



Teatro Massimo

ESTATE MUSICALE

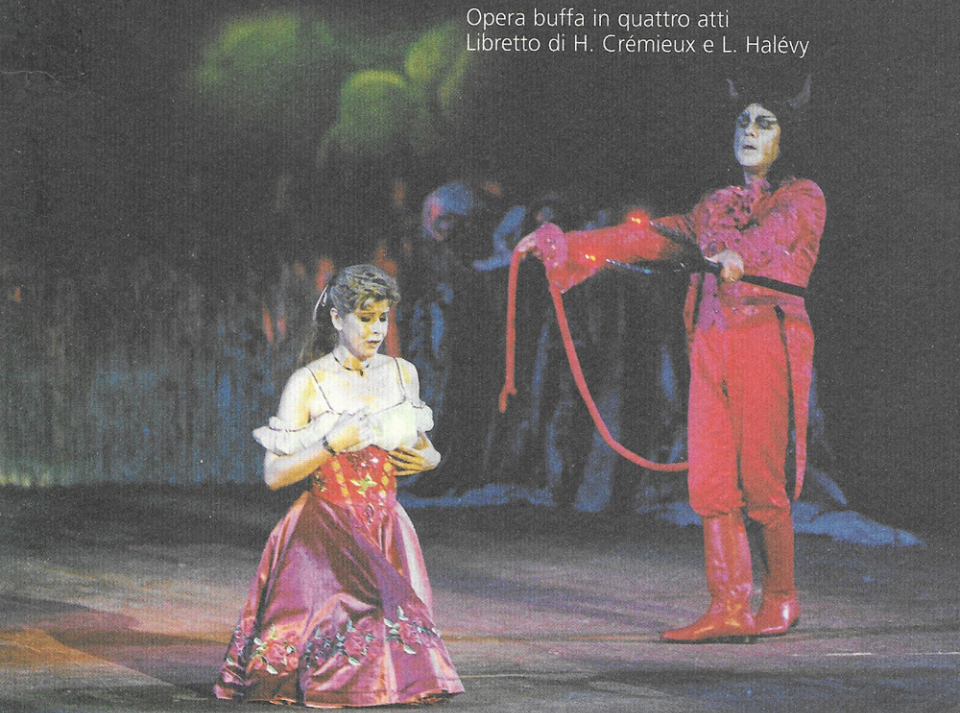
1999

Jacques Offenbach

ORFEO ALL'INFERNO

Opera buffa in quattro atti

Libretto di H. Crémieux e L. Halévy



ORFEO ALL'INFERNO

Opera buffa in quattro atti
Musica di Jacques Offenbach
Libretto di H. Crémieux e L. Halévy

Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

Teatro di Verdura di Villa Castelnuevo
30 luglio 1999

ORFEO ALL'INFERNO

Opera buffa in quattro atti
Musica di Jacques Offenbach
Libretto di H. Crémieux e L. Halévy

Versione ritmica italiana di Gino Negri
Libera traduzione italiana del testo parlato di Franco Lorenzo Arruga

<i>Orfeo</i>	Alessandro Patalini
<i>Aristeo/Plutone</i>	Max Renè Cosotti
<i>Jupiter</i>	Armando Ariostini
<i>Marte</i>	Angelo Romero
<i>Mercurio</i>	Davide Livermore
<i>John Styx</i>	Massimo Crispi
<i>Euridice</i>	Daniela Mazzucato
<i>Cupido</i>	Adriana Cicogna
<i>Diana</i>	Laura Giordano
<i>Venere</i>	Carla Di Censo
<i>Giunone</i>	Luciana Palombi
<i>L'Opinione Pubblica</i>	Madelyn Monti
<i>Tersicore</i>	Benedicta Boccoli
<i>Melpomene</i>	Elisabetta Mureddu
<i>Ebe</i>	Gisella Rocca
<i>Semidei</i>	Marco Galeandro Nicola Mancini

Cancaneuses della compagnia "Hello Paris"

<i>Maestro concertatore e direttore d'orchestra</i>	Alfred Eschwe
<i>Regia</i>	Vito Molinari
<i>Maestro del coro</i>	Marcello Iozzia
<i>Scene e costumi</i>	Ivan Stefanutti
<i>Coreografia</i>	Fausta Mazzucchelli
<i>Luci</i>	Bruno Ciulli

ORCHESTRA, CORO E CORPO DI BALLO DEL TEATRO MASSIMO

Coro di Voci Bianche e Piccoli Danzatori del Teatro Massimo

Il vino della vita

Ubaldo Mirabelli

L'*Offenbachiade* costituisce una dimensione particolare del teatro musicale, un continente nell'universo dell'opera e delle sue ramificazioni, screziato dalla «fantasia capricciosa dei mari azzurri» e animato dalla «vivacità folle» del volo delle farfalle. Evasione? No. Il sogno vi sorge dal disincanto. «L'ironia – come intuì Siegfried Kracauer – sa riconoscere le maschere, strapparle e mettere a nudo i volti veri».

Le più di cento operine, operette e azioni sceniche di Offenbach, l'*Offenbachiade*, appunto, culminanti nel capolavoro de' *I racconti di Hoffmann* – si collocano nel bel mezzo del Romanticismo e della società ottocentesca intorno alle due edizioni, parigine di *Orfeo all'Inferno*: 21 ottobre 1858 al Théâtre des Bouffes Parisiens (due atti e quattro quadri) e del 7 febbraio 1874 al Théâtre de la Gaîté non più in veste di *opéra-bouffon* ma quale *opéra-féerie*, fantasiosamente ampliata (quattro atti e dodici quadri).

Filtrato attraverso lo scetticismo di Ludovico Halévy – manipolatore della trama insieme a Crémieux – il mito d'Orfeo assume l'aspetto di una canzonatura lieve e disimpegnata della leggenda antichissima e, insieme, della società del tempo.

Orfeo non suona la lira ma il violino e tiene scuola di musica; annoia a morte la moglie Euridice di cui è stufo. Lei poi, impigrita dalla vita coniugale, ha un amante che apparentemente vende miele ma è in realtà il Dio degli Inferi, Plutone, che la rapisce portandola nell'oltretomba. È l'Opinione Pubblica, personaggio nuovissimo e contemporaneo all'affermarsi e imporsi della stampa quotidiana e periodica, a pretendere che Orfeo recuperi la sua sposa, imponendo anche a Giove di aiutarlo. Il sovrano degli Dei è però a sua volta incapricciato di Euridice e si fa moscone per penetrare nella stanza della ragazza attraverso il buco

Jacques Offenbach in una caricatura di Carjat

della serratura e circuirlo con le evoluzioni delle sue ali dorate, trovando anelante corrispondenza di voglia e desideri. Euridice – già voce implacata dell'amore senza fine, oltre la morte, nella rielaborazione della poesia di Virgilio – non vuole sentire di ritornare al tran-tran della sua vita di donna. Ha intravisto l'estasi di Bacco ed è disposta a fuggire con il dio. L'Opinione Pubblica per il decoro e il buon nome di tutti impone ancora di ricondurre la vicenda al mito. Orfeo riporterà la moglie al mondo terreno soltanto se non la guarderà durante il tragitto dagli Inferi alla luce. Giove scaglia il fulmine che atterrisce Orfeo costringendolo a voltarsi. Euridice è così liberata da ogni costrizione e, trasformata in Baccante, può darsi tutta alla libertà degli istinti lanciandosi insieme agli dei ebbri di piacere in un irresistibile cancan.

Alla canzonatura del mito antichissimo del musico, che incantava belve e uomini e trascinava piante e rocce nell'estasi destata dal suono animatore di vita, si unisce la presa in giro del mondo dell'opera e delle sue convenzioni (assurdi cori e improponibili duetti), delle idealità dell'Ottocento romantico (la rivoluzione per abbattere Giove tiranno, cacciatore, sempre in foia, di donne), dell'amore eterno, della vita scapricciata e dimentica (l'Olimpo degli dei come la corte di Napoleone III), della società irretita da inerti convenzioni e sostanzialmente ridicola, da smascherare pertanto, senza odio, né acredine, per sorriderne e divertire.

Siegfried Kracauer ha potuto studiare attraverso Offenbach «la Parigi del suo tempo»: un momento significativo nello snodo dell'Europa liberale, idealistica e romantica prima, realistica e positivista dopo, tra strutture agrarie e industrializzazione, limitatezza di trasporti e moltiplicate possibilità di scambi e comunicazioni. Sullo sfondo: l'incremento della produzione, l'avvento della finanza tra le forze operanti nel mercato, il progressivo crescere di alti livelli di vita e di nuovi ricchi, l'urbanizzazione e la lotta per la partecipazione al potere delle masse cittadine ed operaie, sradicate dalle campagne e affluite nelle dilatate metropoli.

Prima e seconda versione di *Orfeo all'Inferno* nascono in un ventennio caratterizzato da due rivoluzioni, due boom economici e due crisi finanziarie. Dopo la grande carestia del biennio 1846-1847 e le rivoluzioni del 1848, la produzione industriale ebbe vertiginosa crescita negli anni Cinquanta interrotta nel 1857 dalla crisi che dal crack bancario di New York raggiunse l'Europa e l'Asia; riprese la sua espansione con il boom del 1872-1873, a sua volta seguito dalla depressione del 1874 che ebbe inizio a Vienna investendo in senso inverso Europa e America.

In Francia il fallimento della Seconda Repubblica, nata dalla rivoluzione del '48, fu determinato da «un fatuo entusiasmo sommerso da una prolungata paura». Parigi rivoluzionaria, dopo gli ottomila morti della sanguinosa repressione militare, non tardò a manifestarsi ostile al velleitarismo della rivoluzione sociale. Si ebbe infatti il suffragio universale, che i conservatori temevano, ma le elezioni estese a tutta la popolazione portarono, contro ogni previsione, soltanto venti operai in un

Parlamento costituito da una minoranza repubblicana ed una schiacciante maggioranza monarchica. Il 10 dicembre 1848 un plebiscito designò alla Presidenza della Repubblica Luigi Napoleone, nipote del grande Corso, che si trovò alle prese con un Parlamento che per paura del disordine e dell'anarchia non era più repubblicano e con l'opposizione aperta delle campagne renitenti a pagare la nuova imposta addizionale di 45 centesimi sui contributi diretti. Vincolato nella sua azione il Presidente Napoleone sciolse il Parlamento (2 dicembre 1851), arrestò gli oppositori, soffocò con duecento morti ogni tentativo insurrezionale, ricevendo con un nuovo plebiscito (7 milioni di "sì" contro 600.000 "no") ampio mandato per sei anni. Un anno dopo (novembre 1852) con un nuovo referendum la Francia (7.888.000 "sì" contro 280.000 "no") votava per Napoleone III imperatore. Con lucida, acre analisi Carlo Marx denunciava la subordinazione della società francese al potere attraverso lo strumento referendario che toglieva ogni possibilità di dibattito mostrando l'incapacità delle masse, soprattutto nelle campagne, di far valere «i loro interessi nel loro proprio nome».

L'impero populista di Napoleone III cancellava la paura di un ritorno della rivoluzione giacobina, prometteva pace, affari, arricchimento, benessere diffuso e soprattutto gioia di vivere in un mondo in trasformazione, aperto al rischio e alla fortuna. In questo tempo di espansione e di folli fortune acquisite e perdute tra boom e crisi, l'impero populista ebbe un obiettivo costante: «allontanare il momento della disillusione – ha scritto Kracauer – perpetuare il momento di vertigine, tenere la nazione col fiato sospeso per impedirle di ricominciare a pensare».

Le forze in movimento, dietro i fuochi artificiali delle intenzioni, erano però reali e ben concrete. Il mondo finanziario impiantava le strutture dei grandi istituti creditizi e nello stesso anno (1852) nasceva la grande distribuzione per i consumi di massa: il *Bon Marché*, il primo dei grandi magazzini parigini. La *mesailance* univa in matrimonio borghesi e aristocratici. Haussmann, prefetto della Senna dal 1853, rinnovava Parigi tracciando i *boulevards* rettilinei (per consentire alle artiglierie di sparare sui rivoltosi) e pavimentati a *macadam* (allo scopo di non fornire materiali per le barricate). La diffusione dei giornali era in ascesa; fioriva e prosperava nei *boulevards* e nei *passages* l'industria dell'amore.

«Dal colpo di stato – conferma un testimone del tempo – si è cominciato a parlare di milioni e ognuno ha sognato i suoi. Che abbondanza di improvvise ricchezze! La realtà ha superato il sogno». Chi scrisse così guadagnò in Borsa, nel 1852, 825.000 franchi; li perse tre giorni dopo; riguadagnò un milione l'indomani.

La Parigi di Napoleone III e di Offenbach appare pervasa dalla febbre dei guadagni e del piacere. Stroncata e accantonata la protesta rivoluzionaria, la società godeva l'ora lieta di un vivere posseduto e goduto, incurante del futuro. Nel 1848 *La signora delle camelie* di Dumas figlio aveva esaltato il sacrificio della donna di mondo per la serenità dell'uomo amato; nel 1853 *Le ragazze di marmo*

di Thiboust, fredde come statue marmoree, ostentavano in palcoscenico la calcolata rovina dei propri amanti depredati di ogni avere. A questo mondo attraverso lo smascheramento delle trame sceniche, predisposte dallo scetticismo di Ludovico Halévy, l'*Offenbachiate* offrì con divertito impegno la gioia di vivere e l'abbagliante splendore dell'operetta che distaccandosi dalle stilizzazioni dell'*opéra comique* moltiplicava parole e musica per intrattenere e divertire con le assurdità più esilaranti scaturite dal lato buffo della vita. Uno spettacolo, con Offenbach, che consentiva, moltiplicando le repliche, l'accesso di nuovi ceti esclusi dalle "sale barocche" dell'opera lirica o buffa, avida di sensazioni nuove offerte e prodigate dalla parodia di una società assurda ma divertente e da personaggi che non erano tipi né maschere ma esilaranti «fantasmi gonfiati dal vento e dalla musica».

La nuova direzione del teatro musicale rifletteva l'ingannevole, ma abbagliante, splendore del Secondo Impero mettendo in scena con naturalezza l'assurdo della vita del tempo, vuota di ideali e avulsa da ogni impegno politico o sociale, freneticamente intesa a far soldi e divertirsi. Connotavano il nuovo genere, ramificazione dello spettacolo musicale, la scanzonata felicità del *vaudeville* di Labiche (1851: *Cappello di paglia di Firenze*) insieme alla leggerezza e alla grazia nonché al movimento scenico delle trame serrate nei due atti del teatro di De Musset. Vi si inserivano, brevi e struggenti squisitezze di poesia che si rifacevano alle "rapide delizie" di Lamartine e, più prossime, alle scaglie iridescenti degli *Smalti e cammei* di Theophile Gautier (1852).

Si delineava un nuovo orizzonte. Nietzsche avvertì in Offenbach un anti-Romanticismo di fondo e l'opposizione, insieme a Bizet, alle suggestioni wagneriane. Baudelaire si ricollegava a Stendhal riconfermando: «Il Bello non è che la promessa della felicità».

Negli anni '50, insieme a Offenbach, Costantin Guys, disegnatore e pittore, interpretava la Parigi del suo tempo. *Lorettes, grisettes*, mantenute, ragazze e donne nella tenebre di vita della Parigi del Secondo Impero rivivono in Guys e nella musica di Offenbach dove i personaggi sono trasposti in scena direttamente dai *boulevards*, dai caffè, dai *restaurants*. Ancheggiano e sgambettano e tra svolazzi di gonne e mostra di biancherie intime si lanciano nelle quadriglie, nei *galops*, freneticamente conclusi in cancan. Lo spazio della città trasformava la percezione visiva della realtà rivelando la bellezza passeggera e fugace della vita presente e della modernità. Porremo, accanto a Offenbach e a Guys, il Baudelaire dei *Tableaux parisiens* e soprattutto del saggio dedicato al disegnatore, pubblicato nel 1860 da «Le Figaro» e intitolato *Il pittore della vita moderna*. «La modernità – afferma Baudelaire – è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte la cui altra metà è l'eterno e l'immutabile». Il fuggitivo di Offenbach è il relativo che si distacca dal bello ideale. Nasce dal disincanto ma non annienta il ridicolo

della vita, si limita a neutralizzarlo sorridendone e infondendo, attraverso una musicalità fluente, gioia e splendore alle accensioni della fantasia e alla vicenda scenica. Offenbach è il «Mozart degli Champs-Élysées»: felicissima definizione di Rossini, ripresa da Wagner che in un primo tempo aveva giudicato «calore del letamaio» la carica vitale dell'*Offenbachide*.

Offenbach nasce violoncellista. Le prime esperienze di concertista e di compositore di musica d'intrattenimento lo impongono nei salotti di Parigi per l'abilità esecutiva (arpeggi, doppie corde, flautati), ma soprattutto per la capacità di trarre dallo strumento sonorità imprevedute: languori di cornamuse, strepito di sonagli, cinguettii e gorgheggi di uccelli. Divenuto compositore di successo, acquisisce all'indeterminatezza della musica la calzante vivezza e incisività della parola. La forza propulsiva è impressa dal ritmo saltellante e insistente attinto alla dilagante e avviluppante dinamica della musicalità rossiniana. Vi screziano e zampillano in Offenbach schegge di melodia, scintillii preziosi di vaghissime evasioni – nostalgiche escursioni nell'impossibile del ricordo – che nell'opera ultima, *I racconti di Hoffmann*, si variano di intervalli insoliti tramati da semplici armonie.

La formazione di Offenbach seguì la via istintiva del far musica con stupefacente capacità di assimilazione. Contatti episodici e brevi con Cherubini, più diretti e intensi con Halévy, l'autore della *Juive*, e con Flotow, il compositore di *Martha*. Furono in seguito il concertismo, la composizione a getto continuo di musiche di intrattenimento a formare il giovane tedesco di Colonia divenuto poi interamente francese. Luoghi di ascolto e di formazione i teatri pullulanti a Parigi al di fuori delle sedi storiche dell'Opéra e della Opéra-Comique e punti di riferimento alcuni strani personaggi della vita musicale parigina, dotatissimi ed istruiti. Anzitutto Musard che aveva conquistato la città al ballo dell'Opéra con la contraddanza delle *Sedie spezzate*. Dirigendo l'orchestra, Musard infatti mandava in pezzi le seggiole. Nel suo locale di rue de Vivienne (una baracca con gli alberi che fuoriuscivano dal tetto), sparava in orchestra colpi di pistola o taceva tuonare un mortaio. Poi, Jullienn che dirigeva al Giardino Turco del Boulevard des Temples. Elegantissimo ed affascinante, brillanti ai polsini e sul fermacravatte, Jullienn portava camicie di pizzo e dirigeva in guanti gialli. Le sue esecuzioni risuonavano di tam-tam e s'accendevano di fuochi d'artificio e di bagliori di incendio. Nel 1836 diresse anche i primi valzer di Offenbach segnalato da Halévy. C'era poi, Cornaud che alla Certosa inzeppava le esecuzioni orchestrali di tutti i rumori possibili: tintinnio di monete, spari, esplosioni battere di incudini e di lastre di metallo. Né è da trascurare la presenza a Parigi nel 1837 di Johann Strauss che al Gymnase Musical presentò i suoi valzer e un capriccio intitolato *Mosaico*, dove una donna cantava da basso e un giovanotto si esibiva con voce da soprano.

In questo mondo Offenbach si tuffò con l'obiettivo, in seguito pienamente raggiunto, di infondere alla sorpresa e al divertimento lo scintillio della buona

musica allo scopo di ravvivare il teatro lirico e di strapparla alla convenzione e alla ripetizione, tenendo presente che la noia è nemica prima dello spettacolo.

Da parte sua, Offenbach si provava a proporre brevissime, fulminanti azioni sceniche. Un primo successo lo raggiunse nel 1848, alla Sala Har, piccolissimo palcoscenico, con *Il frate burbero* dove si prendevano in giro il romanticismo effuso senza ritegno e le complicazioni sceniche del melodramma. Nominato, due anni dopo direttore d'orchestra dell'Opéra-Comique, incontrò Hervé (pseudonimo di Florimond Ronger), personaggio singolarissimo: organista a S. Eustachio e compositore di musica sacra, *boulevardier* impertinente, attore e cantante con esilarantissima voce tenorile.

A Hervé risale la fondazione della pratica nuova, denominata poi "operetta", con la commistione della scoppiettante vivezza del *vaudeville* con il lirismo della commedia musicale. Il *Don Quichotte et Sancho Pansa* (1848) di Hervé immette nelle assurdità dell'*hidalgo* di Cervantes la coppia costituita dal "buffo chiatto" e dal "buffo barilotto" che, prelevata dall'opera buffa, si trasferirà nei clown del circo e con Stanlio e Ollio nel cinema.

A Hervé può farsi risalire una delle prime utilizzazioni del cancan allorché assunse la direzione del Palais Royal; un teatro dove le operine restavano scherzi fine a se stessi e i personaggi erano obbligatoriamente due, il terzo potendo assumere soltanto lo stato di cadavere, poiché la licenza governativa vietava di mettere in scena vere e proprie commedie.

Hervé dirigeva un teatro che, restando lo stesso, cambiava soltanto di nome: Folies-Mayer, Folies-Concertantes, Folies-Nouvelles. Qui, nel 1854, presentò *Oyayae, la regina delle isole* una buffoneria di Jules Moinaux definita «antropologia musicale» che la musica di Offenbach rendeva esilarante e piacevolissima. Un suonatore di contrabbasso, prigioniero di una tribù di antropofagi e ridotto a presentarsi nudo con cappello e cravatta in attesa di venir utilizzato per succolente bisticche, era costretto ad intrattenere la prospera regina cannibale con la sua musica. Riusciva però a fuggire tramutando lo strumento in scafo e servendosi di un fazzoletto come vela.

Il successo indusse Offenbach ad imitare Hervé fondando, a sua volta, un proprio teatro che, allocato in una baracca tra i platani degli Champs-Élysées, prese nome di Les Bouffes Parisiens. Duplice lo scopo: acquisire un nuovo pubblico in occasione dell'Esposizione Universale, che Parigi nel 1855 offriva al mondo, e agganciarlo con un genere nuovo di intrattenimento musicale. «Io mi dicevo – dichiarò Offenbach – che l'opera comica non era più all'Opéra-Comique, che la musica veramente buffa, allegra e frizzante, la musica che vive, infine, si andava dimenticando a poco a poco. I compositori che lavoravano per l'Opéra-Comique facevano delle piccole grandi opere. Io vidi che c'era qualcosa da fare per i giovani musicisti che, come me, perdevano tempo alla porta del teatro lirico».

Ai Bouffes Offenbach acquisì due presenze: Ludovic Halévy funzionario dello Stato e abilissimo inventore e manipolatore di trame sceniche, nipote del musicista e figlio di un drammaturgo, al quale si aggiunse, pochi mesi dopo, una *soubrette* inarrivabile, Hortense Schneider.

Il primo spettacolo ai Bouffes si aprì con una pantomima costruita su musiche di Rossini; seguiva un delicato idillio *La notte bianca* e chiudeva la serata un piccolo capolavoro *I due ciechi*: un testo del già ricordato Moinaux reso irresistibile della musica di Offenbach che smascherava, senza irriderne, il luogo comune della bontà dei poveri e degli umili. Anche qui un grassone (il suonatore di tromba Patachon) e un magrissimo (il chitarrista Giroffier) simulatori di cecità e mendicanti. I due litigavano per una moneta rotolata sul selciato e baravano giocandosi a carte il posto migliore per la questua. Irresistibile il bolero elaborato a valzer e intonato dai due mendicanti ogniqualevolta appariva un passante.

Il successo de' *I due ciechi* costrinse a reperire una sede invernale per i Bouffes: il Théâtre des Jeunes Elèves dove, due giorni prima della fine dell'anno, trionfò *Ba-ta-clan*, una commedia di Halévy sulla fuga dalla Cina di due gaudenti e dell'occasionale sovrano del piccolo territorio, impossibilitati a vivere al di fuori di Parigi. La musica di Offenbach saltella, scoppietta, divaga, ammiccando sentimenti e nostalgia per rituffarsi avidamente nella frenesia del ritmo.

Ba-ta-clan enuncia una verità fondamentale: «Niente è serio fuorché l'amore», definendo la vita di corte «una buffoneria» ed il potere «una turlupinatura». Il successo portò lo spettacolo alle Tuilleries dove nel Salone di Diana in occasione del Congresso della pace del 1856 erano stati invitati da Napoleone III i potenti d'Europa, convenuti per discutere sugli assetti del Vecchio Continente dopo la guerra di Crimea e posti di fronte alla questione italiana sollevata da Cavour.

Il successo degli spettacoli, forma nuovissima del teatro musicale e sganciata dalle convenzioni e degli schemi ripetitivi dell'opera, acquisì un nuovo pubblico con nuove abitudini. Ai Bouffes, negli intervalli, si mangiavano arance e un aroma fresco invadeva la piccola sala annullando ogni altro profumo. Hortense Schneider, danzando un indiatolato bolero in *Tromb-al-cazar*, cantava un suo sogno: volare in pasticceria per assaporare *ciambellettes, meringhes e bignets, babà e croquettes* distribuendo tra diversi amanti il suo sentimento nella *Rosa di Saint-Flour*. «Quando per questo il mio cuore batte, batte pure per quello là».

Offenbach lavorò anche per i nuovi compositori rivelando Bizet e Lecocq vincitori del concorso per la musica del *Dottor Miracolo*. Era un modo per interessare anche l'élite della cultura. Ai Bouffes erano spettatori abituali: Villemessant, l'editore di «Le Figaro», Dumas padre, Meyerbeer (assente alle "prime" e immancabile alle "repliche"), Thackeray e il conte Tolstoj, che scrisse di Offenbach: «È veramente francese, un comico talmente abile e spontaneo che tutto gli è permesso».

Come invariabilmente accade nelle imprese impegnate nello spettacolo musicale (dove mai i ricavi coprono i costi) i Bouffes incontravano difficoltà ma recuperarono con l'impennata delle duecento e oltre rappresentazioni di *Orfeo all'Inferno* nell'edizione in due atti del 1858. Il successo proveniva dall'indiafollata musica di Offenbach, dalla trama irridente di Halévy, che dava inizio alla fecondissima collaborazione con Meilhac, dallo smascheramento della società del tempo e dallo smontaggio dell'impalcatura dei valori correnti (ad Offenbach tutto è permesso: aveva ammonito Tolstoj).

Insieme alle convenzioni dell'opera saltavano gli ideali di ogni estenuato romanticismo. L'amore anzitutto che nell'*Orfeo* è scarnificato fino all'osso della sessualità. Giove in cerca di amori nuovi è Napoleone III che per sua dichiarazione dopo sei mesi di assoluta fedeltà alla bella moglie avvertì la necessità di adeguati diversivi. Anche Offenbach, pur partecipe di una intensa e briosa vita familiare, amava tre cose: le donne, i sigari e, un po' il gioco. Halévy riponeva, per conto suo, un racconto alla base di tutta l'*Offenbachiate*. Un banchiere, attivo e abilissimo non poteva rinunciare alla giovane amante senza della quale peraltro restava inerte e improduttivo. Da qui l'impegno della moglie a che il marito restasse unito alla ragazza inducendo quest'ultima a preferire all'amore sognato il lusso e il benessere prodigati dal vecchio amante. Era tutto un costume disinvolto ad imporsi. Più tardi, nel 1863, Manet staccherà il chiaro, luminescente nudo femminile sullo sfondo del bosco del *Dejeuner sur l'herbe*. I capelli e la barba nell'uomo – presenti nel dipinto di Manet – ebbero negli anni '60 ed oltre del secolo scorso indicazioni di caratteristiche sessuali. La moda femminile degli anni '50 esaltava le prerogative muliebri: acconciature vistose, prominenza del seno, fianchi, sfoggio di *chignons* e *cul de Paris*. La crinolina, che occultava le parti inferiori del corpo, scomparve dopo il primo *Orfeo*, e l'abito lungo inguinò i corpi flessuosi delle bellezze presenti alla seconda edizione dell'opera.

Euridice, tutta voglie e senso, diventa frenesia di vita e tramutatasi in Baccante si lancia insieme agli dei nell'oblio delirante del cancan. Secondo dotte ricerche, pare che il cancan conosciuto durante la guerra in Algeria, si diffuse nelle bettole di Parigi dove nel 1832, l'anno dell'epidemia di colera, lo prelevarono prima Musard e poi Hervé per proporlo sulle scene insieme al "tutto sottosopra", altro scollacciatissimo ballo, ed al galop a coppie doppie. Heine vi trovò la «derisione di tutto ciò che è bello e buono, ogni sorta di entusiasmo, l'amor patrio, la fedeltà, la fede, gli affetti familiari, l'eroismo, la divinità». Ostilità al sesso condivisa da Marx avverso alle bellissime sorelle Woodhall propagandiste del libero amore nella sezione americana dell'Internazionale Socialista.

L'*Orfeo all'Inferno* irride l'infatuazione dell'Antico. La sapienza filosofica da Socrate agli Stoici aveva esaltato l'indipendenza del saggio, la solitaria meditazione, del giusto. Giove in Offenbach enuncia: «Che si salvino le apparenze! Tutto

dipende da esse!» Da qui il personaggio dell'Opinione Pubblica – geniale invenzione di Halévy – che impone al riluttante Orfeo di ritrovare la moglie rapita e a tutti di ritornare alla tradizione del mito per salvare e ribadire, almeno nelle apparenze, la certezza dell'amore senza fine che l'Euridice di Offenbach rifiuta decisamente in nome del desiderio e della febbre di vita.

Lo smontaggio degli ideali raggiunge nell'*Orfeo* il culmine nella ironia corrosiva nel "coro della rivolta" degli dei contro Giove. Risuonano le note della Marsigliese e la protesta monta in crescendo di frastuono e di canti: vociante confusione destinata tuttalpiù a far sorridere e divertire. Il mito della rivoluzione creatrice – tenacissimo nella ideologia moderna – si sbriciola e si dissolve nell'accensione della fantasmagoria dello spettacolo. Appartato e poi dimenticato, Styx, il custode di Euridice agli Inferi, sogna la pace perduta del regno di Beozia che per la Grecia antica voleva dire dei semplici e degli sprovveduti e che nella sommersa musica di Offenbach ripropone. ma senza illusioni, il sogno di un perduto stato di natura, riecheggiato nel mondo moderno da Rousseau.

La seconda edizione di *Orfeo* – dopo il trionfo dell'*Offenbachiade* da *La belle Hélène* (1864) a *La Vie Parisienne*, da *La Grande-Duchesse di Gerolstein* (1867) a *Robinson Crusòe* e a *La Perichole* (1868) – si colloca nella tormentosa definizione della Terza Repubblica dopo il crollo del Secondo Impero.

Napoleone III percorse in politica interna una via liberale, ammettendo nel 1864 il diritto di sciopero e concedendo ai lavoratori, più tardi, il diritto di associazione e della tutela dei propri interessi con l'adesione, in odio alla borghesia repubblicana, degli anarchici seguaci di Proud'hon. La politica estera fu però devastante. Finalizzando ogni azione all'abbattimento dell'ordine europeo definito nel 1815 dal Congresso di Vienna, il discusso imperatore si rese nemiche la Russia con la guerra di Crimea (1854-1856) e l'Austria con l'appoggio all'indipendenza dell'Italia che a sua volta gli restò, se non avversa, indifferente per il fanatico sostegno francese allo Stato pontificio.

Non capì, ancora, la politica di Bismark intesa ad escludere l'Austria per riunificare la Germania. Si gettò in spedizioni coloniali (Siria, Indocina) concludendo con una disastrosa sconfitta l'avventura nel Messico. Irritata e resa sospettosa l'Inghilterra per l'insistenza delle mire sul Belgio, Napoleone III restò isolato, quando la trappola predisposta da Bismark, scattò precipitando la Francia nella devastante sconfitta nel 1870. La crisi francese esplose con il ritorno insurrezionale della Comune (marzo 1870 - maggio 1871) che non rinsaldò la sinistra intorno alle istanze socialiste per l'opposizione dei radicali e dei repubblicani. Vinta e prostrata, la Francia recuperò in pochi anni energie e produttività e nel 1873 fu in grado di corrispondere i cinque miliardi di franchi imposti dalla Germania insieme alla perdita dell'Alsazia e di gran parte della Lorena, ottenendo lo sgombero di tutte le forze occupanti.

Nella difficile ricostruzione materiale e morale del Paese la polemica si rivolse contro Offenbach accusato di avere corrotto la Francia e di avere contribuito alla disfatta. La ripresa della vita riportò però Offenbach alla ribalta il quale si rituffò nello spettacolo con la gestione del Théâtre de la Gaîté. Vi tentò la via culturale progettando di mettere in scena *Le rovine di Atene* di Beethoven e *Il Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn; ripiegò con il *Re Carote* sullo spettacolo di musica leggera (ed era una sorniona rivalutazione di Napoleone III), ma occorreva ben altro per soddisfare la ritrovata febbre di divertimento di un pubblico diverso per una più diffusa partecipazione all'evento teatrale. Da qui, nel 1874, la riproposta di *Orfeo*. L'opera presentava ancora la demitizzazione della classicità e del bello ideale che nella prima edizione aveva irritato la critica (con vantaggio di propaganda per lo spettacolo) e deluso, successivamente, Theophile Gautier, indignato per l'offesa alla bellezza pura. Soprattutto però, ritornarono a vincere la frenetica vitalità della musica con le oasi beate di melodie, l'ironia corrosiva dell'amore ideale e della rivoluzione rigeneratrice, la sensualità ilare e scoperta; zampillavano già nella Ouverture i temi dischiusi all'ironia di una bucolicità fasulla e ritornanti nell'opera; sfavillavano i *couplets* saettanti come frecce: sciamavano garbatamente petulanti le sonorità onomatopeiche («zing-zang» per il tema del sonno; «zi, zi» nel duetto d'amore); risplendevano, ricolmi di gioioso splendore ed ammiccanti, le escursioni tematiche del «coro della rivoluzione» dal sol al re maggiore: esplodevano come bengala impreveduti i ritmi frenetici dei *galops* e del *cancan*.

Il successo fu ancora una volta pieno ed entusiastico. Offenbach aveva ampliato il gioco scenico attraverso l'introduzione dei balli (degli allievi violinisti in terra, delle ore nell'Olimpo, delle mosche nell'Oltretomba) puntando sulla magnificenza dello spettacolo: la campagna in fiore, il gioco dei sogni variamente colorati nell'Olimpo dove l'orologio del cielo scandisce il tempo e risorgono con l'alba nascente le illusioni. Era uno spettacolo che puntava ad avvicinare le masse da conquistare sovrapponendo le meraviglie fantasticamente effuse della messinscena all'attualità della trama dissacratrice con ironia.

Come Guys – «il pittore della vita moderna» – Offenbach cercava «la bellezza passeggera, fugace della vita presente il sapore amaro o inebriante del vino della vita».

THÉÂTRE DE LA GAITÉ
Tous les Soirs

ORPHÉE aux ENFERS

OPÉRA-FÉRIE
en 4 Actes & 12 Tableaux
Paroles de
H. CHÉRET

J. OFFENBACH

IMP. J. CHÉRET, 18, R. BRUNEL, PARIS.

La buffa storia di un grande non-amore

Nota del regista

Coraggiosa la scelta di rappresentare *Orfeo all'Inferno*: interrompendo la tradizione delle operette "sicure", *Orfeo* è una sfida, che vinta con successo dal Teatro Massimo due anni fa, viene riproposta oggi, come allora, nell'edizione di *opéra-féerie* del 1874, con balli e cori che esaltano i grandi spazi del Teatro di Verdura.

Dimentichiamo i riferimenti storici al Secondo Impero, troppo lontani da noi, resta la musica, attualissima: allegra, frizzante, romantica, malinconica, fino all'esplosione dei *galops* e del *cancan*. Resta la storia, anch'essa modernissima, nella demitizzazione della classicità e della bellezza come valore assoluto. Una banale storia di corno. In fondo *Orfeo* è una controstoria, una storia di "non-amore" tra i due protagonisti, Orfeo ed Euridice: la tradizione che vuole "lui" e "lei" innamorati e felici è rovesciata.

Ma è anche una grande storia di grandi amori. Euridice è innamorata più che di Aristeo, dell'amore stesso: riversa le sue voglie su Plutone prima, poi le sue fantasie su Giove; condannata a ritornare con l'odiato marito, troverà il suo ideale nel Dio Bacco, scatenata nel ritmo del cancan, in cui obliare il vuoto della sua vana ricerca di affetto. Povera Euridice, inutilmente femminista ante litteram, al grido di «Io sono mia!». Orfeo, dongiovanni da strapazzo, è innamorato solo della sua musica, che (altro geniale rovesciamento di situazione) è odiata e vituperata. Plutone è innamorato di Euridice, le dà la morte, la rapisce per possederla all'Inferno. Ma il suo non è amore: raggiunto lo scopo, la trascura. Una banale storia di sesso. Inappagato. L'Olimpo è specchio del mondo. Giove (quante avventure galanti: Don Giovanni al suo confronto sarà un dilettante), Giove si accende di Euridice al solo sentirne parlare. È un colpo di fulmine: smania, la vuole, ma pur di non concederla a Plutone, la trasforma in Baccante. Ancora sesso, solo desiderato. Ed Euridice va ancora in bianco. Ad immagine delle storie

Orfeo all'Inferno, Teatro di Verdura di Villa Castelnuovo, 1997

dei poveri mortali, Venere e Marte sono amanti; Diana, dopo aver civettato con Atteone, trasformato in cervo da Giove, riversa i suoi sensi di amorosi interessi su Orfeo, assieme a tutte le signore dee, romanticamente pronte a compiangerlo (e forse a consolarlo): «Che farà senza Euridice?». John Styx, il carceriere infernale di Euridice, ne è innamorato perso: vagheggia nel rimpianto di ritrovarsi vivo, con lei incoronata regina di Beozia, nell'impossibile, vano desiderio di una vita semplice che Euridice troverebbe solo noiosa. Giunone è innamorata delle sua gelosia per Giove, Cupido dei suoi scherzi da ragazzino e fa dispetti a Ebe, Melpomene e Tersicore, a sua volta innamorata solo della sua danza. Mercurio, innamorato della velocità, informa Giove sulla trama, riuscendo a combinare pasticci, perfetto nel suo ruolo di impacciato agente dei servizi segreti. Su tutto e su tutti domina la Pubblica Opinione, invenzione geniale, innamorata del suo ruolo di pedante custode delle apparenze, sulla terra. Ma la teme anche l'Olimpo: gli uomini giudicano gli dei; anche per Giove le apparenze vanno salvate. Insomma, si fa ma non si dice, e basta che non si sappia.

Orfeo, seguendo una delle prime regole della comicità, è un totale rovesciamento delle norme, dell'ovvio, della tradizione; sulla storia frantumata, rovesciata, distrutta, si riversa l'onda corrosiva della musica che scardina le tradizioni musicali, le ironizza, le irride. Libretto e spartito, perfettamente complementari, invitano a gioire liberamente, a vivere l'attimo che fugge. Talvolta serpeggia tra le note un sospiro di struggente romanticismo, un sottile velo di lugubre malinconia, ma è un attimo, un gioco, una citazione: lo scherzo finisce in gloria. Importante è che la noia sia bandita, che trionfi la gioia. In verità il tutto è più complicato di quello che appare: in ogni situazione c'è una seconda, talvolta una terza chiave di lettura. Ma con collaboratori eccellenti, abbiamo cercato di rendere chiaro, semplice e scorrevole questo testo "raro", per uno spettacolo da ascoltare, da vedere, da godere.

Una gradevole novità in questa edizione è l'inserimento, accanto alle Voci Bianche, dei Piccoli Danzatori del Teatro Massimo.

E per concederci un'ultima trasgressione, cancellata l'ambientazione dell'Arcadia, in un ambiente astrattamente classico, i costumi ci riportano alla grande stagione operettistica: abiti da sera, toilettes, gioielli, trine e merletti, pizzi intimi e gambe al vento.

Perché *Orfeo* è musicalmente, come è per i capolavori, senza tempo: scritto ieri, è di oggi, e sarà di domani.

Vito Molinari

L'argomento

PRIMA PARTE

(I atto e II atto dell'edizione del 1874)

L'Ouverture suggerisce i temi musicali che verranno utilizzati nell'opera. Siamo nei dintorni di Tebe, in Beozia. In fondo, campi di grano. Due capanne: una di Orfeo, violinista, che tiene scuola di musica; l'altra di Aristeo fabbricante di miele. L'Opinione Pubblica avverte gli spettatori che non si limiterà a commentare gli eventi, ma interverrà attivamente per indurre all'ordine un marito che ha deviato ovvero una moglie irrequieta. Entra Euridice che canta il suo amore per il pastore Aristeo. Stufa del matrimonio, stanca di musica, Euridice proclama la sua libertà al marito, che l'ha sorpresa a gettar fiori nella capanna di Aristeo. In duetto (violino e canto) i due coniugi s'insultano. Euridice detesta la musica del marito; odia il violino. Insieme, i due trovano logica la separazione non senza propositi di vendetta contro Aristeo da parte di Orfeo che per ucciderlo nasconde un serpente nel campo di grano.

Giunge Aristeo innamoratissimo. Sa della trappola predisposta da Orfeo; egli stesso ha suggerito di nascondere il serpente. Euridice, sopraggiunta, si lancia verso la campagna per seguire la sorte di Aristeo ma trova la morte. Aristeo rivela allora la sua vera identità. È Plutone, il Dio dell'Inferno incapricciato d'una donna terrestre.

Senza più spiriti vitali, Euridice esala l'ultimo respiro scrivendo sotto dettatura un messaggio al marito per avvertirlo («Io sono morta. Aristeo è Plutone; il diavolo mi porta») fuggendo quindi con il dio nel mondo infernale.

Orfeo, uscito da scuola, apprende con gioia liberatrice che Euridice è stata rapita da Plutone. È felice ma, sinistre, risuonano le voci delle Erinni («Anatema su chi è privo di pietà»). Orfeo fugge ma viene fermato dall'Opinione Pubblica che gli impone di riprendersi la moglie. Ad Orfeo riluttante non resta che salutare i propri

allievi che lo ricambiano con un grazioso valzer. L'Opinione Pubblica, ammonendo che più dell'amore conta l'onore, si avvia con il violinista verso l'aldilà.

L'azione si sposta sull'Olimpo. Gli dei sono addormentati sulle nubi. È l'ora dei Sogni, variamente colorati. Rintoccano le ore e lentamente l'Aurora ridona la gioia della luce radiosa. Squilli di caccia in lontananza. Giunge Diana e Jupiter (Giove) si sveglia, a sua volta destando dal sonno gli dei mentre l'Olimpo è ora visibile nello splendore mattiniale. Diana invoca Atteone che Jupiter comunica di avere trasformato in cervo, allo scopo di evitare di compromettere la giovane dea e soprattutto di "salvare le apparenze".

Emerge un nugolo di pettegolezzi e Giunone, appreso dalla stampa quotidiana di Euridice, schiaffeggia Jupiter ritenendolo responsabile del rapimento. Mercurio - «non tocca il suol con i piè; un nembo blu è il suo taxi» - si presenta per rendersi disponibile al servizio di Jupiter e svela il rapimento di Euridice ad opera di Plutone. Giunone, schiaffeggia ancora Jupiter ritenendolo non responsabile diretto ma idealmente solidale. Alla compagnia degli dei si unisce Plutone, che si finge in estasi per le Ninfe, le Muse e le Grazie, inebriato dai profumi dell'Olimpo. Jupiter però gli rinfaccia il rapimento della ragazza e ribadisce l'assolutezza del suo potere. Gli dei protestano contro «tirannia» e «anti-democrazia». Stufi di nettare e di ambrosia, proclamano la rivoluzione. Jupiter accusa Plutone del rapimento di Euridice, ma gli dei gli rinfacciano i suoi trascorsi amatori rievocando il mondo delle metamorfosi, la serie dei suoi scandalosi amori. Giunone torna pertanto a schiaffeggiare il fedigrafo marito, ma giungono Orfeo e l'Opinione Pubblica, che Jupiter si appresta a ricevere alla Corte celeste. Orfeo, sempre sospinto dall'Opinione Pubblica, dichiara il suo strazio («Che farò senza Euridice?») rifacendo il verso a Gluck, e Jupiter condanna Plutone a restituire Euridice al marito annunciando di volere controllare personalmente gli eventi, recandosi nel mondo degli Inferi. Deposta, ogni velleità rivoluzionaria, eccitatisimi per la gita nell'Ade, gli dei si uniscono a Jupiter («Partiam! Partiam!«).

SECONDA PARTE

(III atto e IV atto dell'edizione 1874)

Euridice nel mondo degli Inferi è segregata nel *boudoir* di Plutone. Si annoia a morte: tanto da rimpiangere l'amore di Orfeo. Estasiato dalla ragazza, John Styx, assegnato alla sua custodia, evoca il proprio perduto regno di Beozia e dichiara il suo amore. Alla ripulsa della giovane, Styx la chiude a chiave in una stanza. Sopraggiungono Plutone e Jupiter, che è certo che Euridice sia tenuta prigioniera; ma Plutone nega.

In soccorso di Jupiter, accorrono Cupido e Venere.

Chiamati da Cupido, appaiono quindi i poliziotti dell'amore, che vegliano sui cuori. Euridice viene individuata. Trasformato in moscone, Jupiter attraversa il buco della serratura e raggiunge la sua bella – che ora desidera sottrarsi a Plutone – e conquista Euridice avvinta e in delirio per le “ali dorate”, lietissima di tradire anche l'amante. Per fuggire si travestirà da Baccante, con il pretesto d'una festa con la partecipazione degli dei, e ne profitterà per filarsela col nuovo innamorato al quale interamente si offre: “Rapiscimi!”. Plutone cerca invano di catturare il moscone Jupiter, e viene travolto da uno sciame di mosche ballerine, evocate da Cupido.

Nel quadro finale (IV atto) tutti gli dei sono riuniti in festa per il Baccanale. Si beve il vino offerto da Plutone ed Euridice, rapita nel desiderio, invita all'ebbrezza inneggiando a Bacco e danzando con Jupiter un minuetto che trapassa in un infernale *galop* durante il quale Jupiter tenta il rapimento. Giunge però Orfeo con l'Opinione Pubblica che impone il rispetto del mito: Orfeo porterà via Euridice che sarà sua se riuscirà a non rivolgerle sguardo alcuno. Accompagnata da Styx e velata, la giovane si incammina, ma Jupiter scaglia il fulmine che fa voltare Orfeo. Euridice sparisce per ritornare al puro desiderio in veste di Baccante, trascinando tutto e tutti nel *cancan*: mito nuovo dell'ebbrezza dimentica.

L'ORCHESTRA

Assistente musicale

Gianluca Martinenghi

Violini primi

Iuliu Hamza*
Salvatore Greco*
Emiddio Fortunato
Dima Silviu
Daniele Malinverno
Alessandro Bavetta
Luca Gira
Domenico Pirrone
Patrizia Richichi
Maurizio Giordano
Benedetto Zambito
Vanda Pellegrini
Laura Minella
Marco Spadi
Giuseppe Dorato
James Hutchings
Jennifer Nicholson
Fabio Ferrara

Violini secondi

Nicol  Petroto**
Constantin Pintea**
Gina Pricope
Deborah Boga
Girolamo Visconti
Rosa Zizza
Roberto Lo Coco
Antonino Petroto
Ignazio Battaglia
Serafina Sandovali
Alessandro Purpura
Giuseppe Polizzotto
Filippo Barrale
Nicoletta Conigliaro
Giuseppe Arcuri
Ant. Gius. Geraci

Viole

Filippo Cutrona**
Gasp re D'Amato**
Csaba Hamza
Rosario D'Amato
Roberto Federico
Anna Schillaci
M. Concetta Restivo
Francesco Mineo
Francesco Biondo
Leoluca Vella
Domenico Pierini
Rosalia Ballo
Andrea Bertucci
Paolo Vaglica

Violoncelli

Giorgio Gasbarro**
Christie Curb**
Rosolino Petroto
Haralambie Serban
Viviana Caiolo
Antonio Cantiello
Marcello Insinna
Massimo Frangipane
Vincenzo Giuliani
Agnese Restivo

Contrabassi

Francesco Petroto**
Massimo Giorgi**
Michelangelo Petroto
Fausto Patassi
Vincenzo Licata
Aniello Vigilante
Antonio Mezzapelle
Cesare Raffaelli

Flauti

Salvatore Buetto**
Rosolino Bisconti**
Bruno Buzzoni
Salvatore Saladino
David Abbott

Oboi

Pier Ugo Franchin**
Carmelo Ruggeri**
Andrea Finocchiaro
Gerardo Bellarosa
Fabio Righetti

Clarinetti

Giuseppe Balbi**
Antonino Lampasona**
Giuseppe Lanzi
Alessio Vicario
Antonio Rancatore
Giovanni Giuliano

Fagotti

Natale La Rocca**
Aldo Terzo**
Sandra Contin
Cristoforo Caradonna
Maurizio Barigione

Corni

Andrea Mastini**
Andrea Albori**
Pietro Anzalone
Stefano Amar 
Antonino Cappello
Benedetto Tortora
Gianfranco Cappello

Trombe

Antonino Saccone**
Salvatore Piazza**
Antonio Monastra
Antonino Cannizzo
Santo Rizzo

Tromboni e tuba

Michele De Luca**
Dalmar Nur Hussien**
Salvatore Chimento,
Giovanni Morisi
Gianluca Gagliardi
Marco Sala
Francesco Gagliardi

Timpani e percussioni

Giovanni Ribaud **
Davide Ravioli**
Alberto Sinelli
Salvatore Candela
Mariano Venturella
Rosario Barretta

Arpe

Maria Cristina Rosso**
Georgeta Cristescu**

* Spalla

** Primi strumenti

IL CORO

Maestro del Coro
Marcello Iozzia

Soprani primi

Annarita Alaimo
Maria Luisa Amodeo
Anna Catalano
Antonietta Di Vita
Alfonsa Fantaci
Donatella Gugliuzza
Rosalba Mongiovi
Daniela Montelione
Caterina Notaro
Giovanna Orobello
Maria Randazzo
Corinna Rosini Zefferini
Adriana Scimone
Rosa Tipa
Maria Pia Tramontana

Soprani secondi

Domenica Alotta
Maria Argento
M. Antonietta Chianello
Giuseppina Caltagirone
Carmela Di Peri
Maria Fiordaliso
Rosana Lo Bosco
Angela Lo Presti
Francesca Martorana
Girolama Novello
Maria Scimone
Daria Teresi

Mezzosoprani

Giovanna Alaimo
Anna Amico
Manuela Ciotto *
Antonella De Luca
Carmen Ghegghi *
Rosalina Lo Coco
Maria Rainieri
Maria Pia Ricciardi
Alessia Sparacio *
Akemi Yohoyama

Contralti

Anna Campanella
Carmela Conti
Maria Rosalia Gottuso
Monica Iraci *
Francesca Martino
Daniela Nicoletti
Maddalena Pace
Cinzia Sciortino
Aida Sparano

Tenori primi

Ignazio Campisi
Biagio Di Gesù *
Giuseppe Faraone
Aldo Fiore
Antonio Livigni
Fabio Milazzo
Francesco Polizzi*
Fabrizio Pollicino
Giuseppe Talluto
Franco Tralongo *
Emanuele Urso *

Tenori secondi

Filippo Alotta
Emanuele Chiarelli
Giuseppe De Luca
Cosimo Diano *
Salvatore Giglio
Gianfranco Giuntoli *
Mariano Gottuso
Antonio Lo Presti *
Pietro Luppina *
Vincenzo Monteleone *
Aldo Sardo

Baritoni

Nicola Alaimo *
Gianfranco Borgia *
Salvatore Castronovo
Paolo Cutolo *
Mario Di Peri *
Simone Maria Di Trapani
Giovanni Leonardi
Vittorio Lipocelli
Loris Purpura *
Giuseppe Tagliarino *

Bassi

Gaspere Barrale
Daniele Bonomolo *
Giuseppe Caruso
Gianni Forcieri
Gianfranco Giordano
Guido Iraci
Giuseppe Lo Re *
Vincenzo Raso *
Antonino Scrima
Tommaso Smeraldi
Vincenzo Vitale

*Aggiunti

IL CORPO DI BALLO

Étoile principale ospite

Alessandra Ferri

*Coordinamento artistico
del ballo*

Micha van Hoecke

Maestro al ballo

Antony Uzunov

Maestro al piano

Aldo R. Albertacci

Elisa Arnone

Zina Barrovecchio

Lucia Bucca

Anna Di Martino

Elvira Di Natale

Cinzia Graziano

Carla Livio

Soimita Lupu

Carmen Marcuccio

Cecilia Mecatti

Roberta Migliore

Angela Mormino

Monica Piazza

Sonia Riina

Patrizia Saggio

Floriana Zaja

Giuseppe Bonanno

Vincenzo Caruso

Roberto Milano

Miguel Peters

Giuseppe Puccio

Giuseppe Riccobono

Maurizio Rosso

Giovanni Simeone

Salvatore Tocco

Ettore Valsellini

IL CORO DI VOCI BIANCHE

Maestro del Coro
Marcello Iozzia

I PICCOLI DANZATORI

Responsabile
Alexandre Stepkine

Chiara Amarù
Gabriele Amarù
Jennifer Amico
Provvidenza Arena
Marco Barbera
Erika Bisconti
Tommaso Caramia
Daniele Cravotta
Giuseppe Davì
Germana Di Cara
Filippo Ficarra
Grazia Foresta
Valentina L'Abbate
Lidia La Cagnina
Roberta Mantegna
Chiara Molinelli
Roberto Molinelli
Cristofer Petrotto
Luca Re
Flavio Rezza
Vanessa Rogas
Consuelo Sances
Giorgia Sardo
Gioele Tagliavia
Simona Trapani
Valentina Vitti

Silvia Alù
Alessia Amato
Carla Barbato
Lucrezia Bruno
Manuela Di Martino
Desiree Di Salvo
Monica Fabra
Marcella Favara
Noemi Ferrante
Alessia Foti
Caterina Giacalone
Valentina Graziano
Simona Lombardo
Maria Lombino
Clarissa Malvica
Martina Martire
Federica Marullo
Giorgia Messina
Valeria Miserendino
Pamela Monreale
Luana Ragolia
Nadia Randazzo
Federica Rezza
Lucia Sorge
Maria Luisa Sorge
Vittoria Valerio
Sabrina Vicari
Valeria Zampardi