

Orchestra del Conservatorio  
"G.B. Martini" di Bologna  
Direttore M° Vincenzo De Felice  
Coreografie Monica Miniucchi

**Direttore di scena**

Clara La Licata

**Maestri collaboratori**

Caterina Ravenna

Law Yintung

Alberto Rinaldi

**Maestri di palcoscenico**

Chiara Cavallari

Matilde Bianchi

Elena Montorsi

Francesco Rossi

**Responsabile vestizione**

Miriam Fantacone

**Responsabile trucco**

Federica Cassetti

**Riprese e montaggio video**

Anton Likht

Sonia Giudici

**Responsabile proiezioni e video**

Giorgia Lo Bianco

**Responsabili audio-video e canali social**

Lorenzo Marra

Lorenzo Valdesalici

**Prometeo**

Fabio Astolfi

**Zeus**

Zhang Jiahe

**Primo uomo**

Francesco Rossi

**4 donne eleganti**

Guo Jaxin

Zheng Qianqian

Deborá Govoni

Yue Yan

**4 uomini eleganti**

An Lonxian

Lu Kai

Qin Aolin

Yin Yongthian

**6 dei neri**

Yang Wenjing

Zhou Yue

Wang Yawei

Jeon Hyeonji

Ji Ji

Yao Huanxu

**6 personaggi del palcoscenico**

Whang Zhian

Guo Juchi

Zhang hiyuan

Yuan Jingjing

Wang Zilu

Ester Cappello

**8 uomini discarica**

Xu Weidong

Chen Jarui

Sun Yuqiao

Zhang Xin

Tian Xinyu

Veronica Filliberti

Chen Hongxi

Xie Quiming

**4 donne bianche**

Zhou Jingjing

Fiammetta Tacca

Chen Zilin

Federica Cassetti

**4 uomini bianchi**

Qin Aolin

Yin Yongthian

Li Junchen

Xu Weidong

**4 dei rossi**

Flavia Amati

Carlotta Missiroli

Pan Yuwei

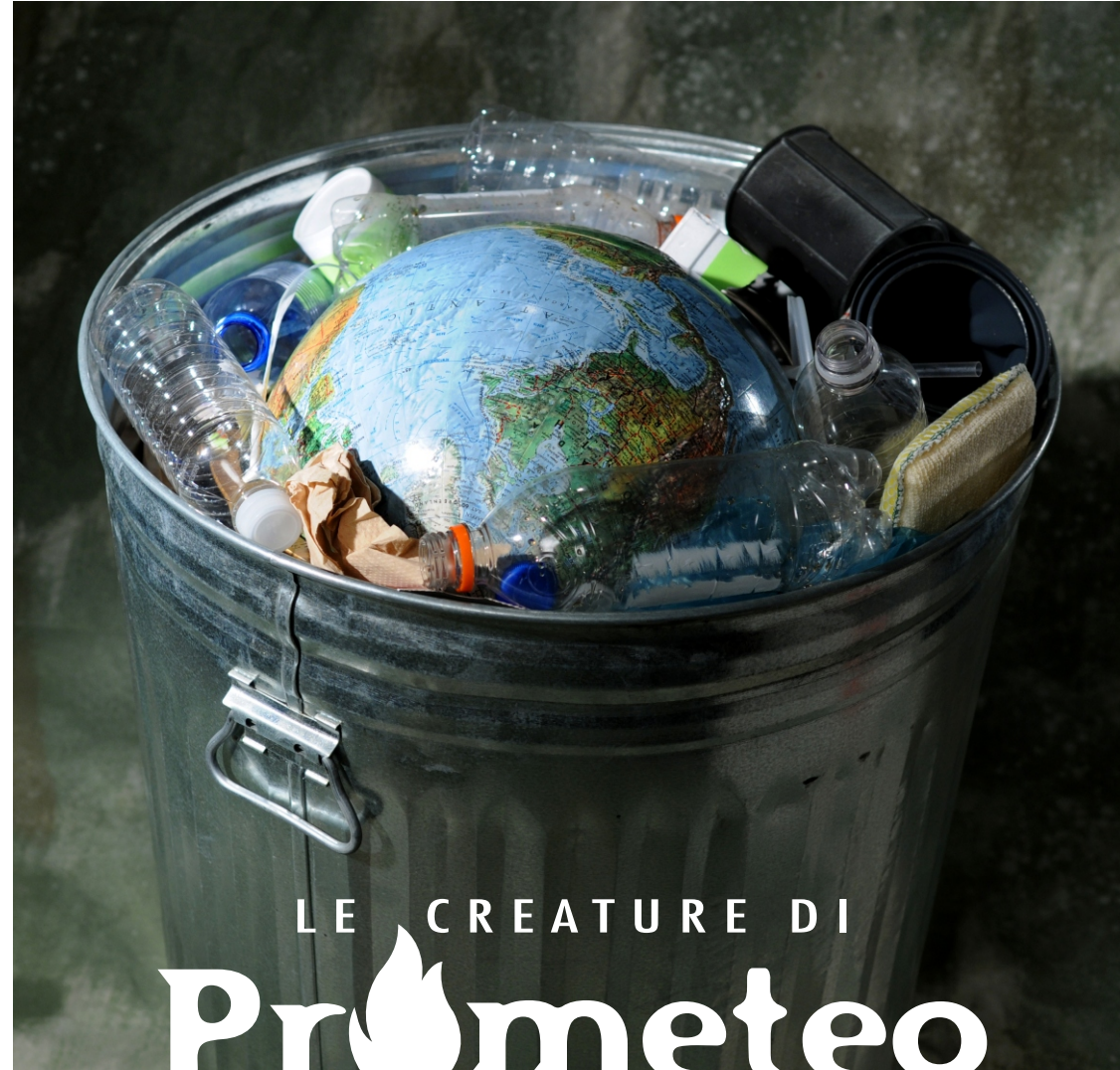
Zhang Siqing

**3 donne eccentriche**

Zhang Siqing

Zhang Fa

Zhang Meng



di Ludwig Van Beethoven

ORCHESTRA DEL CONSERVATORIO "G.B.MARTINI"

Sabato 6 marzo 2021 - ore 19

in diretta streaming dal Teatro Manzoni

DIRETTORE

**Vincenzo De Felice**

COREOGRAFIE

**Monica Miniucchi**



In che rapporto stanno musica e coreografia in un balletto? Quanto una è al servizio dell'altra? Viene spontaneo chiederselo davanti all'unico balletto scritto da Beethoven.

L'argomento era elevato e il progetto ambizioso: un balletto *eroico* e *allegorico* in due atti, avente come soggetto la figura mitologica di Prometeo, creatore del primo uomo, da dedicare all'imperatrice Maria Teresa, moglie di Francesco I agosto 1821). Tanto ambizioso che questi, che pure, forte degli insegnamenti di composizione ricevuti dallo zio Luigi Boccherini, non disdegnava comporre le musiche per i propri *coreodrammi* (cioè spettacoli in cui sono fusi danza, recitazione drammatica e lavoro di regia), ritenne opportuno chiedere l'aiuto del trentenne Beethoven, il quale probabilmente trovò il soggetto consono alle proprie inclinazioni illuministe.

La composizione avvenne tra il 1800 e gli inizi del 1801 e il balletto vide le scene all'Hofburgtheater di Vienna, il 26 marzo del 1801.

Il manifesto della prima rappresentazione reca (trad. italiana):

*«I filosofi della Grecia spiegano la rappresentazione della favola [di Prometeo] immaginando Prometeo come un nobile spirito, che, trovati gli uomini del suo tempo in uno stato di ignoranza, li affini con le scienze e con l'arte e li ammaestrò nei costumi. Muovendo da un tale principio, si rappresentano in questo balletto due statue che si animano e, per virtù dell'armonia, divengono suscettibili di tutte le passioni della vita umana. Prometeo le conduce al Parnaso per farle istruire da Apollo, dio delle belle arti; Apollo ordina ad Anfione, ad Arione e a Orfeo di ammaestrarle nella musica, a Melpomene e a Talia di farle consapevoli della tragedia e della commedia, a Tersicore e a Pan di insegnare loro la danza pastorale, di cui essi sono gli inventori, e a Bacco di insegnare la danza eroica, da lui inventata»*

Fu un buon successo di pubblico e lo spettacolo ebbe più di venti repliche. Tuttavia non tutti ne furono entusiasti, se un critico del *Zeitung für die elegante Welt* in data 19 maggio 1801 ebbe a scriveme (trad. italiana):

*«La musica non ha completamente soddisfatto le aspettative, nonostante alcune virtù fuori dal comune. Non mi esprimo sul fatto se Herr van Beethoven possa, a partire da un soggetto, per non dire monotono, tanto uniforme, dare soddisfazione o meno a quel che un tale pubblico chiede. Restano pochi dubbi, ad ogni modo, che la sua scrittura in questo caso sia troppo sofisticata per un balletto, e ponga troppa poca attenzione alla danza.»*

Probabilmente nemmeno lo stesso Viganò ne fu totalmente soddisfatto, tanto che nel 1813 mise in scena, alla Scala di Milano, un altro Prometeo in 6 atti con musiche tratte da lavori di Haydn (la Creazione), Wiegler, Beethoven e musiche proprie.

Gli anni attorno al 1800 furono, per il compositore di Bonn, anni difficili: l'aggravarsi della sordità, la quale poneva ostacoli sia dal punto di vista professionale che da quello delle relazioni sociali, lo fiaccava nello spirito e lo avrebbe portato il 6 ottobre del 1802 a redigere il famoso e angosciante Testamento di Heiligenstadt. Ad ogni modo erano stati anni in cui aveva potuto chiudere lavori importanti per la definizione del proprio stile orchestrale: la prima Sinfonia, i primi tre Concerti per pianoforte, la Romanza per violino in fa maggiore. Composizioni in cui è già evidente quanto elementi più o meno semplici possano, nelle mani di Beethoven, diventare materiale di costruzione per ampie architetture sonore, capaci di vette espressive e drammatiche impressionanti ma al contempo rette da un'inattaccabile logica di fondo, per di più una logica puramente musicale.

Forse proprio in questa logica, qui costretta a scendere a patti con le esigenze coreutiche, si può scorgere la principale debolezza della musica del Prometeo, se rapportata con altri capolavori beethoveniani, nonostante, ovviamente, si tratti di musica meravigliosa, sapientemente scritta, ricca di situazioni drammatiche e scelte timbriche diverse.

La partitura è strumentata per una classica orchestra *a due*; due numeri richiedono inoltre arpa e corno di bassetto, strumenti inusuali per Beethoven.

La composizione si articola in una Ouverture, in un primo atto contenente un'introduzione e tre numeri e in un secondo atto di dodici numeri e un finale.

Al primo accordo dell'Adagio dell'Ouverture è difficile non pensare all'incipit della prima sinfonia: entrambe in do maggiore, entrambe aperte dalla stessa dissonanza (anzi, qui resa pure più aspra dalla diversa disposizione accordale). In entrambe la tonalità di impianto è più una conquista che un dato di fatto. L'Allegro molto con brio che segue è in forma sonata e potrebbe essere tranquillamente la sinfonia d'apertura di un'opera italiana di Mozart. Il passaggio al primo atto avviene senza soluzione di continuità tramite un pedale tenuto dai corni.

Anche senza l'indicazione "Introduzione - La tempesta" non sarebbe difficile immaginarsi una tale situazione. Si potrebbe affermare di trovarsi davanti a una prova generale della tempesta della sesta Sinfonia op. 68: stessa instabilità armonica, stesso uso massiccio di accordi di settima diminuita, figurazioni simili. Come ogni tempesta, anche questa è destinata a passare: svanisce infatti in un pianissimo, su una cadenza sospesa che collega il successivo numero (1). Questo si apre in maniera rarefatta, l'indicazione di tempo reca Poco adagio. Così come Prometeo modellò i primi uomini a partire da un elemento semplice come il fango per poi infondere loro vita con il fuoco, così Beethoven parte dai nudi accordi delle principali funzioni armoniche di do maggiore, alternandoli a silenzi sempre più brevi per giungere infine a dar vita a un energico Allegro con brio in forma di rondò (in questo numero, alla fine della prima esposizione del *refrain*, si può scorgere un elemento dei primi violini che 10 anni più tardi troverà posto in quel particolarissimo movimento che è l'Allegretto scherzando dell'Ottava Sinfonia op. 93). Il successivo numero (2) prende le mosse da un Adagio in fa maggiore per poi tramutarsi in un dinamico Allegro con brio in re minore caratterizzato da una certa instabilità tonale. Una modulazione ci riporta in fa e collega il successivo numero (3), un rondò dalle qualità quasi di danza galante.

Il secondo atto si apre in re maggiore. Il numero 4 è caratterizzato da una certa staticità: dopo le quattro battute iniziali (Maestoso), la musica si dipana su un lungo unisono di note brevi degli archi, la dinamica non va mai oltre il piano. L'inaspettato ingresso dell'arpa si unisce all'inaspettata e istantanea modulazione per transizione a si bemolle. Questo movimento (5) è diviso in due ampie sezioni: un Adagio in quattro quarti e un Andate quasi Allegretto in sei ottavi; si tratta del più ricco da un punto di vista timbrico: nel numero si dispiegano un grande numero di interventi solistici dei legni a cui si interpone il timbro dell'arpa, mentre gli archi si limitano a fornire supporto armonico. La congiunzione tra le due sezioni è affidata a una cadenza del Violoncello solo, cui è affidata anche l'enunciazione, nel suo registro più teso ed espressivo, del tema in 6/8 (tema imparentato strettamente con il tema del finale) e protagonista indiscusso dell'Andante quasi Allegretto. Impossibile non pensare ai momenti più toccanti del Concerto Triplo op. 56 e, con rimpianto, a cosa avrebbe potuto significare una più ampia espressione di questo strumento in ambito solistico nella produzione beethoveniana.

Il numero 6, in sol maggiore, trova un carattere quasi di *polonaise*; a ben vedere la melodia può essere intesa come una variazione della melodia del numero 5.

Il 7, Grave, sempre in sol, vede l'alternanza di stentoree figurazioni puntate declamate all'unisono e da spianati momenti lirici. Con le dovute proporzioni la mente corre al secondo movimento del quarto Concerto per pianoforte.

L'8, un ampio Rondò, ha una concitazione degna di un finale d'opera.

Con uno scarto tonale straniante il 9 si apre con un Adagio in 3/4 in mi bemolle che lascerà il posto a un 4/4 in do minore dove l'oboe è protagonista, seguito poi da un acceso e drammatico Allegro molto, che

troverà calmandosi su do maggiore, stessa tonalità del successivo numero (10) una pastorale, e dei successivi due (11, 12).

Il numero 13 reca indicazione Terzetto Grotteski; dopo un'introduzione all'interno del brano si possono individuare 3 momenti distinti e ognuno con tema proprio, segue una coda.

Gli ultimi 3 numeri e il finale sono collegati dal punto di vista delle tonalità e portano a un accumulo di tensione che sfocerà nel Finale: il 14, solo della primadonna Cassentini, che impersonava la Creatura femminile, è in fa maggiore, e vede l'impiego del corno di bassetto; il 15, coro e solo di Viganò stesso, che interpretava la Creatura maschile è in si bemolle. Il finale è nella tonalità eroica per eccellenza: mi bemolle maggiore.

Il finale è basato su un tema caro a Beethoven, che fece la sua prima comparsa nella settima delle 12 Contraddanze WoO 8, usato poi anche nelle Variazioni op. 35 per pianoforte e soprattutto nel poderoso finale della terza Sinfonia op. 55; al contrario di quanto avviene in queste due opere, il tema è direttamente esposto nella sua forma integrale. Non abbiamo qui una raccolta di variazioni in senso stretto quanto piuttosto un ampio rondò dove, ad ogni *refrain*, il tema subisce qualche cambiamento ed il discorso viene reso via via più denso. Come secondo *couplet* viene utilizzato il tema di un'altra contraddanza tratta dalla stessa raccolta, l'undicesima. Prima della conclusione viene recuperato materiale proveniente dall'Allegro dell'Overture: il primo tema viene impiegato come soggetto per un breve momento fugato all'inizio dell'Allegro molto mentre il Presto finale fa uso di materiale sentito nello sviluppo. Un'ultima oasi di pace, data da un delicato e breve fraseggiare di clarinetti e corni precede le energiche battute conclusive di questa ampia opera, la cui importanza, oltre che nel suo valore intrinseco, risiede, forse maggiormente, nel modo in cui essa è in rapporto con l'intero corpus beethoveniano, e per le già discusse situazioni musicali che troveranno posto in opere successive e per la collocazione cronologica dell'opera: le Creature di Prometeo si collocano alla fine del cosiddetto primo periodo di Beethoven.

Questo Prometeo può essere dunque annoverato tra quelle composizioni passate in secondo piano rispetto ad altre ma che abbiamo imparato a conoscere e ad apprezzare, anche grazie alle celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Beethoven; composizioni meno frequentate dalla pratica concertistica e discografica (sebbene in tal senso l'Overture delle Creature abbia guadagnato una certa autonomia) che tuttavia sono stati importanti banchi di prova e strumenti di messa a punto per l'abilità compositiva del grande tedesco; composizioni senza le quali i capolavori che universalmente abbiamo amato per più di due secoli e verosimilmente ameremo ancora a lungo, avrebbero, con ogni probabilità, avuto connotati profondamente diversi.

Fabio Gentili

### **Prometeo classico-contemporaneo**

Ribelle ladro di scintille, strenuo oppositore dell'ordine divino, ma anche benefattore dell'umanità e portatore di progresso, la figura di Prometeo è presente nella storia della letteratura, dal mito greco alle opere contemporanee, sia come il dio che procura agli uomini la tecnica e per questo subisce una tremenda punizione, sia come il creatore che plasma simulacri dando loro la vita. Già nel nome abbiamo indicazioni della sua personalità profondamente consapevole: egli è «colui che riflette prima» e che decide di trasgredire la volontà del più potente tra gli dèi. Prometeo entra per la prima volta nella tradizione letteraria con il poeta greco Esiodo che, tra l'VIII e VII a.C. nella sua *Teogonia*, lo presenta come figlio di Giapeto e dell'oceanina Climene. Il Titano, in contrasto con il volere di Zeus, favorisce gli uomini donandogli il fuoco, di cui il padre degli dèi li aveva privati per vendetta. Il gesto scatena

terribili punizioni sia per lui che per l'umanità: egli è incatenato ad una colonna, mentre un'aquila gli divora il fegato che ogni giorno ricresce rendendo eterna la pena; mentre per gli uomini sarà Pandora, come è scritto nelle *Opere e i giorni* ai vv. 42-105 che, aprendo il celebre vaso, diventa, per loro, origine di tutti le sventure. La figura dell'eroe viene in modo più dettagliato indagata nei suoi interessantissimi chiaroscuri nella tragedia *Prometeo Incatenato*, la cui paternità è incerta. L'opera viene datata intorno al 460 a.C. e benché considerata tragedia di Eschilo dai critici alessandrini, suscita invece perplessità nei moderni. È interessante la raffigurazione di Zeus che molto si discosta dall'immagine del dio giusto, reggitore dei destini degli uomini, come appare nelle altre opere dell'autore greco. Nel *Prometeo*, infatti, egli riveste il ruolo del tiranno che punisce senza pietà colui che, disobbedendo alle leggi stabilite, concede il grande dono del fuoco ai mortali, permettendo che si attui il passaggio dalle tenebre dell'ignoranza alla luce dell'arte e della ragione. Come si legge nel v. 267, che sintetizza tutta la consapevolezza di Prometeo, egli stesso ammette: «volendo, volendo ho peccato». Tale coscienza nell'agire mette in movimento il gioco scenico e la tensione tragica tra il divino sovrano onnipotente e il Titano fermo nel suo convincimento che non rinnega il proprio ruolo di strenuo difensore dei valori umani. Dal Medioevo fino all'età contemporanea il personaggio riscuote l'ammirazione di intellettuali, filosofi e poeti, a partire da Boccaccio, che lo inserisce nella sua *Genealogia Deorum Gentilium*, scritto tra il 1350-1375, che propone l'immagine di un eroe che libera l'uomo dalla sua condizione primitiva. È con il XVIII secolo che il mito viene più volte rimaneggiato fino al raggiungimento di esiti talvolta antitetici. Nella Pandora, scritta intorno al 1740, Voltaire riprende il motivo eschileo della lotta contro Zeus, ma viene proposto con caratteristiche differenti: le azioni dell'eroe sono infatti mosse dal desiderio di conquistare l'amore di Pandora. Una lettura opposta viene offerta da Rousseau, che nel *Discours sur les sciences et les arts* del 1750, ci propone un Prometeo malefico, colpevole di aver corrotto la felicità umana. In pieno spirito preromantico, in seguito, Goethe nel suo *Prometeo* del 1773 ritorna al personaggio eroico, che si ribella per amore dell'umanità, ma che non può vincere sul volere del Destino. Interessante è la lettura che Schlegel dà nel *Prometeo* del 1797, che arrivando a plasmare un uomo d'argilla sempre felice, sfida l'ottusità di un mondo arcaico e retrivo. In questo panorama si giunge al *Die Geschöpfe des Prometheus (Le creature di Prometeo)* che Beethoven scrive nel 1801, un balletto in tre atti, su coreografie di Salvatore Viganò. Prometeo modella delle creature nella creta, che, prive di sentimento e ragione, si ribellano ad ogni tentativo di umanizzazione. L'eroe vorrebbe distruggere la sua opera, ma

viene fermato dal dio Pan. Sul Parnaso, monte sacro alle Muse, le creature verranno educate tramite quelle arti che, sole, nobilitano l'uomo. La lettura che Beethoven restituisce del mito priva la figura del Titano di quella centralità eroica ereditata dalla tradizione: le creature restano il punto focale dell'azione mentre il loro artefice, con una lettura che risente ancora del gusto di fine Settecento, ancora non può dirsi un ribelle fiero della propria indipendenza dagli dèi. Pochi anni dopo, il mito di Prometeo torna nelle pagine di Fauré e Orff, quest'ultimo cantato in greco, mentre l'omonimo poema sinfonico di Liszt si rifarà al *Prometeo liberato* di Herder. Celebre ripresa successiva è quella di Byron, *Prometheus* del 1816, seguito da Mary Shelley con *Frankenstein or the modern Prometheus* del 1818. L'appassionante vicenda interessa anche Giacomo Leopardi che ne *La scommessa di Prometeo* del 1824, in una visione pessimistica, sottolinea il fallimento di un eroe che non eleva gli uomini con la tecnica, ma realizza di aver creato l'essere imperfetto per eccellenza. In questo scenario si colloca un'opera straordinaria per la sua unicità, il *Prometheus Unbound* del 1820 di Percy Bysshe Shelley. Questa si basa sulla tragedia perduta del *Prometeo Liberato*, dall'attribuzione incerta, di cui non resta quasi nulla, se non qualche frammento. Shelley si focalizza su una parte del mito che, fino a quel momento, non era stata debitamente approfondita: la liberazione di Prometeo da parte di Eracle e la sua successiva vittoria

sugli dèi. Lo scrittore inglese si stacca dalla tradizione del mito, secondo la quale Prometeo si ricongiungeva con Zeus. Questi, che rappresenta il male e il dolore che minaccia l'umanità, viene affrontato senza timore dall'eroe, ma è soltanto nel momento in cui viene sconfitto che Prometeo e l'umanità intera ritrovano le rispettive libertà. Il lieto fine, tuttavia, ha un sapore amaro: nel Cielo non può essere ricercato alcun bene, né può esistere potenza superiore che salvaguardi il mondo. Gli uomini possono essere immortali solo nello spirito e alla fine del primo atto Shelley scrive: «*Prometheus declares that peace comes with death*». Questa dimensione prettamente umana viene ripresa da Nietzsche nella *Nascita della tragedia* del 1872: Prometeo è l'eroe che dà significato alla realtà tramite il proprio io, che si precipita con forza all'interno del flusso del cambiamento. Il fuoco che è stato rubato, infatti, apre all'uomo una dimensione dinamica del mondo, che viene visto come sintesi di possibilità infinite, in continua mutazione. Il fuoco che Prometeo porta agli uomini è sapere, potere, possibilità e libertà. La sofferenza che segue la punizione è il prezzo da pagare per liberare l'uomo dalla sua finitezza, è ciò che permette ai viventi di esplicitare tutte le proprie potenzialità tramite la tecnica e l'autoaffermazione. Il fascino rivoluzionario e il sacrificio di Prometeo non lasceranno insensibile neanche Karl Marx che, nella sua tesi di laurea in filosofia all'università di Jena, dal titolo *Differenza fra la filosofia della natura di Democrito e quella di Epicuro*, del 1841, chiama il Titano «il più nobile deisanti e dei martiri del calendario filosofico». Liberando il mondo da ogni forma d'alienazione e di reificazione, egli avrebbe reso l'uomo un soggetto partecipe e cosciente del suo destino anziché oggetto dominato dall'esterno.

Nel XX secolo Prometeo diventa l'eroe che si affatica in una strenua ricerca del bene, all'interno di un universo problematico che ha visto e subito tutti gli orrori del "Secolo breve". In questo contesto Cesare Pavese, nel 1946, nei *Dialoghi con Leucò*, si identifica con il Prometeo incatenato alla rupe, stanco, vinto e solo in quell'aspirazione al bene che non trova modo di esprimersi e in quel titanico rifiuto di venire a patti con la propria epoca. Subito dopo, Camus ne *L'uomo in rivolta* del 1951 porta a compimento lo spirito che aveva animato fino a quel momento il '900, offrendoci una sintesi che sarà alla base della visione contemporanea di Prometeo. Egli è colui che realizza una rivolta metafisica, intesa come ribellione al male che permea il mondo: Prometeo, conoscendo la misera condizione umana, cerca di migliorarla con il dono del fuoco, concedendo agli uomini angosciati dall'idea della morte una speranza per rendere sopportabile il destino che li attende, affrontare il presente, incidere sul futuro.

Nel 1984 arriva sulle scene *Prometeo tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono sul libretto di Massimo Cacciari, assemblato con contributi funzionali alla spazialità della partitura. Una lettura del mito che diventa simbolo dei mali della modernità e dell'alienazione che Renzo Piano, in veste di scenografo, colloca in una suggestiva arca. Il Prometeo del XXI secolo, incatenato dai «falsi miti», si interroga sul bene dell'umanità e in una sorta di profezia auto avverante comprende l'ineluttabilità tragica e fatale delle «cieche speranze», prendendo coscienza dei rischi e dei pericoli di un cattivo uso del progresso e di una tecnica sempre più debole della necessità. Il successo del mito e della sua continuità e fascinazione nelle giovani generazioni si spiega per quello «spirito guerrier» che contraddistingue l'eroe capace di rispondere alla chiamata, alle responsabilità, alle sfide del futuro.

Diletta Pompei

## **Die Geschöpfe des Prometheus (Le creature di Prometeo), op. 43 (1800 – 1801) Musica per il balletto**

Ouverture: *Adagio – Allegro molto con brio* "La Tempesta"

*II. Adagio*

*III. Allegro vivace*

*IV. Maestoso - Andante*

*V. Adagio*

*VI. Un poco Adagio - Allegro*

*VII. Grave*

*VIII. Marcia. Allegro con brio*

*IX. Adagio*

*X. Pastorale. Allegro*

*XI. Andante*

*XII. Maestoso*

*XIII. Allegro*

*XIV. Andante*

*XV. Andantino*

*XVI. Allegretto*