

Histoire du soldat

venerdì 16 aprile 2021
dal Teatro Malibran

ore 11.00 diretta *streaming* riservata alle scuole

ore 17.30 *streaming* disponibile
su www.teatrolafenice.it
e sul canale  del Teatro





Igor Stravinskij (1882-1971), in una foto con dedica al Teatro La Fenice, 1953.

Un'opera profonda e attuale per un teatro completamente nuovo <i>di Fortunato Ortombina</i>	5
Fest e il nuovo golfo mistico mobile del Malibran <i>di Giorgio Amata</i>	8
La locandina	11
<i>Histoire du soldat</i> in breve <i>di Elena Filini</i>	13
La genesi dell'opera nel sodalizio tra uno scrittore e un compositore <i>di Elena Filini</i>	16
L' <i>Histoire du soldat</i> e la Fenice <i>a cura di Franco Rossi</i>	21
Biografie	25
Peggy Guggenheim, un compleanno importante insieme a Stravinskij <i>di Karole P. B. Vail</i>	27



Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947), librettista di *Histoire du soldat*, in un disegno di Stravinskij, Losanna 1917.

Un'opera profonda e attuale per un teatro completamente nuovo

di Fortunato Ortombina

Stravinskij compose l'*Historie du soldat* nel 1918, alla fine della prima guerra mondiale, quando l'Europa pensava a rinascere dal primo conflitto mondiale. Nessuno, o forse pochissimi, intuirono il progressivo disastro che avrebbe portato di lì a due decenni al secondo conflitto mondiale. Scrisse quest'opera per sette strumenti, una voce recitante e un danzatore per un motivo pratico, oltre che drammaturgico: avere una composizione di impatto fortissimo, ma allo stesso tempo snella, adatta ad andare in tutte le piazze. Con una scenografia quasi inesistente, addirittura da portare in baule o in valigia. E vinse la scommessa, costruendo un lavoro solidissimo e allo stesso tempo trasportabile e 'leggero'.

Da qui siamo partiti per inaugurare il nuovo Teatro Malibran. Avremmo potuto anche offrire una proposta di maggiore entità, magari una Sinfonia di Schubert o di Mozart. Ma abbiamo optato per un'opera teatrale, anche per ricordare la storia di questa sala, che risale alla metà del XVII secolo, ed è quindi ancora più antica della Fenice. Il glorioso Teatro di San Giovanni Grisostomo, dove – per citare solo un titolo – Händel debuttò in prima mondiale con l'*Agrippina* nel 1709. Un teatro importante e di tanta storia, nel quale – segnando un evento altrettanto importante – venne eseguita la prima veneziana del *Requiem* di Verdi nel luglio del 1875, al termine del noto *tour* europeo. Il brano dedicato ad Alessandro Manzoni – dopo essere stato presentato il giorno del primo anniversario della morte del poeta nella chiesa di San Marco a Milano – per espressa volontà del compositore, che aveva convinto anche l'editore Giulio Ricordi, ha avuto un *tour* europeo di grande importanza, toccando capitali come Parigi, Londra e Vienna. Lo stesso Verdi, tappa dopo tappa, preparava l'orchestra e il coro, e gli interpreti erano sempre gli stessi. Il gran finale di quella *tourné* era proprio il Teatro Malibran, dove però Verdi, che nel frattempo si era ammalato, lasciò la direzione a Franco Faccio. Ciò non toglie che a Venezia il *Requiem* per la prima volta venne ascoltato nel nostro Teatro Malibran.

Ora quella sala è stata totalmente rivoluzionata: i restauri del 2001, mentre ancora la Fenice era chiusa e non si sapeva quando sarebbe tornata attiva, l'hanno dotata di una fossa d'orchestra estremamente ampia, perché fosse idonea a offrire grande musica, anche con organici imponenti. Ma fino a oggi mancava una struttura che rendesse mobile il piano, come già da tempo accade in Fenice, dove basta schiacciare un pulsante e in pochi secondi il pavimento della fossa d'orchestra sale fino al livello del palcoscenico.



Il palcoscenico del Teatro Malibran, durante i lavori di riqualificazione, 2020.

Un assetto, quello del Malibran, che non abbiamo mai ritenuto ottimale, per la voragine vuota e buia che distanziava, durante i concerti, i musicisti dagli spettatori. Da tempo pensavamo bisognasse colmare quella lacuna, e ora siamo riusciti a concludere il lavoro: la fossa del teatro si è dotata di una struttura elettromeccanica, e dividendo il pavimento in quattro sezioni permette di muoverla ad altezze differenti e di portarla fino al palcoscenico.

Questo ci consentirà di moltiplicare le attività del Malibran, soprattutto per quanto riguarda il repertorio barocco, che da tempo abbiamo scelto come una delle linee guida della nostra programmazione, insieme ovviamente al melodramma e alle produzioni contemporanee, e che potrà essere vissuto dal pubblico con una vicinanza e un'emozione molto maggiori.

L'*Histoire du soldat* mi è sembrata l'opera perfetta per inaugurare quello che a tutti gli effetti è un teatro nuovo. Un'opera da camera, per pochi strumentisti, rispettando così le regole che impongono il distanziamento. Ma allo stesso tempo dotata di un'orchestrazione straordinaria, che dà l'impressione che la compagine musicale sia davvero enorme, e di una drammaturgia profonda e graffiante: il soldato, nel rapporto con il diavolo, finisce per essere ciascuno di noi. C'è poi una cosa che accomuna il periodo in cui Stravinskij la scrisse a quello attuale: finita la guerra scoppia l'epidemia di spagnola, che miete moltissime vittime. Il richiamo alla situazione in cui ci troviamo ora è evidente.

Infine, l'*Histoire du soldat* ci permette di intrecciare i pubblici di altre istituzioni veneziane, come la Peggy Guggenheim Collection: Peggy conosceva molto bene Stravinskij, come ogni altro grande artista che passasse per Venezia. Inizialmente avevamo ipotizzato una collaborazione che portasse da loro i nostri musicisti e artisti per il tradizionale festeggiamento del compleanno della Guggenheim, il 26 agosto. Alla fine abbiamo però deciso di festeggiarla con un Teatro Malibran completamente rinnovato.

Fest e il nuovo golfo mistico mobile del Malibran

di Giorgio Amata*

Grazie all'intervento di Fest, la società deputata alla commercializzazione del marchio Fenice, quest'anno è stato finalmente possibile dotare il Teatro Malibran della fossa d'orchestra mobile. L'entità del lavoro da svolgere era tale da essere stato rinviato per anni non solo per il costo, ma anche per il tempo necessario a una piena realizzazione; tempo che non era mai possibile trovare nel ritmo della programmazione e delle aperture al pubblico di questi anni. Il fatto che dopo il *lockdown* per le ditte interessate sia stato possibile riprendere l'operatività un mese e mezzo prima dei teatri d'opera ci ha fatto trovare il tempo di cui avevamo bisogno. Così come la sosta imposta dal Covid ci ha consentito tutte le riparazioni ai danni dell'alluvione del 12 novembre scorso in Fenice, al Malibran ha reso possibile il grande lavoro che si inaugura stasera.

Il nuovo assetto non solo consentirà, per l'opera, di posizionare la fossa d'orchestra alla quota più appropriata a seconda del repertorio; per i concerti sinfonici sarà possibile avvicinare l'orchestra al pubblico potendo finalmente, e in pochi minuti, portare il piano della fossa alla stessa altezza del palcoscenico.

Sarà una sala ideale per la musica da camera, e per tanta sperimentazione rivolta al pubblico delle scuole e dei giovani in genere.

Tuttavia i vantaggi non saranno solo di natura musicale ma anche operativa, soprattutto per le prove, rendendo la simbiosi fra Fenice e Malibran sempre più fluente.

Dalla mia posizione di amministratore unico di Fest vedo anche maggiori prospettive per quella che è la nostra *mission*, ossia l'utilizzo degli spazi per eventi che possano raccogliere fondi a favore della Fondazione. E ottenuta l'approvazione dal CDI abbiamo disposto le necessarie gare d'appalto.

Le difficoltà di questo 2020 non dovevano farci perdere di vista il futuro.

Il sovrintendente e direttore artistico sostiene che la Fenice in questi anni non avrebbe raggiunto per prima in Italia i suoi livelli di produttività se non avesse avuto anche il Malibran. Dunque era giunto il momento di farvi un vero investimento.

* Amministratore unico di Fest



Il palcoscenico del Teatro Malibrán, durante i lavori di riqualificazione, 2020.



Igor Stravinskij negli anni Trenta.

Histoire du soldat

*storia da leggere, recitare e danzare in due parti
per voce narrante e piccola orchestra*

libretto di **Charles-Ferdinand Ramuz**

musica di **Igor Stravinskij**

adattamento teatrale in lingua italiana

prima rappresentazione assoluta: Losanna, Théâtre Municipal, 28 settembre 1918

edizioni Chester Music

rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano

danzatrice e coreografa Emanuela Bonora

costumista Marta Del Fabbro

luci Fabio Baretton

attore e regista

Francesco Bortolozzo

maestro concertatore e direttore

Alessandro Cappelletto

Strumentisti dell'Orchestra del Teatro La Fenice

Roberto Baraldi *violino*, Matteo Liuzzi *contrabbasso*, Simone Simonelli *clarinetto*

Marco Giani *fagotto*, Guido Guidarelli *tromba*, Giuseppe Mendola *trombone*

Claudio Cavallini *percussioni*

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; coordinamento coreografico Associazione Deos Danse Ensemble Opera Studio; maestro di sala Raffaele Centurioni; maestri collaboratori Roberta Ferrari, Maria Cristina Vavolo, Roberta Paroletti; capo macchinista Andrea Muzzati; capo elettricista Fabio Baretin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene, costumi, attrezzeria, calzature Fondazione Teatro La Fenice; trucco, parrucco Michela Pertot (Trieste)

Histoire du soldat in breve

di Elena Filini

Una commedia improvvisa data al Théâtre du Losanne con la granduchessa Elena Romanova, Klee, Kandiskij e Busoni come palchettisti. Una fanfara militare, a mezza via tra il complesso *dixieland* e la banda del paese per una musica destinata a diventare il privilegio del teatro da camera del xx secolo. È questo zibaldone un po' stravagante, dove si mescolano ristrettezze, tempi di guerra, imprevisi mecenati e l'inguaribile mondanità che accompagna ogni atto della vita di Stravinskij, il vero canovaccio dell'*Histoire du soldat*. C'est a dire: dannarsi l'anima in versione *prêt-à-porter* è più che altro un intento programmatico. Così, diventa difficile non risolversi a considerare il lavoro come un prodotto eccentrico, un imprevisto mondano nel periodo meno felice della vita di Igor Stravinskij. Non è una storia di guerra, ma riflette il sentimento della guerra, l'*Histoire*. Riflette la perdita del centro e una ricerca che si rivela disarticolata nel tempo e nello spazio. Nel ritmo, anche. La favola del soldato che cede anima e violino al demonio era una leggenda molto popolare all'epoca del reclutamento forzato sotto il regime di Nicola I. Era addirittura un canto, del ciclo dei cosiddetti *rekrutskia*, una lamentazione popolare di donne e madri divise dai propri uomini/figli. Il demone attuale della storia è la guerra, appunto. E la condizione fisica e psichica di totale asservimento ad altri giochi, ad altre logiche. È la condizione di rastrellamento coatto che svuota l'identità, è lo sbandio che ne consegue, è l'anomalia psichica del soldato, così come la descriverà Berg in *Wozzeck*: «Noi povera gente, vede signor Capitano! Siamo infelici sia in questo che in quell'altro mondo». Per questa storia di guerra e dannazione Stravinskij è intenzionato a recuperare mezzi modesti, quasi austeri. L'interesse per il teatro di strada, per il semplice canovaccio da montare e smontare in tempi di guerra è un atteggiamento strutturale. È la voglia di depurare una tradizione di *grandeur*, quella orchestrale russa, e di trovarne un distillato originale e coerente. Un'orchestra a vista, in scena, per chi – come l'autore – detesta ascoltare la musica a occhi chiusi, e privarsi della visione del gesto e del movimento, delle varie parti del corpo che la producono. Sedotti dal lato umano del soldato, che rincorre un desiderio mortale di felicità e soddisfazione, Stravinskij e Ramuz creano questo *Faust* in miniatura, un po' straccione, un po' *gloriosus* (come il *miles* che sulle tavole di legno, ai confini dell'impero romano, ci girava davvero). Sospeso tra farsa, presente e archetipo teatrale, il *Faust* di carta straccia nato dalla penna dell'*émigrée* recita il proprio gioco teatrale; e il burattino ha i fili ben tesi con le strutture della tradizione, ma insieme un'orgogliosa voglia di scomporre i frammenti e mescolare le carte. L'opera, incertamente sperimentale, segnò anche la riconciliazione di Stravinskij e

Jean Cocteau. L'esteta francese, che aveva preso le distanze dal *Sacre du printemps* e da una tendenza stravinskijana al misticismo tentacolare wagneriano, in *Histoire* ritrova le tracce di quella che definisce una nuova semplicità, soffermandosi forse un po' troppo alla superficie del lavoro, al suo sapore di teatrino ambulante condito con musiche di consumo. Chi invece non gradì affatto questo nuovo minimalismo stravinskijano fu Diaghilev. Il geniale impresario dei Balletti Russi non aveva gradito questo primo atto d'emancipazione. Lo racconta lo stesso Stravinskij nelle *Cronache*. «Quando lo vidi a Parigi, gli parlai naturalmente del *Soldat* e della gioia che mi aveva procurato il suo successo. Ma Diaghilev non mostrò a questo proposito alcun entusiasmo. La cosa non mi sorprese affatto. Conoscevo troppo bene il suo carattere. Era di una gelosia incredibile nei confronti dei propri amici e collaboratori, quelli soprattutto ai quali teneva maggiormente. Non voleva saperne di riconoscere loro il diritto di lavorare indipendentemente da lui e dalla sua impresa. Considerava tale cosa un tradimento». L'*Histoire* provocò anni di freddezza tra i due che tuttavia vennero superati dalla collaborazione per *Pulcinella* (1920) e *Les Noces* (1923). Oggi il geniale esteta impresario (che morì nel 1929) e il compositore errante (che terminò la vita a New York nel 1971) giacciono entrambi in laguna, sull'isola di San Michele, in due tombe vicine, per espressa volontà.



Frontespizio autografo dell'*Histoire du soldat* di Igor Stravinskij.

L'idea strutturale di Stravinskij è quindi quella del depurare una tradizione lasciando intatto quanto di più caratteristico contiene nella forma e nel contenuto. Sotto questo aspetto *Histoire* è un distillato. Il principio della distillazione viene applicato alle forme canoniche del teatro; per questo l'autore recupera le strutture basiche del *théâtre ambulant*, un genere che smonta e rimonta a vista pubblico la sua scena, con evidente sobrietà di mezzi ma insieme con un carattere storico e universale. Ci sarà quindi la possibilità di incardinare la vicenda in un preciso spazio temporale (la guerra) ma al contempo di ripensarla in infiniti spazi e tempi possibili. La cornice culturale che dà sostanza a una storia in apparenza di semplicità disarmante è in realtà un mito letterario di estrema potenza, una leggenda ancestrale strettamente legata alla storia dell'Occidente. Il mito che si agita nell'*Histoire* è l'ennesima edizione della maschera faustiana, che si fa teatro per la necessità primaria dell'uomo di chinarsi sui segreti e le infinite mutazioni della propria storia e, alla fine, comprendersi. Il racconto come luogo dove si apre l'energia psichica di una comunità, la necessità di guardarsi per depurarsi, la consapevolezza che in ognuno si nasconde un Faust, un'Antigone, un don Giovanni, sono i meccanismi inconsci e atavici del teatro, di cui il lavoro è una parte non secondaria. Guardando da vicino la partitura, che è l'unica parte invariabile del lavoro, ed è quanto di più importante considerare in un'analisi sull'*Histoire*, apparirà come Stravinskij crei una misticanza ben congeniata di elementi compositivi di straordinaria provenienza. Il presupposto di questo lavoro è l'apertura, la curiosità, la sperimentale. Questa è da un lato una caratteristica personale di Stravinskij ma anche una tendenza spinta dal contesto storico. Se a Berlino le canzoni da *cabaret* influenzano Kurt Weill, se le sinfonie di Mahler inglobano la cosiddetta musica di consumo, significa allora che c'è una generale tendenza storica che porta differenti tradizioni ad attrarsi. Che motivi gregoriani e stralci di canzonette coesistano, che *ragtime* e corali siano giustapposti ha allora anche un senso storico.

La genesi dell'opera nel sodalizio tra uno scrittore e un compositore

di Elena Filini

«Sono nato nel 1878, ma non ditelo. Sono nato in Svizzera, ma non ditelo. Dite che sono nato nel cantone di Vaud, che è un vecchio paese savoiaro, cioè di lingua d'oc, cioè francese e delle rive del Rodano, non lontano dalla sua sorgente. Mi sono laureato in lettere classiche, ma non ditelo. Dite che mi sono impegnato per non laurearmi in lettere classiche, cosa che in fondo non mi rappresenta, ma sono un figlio di vignaioli e di contadini che avrei voluto esprimere. Ma esprimersi, vuol dire diventare grandi. Il mio vero bisogno è diventare grande» (Lettre à Nehry Poullaille, maggio 1924). Il Vaud è una lingua di terra che circonda il lago di Ginevra, lo spicchio di sole più ospitale della Svizzera. Da Losanna si apre un favoloso terrazzamento di vigne che, fitte, si susseguono sulle colline ripide della zona di Lavaux. I famosi Chemin e Dézaley, i celebri bianchi vinificati con il vitigno *chasselas*, le numerose *caveaux* a strapiombo sul lago, i piccoli borghi di Lutry e Cully, corrono, odorosi e sapidi, nel paesaggio dell'anima di Ch. Ferdinand Ramuz, poeta orgogliosamente legato alla propria terra madre, contadina e schiva. Che avrebbe raccolto una notorietà esclusivamente legata alla letteratura regionale se, il destino, la guerra o le strade imprevedibili del mestiere d'artista, non gli avessero piantato davanti Igor Stravinskij. «Io avevo trentadue anni e Ramuz quaranta quando ci incontrammo per la prima volta: in un ristorante di Losanna; mi si presentò come ammiratore di *Petruska*. Ramuz era l'uomo più gentile del mondo (tranne che con sua moglie, che era stato obbligato a sposare e che continuava a chiamare *mademoiselle*, anche davanti agli amici, con voce secca e dura), e il più allegro (impressione non facilmente deducibile dai suoi libri). Il lavoro che svolgemmo insieme fu una delle più piacevoli associazioni letterarie della mia vita» racconta Stravinskij nelle *Expositions*. Nato nel 1878 a Cully, Ramuz compie gli studi e inizia l'attività d'insegnante a Losanna. Alla fine del 1900, a ventidue anni, parte per Parigi per un dottorato alla Sorbona. La vita culturale della *ville Lumière*, le frequenti visite al Louvre destinate a dare un'impronta fortemente pittorica alla sua opera, lo distolgono da questo traguardo. E qui che, attraverso la compilazione di numerosi taccuini, inizia l'attività letteraria. Tornato in Svizzera, Ramuz diventa una delle firme di punta dei «Cahiers vaudois», organo mensile aperto a tutte le forme del sapere, di formato variabile (dalla rivista al volume), che fu l'esperienza intellettuale più importante della cultura del Vaud dagli anni 1914 alla fine della guerra. Quando Ramuz incontra Stravinskij gli introiti dei «Cahiers» non sono più così sicuri e la fatica nel trovare un editore è evidente (la sua situazione è destinata a stabilizzarsi solo dieci anni più

tardi, nel 1924, grazie all'editore e mecenate Grasset). La proposta di un incontro con Stravinskij gli arriva dal direttore d'orchestra Ernest Ansermet e l'idea è anche quella di studiare una possibile collaborazione. Tuttavia, nei *Souvenirs sur Igor Stravinskij* lo scrittore confessa con onestà che di Stravinskij ignorava tutto, tranne il fatto che fosse russo e avesse scritto un balletto che incominciava a essere famoso. Ramuz e il compositore iniziarono in maniera molto cordiale, tra pane e vino, nei *caveaux* del Vaud, la loro amicizia. Lunghe passeggiate in cui Stravinskij parlava al romanziere della Russia, dei suoi piani di viaggio per ritornare in patria e delle grandi speranze sul futuro della grande Russia di tutti i russi che la pace di



Charles-Ferdinand Ramuz e Igor Stravinskij a Morges, Canton Vaud in Svizzera, nel 1915.

Brest-Litovsk, definita da Stravinskij mostruosa, avrebbe spento per sempre. La prima direzione di questo sodalizio fu l'idea di tradurre in francese dei testi russi. Nacquero così gli adattamenti di Renard, Pribaoutki, le *Berceuse du chat* e *Les Noces*. Il protrarsi della guerra, la penosa situazione economica in cui versava il mondo artistico europeo, le personali difficoltà di Stravinskij e Ramuz a procurarsi di che vivere, stanno ai margini del capolavoro. «Io stesso – spiega Ramuz – pativo assai per l'impossibilità di trovare quelli che in commercio si chiamano sbocchi. In questa situazione ricordo che un giorno ci siamo detti, Stravinskij e io, non senza ingenuità: perché non fare qualcosa di semplice? Perché non scrivere assieme una *pièce* che non esiga una gran sala e un vasto pubblico; un lavoro dove la musica,

per esempio, richieda pochi strumenti, e i personaggi si riducano a due o tre? (il calcolo si rivelerà completamente falso). Visto che non ci sono più teatri, avremo un teatro nostro, in altre parole allestimenti nostri che si possono montare senza fatica in qualsiasi locale e persino all'aperto; riporteremo in vita la tradizione dei teatri ambulanti, da fiera... Potremo sfruttare così i pubblici d'ogni fatta, senza troppe spese... *L'Histoire du soldat* è nata da queste considerazioni pratiche o che avrebbero dovuto esserlo – ma che lo erano poco. Doveva essere un affare, e un buon affare: non è mai stata un buon affare e neppure un affare senza aggettivi [...] Ahinoi scritta la *pièce* (parole e musica), e scritta velocemente, abbiamo scoperto che gli ostacoli stavano solo cominciando. *L'Histoire du soldat* esisteva sì (sulla carta), ma ora doveva venir rappresentata perché era fatta per la rappresentazione [...]. Scoprimmo troppo tardi che la via più pratica sarebbe stata quella di procedere all'interno di un genere consacrato, seguendo cioè le abitudini del pubblico e di quanti fanno il mestiere di divertirlo; scoprimmo insomma che innovare, anche semplificando, significava complicare tutto».



La Maison Bornand di Morges, in Svizzera, dove furono composte l'Histoire du soldat e Pulcinella, offrì rifugio agli Stravinskij dal 1917 al 1920.

Su Ramuz e Stravinskij si finiscono sempre per interrogare i ricordi, ora dell'uno, ora dell'altro. Forse perché resta un imbarazzo nel comprendere il legame temporalmente breve ma personale, schietto e affettuoso tra un giovane compositore cosmopolita e un letterato schivo, chiuso, definito, con più o meno tatto, regionalista. Quale qualità poteva legare, al di là dell'occasione, due personalità così diverse? Stravinskij si esprime in termini personali, e parla di empatia. Tuttavia tra i due vi è un'assonanza in termini di atteggiamento, un'estraneità geografica da condividere. Stravinskij è un rifugiato, che spera di far ritorno ma sarà nel corso della sua lunga vita cittadino di tre mondi (quello russo, quello francese e infine quello americano). Ramuz è nato in un minuscolo cantone nel cuore dell'Europa di cui si sente per destino cantore e custode. Tuttavia il Vaud è un luogo, suo malgrado, di frontiera, dove imperano spavalde lotte linguistiche. L'affermazione di una particolarità avviene allora per Ramuz attraverso la questione della lingua, che è un francese, ma non «il buon francese» della lingua scritta, codice di omologazione, ma la lingua di carne viva, appresa da quelli che nascono nel Vaud ora e domani. «Il mio paese – scrive nelle *Lettrès a Bernard Grasset* – ha sempre parlato francese, e, se si vuole, è semplicemente il 'suo' francese: ma ha tutto il diritto di parlarlo [...] perché è la sua lingua madre, che non ha bisogno di imparare, ricavata da una carne viva, quella di tutti coloro che vi nascono, ogni ora, ogni giorno [...]. Nel contempo, poiché una frontiera politica lo separa dalla Francia, si è trovato in una posizione estranea rispetto a un certo francese comune che vi si è costituito nel corso degli anni. Il mio paese ha così due lingue: una è costretto a impararla, l'altra la utilizza per diritto di nascita; ha continuato a parlare la sua lingua pur sforzandosi di scrivere quella che si chiama, da noi, a scuola, il 'buon francese', e ciò che è, in effetti, il buon francese, ma che è anche una sorta di mercanzia di cui viene gestito un monopolio». Così, attraverso una questione che può solo apparire stilistica, Ramuz precisa il suo rapporto con la Svizzera Romand. Che la natura di un sentimento comune fosse allora, tra il compositore e il suo episodico librettista, una nostalgia? Dopo una serie di rifiuti «non sempre educati, ma sempre categorici», Stravinskij si imbatte in Werner Reinhardt di Winterthur, noto per la sua cultura, la sua passione per la musica (era un clarinettista dilettante) e l'aiuto che insieme ai suoi fratelli forniva alle arti e agli artisti. Winterthur acconsentì a finanziare la produzione, comprando anche i diritti dell'*Histoire*. Ramuz e Stravinskij si incaricarono di scegliere gli attori, selezionati tra gli studenti universitari di Losanna, mentre gli amici George e Ludmila Pitoëff (attori russi fuoriusciti che a Ginevra avevano fondato una compagnia) curarono l'allestimento e le coreografie intervenendo quindi come danzatori. Le scene erano disegnate da Renè Auberjonois che aveva costruito un sipario esterno su cui erano raffigurati due zampilli di fontane con una barca in bilico su ciascuno. I sipari della scena interna erano una serie di tele cerate di argomento libero, che venivano arrotolate a vista. I costumi erano stati pensati da Stravinskij. La principessa in calze rosse e tutù bianco, il narratore in frac, e il soldato con l'uniforme da soldato semplice svizzera del 1918. «I travestimenti del diavolo – spiega il compositore nell'*Expositions* – erano quattro. Prima come lepidottero-filo, con un abbigliamento che includeva accessori tipo una *casquette* con visiera verde e una rete per farfalle. Il secondo travestimento era da mercante di bestiame svizzero-francese; nella nostra rappresentazione quest'abito era costituito da una lunga giacca blu che gli arrivava fino alle ginoc-

chia e da un cappello blu scuro. La terza apparizione avveniva in un travestimento da vecchietta con scialle marrone e *capuchine*. In realtà questa vecchietta è una mezzana, e i ritratti che tira fuori dal suo canestro vanno intesi come esibizione di certe beltà a noleggio». Il quarto vestito, per la scena delle carte, è il frac mentre invece alla fine il Diavolo si rivela nelle sue vere sembianze, coda biforcuta e orecchie appuntite. Elie Gagnebin, Gabriel Rosset e Jean Villard-Gilles, i tre studenti scelti per le parti recitate, avevano poca o nessuna esperienza di palcoscenico. Soprattutto Gilles che doveva impersonare il ruolo del diavolo trovò impossibile affrontare le parti danzate. Allora vi è una curiosa corrispondenza di Ramuz che incita lo stesso Stravinskij a danzare i numeri del diavolo «per favore – scrive il librettista – balli Lei stesso l'ultima scena. Lo farà con una vitalità piena di ritmo e salverà la situazione». La situazione, è noto, venne salvata in altro modo anche se sarebbe stato decisamente interessante misurare le qualità di Stravinskij anche in questo campo. Un'idea piuttosto verace del clima in cui avvenivano le prove la dà lo stesso Villard-Gilles nell'articolo *Souvenirs du diable*. «Stravinskij e Ramuz seguivano le prove giornaliere – il compositore sempre in preda a un frenetico entusiasmo, all'inventiva, alla gioia, all'indignazione, sempre con il mal di testa; balzando sul pianoforte [...] poi saltando sul palcoscenico, ingoiando bicchieri di Kirsch, di cui doveva combattere poi gli effetti con l'aiuto di aspirine».

L'*Histoire* venne rappresentata il 28 settembre 1918 al Teatro di Losanna. Non esattamente la piazza di un villaggio valdese come ci era stato dato pensare. Stravinskij desiderava fosse un evento. Per questo motivo aveva cercato appoggi importanti: insieme al pubblico svizzero desiderava radunare parte del suo pubblico tradizionale, e l'*intelligenzija* aristocratica russa in esilio. «Decisi – spiega a Craft – di cercare aiuto presso la granduchessa Elena, che allora viveva ad Ouchy». L'aristocratica russa era l'unica figlia femmina del granduca Vladimir Alexandrovic Romanov, il generoso mecenate di Diaghilev, fratello minore dello zar. Grazie al suo intervento, la colonia dei russi si radunò per la prima e l'*Histoire*, per stessa ammissione di Stravinskij, «diventò una faccenda molto *mondaine*».

L'*Histoire du soldat* e la Fenice

a cura di Franco Rossi

Stravinskij nasce a Oranienbaum nel giugno del 1882: è quindi neppure diciottenne quando la sua biografia si addentra nel nuovo secolo, quel Novecento che porterà all'Europa e al mondo i disastri delle due guerre mondiali e dei più efferati assolutismi. Tutti eventi vissuti pressoché in prima persona dal grande compositore, che peraltro dà più volte prova della sua avvedutezza – e anche della propria fortuna – schivando la trasformazione della propria patria e stabilendo prima la sua residenza nella neutrale Svizzera e poi negli Stati Uniti. L'aver evitato i drammi della rivoluzione russa e della prima guerra mondiale però non poté evitare al musicista anche le conseguenti difficoltà economiche: il compositore, dopo aver completato in Russia la propria formazione accademica, almeno in parte conseguita sotto la guida di Nicolaj Rimskij-Korsakov, aveva mostrato tutta la propria abilità come musicista e orchestratore componendo *L'uccello di fuoco* per Parigi, che rappresentò l'occasione per spostarsi in Francia e per raggiungere una marcata visibilità e notorietà nell'ambito dei Balletti Russi.

Furono anni di grande successo per Stravinskij, che sembrava in grado di cogliere sempre e comunque i più schietti successi. Prima *Petruška*, e poi *La sagra della primavera*: paradossalmente sarà proprio quest'ultimo brano a imporre il compositore all'attenzione della critica parigina. L'insuccesso annunciato, il clima rovente nel quale venne rappresentato il balletto invece di nuocere all'esito del lavoro servirono a renderlo un beniamino e un simbolo delle avanguardie e a dilatare ancor più la sua fama, come verrà testimoniato dallo stesso compositore nel suo affascinante racconto di questi eventi nelle sue *Cronache*, preziosa testimonianza autobiografica anche se spesso marcata da una consistente dose di protagonismo che la rese non sempre e non del tutto affidabile.

Ma la rappresentazione e i successi del *Sacre du printemps* nel 1913 lasciavano anche forse presagire i vistosi cambiamenti che stavano per affacciarsi sull'Europa: tredici mesi esatti dopo la 'battaglia' del *Sacre* ben altre guerre si profilavano all'orizzonte: il 28 luglio del 1914 l'impero austroungarico dichiarò guerra alla Serbia e in poche settimane l'esercito tedesco invase Belgio e Lussemburgo, venendo fermato finalmente lungo la Marna, dove poi si svolgerà una parte non piccola della Grande Guerra. In tanta desolazione iniziarono a cambiare molte abitudini e molte prospettive: quella che sembrava una marcia trionfale dell'esercito tedesco si trasformò nella ben nota guerra di trincea, e i tempi iniziali, previsti inopinatamente in poche settimane, divennero i cinque lunghi anni che portarono agli oltre

quindici milioni di morti tra soldati e civili. Naturalmente stava cambiando tutto anche nella musica: i Balletti Russi, che avevano mietuto tanti e significativi successi a Parigi, si trovavano in una città che era oramai a soli quaranta chilometri dal fronte, e lo stesso animo e le tradizioni russe subirono ulteriori contraccolpi quando, nel febbraio del 1917, il Paese precipitò nel caos.

Tutto cambiò anche per Stravinskij e per gli artisti russi che poterono espatriare: il compositore si trovava allora già in Svizzera, ma la sua condizione economica era radicalmente cambiata. La situazione di sostanziale benessere, dovuta sia ai beni di famiglia sia al proprio lavoro di compositore, e ingenti rendite date dai diritti d'autore vennero a mancare quasi completamente, come del resto le occasioni di lavoro, in rapido calo in seguito agli eventi bellici: teatri chiusi, masse disperse e spesso richiamate alle armi impedivano una vita artistica normale. Stravinskij seppe sfruttare fino in fondo le più diverse occasioni per aprirsi nuove prospettive e nuove possibilità. L'*Histoire du soldat* è un caso esemplare di ottimizzazione: la riduzione dell'orchestra a un manipolo di esecutori permette la creazione di uno spettacolo itinerante da una parte, mentre dall'altra rappresenta anche il momento più compiuto del trapasso tra il gusto *fauve* del *Sacre* e le nuove esigenze di essenzialità e di chiarezza. Lo spettacolo teatrale è una straordinaria novità: sono solo sette gli esecutori (clarinetto, fagotto, cornetta a piston, trombone, violino, contrabbasso, percussioni) ai quali si uniscono un narratore e due attori, con l'aggiunta di due mimi e di una ballerina. Un prezioso anticipo dell'*Histoire* è certamente *Renard*, che precede di un paio d'anni la stesura dell'altro lavoro da camera. Comuni sono le ascendenze russe e ancor più la struttura dei due brani: e poco importa che in *Renard* siano presenti due cantanti, che non a caso vengono relegati tra gli strumenti d'orchestra e che non interagiscono con il lavoro dei quattro animali protagonisti della rappresentazione.

Veri e propri protagonisti della produzione furono il direttore d'orchestra Ernest Ansermet, il poeta Charles-Ferdinand Ramuz e il finanziatore dell'impresa, industriale e clarinettista dilettante Werner Reinhart. L'originalità musicale fu invece garantita proprio dalla scelta dell'organico, che prende in considerazione quasi sempre strumenti 'estremi' della singola famiglia orchestrale: violino e contrabbasso (il più acuto e il più grave) per gli archi, cornetta e trombone, per gli ottoni, e clarinetto e fagotto per i legni, qui con una piccola libertà nell'aver evitato la scelta più logica del flauto; e, a corredo, un vero e proprio esubero di percussioni, affidate peraltro a un unico esecutore per i motivi precedentemente illustrati. E l'importanza dell'orchestra è rimarcata dal suo posizionamento su un lato della scena, quindi sempre decisamente in piena vista per il pubblico. La collocazione della storia è volutamente la più vaga: quindi, pur rifacendosi alla matrice russa di Afanas'ev, non vengono trascurate le evidenti parentele con i fratelli Grimm; e la stessa volutamente fumosa topografia lo testimonia nelle varie lingue. «Entre Denge et Denezym» in francese, «Zwischen Chur und Wallenstadt» in tedesco, «Twixt Rokhill and Lode» in inglese e «Fra Belsit' e Pieve al Mar» in italiano, a testimonianza dell'universalità della storia concepita non a caso proprio nel pieno della conclusione della guerra mondiale...

E un altro elemento è destinato a garantire una visione e un respiro internazionale alla vicenda: la provenienza della musica ammicca a varie nazionalità, «dal *ragtime* norda-

mericano al tango argentino, dalle fanfare svizzere al *paso doble* spagnolo, dai corali e preludi bachiani al valzer viennese. Solo il motivo del violino, che simboleggia l'anima del soldato, conserva una chiara intonazione russa. «Tutti questi fattori così eterogenei si compongono dando vita a uno dei lavori più omogenei e più originali di Stravinskij. Tutti gli elementi eteroclitici appaiono assimilati, rifusi e ridotti al comune denominatore della singolare personalità del compositore» (Vlad).

Sono oltre quaranta gli anni che l'*Histoire du soldat* deve aspettare per giungere alla Fenice: il 26 maggio 1962, dopo un sontuoso *Fidelio* diretto dalla bacchetta dello specialista Karl Böhm che apre la stagione lirica di primavera, dopo un'affascinante rappresentazione del Balletto Nazionale delle Filippine, il lavoro di Stravinskij entra a far parte di un prezioso trittico aperto da *El retablo de maese Pedro* di Manuel de Falla e concluso da *Il contrabbasso*, atto unico di Mattolini e Pezzati per la musica di Valentino Bucchi, mentre la stagione si avvia alla sua naturale conclusione con le recite oramai 'estive' di un incredibile *Rigoletto* diretto da Gavazzeni e affidato alle voci sublimi di Renata Scottò, Cornell McNeil e, *in primis et ante omnia* (frase tratta non a caso da una lettera dello stesso Verdi) del magnifico Alfredo Kraus. Pericoloso abituare il pubblico a un simile cast, ma l'estate doveva chiudersi ancora con autentici fuochi d'artificio, vale a dire con la *Carmen* diretta da Oliviero de Fabritiis e interpretata da Fiorenza Cossotto e da Franco Corelli.

CRONOLOGIA

Azione letta, recitata, suonata e danzata di Charles-Ferdinand Ramuz, musica di Igor Stravinskij

1. Il soldato 2. Il diavolo 3. Voce recitante 4. La figlia del re 5. Il narratore.

1962 – Stagione Lirica di Primavera

26 maggio 1962 (3 recite).

1. Milko Sparemblek 2. Milenko Banovich 3. Piero Nuti 4. Janine Monin 5. Antonio Pierfederici – M° conc. e dir. d'orch.: Ettore Gracis; Regia: Alessandro Brissoni; Coreografia: Milko Sparemblek; Traduttore: Ettore Sigon.

1976-1977 – Promozione e decentramento

25 maggio 1977.

1. Stefano Bianchini 2. Boris Stetka 4. Cornelia Grindatto 5. Arrigo Benvenuti – Dir.: Giuseppe Garbarino.

Venezia, Teatro Goldoni

1987 – Stagione per il Bicentenario. Opere Liriche

14 aprile 1987 (4 recite).

1. Riccardo Zini 2. Daniele Griggio 4. Virginia Durando 5. Antonio Rosti – M° conc. e dir. d'orch.: Angelo Faja; Regia: Boris Stetka; Scene: Aldo De Lorenzo; Costumi: Aldo De Lorenzo.

Venezia, Teatro Malibran

28 aprile 2009 (3 recite).

[rifacimenti: Progetto Formativo 2008-2009 Il racconto animato: immagini teatrali e voci musicali].

1. Massimiliano Sbarsi 2. Luca Nucera 3. Gianluca Arnò – M° conc. e dir. d'orch.: Zhang Jiemin; Regia, scene e costumi: Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia.

Venezia, Teatro Malibran

26 agosto 2020 (2 recite).

M° conc. e dir. d'orch.: Alessandro Cappelletto – attore e regista: Francesco Bortolozzo – danzatrice e coreografa: Emanuela Bonora – costumista: Marta Del Fabbro – luci: Fabio Baretin

Biografie

ALESSANDRO CAPPELLETTO

Direttore. Studia direzione d'orchestra con Donato Renzetti alla Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo. Si diploma in violino nel 2008 e dal 2012 ricopre il ruolo di primo dei secondi violini nell'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia. Ha collaborato con l'Orchestra della Royal Opera House Covent Garden di Londra, con l'Orchestra del Teatro alla Scala e con altre importanti orchestre lirico-sinfoniche in Italia. È apparso come solista con l'Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza nel Secondo Concerto per violino di Prokof'ev. È diplomato in composizione con Nicola Straffellini e ha ottenuto una menzione d'onore al XL Concorso Internazionale di Composizione Premio Valentino Bucchi (2019).

FRANCESCO BORTOLOZZO

Regista e interprete. Nato a Mirano nel 1982, consegue nel 2008 il diploma d'arte drammatica con Alberto Terrani all'Accademia del Teatro Stabile del Veneto diretta da Luca De Fusco e nello stesso anno si laurea in Storia del Cinema e del Teatro al DAMS di Padova. Nel 2018 ottiene la laurea magistrale in Storia dal Medioevo all'Età Contemporanea all'Università Ca' Foscari di Venezia. Dal 2011 lavora come figurante, mimo e attore per il Teatro La Fenice di Venezia.

EMANUELA BONORA

Danzatrice e coreografa. Danzatrice di formazione classica (Royal Academy of Dancing e in seguito perfezionatasi con i maestri dell'Accademia Vaganova di San Pietroburgo) passa poi allo studio della danza contemporanea. Lavora, tra gli altri, per compagnia ArtEventi, Teatro dell'Archivoltò (Genova), compagnia Opera-Balletto (Milano), Giulia Pond Dance Company (Londra), Arbaletè (Genova), Ersilia danza (Verona). Insieme a Laura Brera fonda nel 2009 la Metatesta Dance Company vincendo il primo premio nella piattaforma internazionale di Giovani artisti emergenti alla Metropolitan University di Londra. Qui crea in residenza *Le vedove del buongusto: mezzo minuto di raccoglimento* presentato a ScenePool/Creative Collection, Upstairs at Gatehouse Theatre, Londra; al Willi's Winter Warmer, Exmuothmarket, Londra; al Conway Confidential alla Conway Hall di Londra, al Crisis Art festival di Arezzo e alla vetrina giovane danza d'autore di Ravenna. Dal 2013 è parte di DEOS-Danse Ensemble Opera Studio, compagnia di danza contemporanea diretta dal co-

reografo Giovanni Di Cicco. Dal 2000 lavora come danzatrice all'interno di opere liriche in teatri italiani tra cui Scala, Fenice, Opera di Roma, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Carlo Felice e al Theatre Royale de la Wallonie.

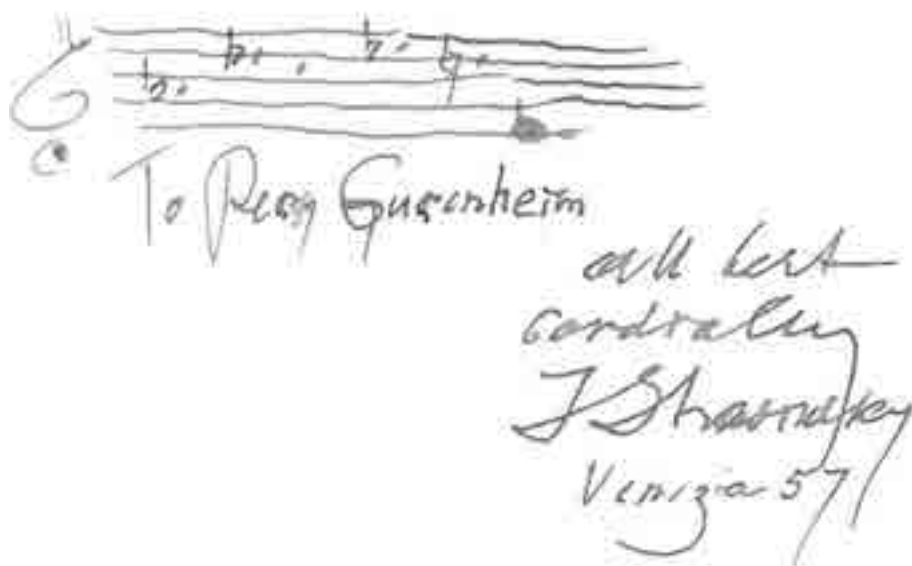
MARTA DEL FABBRO

Costumista. Nasce a Udine nel 1988. Nella città natia frequenta l'Istituto Statale d'arte Giovanni Sello, specializzandosi in Moda e Costume, per poi trasferirsi a Venezia, dove studia Costume per lo Spettacolo all'Accademia di Belle Arti. Durante gli anni accademici entra a far parte del collettivo artistico Obliquia realizzando i costumi per lo spettacolo *La chiave dell'ascensore*, una rilettura in chiave performativa dell'omonimo romanzo di Ágota Kristóf da un'idea di Samanta Cinquini. Partecipa al progetto Atelier della Fenice al Teatro Malibran, nato tra l'Accademia di Belle Arti di Venezia e il Teatro La Fenice, concorrendo a realizzare i costumi per le farse rossiniane, andate in scena al Teatro Malibran a partire dal 2012. Ottiene la laurea quinquennale nel 2014 e inizia il suo percorso lavorativo nel mondo del teatro lirico come sarta al Teatro La Fenice di Venezia. Collabora con l'Accademia Teatrale Veneta nello spettacolo *Giulietta+Romeo* con la regia di Alessio Nardin, curandone il progetto e la realizzazione dei costumi. Nel 2016 debutta come costumista lirica per *Il trovatore* in occasione del Festival Verdi di Parma, con la regia di Elisabetta Courir, le scene di Marco Rossi e le luci di Giuseppe Ruggiero. È assistente costumista per Carla Teti in *Madama Butterfly* per la regia di Damiano Michieletto, le scene di Paolo Fantin e le luci di Marco Filibeck, andata in scena nel febbraio del 2020 al Teatro Comunale di Bologna.

Peggy Guggenheim, un compleanno importante insieme a Stravinskij*

di Karole P. B. Vail**

«Vivere a Venezia, o semplicemente visitarla, significa innamorarsene e nel cuore non resta più posto per altro». Sono rimaste celebri le parole con cui la collezionista americana Peggy Guggenheim descrive, nella sua autobiografia *Una vita per l'arte*, la città in cui nel 1949, dopo una lunga serie di peregrinazioni tra l'Europa e l'America, decise di vivere. Scelse Palazzo Venier dei Leoni, palazzo incompiuto in pietra d'Istria sul Canal Grande, come sua dimora, e scrigno per le sue opere, raccolte con lungimiranza infallibile tra il 1938 e gli anni Sessanta. Ed è qui che ha lasciato il suo immenso patrimonio artistico, una collezione d'arte moderna tra le più importanti del nostro Paese per l'arte europea e americana del Novecento.



L'autografo, accompagnato da una battuta musicale, lasciato da Igor Stravinskij sul libro degli ospiti in cui Peggy Guggenheim amava conservare firme e dediche dei tanti personaggi celebri che venivano a trovarla. (Collezione Peggy Guggenheim).

Umberto Boccioni, Alexander Calder, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Leonor Fini, Grace Hartigan, René Magritte, Joan Miró, Pablo Picasso, Jackson Pollock, sono solo alcuni dei grandi maestri del xx secolo i cui capolavori sono oggi custoditi nelle sale di uno dei luoghi più affascinanti della città, che oltre a regalare un'incantevole vista sul Canal Grande, possiede anche un giardino, luogo magico in cui le opere dialogano in perfetta armonia con la natura circostante.

Palazzo Venier dei Leoni nel corso dei trent'anni in cui fu dimora di Peggy Guggenheim, fu crocevia di personaggi illustri, tra artisti, musicisti, attori e scrittori. E tra di essi non mancò Igor Stravinskij. La collezionista fu amica del compositore russo e della moglie Vera. Diverse sono le testimonianze storiche che la legano alla coppia. Nel settembre del 1951 Peggy fu da loro invitata al Teatro La Fenice in occasione della prima mondiale di *The Rake's Progress* (*La carriera di un libertino*) dello stesso Stravinskij, mentre nel settembre del 1957 il compositore fu suo ospite proprio a Palazzo Venier dei Leoni. Tale presenza è testimoniata dalla firma, accompagnata da una battuta musicale, lasciata da Stravinskij sul libro degli ospiti in cui Peggy amava conservare firme e dediche dei tanti personaggi celebri che venivano a trovarla. È inoltre famoso lo scatto di Man Ray del 1924 che ritrae una giovanissima Peggy Guggenheim con un abito di Paul Poiret, accompagnato da un turbante dorato che lei stessa fece disegnare da Vera Sudeikin, allora fidanzata e poi futura moglie, del compositore.

Ogni anno il 26 agosto il museo celebra il compleanno di Peggy Guggenheim con un concerto, nel giardino delle sculture, riservato ai soci e sostenitori della Collezione. Quest'anno questa possibilità è venuta meno, pertanto ringraziamo la Fondazione Teatro La Fenice per questa preziosa opportunità di poter ricordare una data a noi cara, con uno spettacolo che celebra il grande compositore russo Stravinskij ma anche Peggy Guggenheim, e il legame che unì due personalità fondamentali nella storia del xx secolo.

* Testo pubblicato nel programma di sala dell'*Histoire du soldat*, andata in scena il 26 agosto 2020 in occasione del compleanno di Peggy Guggenheim.

** Direttrice Collezione Peggy Guggenheim.

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi
Maria Leddi Maiola

consiglieri

Fortunato Ortombina

sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Arcangelo Boldrin

Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andreetta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali

*Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
ISSN 1971-8241

Histoire du soldat

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato Marina Dorigo, Franco Rossi

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa