all'allegria compagnia di andare in città, al Tabarin Club: partono tutti tranne Maritza e Tassilo. Manja, la zingara preveggenne, annuncia alla Contessa che il vero amore è vicino, lo troverà entro quattro settimane! Maritza si scusa con Tassilo e i due si trovano a cantare insieme.

## Atto secondo

Passa un mese e Maritza è più che mai gelosa di Lisa. Non ha capito che la

giovane, in realtà, oltre a essere la sorella di Tassilo è innamorata di Zsupán, o meglio di István, il quale la ama a sua volta di un amore sincero, tanto da confidarlo a Tassilo, chiedendo di poter rivelare la propria identità. Tassilo non vuole certo contrastare il nobile sentimento, ma chiede all'amico di portare avanti ancora un poco lo scherzo imbastito ai danni della Contessa.

Intanto, l'amministratore è chiamato a render conto dell'andamento dei possedimenti della nobildonna: è durante questo incontro "di lavoro" che Maritza cerca di attirare la sua attenzione, civettuola gli fa credere che si incontreranno presto ad un ballo elegante.

A questo punto, István– Zsupán e Dragomir vorrebbero convincere Maritza a seguirli al Tabarin Club: è inutile, lei rifiuta l'invito, così che i due, testardi, decidono allora di chiamare i ballerini del Tabarin ad esibirsi nella sua lussuosa dimora. La festa impazza e István balla uno

shimmy con Lisa.

Si intrecciano i corteggiamenti e Maritza si fa avanti indagando sui sentimenti di Tassilo e chiedendogli se, nel caso lei non fosse contessa dunque appartenessero alla stessa classe sociale, lui riuscirebbe a trovare il coraggio di corteggiarla: i due danzano.

Intanto, István non resiste e rivela la sua vera identità a Lisa. Scoperto lo scherzo, Tassilo se ne va e invia una lettera a Lisa, che però viene aperta da Dragomir: Maritza sospetta ancora che Tassilo sia l'amante di Lisa e che abbia tentato di avvicinare lei solo per i suoi soldi. È furiosa, ma appena capisce che i due sono fratelli, non sa più bene cosa pensare.

Comunque, ora che Tassilo se n'è andato, Maritza chiede a István e a Dragomir di aiutarla a gestire i propri possedimenti. Egli infatti torna, ma solo per chiedere una referenza utile a trovare un nuovo impiego. Ma, colpo di scena: un nuovo personaggio si presenta alla ribalta, la vecchia

Contessa Božena, zia di Tassilo, che arriva annunciando di esser riuscita a ricomprare i beni di famiglia che il padre di Tassilo e Lisa aveva perduto, e di essere disponibile a cederli al nipote solo a condizione che egli si sposi. Tassilo, in un eccesso di orgoglio, rifiuta. Allora Maritza rivela a Božena di amare Tassilo.

Mentre Lisa e István decidono di sposarsi – lui è felice di sapere che lei non ha il becco di un quattrino, dato che il testamento del padre lo obbliga a sposare una donna senza alcuna fortuna – e, ad infittire l'affresco amoroso, si viene anche a sapere della antica relazione amorosa che lega la vecchia Contessa a Dragomir, Maritza concede a Tassilo la referenza richiesta: che altro non è che una confessione d'amore. Dopo schermaglie e incomprensioni, ogni impedimento finalmente cade, Tassilo riacquista il rango di gentiluomo che gli è dovuto e gli innamorati possono così convolare felicemente a nozze.

15, 19, 21 ottobre ore 20.30

## Die Fledermaus (Il pipistrello)

*operetta in due parti*

musica di **Johann Strauss**

libretto di **Genée, Haffner, Halevy, Meilhac**

adattamento István Kállai, György Böhm, Gergely Zöldi

personaggi interpreti

<b>Gabriel von Eisenstein, direttore di banca</b>	Zsolt Vadász
<b>Rosalinde, sua moglie</b>	Tímea Vermes
<b>Adele, cameriera di Eisenstein</b>	Anita Lukács
<b>Dottor Falke, avvocato</b>	Zoltán Bátki Fazekas
<b>Ida, sorella di Adele</b>	Marika Oszvald
<b>Alfred, tenore</b>	Alessandro Codeluppi
<b>Frank, direttore del carcere</b>	Soma Langer
<b>Orlofsky, principe russo</b>	Károly Peller
<b>Frosch, guardia carceraria</b>	Zsolt Dánielfy
<b>Dottor Blind, avvocato</b>	Sándor Böjte
<b>Ivan, servitore</b>	Norbert Antóni

*direttore d'orchestra* **Dániel Somogyi Tóth**

*regia* **KERO® (Miklos Gàbor Kerènyi)**

*assistenti alla regia* **András Tucker, György Magyar**

*scene* **Csörsz Khell**

*costumi* **Tünde Kemenesi**

*coreografie* **Jenő Lócsei**

*assistente coreografo* **Mónika Czár**

**Orchestra Filarmonica Kodály di Debrecen**

**Coro del Teatro Csokonai**

*maestro del coro* **Péter Drucker**

**Corpo di Ballo del Teatro dell'Operetta di Budapest**

coproduzione Teatro Operetta di Budapest, Teatro Csokonai di Debrecen e Operettissima

in collaborazione con Studiomusica Hungary

con sovratitoli in italiano

# Il soggetto



Le foto di scena del *Pipistrello* sono di Kállai-Tóth Anett



## Prologo

Frosch, guardia del carcere, ubriaca, si lamenta della durezza della propria vita e celebra la musica di Johann Strauss.

## Atto primo

Rosalinde è a casa in attesa del marito, l'altolucato direttore di banca Gabriel von Eisenstein, quando compare una sua vecchia fiamma, il cantante d'opera Alfred. Nel frattempo Adele, la cameriera che da poco è al suo servizio, avendo ricevuto una lettera dalla sorella Ida, una ballerina, che la invita al prestigioso ballo del ricchissimo principe russo Orlofsky, cerca invano di ottenere una sera libera.

Eisenstein rientra a casa discutendo animatamente con il proprio avvocato, Blind: era stato condannato a cinque giorni di prigione per aver aggredito un ufficiale giudiziario e, a causa dell'incompetenza dell'avvocato, gliene sono stati comminati tre in più. Dovrà recarsi in carcere la sera stessa. Ma arriva il suo vecchio amico Falke, che lo convince a rimandare di una sera soltanto l'entrata in prigione per divertirsi un poco con le ragazze alla festa organizzata da Orlofsky: non c'è alcun bisogno di dirlo a Rosalinde, che mai lo verrà a sapere visto che Eisenstein si presenterà sotto il falso nome di Marquis Renard. Insieme ricordano lo scherzo che tre anni prima Eisenstein aveva giocato a Falke... lui ancora non lo sa, ma questi sta per vendicarsi!

Nel vedere la baldanza del marito di fronte alla prospettiva della prigione, Rosalinde si insospettisce, ma si rasserena all'idea che, sola in casa, potrà incontrare liberamente Alfred. Anzi, ci ripensa e concede ad Adele l'autorizzazione a godersi la serata libera. Insomma, marito e moglie si fingono tristi, ma entrambi in cuor loro pregustano le delizie della serata!

Il campo è libero, arriva Alfred che si prepara a una cenetta romantica e, perfettamente a proprio agio, si comporta come fosse il marito di Rosalinde. Tanto che Frank, il direttore della prigione che si presenta per arrestare Eisenstein, lo scambia per esso: per non compromettere il buon nome della donna amata, Alfred non lo contraddice, saluta e bacia Rosalinde e si allontana con Frank verso la prigione.

Intanto, alla festa, il principe Orlofsky accoglie gli ospiti fingendo di essere una sua zia, cerimoniosa e pudica. In realtà, la festa lo annoia, ma Falke gli promette di divertirlo con alcuni scherzi... intanto, gli presenta le sorelle Ida e Adele, e quest'ultima scopre di non essere stata invitata dalla sorella, ma dallo stesso Falke. Eisenstein la riconosce come la propria serva ma, quando lei si presenta col nome di Olga fingendo di essere un'attrice e rimproverandolo, è pronto a porgerle le proprie scuse. La trama ordita da Falke comincia a prender

corpo... tra coloro che egli ha invitato c'è anche il direttore del carcere, che si presenta come Chevalier Chagrin per poi fingere di conversare in francese con il Marquis Renard, sebbene nessuno dei due conosca una parola di quella lingua! Orlofsky, ancora travestito da donna, si avvicina a Ida rivelandole la propria identità principesca, così da poter ballare con lei. Si presenta infine una misteriosa contessa ungherese, che altri non è che Rosalinde – inutile dire che a invitarla è stato sempre Falke! Eisenstein, senza riconoscerla, giura di sedurla, mentre lei giura di vendicarsi del marito bugiardo. Tutti festeggiano la mezzanotte brindando a champagne.

#### Atto secondo

La festa continua. Eisenstein cerca di sedurre la contessa, la quale gli ruba l'orologio in modo da poterlo poi usare come prova della sua infedeltà. Intanto, Falke finalmente racconta il vecchio scherzo giocatogli da Eisenstein: l'amico lo aveva fatto ubriacare a una festa in maschera, lasciandolo poi con ancora addosso

il costume da pipistrello, alla luce del giorno, in un remoto parco, e costringendolo così ad attraversare la città deriso da tutti. Rosalinde rifiuta di restituire l'orologio, che sostiene essere un regalo, e rifiuta anche di togliersi la maschera; canta invece una canzone patriottica, una csárdás, continuando a fingere di essere una vera aristocratica ungherese. Ma il suo canto risveglia in Orlofsky la nostalgia della propria patria: ordina allora di suonare un ballo russo, ma Ida, che non lo sopporta più, decide di allontanarsi da lui. Mentre i brindisi si susseguono, Frank cerca di sedurre Adele, che si lascia coinvolgere convinta di poter ottenere aiuto per entrare nel mondo del teatro. Il ballo sta per finire e Frank e Eisenstein devono andare, entrambi, verso la prigione, da direttore l'uno, da carcerato l'altro. È proprio alla prigione che Frosch, il guardiano ancora ubriaco, si lamenta raccontando aneddoti sui carcerati, tra cui il nuovo arrivato, Alfred, che non la smette mai di cantare. Il primo ad arrivare è Frank, a cui la guardia comunica che appunto Alfred ha

chiamato il proprio avvocato, il dottor Blind. Arrivano anche Adele e Ida: vogliono far visita al Chevalier Chagrin (ovvero Frank), che ha promesso loro aiuto, e Adele ne approfitta per confessare di essere una cameriera. Ma qualcuno bussa alla porta, Frosch nasconde in fretta le due donne, quando entra Eisenstein. Il direttore del carcere, che lo conosce come Marquis Renard, gli parla di un certo Eisenstein che già è stato arrestato. Il vero Eisenstein non resiste: ruba i vestiti dell'avvocato per scoprire chi sia l'uomo che è stato arrestato a casa sua; interroga sia Alfred che Rosalinde e, preso dalla gelosia, finisce col rivelare la propria identità. Allora Rosalinde, in tutta risposta, gli mostra l'orologio, prova inconfutabile della sua infedeltà. Solo a questo punto Falke rivela a tutti il proprio piano, ordito per vendicarsi dello scherzo subito. Eisenstein e Rosalinde fanno pace e Orlofsky promette di sostenere la carriera di Adele. Non resta che cantare tutti insieme il gioioso finale, lodando le virtù dello champagne.

16, 17, 20 ottobre ore 20.30

## Die lustige Witwe (La vedova allegra)

*grande operetta*

*musica di* **Franz Lehár**

*libretto di* **Victor Léon e Leo Stein**

personaggi interpreti

<b>Hanna Glawari</b> , <i>ricca vedova</i>	Krisztina Kónya
<b>Conte Danilo Danilovitsch</b> , <i>segretario delegato</i>	Zoltán Bártki Fazekas
<b>Barone Mirko Zeta</b> , <i>ambasciatore</i>	Albert Harmath
<b>Valencienne</b> , <i>sua moglie</i>	Anita Lukács
<b>Camille de Rosillon</b> , <i>addetto francese</i>	Alessandro Codeluppi
<b>Njegus</b> , <i>factotum</i>	Sándor Böjte
<b>Visconte Cascada</b> , <i>diplomatico</i>	Norbert Antóni
<b>Raoul de Saint Brioche</b> , <i>diplomatico</i>	Gergely Biri
<b>Kromov</b> , <i>consigliere politico</i>	Tamás Garay Nagy
<b>Olga</b> , <i>sua moglie</i>	Kíra Petronella Nagy
<b>Bogdanovitsch</b> , <i>console</i>	Zsolt Dánielfy
<b>Sylviane</b> , <i>sua moglie</i>	Zsófia Janovicz
<b>Pritschitsch</b> , <i>addetto militare</i>	Levente Kovács
<b>Praskowia</b> , <i>sua moglie</i>	Andrea Ujvárosi

*direttori d'orchestra* **Dániel Somogyi-Tóth, László Maklár**  
*regia* **Csaba Tasnádi**  
*assistente alla regia* **Anikó Eperjesi**  
*scene* **Zsuzsa Molnár**  
*costumi* **Zsófi Vajas**  
*coreografie* **György Krámer**

**Orchestra Filarmonica Kodály di Debrecen**  
**Coro del Teatro Csokonai**  
*maestro del coro* **Péter Gyülvézi**  
**Corpo di Ballo del Teatro dell'Operetta di Budapest**

coproduzione Teatro Szeged, Teatro Csokonai di Debrecen e Operettissima  
in collaborazione con Studiomusica Hungary

con sovratitoli in italiano

# Il soggetto



Le foto di scena della *Vedova allegra* sono di Vig Ozvegy.



## Atto primo

Nell'ambasciata parigina del piccolo Principato del Pontevedro, ridotto ormai in povertà, fervono i preparativi del ballo che l'ambasciatore, il barone Mirko Zeta, darà la sera stessa per celebrare il compleanno del re. Il fermento è dovuto anche, e soprattutto, all'imminente arrivo della bella Hanna Glawari: la vedova, erede di ben venti milioni di franchi, è tra gli ospiti e l'ambasciatore vuole assicurarsi che si risposi non con qualche furbo bellimbusto parigino, ma con un altro pontevedrino, così da mantenere il suo ingente patrimonio in Pontevedro, e salvare il paese dalla bancarotta. Zeta ha già in mente l'uomo giusto: il conte Danilo Danilovitsch, brillante e un po' scapestrato segretario dell'ambasciata. Ma non sarà facile: il bel Danilo, che non è alla festa, non ha particolarmente a cuore le finanze della patria e ancora meno il matrimonio. Senza contare che, in passato, ha già avuto una relazione con Hanna, ma allora lei era una contadina e l'aristocratico zio di Danilo aveva impedito ogni loro rapporto.

Quando Danilo arriva – poiché Zeta ha mandato il factotum Njegus a cercarlo da "Maxim" –, incontra la donna. È evidente da subito: si amano ancora, ma nella schermaglia amorosa, lui si rifiuta di corteggiarla per timore che lei lo creda in cerca di denaro, mentre lei dichiara che non lo sposerà se non dopo un esplicito "ti amo".

Nel frattempo, Valencienne, la moglie di Zeta, ha un intrigo con Camille de Rosillon, che le scrive una dichiarazione d'amore sul ventaglio, un "ti amo" a cui lei risponde sostenendo di essere una moglie rispettabile. Ma il ventaglio viene perso e ritrovato dal geloso Kromov, che sospetta della propria moglie, Olga: per evitare scandali, l'oggetto incriminato viene consegnato a Zeta che, non riconoscendo che è di Valencienne, lo restituisce a Olga. Cercando Olga, Zeta incontra Danilo a cui ordina di sposare Hanna. Il giovane rifiuta, accettando però di allontanare dalla vedova qualsiasi pretendente non pontevedrino. Iniziano le danze: tutti vorrebbero ballare con Hanna, ma, mentre Valencienne suggerisce a Camille di corteggiare la vedova evitandole così ogni tentazione, Danilo cerca di spingere le donne presenti a scegliere il partner, per ridurre il numero dei pretendenti interessati alla vedova. Hanna invece sceglie di ballare proprio con Danilo, che si offre di cedere il ballo con la vedova in cambio di diecimila franchi da devolvere in beneficenza. La cifra è scoraggiante, e nessuno si fa avanti: Danilo dunque accetta di ballare, ma a questo punto è lei ad essere risentita e a tirarsi indietro. Per poco però: a lui basta accennare un giro di valzer e presto Hanna si ritrova a volteggiare tra le sue braccia.

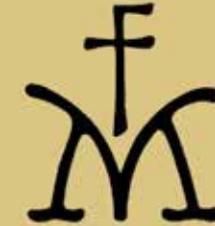
## Atto secondo

La sera seguente, la festa è nel palazzo di Hanna, che intrattiene gli ospiti

cantando una vecchia canzone pontevedrina, *Vilja*. Il barone Zeta, che vede in Camille una minaccia al proprio progetto di far risposare la vedova con un pontevedrino, continua a non riconoscere il ventaglio di sua moglie: è convinto che sia di un'amante già sposata di Camille e incarica Danilo di scoprire chi sia. Per stilare un rapporto sia sulla situazione del ventaglio che su quella della vedova, l'ambasciatore convoca Danilo e Njegus nel padiglione. Lo stesso luogo in cui, proprio quella sera, si incontrano Camille e Valencienne, anche loro hanno una situazione da analizzare: lei sostiene sia meglio separarsi e lui, che ha trovato il ventaglio lasciato accidentalmente in giro da Danilo, le chiede di poterlo tenere... Valencienne accetta solo dopo aver scritto sullo stesso ventaglio e vicino alla dichiarazione d'amore "sono una donna onesta". Mentre sono intenti a dirsi addio, Njegus li scorge e fa in tempo a chiudere la porta prima che arrivino Danilo e, soprattutto, Zeta. Ma questi si insospettisce e, spiando

dal buco della serratura, si arrabbia vedendo sua moglie. Njegus, però, salva la situazione: con gran tempismo riesce a far uscire Valencienne dalla porta posteriore e a far entrare al suo posto Hanna, che si presta alla cosa per evitare lo scandalo e che, costretta a recitare fino in fondo la parte, si trova a dover annunciare il proprio fidanzamento con Camille. Zeta è sconvolto dall'idea di perdere i milioni, mentre Valencienne è sconvolta al pensiero di perdere Camille. Danilo, a sua volta furioso, dopo aver raccontato l'eloquente storia di una principessa che prende in giro il suo principe, se ne torna da "Maxim". Una reazione, la sua, che per Hanna altro non è che la prova sicura del suo amore per lei: è la vedova a questo punto l'unica a gioire nella disperazione generale. La donna quindi, insieme a Njegus, raggiunge Danilo da "Maxim", nel locale dove si trova anche Valencienne che, nei panni di grisette, intrattiene gli ospiti. Qui, il conte chiede ad Hanna di rinunciare al

legame con Camille per amore della propria patria, ma Hanna gli rivela come quel fidanzamento fosse solo una finzione attuata per proteggere la reputazione di una donna sposata. Così Danilo sembra essere sul punto di dichiarare il proprio amore alla vedova ma, rammentandosi della sua immensa ricchezza, si trattiene. Torna in scena il ventaglio, lo porta Njegus e, finalmente, l'ambasciatore lo riconosce: è quello di sua moglie Valencienne! Non gli resta che annunciare il proprio divorzio e, quindi, proporsi come pretendente con la vedova. Ma Hanna gli spiega che risposandosi perderebbe tutte le ricchezze. È questa la notizia che spinge Danilo a confessare tutto il suo amore per lei e a chiederla in sposa: nessuno potrà mai rimproverargli di averlo fatto per interesse. Ma anche il Pontevedro è salvo: Hanna, accettando di sposarsi, annuncia trionfalmente che perderà il patrimonio perché, per volere testamentario, tutto diventerà di proprietà del suo nuovo marito.



FONDAZIONE DEL MONTE  
DI BOLOGNA E RAVENNA

1473

PIACENZA

PARMA

REGGIO  
EMILIA

MODENA

BOLOGNA

FERRARA

RAVENNA

FORLÌ

CESENA

RIMINI

2200 ANNI  
di storia nel  
cuore d'Italia

# VIA EMILIA

EXPERIENCE THE ITALIAN LIFESTYLE

ADRIATIC RIVIERA > FAMILY FUN > WELLNESS VALLEY >  
BIKE EXPERIENCE > HEALTH & SPAS > ART CITIES & OPERA >  
APENNINES & SCENERY > MOTOR VALLEY > FOOD VALLEY



WWW.VISITVIAEMILIA.IT



*Il nostro vino è lo spirito della Romagna:  
in esso si concentra l'essenza  
di un terra che vive di convivialità.*



www.poderidalnespoli.com PODERIDALNESPOLI1929

Siamo sempre sul pezzo.  
E tu?

il Corriere Musicale

**Abbonati.** Leggi online la grande musica

[www.ilcorrieremusicale.it](http://www.ilcorrieremusicale.it)

a partire da 4,95 € al mese, min. 2 mesi

DIRETTORE SIMEONE POZZINI

## L'operetta e l'ineffabile pluralità dei sentimenti

di Oreste Bossini



Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;  
valse mélancolique et langoureux vertige!  
(Charles Baudelaire, da *Harmonie du soir* in *Les fleurs du mal*)

Giacomo Leopardi sosteneva che il riso, assieme al linguaggio, fosse proprio ed esclusivo dell'uomo. La facoltà di ridere tuttavia contiene anche un lato oscuro, perché nulla è più prossimo al comico del tragico. La cronaca offre in continuazione macabri esempi di questa verità. La strage del Bataclan, l'evento che ha sancito la fine dell'età dell'innocenza del mondo post-moderno, prende il nome, per una di quelle coincidenze rivelatrici di nessi inconfessabili tra le cose, da una delle più frivole operette di Offenbach. *Ba-ta-clan* infatti è il titolo di uno dei primi lavori del geniale impresario-compositore del Théâtre des Bouffes-Parisiens, una chinoiserie musicale ambientata in un Oriente barbarico e crudele. Tutti i protagonisti sono francesi costretti a camuffarsi da cinesi, l'uno all'insaputa dell'altro, per sopravvivere in un ambiente ostile e regolato da leggi autoritarie e disumane. La satira di Offenbach sbeffeggia lo sciovinismo della Francia del Secondo Impero e il dispotismo maldestro di Napoleone III, un sovrano che nessuno riusciva a prendere troppo sul serio nemmeno in patria. Adesso il nome Bataclan, nell'operetta l'inno dei ribelli guidati da Ko-ko-ri-ko, un altro francese *déguisé* che aspira a spodestare dal trono il finto imperatore Fe-ni-han, è diventato invece l'emblema delle paure e del disagio del mondo occidentale contemporaneo, che assiste impotente al tramonto dei valori neoilluministici del Novecento e al declino del benessere economico garantito per mezzo secolo dagli accordi di Bretton Woods. C'è qualcosa di tragico e di paradossale nel fatto che l'odio di chi si sente vittima delle disuguaglianze post-coloniali e relegato ai margini della società si sia riversato nella maniera più feroce proprio su due simboli della satira e del divertimento come «Charlie Hebdo» e un locale che porta il nome di un'operetta.

L'operetta vive di travestimenti. In senso lato essa stessa è un genere contraffatto, perché, come suggerisce il nome, l'operetta nasce come surrogato dell'opera. Non è soltanto questione di numeri e proporzioni,

Emile-Antoine Bayard,  
**Il pubblico dei Bouffes  
Parisiens**, incisione, 1860 ca.,  
Jacques Offenbach, al centro,  
tiene in mano un bastone.



anche se in origine la principale caratteristica di questo genere di spettacoli teatrali era il numero limitato di personaggi e la durata limitata degli allestimenti, di solito concentrati in un atto. L'operetta infatti è essenzialmente una parodia, il rovesciamento comico dei personaggi e delle passioni del melodramma. Senza il linguaggio della satira, innestato sulle forme e sullo stile del vaudeville e dell'opéra-comique, non sarebbe nato questo nuovo genere di teatro musicale, teso a farsi beffe del potere e dei suoi cortigiani come un moderno Triboulet, caustico ma allo stesso tempo ruffiano e bisognoso della tollerante protezione del Sire. Offenbach ha spinto l'operetta sul terreno politico, piegando i personaggi della letteratura e della mitologia classica a incarnare i vizi e le (poche) virtù della società del suo tempo. In una caricatura del 1860 circa di Emile-Antoine Bayard, vediamo qual è la base sociale del successo di questo ebreo tedesco venuto in Francia da ragazzo per mettere a frutto uno sbalorditivo talento di violoncellista. La folla dei Bouffes Parisiens è una turba di gente scalmanata, in un groviglio di gesti scomposti e di teste deformate dal ghigno, su cui campeggia la sagoma beffarda e ossuta di Offenbach, col pince-nez infilato sul naso adunco e un grosso bastone in mano, mentre un losco e inquietante figuro chiuso nel mantello nero vigila in disparte, con un malvagio sorriso stampato sul volto inchiostrato. Questa pura incarnazione del Male non osserva il palcoscenico, come tutti gli altri, ma si rivolge fuori dal disegno al lettore del giornale. Il successo strepitoso

dell'operetta viene decretato all'inizio da questo popolino sgraziato, rancoroso, vigliacco, pronto a sghignazzare su tutto e su tutti come Franti, protetto sotto il mantello della satira di Offenbach. La danza più rappresentativa dello spirito dell'operetta parigina è, infatti, l'osceno e sfrenato can-can, a cui Offenbach ha conferito la forma musicale definitiva nel celebre "Galop infernal" dell'*Orphée aux enfers*. Il rivale e predecessore di Offenbach nei teatri dei boulevards, Hervé, pseudonimo di Florimond Ronger, un poliedrico artista mezzo spagnolo nato nei pressi di Arras, la patria di Robespierre, aveva invece uno stile più leggero. Le sue parodie prendevano di mira soggetti innocui, come Don Chisciotte, Faust, Carlo Magno e i Cavalieri della Tavola rotonda. Il suo istinto da intrattenitore lo portava a desiderare un teatro dove la gente comune riuscisse a dimenticare per qualche ora le disgrazie e le fatiche della vita quotidiana, specie nei tempi bui seguiti all'ultima e sanguinosa rivoluzione del 1848. Lo scopo delle sue oltre 120 operette era di far divertire il pubblico della piccola borghesia, stando alla larga dalla politica, che aveva procurato fin troppe sciagure, lutti e soprattutto danni agli affari dei bottegai e degli artigiani parigini. Lo sterminato repertorio di Hervé risente in effetti delle trasformazioni di Parigi. Dopo la presa del potere di Napoleone III, descritta con graffiante sarcasmo da Marx come il 18 brumaio di Luigi Bonaparte, la città medievale sparisce per far posto a una metropoli moderna, spaziosa e rappresentativa della nuova vocazione imperiale

della Francia. Il prefetto della Senna, Haussmann, disbosca il fitto groviglio di casupole e viuzze arroccate attorno al Palais Royal e traccia il percorso dei grandi boulevards, lungo i quali sorgono in fila ordinata i palazzi residenziali. Le produzioni industriali si spostano in periferia e il fitto tessuto sociale della comunità municipale si screma in classi distinte e separate, con la formazione di un nuovo ceto medio di impiegati e colletti bianchi. Walter Benjamin, nel suo monumentale e incompiuto lavoro sui *passages couverts*, mette in luce la trasformazione di Parigi in una scenografia della volontà di dominio totale del capitalismo.

[La fantasmagoria dello spazio alla quale si dedica il flâneur trova una controparte nella fantasmagoria del tempo di cui il giocatore è dipendente. Il gioco d'azzardo converte il tempo in un narcotico. Paul Lafargue spiega il gioco d'azzardo come un'imitazione in miniatura dei misteri delle fluttuazioni economiche della Borsa.](#)

In maniera analoga, anche il pubblico teatrale cambia pelle. Le ultime operette di Hervé, come *Mam'zelle Nitouche*, allestita al Théâtre des Variétés nel 1883, sono delle commedie sentimentali, prive di qualunque mordente critico. *Nitouche* è il triste tramonto di un grande scrittore satirico come Henri Meilhac, un autentico spirito boulevardier, che in collaborazione con Ludovic Halévy ha segnato la storia del vaudeville e dell'opéra-comique francese. Il libretto della *Carmen* di Bizet rappresenta il punto culminante della parabola di questa coppia di geniali scrittori teatrali, che hanno fornito a

Offenbach le munizioni migliori per le sue esplosive partiture come *La belle Helène*, *Barbe-bleu*, *La vie parisienne*, *Perichole*. Dopo la guerra franco-prussiana del 1870, l'insurrezione di Parigi, la sanguinosa e brutale repressione della Comune, anche il mondo del teatro non era più lo stesso. L'antisemitismo serpeggiava in forme sempre più virulente nella società francese e lo stile di questa cerchia di autori di origine ebraica, maestri della satira graffiante, dell'umorismo piccante a sfondo sessuale, della parodia dissacrante, declinò rapidamente nel corso degli anni Settanta. Meilhac e Halévy sono anche gli autori di una commedia di successo intitolata *Le réveillon*, rappresentata al Théâtre du Palais-Royal il 10 settembre 1872. Il lavoro riprendeva il soggetto di *Das Gefängnis (La prigionia)*, una farsa del 1851 molto popolare del drammaturgo tedesco Roderich Benedix. Alla ricerca disperata di uno spettacolo che riuscisse a risollevare il morale dei teatri viennesi, dopo il crollo di pubblico seguito a quello della Borsa del 1873, il primo venerdì nero di una lunga serie di catastrofi finanziarie che hanno punteggiato la storia moderna, i gestori del Theater an der Wien pensarono di proporre una versione tedesca della commedia. Il testo di Meilhac e Halévy era però improntato a uno spiccato gusto francese, a cominciare dal termine *réveillon*, che nei paesi francofoni indica la cena di mezzanotte dopo la Messa di Natale. In prosa gli sforzi di passare dall'ambiente parigino a quello viennese non erano riusciti bene, ma con la musica il lavoro prese una piega del tutto diversa e

inaspettata. Trasformata in libretto e messa nelle mani del re del valzer Johann Strauss jr., la commedia diventò l'archetipo di un nuovo tipo di operetta, di stampo completamente diverso da quello francese. *Die Fledermaus* non era il primo lavoro teatrale di Strauss, che aveva già scritto *Indigo und die vierzig Räuber* e *Carneval in Rom*. L'operetta in realtà era un genere ben radicato a Vienna, a partire dai lavori di successo del capostipite Franz von Suppé, e con radici piantate in profondità in una storia e in un sistema produttivo teatrale complesso e di antica data. Nell'estate del 1769, per esempio, veniva rappresentata nei teatri privilegiati di Vienna *Il barone di Torre Forte* del maestro di cappella napoletano Niccolò Piccinni, definita nel libretto "operetta gioiosa per musica". Tra gli antenati dell'operetta viennese figurano anche il Singspiel e gli allestimenti spettacolari di Emanuel Schikaneder, a cui Mozart aveva portato un contributo artistico eccezionale con *Die Zauberflöte*. I teatri della Vorstadt, la cintura urbana cresciuta attorno alle vecchie mura di Vienna, tra i quali spiccava il Theater an der Wien, erano il regno dell'operetta, così come quelli di Boulevard du Temple rappresentavano il cuore dello spettacolo popolare a Parigi. Ciò che marca la differenza tra la *Fledermaus* e la produzione precedente, e conferisce a questo lavoro un ruolo germinale, è il rimpianto acuto dei tempi passati, il desiderio struggente di rivivere i sogni svaniti. Lo stesso intrigo del *Pipistrello*, ovvero la cena predisposta nel palazzo del principe Orlofsky dal dottor Falke per ordire una beffa



Invito alla prima di **Die Fledermaus** di Johann Strauss jr. il 6 aprile 1874 al Theater and der Wien.

a Eisenstein, nasce come allegra vendetta per un fatto avvenuto l'anno prima e ricordato nella stessa serata, tra le risate e le coppe di champagne, dai due amici. Anche i travestimenti, come sempre il sale della trama, rimandano a un altrove di fantasie irrealizzabili. La cameriera Adele va al ballo rubando i vestiti alla signora, la moglie infelice e tradita si maschera da maliarda zigana, il vecchio spasimante Alfred finalmente si cala nei panni del marito, anche se solo per passare una notte in galera, il borghese Eisenstein raccoglie i suoi quattro vocaboli in francese per farsi passare da marchese parigino, tutti insomma sembrano desiderosi di vivere una vita diversa e cercano nello champagne l'oblio dalla realtà. *Die Fledermaus* è imbevuta di una languida e sottile nostalgia, che serpeggia nella musica di Strauss

come il lento e dolce corso del Danubio attraversa le pianure del turbolento regno di Francesco Giuseppe. L'altra caratteristica che accomuna la *Fledermaus* a questo confine di civiltà rappresentato dal Danubio consiste nella inestinguibile pluralità dei sentimenti, incarnata nella maniera più idiomatica dal valzer. Prima di dedicarsi al teatro, Johann Strauss jr. aveva rappresentato per oltre vent'anni l'essenza stessa del Carnevale viennese. Un ballo o una qualsiasi forma di intrattenimento danzante senza la magia delle melodie della famiglia Strauss, sfornate in centinaia di valzer, polke, marce e quadriglie, era semplicemente impensabile. L'immedesimazione del pubblico con la *Fledermaus* nasce da questo immediato riconoscimento nello

spirito della danza, che ha conferito alla musica un ruolo cruciale nella vita sociale e culturale di Vienna. I meravigliosi valzer della *Fledermaus* esprimono in maniera perfetta l'ambiguità dei sentimenti, la doppiezza delle situazioni e più in generale il sottile confine che separa il reale dalle illusioni, le apparenze dalla sostanza, il vero dal falso. In un certo senso, è significativo che il successo della *Fledermaus* sia il frutto di un momento di depressione economica e di crisi politica. L'esito disastroso della guerra con la Prussia nel 1866 aveva lasciato una scia di pessimismo tra le élite politiche e culturali. Era forse la prima volta da oltre un secolo che l'Impero avvertiva con chiarezza il peso della sua fragilità e i pericoli della natura multi-etnica dello stato. Il crollo della Borsa di Vienna il 9 maggio 1873 diede infine

il colpo di grazia alla borghesia liberale, che sentiva tremare sotto i piedi la sicurezza economica e le certezze politiche. Per dare un'idea del terremoto sociale e culturale avvenuto in seno alla borghesia viennese è sufficiente riportare il dato del consumo medio di champagne di un noto ristorante, passato da 40 bottiglie per sera nel dicembre 1872 a soltanto 2 nel dicembre 1873. Alla luce di questa traumatica crisi, anche la celebrazione dello champagne durante la opulenta cena dal principe Orlofsky assume un valore diverso e ancora nel segno della nostalgia, il rimpianto per un benessere perduto e una *joie de vivre* svanita insieme ai capitali divorati dai fallimenti degli investitori.

L'incertezza e il senso di precarietà del resto sono lo sfondo naturale della cultura mitteleuropea. Il *limes* danubiano non è mai stato una frontiera sicura e impenetrabile, una linea di demarcazione netta con l'oscuro e indecifrabile mondo slavo esteso a Nord della riva del fiume fino alle misteriose regioni degli Urali. La minaccia delle orde slave ha rappresentato una fonte di preoccupazione ancora più costante e viscerale forse delle incursioni ottomane, ma allo stesso tempo l'afflusso di popoli transdanubiani ha trasformato l'Impero in una congerie di minoranze etniche difficili da governare. In un trattato sul Danubio del poeta tedesco Siegmund von Kirken, tradotto in italiano nel 1685, si legge che

[di questo Fiume è meraviglioso, che esso \(presso li minori, come il Pò in Italia, & il Tamigi nell'Inghilterra\) solo fra i gran Fiumi dell'Universo](#)

[tenda il suo corso direttamente verso l'Oriente, fuorché in Ungheria, dove si torce un poco verso mezzo giorno, e nella Misia verso il Settentrione, forse per un'effetto mirabile della Provvidenza Divina, acciò hoggidì il Nemico Commune del Cristianesimo non possa per acqua, e per terra adoperarsi con la sua tirannica Potenza alla rovina d'esso.](#)

L'atavico terrore suscitato dal mondo caotico e barbarico affacciato sull'altra riva del Danubio viene esorcizzato nella *Fledermaus* in maniera curiosa, assegnando al personaggio del principe Orlofsky, incarnazione del nababbo russo dalle risorse illimitate, la voce di un mezzosoprano *en travesti*. Ecco che affiora un altro aspetto della congenita ambiguità del mondo danubiano, che trova nell'operetta di Strauss una misura perfetta d'espressione. Il desiderio sessuale non è mai un prisma trasparente, bensì un corpo opaco che non permette alla luce di filtrare in maniera completa. Ogni rapporto sentimentale è offuscato dalla presenza di lati oscuri, di pulsioni inconfessabili. Per inciso, ciò non riguarda solo le relazioni tra il maschile e il femminile, che sin dai tempi di Cherubino hanno ampiamente rivelato il carattere nebuloso e ambiguo dell'erotismo. La voce di Alfred, per esempio, esercita un potere seduttivo così intenso su Rosalinde da turbarla fino al punto di mettere a repentaglio il proprio onore. Lo stesso Eisenstein, campione di quella perduta leggerezza nell'assaporare la vita in cui si rispecchiava il pubblico viennese, cade in preda a un delirio erotico

alla semplice vista della moglie in maschera. Anche in questo caso il simbolo prevale sul reale. Eisenstein non desidera in realtà conquistare una persona in carne e ossa, il cui corpo dovrebbe peraltro conoscere a occhi chiusi, visto che si tratta di sua moglie, bensì smania per possedere l'eterno femminile, la donna in quanto forma astratta del piacere. È significativo che il pegno d'amore di questa folle nottata d'intrighi e di maschere sia proprio un orologio a ciondolo, uno strumento per misurare il tempo che fugge. Il Danubio è un teorema di ambiguità e d'incertezze. Ovidio, in una delle sue *Lettere dal Ponto*, lo definisce *binominis*, un fiume con due nomi. In effetti, gli antichi scrittori greci lo chiamano Ister, ma ciascuno di loro ha un'opinione diversa sul punto in cui il fiume cambia nome. L'Impero stesso, dopo la disfatta del 1866, assume una doppia identità, austriaca e ungherese, frutto del compromesso tra la monarchia asburgica e la nobiltà ungherese. L'operetta viennese rispecchia lo stesso carattere proteiforme. La musica, per esempio, offre di norma una miscela ben dosata di valzer e di csárdás, di melodie austriache e ungheresi. Nella *Fledermaus*, Rosalinde canta una csárdás, "Klänge der Heimat" (suoni della mia patria), per dimostrare di essere una vera contessa ungherese. Questa inflessione magiara resta un elemento caratteristico dell'operetta anche dopo la dissoluzione della Kakania, come la chiamava Musil. L'anacronistico irrocervo imperial-regio, dilaniato e alla fine ridotto in polvere dal virus del nazionalismo, sopravvive dopo la guerra nella



mitologia regressiva del teatro commerciale. Le estreme propaggini dell'operetta sono il frutto del genio teatrale di Emmerich Kálmán, un ebreo ungherese compagno di studi di Béla Bartók e Zoltan Kodály all'Accademia di Budapest. I suoi lavori migliori del periodo viennese, come *Der Zigeunerprimas*, *Die Csardásfürstin*, *Gräfin Mariza*, hanno sullo sfondo il pittoresco paesaggio del Kitzsch ungherese, rimpinzato di lautari e danze gitane. Questa scenografia di cartapesta ovviamente era lontana anni luce dall'autentico mondo rurale ungherese, esplorato in quegli stessi anni dai suoi vecchi compagni di studi Bartók e Kodály, armati di fonografi e taccuini per gli appunti e tesi alla scoperta di un mondo musicale sconosciuto e primitivo. L'elemento Kitsch tuttavia era congenito all'operetta viennese, proprio per il suo carattere intimamente connesso al vuoto di valori della "gaia Apocalisse" dell'Impero. Hermann Broch, in un saggio dedicato a Hugo von Hoffmannstahl e il suo tempo, osserva che

[Vienna si affidava ai suoi "diritti decorativi", e – questo è il punto essenziale – era legittimata a farlo in maniera sostanziale, non solo perché il decorativismo era una caratteristica fondamentale dell'epoca, ma più ancora perché esso aveva ottenuto l'effetto più puro e squisito nella tradizione teatrale e musicale dell'Austria.](#)

Il declino inesorabile della vitalità dell'Impero veniva compensato dalla realtà fittizia della scena, dove ancora si fingeva la vita spensierata dell'alta

società e la persistenza del mito dell'Austria felix (*Alii bella gerunt, tu felix Austria nube*, secondo il motto del re d'Ungheria Mattia Corvino, gli altri fanno le guerre [per accrescere i territori], tu, Austria felice, ti sposi). L'interprete più fedele di questa estate di San Martino dell'operetta viennese è un musicista nato in una città sul Danubio oggi divisa da un ponte su cui passa il confine tra l'Ungheria e la Slovacchia, Franz Lehár. Figlio di un maestro austriaco di bande musicali militari, Lehár incarna in maniera perfetta il crogiolo di tradizioni e influssi musicali confluiti nel genere dell'operetta. La madre, Christine Neubrandt, era una donna ungherese di origini tedesche e il giovane Franz crebbe parlando in ungherese, tant'è che decise di aggiungere un accento acuto nel cognome per sottolineare questa radice linguistica. Il padre presta servizio in diverse caserme sparse sul territorio dell'Impero, prima di iscrivere il figlio al Conservatorio di Praga. Preso il diploma di violino, Lehár si dedica agli studi di composizione su suggerimento di Dvořák e comincia prestissimo a dirigere bande militari come il padre, prima in Slovacchia e in seguito a Pola, in Istria, presso la Marina imperial-regia. Le sue prime operette, accolte con alterna fortuna, risalgono all'ultimo scorcio dell'Ottocento. La svolta nella carriera di Lehár e il successo dei suoi lavori cominciano però all'alba del nuovo secolo, in concomitanza con l'inizio della collaborazione con due librettisti di origine ebraica, Victor Léon, alias Victor Hirschfeld, e Leo Stein. Léon veniva dalla borghesia intellettuale ebraica ungherese, mentre Stein

era originario di Leopoli, il cuore del mondo yiddish e dello shtetl. Dalla collaborazione tra questi tre artisti nasce il lavoro più rappresentativo di questo tramonto dorato dell'operetta, *Die lustige Witwe*, rappresentata al Theater an der Wien il 30 dicembre 1905 con Mizzi Günther come Hanna e Louis Treumann nei panni del conte Danilo. In mezzo al pubblico della produzione originale si trovava anche un giovanotto squattrinato con ambizioni artistiche, Adolf Hitler, che, a dispetto delle numerose implicazioni con il mondo ebraico dello spettacolo, nutrì fino agli ultimi giorni un amore viscerale per *La vedova allegra*. L'ossessione di Hitler per la musica di Lehár arrivò al punto di concedere alla moglie ebrea di Lehár il titolo di Ehrenarierin, ariana onoraria, salvandola dai campi di sterminio. In cambio, Lehár dovette prestarsi a interpretare la parte dell'artista di regime, partecipando a vari eventi di propaganda e accettando di mettere la sua musica al servizio del Terzo Reich. Tentò anche di dedicare la sua ultima operetta, *Giuditta*, a Mussolini, che però declinò l'offerta sostenendo che essa non rappresentasse in maniera adeguata i valori del fascismo. Lehár forse sperava di incrementare la sua quota di mercato italiano, dove aveva rappresentato già un paio di lavori scritti in collaborazione con librettisti italiani, *La danza delle libellule* nel 1922 e *Gigolette* nel 1926. All'altro autore della *Vedova allegra*, Victor Léon, toccò invece una sorte ben diversa. Rimasto in Austria dopo l'Anschluss, l'annessione al Terzo Reich nel 1938, Léon fu spogliato di tutti i beni e il suo nome bandito da ogni teatro. Costretto a nascondersi

per sfuggire alla cattura, morì di privazioni in quella stessa Vienna che per oltre trent'anni aveva applaudito i suoi spettacoli. Leo Stein invece, verrebbe da dire per fortuna, era scomparso nel 1921, risparmiandosi la vista di tanti orrori e soprattutto la metamorfosi in cupa caserma razzista di una città come Vienna, da sempre aperta e accogliente con gli artisti di talento.

Lo sfruttamento a tappeto della *Vedova allegra* da parte dei nazisti ha portato in qualche caso a identificare l'operetta di Lehár con la civiltà tedesca tout court. Dmitrij Šostakovič, per esempio, cita un tema della *Vedova allegra* nella Settima Sinfonia, per rappresentare l'assalto dell'esercito nazista a Leningrado. L'idea piacque anche al rigido antifascista Béla Bartók, che cita lo stesso tema nel suo *Concerto per orchestra* in contrapposizione a una nostalgica canzone d'amore ungherese.

I trent'anni che dividono la *Fledermaus* dalla *Vedova allegra* scavano un solco profondo nello stile dell'operetta viennese. Il sorriso nostalgico della musica di Strauss lascia il posto alle nevrotiche marcette di Lehár. La lunga depressione economica iniziata con il crollo della Borsa del 1873 e la profonda crisi politica della vecchia élite liberale, che negli ultimi decenni del secolo non riesce a contenere e contrastare l'ascesa del populismo razzista a destra e le tendenze radicali del movimento operaio e dei partiti socialisti a sinistra, segnano anche il volto dell'operetta. La leggerezza un po' infantile di un personaggio come Eisenstein si tramuta nella cupa introversione da

bel tenebroso di Danilo, che sotto il manto del futile travestimento pontevedrino nasconde un sentimento drammatico della vita e un'inclinazione quasi patologica al conflitto. Il tema del denaro è la cartina di tornasole dei valori della vita. Nella *Fledermaus* le sterminate ricchezze del principe Orlofsky sono fonte d'invidia solo per la serva Adele, mentre nella *Vedova allegra* i milioni di Hanna Glawari fanno gola a una nazione intera. In maniera paradossale, la vicenda dell'operetta di Lehár rappresenta la parodia del motto Austria felix, che non avrebbe bisogno di guerre ma soltanto di buoni matrimoni per condurre la sua politica estera, proprio alla vigilia del conflitto più devastante che l'Europa abbia mai conosciuto e del tracollo stesso dell'Impero.

Come ogni altro fenomeno dell'arte umana, la vita dell'operetta traccia una parabola, che abbraccia grosso modo un secolo di storia. Da un punto di vista artistico, l'operetta ha dimostrato di essere un genere vitale fino all'epoca della Grande guerra, anche se la produzione di nuovi lavori non è cessata negli anni Venti e Trenta. E ha incuriosito diversi artisti di primo piano, che hanno scritto lavori di questo genere anche in tempi orientati in tutt'altra direzione. Šostakovič per esempio compone nel 1959 *Mosca, quartiere Ceremuskij*, che prende spunto, con lo stile leggero dell'operetta, dalla cronica carenza abitativa della vita sovietica. Leonard Bernstein lavora per anni al progetto di un'operetta filosofica sul *Candide* di Voltaire, che alla fine prende forma dopo un'interminabile fila di revisioni e ripensamenti. Allo stesso modo, il successo dell'operetta

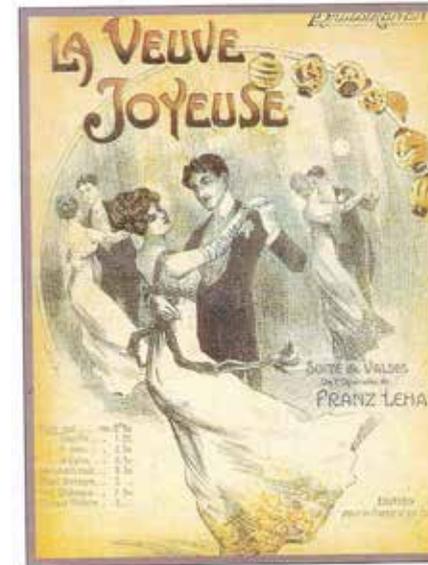
# L'acqua del Lete

di Claudio Magris

travalica i confini di Parigi e di Vienna per diffondersi in maniera copiosa in tutta Europa e in America. La British operetta di Gilbert & Sullivan, l'operetta ungherese, l'operetta jazz degli anni Venti, l'operetta italiana di Ruggero Leoncavallo, Carlo Lombardo e Virgilio Ranzato e persino l'operetta yiddish testimoniano le multiformi propaggini di questo tipo di teatro, che ha incarnato l'esigenza irriducibile a sfogare nell'umorismo e nella favola la pressione sempre

più asfissiante del controllo sociale. La civiltà del valzer, forma sublimata di rapporto erotico, ha trovato nell'operetta la sua espressione più tipica, malgrado la sua influenza superasse di gran lunga i confini del teatro. La grande operetta viennese esala forse il suo ultimo respiro vitale in *Der Rosenkavalier* di Hofmannstahl e Strauss, che hanno voluto rendere omaggio a un mondo ormai irrimediabilmente perduto tramite la parodia colta di un genere capace di

rappresentare l'essenza della vita di un'epoca. I valzer del *Cavaliere della rosa* volteggiano sul vuoto di valori di un mondo giunto al tramonto, come la bellezza quasi offuscata della Marescialla e la nobiltà oramai corrotta del barone Ochs. La musica di Strauss accetta con rassegnazione il vuoto della sua epoca, tributando gli onori funebri a questo mondo dell'operetta con struggente nostalgia per ciò che di vivo e di profondo ha saputo rappresentare.



Napoleone diceva che l'acqua del Danubio possedeva la virtù di quella del Lete, il mitico fiume greco che donava l'oblio; molti anni dopo, anche la trascinate malinconia del *Pipistrello*, forse la più bella operetta di Johann Strauss, canterà questa lieve saggezza dell'illusione e della fuga: "è felice chi dimentica ciò che non si può più mutare", si dice nel *Pipistrello*, chi è capace di scordare l'irreparabile. Il valzer, che Strauss profuse a piene mani con una febbrile disinvoltura – nella quale l'estro creativo dell'artista popolare s'intrecciava all'assidua produttività del fornitore di beni culturali facilmente consumabili –, è stato il sigillo d'una civiltà complessa che cercava rifugio nella leggerezza e che cercava in primo luogo di scansare il dramma e la tragedia. Forse per questo un attemptato burocrate asburgico poté dire che in fondo l'impero di Francesco Giuseppe aveva cessato realmente di esistere già con la morte di Strauss, come se quel mondo danubiano dal quale è nata tanta parte della più ardua e severa intelligenza moderna potesse riconoscersi soprattutto nella grazia superficiale e spumeggiante del *Bel Danubio blu*. In quel suo ritmo circolare di una gioia che sempre fugge per sempre tornare ma più tenue e lontana, il valzer aveva fuso i due stati d'animo, apparentemente antitetici ma strettamente connessi, con i quali l'Austria presagiva e fingeva d'ignorare la propria fine: lo scetticismo e la nostalgia. Nell'abbandono al movimento ondosso del valzer c'è la tenera ironia di chi vive un'esperienza pagana e terrestre prigioniera della caducità, di chi punta tutte le sue carte sui sensi e sull'attimo, sulla pausa sottratta ai doveri e agli affanni, sul piacere di un presente che ci si illude di strappare alla corsa del tempo ma che si sente segnato dalla consapevolezza dell'effimero.

Nel valzer sembrano così unirsi grossolanità e struggimento, faciloneria ridondante e gracile ma vera poesia. È l'espressione di una festa e del suo rimpianto, di una felicità forse accomodante ma certo riscattata dal senso della sua vanità e del suo dileguare. Quando comincia a furoreggiare, negli anni fra il congresso di Vienna e il Quarantotto, il valzer appare un tipico ingrediente della politica culturale praticata dall'Impero, di quel consenso popolare perseguito anche tramite l'ideologia del disimpegno e della gioia di vivere, dell'aurea mediocritas e del pigro appagamento del presente.

1 Leopardi osserva inoltre, in un passo dello *Zibaldone* del 23 settembre 1821: "Terribile ed *awful* è la potenza del riso: chi ha il coraggio di ridere è padrone degli altri, come chi ha coraggio di morire".

2 W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno, 1982.

3 Ovidio, *Epistulae ex Ponto*, Libro I, lettera a Severo: "Stat vetus urbs, ripae vicina

binominis Histri, moenibus et positu vix adeunda loci".

4 H. Broch, *Hofmannstahl und seine Zeit*, in *Schriften zur Literatur I: Kritik*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno, 1975.

Sono gli anni del congresso che “ne marche pas: il danse”, dei caffè e delle locande dove echeggiano i primi valzer di Lanner e di Strauss padre, dove quest’ultimo inneggia – come dice il titolo d’un suo valzer – alla vita intesa tutta come un ballo. I viaggiatori stranieri, specialmente quelli provenienti dalla severa Germania protestante, contemplano sdegnati e affascinati questa Vienna cattolica e pagana in cui è sempre sabato sera, dove neppure il colera – osservava Wagner nel 1832 – altera l’atmosfera baccantica e dove pare di trovarsi in un paradiso terrestre senza il serpente, senza l’albero del bene e del male e senza le faticose teorie che turbano il piacere dell’immediatezza. Questo era il ritratto non di una realtà ma di un mito, di quella politica di alienazione sensuale che cercava di fare di Vienna, come si diceva allora, la Capua degli spiriti. A questo mito, contro il quale insorge tutta la grande cultura austriaca, il valzer presta la sua amabile seduzione. Da Lanner a Strauss padre, da Johann Strauss ai suoi fratelli ed epigoni, il valzer fornisce un commento ai fatti della cronaca e della storia, che vengono così ammorbidenti in una confidenziale familiarità: tutto finisce in valzer e viene messo in valzer, dalla campagna di Radetzky alla rivoluzione del Quarantotto, dal crollo in borsa alla speculazione edilizia al genetliaco dell’imperatore, che danno il titolo a composizioni famose. La civiltà del valzer – e, successivamente, dell’operetta – costituisce in tal senso una delle prime e più grandi manifestazioni di industria e di consumo culturale, una delle più straordinarie operazioni di sfruttamento commerciale ossia di

mercificazione dell’arte. Iniziatore di questa formidabile speculazione, Strauss sa ancora sfuggire alla sua desolante e banale volgarità per la tenue ma inconfondibile poesia ch’egli riesce ad afferrare, pur nella sua routine di mestierante che sforna a spron battuto migliaia di composizioni secondo le esigenze del mercato e della moda o del fatto di cronaca del momento. Se la produzione di Strauss rappresenta un esempio di industria culturale di proporzioni insolite per l’Europa ottocentesca, quest’industria culturale è unica nel suo genere perché si fonda su una coralità popolare eccezionalmente omogenea e su una coerenza individuale ed artigiana ancora intatta. Strauss non è Lehár, anche le sue opere minori hanno una consistenza sconosciuta alle tarde o volgarucce operette che nascono quando quella cultura di massa ha perso l’organicità della sua autentica natura popolare. L’operetta vera e propria nasce e fiorisce quando è tramontata l’epoca del sapiente e ispirato lavoro individuale di Strauss: le operette successive stanno ai valzer di Strauss come le canzonette in serie stanno ai lavori dell’artigianato individuale che ancora conservano l’impronta personale dell’artefice. Non a caso i più grandi e nostalgici poeti dell’Impero asburgico hanno disprezzato l’operetta, scorgendo in essa la degradazione caricaturale e sguaiata di quel mondo e di quei valori della vecchia Austria che ad essi eran così cari. Da Joseph Roth a Karl Kraus, da Hermann Broch a Robert Musil, tutti i veri cantori dell’Impero hanno

smascherato ferocemente i banali lustrini con i quali la declinante società austroungarica cercava di celare e coprire il proprio vuoto e la propria crisi, così come l’ecllettismo delle facciate falsogotiche, falsorinascimentali e falsobarocche del *Ring* copriva con una vernice estetizzante, secondo Broch, l’assenza di un reale centro di valori. Il più appassionato aedo della grandezza imperiale e del suo tramonto, Joseph Roth, vedeva nell’operetta la divulgazione massificata della banalità ovvero la profanazione dell’ethos imperiale; Karl Kraus, che negli *Ultimi giorni dell’umanità* ha scorto con sguardo profetico e apocalittico come la fine dell’Austria s’identificasse con la fine di tutta una civiltà e di una misura umana, scherniva con beffardo furore quel mondo sconosciuto nel quale “personaggi da operetta recitavano la tragedia dell’umanità”. È vero che, paradossalmente, Kraus ha anche amato l’operetta, ma l’ha amata proprio perché avvertiva nella sua superficialità la voce più coerente di una civiltà che si votava alla superficialità e al vuoto. Contro la falsità dello pseudo-autentico, di cui l’epoca si ammantava, l’operetta gli appariva il volto autentico e verace del falso imperante; la sua lode era la polemica lode impartita al negativo. Nella stereotipa convenzionalità dell’operetta i grandi orfani dell’aquila bicipite vedevano infatti la manifestazione più evidente di quel processo di appiattimento che aveva trasformato l’universalismo imperiale asburgico nella livellata e massificata società borghese, il trionfo della stazione di Milano o dei Supermarket sulla Hofburg.

La vecchia Austria è stata infatti grande proprio perché è stata una “stazione meteorologica della fine del mondo”, perché la sua cultura ha vissuto con eccezionale intensità ed eccezionale anticipazione i problemi e le crisi che hanno investito tutta la coscienza occidentale moderna: la disgregazione della totalità, la perdita del significato delle cose e del volto unitario del mondo, la riduzione dell’arte a mercato, lo sfacelo di ogni ordine e di ogni gerarchia. La fioritura dell’operetta è stata il festival e l’avanspettacolo di questa fine, il suo allegro e furbesco sfruttamento commerciale. Ripresentare e riproporre le operette è dunque un’operazione culturalmente neutra, una piacevole occasione di divertimento e di futilità. Un’occasione certo positiva, perché nella vita c’è – e c’è sempre più – una sacrosanta esigenza di divertimento, di disimpegno, di evasione, di godibile pausa e gradevole fatuità. Ma per essere positiva, quest’occasione deve essere consapevole di tale sua natura, senza arrogarsi pretese culturali; tale distanza critica è particolarmente opportuna a Trieste, città all’affannosa e insicura ricerca di giustificazioni culturali che legittimino l’indifferente fluire quotidiano e città nella quale il retaggio austroungarico viene così spesso frainteso e avvilito in un pacchiano cliché folcloristico. Del resto se l’operetta ha una dimensione culturale, questa risiede nella sua sorridente coscienza della propria vacuità, nella sua cinica e amabile consapevolezza della propria inconsistenza. Se l’operetta contribuisce al trionfo dello spirito della *pochade* (col commissario in mutande assieme agli adulteri e

ai libertini, diceva Umberto Saba che vi scorgeva l’esito e la morte dell’Ottocento) e se essa dunque rientra nella volgarità di gran parte dell’intrattenimento culturale di massa, essa – a differenza di altri fenomeni affini – rivela almeno di esserne conscia. Il suo allegro cinismo, consapevole e lieto di essere insignificante, la preserva dall’arroganza di tanti altri prodotti dell’industria culturale che reclamano una dignità sociologica o politica o ideologica. Caricatura rivistaiola della civiltà asburgica, l’operetta ne ha almeno tratto l’ironico senso del limite, la garbata e malinconica misura di chi non s’illude sulla propria vanità. E da questa sommessa disillusione può nascere allora una lieve ma vera poesia della caducità e della fragilità, il dimesso e struggente sospiro nel quale la crassa superficialità prende coscienza di se stessa e con ciò impercettibilmente si trascende nel sentimento di una pienezza di vita fuggente e inafferrabile. Così la *Vedova allegra* svela non solo la beata stupidità scopertavi dall’omonimo film di Lubitsch o la crudeltà sensuale messavi a nudo dal film di Stroheim, ma anche la spumeggiante grazia di un abbandono all’effimero, trasferita nella malinconia di una sensualità incapace di giungere all’amore. Compiacente dispensiere di melodie concilianti, il valzer – certo soprattutto quello di Strauss – sa infatti anche sfiorare la profondità di quella gioia capace di affermare se stessa oltre la coscienza del tragico e della fine e volta ad eludere la tragedia non per vacuità ma per una garbata avversione alla scompostezza. Ammirato da Brahms,

uno Strauss poteva muoversi con finezza in quello spazio intermedio fra l’arte e il consumo. Il valzer dell’imperatore ci dice ancor oggi tutta l’armonia della fine e tutta la nostalgia per ogni armonia perduta, soprattutto per quella tenera e irripetibile misura dei sensi così esposta all’assalto dell’anonimato e della dissonanza. Weininger, tragico genio della moralità, disprezzava nel valzer il simbolo di ciò che gira e ritorna sempre su se stesso senza progredire; in *Odissea nello spazio* Kubrick ha visto in quel roteare il disteso abbandono di chi gira all’unisono con il mondo e si sente in accordo con la legge di quel respiro. Forse la festa del valzer è immorale, ma lo è come ogni si detto al fluire della vita al di sopra delle sue lacerazioni e della sua indifferenza.

Tratto da *L’operetta a Trieste*, Trieste, Teatro Comunale “Giuseppe Verdi”, 1976 (una parte di questo articolo è apparsa il 20 agosto 1975, col titolo *Un impero che cadeva a tempo di valzer*, sul «Corriere della Sera»).



# Amore, dolore e gioia

## La Contessa Maritza

di Ernesto G. Oppicelli



La voce dell'indimenticabile tenore Fritz Wunderlich nel Lied di Tassilo da *Gräfin Mariza* "Grüss mir die süßen, die reizenden Frauen in schönen Wien" (nella versione italiana di Boschetti e Delvecchio diventa imperfettamente "Tu che di Vienna nel lieto frastuono ritornerai") ti entra dentro per farti capire che nel mondo dell'operetta la musica è davvero preziosa. Wunderlich ne fa godere ogni nota con uno stile impeccabile: adesione, grazia e amore per la musica si mettono in perfetta luce. E la melodia del compositore Emmerich Kálmán è resa al cento per cento per quel che vale, ossia molto, moltissimo. Wunderlich cantò anche, sempre con sublimi accenti, *Die schöne Müllerin* di Schubert, l'opera (Monteverdi, Beethoven, Scarlatti, Verdi...) e l'operetta (Kálmán, Lehár, Millöcker, Zeller...) quasi per significare che non ci sono limiti per la bella musica. Un Tassilo – il protagonista maschile di *Gräfin Mariza* – eccezionale è stato anche il tenore Nikolai Schukoff nella messa in scena a Mörbisch nel 2004, interprete ideale del genere operettistico: aiutante sa cantare benissimo, tenore sa recitare benissimo, attore e sa ballare benissimo... Questo per arrivare a dire che *Gräfin Mariza* potrebbe anche essere intitolata *Tassilo* (tuttavia molto meglio la scelta al femminile), perché la storia di quest'operetta unisce i due personaggi alla pari. È indubbiamente il capolavoro di Emmerich Kálmán per una qualità musicale che si traduce in bellezza melodica e in sorprendenti armonie, perfino superiore alla *Principessa della csárdás* che ha pur sempre guadagnato i favori del pubblico in maniera più soddisfacente della *Gräfin Mariza*.

La première – 28 febbraio 1924 – e le sue successive 373 rappresentazioni al Theater an der Wien fruttarono comunque a Kálmán un trionfo inequivocabile.

Che cosa propone quest'operetta? Amore, dolore e gioia a profusione. Un conte impoverito, Tassilo Endrödy-Wittemburg, a causa della perdita di tutti i propri beni, cerca lavoro e lo trova – sotto il nome di Béla Török – come funzionario nella proprietà della ricca contessa Maritza. Egli s'innamora della contessa? Ebbene sì. Ella s'innamora del suo funzionario? Ebbene sì. Ma emerge un però: il forte sentimento si unisce all'orgoglio di Tassilo che si sente umiliato di non poterle offrire nulla, e al tempo stesso all'orgoglio di Maritza che si sente anch'essa



Mariza al Theater an der Wien, diretta da Anton Paulik, aveva alle spalle già enormi successi con operette come, ad esempio, *Der Zigeunerprimas* (1912), *Die Csárdásfürstin* (1915), *Das Hollandweibchen* (1919) e la bellissima *Die Bajadere* (1921) (lasciatemi confessare che quest'ultima è la mia preferita). Si era adoperato per trovare nuovi respiri, più sofisticati – come in *Die Faschingsfee* (1917) – e gli era, credo, necessario tornare alle proprie atmosfere balcaniche, desiderando fortemente riconquistare e assaporare il grande successo della *Principessa della csárdás*. Tormentava i suoi librettisti, Julius Brammer e Alfred Grünwald, affinché gli preparassero una storia dove sprigionare di nuovo il proprio istinto magiaro e dare così al pubblico quel che il pubblico amava: allora piacevano molto le orchestre zingane, le melodie sincopate che passavano dal tono maggiore a quello minore in un impeto vibrante e saporito come paprika, con al centro il piacere di esistere. Brammer e Grünwald accontentarono il buon Emmerich con una fiaba che sapeva di realtà e viceversa. La contessa era un po' la donna di un sogno, Tassilo invece rappresentava l'evidente realtà che all'epoca non sorprende nessuno: uno dei tanti nobili spiantati che si riducevano ad accettare impieghi modesti pur di continuare a vivere. Kálmán era naturalmente soddisfatto di comporre nuovi temi magiari, e soprattutto di inserirli in un lavoro di proporzioni drammatiche con un ineffabile tocco di romanticismo: non una passerella di bei numeri musicali, ma un tutt'uno di straordinaria

umiliata di unirsi con un uomo di ceto inferiore al proprio. Quindi tra i due sembra non accadere nulla. Mentre Maritza, per risolvere la questione, s'impegna invece a sposare il benestante barone Kolomán Zsupán di Varasdin. È una coppia ben assortita? No, e allora? Meno male che Tassilo ha una bella sorella, Lisa, che piace a Zsupán. Maritza vede Tassilo insieme a Lisa, senza sapere che ella è sua sorella. S'ingelosisce? Sì! Intanto, Tassilo fortunatamente riesce a recuperare i propri beni. Non è più Béla Török e, finalmente tornato nelle vesti di conte, si sente sinceramente a posto nel chiedere la mano a Maritza. Tutto chiarito: Maritza libererà Zsupán dall'impegno e sposterà felicemente Tassilo, così come Lisa troverà nel birichino Zsupán il proprio uomo ideale. Tutti felici. Soprattutto il pubblico, che è stato preso in trappola dalla musica che ha accompagnato tutte queste peripezie.

Emmerich Kálmán (Siofok, 24 ottobre 1882 – Parigi, 30 ottobre 1953) nel 1924, anno della première di *Gräfin*

efficacia. Quindi una première segnata dalla gratitudine di applausi scroscianti. Nell'ammirevole cast di quella sera, spiccava Hubert Marischka come Tassilo, cesellatore della gemma "Komm, Zigány, komm Zigány, spiel mir ins Ohr", voluta proprio da quel leggendario interprete, che all'epoca era anche il direttore del Theater an der Wien; quest'aria si trova nel finale del primo atto, seguita da una focosa *csárdás* suonata da un'orchestra zigana sul palcoscenico, con un effetto sorprendente, capace di lasciare il pubblico a bocca aperta. Betty Fischer è stata invece la prima Maritza e Max Hansen il primo Zsupán; nel cast figurava anche Hans Moser che immaginiamo fosse molto divertente nel ruolo di Penizek (Kudelka), un simpatico servo che inappropriatamente cita sempre celebri frasi teatrali, provocando l'ilarità di tutti. L'operetta non presenta tuttavia quell'omogeneità drammatica che troviamo negli ultimi lavori di Franz Lehár, anche se nella danza si esalta e, come scrive Stefan Frey, in essa si intrecciano

[parody and existential pain, love and evanescence, waltz joy and csárdás despair, phony swansongs and genuine music – in short: ambivalences and contrasts make for the special charm of this operetta.](#)<sup>1</sup>

A pochi mesi dalla prima rappresentazione viennese ecco *Gräfin Mariza* a Berlino e a Budapest, in Svezia, in Finlandia, in Polonia, in Russia e in Cecoslovacchia. In Italia andò in scena il 17 ottobre 1924 al Teatro Malibran di Venezia con

Maria Gioana e Italo Bertini. Fece in breve il giro del mondo e ancora oggi continua ad essere rappresentata frequentemente. Negli Stati Uniti arrivò nel 1926: là, chissà perché, c'è l'uso di inserire *additional numbers* in ciò che sta già bene, anzi benissimo, così com'è. Denunciamo quindi l'incriminato compositore dei numeri aggiunti: è Al Goodman. Segnaliamo però anche che così non è successo a Wooster in Ohio nel 2003, dove la stabile Ohio Light Opera Company ha presentato una pregevolissima edizione di *Countess Maritza* rispettando integralmente la partitura originale – a testimoniarlo le incisioni discografiche in commercio, 3 cd, con tanto di *bonus track*, ovvero il brano che Kálmán scrisse per la versione cinematografica del 1932, "Du hast in deinen Augen den Himmel und das Glück", cantata con devota partecipazione da ottimi interpreti quali Brian Woods (Tassilo) e Julie Wright (Maritza). Mi è permesso fare una digressione? Questa Ohio Light Opera Company lo merita. Chi ama l'operetta, e ne ha la possibilità, corra a Wooster per vedere gli spettacoli di questa esemplare compagnia che da trentotto anni agisce tutte le estati nel teatro del College of Wooster, presentando in rotazione sette titoli per una cinquantina di rappresentazioni: si va dall'operetta classica al musical americano, resuscitando titoli che nemmeno in Europa si riuscirebbero facilmente a vedere, come quest'anno *The Little Dutch Girl*, *Das Hollandweibchen* o, se volete, *La donnina olandese*, proprio di Kálmán. Gli altri titoli? Eccoli: *Kiss me Kate* di Cole Porter, *Annie Get your Gun* di Irving Berlin, *La vie parisienne*

di Offenbach, *The Mikado* di Gilbert & Sullivan, *Have a Heart* di Jerome Kern (uno dei suoi musical più belli), *The Dancing Years* di Ivor Novello – che si vuole di più? Di Kálmán sono già state messe in cartellone una dozzina di operette, tra cui *Autumn Maneuvers*, *The Violet of Montmartre*, *Der Gute Kamerad*, *Miss Springtime*, *Der Zigeunerprimas*, *The Little King*.

Ma torniamo a *Gräfin Mariza* e al suo contenuto musicale. L'ouverture conquista subito con l'incantevole orchestrazione: Kálmán raggiunge l'apice del suo estro partendo da un maestosissimo in tonalità minore, per esultare in una superba *csárdás* in ritmo sincopato e facendo magistrale uso di glissandi d'arpa, celesta, percussioni e tromboni. Aveva o no studiato con Hans Kössler che ebbe come allievi anche Kodály e Bartók? E non aveva anche al suo attivo lavori di dotta ambizione come cantate e Lieder (*Jacobowski-Zyklus*, i venti *DalaiKlavierlieder*), una Sonata per pianoforte e lavori sinfonici (lo scherzo sinfonico *Saturnalia*, il poema sinfonico *Endre és Johanna*, *Mikes bucsuja* "melodram" per coro e orchestra)? Del resto, per i suoi Lieder vinse il Grand Prix Francesco Giuseppe (Budapest, 1907). Dopo l'applauso per l'ouverture, si alza il sipario sull'aia della proprietà della Contessa Maritza mentre l'orchestra esegue un andante dolce e cantabile a cui fa subito seguito un canto zingaresco intonato da Manja, "Glück ist ein schöner Traum", accompagnata dal clarinetto e dagli archi; il finissimo brano termina per sola orchestra in un lentissimo con l'indicazione *ppp*, tre volte piano. In ordine, il secondo brano prevede un

gruppetto di bambine che insieme a Tassilo cantano “Juliska, Rosika, sagen dir Grüss Gott”, ma questo delizioso momento è troppo sovente cancellato sia nelle rappresentazioni sia nelle registrazioni discografiche (che passano per “integrali”). Ora Tassilo si trova con un vecchio amico e si sprigiona la sua nostalgia per i tempi andati di Vienna: si trova proprio qui il gustoso Lied citato all’inizio – poteva non essere a tempo di valzer? No. Come dice bene Karl Schumann, questi valzer di Kálmán sembrano fatti più per la voce che per essere danzati, e il suono della voce si scioglie in un linguaggio caldo e appassionato. Si tratta di uno dei valzer più belli del genere operettistico che, sembra impossibile, Kálmán voleva eliminare durante le prove perché il lavoro gli sembrava troppo lungo.

Ed ecco adesso l’entrata di Maritza, in un eclatante numero pervaso di un clima magiaro traboccante di sentimento e di brio e in cui, non per nulla, la csárdás risuona per far felici: “Einmal, einmal, nur glücklich sein!”. Delicatissimo è il duetto che segue, intonato da Tassilo con la sorella Lisa: “O schöne Kinderzeit”. La tenerezza espressa dal movimento lento di questo valzer entra nei nostri cuori come un conforto, quello stesso che i due personaggi nutrono l’un verso l’altra. Il secondo refrain è accompagnato da un’altra dolcissima melodia eseguita dal violino solo – la ciliegina sulla torta.

Arriva Zsupán ed è subito un duetto elettrizzante, “Komm mich nach Varasdin”: sembrerebbe un duetto per soubrette e buffo, ma è cantato dal soprano, ossia Maritza, col buffo che, però, deve avere una

voce da tenore (stavo per scrivere tenorino, ma il termine non mi sembra garbato). Il grande finale, per celebrare l’unione tra Maritza e Zsupán, oltre a “Komm Zigány”, offre un altro valzer lento, “Eh’ ein kurzer Mond”. Le passioni del cuore si esprimono, ma non esplodono, è la festa che prorompe chiudendosi tuttavia nella malinconia con Tassilo che riprende il suo “Komm, Zigány” a cui si unisce la voce di Maritza nell’emozione e nel reciproco tacito amore.

Dal secondo atto ricordiamo due felici duetti tra Lisa e Zsupán: “Ich möchte traumen” e “Behüt dich Gott” confezionati bellamente in quattro quarti, e due magnifici numeri per Maritza e Tassilo, “Einmal möcht ich wieder tanzen” e “Sag ja, mein Lieb, sag ja” – il primo è un trascinate valzer tentatore e rivelatore, l’altro, ancora un valzer, molto lento e molto languido, celebrerà il loro immenso amore, anche se Maritza ancora è in dubbio sull’identità di Lisa, questa donna che tanto la ingelosisce. Nel finale del secondo atto, tra canti e danze, il malumore di Maritza è palese: lei pensa che Tassilo miri al suo danaro e platealmente gli getta in faccia dei quattrini; inoltre, come sappiamo, è rosa dalla gelosia, così Tassilo rivela infine che Lisa gli è sorella. Non c’è esultanza, però, perché Tassilo decide di lasciare la proprietà della contessa Maritza. Ma, sorpresa: nel terzo atto, arriva la benestante zia Božena che informa Tassilo del recupero di tutti i suoi beni. L’aiutante della zia, il signor Penizek (Kudelka), nel suo divertente linguaggio, racconta quanto sta accadendo a Maritza, che quindi si ravvede su Tassilo – non è dunque

uno in cerca di un appropriamento indebito! Poi, una lettera rivelerà anche le nobili origini di Tassilo. Bene! Ma bene! Va tutto a gonfie vele! Non sarebbe così se non fossimo al terzo atto, non vi pare? Il ghiaccio è rotto e i due protagonisti inizieranno una vita felice, come Lisa e Zsupán che andranno a vivere a Varasdin – due matrimoni, quattro cuori contenti, un pubblico appagato, sorridente, e felice anche lui. Può essere altrimenti? Per nessuna ragione al mondo!

Il terzo atto non è prodigo di molta musica, ma c’è sempre qualcosa che bisogna ricordare: un bel terzetto, “Braunes Mädel von der Puszta”, e l’aria di Tassilo “Wer hat euch erdacht”; Maritza e Tassilo poi chiudono la scena riproponendo “Sag ja”.

I librettisti Julius Brammer e Alfred Grünwald basarono la loro *Gräfin Mariza* sul famoso *Romanzo di un giovane povero* di Octave Feuillet, scrittore popolarissimo nella seconda metà dell’Ottocento, e anche dopo. Inventano la simpatica figura di Zsupán e i quiproquo che dalla sua presenza derivano. Ma gli autori non credevano fino in fondo in quello che avevano creato, e sembra che alla prova generale non nutrissero buone speranze, ma, come già sappiamo, la première fu un trionfo. Con la splendida *Gräfin Mariza* Kálmán dimostra ancora una volta di essere un grande del teatro operettistico: un’operetta che è un osanna alla musica magiara, anche se, debitamente, non mancano i valzer alla viennese e perfino i fox-trot per i divertenti duetti. Proprio le note ungheresi diedero modo a Robert Stolz di riconoscere a Kálmán un coraggioso e vitale estro, pur non apprezzandolo del tutto come uomo:

per il grande direttore d’orchestra austriaco, Kálmán era un uomo freddo, che egli vedeva come un uomo d’affari coronato da successo o come un avvocato che non sorride mai, e pronto a trovare a ridere su questo o quello (ricordiamo che Kálmán lavorò come critico per un giornale di Budapest). In effetti, era piuttosto avaro, e sapeva comunque trattare con intelligenza affari alla borsa valori. Un uomo cupo? Forse, tuttavia un uomo riservato e distinto che sapeva vestire bene, che non celava il suo lato melanconico, timoroso della povertà, pessimista e preciso fino alla pedanteria; un uomo che visse molto dignitosamente con un sincero amore per la sua famiglia. Nato a Siofok sulle rive del lago Balaton, Kálmán studierà all’Accademia Reale di Musica intitolata a Liszt. Ma, a causa di reumatismi alle mani, dovrà rinunciare alla carriera di pianista, a cui avrebbe tenuto molto. Compone musica da cabaret e operette; il successo della sua prima operetta *Tatáriárás*, andata in scena nel febbraio 1908 al Teatro Vígszínház di Budapest, viene colto dai viennesi così che il lavoro già l’anno dopo è messo in scena nella capitale austriaca col titolo *Ein Herbstmanöver* per 265 recite consecutive. E arriverà prestissimo anche in Italia: nel luglio del 1909 al Politeama Genovese con Jole Pacifici. Il compositore a Vienna deciderà di mutare il proprio nome Imre in Emmerich dando il via alla sua benedetta produzione operettistica. Nel 1928, rimasto vedovo, si risposerà con la bellissima Vera Makinskaja che gli darà due figlie e un maschio – Charles, anche lui compositore

e autore di operette. Quando Adolf Hitler, che amava le sue operette, gli propone di essere privilegiato dello stato di *ariano d’onore*, l’ebreo Kálmán opta per l’esilio negli Stati Uniti d’America, dove comporrà la sua ultima operetta – *Marinka*, presentata al Winter Garden di New York il 18 luglio del 1945 –, che si rifà al famoso fatto di Mayerling, ritoccato con un happy ending! Kálmán muore a Parigi nel 1953 e la sua salma verrà tumulata allo Zentralfriedhof di Vienna, dopo un funerale nazionale. Insomma, il nostro caro Emmerich era un uomo buono – le sue melodie non possono non farcelo pensare, entrano facilmente in noi per conquistarci e darci un tocco di felicità. Come una medicina, veramente buona per la nostra salute.



1 “Parodia e dolore esistenziale, amore e fugacità, la gioia del valzer e la disperazione della csárdás, canti del cigno posticci e musica genuina – in breve: ambivalenze e contrasti determinano il fascino speciale di questa operetta”.



# Champagne e qualcosa di più

## Il pipistrello

di Ernesto G. Oppicelli



Io non mi sogno mai niente. 'A sera mi corico stanco che Iddio lo sa. Quando ero ragazzo mi facevo un sacco di sogni... ma belli. Questi sogni che mi facevano svegliare così contento... Mi parevano spettacoli di operette di teatro. E quando mi svegliavo, facevo il possibile di addormentarmi un'altra volta per vedere di sognarmi il seguito. (da E. De Filippo, *Le voci di dentro*)

Che belle parole. I sogni del personaggio creato da Eduardo, Michele, sono i sogni di quel pubblico che ancora crede in quel genere teatrale che, a dirla con Kracauer, "poté nascere perché la società stessa in cui nacque era una società da operetta"! Pieno Ottocento, in Francia, col sigillo di Jacques Offenbach, l'Offenbach che pare abbia suggerito proprio a Johann Strauss di dedicarsi a questo teatro pieno di fantasia, spasso, voglia di vivere, e anche di abbandoni romantici. C'è chi è certo che il suggerimento avvenne al ristorante Zum Goldenen Lamm, nel 1864, ma c'è anche chi non ci crede affatto, data la spietata concorrenza tra i due. Comunque siano andate le cose, Offenbach, l'ambasciatore della gaiezza francese, ebbe in Strauss un erede, o meglio: un compagno di tutto rispetto – eccome!

Operetta: un termine simpatico – non è vero? – e non badiamo a chi dice che può sembrare un'indicazione spregiativa, tale da porre il genere in secondo piano rispetto all'opera. No no no, questa benedetta operetta fu posta in primo piano proprio da quel Jacques Offenbach che rivaleggiò con Johann Strauss in popolarità. Offenbach in verità mirava all'opera, ma trovò difficoltà a essere accettato nell'ambiente del *grand opéra* o dell'*opéra comique*, così si mise alle prese con un teatro musicale tutto suo, in cui satira e parodia – di quel teatro che gli aveva voltato le spalle – si accendono di una vitalità prorompente e sempre con lo scopo di suscitare ilarità senza la minima voglia di creare malanimo. Il buon Jacques era un uomo divertente, capace di instillare la propria allegria nel pentagramma da musicista di prim'ordine. L'operetta doveva così qualificarsi senza complessi d'inferiorità, e un artista come Johann Strauss finì con l'allinearsi al suo collega francese (francese... Offenbach poi non lo era, era nato in Germania, a Colonia nel 1819, figlio del cantore Juda Eberst della sinagoga israelita. Nella sua città non c'era il Conservatorio così andò a Parigi a studiare con Cherubini e Halévy, per diventare poi il più francese dei compositori francesi).



Primo compito dell'operetta è divertire, ridere è d'obbligo... e ridere anche di Wagner che detestava un'operetta come *Orfeo all'inferno* e sentiva il dovere di affermare che la musica offenbachiana emanava il calore di un cumulo di letame in cui si rivoltavano tutti i maiali d'Europa: oh sì, ci mise un po', ma poi si ravvide fino a proclamare Offenbach come un "divino Mozart". Rossini, invece, non ebbe titubanze: per lui Offenbach era "le petit Mozart des Champs-Élysées". È doveroso ricordare altri primi della classe e quindi spostarsi in Inghilterra per incontrare il librettista William Schwenck Gilbert che, con i suoi formidabili libretti, sposa ineccepibilmente le note musicali di Arthur Sullivan. Gilbert & Sullivan sono conosciuti in Inghilterra quanto la regina: a loro si deve un teatro musicale briccone che fa ribotta di un humour di finissima intelligenza. Non a caso i loro lavori li ascolti anche ai BBC Proms della Royal Albert Hall, entusiasticamente applauditi. Qui da noi, ma anche altrove, non sono purtroppo conosciuti a dovere, ma *The Mikado*, *The Gondoliers* o *H.M.S. Pinafore* (per citare solo tre titoli) non hanno nulla da invidiare né a *Orfeo all'inferno* né al *Pipistrello* né al *Conte di Lussemburgo*.

Divertimento e risa, d'accordo, ma qual è in realtà il punto forza di questo bel genere teatrale? Facile la risposta: la musica, ovvio, quella buona, salutare: c'è infatti chi ha detto che Johann Strauss ha fatto per l'umanità più di centomila medici messi insieme. Una musica che sprona al ballo – e pare che proprio Strauss non sapesse ballare! Egli stesso in una lettera confessò questo suo limite. Un critico francese ha precisato che la sua musica invade lo spirito e solletica i piedi. Perbacco, come no! Da noi, nella bella Italia di Rossini & Co., l'operetta, purtroppo, è stata – e forse è ancora – guardata dall'alto in basso, probabilmente a causa di mediocri rappresentazioni di compagnie di giro che difficilmente riescono a restituirla come merita – anche perché per loro è difficile rispettare le orchestrazioni originali... mica possono avere a disposizione orchestre simili a quella, metti, della *Traviata*, il "foglio paga" non lo consente, così si ha quel che si ha: o musica registrata su nastro o orchestre che annullano la vera forza della musica operettistica e l'uso degli strumenti che sia Strauss sia Lehár sapevano adottare con rara saggezza artistica. Un esempio? Proprio l'ouverture del *Pipistrello*,

pagina autorevole che diretta da un Carlos Kleiber manda in solluchero. Grande musica, amici miei, grande musica che tiene sempre desti, che t'impone un interesse e un piacere inestimabile – e come disse un certo Savage "tout genre est bon, hors le genre ennuyeux". L'operetta, infatti, non è imparentata con lo sbadiglio: si è travolti dai suoi fiumi di champagne, dai suoi valzer languenti o turbinosi, da quei *couplets* accanagliati e spiritosi che un tempo si ritenevano *risqués* o, se volete, *osés*... e poi quelle belle uniformi, quelle belle donne dai luccicanti abiti (non avevano i jeans come quasi il novanta per cento delle donne d'oggi)... noia mai, anche se, ripetiamolo, in Italia l'operetta faceva mugugnare un certo Evaschi con questi poveri versi:

[L'opera buffa fioria un dì in Italia e n'eran celebrati i suoi cantori ma venne orribil peste dal di fuori col nome d'operetta – un'animalia musical, antiartistica, sgualdrina che l'opera nostral mandò in rovina.](#)

Lasciamo perdere. L'operetta non mandò in rovina il nostro melodramma ed è bello, oggi, vederla accostata nei repertori dei teatri lirici a *Tosca* e *Billy Budd*. Strauss stesso aveva dei gusti musicali di prim'ordine ed è significativo che nel 1856 dirigesse il poema sinfonico di Liszt *Mazeppa* e quindi anche brani dal *Tristano* e *Isotta* con tanto d'approvazione di Wagner. A me pare bello credere nella definizione che Igor Markevitch diede dell'operetta: "è una piccola lezione di felicità". Si va all'operetta, si passano due ore liete, cullati da musica con la M maiuscola e si esce da teatro più

rasserenati. Mi direte: "non sempre è bella musica", sì, ovvio, ci sono pure le operettacce, ma come in tutti i campi, no? Ora, per esempio, di Strauss non si fa che osannare *Il pipistrello*, più che giusto, ma *Una notte a Venezia* dove la mettiamo? Per me è un altro capolavoro dove Strauss emerge con un tipico accento nostrano, ma non è ricordata come invece dovrebbe. Verdi insegna: per alcuni pare abbia scritto soltanto *La traviata*... Cantiamo "Im Feuerstrom der Reben, tra la la la la la la / sprüht ein himmlisch Leben, tra la la la la la la" come nel finale del secondo atto del *Pipistrello* e sprizziamo gioia da ogni poro: sul palcoscenico tutti sono convinti di arricchire la propria vita di allegria, sono tutti frenetici nelle loro inutili frivolezze e nei loro facili piaceri... nel loro brindare a una felicità che lascia dietro l'angolo l'illusione? La magia sta nel sentire un regalo d'ottimismo, di spensieratezza. Ma è o non è dubbioso quel regalo? Il pubblico non lo percepisce perché è d'obbligo accogliere *Il pipistrello* senza problemi, come qualcosa di finto sì, ma, da applaudire con euforia. Balliamo il valzer e ritorniamo al Congresso di Vienna – è il settembre del 1814: monarchi e statisti sono là affinché i loro cervelli portino felici contributi all'Europa, ma... non preferiscono anche loro ballare quel bel un-due-tre chiamato valzer? "Il Congresso non marcia, balla!" notò un sottile osservatore. E Strauss porrà il valzer in prima linea nelle sue operette. Mario Bortolotto indica saggiamente che

[è appunto nel valzer che il carattere e con esso l'ideologia dell'operetta si affermano con decisione imperiosa:](#)

[l'intrigo nella sua integrità vi viene letteralmente travolto, spazzato via. Nel valzer le istituzioni venerabili, le ipocrisie dove si era venuta cristallizzando una saggezza secolare \(la stessa ch'è nelle lettere di Maria Teresa alle figlie maritate\), le convenzioni sapienti, in una parola le regole del gioco, davano mostra di sé, sicure di sopravvivere all'immagine non lusinghevole. Quei tre quarti, pomposi o languidi, ammiccanti o storditi, sembrano diventare emblematici, incarnare il perpetuo, il troppo umano. Per questo il valzer si arricchisce di tanto, estende le sue implicazioni psicologiche e sociali, in Strauss, Lanner, Suppé, Lehár, Kálmán, in Oskar Straus, infine, si da soverchiare le innovazioni introdotte dalla musica classica, da Chopin o da Brahms: finché in conclusione, il brio straussiano cede, con Lehár, a una vorticosità ebba realmente, in cui tutto viene travolto senza residui.](#)

E a suon di valzer Adele, la servetta (sì, la soubrette) di casa Eisenstein va alla festa del Principe Orlofsky vestita con gli abiti della sua padrona (pardon, oggi devo dire della sua "datrice di lavoro"?), facendosi passare per una dama dell'alta società – ma chi incontra? Jawohl, il suo padrone (leggete "datore di lavoro" dunque) che, vedi un po', la scambia proprio per la sua cameriera! E Adele gli canta, a tempo di valzer birichino, "Mio caro Marchese, questa è una gaffe che non dovevate fare. Siete poco galante! Con questo nasino, questo modo di parlare, questo gusto nel vestire? Ma tutto ciò è davvero comico"... "Ja sehr komisch ist die Sache"! La storia racconta di una burla-

A sinistra, caricatura di Johann Strauss. Marie Geistinger e Jani Szika, primi interpreti di Rosalinde e Eisenstein nel *Pipistrello*.

vendetta giocata ai danni di Gabriel von Eisenstein dal dottor Falke che, a sua volta, era stato burlato da Eisenstein durante un ballo mascherato da cui era uscito sbronzo e squattrinato tanto da dover ritornare a casa a piedi in costume da pipistrello quindi canzonato dai monelli. Un altro ballo, ora, è la rivincita di Falke: egli fa in modo che sia presente Eisenstein ignaro che sua moglie Rosalinde sarà anch'essa presente con tanto di maschera... una misteriosa Rosalinde creduta come una sconosciuta e attraente ungherese che tanto farà per far perdere la testa proprio al suo maritino; altre situazioni piccanti e imbarazzanti condisciono questo fatterello, lasciando pure spazio a fortunate coincidenze (Adele, la cameriera, potrà avere un futuro ricco per le sue abilità di attrice grazie alla protezione del principe)... sarà un felice epilogo poi? Ma certo, anche se saranno *tutti gabbati!* O quasi tutti. *Il pipistrello* va in scena al Theater an der Wien il 5 aprile 1874. Il libretto è tratto da *Le réveillon*, commedia francese di Henri Meilhac e Ludovic Halévy che a loro volta l'avevano rimpastata da *Das Gefängnis* (La prigionia), lavoro tedesco di Roderich Julius Benedix. Protagonista la grande Marie Geistinger nel ruolo di Rosalinde, una Duse del teatro operettistico, una vera star dell'epoca che sapeva magistralmente sottolineare ogni sottile impertinenza del proprio personaggio attraverso un gioco di autentiche e geniali sfumature. Pensate: questa diva si prodigava anche nel teatro di prosa e la si ricorda perfino nella *Signora dalle camellie*. L'operetta è un po' la rappresentazione di un mito spensierato e lieve del tramonto asburgico e i suoi personaggi cantano melodie effervescenti e rassomigliano a quelli che popolano la letteratura austriaca. "Es lebe Champagner der Erste!" si grida al

culmine della festa e sua maestà l'ebbrezza è la musa di questo facile e giocondo rapimento. Apoteosi della carne e del capriccio, sembrano marionette e per Kracauer – uno dei più feroci osservatori del mondo asburgico – "figure da operetta che recitano la tragedia dell'umanità". Gli studiosi ci aprono gli occhi sui fenomeni storici e filosofici, ma oggi, ereditando l'operetta, ci troviamo per fortuna con l'esultante brio di un genere che ci riserva un fiume di bella e grande musica. E non si può, a questo punto, che ricordare quanto scrisse Witold Gombrowicz, sentite un po':

[se l'opera ha qualcosa di goffo, di irrimediabilmente pretenzioso, l'operetta, nella sua sublime idiozia, nella sua celeste sclerosi, vola sulle ali del canto, della danza, del gesto, della maschera, ed è secondo me, teatro perfetto, perfettamente teatrale.](#)

Non la pensava così Eleonora Duse che la paragonava a un'anatra... che "vorrebbe cantare, volare, camminare, nuotare, ma che in realtà non sa far niente di tutto ciò". Era soltanto cattivella, ma innocua, non è vero? Per Giuseppe Verdi il nostro Strauss era "un collega altamente dotato" che compose parecchie operette, non tutte con felici risultati a causa di libretti ben poco avvincenti. Anche *Il pipistrello* rischiò di non suscitare grande approvazione – la critica fu piuttosto tiepida e i viennesi erano abbattuti da una borsa traballante e irritati nel vedere sulla scena la presa in giro della loro quotidianità, di loro stessi. Chiaramente dava fastidio e imbarazzava il fatto che questa operetta non fosse ambientata più in un mondo da fiaba o addirittura mitologico (come nelle dissacranti operette di Offenbach), ma fosse invece calata nella coeva società viennese, nella sua dubbia moralità; quel che è peggio, tuttavia, è che

non si riuscì ad amare appieno la sublime partitura che ricama questi malcapitati *parvenus* con note musicali di sottile e intelligente ironia... Come si può non gustare lo scioglilingua dell'avvocato?! La signorilità della musica straussiana potrebbe anche allontanarsi dalle situazioni che racconta? Oh no, aderisce a quelle circostanze e lo fa con estro geniale! Se a Vienna inizialmente stentò ad avere pieno successo, esso arrivò subito dopo a Berlino per poi non mancare più né al Metropolitan di New York né alla Royal Opera House di Londra, né nelle migliaia di rappresentazioni che poi seguirono. A Broadway, nel 1942, ecco che *Die Fledermaus* camuffato da musical e col titolo di *Rosalinda* registra ben 521 repliche – forse per la coreografia di George Balanchine? E anni prima ci fu un altro adattamento col titolo *A Wonderful Night* nel cui cast compariva pure Archie Leach non ancora conosciuto col nome d'arte di Cary Grant. Pure a Londra, nel 1945, l'operetta ebbe un travestimento di musical intitolato *Gay Rosalinda*: piacque tanto che tenne cartello per 413 recite. E non mancano le versioni cinematografiche: curioso è l'adattamento firmato dai famosi registi Michael Powell e Emeric Pressburger nel 1955 dal titolo *Oh... Rosalinda!* Siamo in una Vienna del dopoguerra e i vecchi borghesi sono ora stranieri che vanno al ricevimento di un generale sovietico. Il cast è formato da attori doppiati per il canto, tranne Anneliese Rothenberger che, naturalmente, si prodiga come brava attrice e ottima cantante. Michael Redgrave balla il cancan e l'ottimo Anton Walbrook è uno spiritoso faccendiere. È cinema interessante, ma l'operetta è meglio ritrovarla sul palcoscenico. Ci sentiamo adesso in dovere di dare la parola all'acutissimo Siegfried Kracauer: per lui

[il trionfo del Pipistrello orientò da allora in poi i gusti del pubblico sull'operetta viennese, questa brutta caricatura borghese dell'operetta di Offenbach che scambiava la gioia con un tranquillo senso di benessere, il nonsenso con la stupidità e lo scherzo con l'insulsaggine, soffocava ogni satira e, a parte la signorilità della musica di Strauss, anche dal punto di vista puramente musicale, serviva soltanto avanzi scipiti.](#)

Ha ragione? Potrebbe averla? Ma si prenda la partitura, la si esamini: qui abbiamo un lavoro teatrale musicale con tutte le carte in regola, da non aver paura a classificarlo come un capolavoro. Mahler volle *Il pipistrello* all'Opera di Vienna per provarne la validità di fertile proutuario musicale, di opera d'arte, di "apoteosi del genere operettistico" – anche se non la sua migliore essenza, per essa ci si deve rivolgere soltanto e sempre a Monsieur Jacques Offenbach! Sulla «Neue Freue Presse», il critico ammise che la musica del *Pipistrello* "profumava come fiori", ma il libretto era qualcosa di peccaminoso! È ben chiaro che Haffner e Genée non possono competere con l'impareggiabile Gilbert, il superlativo librettista del *Mikado* musicato da Arthur Sullivan. Gilbert può ben essere considerato il più geniale librettista della storia dell'operetta. Haffner e Genée non hanno la sua raffinatezza, ma questo lavoro per loro fu comunque l'occasione di scrivere una burla più che accettabile; se poi la musica manca del graffio offenbachiano... basta dimenticare quel graffio e tutto risulta comunque perfetto: la dinamicità dell'ouverture conquista immediatamente per la sagace inventiva delle melodie e della struttura armonica, ed è un vero brano da concerto sinfonico in cui Strauss "s'inspire d'hymnes populaires avec une discrétion

digne de l'attitude d'un Bartók" (Oster et Vermeil). Inoltre, tutto il menu è prelibato: cosa godere di più? Il beffardo terzetto "O Gott, wie rührt mich dies" o la famosa csárdás al centro del secondo atto, la gorgheggiante aria della servetta o il duetto dell'orologio, la languida sconsolata aria del principe Orlofsky "Chacun à son goût" o lo straordinario concertato "Brüderlein und Schwesterlein" (finale del secondo atto)? O l'inno allo champagne? "Bevi, avrai consolazione nel dimenticare" e nel darsi buon tempo, in contrapposizione al valzer che, volere o no, lascia sempre insinuare un sentore di malinconia, questo champagne è inneggiato a briglia sciolta da tutti... Champagne! parola d'ordine nel teatro operettistico. Lo aveva forse immaginato Dom Perignon, uomo buono, molto religioso e molto goloso, che il suo elisir sarebbe diventato il vino re dell'operetta? Sgraffignando uve diverse, aiutate da acquavite e zucchero candito, debitamente custodite in bottiglie con bei tappi di sughero, egli poté ottenere dal loro fermento quel delizioso potere di allegra estasi che in operetta, poi, rapiva tutti, personaggi e pubblico. Pardon ai brani non citati; intanto nella gara vincono tutti. Il valzer la fa da padrone nell'inesauribile vena di Strauss. Se Mahler componeva per mettere a nudo se stesso, Johann sapeva dimenticare le amare vicissitudini personali, gli incubi, le malattie, le infedeltà, lo squallore di pesanti tradimenti: nulla di ciò cadeva nel suo pentagramma. Era Strauss un uomo felice? La gratitudine verso la sua musica gli restituiva indubbiamente un qualcosa di molto positivo, tuttavia della vera felicità ebbe solo sentore: ammirato da Wagner che sosteneva che un semplice valzer di Strauss contiene più grazia, finezza e sostanza musicale di parecchie di quelle grosse

opere allestite con grandi spese dall'Opera di Vienna; ammirato da Brahms, da Ravel, ebbe la fortuna di essere stimato da tutto il mondo musicale... non poteva che essere così, ma... ma il solito maldicente può arrivare a seminare dubbi circa la sincerità musicale di Johann Strauss – il cattivello in questione asserisce che la musica proveniva in parte anche dagli archivi del magnifico fratello Joseph, consentendo così la possibilità di creare *Il pipistrello* in soli quarantatré giorni. Il Giusti disse bene: "le teste di legno fan sempre del chiasso". Concludiamo con l'affermazione di Felix von Weingartner: "*Die Fledermaus* ist nicht die best Operette. Sie ist die Operette" (*Il pipistrello* non è la migliore operetta. È l'operetta). Però, scricchiola o non scricchiola questa affermazione? L'acutissimo Oreste Bossini osserva giustamente che *Die Fledermaus* "è imbevuta di una languida e sottile nostalgia, che serpeggia nella musica di Strauss come il lento e dolce corso del Danubio attraversa le pianure del turbolento regno di Francesco Giuseppe". Ma se l'operetta è un genere dove tutto deve essere burla, dove la nostalgia non dovrebbe esistere perché non Weingartner non ha scelto *L'etoile* di Emmanuel Chabrier? È lei *L'etoile*, l'Operetta.



# “Questa non è musica”

La vedova allegra

di Ernesto G. Oppicelli



“Questa non è musica” fu l’arcigna sentenza di Wilhelm Karczag, direttore del Theater an der Wien, piombata sulla nuova operetta di Franz Lehár in maniera sgarbata e sfiduciata. Anche se, da oculato e turchio affarista qual era, egli stesso lasciò che *La vedova allegra* andasse comunque in scena pur con costumi di seconda mano e scenari non certo spettacolari – del resto, il suo tentativo di offrire cinquemila corone al compositore affinché ritirasse il lavoro non era andato a buon fine, il tenace Lehár non si era lasciato convincere. Il nostro Franz non amava il titolo, ne aveva un sentore negativo, come se quella *Vedova* dovesse portare jella... Ma che jella fortunata si rivelò invece! Il 30 dicembre del 1905 eccola in scena, senza troppe speranze di successo, ma con due protagonisti eccezionali: Mizzi Günther e Louis Treumann. Si replica a forza di biglietti omaggio finché, per fortuna, il pubblico si accorge che questa nuova operetta vale, e vale molto, che in essa c’è qualcosa di nuovo, parte il passa parola... la cosa è fatta: si corre ad applaudirla. Non più biglietti omaggio! La jella si trasforma in un fantastico successo, ancora oggi tra i più invidiati nel mondo dello spettacolo. Bene, *La vedova allegra* riesce quindi giustamente a conquistare il mondo e direttori d’orchestra come Wilhelm Furtwängler che la dirige a Zurigo, o Erich Kleiber a Francoforte.

Il libretto di Leo Stein e Victor Léon – adattamento della commedia di Henri Meilhac *L’attaché* – era stato dapprima offerto al compositore Richard Heuberger che, nonostante avesse firmato *Der Opernball*, straordinario capolavoro da classificare tra le operette più belle, non seppe soddisfare le aspettative. Fu allora che Steininger, segretario del Theater an der Wien suggerì il nome di Lehár. Lehár? Ci furono esitazioni, ma egli ottenne l’incarico e si mise immediatamente al lavoro: la sera stessa del giorno della commissione telefonò a Léon per fargli ascoltare il primo brano composto, il duetto del cavaliere “Dummer, dumper Reitersmann” cantato nel secondo atto. Il lavoro doveva rimpiazzare alla svelta il fiasco di Leo Fall, *Der Rebell*. Ma Karczag, molto apprensivo, era sempre più certo che anche l’operetta di Lehár sarebbe stata un insuccesso. E non era il solo, ci fu anche chi, tra varie cattiverie, sogghignò sull’inutile spesa per un’arpa in orchestra! Le prove continuavano e Lehár non si scoraggiava,



Lily Eslie nei panni di Hanna Glawari in una rappresentazione della *Vedova allegra* a Londra.

proseguiva imperturbabile, instancabile: credeva nel proprio lavoro, felice che i suoi due protagonisti gli fossero alleati. La Günther era già apparsa in una sua operetta (*Der Göttergatte*), era all'apice di una bella carriera e sapeva come conquistare il pubblico: voce adatta alla "grande" lirica (quella che sembra il contrario dell'operetta o "piccola lirica" come è chiamata malamente da molti), ella preferì l'operetta che sentiva più affine al suo temperamento esuberante e alla sua affascinante bellezza. Allo stesso modo, Treumann, interprete sempre perfettamente calato nel personaggio, sapeva cantare e danzare con uno charme che ipnotizzava l'elemento femminile. Dunque, *Die lustige Witwe* ebbe la sua première e poco dopo Karczag

smise di aggrottar le ciglia... anzi, diamine! Il primo ciclo raggiunse le 119 recite, per esser poi trasferito a un teatro estivo. Il 24 aprile del 1907, Lehár ne diresse la quattrocentesima rappresentazione e nel 1910 l'operetta era già stata rappresentata, pare, diciottomila volte e tradotta già in dieci lingue. Se la critica viennese dopo la première non fu troppo entusiasta, ecco, invece, cosa scrisse il «New York Times», dopo la prima al New Amsterdam Theater di New York:

[the applause was almost terrifying in its intensity at times, and there were as many shouts of "Bravo!" as at a performance of Pagliacci where Caruso sings.](#)<sup>1</sup>

La critica italiana fu parca d'elogi: è sufficiente leggere sul «Corriere della Sera» del 27 aprile 1907 che la musica "quando si è detto che è scorrevole, scritta con un certo garbo, non molto allegra ma vivace, si è detto tutto" (firmato g.p.). Questi critici! Si legge comunque che lo spettacolo piacque assai, allestito come meglio non sarebbe stato possibile. Lodatissimo il cast, da Emma Vecla al tenore Vannutelli e a tutti gli altri. In Francia arrivò soltanto il 28 aprile 1909 dopo migliaia di rappresentazioni in tutto il mondo. Il ritardo fu dovuto a problemi con i diritti d'autore: Léon e Stein non si erano curati di chiedere a Meilhac l'autorizzazione ad utilizzare il suo soggetto, così che furono indispensabili noiose pratiche giuridiche affinché Robert de Flers e Gaston de Caillavet accettassero di firmarne la versione francese in cui Hanna Glawari prende il nome di Missia Palmieri, mentre Danilo da Conte diviene Principe, poi Valencienne si trasforma in Nadia e Camille de Rosillon diventa Camille de Coutançon! Bizzarie francesi. Negli Stati Uniti, poi, l'operetta diventò per tre volte un film. Alla versione muta del 1925, sotto l'interessante regia di Erich Von Stroheim, segue nel 1934 lo straordinario lavoro di Ernst Lubitsch con Jeanette MacDonald e Maurice Chevalier girato a colori (sì, si può proprio dire così, perché il regista ne scelse due – il bianco e il nero – in una smagliante funzionalità che fece di un lavoro teatrale un cinema d'alto bordo); e se l'originale di Stein-Léon-Lehár non è rispettato appieno, il film è una perla della storia del cinema (Daniela Risina ha detto: "Perdersi

tra le immagini di Lubitsch è facile, annegare tra la musica di Lehár è obbligatorio"). Perla invece non è, assolutamente no, la versione del 1952 diretta da Curtis Bernhardt con Lana Turner e Fernando Lamas che, a mio parere, è uno dei più brutti film della storia del cinema a cui fa malaugurata compagnia la penosa versione realizzata in Germania nel 1962, diretta da Werner Jacobs, con Peter Alexander e Karim Hübner. Ma rimanendo a teatro – a casa sua –, *La vedova allegra* ci presenta subito l'ambasciata parigina del fantomatico paese di Pontevedro. L'argomento principale, fonte di ogni preoccupazione, viene subito a galla: bisogna salvare la malaticcia situazione economica dello stato... ma c'è anche chi scambia battute come queste:

- Come dici, caro?
- Mi dici "caro" mentre civetti in maniera così sfacciata.
- Io non civettavo.
- Tu civettavi.
- Non insistere, prego.

L'ambasciatore, il barone Mirko Zeta, è convinto che sia necessario ricorrere a Hanna, la *vedova allegra* del titolo, erede della enorme fortuna del marito Glawari, ricchissimo banchiere. Ella potrebbe salvare le traballanti finanze con il suo patrimonio sposando un pontevedrino, e chi se non il conte Danilo Danilovitsch su cui l'ambasciatore conta molto in quanto, è noto, già in passato è stato innamorato della bella ereditiera? Ma... egli non intende umiliarsi: non dirà mai "ti amo" alla donna del suo cuore per non passare da cacciatore di soldi. Intanto intorno ad Hanna, che è

decisamente troppo seducente, girano troppi farfalloni parigini e Zeta ne è preoccupatissimo. No no no, ci vuole un pontevedrino, ci vuole l'affascinante conte Danilovitsch.

- Conte, la patria ha bisogno di voi. Voi dovete sposarvi. La patria lo esige.
- E chi dovrei sposare?
- Venti milioni.
- Nozze d'amore, vero?... e chi sarebbe questa signora con tanti zeri?
- La signora Hanna Glawari.
- Lei?! Mai!

Zeta è sgomento, quei milioni devono assolutamente restare in Pontevedro, altrimenti è la rovina. Danilo promette soltanto che si darà da fare affinché la Glawari non sposi uno straniero. Egli è fermo, la sua massima è "va bene far l'amore, va bene fidanzarsi, ma sposarsi mai". Da patentato gaudente e famoso playboy si abbandona ai facili amori con le sue Lolò, Dodò, Jou-Jou, Margot, Clo-Clo e Frou-Frou nelle notti "Chez Maxim", ma è ovvio che nel suo cuore c'è solo lei, Hanna Glawari!

L'ambasciatore è disperato e lo sarebbe ancor di più se conoscesse le corna che gli mette la moglie Valencienne con Camille de Rosillon. Valencienne, scaltra e furba, riesce perfino a dire "Ich bin eine anständige Frau" (io sono una donna onesta) in un gustosissimo duetto con Camille. Danilo è in preda al malumore: sposare Hanna? Mai! Suo zio si era opposto a ch'egli sposasse una ragazza non nobile, ora lei si permette di prendersi gioco di lui, gli dice apertamente che gli uomini sono tutti uguali: se le dicono d'amarla lo fanno per i suoi soldi... il solito tema. Danilo esplose e confessa che proprio questo è il motivo per cui non vorrà



mai sposare la bella ereditiera. Da qui nasce un insieme di situazioni malandrane – sotterfugi, un ventaglio provocatorio, bugie, imbarazzi, gelosie, timori amorosi, un chiosco galeotto –, un insieme di casi ovvi o meno ovvi che sembrano molto operettistici ma hanno a ben vedere un risvolto che ne fa scaturire l'umano realismo: questi autentici o non autentici amori, questi conflitti di sesso in una *belle époque* dove (come dice Renato Chiesa) emerge "una borghesia prossima alla fine". Chiesa dice ancora molto bene che

*sarebbe fuori luogo, per Lehár, mettere in luce una coscienza autentica di questa catastrofe: non ci troviamo di fronte né a Mahler né a Thomas Mann, ma va pur detto che questa gioia mondana, venata spesso di malinconia, in Lehár è qualcosa di commovente che non deve essere in alcun modo cancellato dalla commercializzazione che si è fatta della sua musica come elemento generico di consolazione melodica, strappato dalla sua matrice e snaturato nella sua assenza più autentica.*

Il secondo atto ci porta alla festa data da Hanna, che qui canterà la famosa leggenda di Vilja per intrattenere gli invitati. Al centro della scena c'è quel chiosco galeotto che ospiterà Valencienne con Camille dopo aver cantato il duetto "Come di rose un cespo", una delle più belle pagine del nostro compositore. Dapprima Valencienne è reticente, indugia, ma cede... sarà stato il canto di Camille così suavis, così suadente? Adolf Hitler nutriva un entusiasmo particolare per *La vedova allegra*,

tanto che Lehár fu anche accusato di essere nazista. Non dobbiamo credere a ciò: sua moglie non era ariana ed egli fu anche sottoposto a un arresto da parte della Gestapo per il rifiuto di staccarsi da lei. Tuttavia, ahimè, il sospetto che fosse un affiliato del nazismo pesò sul compositore fino alla sua morte. Ma, tornando al chiosco... il cancelliere Njegus pasticcia sui movimenti nel chiosco e induce a dei sospetti, così il barone Zeta vuol vederci chiaro e mette l'occhio nel buco della serratura: atterrito urla, non ci crede, non vuole crederci: la donna appena vista è Valencienne, sua moglie! Ma sì, ma no, ma sì, ma no... Danilo stesso è esterrefatto. Njegus riesce infine a ristabilire un po' di calma facendo entrare Hanna nel chiosco da una porta posteriore e facendone uscire Valencienne senza che il barone Zeta se ne accorga. Si apre la porta del chiosco e la sorpresa, di nuovo, sgomenta tutti. Hanna Glawari! Con Camille de Rosillon! A complicare le cose Hanna annuncia il suo fidanzamento con Camille. Drama con intenzioni comico-drammatico-farsesche, con qualche animo disperato – chi lo è di più? l'ambasciatore? Danilo? Ma Danilo naturalmente! Il finale secondo è musicalmente un osanna alla grande perizia di Lehár: qui la partitura si compone di valori esemplari e spicca l'ensemble dei protagonisti sul tema "Wie eine Rosenknope". Terzo atto, altra festa, "Chez Maxim", dove Valencienne prorompe con le grisette instillando euforia là dove però c'è anche inquietudine: sempre quella di Danilo, più che mai geloso di Camille. Hanna in realtà

ama Danilo e finalmente lo rincuora dicendogli la verità. Ora il labbro tace, non si anima più in battibecchi, in divergenze: "Lippen schweigen", un bacio, un valzer ed è l'amore che trionfa. Hanna e Danilo, finalmente felici. Lei astutamente rivela che c'è anche di più e annuncia che nel caso si risposasse perderebbe la sua intera eredità. Danilo esulta, può infine sprigionare il suo autentico grande amore senza tradire avvilenti mire. Sono poveri tutt'e due: ma che bello! Ma sorpresa finale: Hanna confessa l'altra clausola del testamento, quella che prevede che l'intera eredità passerà nelle mani del secondo marito. Gli inglesi direbbero "wow!" ma per noi basta un eloquente "perbacco, che bella storia!". Il sipario finale cala su un Pontevedro finalmente tranquillo. Ma... tranquillo non è l'infelice barone Zeta tanto infastidito dal dubbio: è o non è becco? Valencienne lo tranquillizza e, con un fare tutto femminile, gli mostra il ventaglio che Zeta ritiene rivelatore del tradimento di sua moglie: "Ma guarda, se qualcuno ha scritto *t'amo* io che cosa ho aggiunto di seguito? Uhm? *Io sono una donna onesta*, no?". Si fa sempre per dire... Le donne sono dunque al centro di tutta la storia: si è ancora una volta certi che è pur sempre *scabroso* studiarle queste benedette creature, e il pubblico va a casa fischiettando appunto il simpaticissimo motivo: "Ja, das Studium der Weiber ist schwer" (è scabroso le donne studiar)... Va detto che Lehár ha composto per la versione inglese un piacevole brano per il Njegus: "Quite Parisian" in cui l'attor comico si esibisce, nel terzo atto, come uno snob nato povero poi divenuto *a most distinguished man*.

Da diversi anni, il pezzo è ospitato nelle edizioni di tutto il mondo, ma non appare nella partitura della casa Doblinger. Possiamo anche aggiungere che nel Concerto per orchestra di Béla Bartók – come osserva l'acuto Ubaldo Mirabelli – "il motivo scanzonato di Danilo che vuole divertirsi per dimenticare ('Vò da Maxim allor') appare come sommerso da soverchianti dissonanze". Una curiosità. Leon e Stein, nel 1902, scrissero per Lehár il libretto *Der Göttergatte*, una farsa satirica alla maniera offenbachiana: il compositore, seppure con una certa riluttanza, accettò di scriverne la musica, riuscendo a snocciolare un bello spartito ricco di motivi assai gradevoli, anche se il morso impertinente di Offenbach rimane pur sempre da un'altra parte. Per quella partitura Lehár compose anche un duetto che però venne tagliato proprio alla prova generale, per poi essere riutilizzato dal compositore proprio nella *Vedova allegra*, per il Lied di "Vilja". Ottimo risultato, no?

È stato detto che ci sono le opere, le operette e Franz Lehár. In un certo senso è davvero così, ma il suo teatro musicale è pur sempre quello prettamente operettistico anche se si avvale, in più, di una forza che è un bisogno d'espressione più ampio. Musicalmente, i suoi personaggi sono scrutati nei loro intimi sentimenti affinché una precisa collocazione psicologica venga a galla: il suo teatro musicale, unico e irripetibile, convince sempre perché la musica non è mai soltanto una piacevolezza momentanea. Un giorno fu chiesto a Lehár se credeva veramente



Qui e nella pagina a fianco, Mizzi Günther e Louis Treumann, primi interpreti della *Vedova allegra* a Vienna.



nell'operetta ed egli sorridendo disse deciso: "Credo nella insopprimibile vitalità delle cose belle, a qualsivoglia genere d'arte esse appartengano". Lehár ebbe – diciamo il coraggio?, ebbene sì – il coraggio di mettere nel suo teatro anche figure come quelle di Goethe (vedi *Friedericke*, la sua operetta preferita) e del nostro "violinista del diavolo" Paganini (il titolo dell'operetta è proprio *Paganini*) e lo fece con molta nobiltà, così come il suo grande interprete Richard Tauber fece col suo sublime canto. Tauber, tenore per eccellenza, fratello in spirito di Lehár (come Puccini), usava dire "Non canto l'operetta. Canto Lehár".

I personaggi leháriani potevano essere ragazze di fabbrica (*Eva*) o nobili squattrinati (*Il conte di Lussemburgo*), briganti o pittori, lattonieri o bambini (sì, ha anche composto una gradevolissima operetta proprio per bambini: *Peter und Paul im Schlaraffenland*, Pietro e Paolo nel paese di Bengodi), ma Lehár non si tradiva mai. componeva sempre con la stessa vibrante passione e tutti i suoi lavori sono da applaudire: da *Donne viennesi* a *La figlia del brigante*, dalla meravigliosa *Eva* al *Conte di Lussemburgo*, da *Amor gitano* a *Finalmente soli*, da *Dove canta l'allodola* a *La mazurca blu*, da *Frasquita* a *Cloclo*, per arrivare alle sue ultime lodatissime creazioni: *Paganini*, *Lo Zarevic*, *Friedericke*, *Il paese del sorriso* e *Giuditta*.

Ma, rimanendo a *La vedova allegra*, questa pagina ebbe grandi interpreti nel ruolo di Hanna Glawari: in Italia, ebbe la première a Trieste, in lingua originale, al Teatro Filodrammatico il 27 febbraio 1907 con Mila Theren protagonista; in lingua italiana, al

Teatro Dal Verme di Milano il 27 aprile dello stesso anno, fu protagonista la sublime Emma Vecla. Mirabile fu anche Lily Elsie, a Londra. Ed ecco, tanto per citare alcuni nomi gloriosi che hanno dato vita e voce alla Glawari, un bel gruppo di interpreti: Joan Sutherland, Martha Eggerth, Gwyneth Jones, Raina Kabaivanska, Beverly Sills, Karita Mattila, Felicity Lott, Kirsten Flagstad, Lina Dachary, Marika Guagni, Geori Boué, Margherita Colangelo, Sigrìd Martikke...

Il 25 gennaio 1980 *La vedova allegra* entrò con fierezza, come riconoscimento ufficiale nella stagione de I Concerti di Milano, alla Sala Grande del Conservatorio "Giuseppe Verdi", protagonista Edda Moser, sul podio Lovro von Matacic. Per l'occasione Lorenzo Arruga scrisse, con una prosa che sa di poesia, queste parole:

Ci siamo. Ecco, *La vedova allegra* è qui fra noi. Cos'è successo? Nulla nella partitura. Molto in noi. Ci siamo accorti, dopo molte resistenze, che sul filo dell'inesistente l'ultimo soffio di musica ha una sua ragione. Che sull'abisso del perduto un gesto antico ha un suo fascino da conservare. [...] Coscienti della storia che incombe, che ci attornia, noi mettiamo sulla scena della nostra vita un poco di *Vedova allegra*. La cultura giustificherà perché, siamo sicuri. Se non giustificherà, per piacere non costringeteci a scegliere fra la cultura e il valzer. Anzi, no: e quel valzer. Che, adesso, state canticchiando: la, la la la, la la la la, la la la, la la...

È adesso il momento di richiamarci a Gustav Mahler, il quale – secondo

quanto asserito dalla moglie Alma – attento alla partitura della *Vedova allegra*, un giorno entrò in un negozio di musica per rendersi conto di un particolare che in quel momento gli sfuggiva. Non è dunque chiaro che Lehár usava ingredienti comuni alla grande musica anche se in una confezione diversa? Mahler, ancora attraverso le asserzioni di sua moglie, disse anche che se Lehár avesse composto *Il cavaliere della rosa...* quale capolavoro sarebbe stato!!! Possiamo sorridere, ci è consentito, e Lehár rimane un grande musicista. E rimarrebbe un grande compositore anche se non avesse al suo attivo *La vedova allegra* – "ma per fortuna l'ha fatta" qualcuno potrebbe dirmi con buona ragione, visto che *Die lustige Witwe* è un prezioso gioiello del teatro musicale. C'è chi con un pizzico di malignità vuol dirmi che io sto esaltando troppo il genere dove Lehár primeggia insieme a compagni come Johann Strauss, Jacques Offenbach, Emmerich Kálmán, Leo Fall, Charles Lecocq, Oskar Nedbal...? C'è chi dice che sono un missionario dell'operetta. Ebbene sì, anche se l'operetta non ha bisogno di difensori, si difende da sola. Insomma, prendiamo per esempio proprio il valzer *Tace il labbro*: come è possibile non subire il fascino delle sue note? Se c'è chi dice di non subirlo è un bugiardo. Semplice.

Oltre al plauso per Franz Lehár, è doveroso ricordare Antonín Dvořák: fu lui a consigliargli di mettere da parte il violino e di dedicarsi alla composizione – Franz entrò a quindici anni al Conservatorio di Praga per studiare lo strumento di Paganini e composizione. Terminati gli studi, entro a far parte della banda

militare del padre per poi diventare lui stesso capobanda. Del 1896 è la sua opera *Kukuschka*, ma fu il suo valzer *Gold und Silber (Oro e argento)* a suscitare attenzione e ammirazione. Nel novembre 1902, al Theater an der Wien, inizia la sua carriera operettistica con *Wiener Frauen (Donne viennesi)* dove spicca la simpaticissima *Nechledil-Marsch*; un mese dopo al Carltheater presenta la piacevolissima *Der Rastelbinder...* sembra quasi impossibile che un'operetta sia intitolata *Il lattoniere*, ma è così. Tra un'operetta e l'altra, Lehár compose brani sinfonici, pianistici (sonate, scherzi...), per violino, Lieder (cicli come *Amours*).

Infine, è qui da riproporre un pensiero del sempre profondo professor Giovanni Carli Ballola: lo scrisse per il programma de *La vedova allegra* al Teatro di San Carlo a Napoli (stagione lirica 1985-86). Eccolo:

In realtà, almeno da Schubert in poi, la promiscuità felice del sublime con l'amabile, dell'assoluto con il quotidiano, del severo con il frivolo, del sapiente con l'innocente, è carisma specifico e costante dell'*Austria felix*, il misconoscere o il respingere tale realtà equivale al rinunciare a comprenderla. L'immagine di Brahms intento a scarabocchiare sul ventaglio di una signora il motivo del *Kaiserwalzer* di Johann Strauss jr. ("Vorrei averlo scritto io", sarà il commento assolutamente sincero dell'autore delle *Variazioni sopra un tema di Haendel* e dello *Schicksalslied*) è, a tale proposito, emblematica e dice assai più di quanto non possano le riflessioni degli storici della cultura.

Invero, la riserva mentale operata nei confronti dell'operetta e in generale della musica di intrattenimento e di divertimento è stata, a ben vedere, cosa più da moralisti dell'estetica che da artisti, e da gente di mezza tacca più che da gente grande.

Grazie, professore!

<sup>1</sup> In alcuni momenti l'applauso fu quasi terrificante per la sua intensità e gridarono "Bravo!" tante volte quante in una rappresentazione di *Pagliacci* in cui canta Caruso.

## Ernesto G. Oppicelli



“A Ernesto Oppicelli, che sa tutto sul musical”: è la lusinghiera dedica che Garinei e Giovannini riservano nel 1966 a un giovane appassionato che attraverso lo studio delle partiture, la ricerca di documenti e la frequentazione degli artisti e dei compositori, dedicava, e tuttora continua a dedicare, ogni momento libero al teatro musicale e in particolare all'operetta. Genovese, Oppicelli ha anche avuto occasione di salire in palcoscenico: ruoli brillanti in operette quali *L'acqua cheta* (Stinchi, il suo ruolo prediletto), *Al cavallino bianco* (Leopoldo), *Cin ci là* (Petit Gris) *La principessa della csárdás* (Boni), *La vedova allegra* (Njegus); parti in spettacoli di prosa, e nel teatro dialettale genovese. Non manca un'apparizione televisiva, per la Rai, nei panni del compositore Hervé che presenta la sua *Mam'zelle Nitouche*. Per la radio invece, sempre Rai, ha diretto e interpretato diversi sceneggiati, tra cui *Batte un cuore genovese per Richard Rodgers*,

*Paganini secondo Lehár, Da Vienna a Broadway attraverso Genova*. Del resto, la sua preparazione è solida: diplomato in pianoforte al Conservatorio di Genova, collabora con importanti riviste italiane e straniere; innumerevoli sono i suoi saggi sull'operetta e sul musical e la sua firma spicca su volumi quali *L'operetta: da Hervé al musical* (Genova, Sagep, 1985), *La vedova allegra e tutte le operette di Franz Lehár* (Genova, Erga, 1999), *Musical! Il cinema musicale di Hollywood* (in collaborazione con Claudio Bertieri, Roma, Gremese, 1989). Un catalogo che si arricchisce della dimensione narrativa con la raccolta di racconti *Ravioli senza ripieno*, del 1999, e la commedia dialettale *Te veuggio tanto bene*, del 1994. Non poteva mancare dunque il Premio Operetta, ricevuto nel 1981 quale “interprete ed esperto dell'operetta e promotore di studi musicali e manifestazioni per rinnovarne il successo passato”.

# Gli artisti



**Dániel Somogyi-Tóth**  
(direttore d'orchestra)

Nato nel 1981 a Budapest, studia pianoforte e composizione al Conservatorio "Béla Bartók", per poi laurearsi in direzione e in organo all'Accademia musicale Liszt nel 2006, sotto la guida di Tamás Gál, András Ligeti e Gábor Lehotka. Dal 2007, è direttore e direttore artistico dell'Orchestra sinfonica Békés Megye, con la quale l'anno successivo riceve il premio Prima per il contributo al generale rinnovamento professionale, finanziario e organizzativo dell'orchestra. Dal 2009, collabora regolarmente come direttore ospite con il Teatro dell'Operetta di Budapest e, dal 2010, dirige opere al Teatro Nazionale di Pécs. Dal 2011, è direttore esecutivo della Filarmonica Kodály di Debrecen e direttore musicale del Teatro Csokonai. Ha ricevuto il Critic's Award nel 2012. Tiene regolarmente concerti anche come organista; prima di intraprendere la carriera da direttore era organista, pianista e clavicembalista permanente alla Hungarian Telekom Symphonic Orchestra, nonché assistente del direttore, András Ligeti. Come musicista e direttore si è esibito a Zurigo, Losanna, Roma, Bucarest, Praga, Parigi, Chateauroux e Barcellona. Ha collaborato con artisti quali Nigel Kennedy, Sir Neville Marriner, Yuri Simonov, Erika Miklósa, Laurent Petitgirard, Bobby McFerrin e l'Orchestre de la Suisse Romande.



**László Makláry**  
(direttore d'orchestra)

Laureato all'Accademia musicale Liszt, ha poi preso parte a masterclass di Karajan a Salisburgo e trascorso un periodo di formazione a New York, dove ha incontrato Leonard Bernstein. Ha avuto modo di mettersi alla prova in vari generi musicali a Szeged, dove ha diretto operette, commedie musicali e opere, collaborando con Viktor Vaszy. Direttore dagli anni Settanta al Budapest Children's Theatre, dal 1976 è direttore musicale al Teatro Madách e dal 1979 al Teatro dell'Operetta di Budapest. Tiene regolarmente concerti e incide con la National Philharmonics, la Hungarian Radio's Symphonic Orchestra, la Budapest MÁV Philharmonics, la Hungarian Telekom Symphonic Orchestra e con l'Orchestra del Teatro dell'Operetta di Budapest. Ha diretto opere quali *Rigoletto*, *Traviata*, *La bohème*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Lohengrin*, *Lucia di Lammermoor*, musical e operette come *Chicago* e *Cabaret* di Kander, *Evita* e *Cats* di Webber-Rice, *My Fair Lady* di Loewe, *Miss Saigon* e *Les misérables* di Claude-Michel Schönberg, *West Side Story* di Bernstein, *István, the King* di Szörényi, *La principessa della csárdás*, *La Contessa Maritza* e *La bayadère* di Kálmán, *Il paese del sorriso* e *La vedova allegra* di Lehár, *Sangue viennese* e *Lo zingaro barone* di Strauss, *Ball im Savoy* di Ábrahám, *La vie parisienne* di Offenbach, *Elisabeth* e *Mozart!* di Lévy, *Rómeó and Júlia* di Presgurvic, *Wedding dance* di Jávori e *Rudolf* di Wildhorn.



**Miklós Gábor Kerényi – KERO**  
(regia)

Noto come regista di grandi produzioni musicali, si occupa di allestimenti di opere, operette e musical, sia in Ungheria che all'estero, sia in teatri che in festival all'aperto. Ha lavorato per dieci anni all'Opera di Stato ungherese, mettendo in scena opere di Verdi, Puccini, Wagner, Gounod e di compositori ungheresi contemporanei. Dal 2001 al 2014, è direttore del Teatro dell'Operetta di Budapest, che in quel periodo viene rinnovato, incrementando la produzione di spettacoli e proponendo un repertorio più vario, promuovendo l'operetta ungherese e il musical attraverso progetti internazionali. Collabora inoltre con il festival all'aperto di Szeged, con importanti produzioni di musical quali *Miss Saigon*, *Elisabeth*, *Romeo and Juliet*, *Rudolf*, *Midsummer's Night's Dream*. Per l'attività di promozione dell'opera ungherese ha ottenuto il premio Kossuth. È attivo anche come librettista e drammaturgo e ha collaborato con autori quali Attila Demény, István Márta, Attila Bozay, Sándor Balassa, Emil Petrovics, Sándor Szokolay, Iván Madarász, Mátyás Várkonyi, Tibor Kocsák, Ferenc Jávori and Béla Szakcsi Lakatos. Tra le produzioni internazionali di cui ha firmato la regia: *La principessa della csárdás* a Salisburgo e Praga, *La Contessa Maritza* alla Volksoper di Vienna, *Una notte a Venezia* a Erfurt, *La bayadère* e *Jekyll and Hyde* a San

Pietroburgo. Ultimamente si dedica alla messa in scena delle proprie produzioni sostenendo giovani talenti.



**Csaba Tasnádi** (regia)

Studiante alla Eötvös Lóránd University (ELTE) a Budapest dal 1979 al 1984, ha successivamente lavorato come avvocato. Nel 1987 si laurea in Estetica nella stessa università e lavora come regista freelance fino al 1990, anno in cui riprende gli studi all'Accademia di Teatro e Cinema sotto la guida di Otto Adam. Nel 1999 consegue il dottorato in Arti Liberali, al College of Theatre and Film. Regista al Teatro dell'Operetta di Budapest dal 1993 al 1997, collabora poi con il Teatro di Szentendre e il Teatro Zsigmond Móricz a Nyíregyháza, dove rimane fino al 2015. Nel 2002, fonda il Vidor Festival, di cui è tuttora direttore. Dal 2009, è membro del National Cultural Fund of the College of Professional Theatre.



**Jenő Lőcsei** (coreografie)

Laureatosi all'Istituto Nazionale di Balletto ungherese, ottiene una borsa di studio per specializzarsi a San Pietroburgo (allora Leningrado). Membro dell'Opera di Stato ungherese dal 1977, è danzatore freelance dal 1982 e poi solista alla

Staatsoper di Vienna. Dal 1988 è solista principale al Balletto Nazionale norvegese e dal 1988 al 1991 alla Deutsche Oper di Berlino Ovest. Dal 2001 è direttore e coreografo del Balletto del Teatro dell'Operetta di Budapest.

Come danzatore, si è esibito in *Spartacus* (Crassus), *The Cedar* (Artist), *Romeo and Juliet* (Romeo), *Nutcracker* (Prince), *The Rehearsal* (Jesus), *The Rite of Spring* (Chosen One), *La fille mal gardée* (Colas). Dal 1991 firma coreografie, tra le quali: *La Contessa Maritza* e *La bayadère* di Kálmán, *Can-can* di Cole Porter, *Mozart!* di Lévy, *Ball im Savoy* di Ábrahám, *Il pipistrello* di Strauss, *Rudolf* di Wildhorn, *Abigél* di Kocsák-Somogyi-Miklós, *Il mandarino miracoloso* di Bartók, *Madame Pompadour* di Fall. Dopo il Premio Liszt, nel 2008 gli è stata conferita la Gran Croce della Repubblica Ungherese.



**György Krámer** (coreografie)

Nel 1970 viene ammesso all'Istituto Nazionale di Balletto, dove si laurea nel 1979 eseguendo come prova di laurea, per la prima volta nella storia dell'istituto, una propria coreografia. Membro fondatore del Győr Ballet, diretto da Iván Marko, lavora come freelance dal 1984, creando coreografie per operette, musical, spettacoli rock, opera e prosa in vari teatri ungheresi, danzando e insegnando; partecipa inoltre a produzioni televisive e cinematografiche, collaborando con le più importanti personalità del teatro ungherese.

Ha lavorato al Balletto di Pécs, agli Szeged Open-Air Games e ha creato la coreografia per la prima ungherese di *Jesus Christ Superstar*. Dal 1989 dirige il Balletto di Szeged e, nel 1992, riceve il premio Harangozó Gyula, massimo riconoscimento ungherese alla danza. Dopo una lunga attività al Teatro Petőfi di Veszprém, dal 1995 è direttore del Balletto del Teatro dell'Operetta di Budapest. Attualmente lavora, inoltre, al Teatro del Castello di Pannon, continuando a collaborare con molti altri teatri ungheresi.

**Ágnes Gyarmathy**  
(scene e costumi)

Ha iniziato la carriera come attrice a Pécs, per poi studiare alla Poznan Academy of Art. Dal 1966 al 1968, è designer al Teatro di Szeged, poi fino al 1972 è al Teatro di Debrecen, per poi tornare a Szeged fino al 1978. Dal 1979 al 1981, lavora con la Compagnia teatrale Kecskemét e successivamente, fino al 1988, con la Compagnia Békéscsaba. Ha preso parte alla produzione di spettacoli all'aperto in Polonia, Cecoslovacchia, Jugoslavia, Germania Ovest e Unione Sovietica. Pioniera nella scenografia contemporanea in Polonia, i suoi allestimenti sono caratterizzati da un'immaginazione surrealista, con scene, costumi, maschere e arredi ricchi di suggestioni intellettuali ed emotive. Lavora inoltre nell'ambito del cinema. Tra i suoi allestimenti più importanti: *Richard III*, *Marat/Sade* di Weiss, *Golgotha* di Krleža, *The Tragedy of Man* di Imre Madách, *A kegyenc* di Gyula Illyés, *Vízkeresztől Szilveszterig* di J. Darvas, *Ziska* di József Katona.

### Csörsz Khell (scene)

Laureatosi come ingegnere edile, studia successivamente grafica all'Università di Arte e Design. Tra il 1983 e il 1985 lavora al Teatro Petőfi a Veszprém, nonché in vari teatri nella capitale e in altre città, oltre che all'estero. Collabora regolarmente come scenografo con il Teatro Katona József. In due occasioni ha ricevuto riconoscimenti alla Novi Sad Triennial, e ha ottenuto più volte il premio Poszt dei critici e dei professionisti del teatro. Ha firmato le scene per diverse produzioni del Teatro dell'Operetta di Budapest: *Mozart!*, *Die Fledermaus*, *Marie Antoinette* e il musical *Women on the Edge of Nervous Breakdown*.

### Tünde Kemenesi (costumi)

Laureatasi all'Università di Arti e Design nel 1985, nel 1989 fonda il Tate Studio, dedicato a moda e costumi. Si specializza nella moda maschile, ma lavora anche nell'ambito della pubblicità, delle mostre e degli spettacoli legati alla moda. Da alcuni anni è anche una nota costumista. Tra i suoi lavori più importanti: *Grease*, *Komedia Theatralna*, *Hotel Menthol*, *Hello, Dolly!*, *Somewhere in Europe*, *Lo zingaro barone*, *Casanova*, *Funny Girl*, *Helló Yes?!*, *Cancan*.



### Zsuzsa Molnár (scene e costumi)

Dopo aver completato gli studi superiori al Liceo Artistico di Brera a Milano e a Budapest, nel 1978 viene ammessa all'Accademia di Praga per le Arti Drammatiche, dove studia

scenografia e costume designer, laureandosi nel 1983 e cominciando da subito a lavorare al Teatro Nazionale di Szeged all'allestimento di opere, balletti e spettacoli di prosa e per bambini.

Dal 1998, lavora all'estero e come freelance presso GISS e a Kassel, Bielefeld, Bratislava, Subotica, Timisoara, Praga, Liberec, Vienna, continuando a collaborare con teatri ungheresi a Debrecen, Szeged, Budapest, Győr, Kaposvár, Kecskemét. Come freelance si è occupata prevalentemente di danza contemporanea, con importanti coreografi e compagnie, e per quindici anni ha collaborato con la Contemporary Dance Company di Szeged.

Oltre all'attività teatrale, è attiva nell'allestimento di mostre temporanee e permanenti. Dal 2003, insegna alla Scuola di Moda a Szeged e, dal 2006, alla Facoltà delle Arti dell'Università di Kaposvár. Dal 2005, è tornata a far parte dello staff del Teatro Nazionale di Szeged.



### Zsófia Varjas (costumi)

Laureatasi nel 2010 all'Università di Kaposvár, si è formata con artisti quali Ágnes Gyarmathy, Róbert Menczel e János Ács. Il suo primo allestimento è stato *Feyday: The Stupid* diretto da Csaba Tasnádi al Teatro Sándor Hevesi di Zalaegerszeg e da allora collabora con Tasnádi in diverse occasioni. Ha lavorato inoltre con il Teatro Nazionale di Szeged (*Il luogotenente Mary* di Eugene Huszka), quello di Miskolc

(*One Fool Creates a Hundred* di Szüle Mihály, Imre Harmath e Walter László), Università di Teatro e Arti Drammatiche, Teatro Gergely Csiky di Kaposvár (*Portugal* di Zoltán Egressy, 2010), Teatro di Stato di Oradea con la Compagnia Szigligeti (*Miska Magnate* di A. Szirmai e Gábor Ando e *Public Enemy* di Tasnádi István, 2011), Casa delle Arti Bartók a Dunaújváros (*Foolish youth* di M. Eisemann, Gyula K. Fisher e Kellér Dezso), Teatro Zsigmond Móricz a Nyíregyháza (*The Heartless Man's Sons* di Jókai Mór, 2013), Budapest Dance Theatre (*Il giro del mondo in 80 giorni* di Jules Verne, 2013).

### Mónika Fischl

Diplomatasi presso l'Accademia musicale Franz Liszt, si è subito distinta nell'operetta nei ruoli di Zorika in *Amor gitano*, Hanna nella *Vedova allegra* e Lisa nella *Paese del sorriso* di Lehár, Adele nel *Pipistrello* di Strauss, Odette in *La Bayadère*, Angèle Didier nel *Conte di Lussemburgo*, la Contessa Maritza nell'operetta omonima, Gabrielle in *La vie Parisienne*, Mary nella *Principessa di Chicago*, e Sylva Varescu nella *Principessa della csárdás*, ruolo interpretato anche al Festival Seefestspiele di Mörbisch (Austria), in una produzione ripresa dal canale televisivo tedesco SWR. Ha vestito inoltre i panni di Lisa (*Il paese del sorriso*) a Francoforte e Monaco di Baviera, quelli di Arsena (*Lo zingaro barone*) a Monaco e Friedrichshafen, e Adele (*Il pipistrello*) al Teatro dell'Operetta di Budapest e a Graz.

Il debutto professionistico l'ha vista calcare il palcoscenico di Szeged nei panni di Norina nel *Don Pasquale*, poi replicato al Teatro dell'Opera di Budapest. Su quello stesso palco ha interpretato anche la Regina della notte nel *Flauto magico*, ruolo poi ripreso in Germania. In ambito

operistico ha interpretato anche Gilda nel *Rigoletto*, il Paggio nel *Don Sanche* di Liszt in scena a Bayreuth, Frasquita nella *Carmen* e Nella nel *Gianni Schicchi*. In Italia, è stata Violetta nella *Traviata* in scena al Teatro Verdi di Genova nel 2012.

Ospite regolare del tradizionale concerto dell'ultimo dell'anno a Vienna, l'anno scorso si è esibita anche alla Avery Fisher Hall di New York. Con il Teatro dell'Operetta di Budapest ha cantato a Vienna, Baden-Baden, Monaco di Baviera, San Pietroburgo, Londra, Amsterdam e Tel Aviv, oltre che in Italia, Germania, Nordamerica, Canada, Giappone e altri otto Paesi in Asia.

### Zsolt Vadász

Formatosi all'Accademia dell'Operetta del Teatro dell'Operetta di Budapest, ricopre vari ruoli da protagonista nei teatri d'opera ungheresi e a Ingolstadt (Germania), fino a diventare oggi il tenore solista del Teatro dell'Operetta di Budapest. Qui ha interpretato molti dei ruoli più importanti del repertorio, tra cui Frick (*La vie parisienne* di Offenbach), Tassilo (*La Contessa Maritza*), Rosillon (*La vedova allegra*), Eisenstein e Alfred (*Il pipistrello*), ed Edvin (*La principessa della csárdás* di Kálmán).

È stato inoltre protagonista in *Les contes d'Hoffmann* di Offenbach, e Pinkerton nella *Madama Butterfly* di Puccini.

In tour si è esibito a Vienna, Monaco di Baviera, Baden-Baden, Francoforte, Roma, Londra, Amsterdam, Tel Aviv, San Pietroburgo, Mosca, Italia, Finlandia, Nordamerica, Canada, diverse città del Giappone, Brunei, Manila e Kuala Lumpur.

### Szilvi Szendy

Consegue il diploma all'Accademia dell'Operetta del Teatro dell'Operetta di Budapest, di cui diventa

immediatamente una delle più giovani interpreti soliste. Al debutto seguono svariati ruoli da protagonista, tra cui Mi nel *Paese del sorriso* di Lehár, Lisa nella *Contessa Maritza*, Olga nella *Vedova allegra*, Stasi nella *Principessa della csárdás*, Metella nella *Vie parisienne* di Offenbach, Marietta nella *Bayadère* di Kálmán, Charlotte in *Sybill* di Jacobi e Rosemary Dragica nella *Duchessa di Chicago* di Kálmán.

In tour si è esibita a Vienna, Monaco di Baviera, Baden-Baden, Francoforte, Tel Aviv, in diverse città giapponesi e in otto Paesi asiatici.

### Károly Peller

Formatosi presso il Music Studio del Teatro dell'Operetta di Budapest, diventa solista nel 2000. Il suo repertorio comprende principalmente operette, nei ruoli di Bóni nella *Principessa della csárdás*, Zsupán nella *Contessa Maritza*, Toni nella *Principessa del circo* di Kálmán, Orlofsky nel *Pipistrello*, Saint Brioche e Cascada nella *Vedova allegra*, Brissard nel *Conte di Lussemburgo* di Lehár, Bobinet nella *Vie Parisienne* di Offenbach, e il Governatore in *Sybill* di Jacobi. Apprezzato anche come interprete di musical, si è esibito in *Tutti insieme appassionatamente*, *Hello Dolly*, *Can-Can* di Cole Porter, *La Bella e la Bestia* di Disney.

Con il Teatro dell'Operetta di Budapest è stato in tour a Vienna, Monaco, Regensburg, Baden-Baden, Amsterdam, Londra, Catanzaro, Roma, Tel Aviv, Stati Uniti, Canada e Giappone. È regolarmente ospite della Volksoper di Vienna. È stato premiato come miglior attore d'operetta nella stagione 2011.



### Zsuzsa Oláh

Nata a Debrecen e laureatasi nel 1982 presso l'Università per le Arti Drammatiche, torna alla sua città natale nel 1993 per unirsi alla compagnia del Teatro Csokonai, di cui diventa da subito un elemento fondamentale. Attrice e caratterista di grande versatilità, interpreta ruoli diversissimi, spaziando tra vari generi. Tra le sue migliori prestazioni con il Teatro di Debrecen, ricordiamo la sua Mama Morton nel musical *Chicago*. Apprezzata dal pubblico per le doti attoriali, l'intensità drammatica, l'originale senso dell'umorismo e la voce, vanta anche numerosi premi tra cui il Mensáros, il Latinovits e il Jászai Mari.



### Zsolt Dánielfy

Entra nella compagnia stabile del Teatro Csokonai di Debrecen subito dopo la laurea, conseguita presso l'Università per le Arti Drammatiche. Recita in vari ruoli, sul palco e per lo schermo, e di recente approda alla regia. Al suo attivo conta circa 150 ruoli e fino a 175 recite l'anno. Nel 2014, riceve la Croce d'Onore Ungherese e il Premio Csokonai, oltre a diversi altri riconoscimenti del pubblico e prestigiose onorificenze. In parallelo al lavoro di attore, dedica una significativa parte del proprio tempo ad attività pubbliche: dal 1990 al 1994, e poi ancora dal 1998,

è infatti membro del Parlamento. Fa inoltre parte del Comitato Culturale della sua città, di cui è vicepresidente dal 2006.



### Tamás Garay Nagy

Inizia a lavorare per il teatro della sua città natale, Debrecen, subito dopo la laurea conseguita presso l'Università per le Arti Drammatiche. Dopo un periodo di apprendistato teatrale in cui ricopre ruoli che vanno dal factotum all'attrezzista, alla comparsa, entra nella compagnia del Teatro Csokonai nel 1998. Apprezzato caratterista, è curiosamente noto anche per aver figurato in ben nove titoli di Magda Szabó, la grande autrice la cui produzione Tamás non si stanca di studiare e approfondire. Distintosi anche sul grande schermo, lavora sia come attore che come doppiatore.



### Árpád Bakota

La sua carriera artistica, intrapresa a Novi Sad, procede per un breve periodo a Subotica per approdare poi all'ensemble del Teatro Csokonai di Debrecen di cui, nei primi anni Novanta, diventa un elemento fondamentale: è l'epoca in cui il direttore, István Pinczés, fa di quel teatro un moderno centro artistico, noto specialmente per

le interpretazioni dell'opera di vari autori ungheresi contemporanei. Apprezzato per le sue interpretazioni in titoli come *Kameraman* di Szilárd Borbély o *A Gézagyerek (The Géza Kid)* di János Háty, la sua sensibilità e la sua attorialità ben si adattano sia al palcoscenico che al grande schermo: lo dimostrano i vari ruoli da protagonista in produzioni quali *Kossuthpapja (Il prete di Kossuth)* e *Rögöcseicsoda (Miracolo a Rögöcse)*.

### Tünde Frankó

Particolarmente apprezzata in patria, ha ricevuto le maggiori onorificenze e i più importanti premi nazionali ungheresi. Dopo il diploma, conseguito all'Accademia musicale Franz Liszt, entra a far parte della compagnia del Teatro Nazionale di Szeged. Cinque anni dopo, firma un contratto con l'Opera Nazionale Ungherese, per cui interpreta quasi tutti i principali ruoli da protagonista, sia del repertorio lirico, per esempio in titoli di Mozart, Gounod, Čajkovskij e Puccini, che di svariate opere ungheresi contemporanee. È spesso invitata ai concerti di gala del Teatro dell'Operetta e di altri teatri di Budapest. Figura inoltre come ospite regolare in numerose produzioni musicali e teatrali sia in Austria che in Germania.

### Tímea Vermes

Diplomatasi in canto lirico all'Accademia musicale Franz Liszt di Pécs, debutta nel ruolo di Blonde nel *Ratto del serraglio* di Mozart al Teatro Nazionale di Pécs. A questo seguono altri ruoli mozartiani, che le conquistano la fama appunto di soprano mozartiano. Sempre a Pécs, si esibisce in diverse operette e musical, facendosi apprezzare anche per le doti attoriali. Le sue interpretazioni

della protagonista in *Anna Bolena* di Donizetti e di Alice nel *Falstaff* di Verdi segnano la sua svolta professionale, facendola crescere da soubrette a protagonista. Nel 2014, si fa notare nel ruolo di Donna Elvira nel *Don Giovanni* di Mozart.

### Anita Lukács

Soprano, studia presso l'Accademia del Teatro dell'Operetta di Budapest, di cui entra a far parte come solista e primadonna nel 2006. Ha interpretato Sylvia Varescu nella *Principessa della csárdás*, ruolo per il quale ha ricevuto importanti riconoscimenti e con cui debutta anche all'estero, tra l'altro recitando in lingua tedesca al Baden-Baden Festspielhaus, in Germania. Nel repertorio dell'operetta ha ricoperto anche il ruolo della protagonista nel *Tenente Maria*, popolare titolo ungherese, oltre a quelli di Gabrielle nella *Vie Parisienne* di Offenbach, Valencienne nella *Vedova allegra*, la Contessa in *Sybill* di Jacobi e Maria in *West Side Story* di Bernstein. Ospite stabile dei concerti di gala del Teatro dell'Operetta di Budapest, è nota anche al pubblico internazionale, che ha potuto apprezzarla a Francoforte, Monaco, Riga, Salisburgo, Shanghai, Pechino, Tel Aviv, Brunei, Manila e Kuala Lumpur.



### Zoltán Bátki

Dopo il diploma, conseguito nel 1997 all'Accademia di musica di Budapest, è accolto nella compagnia del Teatro Nazionale di Szeged, dove lavora tra il 1991 e il 2007. Per otto stagioni si esibisce inoltre al Teatro Csokonai di

Debrecen. Invitato spesso nei teatri nazionali di Pécs, di Győr e di Miskolc, dal 1998 fa parte del Teatro Nazionale dell'Opera di Budapest. Si è inoltre esibito in Olanda, Germania, Austria, Polonia e Stati Uniti. Oltre alla carriera lirica, è anche poeta, cantautore e insegnante di canto. Ha interpretato ruoli quali Petur nel *Bánk Bán* di Erkel; Bagó in *János Vitéz* di Kacsóh Pongrácz; Napoleone nell'*Háry János* di Kodály; Garda Roberto in *Pomádé király új ruhája* di Ránki György; il Gentiluomo romano in *Mario és a varázsló* di Vajda; il protagonista nelle *Nozze di Figaro*, Papageno nel *Flauto magico* e Guglielmo in *Così fan tutte*, Dandini nella *Cenerentola*, Enrico nel *Campanello* di Donizetti, Belcore nell'*Elisir d'amore* ed Enrico Ashton nella *Lucia di Lammermoor*, Schounard nella *Bohème* e Ping nella *Turandot*, Dancaïro in *Carmen*, Falke nel *Pipistrello*, Don Estoban nel *Nano* di Zemlinsky e infine Ben nel *Telefono* di Gian Carlo Menotti.

### Marika Oszvald

Figlia d'arte, ha vissuto sin da bambina nel mondo del teatro, e in particolare dell'operetta – la madre, Marika Halasi, è infatti una soubrette popolare e il padre, Gyula Oszvald, un famoso protagonista della scena operettistica. Laureatasi presso l'Università di Teatro e Arti Drammatiche, nel percorso dedicato all'operetta e al musical, entra a far parte del Teatro dell'Operetta, dove tuttora è un'artista di riferimento. Si è esibita in ruoli quali Mi (*Il paese del sorriso*), Zorika e Jolán (*Amor gitano*), Valencienne e Olga (*La vedova allegra*), Juliette (*Il conte di Lussemburgo*), Lisa (*La Contessa Maritza*), Miss Mabel (*La principessa del circo*), Stasi (*La principessa della csárdás*), Violetta (*Das Veilchen von Monmartre*), Panni (*Mária*

*főhadnagy*), Iluska (*János Vitéz*), Hodel (*Fiddler on the Roof*), Lisa San (*Viktoria and her Hussar*), Daisy (*Ball im Savoy*), Adele e Ida (*Il pipistrello*), Marcsa (*Mickey Magnate*), Babszi (*Fiatalság, bolondság*), Bessy (*The Marriage Market*), Hunyadiné (*Csókos asszony*). Si è esibita a Monaco, negli Stati Uniti, Canada, Israele, Italia, Francia, Svizzera, Australia e Giappone. Nel 2015, ha ricevuto il Premio Kossuth, il maggiore riconoscimento nazionale ungherese; le è stato inoltre assegnato il Premio Jászai Maria.



### Alessandro Codeluppi

Nato nel 1971 a Milano, si forma dapprima a Busseto e poi nella divisione operistica dell'Accademia Chigiana di Siena con Carlo Bergonzi. Oltre alla musica, studia sociologia e scienze politiche. Nel 1998 si classifica primo al concorso "Tito Schipa" di Lecce, e l'anno successivo viene premiato dal Circolo lirico "Giuseppe Verdi" di Reggio Emilia. Si è esibito in ruoli quali Alfredo (*Traviata*), Werther nell'opera omonima, Des Grieux (*Manon*), il Conte Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) ed Ernesto (*Don Pasquale*). In ambito concertistico ha interpretato gli oratori di Bach, Händel, Mozart, Schubert, Beethoven, Rossini, Donizetti e Verdi. Ha collaborato con direttori come Riccardo Muti, Claudio Abbado e Gianluigi Gelmetti e ha calcato le scene dei più importanti teatri d'opera e sale da concerto d'Europa, tra cui La Scala di Milano e la Konzerthaus di Vienna.

### Soma Langer

Ha iniziato la propria carriera al Teatro Petőfi di Veszprém, prima come apprendista, poi come membro del cast. Nel 2001 viene ammesso al Pest Broadway Studio del Teatro dell'Operetta di Budapest, continua poi gli studi all'Accademia dell'Operetta. Come artista del Teatro dell'Operetta di Budapest, ha debuttato in un gala alla Wiener Konzerthaus, per poi esibirsi in Germania, Italia, Cina e negli Stati Uniti. Ha interpretato ruoli quali Meglőkő (*Padlás*), Jamie (*My Fair Lady*), Mixi (*Mickey Magnate*), Frank (*Il pipistrello*), Urbain (*La vie parisienne*), Blind Man (*Book of Mary*), Alun (*Szeretem a feleségem*), Bogdanovitsch (*La vedova allegra*), Petrenczei Gáspár (*Tündérlaki lányok*). Nel 2005 ha ricevuto il Marshall's Baton Award.



### Krisztina Kónya

Soprano, nasce nella cittadina ungherese di Hódmezővásárhely e si diploma presso l'Accademia di Musica dell'Università di Szeged, dove per cinque anni studia sotto la guida di Kálmán Gyimesi. Nel 2008, ottiene un contratto di collaborazione con il Teatro Nazionale di Szeged tuttora in atto. Ha interpretato ruoli quali Tosca, Adriana Lecouvreur, Francesca da Rimini, Violetta nella *Traviata*, Mimi nella *Bohème*, Leonora nel *Trovatore*, Tatiana in *Onegin*, Amelia in *Simon Boccanegra*, Antonia in *Les contes d'Hoffmann*, Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Melinda in *Bánk bán*, Oscar in *Un ballo in maschera*, Tisbe in *Cenerentola* e Norina

nel *Don Pasquale*. Anche diverse operette l'hanno vista nei panni della protagonista. Ha ottenuto premi prestigiosi, quali: Miglior giovane cantante d'opera nella stagione 2008, Ferenc Bessenyei Art Award nel 2009, Premio Dömötör nel 2011 e 2014, e Vaszy Viktor nel 2014.



#### **Albert Harmath**

Nato nel 1949 a Budapest, nel 1968 entra a far parte del Sakk-Matt Ensemble diretto da Béla Radics. Dopo essersi laureato all'Università di Teatro e Arti Drammatiche, si esibisce al Teatro Nazionale di Miskolc nel 1977, poi nel 1980 al Teatro Nazionale di Szeged. Dal 1984 al 1988, è membro del Teatro dell'Operetta di Budapest, poi artista freelance. Negli anni Novanta si esibisce in Germania, Austria, Olanda, Danimarca, Canada. È inoltre tra i fondatori del Rock and Musical Theatre. Ha interpretato l'Apostolo Pietro e Erode in *Jesus Christ Superstar* di Webber e Rice, Juvenalis in *Sztárcsinálók* di Várkonyi e Miklós, il Presidente Peron in *Evita* di Webber e Rice, Gerard Muffat in *Nana* di Kocsák e Miklós. Nell'ambito dell'operetta si è esibito in Ungheria e Germania, nei ruoli più importanti di titoli quali *La principessa della csárdás*, *Contessa Maritza*, *La vedova allegra*, *Il pipistrello*, *La principessa del circo*. Ha inoltre preso parte a spettacoli di prosa in lingua tedesca al Teatro di Szekszárd, interpretando Faust (nel dramma omonimo di Goethe), Cornwall (nel *King Lear* di Shakespeare), *Il servitore di due padroni* di Goldoni e Marosi (in *Paradise Lost* di Sarkadi).



#### **Norbert Antóni**

Nato a Mukachevo in Ucraina, studia attualmente canto all'Università di Debrecen e collabora con il Coro del Teatro Csokonai. Nell'ambito di una collaborazione tra la Facoltà di musica dell'Università di Debrecen e il Teatro Csokonai, si è esibito nei ruoli di Leporello nel *Don Giovanni* di Mozart e in quello di Belcore nell'*Elisir d'amore* di Donizetti.



#### **Gergely Biri**

Nato a Nyiregyhaza nel 1989, inizia a studiare musica alla Scuola "Zoltán Kodály" della sua città, sotto la guida del direttore di coro Dénes Szabó (titolare di un Premio Kossuth), per poi essere ammesso al Cantemus Choir, dove rimane fino al 2011. Nello stesso anno, inizia a frequentare la Facoltà di musica, Dipartimento di canto, dell'Università di Debrecen, dove si sta laureando sotto la guida di Éva Mohos Nagy. Dal 2012, fa parte del Coro del Teatro Csokonai. Nel 2013, debutta come solista nei ruoli di Don Ottavio nel *Don Giovanni* di Mozart, successivamente è Nemorino nell'*Elisir d'amore* di Donizetti. Negli scorsi mesi si è esibito come tenore solista nel Requiem di Mozart diretto da Balázs Kocsár a Modena. Frequenta masterclass di Éva Bátri, Bela Perencz e Timothy Bentch. Nel

2015 e nel 2016 si aggiudica il terzo posto al concorso Emil Petrovics, inoltre vince il concorso Mihály Székely e si qualifica nella finale del IX concorso internazionale József Simándy.



#### **Kíra Petronella Nagy**

Nata a Debrecen nel 1993, intraprende gli studi musicali alla Scuola superiore "Zoltán Kodály" e, nel 2015, si laurea alla Facoltà di musica, Dipartimento di canto, dell'Università di Debrecen, sotto la guida di Edit Hruby. Membro del Coro del Teatro Csokonai dal 2014, nel 2016 si esibisce come soprano solista nel Requiem di Mozart diretto da Balázs Kocsár a Modena. Finalista al VII concorso internazionale József Simándy, ha ricevuto il premio speciale al concorso Emil Petrovics, come miglior interprete di una composizione di Petrovics. Ha frequentato masterclass di Éva Bátori, Júlia Pászthy, Béla Perencz Belaand e Timothy Bentch.



#### **Zsófia Janovicz**

Laureatasi in canto alla Facoltà di Musica dell'Università di Debrecen nel 2015, dal 2013 fa parte del Coro del Teatro Csokonai. Nel 2014

interpreta Donna Elvira nel *Don Giovanni* prodotto dall'Università di Debrecen e dal Teatro Csokonai. Nella scorsa stagione dello stesso teatro, ha vestito i panni di Giannetta nell'*Elisir d'amore*.



#### **Levente Kovács**

Nato nel 1978 a Nagykároly, studia musica e pedagogia all'Università Károli Gáspár. Si forma, inoltre, come cantante al Cantor College di Marosvásárhely. Dal 2000 è membro del Teatro Csokonai. Ha preso parte ad allestimenti di *Manon Lescaut*, *Turandot* e *La bohème* di Puccini, *Una notte a Venezia* di Johann Strauss,

*L'angelo di fuoco* di Prokof'ev, *Rusalka* di Dvořák, *Carmen* di Bizet, *Sir John the Hero* di Kacsoh, *László Hunyadi* di Erkel, *La principessa della csárdás* e *La Contessa Maritza* di Kálmán, *La vedova allegra*.



#### **Andrea Újvárosi**

Soprano, tutta la sua carriera si divide tra canto e insegnamento. Sebbene all'epoca delle scuole secondarie avesse già intrapreso lo studio del canto e del pianoforte, si laurea inizialmente in Storia e lingua russa alla Facoltà di Studi umanistici

dell'Università Kossuth Lajos di Debrecen. Successivamente si laurea anche all'Accademia musicale Franz Liszt della stessa città, come insegnante di canto. Debutta come Mercedes al Teatro Csokonai e da allora si esibisce come soprano e mezzosoprano nelle produzioni di quel teatro. Interpreta ruoli maschili da castrato, opere comiche e i più importanti personaggi femminili del repertorio melodrammatico. È la Casalinga in *Székelyfonó* di Kodaly, Judit nel *Castello di Barabablu* di Bartók e Gertrude in *Bánk bán* di Ferenc Erkel. Per quasi dieci anni maestra del coro, ora collabora soprattutto nel repertorio oratoriale. Dal 1993 insegna alla Facoltà di Musica dell'Università di Debrecen. Dall'inizio del 2016 è Ambasciatrice dell'Opera.



### Teatro dell'Operetta di Budapest

Fino all'inizio della Prima guerra mondiale, l'edificio ospitava il bar di un teatro. Allo scoppio della guerra, però, il "palazzo dello spettacolo" chiuse i battenti, segnando la fine di un periodo d'oro poi nostalgicamente ricordato come "i giorni felici della pace".

Fu nel 1923 che la città di Budapest decise di dedicare all'operetta un apposito spazio. Con l'apertura del Teatro Metropolitan dell'Operetta, la capitale ungherese vide quindi sbocciare un'"età d'argento" dell'operetta, che trovò una nuova sede permanente dopo il Népszínház e il Király Színház. Il merito storicamente più importante del nuovo Teatro fu quello di custodire la tradizione dell'operetta classica arricchendola di soluzioni artistiche moderne. In ordine di importanza, Budapest è la seconda capitale dell'operetta dopo Vienna.

La Compagnia stabile del Teatro ha potuto contare su artisti come Hanna Honthy, Marika Németh, Zsuzsa Petress, Anna Zentai, Kamill Feleki, Kálmán Latabár, Sándor Németh, Róbert Rátonyi e János Sardy. Attualmente, sotto la guida di György Lórinczy e del direttore artistico Miklós Gábor Kerényi – KERO®, il Teatro dell'Operetta di Budapest si compone di due dipartimenti che propongono operette classiche ungheresi, musical ungheresi contemporanei e pièces letterarie o storiche rivolte a un pubblico giovanile. Forte di 500 spettacoli e 400 mila spettatori l'anno, è il teatro

ungherese più famoso e frequentato del momento.

A metà degli anni Sessanta, il Teatro ha esteso il suo repertorio anche ai musical più famosi. Lo scopo è, comunque, quello di offrire un'ampia varietà di opere di compositori ungheresi, dai maestri dell'operetta Emmerich Kálmán, Franz Lehár, Pál Abraham, Jenő Huszka, Albert Szirmai e Szabolcs Fényes a compositori come Ferenc Javori, Tibor Kocsák, Béla Szakcsi Lakatos, Sylvester Levay e Levente Szörényi. Tra i titoli passati in cartellone, ricordiamo *La principessa della csárdás*, *La Contessa Mariza*, *Amore gitano*, *Ballo al Savoy*, *La Baronessa Lili*, *Mike il Magnate*, *Miss Saigon*, *Rebecca*, *Romeo e Giulietta*, *Elisabeth*, *Mozart!*, *Abigail*, l'opera rock *With You, Lord!* e il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare in versione world-music.

Un ruolo fondamentale nella realizzazione di queste opere, generalmente coprodotte assieme ai teatri di San Pietroburgo, Bucarest, Ekaterinburg, Praga, Salisburgo ed Erfurt, è svolto dal team creativo del Teatro, mentre la Compagnia stabile si esibisce regolarmente in serate di gala in diversi paesi dell'Europa e dell'Asia. Nel 2011, il Teatro si è assicurato i diritti esclusivi per la rappresentazione del musical *La bella e la bestia* in Germania (Monaco, Colonia, Dresda, Mannheim e Düsseldorf) e Austria. Oltre alle gare canore di Lehár e Lévy, coronate da grande successo, il Teatro (che quest'anno ha ottenuto lo status di SuperBrand) ha organizzato nel 2016 il Concorso Internazionale "Imre Kálmán" per Direttori di Operetta e Musical.



### Teatro Csokonai di Debrecen

Una rinascita culturale che si fonda sulla tradizione e al contempo si apra ai valori di altre culture è forse l'atteggiamento più moderno e innovativo che si possa avere in campo artistico. La Direzione del Teatro Csokonai ha scelto di impostare la sua poetica sulla ricerca di un "linguaggio teatrale ungherese" che potesse essere apprezzato da un pubblico internazionale. Grazie alle sue tradizioni e al lavoro teatrale che porta avanti, il Teatro è legato a doppio filo allo spirito civico ungherese, ed è orgoglioso dell'autonomia di pensiero, che una certa sicurezza economica gli ha sempre garantito. Le scelte sembrano denotare un "certo conservatorismo" sul quale però si innesta la capacità di rinnovare e rivisitare il patrimonio culturale nazionale.

Il Teatro Csokonai, uno dei più antichi dell'intera Ungheria, ha celebrato l'anno scorso il 150° anniversario. Attualmente conta due dipartimenti, uno per la lirica e uno per la prosa. Unica tra le sale magiare per l'impegno profuso a sostegno della drammaturgia ungherese contemporanea, il Teatro Csokonai organizza ogni anno il festival Deszka, vetrina delle migliori produzioni teatrali correnti.

Con un cartellone che comprende una vasta proposta di opere classiche, moderne e contemporanee, il Teatro Csokonai è sempre più apprezzato anche all'estero. Uno dei motivi di questo successo è proprio il modo in cui le antiche tradizioni di Debrecen

si innervano delle modalità teatrali di altri Paesi, con mutuo beneficio. Questi speciali connubi artistici si traducono in spettacoli di grande bellezza, poesia e ispirazione. Il Teatro Csokonai, unico teatro ufficiale di Debrecen, offre una gran varietà di generi a un pubblico di adulti e bambini: drammaturgia classica, opera, operetta, musical, spettacoli per bambini e, come si è detto, la drammaturgia contemporanea.

Con il Teatro collabora regolarmente l'Orchestra Filarmonica Kodály di Debrecen, attiva da molti anni anche in ambito sinfonico.



### Teatro Nazionale di Szeged

Tra i più rinomati teatri d'Ungheria, il Nazionale di Szeged conta ben tre dipartimenti – prosa, opera e balletto – di cui quello dell'opera è secondo solo al Teatro dell'Opera di Budapest. Il suo corpo di ballo si è particolarmente distinto negli ultimi dieci anni per la danza moderna. Costruito nel 1883 su progetto di due architetti viennesi esperti nella progettazione di teatri, Ferdinand Fellner e Hermann Helmer, il Teatro di Szeged fu uno dei primi a vedere la luce nel periodo successivo alla grande alluvione del 1879. La costruzione avvenne in tempi brevissimi: Jiraszek e Krausz, imprenditori, posarono le pietre agli angoli dell'edificio nel marzo 1882, basandosi su un progetto appena abbozzato di sole quattro pagine, ma la cerimonia per il raggiungimento del tetto fu celebrata già il 16 settembre dello stesso anno, davanti al commissario reale Lajos Tisza. Il Teatro fu inaugurato nell'ottobre 1883, alla presenza dell'imperatore Francesco Giuseppe.

L'edificio fu reputato all'epoca molto costoso, anche se questo non bastò a impedirne la distruzione solo due anni più tardi a seguito di un incendio. Il Teatro infatti andò in fumo nell'aprile 1885: il sipario crollò in sala, e poiché l'impianto idraulico non era in funzione, tutto andò distrutto. Il Teatro fu ricostruito molto rapidamente una seconda volta, sempre da Jiraszek e Krausz, e riaperto nell'ottobre 1886.

Le facciate neo-barocche sono

ben proporzionate, equilibrate nelle fattezze, e ben si adattano all'eccentrico paesaggio urbano sulla sponda del fiume Tisza. Popolare anche come meta di visite turistiche, il Teatro ospita inoltre convegni ed eleganti serate di gala. Un sondaggio tra i cittadini di Szeged l'ha indicato come l'edificio più bello della città. Chiuso nell'aprile del 1978 per importanti lavori di ristrutturazione, il Teatro ha riaperto nel 1986. Molti famosi attori, attrici, cantanti lirici e artisti hanno calcato il palco di Szeged nel corso degli anni: compositori di operette di fama mondiale come Emmerich Kálmán, Jenő Huszka e Franz Lehár hanno assistito qui personalmente ai debutti delle loro opere; il direttore Viktor Vaszy vi ha lavorato per molti anni, e noti cantanti d'opera come József Simándy, Valéria Berald, József Gregor, Ilona Tokody, Andrea Rost, Erika Miklósa e José Cura hanno preso parte a molti spettacoli.

### Orchestra Filarmonica Kodály

Il 13 maggio 1923, quando l'orchestra filarmonica di Debrecen tiene il suo primo concerto pubblico, segna un momento decisivo nella vita musicale della città. All'epoca denominata Orchestra della Ferrovia ungherese di Debrecen, diventa presto la prima orchestra sinfonica residente fuori Budapest. È diretta prima da Emil Ábrányi e successivamente da Vilmos Rubányi.

Nel 1952 l'ensemble diventa un'istituzione indipendente. Oltre a proporre concerti organizzati dall'Agenzia filarmonica nazionale, l'orchestra contribuisce anche alle rappresentazioni operistiche del Teatro Csokonai. Spesso attiva in collaborazione con il Coro femminile Kodály, fondato da György Gulyás, e finanziata dalle Ferrovie Ungheresi, ha svolto un'importante missione culturale in tutto il paese.

Denominata Orchestra filarmonica di Debrecen dal 1991 al 2011, in seguito prende il nome di Orchestra Filarmonica Kodály.

Nei decenni passati è stata diretta dai più importanti direttori ungheresi e stranieri e numerosi solisti, sia dall'Ungheria che all'estero, hanno preso parte ai suoi concerti come ospiti, anche in prestigiosi festival al di fuori dell'Ungheria.

Tradizionalmente votata all'esecuzione di opere di compositori ungheresi, è impegnata anche in iniziative volte a coinvolgere pubblici meno abituati al repertorio sinfonico. Collabora stabilmente con un coro di alto livello, rendendo possibile l'esecuzione di oratori, che compongono una parte importante dei suoi programmi.

### violini

Alexáné Kardos Ildikó, Bicskey László, Ácsné Mocsár Irén, Csabai Olga, Gólya Erzsébet, Markóczy Rácz Erika, Rózsa Miklós, Udvarhelyi Andrea, Erdélyi Zoltán, Lábás Rozália, Ádámné Jánvári Zsuzsanna, Deczki-Juhász Katalin, Megyesi Ágnes, Szabóné Hőgye Helga

### viola

Décsi Zsuzsanna, Györgyfiné Dimák Ágnes, Hegedüs Attila, Lukács Zsuzsanna

### violoncelli

Fekete Katalin, Parádi László, Tóth Pál, Balázsne Tóth Hajnalka

### contrabbassi

Bíró Ferenc, Várady Szabó László

### flauto

Köcsky Balázs

### flauto e ottavino

Jobbágy Bianka

### oboe

Ludmány Antal

### clarinetti e sassofoni

Áchim Tibor, Csonka László

### fagotto

Papp Rita

### corni

Héra András, Hudák Csaba, Kállai Tibor

### trombe

Csősz János, Madarassy Balázs

### trombone

Alexa Lajos, Cseke Sándor

### tuba

Keresztesi Bálint

### timpani

Márku Anikó

### percussioni

Karácson Viktor

### arpa

Kocsis Ágnes

### ispettore d'orchestra

Daróczi Katalin

### Coro del Teatro Csokonai

#### soprani

Bai Zsuzsanna, Czirják Csilla, Deák Emőke, Fehér Éva Amália, Kis Eleonóra, Kuczmog Klaudia, Luczay-Pintér Tímea, Marjai Magdolna, Nagy Kíra Petronella, Prohászka Ildikó, Törő Ildikó

#### contralti

Donkó Annamária, Herczegfalvi Zsanett, Janovicz Zsófia, Lévai Tünde, Repka Sára, Simon Erika, Tóth Szilvia Gabriella, Törő Krisztina

#### tenori

Biri Gergely, Kerékgyártó Csaba, Kun Tibor, Ladjánszki László, Sarkadi Gyula, Vince János

#### baritoni

Antóni Norbert, Harsányi Tamás, Udvarhelyi Péter

#### bassi

Kovács Levente, Sinai Tibor

### Corpo di ballo del Teatro dell'Operetta di Budapest

#### danzatori

Czár Mónika, Blénesi Zsolt, Kiss Adrienn, Gallai Zsolt, Leitner Lilla, Jakab Dani, Ottlik M. Laura, Kiss Csaba, Sasvári Laura, Kiss I. Róbert, Tóth Zsófi, Lendvai Zsolt



# Straniera o Italiana, guardatela due volte la settimana.

LA GRANDE OPERA SU CLASSICA HD  
MARTEDI E SABATO ORE 21.10

CLASSICA HD. MUSICA PER I TUOI OCCHI.

Solo su  
CLASSICA HD sky | Canale  
138

www.mondoclassica.it

## RAVENNA FESTIVAL RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna  
Autorità Portuale di Ravenna  
BPER Banca  
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna  
Cassa di Risparmio di Ravenna  
Classica HD  
Cmc Ravenna  
Cna Ravenna  
Comune di Comacchio  
Comune di Forlì  
Comune di Ravenna  
Comune di Russi  
Confartigianato Ravenna  
Confindustria Ravenna  
COOP Alleanza 3.0  
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese  
Eni  
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna  
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì  
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna  
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna  
Gruppo Hera  
Gruppo Mediaset Publitalia '80  
Hormoz Vasfi  
ITway  
Koichi Suzuki  
Legacoop Romagna  
Micoperi  
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo  
Mirabilandia  
Poderi dal Nespole  
PubbliSOLE  
Publimedia Italia  
Quotidiano Nazionale  
Rai Uno  
Rai Radio Tre  
Reclam  
Regione Emilia Romagna  
Romagna Acque Società delle Fonti  
Sapir  
Setteserequi  
Sigma 4  
SVA Dakar Concessionaria Jaguar  
Unicredit  
Unipol Banca  
UnipolSai Assicurazioni  
Venini

## ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL E DEL TEATRO ALIGHIERI

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*  
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*  
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*  
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*  
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*  
Margherita Cassis Faraone, *Udine*  
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*  
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*  
Marisa Dalla Valle, *Milano*  
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*  
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*  
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*  
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*  
Gioia Falck Marchi, *Firenze*  
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*  
Paolo e Franca Fagnagnani, *Bologna*  
Luigi e Chiara Francesconi, *Ravenna*  
Giovanni Frezzotti, *Jesi*  
Idina Gardini, *Ravenna*  
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*  
Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*  
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*  
Franca Manetti, *Ravenna*  
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*  
Manfred Mautner von Markhof, *Vienna*  
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*  
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*  
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*  
Gianna Pasini, *Ravenna*  
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*  
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*  
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*  
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*  
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*  
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*  
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*  
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*  
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*  
Roberto e Filippo Scaioli, *Ravenna*  
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*  
Leonardo Spadoni, *Ravenna*  
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*  
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*  
Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*  
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*  
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*  
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*  
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*

*Presidente*  
Eraldo Scarano

*Presidente onorario*  
Gian Giacomo Faverio

*Vice Presidenti*  
Leonardo Spadoni  
Maria Luisa Vaccari

Andrea Accardi  
Maurizio Berti  
Paolo Fagnagnani  
Chiara Francesconi  
Giuliano Gamberini  
Adriano Maestri  
Maria Cristina Mazzavillani Muti  
Giuseppe Poggiali

*Segretario*  
Pino Ronchi

**Aziende sostenitrici**  
Alma Petroli, *Ravenna*  
CMC, *Ravenna*  
Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*  
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese  
FBS, *Milano*  
FINAGRO, *Milano*  
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*  
L.N.T., *Ravenna*  
Rosetti Marino, *Ravenna*  
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*  
Terme di Punta Marina, *Ravenna*  
Tozzi Green, *Ravenna*

## 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  
Lanfranco Gualtieri  
Davide Ranalli

**Sovrintendente**  
Antonio De Rosa

*Segretario generale*  
Marcello Natali

*Responsabile amministrativo*  
Roberto Cimatti

*Revisori dei conti*  
Giovanni Nonni  
Mario Bacigalupo  
Angelo Lo Rizzo

**Marketing e comunicazione**  
*Responsabile* Fabio Ricci  
*Editing e ufficio stampa* Giovanni Trabalza  
*Sistemi informativi e redazione web*  
Stefano Bondi  
*Impaginazione e grafica*  
Grazia Foschini\*, Antonella La Rosa  
*Archivio fotografico e redazione social*  
Giorgia Orioli  
*Promozione e redazione social*  
Marianosaria Valente  
*Rassegna stampa* Ivan Merlo\*

**Biglietteria**  
*Responsabile* Daniela Calderoni  
*Coordinamento di sala* Giusi Padovano  
*Biglietteria e promozione*  
Bruna Berardi, Laura Galeffi\*,  
Giulia Ottaviani\*, Fiorella Morelli,  
Maria Giulia Saporetti  
*Ufficio gruppi* Paola Notturmi

**Ufficio produzione**  
*Responsabile* Emilio Vita  
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa,  
Anna Bonazza\*, Beatrice Moncada\*

**Amministrazione e servizi di supporto**  
*Responsabile* Lilia Lorenzi\*  
*Amministrazione e contabilità*  
Cinzia Benedetti, Chiara Schiumarini  
*Amministrazione e progetti europei*  
Franco Belletti\*  
*Segreteria artistica* Valentina Battelli,  
Federica Bozzo  
*Segreteria di direzione* Elisa Vanoli,  
Michela Vitali

**Spazi teatrali**  
*Responsabile* Romano Brandolini\*

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

## COLOPHON

**programma di sala a cura di**  
Cristina Ghirardini,  
Susanna Venturi

**coordinamento editoriale e grafica**  
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

**stampa**  
Grafiche Morandi, Fusignano



Teatro Alighieri - domenica 23 ottobre ore 20.30

# Budapest Gypsy Symphony Orchestra

i 100 violini zigani

*musiche di*

Gioachino Rossini, Johannes Brahms, Adalgišo Ferraris, Ferenc Erkel, Vittorio Monti,  
Pablo de Sarasate, Jacques Offenbach, Johann Strauss Jr, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Grigoras Dinicu

Ha da poco festeggiato i trent'anni l'orchestra di violini, viole, violoncelli, contrabbassi, clarinetti e cimbalom che, nella migliore tradizione zigana, non esita ad alternare, nelle proprie funamboliche esecuzioni, pagine celebri di compositori quali Liszt, Bartók, Kodály, Brahms eppoi Čaikovskij e Strauss a brani di musica tradizionale ungherese e zigana. Si è formata nel 1985, quando una folla di musicisti si è riunita al funerale di Sandor Jaroka, per un ultimo omaggio al grande violinista, e da allora ha calcato le scene dei palcoscenici di tutto il mondo. Questo a teatro è l'ultimo appuntamento ravennate, dopo che per tre giorni le varie formazioni nelle quali i virtuosi amano esibirsi avranno incontrato la città e il pubblico lungo le strade e negli angoli più diversi del centro storico.