



Teatro La Fenice

sabato 22 dicembre 2018 ore 20.00 turno S
domenica 23 dicembre 2018 ore 17.00 turno U

CARL MARIA VON WEBER
Der Freischütz: Ouverture

ARRIGO BOITO
Sinfonia in la minore

GIUSEPPE VERDI
Otello: Ballabili

AMILCARE PONCHIELLI
La Gioconda
Danza delle ore



AMILCARE PONCHIELLI

La Gioconda

Preludio

«Feste e pane!»

ARRIGO BOITO

Mefistofele: Prologo in cielo

basso Alex Esposito

direttore

RENATO PALUMBO

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Kolbe Children's Choir

maestro del Coro Alessandro Toffolo

in collaborazione con Comitato nazionale per le celebrazioni
del centenario della scomparsa di Arrigo Boito

NOTE AL PROGRAMMA

L'ETÀ DI ARRIGO BOITO

Nella *fin de siècle*, «in quell'era infatuata della grandezza boitiana, penetrata del suo spirito e con quel che d'assoluto e di magico che tale grandezza portava con sé, e che si era venuto come cristallizzando per anni attorno al suo nome», s'attende il *Nerone*, la seconda opera di «quest'artista della natura tra maliziosa e satanica, profonda e burlesca», di «quest'uomo irridente e inafferrabile, che appariva gran signore e menestrello nel medesimo tempo, del verso e delle note». Lo scrive Carlo Linati in *Milano d'allora*, ricordando la sua ammirazione giovanile per Arrigo Boito (1842-1918) diventata poi disillusione venendo a contatto con un altro disilluso, Filippo Tommaso Marinetti, che definiva il poeta-musicista scapigliato «un mediocre, un *raté*» che scriveva «musica per borghesi», «un vecchio da demolire», ma solo dopo averlo proclamato, pochi anni prima, *maître* e avergli dedicato *Le désespoir du Faune*.

In effetti Boito, dotto, poliedrico e terribilmente ingombrante, era talmente enigmatico da prestarsi a equivoci e incomprensioni, ad amori e odi viscerali, ieri come oggi. Il 5 marzo 1868, quando il suo ambizioso *Mefistofele* cadeva alla Scala subissato dai fischi, l'autore, appena ventiseienne, sorrideva malizioso, godendo della futuristica «voluttà d'esser fischiati» (ma Marinetti, *hélas!*, non lo sapeva) e soddisfatto dell'impertinente fischio indirizzato, mediante il suo diabolico *alter ego*, al detestato pubblico («per far breccia nell'avvenire c'è gran bisogno di pungere, di piagare, di crivellare»; ma Marinetti ignorava anche quest'antica foga demolitrice...). Coll'opera derivata dal *Faust* goethiano l'artista, autore di versi e musica, credeva di aver data prova concreta dell'agognata riforma del melodramma, la «suprema incarnazione del dramma», col superamento delle forme chiuse tradizionali (arie, duetti, terzetti, concertati...) e «l'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile oggi». Non si può dire quanto e come ci fosse riuscito, perché la partitura che conosciamo è quella pesantemente rimaneggiata per la felice ripresa bolognese del 1875, con ampi tagli e correzioni (spesso cariche d'ironia) per rendere il boccone gradevole al pubblico, ma le pagine superstiti e le recensioni del tempo consentono di

riconoscere, pur nei limiti della debole, faticosa e frammentaria creatività musicale di Boito, esiti significativi, se non altro nella rinuncia alle forme chiuse (destinate beffardamente al solo Mefistofele) e nelle sperimentazioni sinfoniche e corali. Spicca, nel 1875 modificato solo lievemente, l'originalissimo Prologo in cielo, che Camille Saint-Saëns «par son originalité, son audace, le bonheur de son inspiration» definì «un des miracles de la musique moderne», un quadro essenzialmente sonoro aperto da squilli che ricordano il tema del Graal del *Lohengrin*. Nel monumentale affresco si staglia la parte del protagonista, nella quale Michele Girardi ha riconosciuto un anticipo dello stile del *Falstaff*, «un nuovo rapporto fra testo e musica, dove il verso diviene motto che si porge all'elaborazione musicale, e dà origine a una dialettica duttile, fatta di un caleidoscopico scambio tra recitativo e cantabile che coinvolge voce e strumenti». È uno dei maggiori salti in avanti di Boito, lontanissimo dall'acerba ma stuzzicante Sinfonia in la minore scritta nel 1858, negli anni del conservatorio, che profuma tutta dell'amato-odiato Verdi, ricordandone ora i pulsanti anni di galera ora le più morbide sonorità parigine.

Convinto che l'Italia dovesse conservare ed esaltare la propria arte non ingessando la tradizione ma uscendo dai soliti schemi e dalle chiusure provinciali, Boito lottò per creare un gusto nuovo, spingendo verso una sensibilità teatrale derivante dall'estetica victorhughiana e approdante al decadentismo. Riteneva indispensabile conoscere quanto più possibile il passato, la tradizione, avendo fatta propria la lezione del suo maestro, Alberto Mazzucato: «Solo conoscendo ciò che l'arte fu, in nuovi ingegni riusciranno a conoscere ciò che l'arte avvenire può e dev'essere», il che significava andare oltre le barriere nazionali per comprendere anche la lezione delle scuole straniere. Proprio in quest'ottica s'inserisce l'impegno per l'allargamento degli orizzonti del pubblico, che nel 1872 Boito invita sulle pagine della «Gazzetta musicale» di Milano a venire «a teatro con cuore innocente e con intelletto vergine e cupido d'ingenua e meravigliose storie» e «con quel candore di spirito col quale v'accorre il fanciullo» per gustare «una emozione artistica e possente» grazie al *Freischütz*, «un'opera scritta precisamente mezzo secolo fa, la di cui vigoria drammatica può in vari punti uguagliarsi alle più forti ispirazioni musicali dei tempi più recenti». Rappresentato la prima volta a Berlino il 18 giugno 1821, il capolavoro di Carl Maria von Weber (1786-1826), un pilastro della storia dell'opera ottocentesca la cui imprescindibilità Boito aveva chiarissima e pretendeva fosse chiara anche al pubblico italiano, giungeva finalmente alla Scala in una «nuova traduzione italiana con tutti i recitativi di Franco Faccio», amico fraterno di Boito e celebre direttore d'orchestra, che aveva trasformato l'originario *Singspiel* in un'opera tutta cantata. La traduzione, non firmata, era dello stesso Boito, che nel suo articolo non aveva esitato a citare Wagner, Hugo, Goethe, Berlioz, Meyerbeer e Rossini per convincere i milanesi (tanto legati alla 'melo-

dia cantata’) a mettere da parte i fischi: «Sarebbe davvero una vergogna se quel grande maestro di canto che è il pubblico della Scala dovesse far fiasco (lui questa volta) davanti alla augusta figura di Weber. Ecco uno dei casi in cui l’autore giudica e il pubblico è giudicato»...

Boito combatteva la sua battaglia anche nelle vesti di librettista, spingendo i musicisti a sperimentare nuove strade. È grazie a lui che il riottoso Amilcare Ponchielli (1834-1886), tempestato dalle «idee *acido-prussiche*» dell’amico scapigliato, scrisse il suo capolavoro, *La Gioconda* (liberamente ispirata all’*Angelo, tyran de Padoue* di Hugo), il solo dei melodrammi dell’arretrato compositore cremonese a imporsi nel repertorio, applaudito la prima volta alla Scala l’8 aprile 1876 e successivamente rimaneggiato (Boito non sempre benediciente). Le pressioni dello scapigliato si avvertono già nel moderno preludio, scelto in luogo delle tradizionali sinfonie che *exempli gratia* introducevano *I promessi sposi* e *I Lituani*, una pagina particolarmente studiata (e gravida di spunti per la veniente Giovane Scuola) in cui Ponchielli contrappone i temi di Barnaba e della Cieca polarizzando il bene e il male in un disegno dualistico indubbiamente vicino alla poetica di Boito. Più convenzionale, il coro con cui s’avvia l’opera è un brillante affresco di popolo, il tripudio della «greggie umana» che «ingombra» gaiamente il cortile del Palazzo Ducale nel mezzodi di un giorno di primavera, ma tanta sfacciata allegria fa risaltare, per contrasto, l’inquietante presenza di Barnaba, la malefica spia che «li guata» mentre «danzan su lor tombe», ossia le prigionie sotterranee, ignari dell’opprimente controllo dell’oligarchia veneziana. Analogo contrasto dà la celeberrima *Danza delle ore*, all’atto terzo, un’oasi di distrazione per gli ospiti della Cà d’oro tra l’orrida morte (apparente) di Laura e la sua scoperta. La lunga e raffinatissima pagina, tra i capolavori del genere, è di gusto essenzialmente francese e s’inscrive a pieno titolo nella tradizione grandoperistica. Immaginando lo scorrere delle ore del giorno, Ponchielli gioca con una variegatissima tavolozza di colori, dalla luminosità rarefatta dell’aurora all’esplosione del focoso *galop* finale, quasi viennese, costruendo un’architettura sapiente quanto seducente.

Fondamentale, per Boito, fu la collaborazione con Giuseppe Verdi, che vide una crescente complicità sfociare in una sincera e devota amicizia. Fu il traguardo di un difficile riavvicinamento perché, dopo un primo proficuo incontro a Parigi nel 1861 per l’*Inno delle nazioni*, c’era stata nel 1863 la burrasca dell’ode *All’arte italiana*, un brindisi in cui Boito accusava il maestro, pur senza nominarlo, di aver sporcato l’altare dell’arte nazionale, un’offesa che Verdi ricordò lungamente. Col tempo, tuttavia, il giovane collega, studiando la produzione verdiana, si era reso conto delle immense potenzialità del grande operista e aveva capito che, se col suo *Mefistofele* e con lavori come *La Gioconda* aveva potuto solo approssimarsi, tra tanti compromessi, ai suoi obiettivi di riforma del melodramma, soltanto un acuto innovatore del calibro di Verdi avrebbe potuto dare all’Italia una

drammaturgia musicale nuova e tutta ‘latina’, mediterranea, una risposta concreta e vincente al dramma wagneriano. Se cogli altri operisti, dunque, Boito s’era comportato quasi tirannicamente, tenendo ben strette le redini della creazione drammatica, con Verdi si mise dichiaratamente «nel punto di vista dell’arte Verdiana», anticipando le aspettative del musicista e, sapendo fin dove potesse spingersi, sollecitando il suo genio a superare definitivamente le convenzioni. Anche Verdi, abituato a librettisti-verseggiatori cui dettare la propria volontà, cambiò *modus operandi*, riconoscendo in Boito un poeta-musicista capace di porsi allo stesso livello dell’operista e d’impostare quel dialogo creativo che, fino a quel momento, il grande drammaturgo musicale aveva preferito evitare. La condivisa passione per Shakespeare fu il terreno che vide la nascita dei due ultimi capolavori verdiani, *Otello* e *Falstaff*, applauditi entrambi alla Scala, l’uno il 5 febbraio 1887, l’altro il 9 febbraio 1893.

Quando approdò all’Opéra di Parigi nel 1894, *Otello*, tradotto dallo stesso Boito e da Camille Du Locle, dovette accogliere i ballabili, inseriti nel terzo atto ma inizialmente previsti dal poeta nel secondo. Per Verdi, pur non nuovo alla composizione di musica per balletto, fu un lavoro impegnativo. Convinto che l’inserimento del *divertissement* fosse «una mostruosità» che interrompeva l’azione, un pesante pegno da pagare all’Opéra per inscenare il lavoro sul prestigioso palco parigino, volle comunque che avesse qualche puntello storico, danze o melodie dell’epoca cui ispirarsi, ma nessuno, neppure i musicologi contattati, seppe aiutarlo. Usò dunque la preghiera ad Allah di un’ode sinfonica di Félicien David e per il resto si affidò alla sua fantasia, componendo, su proprio scenario, musica di estrema raffinatezza orchestrale, elegantemente esotica e insolitamente breve, per limitare il più possibile la pausa danzante imposta alla formidabile tragedia creata con Boito. Furono le ultime note scritte da Verdi per il teatro, un emblematico addio senza parole, ma certo non la fine dell’amicizia col geniale poeta-musicista. Nel 1908, sette anni dopo la morte del maestro, Boito scrisse a Camille Bellaigue: «La *servitude volontaire* ch’io consacrai a quell’uomo giusto, nobilissimo e veramente grande è l’atto della mia vita di cui più mi compiaccio».

Emanuele d’Angelo

La Gioconda

testo di Arrigo Boito

MARINAI E POPOLO

Feste e pane! La repubblica
domerà le schiatte umane
finché avran le ciurme e i popoli
feste e pane.

L'allegria disarmi i fulmini
ed infrange le ritorte.

Noi cantiam! chi canta è libero;
noi ridiam! chi ride è forte.

Quel sereno iddio lo vuol,
che allegrò questa laguna
coll'argento della luna
e la porpora del sol.

(campane a distesa, squilli di tromba)

Feste e pane! A gioia suonano
di San Marco le campane.

Viva il doge e la repubblica!

Feste e pane!

Mefistofele

testo di Arrigo Boito

FALANGI CELESTI

Ave Signor
Degli angeli e dei santi,
Ave Signor, Signor degli angeli,
O Signor degli angeli
E dei volanti cherubini d'or, ecc.
Ave, ave Signor.
Dall'eterna armonia dell'Universo
Nel glauco spazio immerso
Emana un verso
Di supremo amor.
E s'erge a Te
Per l'aure azzurre e cave
In un suon soave.
Ave, ave, ave, ave.

MEFISTOFELE

Ave signor. Perdona se il mio gergo
si lascia un po' da tergo
le superne teodíe del paradiso;
perdona se il mio viso
non porta il raggio che inghirlanda i crini
degli alti cherubini;
perdona se dicendo io corro rischio
di buscar qualche fischio:
il dio piccin della piccina terra
ognor traligna ed erra,
e, al par di grillo saltellante, a caso
spinge fra gli astri il naso,
poi con tenace fatuità superba
fa il suo trillo in erba.
Boriosa polve! tracotato atòmo!
Fantasima dell'uomo!
E tale il fa quell'ebra illusione
Che'egli chiama: Rigion, Rigion.
Ah! Sì, Maestro divino,
In buio fondo
Crolla il padron del mondo,
E non mi dà più il cuor,
Tant' è fiaccato,
Di tentarlo al mal.

CHORUS MYSTICUS

T'è noto Faust?

MEFISTOFELE

Il più bizzarro pazzo
Ch'io mi conosca, in curiosa forma
Ei ti serve da senno. Inassopita
bramosia di saper il fa tapino
ed anelante; egli vorrebbe quasi
trasumanar e nulla scienza al cupo
suo delirio è confine. Io mi sobbarco
ad aescarlo per modo ch'ei si trovi
nelle mie reti; or vuoi tu farne scommessa?

CHORUS MYSTICS

E sia.

MEFISTOFELE

Sia! Vecchio padre! A un rude gioco
t'avventurasti. Ei morderà nel dolce
pomo de' vizi e sopra il re de' cieli
avrò vittoria!

FALANGI CELESTI

Sanctus! Sanctus! Sanctus! Sanctus!
Sanctus!

MEFISTOFELE

(Di un tratto
M'è piacevol cosa
Vedere il Vecchio
E dal guastarmi seco
Molto mi guardo;
È bello udir l'Eterno
Col Diavolo parlar
Sì umanamente.)

CHERUBINI

(*dietro la nebulosa*)
Siam nimbi volanti dai limbi,
Nei santi splendori vaganti,
Siam cori di bimbi, d'amori.
Siam nimbi volanti dai limbi, (ecc.)

MEFISTOFELE

È lo sciame legger
Degli angioletti;
Come dell'api n'ho ribrezzo e noia.
(*Scompare*)

CHERUBINI

Fratelli, teniamci per mano,
Fin l'utimo cielo lontano
Noi sempre dobbiamo danzar;
Fratelli, le morbide penne
Non cessino il volo perenne
Che intorno al Santissimo Altar.
Fratelli, teniamci per mano, ecc.
La danza in angelica spira
Si gira, si gira, si gira, ecc.
Siam nimbi volanti dai limbi,
Nei santi splendori vaganti,
Siam cori di bimbi, d'amori,
Siam nimbi volanti dai limbi, ecc.

LE PENITENTI

(*dalla terra*)
Salve Regina!
S'innalzi un eco
Dal mondo cieco
Alla divina reggia del ciel.
Col nostro canto
Col nostro pianto,
Domiam l'intenso
Foco del senso,
Col nostro canto mite e fedel.

CHERUBINI

Sugli astri, sui venti, sui mondi,
Sui limpidi azzurri profondi,
Sui raggi del sol,
La danza in angelica spira
Si gira, si gira, si gira, ecc.
Ave Maria, gratia plena.

LE PENITENTI

Odi la pia,
La pia prece serena.
Ave Maria, gratia plena,
Odi la pia prece serena.
Ave Maria, gratia plena.

FALANGI CELESTI

Oriam, oriam.
Oriam per quei morienti,
Per quei morienti oriam, ecc.
Ave Maria, gratia plena.

LE PENITENTI

Il pentimento lagrime spande.
Di queste blande
Turbe il lamento
Accolga il ciel.

FALANGI CELESTI

Oriam per quelle
Di morienti ignave
Anime schiave,
Sì per quell'anime
Schiave preghiam.

CHERUBINI

Siam nimbi volanti dai limbi,
Nei santi splendori vaganti,
Siam cori di bimbi, d'amori
Siam nimbi, volanti dai limbi.

LE PENITENTI, CHERUBINI, FALANGI CELESTI

Odi la pia,
La pia prece serena.
Ave, ave, ave, ecc.
Ah! ah! ah! ecc.
Ave Signor,
Signor degli angeli e dei santi
E delle sfere erranti,
E dei volanti cherubini d'or.

LE PENITENTI, FALANGI CELESTI
Dall'eterna armonia dell'Universo
Nel glauco spazio immerso
Emana un verso di supremo amor.

CHERUBINI
Ave, ave,
Signor degli angeli e dei santi,
Ave Signor.

LE PENITENTI, CHERUBINI, FALANGI CELESTI
E s'erge a Te
Per l'aure azzurre e cave
In suon soave.
Ave, ave.

RENATO PALUMBO

Passione e vocazione portano Renato Palumbo, fin dall'adolescenza, ad affiancare gli studi di canto, direzione d'orchestra e coro, pianoforte e composizione principale all'esplorazione del teatro d'opera in tutti i suoi aspetti fino al debutto sul podio, appena diciannovenne, con *Il trovatore*. Intraprende così un'intensa carriera che lo vede interprete di un vasto repertorio nei principali teatri italiani e internazionali, dalla Scala di Milano all'Opéra di Parigi, dal Covent Garden di Londra ai festival di Pesaro e di Martina Franca. Da Washington, Chicago, Berlino, Tokyo, Bilbao e Barcellona a Genova, Torino, Parma, Venezia, Verona, Firenze, Napoli, Bari, dove ha inaugurato con *Turandot* la prima stagione lirica nel ricostruito Teatro Petruzzelli. Il rispetto assoluto della partitura, vissuto con spirito rigoroso ma non dogmatico, è alla base di un percorso di ricerca concentrato sulla dimensione drammaturgica dell'opera e sulla sua evoluzione di respiro europeo, da Rossini a Marschner, da Donizetti e Bellini a Verdi, Meyerbeer, Puccini e Giordano. Con il medesimo spirito si dedica intensamente alla musica sinfonica, dal classicismo viennese a Mahler e Hindemith, passando per il grande repertorio romantico e tardoromantico tedesco, Dvořák, Grieg e Čajkovskij. L'amore per il canto e la vocalità costituisce l'altro pilastro della sua attività, sia come direttore sia come didatta. È Cavaliere della Repubblica Italiana per meriti artistici. Gli impegni recenti comprendono: *Simon Boccanegra*, *La traviata*, *Messa da Requiem*, *Rigoletto* a Sidney, *Macbeth* a Budapest, *Otello* a Madrid, *Tosca* a Torino, *Rigoletto* a Bologna, *Nabucco* e *La battaglia di Legnano* a Firenze, *La traviata* a Napoli e Washington, *Un ballo in maschera* a Pechino e Barcellona, *Turandot* a Shanghai, *Il trovatore* a Bari, *Aida* e *Tosca* ad Amburgo. Alla Fenice dirige *La traviata* (2011), *Manon Lescaut* (2010) e *Nabucco* (2008).

ALEX ESPOSITO

Vedi biografia a pagina 21.

