



Точкуні  
2022

# LA T OSCANINI

## FONDAZIONE ARTURO TOSCANINI

*Soci fondatori originari*  
Regione Emilia-Romagna  
Comune di Parma  
Provincia di Parma

### *Soci*

Comune di Castelfranco Emilia  
Comune di Modena  
Comune di Ravenna  
Comune di Sassuolo  
Fondazione Cariparma  
Fondazione Monteparma  
Fondazione Teatro Rossini di Lugo  
Unione Pedemontana Parmense

### *Presidente*

Carla Di Francesco

### *Consiglio di Amministrazione*

Cristina Ferrari  
Giuseppe Negri

### *Sovrintendente e Direttore Artistico*

Alberto Triola

### *Collegio dei Revisori*

Angelo Anedda (presidente)  
Elisa Venturini  
Massimiliano Ghizzi



In collaborazione con



Con il contributo di



Sponsor



Tour Operator Partner



# *Festival* Toscanini

I Edizione

Parma | Auditorium Paganini  
Domenica 5 giugno 2022, ore 21.00

*Serata inaugurale*

## OMER MEIR WELLBER

*Direttore*

MAURICE RAVEL

Concerto in sol maggiore per pianoforte e orchestra

DANIEL CIOBANU

*Pianoforte*

GIACOMO PUCCINI

## *Le Willis*

Edizione critica Ricordi della prima versione a cura di Martin Deasy

Esecuzione in forma semiscenica

*Prima esecuzione italiana in tempi moderni*

FILIPPO FERRARESI

*Progetto drammaturgico e regia*

GUIDO BUGANZA

*Elementi scenici*

Anna SELENE ZANETTI

Roberto KANG WANG

Guglielmo Gulf VLADIMIR STOYANOV

CAMERATA MUSICALE DI PARMA

MARTINO FAGGIANI

*Maestro del Coro*

FILARMONICA ARTURO TOSCANINI

**S**i inaugura il 5 giugno la prima edizione del *Festival Toscanini*, che presenta finalmente lo spirito e il profilo completo del progetto, dopo l'edizione zero, necessariamente limitata, dello scorso anno. Si tratta di un festival musicale incentrato sulla figura e sul ruolo storico oltretutto artistico di Arturo Toscanini e abbraccia lo scorcio del XIX secolo e i primi decenni del Novecento. È concepito come dialogo tra espressioni artistiche diverse, in un singolare contrappunto di punti di vista tra musica, arti figurative e applicate, colte in uno straordinario periodo della storia culturale del nostro Paese e del continente europeo.

Il festival di quest'anno dà avvio al percorso di avvicinamento alla figura di Giacomo Puccini, del quale nel 2024 ricorrono cento anni dalla morte. Abbiamo scelto quindi di aprire il cartellone con la prima ripresa storica, dopo l'esordio assoluto del 1884, dell'opera giovanile di Puccini, *Le Willis*, con la quale il ventiseienne e sconosciuto compositore si presentò davanti alla commissione del Concorso Sonzogno, che fu al centro di un interessante caso di spionaggio artistico, in grado di determinare le sorti della sua carriera (e anche quelle dell'opera italiana). Un convegno sul rapporto tra Toscanini, Puccini e la Milano della Scapigliatura - organizzato con il Centro Studi Giacomo Puccini di Lucca e la partecipazione di studiosi delle principali Università italiane - e una conferenza sulle controverse vicende dell'esordio operistico di Puccini animeranno il dibattito scientifico di settore, che il festival, insieme al nuovo Centro Studi Arturo Toscanini, intende contribuire a stimolare. *Le Willis* è la prima versione, pressoché sconosciuta, dell'opera *Le Villi*, ben più nota: riflette il clima letterario e poetico della Scapigliatura milanese ed esprime una ispiratissima vena eminentemente sinfonica, che prelude alla stupefacente fioritura di *Manon Lescaut*.

L'intreccio dei temi che percorrono il cartellone del festival è ben riflesso anche dalla varietà e diversità dei luoghi che ne ospitano le serate. Spazi simbolici, iconici e identitari, ma anche reinventati sulla base di stratificazioni storiche e sociali, perché un festival è un crocevia che ripropone occasioni di riflessione, incontri, rielaborazioni, anche di memoria e di aspirazioni collettive. Luoghi d'arte, paesaggi e depositi di memoria. Uno straordinario palcoscenico diffuso e circolare, che si spalanca intorno alla musica. Anzi, alle musiche. In fondo, ci pare anche questo un modo per onorare il lascito morale di Arturo Toscanini, le cui vicende e il cui rapporto con la storia tornano improvvisamente a rivelarsi di inquietante attualità.

Alberto Triola  
*Sovrintendente e Direttore Artistico*  
*Fondazione Arturo Toscanini*

**A** proposito de *Le Willis* di Puccini, che è la produzione che inaugura il Festival, ritengo sia più interessante capire non quanto de *La Bohème* o di *Tosca* vi sia rintracciabile, ma quanto Verdi sia racchiuso nella prima opera pucciniana. Ed è tanto: nei temi, nell'accompagnamento, ma soprattutto nell'orchestrazione, nei raddoppi delle parti, nelle scelte dei soli. Certo, l'armonia è già *pucciniana* al cento per cento: già ne *Le Willis* si coglie il suo stile speciale sviluppato in seguito, e tuttavia stupisce la *verdianità* racchiusa nella partitura, che vorrei presentare al pubblico con la mia personale interpretazione. Sarebbe bello che ognuno, ascoltando *Le Willis*, possa pensare ad un'opera che potrebbe aver composto Verdi, se fosse vissuto per altri 15 anni. Insieme a queste riflessioni ribadisco la mia passione per Puccini come colui che ha fatto nell'opera italiana ciò che Wagner ha fatto nell'opera tedesca avendo dato alla drammaturgia, sviluppata in senso cinematografico, un'importanza pari alla musica. Puccini in Italia è stato il primo a introdurre la visione totale del melodramma, come un mondo complesso all'interno del quale porre sullo stesso piano, unitariamente alla musica, gli interpreti, la storia, la drammaturgia e le luci.

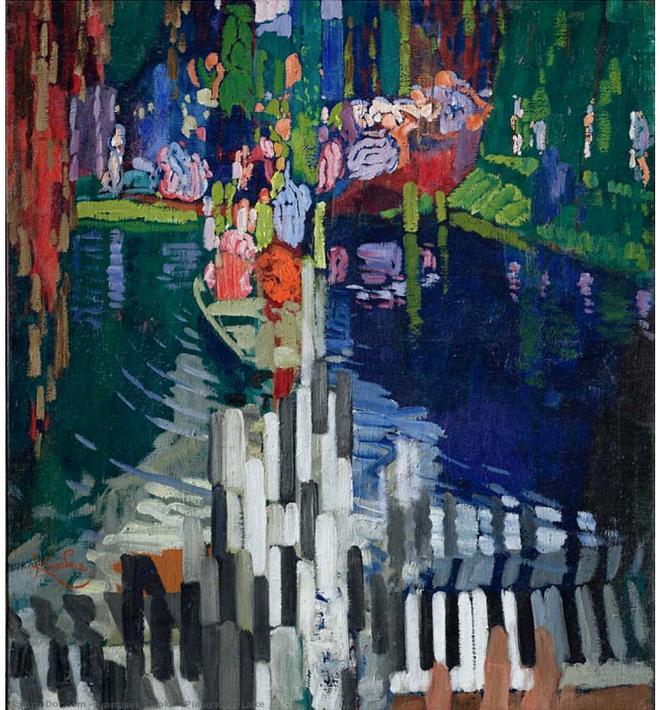
Omer Meir Wellber  
*Direttore Musicale Festival Toscanini*

# RAVEL: MUSICA GAIA E BRILLANTE PER UN IRRESISTIBILE CONCERTO

di Alessandro M. Lemmo

Ogni opera d'arte necessita dei suoi tempi di sviluppo, gestazione, attuazione. Qualunque artista è consapevole che la realizzazione di un lavoro non è immediata ma è opportuno che i tempi siano maturi affinché essa possa manifestarsi in tutto il suo splendore.

È il 1901 e un trentenne Maurice Ravel scrive *Jeux d'eau* (giochi d'acqua) per pianoforte solo, composizione innovativa per l'epoca e per lo strumento. Si tratta di innovazioni che, trent'anni dopo, caratterizzeranno anche i suoi Concerti per pianoforte, quando la stagione del neoclassicismo spingerà a reinterpretare i modelli del passato. Nel 1929, il pianista austriaco Paul Wittgenstein, che aveva perso il braccio destro durante la guerra, chiese a Ravel di scrivere per lui un *Concerto per la mano sinistra*; questo risvegliò l'interesse del compositore anche per un altro lavoro messo "a fermentare", il *Concerto in sol maggiore* che vide la luce nel 1931. È un'opera della maturità, degli anni in cui Ravel, famoso in tutto il mondo, compie trionfanti tournée internazionali, durante le quali entra in contatto con le sperimentazioni musicali dell'epoca dalle quali si allontana per rivolgersi a Mozart come ad un modello ideale. Dice Ravel presentando il *Concerto in sol*: «Penso che la musica d'un Concerto possa essere gaia e brillante e che non sia necessario che aspiri alla profondità o che miri ad effetti drammatici», e aggiunse d'averlo composto nello spirito di Mozart e di Saint-Saëns, nomi indicativi della sua propensione ad una scrittura chiara e brillante. Idea che pervade la composizione è quella del *cum-certare*, concertare, gareggiare insieme: i partecipanti sono ovviamente il pianoforte solista e l'orchestra. I temi, che vengono fatti rimbalzare fra diversi strumenti, sono di ispirazione spagnola o carattere jazzistico, omaggio forse a Gershwin, conosciuto in America.



František Kupka, *I tasti del pianoforte / Lago* - 1909, Olio su tela (100 cm x 81 cm), Národní Galerie, Praga

“Spesso è un mare, la musica, che mi prende ogni senso!... Danzo col vento amico o col pazzo ciclone sull’infinito gorgo... Altre volte bonaccia, grande specchio ove scorgo la mia disperazione!” Così scrive Baudelaire nella lirica “Musica”. Questo accade quando il suono del pianoforte, ispiratissimo, si espande creando un Concerto vitale (Ravel) e nel contempo prende forma il paesaggio acquatico del dipinto *I tasti del pianoforte* di Kupka che, nel comunicare gioia e serenità, sembra accogliere idee, frasi, temi, espressioni: tutto quanto assembla il musicista. Il quadro è di una ricchezza sbalorditiva... come il Concerto di Ravel i cui tempi veloci proiettandosi in alto, al centro della tela, prendono il volo e diventano cangianti. Ma il secondo Adagio assai, di un seducente lirismo, si rispecchia nel colore blu dell’acqua i cui riflessi non sono altro che le vibrazioni incantatorie della musica. Il blu è anche il colore del jazz e il Concerto contiene ritmi jazzistici e temi “blues” che gli regalano una straordinaria freschezza. (g.b.)

# LE WILLIS DI PUCCINI: PREZIOSO CONTRIBUTO AL REPERTORIO LIRICO

Martin Deasy

Traduzione di Eleonora Di Cintio

La storia de *Le Willis*, la prima opera di Puccini, è stata spesso raccontata, quindi sarà sufficiente richiamare qui solo i fatti principali. Il titolo venne composto e presentato al concorso indetto da Sonzogno nel 1883 per un melodramma in un atto. La proposta di Puccini fu completamente ignorata dai giudici (per ragioni che hanno poco a che fare con la qualità del lavoro), ma nel maggio 1884, con il sostegno del librettista dell'opera, Ferdinando Fontana, e di un gruppo di aristocratici mecenati, egli riuscì a racimolare fondi sufficienti per allestire il titolo, al Teatro Dal Verme di Milano. L'accoglienza fu trionfale. Giulio Ricordi acquistò il lavoro quasi immediatamente e chiese a Puccini di revisionarlo affinché esso si articolasse in due atti, con un finale più esteso e una nuova romanza per il soprano. La versione rivisitata (con la grafia *Le Villi*) venne allestita a Torino tra dicembre e gennaio 1884 e subito dopo alla Scala. In quell'occasione, Puccini aggiunse una romanza per il tenore.

*Le Willis* nella versione in un atto sparì dalle scene subito dopo il suo primo allestimento e la partitura autografa venne smembrata e dispersa, finendo sulle due sponde dell'Atlantico (una porzione sostanziosa del testo fisico venne rielaborata e incorporata nella versione rivisitata). La nuova edizione critica pubblicata da Ricordi nel 2020 ha schierato approcci rigorosi di critica testuale per consentire ancora una volta – dopo oltre 130 anni – la realizzazione della versione originale in un atto. Essa rappresenta un prezioso contributo al repertorio – in particolare al nugolo ristrettissimo di opere in un atto, tre delle quali (il cosiddetto *Trittico*) portano ovviamente la firma dello stesso Puccini.

Come presentare al meglio quest'opera al suo nuovo pubblico? Bene, la prima cosa da dire è che, nonostante differisca per vari aspetti dalle opere del Puccini maturo, essa è nondimeno un lavoro splendido: gli spettatori contemporanei non avranno difficoltà a comprendere perché i loro omologhi milanesi del maggio 1884 ne furono così entusiasti. Ne *Le Willis* Puccini non si presenta come uno studente o un artigiano, bensì come musicista consumato. Laddove molti altri compositori continuarono ad imparare il mestiere attraverso le loro prime prove, Puccini risulta essere completamente formato, sfoggiando sorprendente sicurezza in questo che è il suo primo titolo di ampio respiro

(tra i compositori del diciannovesimo secolo, Bellini è forse il caso più simile, sebbene il termine di confronto sia *Il pirata*, cioè la sua terza opera). Ne *Le Willis* non c'è quasi traccia di acerbità: dal punto di vista tecnico e stilistico, ogni cosa sembra essere già presente e completamente sviluppata: orchestrazione arguta, melodia accattivante, controllo formale infallibile. Con sorpresa forse ancora maggiore, potremmo notare la notevole capacità di Puccini nel gestire lunghi periodi musicali, una delle caratteristiche che lo distinguono nettamente dai suoi contemporanei (oltre che dai suoi maestri): l'incantevole "Nebulosa" orchestrale dimostra chiaramente questo sbalorditivo talento per la condotta musicale e per la sintassi di ampio respiro (Puccini prevedeva l'esecuzione di questo movimento come pezzo orchestrale indipendente). Solo in termini di gestione del peso orchestrale abbiamo occasionalmente la percezione di un Puccini leggermente più immaturo rispetto a quello cui siamo abituati (ricordiamo che egli non aveva avuto alcuna precedente esperienza delle sfide concrete che impone la scrittura per un'acustica teatrale); ciononostante, la magnifica chiusa strumentale della perorazione della *Pregghiera* mostra che egli sapesse come e quando proiettare la potenza dell'orchestra.

Questo senso di solidità, di sicura padronanza, dev'essere stato ciò che impressionò il suo futuro editore Giulio Ricordi quando Puccini gli suonò per la prima volta alcuni passaggi dell'opera (probabilmente in un'anteprima, poco dopo aver partecipato al concorso); paradossalmente, la stessa cosa potrebbe aver di fatto assicurato il suo fallimento alla competizione di Sonzogno. Contrariamente alla credenza popolare, la partitura sottoposta a giudizio era tutt'altro che illeggibile (in realtà, si tratta del manoscritto più intelligibile, sebbene incompleto, che Puccini redasse nell'intera sua carriera). Piuttosto, sembra – come Michele Girardi ha indirettamente e di sicuro correttamente suggerito – che ci fu una cospirazione tra uno dei giudici (il maestro di Puccini, Amilcare Ponchielli) e Ricordi, finalizzata a tenere lontano il giovane compositore dalle grinfie di Sonzogno, il rivale di Ricordi. Alla ricerca di un compositore che potesse succedere all'anziano Verdi (e di relativi introiti), Ricordi si accaparrò Puccini dopo la trionfante prima de *Le Willis* nel maggio 1884.

Lo straordinario equilibrio e la politezza de *Le Willis* tendono a nascondere il fatto che, come avrebbe scoperto il sempre più frustrato Ricordi, Puccini era un lavoratore lento, almeno per quel che concerne il concepimento della struttura musicale (l'orchestrazione, al contrario, era un processo molto più rapido). Gli abbozzi de *Le Willis per canto e pianoforte* dimostrano che la facilità e l'apparente spontaneità erano spesso conquistate a fatica, come risultato di sperimentazioni e riformulazioni. Restio a scartare buon materiale, Puccini adattava frequentemente motivi promettenti – e anche interi passaggi – da lavori che aveva scritto da studente. Tuttavia, ciò non corrispondeva mai ad un mero copia e incolla, poiché dispone questi autoimprestati nelle loro forme definitive costava di norma a Puccini tempo e sforzi significativi (in questo senso, egli ricorda ancora Bellini, a sua volta sistematicamente dedito agli autoimprestati, la cui apparente spontaneità era sempre il risultato di uno strenuo lavoro). Adattare materiale preesistente implicava spesso la ri-orchestrazione estensiva del modello; in un caso (la *Pregghiera*), la rivisitazione comportò una sofisticata reinterpretazione ritmica.

Il riutilizzo di materiale esistente rimase com'è noto una caratteristica costante dell'attitudine compositiva di Puccini per l'intera carriera. I principi di fare economia e di evitare gli sprechi dovettero essere un'eredità della sua difficile educazione da figlio di una vedova, madre di altri sette figli («Il risparmio è il miglior guadagno»); ma una spiegazione più convincente di tale parsimonia artistica risiede nella forte tendenza verso la conservazione degli sforzi e nella gestione oculata delle risorse creative.

Caratterialmente, Puccini riteneva difficile (a volte perfino impossibile) raccogliere la volontà di scrivere fintanto non si convinceva dell'essenziale bontà del risultato potenziale (questo spiega la sua apparente negligenza verso gli esercizi scolastici, confusa da uno stuolo di insegnanti frustrati come "pigrizia", così come le interminabili indecisioni in merito alla scelta della trama, che avrebbero caratterizzato l'ultima fase della sua carriera). Per estensione, il materiale creativo – una volta venuto alla luce – era di valore, dunque da sfruttare, non da scartare. Queste due caratteristiche – la lucida sicurezza e la conservazione degli sforzi – sono dunque sfaccettature opposte dello stesso impulso creativo, chiaramente visibili nella composizione de *Le Willis*.

Uno degli aspetti più affascinanti (e, per alcuni studiosi, uno dei più problematici) de *Le Willis* è il modo in cui l'opera sembra stagliarsi liberamente rispetto agli altri titoli pucciniani – non solo per via del fatto che la sua ambientazione leggendaria è lontana dal realismo iperbolico delle sue opere veriste, ma anche perché essa sembra calcolatamente rinunciare al dramma emotivo, caratteristico dei lavori successivi. Gli accadimenti principali della trama che avrebbero potuto essere convenzionalmente recepiti come *coups de théâtre* si verificano dietro le quinte: l'irretimento di Roberto da parte della Willi e la morte di Anna sono entrambi narrati indirettamente, in versi e nell'intermezzo sinfonico di Puccini. Il risultato è un lavoro che potrebbe risultare insolitamente statico, anche non drammatico, dal momento che esso riguarda maggiormente l'anticipazione e le conseguenze degli eventi piuttosto che la loro effettiva messa in scena (per questa ragione, il critico contemporaneo di Puccini Filippo Filippi ha inteso l'opera come una «specie di cantata sinfonica, adattata alla rappresentazione»).

Per comprendere meglio questo aspetto dell'opera bisogna considerare l'estetica sperimentale del librettista Ferdinando Fontana (1850-1919), una delle personalità più esuberanti della Milano tardo ottocentesca. Drammaturgo e giornalista militante, nel corso di un'eccentrica e variegata carriera egli aderì al movimento dei lavoratori milanesi e durante gli anni Ottanta curò il giornale di sinistra «L'Italia del popolo», in collaborazione con il suo amico, il repubblicano sovversivo Dario Papa. In seguito ai moti di Milano del 1898, Fontana venne condannato in contumacia a tre anni di prigione per incitamento all'odio di classe e fuggì in esilio in Svizzera.

Fontana era molto vicino agli scapigliati milanesi – il gruppo di letterati (tra cui Iginio Ugo Tarchetti, Cletto Arrighi e Arrigo Boito), i quali, una volta raggiunta la maggiore età, realizzarono che i nobili ideali di autonomia e autodeterminazione politica dell'Italia unificata stavano svanendo al cospetto del capitalismo industriale e di forme avidi di commercio. La protesta della scapigliatura assunse i connotati di una presa di posizione artistica coscientemente anti-borghese, la quale, piuttosto che ritirarsi dal mondo moderno, si sforzò di affrontarlo criticamente. Cercando nuove forme di espressione artistica per rivitalizzare le fossilizzate convenzioni dei generi tradizionali, gli scapigliati sperimentarono strutture narrative inedite e nuove combinazioni di varie arti. L'anarchico *Mefistofele* di Boito (1868, rielaborato nel 1875) è probabilmente il più noto di simili esperimenti, poiché fonde letteratura, scenografia, balletto e musica in un'"opera d'arte totale".

Anche Fontana si cimentò in questo tipo di sincretismo teatrale. Nel 1884, lo stesso anno de *Le Willis*, egli pubblicò un *pamphlet* polemico (*In teatro*), in cui proponeva un nuovo genere teatrale denominato "sinfonico scenico". Al posto dei libretti, al pubblico avrebbero dovuto essere consegnati "un vero poema" descrittivo, da intendersi come "guida attraverso l'azione". Fontana prevedeva l'inclusione di un intermezzo sinfonico,

consistente in una sinfonia a programma, eseguita a sipario abbassato e accompagnata da stralci di versi lirici che descrivevano il programma stesso. Il *pamphlet* getta molta luce su *Le Willis*, che contempla diversi degli elementi delineati nel manifesto di Fontana (esso conferma altresì che i due poemi *L'abbandono* e *La tregenda* contenuti nel libretto de *Le Willis* furono concepiti come epigrafi descrittive che il pubblico avrebbe dovuto leggere durante l'intermezzo, non destinati pertanto ad essere recitati in un'esecuzione).

Lo spostamento del nodo drammatico dell'opera nell'intermezzo musicale fu dunque una deliberata strategia da parte del librettista, coerente con i principi enunciati nel *Teatro*. Fontana dev'essere stato entusiasta di poter collaborare con Puccini, un compositore dotato del talento sinfonico necessario per rendere perfettamente il nuovo genere del letterato (Puccini aveva già conquistato popolarità a Milano per il suo *Capriccio sinfonico*, scritto come pezzo d'esame ed eseguito pubblicamente, con grande successo, nel 1883). Il musicista scrisse a sua madre che ci fosse «parecchio da lavorare nel genere sinfonico descrittivo, che a me garba assai», un rilievo che rimanda a discussioni tra librettista e compositore avvenute nella fase iniziale del lavoro.

L'aderenza de *Le Willis* alla scapigliatura riguarda anche il contenuto e l'estetica, oltre che la forma non convenzionale. Libretti derivati da leggende germaniche sembrano aver tenuto banco tra i candidati del concorso Sonzogno del 1883, nella maggior parte dei casi come naturale reazione al duraturo successo dell'*Elda* di Catalani (del 1880. L'opera vincitrice di Zuelli, *La fata del Nord*, è esplicitamente sottotitolata *Leggenda del Reno*, in chiara emulazione di Catalani). Ad ogni modo, sebbene Fontana abbia definito *Le Willis* come una "leggenda" ambientata nella Foresta Nera, il suo scenario attinge meno al wagnerismo mistico di Catalani, quanto piuttosto al registro folcloristico dei racconti fantastici di Tarchetti, in stile tipicamente gotico. Anche questa è una peculiarità della scapigliatura. Adottando un atteggiamento estetico la cui formulazione più nota rimonta al poema di Boito *Dualismo* (1866, pubblicato nel 1877), i letterati scapigliati sfruttavano abitualmente una logica di doppia visione, per convogliare l'attenzione verso il decadimento morale e sociale che essi percepivano sotto al paventato progresso e al perbenismo dell'Italia tardo ottocentesca. Osservando il mondo attraverso le lenti della fantasia gotica, essi intendevano portare alla luce il grottesco e il macabro, che reputavano presenze latenti nella vita quotidiana, dunque vedendo sempre «il teschio sotto la pelle» (per prendere in prestito la descrizione di John Webster di T. S. Eliot). L'attenzione dedicata al dualismo – la presenza simultanea del bene e del male, del buio e della luce, del progresso e del decadimento – è uno dei marchi di fabbrica della scapigliatura, spesso espresso attraverso immagini ottiche in cui i cambiamenti di illuminazione rivelano la duplice natura di un oggetto (a tal proposito vengono subito in mente le personalità gemelle di Fosca e di Clara nel romanzo di Tarchetti *Fosca*).

La visione doppia del mondo propria della scapigliatura attaglia variamente *Le Willis* (e le sue strutture). La tregenda grottesca delle Willis (la danza delle streghe) è una spettrale rivisitazione della danza di fidanzamento che apre l'opera – il valzer dei paesani visto attraverso delle lenti che distorcono. In una simmetria che collega la punizione con il crimine (il principio del contrappasso dantesco), la punizione è resa come un'orrorifica riproposizione della scena del perfido fidanzamento di Roberto, un esempio da manuale della sovversiva rivisitazione della tradizione da parte della scapigliatura. Le disposizioni sceniche originali fanno emergere chiaramente questo dualismo: il semplice scenario consta di due identiche scene ambientate in una foresta, differenziate unicamente dalla contrastante illuminazione. La giornata estiva si tramuta in una notte d'inverno, così come il rustico ambiente domestico della prima parte dell'opera si trasforma

attraverso la luce della luna nel malsano gotico della seconda. In una *mise en scène* che sembra contrarre un debito con la contemporanea fascinazione per le recenti tecnologie fotografiche, il paesaggio è rappresentato, per così dire, come una doppia esposizione di una singola immagine, dapprima policroma, poi monocroma: l'ambiente invernale è un pallido facsimile della scena iniziale.

Il radicamento de *Le Willis* nel *milieu* culturale della Milano tardo ottocentesca, come espressione della scapigliatura, deriva da Fontana piuttosto che da Puccini (costruita su un libretto *prêt-à-porter*, *Le Willis* è l'unica tra le opere del musicista nella creazione del cui testo poetico egli non ebbe parte attiva). Ciononostante, per apprezzare la natura e l'entità del debito che *Le Willis* detiene nei confronti dell'estetica della scapigliatura bisogna riconsiderare la critica al suo carattere "a-drammatico" e alla sua drammaturgia statica – il fatto che l'opera riguardi maggiormente le anticipazioni e le conseguenze degli eventi piuttosto che il loro concreto dispiegamento. Poiché, se viste come un dittico la cui coppia di pannelli è costituita da immagini reciprocamente invertite, queste qualità statiche cessano di apparire come punti deboli. In linea con la caratteristica sfiducia della scapigliatura nei confronti delle convenzionali strutture narrative, l'"argomento" de *Le Willis* non assume la forma tradizionale di un'azione con un inizio, uno svolgimento e una fine. Piuttosto, l'opera è incentrata su un cambio di prospettiva drammatizzato, poiché il quadro iniziale pastorale è riformulato in termini negativi.

Si può dunque comprendere perché i commentatori del passato abbiano avuto qualche esitazione nei confronti di un'opera la cui drammaturgia è così diversa rispetto alle consuetudini di Puccini. Tuttavia, una volta accettato il principio del dittico, non è difficile constatare quanto questo possa essere potente sui palcoscenici contemporanei, specie in considerazione delle attuali e sofisticate tecniche visuali disponibili per i registi d'opera (è certo che Fontana sarebbe stato sia deliziato che affascinato dal potenziale, ad esempio, delle proiezioni video – le produzioni multimediali immaginate nel suo manifesto *Il teatro* precorrono i tempi). Non ortodossa nella forma, *Le Willis* pone certamente delle sfide al regista: ma la sua natura decisamente anticonvenzionale offre altresì un ricco potenziale che vale la pena prendere sul serio per valorizzare la ricca trama dell'invenzione melodica dell'opera e la scrittura orchestrale tecnicamente compiuta.



Mustafa Sabbagh, *Ferite...Untitled*, 2017, Fine Art Print, 120x160cm,  
Courtesy of the Artist & Gypsotheca Canova Possagno

Danzerò nella notte, bianche gambe che guizzano nel baccanale? Rovescero la testa, verso il cielo umido di rugiada? Dice Euripide nelle *Baccanti*. *Proprio ad esse, pensando al mito, sembrano legarsi Le Villi, con il loro danzare frenetico. Sospesa, imperturbabile sta proprio danzando la bianca figura di Canova, come una Baccante o... una Villi. Può anche essere la stessa Anna, protagonista dell'opera di Puccini che, per vendicarsi del tradimento del suo fidanzato, si trasforma in una di queste creature misteriose. La perfezione delle figura inchioda lo sguardo, nonostante la duplice sofferenza che rivela attraverso l'immagine Ferite di Mustafa Sabbagh: quella in seguito alla morte di dolore (in quanto Villi), e quella derivante dalle mutilazioni causate dalla guerra (in quanto statua). Entrambe alimentano la danza fino allo spasmo insieme al movimento legato alla relazione tra mito e storia, realtà e finzione, passato e presente che continua perennemente a dare esempi e a creare simulacri come questo: uno straordinario omaggio al dolore e alla bellezza. (g.b.)*

# GIULIO RICORDI, IL FANTASTICO, E GIACOMO PUCCINI

Michele Girardi

**L**e *Villi*, esordio operistico di Giacomo Puccini, è la sua unica incursione nel genere fantastico all'italiana, rappresentato in quegli anni dalla sfortunata *Elda* (1880) di Alfredo Catalani (rielaborata come *Loreley* dieci anni dopo). Anche lì si ascolta un intermezzo sinfonico, si danza, e compaiono degli spiriti (marini) che inducono Svenno, il tenore colpevole, a seguire la sorte dell'amata lasciandosi cadere da uno scoglio, mentre Elda, sposa del mare, gorgheggia come una sirena.

Forse fu proprio il contributo del suo concittadino a convincere il lucchese Puccini quando, impaziente di mettere le mani sul suo primo libretto dopo prove eccellenti nel genere sinfonico-descrittivo, ebbe i primi contatti con lo scrittore Ferdinando Fontana (1850-1919). Lo aveva incontrato in fretta e in furia, raccomandato dal suo maestro Amilcare Ponchielli, perché l'editore Edoardo Sonzogno aveva bandito un concorso per un'opera in un atto, il 1° aprile 1883. L'occasione era preziosa e Puccini, convinto dei suoi mezzi, si buttò a capofitto sui pentagrammi. Fontana, che avrebbe confermato la sua vocazione al Fantastico anche in seguito – *Flora Mirabilis* (1886) per Samara – gli fornì un libretto discretamente ispirato e il lavoro venne presentato entro la scadenza.

Quel che successe poi è un esempio di concorso 'all'italiana', ma a lieto fine: Puccini venne bocciato da una giuria reclutata dall'editore rivale di Sonzogno, Giulio Ricordi, stratega di prim'ordine oltre che musicista colto, e perciò vero e proprio regista della produzione operistica italiana *fin de siècle* (e non solo: lo attesta l'appoggio a Massenet, il più dotato degli operisti francesi). Presieduta dal suo maestro, la commissione comprendeva due altri suoi insegnanti, Galli e Dominiceti, e pure il grande direttore Franco Faccio, amico del cuore di Boito, che aveva portato al successo il suo *Capriccio sinfonico* nello stesso anno. Quattro membri su cinque avevano rapporti più o meno stretti con il compositore, dunque, eppure i biografi presero per oro colato una breve biografia di Puccini uscita sulla «Gazzetta Musicale di Milano», organo di stampa della ditta Ricordi, dovuta allo stesso Fontana, che individuava la causa della bocciatura nella pessima scrittura del giovane.

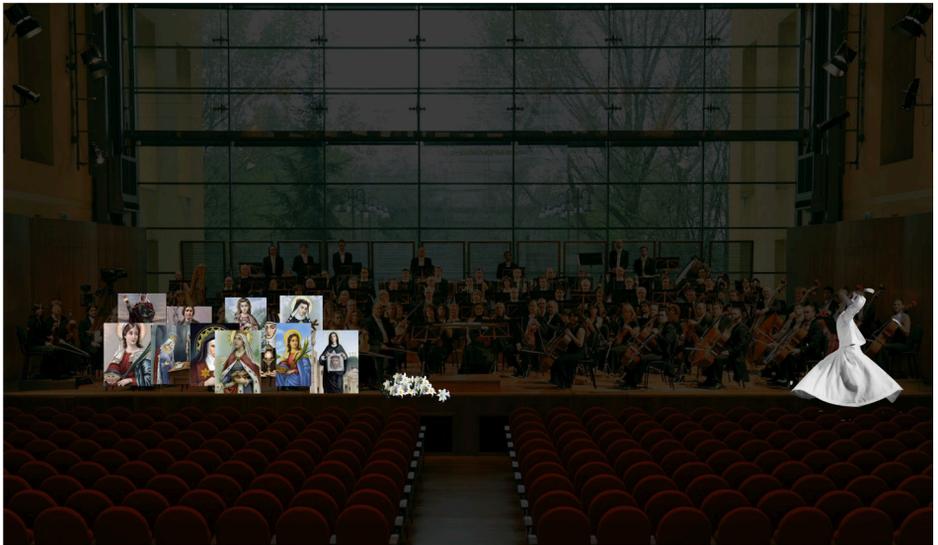
Ma nell'ottobre del 1884, quando l'articolo era uscito, *Le Villi* avevano già clamorosamente debuttato al Teatro Dal Verme di Milano il 31 maggio, dopo che una cordata scapigliata, capeggiata da persone influenti come Arrigo Boito e Marco Sala, aveva finanziato la recita. Basta una breve indagine per accorgersi che la giustificazione non sta in piedi: la partitura manoscritta, salvo le parti inserite dopo la *première*, di mano di Puccini, era nitidissima, come dev'essere per un concorso. Perciò mi sembra assai probabile che la bocciatura sia stata ordita *chez Ricordi* per ricavarne un'ottima pubblicità alle spalle del rivale Sonzogno, che così avrebbe perso ogni diritto sul genio musicale del futuro: Giulio si era brillantemente assicurato il successore di Giuseppe Verdi sul trono dell'opera italiana. Prima di trattare questa ipotesi come dietrologica, sarà opportuno leggere il commento di Carlo Paladini, amico e biografo di Puccini, che nel 1903 riprese, proprio su «Musica e musicisti», periodico di casa Ricordi, la questione del concorso. Contestando il giudizio ironizzò sulla scusa addotta dell'«infame calligrafia del Puccini», visto «che *le Villi*, scritte a Lucca febbrilmente, in fretta e in furia [...] erano state in buona parte ricopiate dal noto prete Marianetti, copista ... a vapore e calligrafo emerito».

Il cammino verso il successo internazionale di Puccini inizia con una partitura tradizionale da un lato (ripartita in numeri chiusi, come accadeva prima di *Aida*) e moderna dall'altro, per le ardite combinazioni armoniche proposte sin dal preludio, ispirate alla musica francese del tempo e spruzzate di colori wagneriani, così come francese era il soggetto – il racconto *Les Wilis* di Alphonse Karr (1852), titolo che nei primi anni restò appiccicato all'opera, in alternanza alle *Villi*. Vi si ritrova l'estro melodico più autentico di Puccini, ma ancora un filino impacciato nei nodi salienti di una trama che non dovette persuaderlo del tutto. Fanciulla ingenua e di buona famiglia, Anna è un'eroina dai saldi principi che muore di crepacuore quando il suo promesso sposo Roberto se ne va a Magonza (Mainz) per riscuotere un'eredità, ma incappa in «una sirena» che lo trae «all'orgia estrema», come si legge nel programma dell'Intermezzo sinfonico, ingrediente essenziale del genere fantastico e poi di molte opere veriste. Così si trasforma in una Villi, spiriti di donne tradite come lei, e nel finale fa danzare sino alla morte il reprobo, tornato sul luogo del delitto.

La versione andata in scena al Teatro Dal Verme di Milano, grazie all'impegno economico degli scapigliati, differiva da quella che venne perfezionata prima a Torino nel dicembre 1884 e poi alla Scala nel gennaio successivo, mancando punti di forza della versione corrente, come la Scena e romanza n. 3 di Anna («Se come voi piccina io fossi») e soprattutto la Scena drammatica-romanza n. 9 di Roberto («Torna ai felici dì»). Il lavoro di revisione fu volto a perfezionare un meccanismo che già non mancava di logica e attrattività. Il critico Filippo Filippi, che assistette alle due prime milanesi, colse bene la dimensione estetica di questo debutto sulle pagine della «Perseveranza» (26.I.1895):

*Le Villi*, come furono date la prima volta al Dal Verme, erano in un atto solo, e più d'un'opera, come da taluni s'intende, avevano le forme, le proporzioni, i caratteri di una specie di cantata sinfonica, adatta alla rappresentazione e coll'elemento fantastico dominante.

L'opinione del critico è, al solito, acuta. La prima versione delle *Villi* era molto più vicina all'estetica degli scapigliati che esaltavano il ruolo della poesia nell'espressione musicale e, ribelli verso la cultura tradizionale, contestavano i poteri costituiti – una posizione che, nutrita di blasfemia, trova un'eco nella frase di Roberto «Ah ... dubita di Dio ... | ma no, dell'amor mio non dubitar!». In ogni caso si trattava di una partitura in grado di sedurre le platee fin dall'esordio, e di proiettare Puccini verso il trono dell'opera italiana. Proprio come s'immaginava Giulio Ricordi.



*Le Willis*, Bozzetti di scena di Guido Buganza

# NOTE DI REGIA

di Filippo Ferraresi

Credo che tutta la potenza di quest'opera risieda nella dimensione magica delle fiabe. Quei clarinetti del *Preludio* portano lontano dove non sai, dove non ti aspetti. E dove c'è mistero, può esserci bellezza. Mi pare opportuno ragionare sulla potenza della fiaba per dare vita all'idea visiva, sul suo lato antropologico e archetipico. Ma anche sulla sua fatalità che è vicina a quella della tragedia greca. Alla fiaba non interessa essere conciliatoria, la fiaba non è "giusta" e domanda che si cada in essa, la sua bellezza è consustanziale alla sua violenza. E tutto ciò è evidentissimo nella musica di Puccini: bellezza e violenza. Penso a Calvino, a Karl Popper e ovviamente a Poe. Ma cosa può dirci tutto ciò nei tempi d'oggi? Credo che la risposta giri intorno a questo pensiero: torniamo a raccontarci delle storie, anche quelle violente, anche quelle in cui ci sono punizioni, come quella di Roberto. Contro le *stories* di Instagram in cui tutto è annacquato con un filtro di buonismo, in cui nessuno grida pietà perché tanto tutto ciò che si fa o si dice va bene. Torniamo a suonare le trombe del fato. La bellezza, come nella Bibbia arriva sempre con altro, spesso con l'errore. Ma cosa si vedrà in scena? È chiaro che la grande parete di vetro sarà la protagonista assoluta. Il gioco fra il dentro e il fuori, con la complicità di un giugno italiano, sarà interessantissimo da sfruttare. E poi il cerchio. Simbolo warburghiano, emblema della perfezione e del ritorno di tutte le cose, serpente che si mangia la coda. Gira, gira, danza, gira! grida il coro dei paesani. Ed ecco che in scena un derviscio rotante inizia la sua danza vorticoso. Non si fermerà più per tutta la durata dell'esecuzione trascinandoci in un turbine fisico e mentale, ipnotico come alcune arie di Puccini. L'uso dei palindromi, frasi che si leggono in senso inverso mantenendo immutato il loro senso. Illusa fingo sogni fasulli, questo palindromo potrebbe materializzarsi di fronte ad Anna, ma anche è presa la serpe, davanti a Roberto... Il palindromo, come un motto, non si chiude, non si realizza mai. Rimane in una spirale avvitata su se stesso, rimanda ai linguaggi delle fiabe e alla loro fatalità. E poi ancora dei santini dipinti su grandi tele, rappresentanti delle sante martiri.

L'associazione fra queste figure e il tradimento che subisce Anna nell'opera mi pare metta tutta la storia su un piano religioso che è quello della fiducia fra gli esseri umani. La fiducia che viene spezzata genera una bellezza violata.

GIACOMO PUCCINI

***LE WILLIS***

Leggenda

in un atto in due parti

Libretto di Ferdinando Fontana

Edizione critica di Martin Deasy per Ricordi

*Personaggi*

GUGLIELMO GULF *Baritono*

ANNA, SUA FIGLIA *Soprano*

ROBERTO *Tenore*

*Montanari e Montanare*

Willis che cantano – Willis che danzano

La scena è nella Foresta Nera

N. 1 Preludio

PARTE PRIMA

N. 2 Coro d'introduzione

*Spianata nel bosco. A destra, sul dinanzi, una casa modesta, quella di Guglielmo. In fondo, a sinistra, un sentiero che si perde nel folto d'una boscaglia salendo una rupe. Da questa ad un'altra rupe un ponticello. È primavera. Festoni di fiori pendono da ogni parte. La scena è pavesata a festa. Mensa presso la casa, con bottiglie, bicchieri, cibarie, ecc. Suonatori presso la mensa.*

*Scena I. Guglielmo, Anna e Roberto sono seduti a capotavola. Coro di Montanare e Montanari. Suonatori. Roberto è in abito da viaggio.*

MONTANARI E MONTANARE

Evviva! Evviva! Evviva!

Evviva i fidanzati!

*Anna e Roberto si allontanano dal fondo dandosi il braccio. Guglielmo resta a mensa a trincare con qualche vecchio. Il coro dei Montanari e delle Montanare viene verso il proscenio.*

MONTANARI E MONTANARE

I tesori accumulati

Son molti davvero!

Evviva! Evviva! Evviva!

Evviva i fidanzati!

*Si odono i preludi di un valzer. Alcuni si accoppiano e ballano, altri vanno verso la mensa a ribere.*

Gira! Gira! Gira!

Balza! Gira! Balza!

Oh, volano rapide l'ore

Se il piede alla danza è legger!

Il ballo è rival dell'amore:

Gira! Gira! Gira!

Balza! Gira! Balza!

*a Guglielmo*

Ohè! Babbo Guglielmo!

Venite voi pure a danzar!

GUGLIELMO

Ebben, perché no? Poffar mio!

Son vecchio, ma in gambe so star!

*Va a prendere una ragazza e la invita a ballare con galanteria.*

*Il vecchio Guglielmo, ballando fra gli applausi e le risa, esce colla danzatrice per la destra dietro la casa. Tutti lo seguivano. Continua il coro.*

MONTANARI

Gira! Gira! Gira!  
Balza! Gira! Balza!  
La! La! La!

*La scena rimane vuota per qualche momento; poi tornano dal fondo Anna e Roberto.*

N. 3 Duetto Anna e Roberto  
*Scena II.*

ROBERTO

Non esser, Anna mia, mesta sì tanto;  
Passeran pochi giorni e tornerò.

ANNA

Io tento invan di trattenere il pianto,  
Ho una tristezza che vincer non so...  
Foschi presagi mi turban la mente...  
Mi par ch'io non ti debba più veder...

ROBERTO

Anna!

ANNA

Stanotte sognai che morente  
t'attendevo...

ROBERTO

Suvvia!... Quali pensier!  
Pensa invece ai dì lieti che il destino  
Ci promette, benigno al nostro amor!...

ANNA

Ma... m'ami tu davver?...

ROBERTO

Mio cherubino,  
Perché dell'amor mio dubiti ancor?  
Tu dell'infanzia mia  
I giuochi dividesti e le carezze;  
Da te soave e pia  
Imparai della vita le dolcezze;  
Ero povero, e tu l'affetto mio

Più d'ogni ricco volesti pregiar.  
Ah! Dubita di Dio,  
Ma no, dell'amor mio non dubitar!  
Io t'amo! Io t'amo!

ANNA

Dolci e soavi accenti,  
Deh! vi scolpite nel mio mesto cor,  
E nei foschi momenti  
dell'attesa alleviate il mio dolor!  
Dolci e soavi accenti, oh! quante volte  
Il labbro mio vi dee mormorar:  
«Ah! Dudita di Dio,  
Ma no, dell'amor mio non dubitar!  
Io t'amo! Io t'amo».

*S'ode la campana dell'Angelus.*

#### N. 4 Preghiera

*Scena III. Anna, Roberto, Guglielmo e Coro di Montanari e Montanare.*

MONTANARI

Presto!... Presto in viaggio!  
È l'ora di partir!  
Pria che il giocondo raggio  
Del sole abbia a svanir, si parta!

ROBERTO (*ad Anna*)

Anna, coraggio!

ANNA

Io mi sento morir!

MONTANARI (*a Roberto*)

Della foresta al limite  
Noi verrem con te...

ROBERTO (*a Guglielmo*)

Padre mio, benediteci!...

GUGLIELMO

Tutti qui intorno a me!

*Anna e Roberto s'inginocchiano ai piedi di Guglielmo; tutti li imitano.*

ANNA, ROBERTO, GUGLIELMO E CORO

Angiol di Dio, che i vanni

Rivolgi al ciel stasera,  
Reca questa preghiera  
Al trono del Signor:  
«Sia propizio il cammino  
Ad ogni pellegrino;  
Non serbi disinganni  
Ogni sogno d'amor!»

*Finita la preghiera, Guglielmo abbraccia Roberto, poi Roberto abbraccia Anna e stringe la mano e saluta i Montanari e le Montanare.*

ROBERTO

Padre... Anna... addio!...

*Con alcuni amici si avvia; giunti al ponticello ultimo saluto.*

ANNA, GUGLIELMO E MONTANARI

Addio, Roberto! addio!

Fine della Parte I

## INTERMEZZO SINFONICO

N. 5[a] (I Tempo) Nebulosa

*L'abbandono*

Di quei giorni a Magonza una sirena  
I vecchi e i giovinetti affascinava.  
Ella trasse Roberto all'orgia oscena  
E l'affetto per Anna ei vi obliava.  
Intanto, rôsa da ineffabil pena,  
La fanciulla tradita lo aspettava.  
Ma invan l'attese...Ed al cader del verno  
Ella rinchiuse gli occhi al sonno eterno.

N. 5[b] (II Tempo) Tregenda

*La Tregenda*

V'è nella Selva Nera una leggenda  
Che delle Willis la leggenda è detta  
E ai spergiuri d'amor suona tremenda.  
Se muor d'amore qualche giovinetta  
Nella selva ogni notte la tregenda  
Viene a danzare, e il traditor vi aspetta;  
Poi, se l'incontra, con lui danza e ride  
Insieme alle compagne, indi l'uccide.

Or per Roberto venne un triste giorno.  
Dalla sirena in cenci abbandonato  
Egli alla Selva pensò far ritorno,  
E questa notte appunto ei v'è tornato.  
Già nel bosco s'avanza; intorno, intorno  
Riddan le Willis nell'aer gelato...  
Ei, tremando di freddo e di paura,  
È già nel mezzo della Selva oscura.

## PARTE SECONDA

*Paesaggio come nella parte prima, ma con effetto d'inverno.  
Tutto è coperto di neve. È sera inoltrata.*

*Scena I. Guglielmo, solo, siede sulla porta di casa in atto di dolore profondo.*

### N. 6 Preludio e Scena Guglielmo

#### GUGLIELMO

No! Possibil non è che invendicata  
Resti la colpa sua. Vivea beata  
E tranquilla al mio fianco  
La mia dolce figliola,  
Ed egli venne e, colla sua parola,  
d'amor Le smanie in lei destò...  
*alzandosi con impeto*  
Chi, dunque,  
O scellerato, l'amor tuo ti chiese?  
Quali orribili offese  
T'abbiam mai fatto noi  
Per uccider quell'angelo,  
E agli estremi miei giorni  
Serbar cotanta angoscia?...  
No, possibil non è che invendicata  
Resti colpa sì grande!  
Anima santa della figlia mia,  
Se la leggenda delle Villi è vera,  
Deh! non esser con lui, qual fosti, pia...  
Ma qui l'attendi al cader della sera.  
S'io potessi saperti vendicata,  
Lieto saluterei l'ultimo dì.  
Ah, perdona, Signor, l'idea spietata  
Che dal mio cor, che sanguina, fuggì!...

*Rientra nella casa. Il sole è tramontato affatto.*

N. 7 Scena finale

*Scena ultima. Coro di Willis interno, indi Roberto ed Anna.*

LE WILLIS (*interno un poco lontano*)

Ei giunge! Anna!... Anna!... Anna!...  
Di morte alla condanna  
Ei viene il traditor!  
Eccolo, s'avvicina...  
Su... dannato... cammina!...

*Roberto appare sul ponticello.*

ROBERTO (*fra sé*)

Ecco la casa... Dio, che orrenda notte!  
Strane voci m'inseguon. Le Villi...  
Evvia! Son fole!...  
(*fa per scendere*)

LE WILLIS (*sempre interno*)

Su!... Dannato, cammina!...

ROBERTO (*soffermandosi*)

Pur d'intendere parmi  
Davvero un canto lugubre...

LE WILLIS (*più vicino*)

Cammina!

ANNA (*interno*)

Roberto!...

ROBERTO

Ciel!

ANNA (*appare sul ponte*)

Roberto!...

ROBERTO (*con sorpresa e spavento*)

La sua voce!

(*volgendosi e scorgendo Anna.*)

Dunque morta non è!

ANNA (*scende lentamente verso Roberto*)

Non son più l'amor.  
Son la vendetta!

ROBERTO

Gran Dio!

ANNA (*si avvanza lentamente*)

Ricordi  
Quel che dicevi nel mese dei fiori?  
«Tu dell'infanzia mia  
I giuochi dividesti e le carezze...  
Da te soave e pia imparai  
Della vita le dolcezze...  
Ero povero... e tu l'affetto mio  
Più d'ogni ricco volesti pregiar...  
Ah! dubita di Dio,  
Ma no, dell'amor mio non dubitar.  
Io t'amo!»  
T'amai... mi tradisti...  
T'attesi... e non venisti...  
Ma è tremendo dolore  
In silenzio soffrir!  
Senza speranza in core,  
Mi facesti morir!

ROBERTO

La scordai... l'ho tradita...  
E per me perdé la vita.  
È tremendo il dolore  
Che mi tocca soffrir!  
Col rimorso nel core  
Io mi sento morir!

*Roberto va verso Anna come spinto da una forza ignota; poi fa uno sforzo per togliersi dal fascino che lo investe, ma non può, e si slancia verso di lei. Anna, avanzandosi, stende le braccia e lo attira a sé. Intanto le Willis accorrono e circondano Roberto ed Anna.*

ROBERTO

Anna, pietà!

ANNA

Sei mio!

*Anna lo cinge più forte colle braccia, ed entrambi cadono affranti; Roberto muore.*

LE WILLIS

Hosanna!

GUGLIELMO (*esce di casa e vede il cadavere di Roberto a terra*)

È giusto Iddio!

*Le Willis ed Anna scompaiono.*

Fine dell'opera

## OMER MEIR WELLBER

Direttore musicale del Festival Toscanini, si è affermato come uno dei principali direttori di oggi, sia del repertorio operistico che orchestrale. Nel 2018, è stato nominato Direttore ospite principale presso la Semperoper di Dresda. Da luglio 2019 è direttore principale della BBC Philharmonic e da gennaio 2020 ricopre il ruolo di Direttore musicale del Teatro Massimo di Palermo. Da settembre 2022 sarà direttore musicale della Volksoper di Vienna. Ha diretto alcuni dei più prestigiosi ensemble del mondo, come la London Philharmonic Orchestra, la Gewandhausorchester Leipzig, la Pittsburgh Symphony Orchestra, la Swedish Radio Symphony Orchestra, l'Orchestra National de Lyon, la City of Birmingham Symphony Orchestra, la Staatskapelle Dresden, l'Orchestra RAI Torino, la NDR Elbphilharmonie Orchestra, la Israel Philharmonic Orchestra, la SWR Symphonieorchester, la WDR Sinfonieorchester e la Tonhalle Orchestra di Zurigo. La combinazione di energia e chiarezza e la sua capacità di evocare dettagli ricchi di colore, lo hanno portato ad essere regolarmente direttore ospite presso la Bayerischen Staatsoper di Monaco, la Fenice di Venezia e l'Israeli Opera. Richiesto in tutto il mondo, si divide costantemente tra le apparizioni internazionali come direttore d'orchestra e l'attività di promozione di progetti di integrazione musicale nel suo paese natale, l'Israele. Nel 2021 ha vinto il Premio speciale "Franco Abbiati" conferito dall'Associazione Nazionale Critici Musicali per i progetti realizzati al Teatro Massimo. Nel 2017 ha pubblicato il suo libro *La paura, il rischio e l'amore – Momenti con Mozart*, scritto in cooperazione con la giornalista tedesca Inge Kloepfer, mentre del 2019 è il suo primo romanzo, *Die vier Ohnmachten des Chaim Birkner*. Nato a Be'erSheva nel 1981, comincia a studiare la fisarmonica e il pianoforte all'età di cinque anni. A nove prende lezioni di composizione con Tania Taler e continua, in seguito, sotto la guida di Michael Volpe fino al 2004.



## DANIEL CIOBANU

Si distingue per la vivace personalità di musicista istrionico e inventivo, capace al contempo di meditazioni profonde e raffinate. Ha iniziato a studiare pianoforte all'età di nove anni a Piatra Neamt, in Romania; si è diplomato Conservatorio Reale di Scozia, per poi perfezionarsi all'École Normale de Musique "Alfred Cortot" a Parigi. Successivamente, si è affermato in diverse competizioni aggiudicandosi il Primo Premio, Premio del Pubblico e Premio d'Orchestra al Concorso Pianistico Internazionale Filarmonico del Marocco (diventando il primo pianista nella storia del concorso ad aver vinto tutti i Premi Speciali insieme ad aver ottenuto l'unanimità dalla giuria per il Top Prize); il Premio Speciale per la migliore "Sonata Classica" all'UNISA International Piano Concorso a Pretoria (Sud Africa), il Primo Premio al BNDES International Piano Concorso a Rio de Janeiro e il Secondo Premio al Concorso Arthur Rubinstein di Tel Aviv. La personalità musicale ben definita, sorretta da un tecnica solida ed importante lo hanno portato, in questi anni, ad esibirsi con orchestre come Deutsche Kammerphilharmonie Brema, Israel Philharmonic, Royal Scottish National Orchestra, George Enescu Philharmonic e Romanian National Radio Orchestra. Sempre nel 2017, ha fondato il Neamt Music Festival nella sua città natale Piatra Neamț (Romania), creando una piattaforma internazionale innovativa dedicata ai giovani artisti di oggi. Nel 2020 il suo primo CD, con opere di Prokof'ev, Debussy, Liszt ed Enescu, pubblicato da Accentus, è stato accolto dal plauso della critica.



## SELENE ZANETTI

Si è perfezionata sotto la guida di Raina Kabaivanska all'Accademia Chigiana di Siena e nel 2015 ha vinto il Concorso "Tenor Vinas Competition" di Barcellona. In questi anni ha debuttato, tra gli altri, i ruoli di Amelia Grimaldi (*Simon Boccanegra*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Suor Angelica, Mimì (*La Bohème*) alla Fenice di Venezia. Ha fatto parte dell'ensemble del Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera dove ha interpretato anche il personaggio Liù (*Turandot*) a fianco di Anna Netrebko e Yusif Eyvazov. Viene scelta da Marina Abramović per il suo *Seven Deaths of Maria Callas*, ospitato da diversi teatri europei e di recente è stata Micaela (*Carmen*) al Teatro San Carlo di Napoli e Elena (*I Vespri Siciliani*) al Massimo di Palermo.

## KANG WANG

Australiano-cinese (i suoi genitori erano entrambi cantanti) è uno dei giovani tenori lirici più ricercati. Già membro del Lindemann Young Artist Development Program della Metropolitan Opera, ha vinto nel 2010 il People's Choice Award al Joan Sutherland National Vocal Award. In questa stagione ha cantato alla Washington National Opera nel ruolo di Ferrando in *Così fan tutte*, alla Seattle Opera come Rodolfo (*La bohème*) e all'Opera di Queensland (Australia) Ultimamente ha debuttato nel ruolo del Duca (Rigoletto) all'Austin Lyric Opera e alla Welsh National Opera nel ruolo di Alfredo. Ha cantato *Buddha Passion* di Tan Dun con la Los Angeles Philharmonic Orchestra, diretta da Gustavo Dudamel, e con l'Hong Kong Philharmonic Orchestra, nonché la *Messa da Requiem* di Verdi con la Eugene Symphony.

## VLADIMIR STOYANOV

Acclamato per le sue doti interpretative come uno dei migliori baritoni, si è esibito nei più importanti teatri del mondo. Nel 2008 ha debuttato al Metropolitan di New York con *La dama di picche* e *Lucia di Lammermoor*. E l'anno dopo ha cantato al Teatro alla Scala in *Boris Godunov*. Tra i successi più recenti: *La traviata* al Covent Garden di Londra *Aida* al Petruzzelli di Bari, *Aroldo* a Ravenna, Modena e Piacenza, *Un ballo in maschera* a Copenaghen, *Il trovatore* a Los Angeles, *Rigoletto* a Bregenz, *Tosca* al Bolshoi di Mosca, *Ernani* a Sydney, *Otello* a Baden Baden in una nuova produzione di Bob Wilson con i Berliner Philharmoniker diretti da Zubin Mehta.

## FILIPPO FERRARESI

Dal 2012 collabora con il regista e produttore Franco Dragone, co-fondatore del Cirque du Soleil e sarà direttore creativo dello spettacolo permanente La Perle con 60 performer in scena. Nel 2014 e 2015 collabora, come assistente alla regia, con Fabrice Murgia, direttore del Théâtre National de Bruxelles, per *Il palazzo incantato* di Luigi Rossi all'Opera di Digione, e *Schauspieldirektor* di Mozart a La Monnaie di Bruxelles. Dal 2018 è assistente alla regia di Romeo Castellucci per le creazioni teatrali e operistiche internazionali. Nel 2020 realizza per Rai Radio3 il radiodramma *Nella caverna*. Lo spettacolo *De infinito universo*, coprodotto quest'anno dal Piccolo Teatro di Milano e dal Théâtre National de Bruxelles, rappresenta il suo debutto nell'ideazione e nella regia di un lavoro teatrale.

## GUIDO BUGANZA

Scenografo, pittore e incisore, ha all'attivo circa novanta produzioni teatrali con importanti teatri di prosa italiani nonché con il LAC Lugano, le Théâtre Galpon di Ginevra, e il le Théâtre Theatre National Wallonie di Bruxelles. In ambito operistico ha lavorato, tra gli altri, con: Sergio Alapont, Diego Fasolis, Jean Claude Malgoire, Federico Maria Sardelli e, tra i registi, con Andrea Chiodi, Monica Conti, Filippo Ferraresi, Jacopo Gassmann, Peter Greenaway, Igor Horvat, Davide Livermoore e Francesco Micheli. Come pittore e incisore, è presente in numerosi musei e gallerie, tra cui: Museo Boschi Di Stefano, Museo Francesco Messina e Villa Necchi Campiglio di Milano, Hangar Art Gallery di Miami, Chiyoda Art Center di Tokyo, e Fondazione Beyeler di Basilea.

## CAMERATA MUSICALE DI PARMA

Dalla sua costituzione, collabora con la Cooperativa Artisti del Coro di Parma, formazione corale stabile della Fondazione Teatro Regio di Parma, da cui in via prevalente attinge nella costituzione delle formazioni corali per i concerti dalla stessa prodotti, ovvero per i concerti organizzati da enti ed istituzioni musicali. La Camerata Musicale di Parma si avvale della prestigiosa direzione artistica di Martino Faggiani. In un anno ha già organizzato concerti presso il Ridotto del Teatro Regio di Parma, Auditorium Paganini di Parma e Chiesa di San Francesco di Parma.

## MARTINO FAGGIANI

Diplomato con lode in pianoforte e clavicembalo è divenuto assistente di Norbert Balatsch che ha ha coadiuvato a Roma in tutte le produzioni collaborando con direttori quali Bernstein, Sinopoli, Abbado, Gatti, Thielemann, Sawallisch, Giulini. Dal 1996 ha diretto il coro giovanile di Santa Cecilia. Ospite dal 2005 e per i tre anni successivi del Coro Radio France, dal 2000 è Maestro del Coro del Teatro Regio di Parma, compagnie che, nel 2010, ha ricevuto l'Oscar per la lirica. Contestualmente, dal 2008 al 2019, è stato Chef des Choeurs presso il Teatro La Monnaie di Bruxelles e dal 2018 è titolare del Coro lirico Bellini del Macerata Opera Festival.

## CAMERATA MUSICALE DI PARMA

MARTINO FAGGIANI *Maestro del coro*

SOPRANI Paola Tognetti, Eleonora Pirondi, Erica Rondini, Lucia Caggiano, Lorena Campari, Valentina Chiari, Raffaella Chiarolla, Silvia Giannetti, Angela Gottardo, Evgeniya Suranova, Angela Lisciandra, Valentina Galano

CONTRALTI Olga Salati, Gloria Petrini, Giulia Piemonti, Laura Rivolta, Ewa Lusnia, Grazia Gira, Lucia Paffi, Donatella Riosa, Bettina Block, Virginia Barchi

TENORI Andrea Ferranti, Bruno Nogara, Alberto Imperato, Massimo Frigato, Marco Gaspari, Claudio Corradi, Ivano Lecca, Alessandro Nenci, Paolo Alessandrini, Alessandro Turri, Carlo Velenosi, Andrea Reginelli, Luigi Gremizzi

BASSI Alessandro Bianchini, Neven Stipanov, Giovanni Paci, Andrea Pistolesi, Simone Nicoletto, Gianluca Ercoli, Enrico Rolli, Fabrizio Scrivanti, Sergey Barseghyan, Alen Abdagic

## FILARMONICA ARTURO TOSCANINI

La Filarmonica Arturo Toscanini, nasce a Parma nel 2002 come prosecuzione della storica Orchestra dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini. Oggi è considerata tra le più importanti orchestre sinfoniche italiane. Tra i grandi direttori che l'hanno guidata: Gianandrea Gavazzeni, Vladimir Delman, Kurt Masur, Lorin Maazel, Georges Prêtre, Zubin Mehta, Jurij Temirkanov, Vladimir Jurowski, James Conlon, Michele Mariotti, Riccardo Frizza, Omer Meir Wellber, Alpesh Chahuan. Numerose sono le collaborazioni con importanti solisti, tra cui: Mario Brunello, Misha Maisky, Ivo Pogorelich, Jean-Yves Thibaudet, Maxim Vengerov, Krystian Zimerman, Viktoria Mullova, Gil Shaham, Vadym Kholodenko, Edgar Moreau, Simone Rubino, Carmela Remigio, Marianna Pizzolato, Matthew Polenzani.

Dal 2020 Enrico Onofri è il Direttore Principale. La sua nomina si inserisce nel percorso di approfondimento della prassi esecutiva e del repertorio sia classico che preclassico anche grazie all'ospitalità di prestigiosi specialisti quali Federico Maria Sardelli, Rinaldo Alessandrini, Ton Koopman, Fabio Biondi, Christophe Rousset.

Dalla stagione 2021-2022 Kristjan Järvi è il Direttore Ospite Principale. Onofri e Järvi sono figure fondamentali per il percorso di affinamento tecnico e stilistico dell'orchestra insieme al maestro Omer Meir Wellber, direttore musicale del Festival Toscanini.

La Filarmonica è acclamata da pubblico e critica nelle maggiori sale da concerto di tutto il mondo in città quali Washington, New York, Madrid, Gerusalemme, Tokyo, Pechino e molte altre. Ha sede nel Centro di Produzione Musicale Arturo Toscanini e si esibisce, principalmente, nell'Auditorium Paganini progettato da Renzo Piano. Dal 2012 la Filarmonica Toscanini è partner del Festival Verdi di Parma, un sodalizio artistico nel nome due prestigiosi musicisti parmigiani, Verdi e Toscanini.



# FILARMONICA ARTURO TOSCANINI

OMER MEIR WELLBER *Direttore*

VIOLINI PRIMI Mihaela Costea\*\*, Valentina Violante, Caterina Demetz,  
Maurizio Daffunchio, Mario Mauro, Camilla Mazzanti, Federica Vercalli, Sara Colombi,  
Giovanni Migliore°, Anna Follia Jordan °

VIOLINI SECONDI Viktoria Borissova\*, Jasenka Tomic, Laurentiu Vatavu,  
Claudia Piccinini, Elia Torreggiani, Annalaura Tortora°, Ilaria Lanzoni°, Fang Xia°

VIOLE Behrang Rassekhi\*, Carmen Condur, Sara Screpis, Diego Spagnoli, Daniele Zironi,  
Ilaria Negrotti

VIOLONCELLI Lorenzo Ceriani\*°, Vincenzo Fossanova, Fabio Gaddoni, Filippo Zampa,  
Audrey Lafargue°

CONTRABBASSI Antonio Mercurio\*, Margherita Naldini°, Claudio Saguatti,  
Antonio Bonatti

FLAUTI Sandu Nagy\*, Lorenzo Dantó°

OTTAVINO Simone Candiotta°

OBOI Lorenzo Alessandrini\*°, Giulia Baruffaldi°

CORNO INGLESE Massimo Parcianello

CLARINETTI Daniele Titti\*, Miriam Caldarini

CLARINETTO PICCOLO Simone Cremona°

FAGOTTI Davide Fumagalli\*, Fabio Alasia

CORNI Ettore Contavalli\*, Davide Bettani, Fabrizio Villa, Simona Carrara

TROMBE Roberto Rigo\*°, Marco Catelli

FILICORNO Matteo Beschi\*

TROMBONI Alessio Brontesi\*°, Gianmauro Prina, Francesco Chisari°

CIMBASSO Alessio Barberio°

TIMPANI Francesco Migliarini\*

PERCUSSIONI Gianni Giangrasso\*, Salvatore Alibrando°, Andrea Tiddi°,  
Nicoló Tomasello°

ARPA Elena Meozzi\*°

\*\*spalla \*prima parte

° professore aggiunto



*Progetto grafico-editoriale*

Emanuele Genuzzi

*con*

*Ufficio Strategie e progetti editoriali*

Marilena Laforvara, Giulia Bassi, Cecilia Taietti

*Realizzazione*

Arianna Santoro

*Stampato da*

Grafiche Step