



## ART IN A COFFEE CUP

I raffinati colori di Martino Zanetti interpretano la nuova linea di porcellane creata da Hausbrandt per celebrare il rituale della pausa caffè nei locali più esclusivi. I profili delle rose, rivelati dagli acquerelli, incorniciano lo sfondo bianco, dove lo sguardo può abbandonarsi a un piacevole equilibrio di sfumature e far riscoprire tutte le percezioni dei sensi.



**HAUSBRANDT**

hausbrandt.it



FEST

*Maria Callas*  
**MARIA CALLAS**

at  
**TEATRO LA FENICE**

From the 11th of September 2015  
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro  
Ticket includes entrance to the exhibition  
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita  
Information and tickets [www.venezianica.it](http://www.venezianica.it)  
call center HelloVenezia: +39 041 2424



La Griffe Roma



Hotel Papadopoli Venezia

A COLLECTION OF MEMORABLE BOUTIQUE HOTELS

[sofitel.com](http://sofitel.com) - [accorhotels.com](http://accorhotels.com)

# Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi

Il Teatro La Fenice apre le porte a privati ed aziende per l'organizzazione di eventi unici e prestigiosi nei propri spazi. Da cene di gala a visite guidate esclusive, da convention aziendali a concerti privati ed eventi ad hoc, tutti disegnati su misura per soddisfare le diverse esigenze e preferenze del cliente.



**FEST**

FENICE EDIZIONI TEATRALI

Informazioni: [www.festfenice.com](http://www.festfenice.com)  
Tel. 041786676 - Fax 041786677

# THE MERCHANT<sup>®</sup> OF VENICE

## GRAN TEATRO LA FENICE

Eau de Parfum  
pour Homme et pour Femme

Merging of olfactory notes with  
musical harmonies.



[themerchantofvenice.com](http://themerchantofvenice.com)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



## Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2018-2019

*trasmesse in diretta o in differita*

*dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

venerdì 23 novembre 2018 ore 19.00

**Macbeth**

venerdì 8 febbraio 2019 ore 19.00

**Il sogno di Scipione**

venerdì 15 febbraio 2019 ore 19.00

**Il re pastore**

domenica 24 febbraio 2019 ore 15.30

**L'italiana in Algeri**

martedì 23 aprile 2019 ore 19.00

**Dorilla in Tempe**

venerdì 10 maggio 2019 ore 19.00

**Turandot**

sabato 18 maggio 2019 ore 15.30

**Aida**

Concerti della Stagione Sinfonica 2018-2019

*trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Myung-Whun Chung (sabato 3 novembre 2018)

Kerem Hasan (sabato 10 novembre 2018)

Jérémie Rhorer (venerdì 11 gennaio 2019)

Juraj Valčuha (venerdì 12 aprile 2019)

Diego Fasolis (venerdì 19 aprile 2019)

Jonathan Webb (venerdì 7 giugno 2019)

FONDAZIONE  
**AMICI DELLA FENICE**

STAGIONE 2018-2019



Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

*Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.*

*Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).*

Caratteristiche tecniche:

*estensione fa<sup>1</sup> - fa<sup>5</sup>,  
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,  
dimensioni 247×93×28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice  
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*

*e-mail: [info@amicifenice.it](mailto:info@amicifenice.it)  
[www.amicifenice.it](http://www.amicifenice.it)*

*Incontri con l'opera*

giovedì 15 novembre 2018

GIORGIO PESTELLI

**Macbeth**

martedì 11 dicembre 2018

SILVIA POLETTI

**Romeo e Giulietta**

lunedì 21 gennaio 2019

LUCA CIAMMARUGHI

**Werther**

martedì 5 febbraio 2019

GIANNI GARRERA

**Il sogno di Scipione**

martedì 12 febbraio 2019

LUCA MOSCA

**Il re pastore**

martedì 19 febbraio 2019

GIOVANNI BIETTI

**L'italiana in Algeri**

lunedì 18 marzo 2019

PAOLO BARATTA

**Otello**

mercoledì 17 aprile 2019

FRANCO ROSSI

**Dorilla in Tempe**

martedì 7 maggio 2019

SANDRO CAPPELLETTI

**Turandot**

martedì 14 maggio 2019

MICHELE GIRARDI

**Aida**

venerdì 14 giugno 2019

LUCA MOSCA

**Don Giovanni**

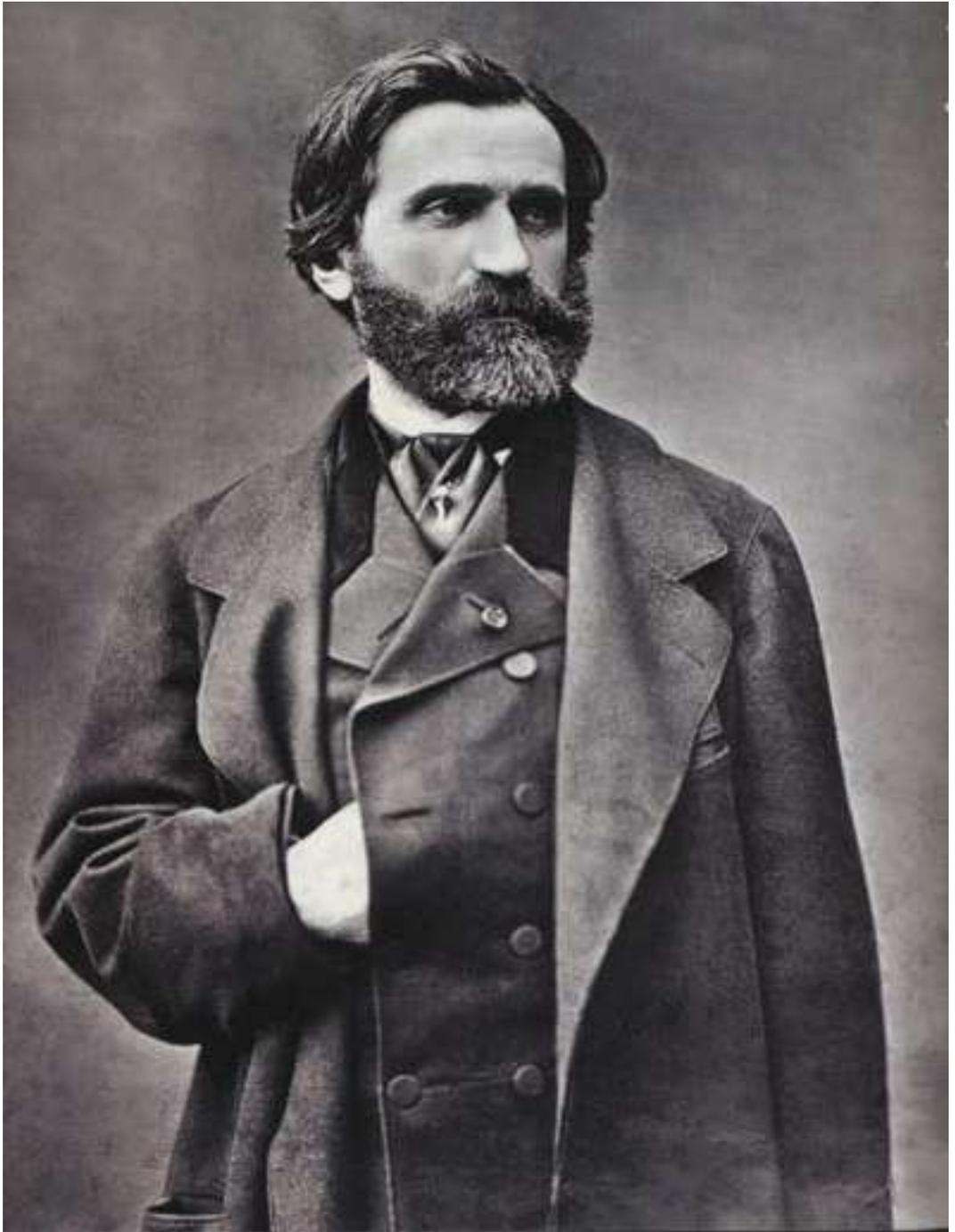
lunedì 9 settembre 2019

TITO CECCHERINI, FORTUNATO ORTOMBINA,

SALVATORE SCIARRINO

**Luci mie traditrici**

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00  
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



*Giuseppe Verdi (1813-1901) in una delle fotografie scattate a Parigi, nella prima metà degli anni Cinquanta, da André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889).*

# VENEZIAMUSICA

*e dintorni*

LIRICA E BALLETO  
STAGIONE 2018-2019

## AIDA

**Teatro La Fenice**

sabato 18 maggio 2019 ore 19.00 turno A

*in diretta su* 

mercoledì 22 maggio 2019 ore 19.00

giovedì 23 maggio 2019 ore 19.00 turno E

domenica 26 maggio 2019 ore 15.30 turno B

martedì 28 maggio 2019 ore 19.00 turno D

giovedì 30 maggio 2019 ore 19.00

venerdì 31 maggio 2019 ore 19.00

sabato 1 giugno 2019 ore 15.30 turno C

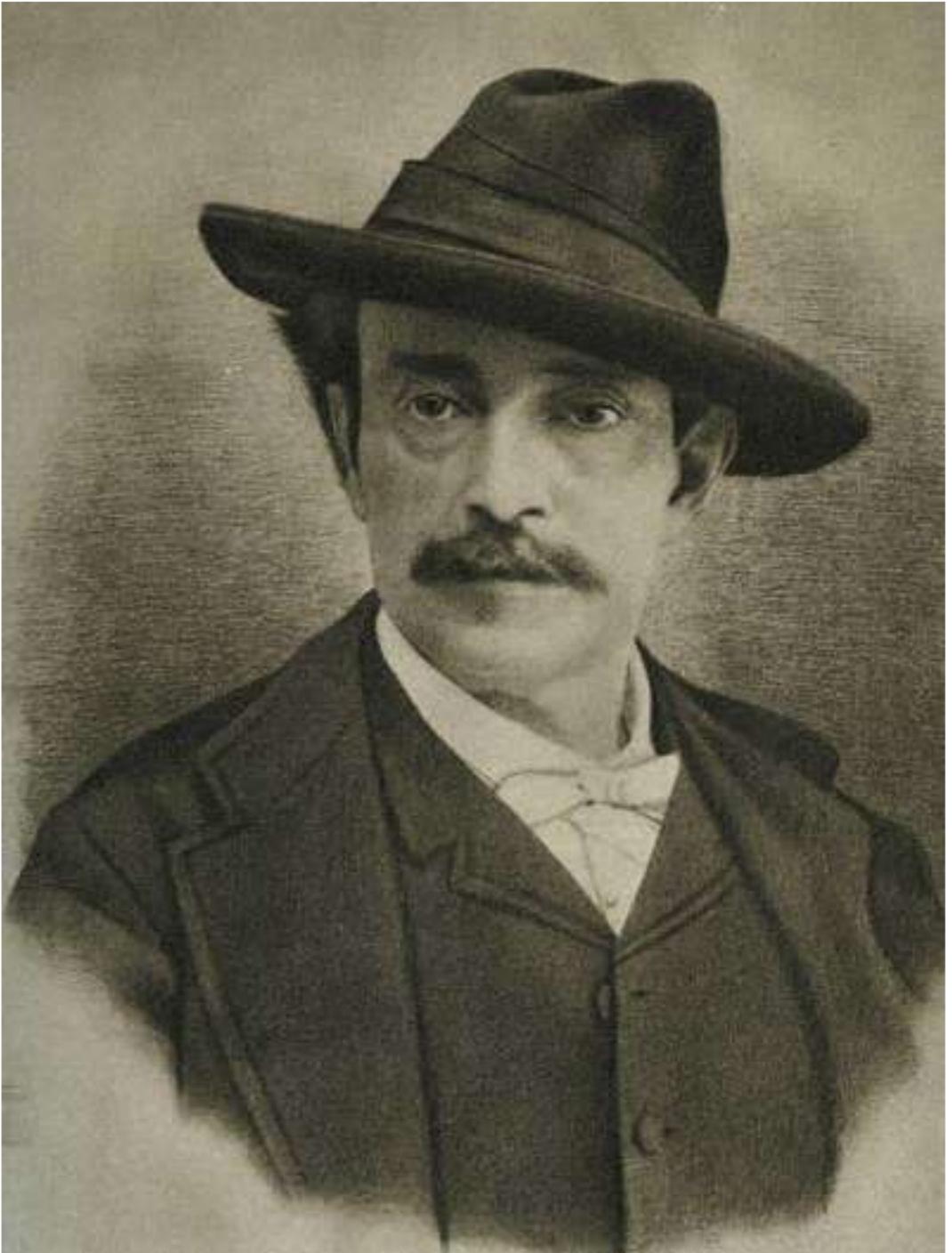
*La recita di domenica 26 maggio 2019 sarà trasmessa  
in diretta su [www.france.tv](http://www.france.tv) (France Télévisions)*

**france•tv**

**OXYMORE**  
percolazioni



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



*Il poeta Antonio Ghislanzoni (1824-1893), librettista di Aida (Museo Civico di Lecco).*

La locandina	13
<i>Aida</i> in breve	15
<i>a cura di Gianni Ruffin</i>	
<i>Aida</i> in short	18
Argomento	21
Synopsis	23
Argument	25
Handlung	27
Il libretto	29
Un'opera da <i>Grande Boutique</i>	49
<i>di Marcello Conati</i>	
Guida all'ascolto	75
<i>di Emanuele d'Angelo</i>	
Bepi Morassi: «Mauro Bolognini, un grande inventore di atmosfere»	79
<i>a cura di Leonardo Mello</i>	
Bepi Morassi: "Mauro Bolognini, the great inventor of atmosphere"	82
Riccardo Frizza: «Un'opera politica e proiettata nel futuro»	85
Riccardo Frizza: "A political opera projected into the future"	88
<i>Aida</i> alla Fenice	91
<i>a cura di Franco Rossi</i>	
MATERIALI	
I costumi di <i>Aida</i>	105
<i>di Aldo Buti</i>	
Mauro Bolognini regista d'opera	106
<i>di Roberto Pugliese</i>	
CURIOSITÀ	
Antonietta Pozzoni, veneziana, è stata la prima <i>Aida</i>	109
Biografie	110
IMPRESA E CULTURA	
Giuseppe Pisi: «Italianità e innovazione come valori imprescindibili»	119
DINTORNI	
L'omaggio a Peter Maag, nel centenario della nascita	123
La Fenice campione europeo di calcio per teatri	126



# AIDA

*opera in quattro atti*

*libretto di* **Antonio Ghislanzoni**

*musica di* **Giuseppe Verdi**

prima rappresentazione assoluta: Il Cairo, Teatro dell'Opera, 24 dicembre 1871

*personaggi e interpreti*

*Il re d'Egitto* Mattia Denti

*Amneris* Irene Roberts (18, 23, 26, 30/5, 1/6)  
Silvia Beltrami (22, 28, 31/5)

*Aida* Roberta Mantegna (18, 23, 26, 30/5, 1/6)  
Monica Zanettin (22, 28, 31/5)

*Radamès* Francesco Meli (18, 23, 26, 30/5, 1/6)  
Diego Cavazzin (22, 28, 31/5)

*Ramfis* Riccardo Zanellato (18, 23, 26, 30/5, 1/6)  
Simon Lim (22, 28, 31/5)

*Amonasro* Roberto Frontali (18, 23, 26, 30/5, 1/6)  
Luca Grassi (22, 28, 31/5)

*Gran sacerdotessa* Rosanna Lo Greco

*Messaggero* Antonello Ceron

*maestro concertatore e direttore*

**Riccardo Frizza**

*regia*

**Mauro Bolognini**

*ripresa da* Bepi Morassi

*scene* Mario Ceroli, *costumi* Aldo Buti

*light designer* Fabio Baretin, *coreografo* Giovanni Di Cicco

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

**Nuovo Balletto di Toscana**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
con sopratitoli in italiano e in inglese

costumi dell'Archivio storico Cerratelli di Pisa



## NUOVO BALLETTTO DI TOSCANA

*direzione artistica* Cristina Bozzolini, *ballerini* Lisa Cadeddu, Ilaria Centola, Beatrice Ciatini, Matilde Di Ciolo, Veronica Galdo, Angelica Mattiazzi, Cristina Acri, Martina Rudari, Jody Bet, Matteo Capetola, Mattia Luparelli, Francesco Petrocelli, Paolo Rizzo, Alessandro Torresin, Aldo Nolli, Carmine Catalano, Alberto Diano, Niccolò Poggini, Leonardo Sinopoli

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Laura Colonnello; altro maestro del Coro Roberto Brandolisio; consulente artistico per la danza Franco Bolletta; assistente alla regia Laura Pigozzo; assistente alla direzione degli allestimenti scenici Serena Rocco; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Alberto Boischio; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; capo macchinista Massimiliano Ballarini; 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 e calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; costumi Fondazione Cerratelli (Pisa); attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Rancati (Roma); trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); parrucche RP Studio (Roma); traduzione inglese sopratitoli Rosemary Forbes; sopratitoli Studio GR (Venezia)

## *Aida* in breve

a cura di Gianni Ruffin

Esclusi il rifacimento di *Simon Boccanegra* e la versione italiana di *Don Carlo*, *Aida*, presentata al Teatro dell'Opera del Cairo il 24 dicembre 1871, occupa il terzultimo posto nella cronologia delle opere teatrali di Verdi; per lungo tempo essa sembrò addirittura l'ultima fatica operistica del maestro: a più d'un quindicennio di distanza sarebbero seguite le partiture di *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Il rallentamento dell'attività creativa verdiana, osservabile già a partire dagli anni Sessanta-Settanta, ebbe motivazioni plurime: la tranquillità economica ottenuta grazie alla definitiva affermazione artistica consentiva ritmi di lavoro più moderati, permettendo una maggior ponderazione nelle scelte artistiche, compositive e drammaturgiche, riflessa anche nella particolare circospezione adottata nella ricerca di libretti adeguati.

Per più ragioni, tuttavia, la scelta del libretto di *Aida*, che sopraggiunse a conclusione d'una lunga fase contrassegnata da incertezze e tentennamenti (tra le varie ipotesi prese corpo anche quella di un'opera comica tratta dal *Tartuffe* di Molière), non ebbe esclusivamente motivazioni artistiche: essa venne accettata da Verdi a seguito di numerose profferte (a lungo respinte) provenienti dal *kedivè* d'Egitto – che intendeva commissionare un'opera di soggetto egizio per l'inaugurazione del canale di Suez – cui Verdi infine acconsentì non solo per ragioni artistiche, ma anche concorrenziali (sembrava profilarsi un'alternativa nel nome di Wagner) e contrattuali: oltre a potersi avvalere di vari diritti minori, Verdi – che per *Aida* venne tra l'altro insignito del titolo di Commendatore dell'Ordine Ottomano – avrebbe fatto fare il libretto a propria discrezione e avrebbe scelto personalmente il direttore della prima, il tutto per centocinquantamila franchi, quattro volte l'onorario ottenuto per il precedente *Don Carlos*.

L'intermediario principale nelle travagliate trattative – che subirono perfino gravi condizionamenti dalla guerra franco-prussiana – fu proprio uno dei due librettisti del *Don Carlos*: Camille Du Locle (che aveva avuto dei contatti con l'egittologo Auguste Mariette, incaricato dal *kedivè* alla gestione del progetto-*Aida*). Du Locle, che in quegli anni contava sulla stretta amicizia di Verdi, stese di fatto l'intero piano dell'opera sulla falsariga di un soggetto delineato da Mariette. Antonio Ghislanzoni, universalmente accreditato come il librettista dell'*Aida*, fornì di fatto solo il lavoro di versificazione. Di certo i richiami all'esperienza artistica di Du Locle e alla grandiosità dell'occasione giovano alla comprensione di un lavoro strettamente imparentato al paradigma del *grand opéra* parigino: *Aida* ne rispetta i luoghi tipici quali lo stretto intreccio fra vicenda personale e conflitto storico-politico e il

vistosissimo impiego di grandi scene di massa, nonché del balletto. Tuttavia, a guardarla più da vicino, dallo spettacolo parigino per eccellenza *Aida* si diversifica per motivi non secondari: evidente è innanzitutto la genericità dell'epoca storica, una genericità cui fanno perfettamente gioco trombe di scena ispirate a modelli non egizi ma romani, così come melodie 'esotiche' completamente inventate («inventare il vero» è, come sappiamo, il motto di sapore manzoniano con cui Verdi suggellò l'attitudine del proprio genio drammaturgico); inoltre Verdi, in ciò pienamente inserito nella tradizione del melodramma italiano, appare votato più all'indagine dell'individuo che a una drammaturgia storica con soggetti di massa, talché nel suo teatro l'ambientazione d'epoca non risulta mai un aspetto centrale ed esclusivo. Un altro carattere di *Aida*, la sua organicità, documenta di fatto un superamento del *grand opéra* sul suo stesso terreno: nonostante le cospicue dimensioni del lavoro, Verdi non vi rinnega l'istanza fondamentale del ritmo drammatico, tradotta nel principio della necessità drammaturgica di ogni istante rappresentato: com'è stato osservato *Aida* è l'unico *grand opéra* cui non si possa tagliare una sola battuta, nemmeno quelle del balletto.

*Aida* è opera *sui generis* anche nella struttura drammatica, singolarmente arcaica rispetto allo stesso sviluppo storico dell'opera italiana: essa è infatti imperniata su di uno schema triangolare (Radamès-Aida-Amneris) assolutamente tipologizzato nel teatro lirico e di prosa, i cui contenuti presentano forti punti di contatto con modelli precedenti (cfr. ad esempio la somiglianza tipologica intercorrente fra la protagonista dell'opera e la principessa Ilia dell'*Idomeneo* mozartiano): ciò sorprende in un'epoca che – come scrive il musicologo Julian Budden – «richiedeva di solito soggetti nuovi e originali, con personaggi specifici e irripetibili che erano in quegli anni diventati la norma perfino in Italia».

*Aida* è opera dal significato storico complesso: lavoro che, come di rado accade nella storia, riunisce aspetti retrospettivi in una sorta di sintesi conclusiva e par compendiare un'intera epoca nel presentimento della sua fine. Alcuni commentatori hanno identificato in essa l'opera più 'perfetta' di Verdi:



*Aldo Buti, figurini per Aida di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1978. Regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Ceroli, costumi di Aldo Buti.*

un'opera che, per questa ragione, può anche essere considerata un po' 'fredda', quantomeno al paragone con il vicino *Don Carlos*. Verdi, al tavolo di lavoro, si destreggia con assoluta sicurezza: non appare casuale che nelle lettere riguardanti direttamente *Aida* egli esprima alcune delle più chiare formulazioni della sua poetica, cui ha fatto riferimento tutta la musicologia nel tentativo di spiegare l'intero fenomeno-Verdi, come se, in un particolare momento retrospettivo, egli riuscisse a esplicitare con maggior lucidità le proprie convinzioni ed esigenze. A Ghislanzoni egli obietta ad esempio la mancanza della «parola scenica»: concetto non meno che cardinale per la sua concezione del rapporto fra testo e musica. Sempre scrivendo a Ghislanzoni egli formula un'altra dichiarazione capitale: «per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige, [...] per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica».

Lavorando all'*Aida*, Verdi si erge a difensore della tradizione («io sono sempre d'opinione che le cabalette bisogna farle quando la situazione lo domanda»), di fatto schierandosi contro quel facile conformismo che si cela nell'anticonformismo di certa pretesa modernità («in questo momento è venuto di moda di gridare e non volere le cabalette. È un errore uguale a quello di una volta, che non si voleva altro che cabalette. Si grida tanto contro il convenzionalismo e se ne abbandona uno per abbracciarne un altro! Oh! i gran pecoroni!!»).

*Aida* chiude un periodo non solo per Verdi, ma per l'intera età dell'oro del melodramma ottocentesco italiano: stagione (aperta da un'opera come *Semiramide* di Rossini che con *Aida* reca più di qualche assonanza) identificabile non solo nel nome di suoi celebri protagonisti come Bellini e Donizetti, ma anche definita da comuni caratteri e convenzioni: composti in un'epoca di crisi per la tradizione melodrammatica italiana, *Otello* e *Falstaff* appariranno lavori radicalmente nuovi e lontani non solo per la distanza temporale intercorsa, ma anche perché liquidano definitivamente le convenzioni del melodramma ottocentesco, ancora vive e operanti nell'*Aida*. Sotto il segno di questo capolavoro si chiude un capitolo storico anche nel rapporto fra opera (artefice) e pubblico: un rapporto che in seguito svilupperà, nella storia dell'opera come di quasi tutte le arti, la fase problematica tuttora perdurante. Qualcuno ha notato che, in questo senso, l'opera italiana (intesa, nel senso forte, come vitale denominatore, come collante capace di superare, almeno in parte, distinzioni politiche, regionali, di classe e di censo) 'muore' con *Aida*, e muore proprio in concomitanza con la 'nascita' dell'Italia unita... Diffusa è l'idea che l'arte in qualche modo 'rifletta', a suo modo, i coevi mutamenti sociali: può forse essere questo un motivo di riflessione per provare ad ascoltare *Aida* con consapevolezza maggiore di quella richiesta al pubblico da quella sorta d'intrattenimento circense cui oggi giorno essa viene comunemente degradata.

## *Aida* in short

Excluding the reworking of *Simon Boccanegra* and the Italian version of *Don Carlo*, *Aida* is the third last of Verdi's operas and debuted at the Cairo Opera House on 24 December 1871. For a long time it seemed to have been the composer's very last opera but then just over fifteen years later, he completed *Otello* (1887) and *Falstaff* (1893). There were a variety of reasons for Verdi's less prolific production, starting in the sixties and seventies: the financial well-being he had achieved after having established himself in the music world enabled him to work less, allowing him greater reflection in his artistic, composition and theatre choices, and this was also reflected in the particular care he took when choosing suitable librettos.

However, for a variety of reasons the choice of the libretto for *Aida*, which followed a lengthy period of uncertainty and dithering (one of the possible hypotheses was a comic opera based on *Tartuffe* by Molière), was not just an artistic one. Verdi accepted it after numerous offers (refused) from the *kedivè* of Egypt, who wanted to commission a opera with an Egyptian subject for the opening of the Suez Canal; Verdi finally agreed, not only because of artistic reasons, but also because of competition (Wagner's name seemed to have been an alternative), and contractual issues: in addition to being able to take advantage of various less important rights, Verdi, who was also given the title of Commander of the Ottoman Order for *Aida*, would have also been able to choose a libretto at his discretion, and been able to choose the conductor of the première himself, all of which for the sum of one hundred and fifty francs, four times the fee he had received for *Don Carlos*.

The intermediary of the turbulent negotiations, which also suffered greatly because of the Franco-Prussian war, was one of the two librettists of *Don Carlos*: Camille Du Locle, who had been in contact with the Egyptologist Auguste Mariette, who had been appointed by the *kedivè* to manage the *Aida* project. In those years Du Locle could count on his close friendship with Verdi and drafted the entire plot of the opera along same lines as a subject proposed by Mariette. Universally accredited as the librettist of *Aida*, Antonio Ghislanzoni was actually only responsible for the versification. Without a doubt the attraction of Du Locle's artistic experience and the grandeur of the occasion were both of help to the appreciation of a work that was closely related to the paradigm of Parisian *grand opéra*: *Aida* respected its typical characteristics such as the close relationship between personal affairs and a historical-political conflict and the flamboyant use of great scenes of the masses, as well as ballet. Nevertheless, if

one looks more closely, *Aida* differs considerably from Parisian opera *par excellence* in ways that are anything but secondary: first and foremost the generic nature of the historical period, with perfect trumpet scenes inspired by Roman, not Egyptian models, and completely invented ‘exotic’ melodies (“inventing the truth” is, as we know, the Manzoni-style motto with which Verdi sealed his own approach to the theatre); furthermore, following the tradition of Italian melodrama Verdi seems more intent on studying the individual than a historical drama with subjects for the masses, to the extent that in his works the historical setting is never central or exclusive to the whole. Another characteristic of *Aida* is its overall structure, which is evidence of having surpassed *grand opéra* on its own ground: despite the considerable dimensions of the work, not for one instant does Verdi renounce the fundamental issue of dramatic pace, translated into the principle of the dramatic need for each and every moment of the action; *Aida* is the only *grand opéra* in which one cannot cut a single bar, not even the ballet.

Being particularly archaic as regards the actual historical development of Italian opera, also as far as its dramatic structure is concerned *Aida* is unique; in fact, it hinges on the three points of a triangle (Radamès-Aida-Amneris), which had become common practice in both opera and prose, and its contents share considerable similarities with earlier models (cf. for example, the typological similarity between the protagonist in the opera and princess Ilia in Mozart’s *Idomeneo*). According to the musicologist Julian Budden, this was surprising in an age that “usually required new and original subjects, with specific, unique characters that had even become the norm in Italy in that period.”



Mario Ceroli, bozzetto per *Aida* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1978. Regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Ceroli, costumi di Aldo Buti.

*Aida* is an opera with a complicated historical meaning: as is rarely the case in history, it unites retrospective aspects in a sort of conclusive synthesis and seems to summarise an entire age in the premonition of its destiny. Some critics consider this to be Verdi's most 'perfect' opera: one that which, for this very reason, can also be considered a little 'cold', at least in comparison to its chronologically closer *Don Carlos*. Verdi works with the utmost confidence and appears to be no coincidence that when writing about *Aida* he expresses some of the clearest expressions of his poetics; and it is to these that all of musicology has referred to in an attempt to explain the whole "Verdi-phenomenon", as if he were able to explain with greater clarity his own convictions and needs, at a particular retrospective moment. For example, he criticises Ghislanzoni because the "*parola scenica*" [the theatrical impact of the words] is missing – a concept that was key to his conception of the relationship between the text and music. In another letter to Ghislanzoni he formulated a further crucial declaration: "to be able to say clearly and distinctly what the action requires, [...] at times it is necessary for poets and composers to have the talent not to write either poetry or music".

Whilst working on *Aida*, Verdi emerged as a defender of tradition ("I always hold that one must make cabalettas if the situation demands"), actually siding against the facile conformism behind the anti-conformism of certain expectations of modernity ("at the moment it has become fashionable to shout and not want cabalettas. It is the same mistake as in the past, when all they wanted was cabalettas. They shout so much against conventionalism, abandoning one simply to embrace another! Oh! Such poor spirited people!").

*Aida* marked the end of a period not only for Verdi, but for the entire golden age of Italian nineteenth century opera; a season that began with an opera like Rossini's *Semiramide* and that has more than one aspect in common with *Aida*, it can be identified not only by the names of its renowned protagonists such as Bellini and Donizetti, but also defined by common characteristics and conventions. Composed in what was a period of crisis for the tradition of Italian opera, *Otello* and *Falstaff* appeared radically new and light years away, not only temporally speaking, but also because, for once and for all, they put an end to the conventions of nineteenth century that were still alive and kicking in *Aida*. This masterpiece also marks the end of a historical chapter as regards the relationship between the opera (artifice) and the public; this was one that was to develop further in the history of opera, leading to its problematical phase that still continues today, as was the case for nearly all the other arts. In this sense it has been observed that *Aida* marked the death of Italian opera (understood as a vital denominator able to overcome political, regional, class and census distinctions, at least partially), and that it died with the 'birth' of a unified Italy ... The idea that in its own way art somehow 'reflects' contemporary social changes is widespread: this might be a reason for reflection, encouraging us to listen to *Aida* with greater awareness than is usually demanded of the public by the sort of circensian entertainment it is generally degraded to nowadays.

# Argomento

## ATTO PRIMO

*Menfi, palazzo reale.* Il sacerdote Ramfis e il capitano Radamès discutono degli ultimi accadimenti: l'esercito etiope è nuovamente sul piede di guerra; Iside ha rivelato a Ramfis il nome del comandante delle truppe egizie da contrapporre agli etiopi. Rimasto solo, Radamès sogna d'essere lui stesso il condottiero designato e di restituire il patrio suolo alla schiava Aida (figlia del re d'Etiopia Amonasro) di cui è innamorato. Amneris, innamorata a sua volta di Radamès, sopraggiunge a indagarne i sentimenti profondi, quindi appare Aida; Amneris intuisce il sentimento che intercorre fra i due. Il re d'Egitto, Ramfis e una schiera di seguaci, vengono a sapere che gli etiopi, guidati dal re Amonasro, hanno invaso l'Egitto e stanno marciando su Tebe. Il re rivela che Iside ha indicato in Radamès il condottiero degli egizi; Aida è atterrita dalla prospettiva per cui invece Radamès gioisce. Rimasta sola, la principessa etiope medita sul grave imbarazzo in cui si trova: divisa fra amor di patria e sentimento personale, prega gli dei perché abbiano pietà della sua sofferenza.

*Menfi, tempio di Vulcano.* Ramfis, i sacerdoti e le sacerdotesse invocano il dio affinché sia favorevole alle armate egizie.

## ATTO SECONDO

*Sala nell'appartamento di Amneris.* Le schiave stanno abbigliando Amneris per la festa trionfale. La principessa egizia nutre ancora il sospetto sui sentimenti di Aida, che riesce finalmente a carpire comunicandole la finta notizia della morte di Radamès: verificata la certezza dei propri dubbi, Amneris getta la maschera e svela l'inganno, giurando vendetta. Nello sfondo una fanfara e un coro trionfale alludono alla vittoriosa impresa di Radamès.

*Tebe, all'ingresso della città.* Il popolo inneggia alla vittoria. Le truppe egizie sfilano davanti al re; da ultimo, su di un baldacchino, segue Radamès, che viene incoronato da Amneris e cui il re s'impegna a esaudire qualsiasi desiderio. I prigionieri vengono condotti innanzi al re; fra questi Aida riconosce Amonasro, suo padre, che implora pietà, non per sé ma per i suoi guerrieri. All'implorazione si uniscono Aida, i prigionieri e le schiave, in contrasto con Ramfis e i sacerdoti. Interviene Radamès che, ricordando il pegno del re, chiede la grazia per i prigionieri; di fronte alle successive obiezioni di Ramfis, il re decide: Aida e Amonasro resteranno prigionieri, tutti gli altri saranno liberati. Il re assegna in premio a Radamès la mano di Amneris. Le glorificazioni del popolo chiudono la scena.

## ATTO TERZO

*Le rive del Nilo.* Nel tempio s'invoca Iside. Sbarcano Amneris e Ramfis ed entrano nel tempio per compiere i voti propiziatori nella vigilia delle nozze. Per un segreto convegno con Radamès appare sul luogo anche Aida, che rievoca nostalgicamente il suo paese. Soprraggiunge però Amonasro che le promette il ritorno in patria, la gloria e l'amore, a patto di riuscire a carpire agli egizi la via ch'essi seguiranno: il popolo etiope potrà sorprenderli; Aida dovrà riuscire a farsi rivelare il segreto da Radamès. Sgomenta, Aida infine accetta. Giunge allora Radamès; Aida, per sottrarsi all'imposizione del padre, lo implora di fuggire insieme a lei: Radamès non comprende, ella allora lo accusa di non amarla; l'eroe infine si convince: fuggiranno insieme, attraverso le vie di Nàpata. Si palesa allora Amonasro. Radamès comprende di essere disonorato, Aida e Amonasro cercano di confortarlo ma sopraggiungono Ramfis e Amneris. Amonasro cerca di uccidere la principessa egizia, ma viene fermato da Radamès e fugge quindi insieme alla figlia, inseguito dalle guardie. Radamès si consegna all'autorità dei sacerdoti.

## ATTO QUARTO

*Sala nel palazzo del re.* Presso la porta che immette nella sala sotterranea delle sentenze, Amneris medita di salvare Radamès. Entra quest'ultimo, condotto dalle guardie; Amneris lo scongiura di discolarsi, ma l'eroe dichiara di volere la morte. La principessa rivela che Aida è ancora viva: Radamès, che la credeva uccisa, comprende che la propria morte servirà a proteggere l'amata. Nel sotterraneo i sacerdoti e Ramfis invocano la giustizia divina, Radamès rifiuta di discolarsi e viene condannato a essere sepolto vivo. Amneris invoca invano pietà, quindi scaglia il suo anatema sui sacerdoti.

*Interno del tempio di Vulcano e sotterraneo (scena su due piani).* I sacerdoti chiudono Radamès sotto la pietra tombale. L'eroe pensa ad Aida, che d'improvviso gli si rivela: presaga della sua condanna, si era nascosta nella tomba prima della sentenza per morire con lui. Dal di sopra si ode il canto dei sacerdoti. Radamès non riesce a smuovere la pietra tombale, ambedue, dolcemente abbracciati, rivolgono il proprio addio al mondo. Amneris, vestita a lutto, si prostra sulla pietra tombale.

# Synopsis

## ACT ONE

*Menfi, the royal palace.* The priest Ramfis and Captain Radamès are discussing recent events: the Ethiopian army is once again on the warpath; Isis has revealed to Ramfis the name of the commander who will lead the Egyptian troops against the Ethiopians. Left alone, Radamès dreams of being the chosen leader and of giving back her native land to the slave Aida (the daughter of Amonasro, the king of Ethiopia) with whom he is in love. Amneris, who in turn is in love with Radamès, comes to probe his innermost feelings. Then Aida appears and Amneris senses the feeling between the two. The king of Egypt, Ramfis and a host of followers are informed that the Ethiopians, led by king Amonasro, have invaded Egypt and are marching on Thebes. The king reveals that Isis has named Radamès as commander of the Egyptians; that same prospect which puts fear into Aida, nevertheless fills Radamès with joy. Left alone, the Ethiopian princess meditates on the serious difficulty in which she finds herself: torn between love for her country and her own personal feelings, she prays to the gods to take pity on her suffering.

*Menfi, the temple of Vulcan.* Ramfis, the priests and priestesses invoke the god so that he will favour the Egyptian armies.

## ACT TWO

A room in Amneris' apartment The slaves are dressing Amneris for the triumphal celebrations. The Egyptian princess still harbours suspicions as to Aida's feelings which she finally manages to ascertain by breaking the false news of Radamès' death. Having banished all her doubts, Amneris drops her mask, reveals the ruse and swears vengeance. In the background a fanfare and a triumphal chorus allude to Radamès' victorious enterprise.

*Thebes, at the entrance to the city.* The people praise the victory. The Egyptian troops file past in front of the king with Radamès, carried under a canopy, bringing up the rear. He is crowned by Amneris and the king promises to fulfil his every wish. The prisoners are led before the king; amongst these Aida recognizes her father Amonasro who begs for mercy, not for himself but for his soldiers. Aida, the prisoners and the slaves join in the entreaty unlike Ramfis and the priests. Radamès intervenes and, remembering the king's promise, he asks for pardon for the prisoners. In the face of subsequent objections on the part of Ramfis, the king comes to a decision: Aida and Amonasro will remain prisoners, all the others will be

set free. As a reward the king gives Radamès the hand of Amneris. The scene ends with the people's acts of glorification.

#### ACT THREE

*The banks of the Nile.* Isis is being invoked in the temple. Amneris and Ramfis disembark and enter the temple to make the propitiatory votive offerings on the eve of the marriage. Aida also appears, for a secret meeting with Radamès, and nostalgically evokes her native country. However Amonasro arrives and promises her a return to her country, glory and love, providing that she manages to learn from the Egyptians the road that they will follow: the Ethiopian people will be able to take them by surprise. Aida must get Radamès to reveal this secret. Dismayed, Aida finally agrees. Then Radamès arrives; in order to avoid her father's imposition, Aida begs him to run away with her. Radamès does not understand, then she accuses him of not loving her. Finally the hero is convinced: they will run away together along the roads of Nàpata. Then Amonasro comes out. Radamès realizes that he has been dishonoured. Aida and Amonasro try to comfort him but Ramfis and Amneris arrive. Amonasro tries to kill the Egyptian princess but he is stopped by Radamès and then flees with his daughter, followed by the guards. Radamès gives himself up to the priests.

#### ACT FOUR

*A room in the king's palace.* At the door to the underground room where sentences are decided, Amneris thinks about saving Radamès. The latter enters, led by the guards; Amneris begs him to declare his innocence but the hero expresses his wish to die. The princess reveals that Aida is still alive: Radamès, who thought she had been killed, understands that his own death will serve to protect his beloved. In the underground room the priests and Ramfis invoke divine justice. Radamès refuses to declare himself innocent and is condemned to be entombed alive. Amneris begs for mercy in vain, then hurls her curse at the priests.

*Inside the temple of Vulcan and underground (scene on two levels).* The priests shut Radamès under the tombstone. The hero thinks of Aida who suddenly reveals herself to him: having foreseen his conviction, she had crept into the tomb before the sentence to die with him. From above they hear the chanting of the priests. Radamès cannot move the tombstone; in a tender embrace, they both say goodbye to the world. Amneris, dressed in mourning, lies prostrate on the tombstone.

# Argument

## PREMIER ACTE

*Memphis, dans le Palais Royal.* Le sacerdote Ramphis et le capitaine Radamès discutent des derniers événements: l'armée éthiopienne s'est à nouveau mise sur le pied de guerre. Isis a révélé à Ramphis le nom du commandant des troupes égyptiennes s'opposant aux éthiopiens. Resté seul, Radamès imagine qu'il a été désigné condottiere et qu'il restitue à l'esclave Aida, la fille du roi d'Éthiopie Amonasro, dont il est amoureux, le territoire qui lui revient. Amnérís, qui aime Radamès, arrive sur ces entrefaites pour sonder les sentiments profonds qui animent ce dernier. Aida les rejoint; Amnérís perçoit intuitivement le sentiment qui les unit. Le roi d'Égypte Ramphis, et sa suite, apprennent que les éthiopiens, sous la conduite du roi Amonasro, ont envahi l'Égypte et marchent vers Thèbes. Le roi révèle qu'Isis a désigné Radamès comme condottiere des égyptiens. Aida est effrayée par la perspective qui fait au contraire exulter de joie Radamès. Restée seule, la princesse éthiopienne médite sur le dilemme dans lequel elle est enfermée: partagée entre son amour et sa patrie, elle prie les dieux d'avoir pitié de ses souffrances.

*Memphis, dans le temple de Vulcain.* Ramphis, les sacerdotes et les prêtresses invoquent leur dieu afin qu'il soit favorable à l'armée égyptienne.

## DEUXIÈME ACTE

Dans les appartements d'Amnérís. Les esclaves sont en train de vêtir Amnérís pour la fête organisée pour célébrer leur Triomphe. La princesse égyptienne continue à soupçonner les sentiments de Aida. Elle finit par les connaître clairement en lui communiquant la fausse nouvelle de la mort de Radamès. N'ayant alors plus le moindre doute, elle enlève son masque et dévoile son stratagème en jurant vengeance. Une fanfare et un chœur triomphal célèbrent, dans le fond de la scène, l'entreprise victorieuse de Radamès.

*Aux portes de la ville de Thèbes.* Le peuple entonne un hymne en l'honneur de la victoire. Les troupes égyptiennes défilent devant le roi. Radamès, qui clôt le cortège, installé au sommet d'un baldaquin, est couronné par Amnérís. Le roi s'engage à exaucer chacun de ses souhaits. Les prisonniers sont conduits devant le roi. Parmi eux figurent Aida; elle reconnaît Amonasro, son père, qui implore la pitié non pour lui mais pour ses guerriers. Aida, les prisonniers et les esclaves se joignent aux prières d'Amonasro, en s'opposant ainsi à Ramphis et aux sacerdotes. Intervient Radamès qui, se souvenant de l'engagement du roi, demande que

les prisonniers soient graciés. Face aux objections de Ramphis, le roi décide que Aïda et Amonasro resteront sous sa surveillance, mais que tous les autres prisonniers seront libérés. Le roi offre à Radamès la main d'Amnérís en récompense de ses services. La scène s'achève sur les acclamations de la foule.

### TROISIÈME ACTE

*Sur les rives du Nil.* Dans le temple, les fidèles invoquent la déesse Isis. Amnérís et Ramphis pénètrent à leur tour dans le temple pour formuler des vœux propitiatoires à la veille du mariage. Suite à un accord secret avec Radamès, Aïda se rend aussi sur les lieux, où elle évoque avec nostalgie son pays. Arrive sur ces entrefaites Amonasro qui lui assure qu'elle pourra retourner dans sa patrie et lui promet la gloire et l'amour si elle parvient à savoir quelle voie emprunteront les Égyptiens. Le peuple éthiopien pourra ainsi les surprendre. Aïda doit parvenir à soutirer ce secret à Radamès. Après un premier moment d'effroi, elle se ressaisit et finit par accepter. Radamès arrive. Aïda, pour se soustraire à l'injonction de son père, le supplie de s'enfuir avec elle. Radamès ne comprend pas. Elle l'accuse alors de ne pas l'aimer mais le héros finit par lui donner son accord: ils fuiront ensemble, en traversant Nàpata. Amonasro arrive sur ces entrefaites. Radamès comprend qu'il a été déshonoré. Aïda et son père cherchent à le reconforter tandis que surviennent Ramphis et Amnérís. Amonasro tente de tuer la princesse égyptienne mais il est arrêté par Radamès. Il parvient à s'enfuir avec sa fille, mais les gardes se mettent à leur poursuite. Radamès se livre à l'autorité des Sacerdotes.

### QUATRIÈME ACTE

*Dans le Palais du roi.* Près de la porte qui donne sur la salle souterraine où ont lieu les sentences, Amnérís songe à la manière dont elle pourrait sauver Radamès. Ce dernier entre, conduit par les gardes. Amnérís le conjure de se rétracter mais le héros déclare qu'il veut mourir. La princesse lui révèle alors que Aïda est encore en vie. Radamès, qui croyait qu'elle avait été tuée, comprend que sa propre mort servira à protéger sa bien-aimée. Dans le souterrain, les sacerdotesses et Ramphis invoquent la justice divine. Radamès refuse de se disculper. Il est condamné à être enterré vivant. Amnérís invoque la pitié des sacerdotesses, mais en vain; elle jette alors l'anathème sur eux.

*A l'intérieur du temple de Vulcain et dans le souterrain (scène sur deux niveaux).* Les sacerdotesses enferment Radamès sous la pierre tombale. Le héros pense à Aïda, qui se présente soudain devant lui: comme elle avait pressenti sa condamnation, elle s'est glissée dans le tombeau avant que la sentence ne fût prononcée, afin de mourir avec lui. On entend le chant des sacerdotesses au-dessus d'eux. Radamès ne parvient pas à pousser la pierre tombale. Tous deux, tendrement enlacés, adressent leur dernier salut au monde. Amnérís, en habits de deuil, se prosterne sur la tombe.

# Handlung

## ERSTER AKT

*Memphis, Königspalast.* Der Oberpriester Ramphis und der Feldherr Radamès sprechen über die letzten Geschehnisse: das äthiopische Heer ist erneut auf Kriegsfuß; Isis hat Ramphis den Namen des Kriegers mitgeteilt, der Ägyptens Heer im Kampf gegen die Äthiopier führen soll. Radamès, allein geblieben, träumt, der Erwählte zu sein, um der geliebten Sklavin Aida (Tochter des äthiopischen Königs Amonasro) den heimatlichen Boden, Frucht seines Sieges, zu Füßen legen zu können. Amneris, ihrerseits in Radamès verliebt, nähert sich ihm, um zu erkunden wem seine tiefsten Gefühle gehören, kann jedoch, als Aida hinzukommt ihr Vorhaben nicht zu Ende führen, erkennt aber das tiefe Empfinden das die beiden verbindet. Der König Ägyptens, Ramphis, und sein Gefolge erfahren, daß die von Amonasro geführten Äthiopier in Ägypten eingefallen und auf dem Marsch nach Theben sind. Der König ruft zum Kampfe und enthüllt, daß Isis Radamès als Führer der Ägypter ausgewählt hat. Im Zwiespalt der Empfindungen bleibt Aida zurück; bedeutet doch der Sieg des Geliebten, Verderben für ihr eigenes Volk. Sie bittet die Götter sich ihres Leidens anzunehmen.

*Memphis, Tempel Vulkans.* Ramphis, die Priester und Priesterinnen bitten die Götter den ägyptischen Heeren gewogen zu sein.

## ZWEITER AKT

*Saal in der Wohnung Amneris.* Die Sklavinnen kleiden Amneris für das große Fest. Als die ägyptische Prinzessin Aida nahen sieht, überrascht sie diese zur Prüfung ihres Herzens mit der Kunde, Radamès sei gefallen. Aus dem Schmerz, in dem diese Botschaft aufgenommen wird, sowie aus der Freude, die der Widerruf erweckt, gewinnt Amneris Gewißheit über Aidas Liebe; sie schwört Rache. Klänge aus der Ferne deuten auf die Ankunft des siegreichen Radamès hin. *Theben, am Stadteingang.* Das Volk preist den Sieger. Die ägyptischen Truppen passieren den König; als letzter, unter einem Baldachin, Radamès, dem von Amneris der Siegeskranz überreicht wird und dem der König die Gewährung jedes Wunsches zusichert. Die Gefangenen werden vor den König geführt, unter diesen erkennt Aida Amonasro, ihren Vater, der um Gnade nicht für sich, sondern für seine Soldaten bittet. Der flehentlichen Bitte schließen sich Aida, die Gefangenen und die Sklavinnen an. Ramphis und die Priester erheben Einwände, doch Radamès erinnert den König an sein Versprechen, die Bitte die er an den König richtet, heißt Freigabe der Gefangenen. Aufgrund der

erneuten Einwände Ramphis beschließt der König, daß außer Aida und Amonasro alle Gefangenen freigelassen werden. Als Preis für die siegreiche Schlacht, verspricht der König, Radamès die Hand seiner Tochter Amneris. Der Jubel des Volkes schließt die Szene.

#### DRITTER AKT

*Am Nilufer.* Im Tempel wird Isis angerufen. Ramphis und Amneris treten ein, um am Vorabend des Hochzeittages mit ihrem Gelübde die Götter günstig zu stimmen. Auch Aida, die von Sehnsucht nach ihrer Heimat erfüllt ist, erscheint, um noch einmal, in einem heimlichen Treffen, Radamès zu begegnen. Amonasro ist ihr gefolgt und verspricht ihr die Rückkehr in die Heimat, Ruhm und die Erfüllung ihrer Liebe, wenn es ihr gelingt Radamès zu entlocken, welchen Weg das ägyptische Heer einschlagen wird: so könnte das äthiopische Volk die Eindringlinge überraschen. Nach langem Widerstreben willigt Aida ein. Radamès erscheint; Aida um sich dem Gebot des Vaters zu entziehen bittet ihn mit ihr zu fliehen. Als in Radamès Zweifel aufkommen, beschuldigt sie ihn sie nicht zu lieben. Am Ende läßt er sich überzeugen: sie werden über die Wege von Nàpata zusammen fliehen. Als Amonasro erscheint wird es Radamès klar mit dieser Handlung seinen Ruf geschändet zu haben. Aida und Amonasro versuchen ihn zu trösten; von Ramphis und Amneris überrascht, versucht Amonasro die ägyptische Prinzessin zu töten was ihm jedoch durch das Dazwischentreten Radamès nicht gelingt. Gefolgt von den Soldaten flüchtet er zusammen mit seiner Tochter. Radamès unterstellt sich der Macht der Priester.

#### VIERTER AKT

*Saal im Königspalast.* Vor dem unterirdischen Gerichtssaal, überlegt Amneris auf welche Weise sie Radamès retten kann. Begleitet von den Soldaten erscheint Radamès, und Amneris beschwört ihn vor Gericht seine Unschuld darzutun, doch der Heroe erklärt nur noch den Tod zu suchen. Die Prinzessin enthüllt ihm, daß Aida noch lebt. Radamès, der sie tot glaubte, wird klar, daß sein Tod die Geliebte schützen wird. Im unterirdischen Gerichtssaal rufen die Priester und Ramphis die göttliche Gerechtigkeit an. Ohne den Versuch einer Rechtfertigung empfängt Radamès die Strafe: lebendig begraben zu werden. Vergebens sind die Bitten um Gnade Amneris, die ihren Fluch auf die Priester schleudert.

*Tempel Vulkans und unterirdisches Gewölbe (Szene auf zwei Ebenen).* Die Priester haben die unterirdische Gruft Radamès mit dem Stein geschlossen, als ihm Aida erscheint, die, das Urteil ahnend, sich vorher in die Gruft begeben hatte um mit ihm gemeinsam zu sterben. Von oben hört man den Gesang der Priester. Vergeblich sind die Versuche Radamès den Gruftstein zu bewegen, beide, eng umschlungen, entsagen dem Leben. Amneris, mit Trauerkleidung angetan, sinkt verzweifelt an der Gruft in die Knie.

# Aida

*opera in quattro atti*

libretto di Antonio Ghislanzoni  
musica di Giuseppe Verdi

## Personaggi

*Il re d'Egitto* basso

*Amneris, sua figlia* mezzosoprano

*Aida, schiava etiopie* soprano

*Radamès, capitano delle guardie* tenore

*Ramfis, capo dei sacerdoti* basso

*Amonasro, re d'Etiopia e padre di Aida* baritono

*Un messaggero* tenore

*Sacerdoti, sacerdotesse, ministri, capitani, soldati, funzionari, schiavi e prigionieri etiopi, popolo egizio, ecc. ecc.*

*L'azione ha luogo a Menfi e a Tebe, all'epoca della potenza dei faraoni.*

## ATTO PRIMO

## SCENA PRIMA

*Sala nel palazzo del re a Menfi. A destra e a sinistra una colonnata con statue e arbusti in fiore. Grande porta nel fondo, da cui appaiono i templi, i palazzi di Menfi e le piramidi.*

*Radamès, Ramfis*

RAMFIS

Si: corre voce che l'etiope ardisca  
Sfidarci ancora, e del Nilo la valle  
E Tebe minacciar – Fra breve un messo  
Recherà il ver.

RADAMÈS

La sacra  
Iside consultasti?

RAMFIS

Ella ha nomato  
Delle egizie falangi  
Il condottier supremo.

RADAMÈS

Oh lui felice!

RAMFIS

*(con intenzione, fissando Radamès)*  
Giovane e prode è desso – Ora, del Nume  
Reco i decreti al re.

*(Esce.)*

RADAMÈS

*(solo)*

Se quel guerriero  
Io fossi! se il mio sogno  
Si avverasse!... Un esercito di prodi  
Da me guidato... e la vittoria... e il plauso  
Di Menfi tutta! – E a te, mia dolce Aida,  
Tornar di lauri cinto...  
Dirti: per te ho pugnato e per te ho vinto!

Celeste Aida, forma divina,  
Mistico serto di luce e fior;

Del mio pensiero tu sei regina,  
Tu di mia vita sei lo splendor.  
Il tuo bel cielo vorrei ridarti,  
Le dolce brezze del patrio suol;  
Un regal serto sul crin posarti,  
Ergerti un trono vicino al sol.

*Amneris e detto.*

AMNERIS

Quale insolita fiamma  
Nel tuo sguardo! Di quale  
Nobil ferezza ti balena il volto!  
Degna di invidia oh! quanto  
Saria la donna il cui bramato aspetto  
Tanta luce di gaudio in te destasse!

RADAMÈS

D'un sogno avventuroso  
Si beava il mio cuore – Oggi, la Diva  
Profferse il nome del guerrier che al campo  
Le schiere egizie condurrà... S'io fossi  
A tale onor prescelto...

AMNERIS

Né un altro sogno mai  
Più gentil... più soave...  
Al cuore ti parlò?... Non hai tu in Menfi  
Desiderii... speranze?...

RADAMÈS

Io!... (quale inchiesta!)  
(Forse... l'arcano amore  
Scopri che m'arde in core...  
Della sua schiava il nome  
Mi lesse nel pensier!)

AMNERIS

(Oh! guai se un altro amore  
Ardesse a lui nel core!...  
Guai se il mio sguardo penetra  
Questo fatal mister!)

*Aida e detti.*

RADAMÈS

*(vedendo Aida)*  
Dessa!

AMNERIS

(Ei si turba... e quale

Sguardo rivolse a lei!

Aida!... a me rivale...

Forse saria costei?)

*(Dopo breve silenzio, volgendosi ad Aida.)*

Vieni, o diletta, appressati...

Schiava non sei né ancella

Qui dove in dolce fascino

Io ti chiamai sorella...

Piangi?... delle tue lacrime

Svela il segreto a me.

AIDA

Ohimè! di guerra fremere

L'atroce grido io sento...

Per la infelice patria,

Per me... per voi pavento.

AMNERIS

Favelli il ver? né s'agita

Più grave cura in te?

*(Aida abbassa gli occhi e cerca dissimulare il proprio turbamento.)*

AMNERIS

*(guardando Aida)*

(Trema; o rea schiava, ah! trema

Ch'io nel tuo cor discenda!...

Trema che il ver mi apprenda

Quel pianto e quel rossor!)

AIDA

(No, sull'afflitta patria

Non geme il cor soltanto;

Quello ch'io verso è pianto

Di sventurato amor.)

RADAMÈS

*(guardando Amneris)*

(Nel volto a lei balena

Lo sdegno ed il sospetto...

Guai se l'arcano affetto

A noi leggesse in cor!)

*Il re, preceduto dalle sue guardie e seguito da Ramfis, dai ministri, sacerdoti, capitani, ecc., ecc.**Un ufficiale di palazzo, indi un messaggero.*

IL RE

Alta cagion vi aduna,

O fidi egizii, al vostro re d'intorno.

Dal confin d'Etiopia re messaggero

Dianzi giungea – gravi novelle ei reca...

Vi piaccia udirlo...

*(Ad un ufficiale.)*

Il messenger si avanzi!

MESSAGGERO

Il sacro suolo dell'Egitto è invaso

Dai barbari etiopi – i nostri campi

Fur devastati... arse le messi... e baldi

Della facil vittoria, i predatori

Già marciano su Tebe...

TUTTI

Ed osan tanto!

MESSAGGERO

Un guerriero indomabile, feroce,

Li conduce – Amonasro.

TUTTI

Il re!

AIDA

(Mio padre!)

MESSAGGERO

Già Tebe è in armi e dalle cento porte

Sul barbaro invasore

Proromperà, guerra recando e morte.

IL RE

Sì: guerra e morte il nostro grido sia.

TUTTI

Guerra! Guerra!

IL RE

Tremenda, inesorata...

*(Accostandosi a Radamès.)*

Iside venerata

Di nostre schiere invitte

Già designava il condottier supremo.

Radamès.

TUTTI

Radamès!

RADAMÈS

Sien grazie ai Numi!

I miei voti fur paghi.

AMNERIS

(Ei duce!)

AIDA

(Io tremo).

IL RE

Or, di Vulcano al tempio  
Muovi o guerrier – Le sacre  
Armi ti cingi e alla vittoria vola.  
Su! del Nilo al sacro lido  
Accorrete, egizii eroi;  
Da ogni cor prorompa il grido  
Guerra e morte allo stranier!

RAMFIS E SACERDOTI

Gloria ai Numi! ognun rammenti  
Ch'essi reggono gli eventi –  
Che in poter dei Numi solo  
Stan le sorti dei guerrier.

MINISTRI, CAPITANI

Su! del Nilo al sacro al lido  
Sien barriera i nostri petti;  
Non eheggi che un sol grido:  
Guerra e morte allo stranier!

RADAMÈS

Sacro fremito di gloria  
Tutta l'anima mi investe –  
Su! corriamo alla vittoria!  
Guerra e morte allo stranier!

AMNERIS

*(recando una bandiera e consegnandola a Radamès)*  
Di mia man ricevi, o duce,  
Il vessillo glorioso;  
Ti sia guida, ti sia luce  
Della gloria sul sentier.

AIDA

(Per chi piango? per chi prego?...

Qual poter m'avvince a lui!  
Deggio amarlo... ed è costui  
Un nemico... uno stranier!)

TUTTI

Guerra! guerra! sterminio all'invasor!  
Va, Radamès, ritorna vincitor!

*(Escono tutti meno Aida.)*

AIDA

Ritorna vincitor!... E dal mio labbro  
Usci l'empia parola! – Vincitore  
Del padre mio... di lui che impugna l'armi  
Per me... per ridonarmi  
Una patria, una reggia! e il nome illustre  
Che qui celar mi è forza – Vincitore  
De' miei fratelli... ond'io lo vegga, tinto  
Del sangue amato, trionfar nel plauso  
Dell'egizie coorti!... E dietro il carro,  
Un re... mio padre... di catene avvinto!...

L'insana parola

O Numi sperdete!  
Al seno d'un padre  
La figlia rendete;  
Struggete le squadre  
Dei nostri oppressor!  
Sventurata! che dissi!... e l'amor mio?...  
Dunque scordar poss'io  
Questo fervido amor che oppressa e schiava  
Come raggio di sol qui mi beava?  
Imprecherò la morte  
A Radamès... a lui che amo pur tanto!  
Ah! non fu in terra mai  
Da più crudeli angosce un core affranto.  
I sacri nomi di padre... di amante  
Né profferir poss'io, né ricordar...  
Per l'un... per l'altro... confusa... tremante...  
Io piangere vorrei... vorrei pregar.  
Ma la mia prece in bestemmia si muta...  
Delitto è il pianto a me... colpa il sospir...  
In notte cupa la mente è perduta...  
E nell'ansia crudel vorrei morir.  
Numi, pietà – del mio soffrir!  
Speme non v'ha – pel mio dolor...  
Amor fatal – tremendo amor  
Spezzami il cor – fammi morir!

*(Esce.)*

## SCENA SECONDA

*Interno del Tempio di Vulcano a Menfi. Una luce misteriosa scende dall'alto. Una lunga fila di colonne, l'una all'altra addossate, si perde fra le tenebre. Statue di varie divinità. Nel mezzo della scena, sopra un palco coperto da tappeti, sorge l'altare sormontato da emblemi sacri. Dai tripodi d'oro si innalza il fumo degli incensi.*

*Sacerdoti e sacerdotesse. Ramfis ai piedi dell'altare. A suo tempo, Radamès. Si sente dall'interno il canto delle sacerdotesse accompagnato dalle arpe.*

SACERDOTESSE

*(nell'interno)*

Immenso Fthà, del mondo  
Spirito animator,  
Noi ti invochiamo!  
Immenso Fthà, del mondo  
Spirito fecondator,  
Noi ti invochiamo!  
Fuoco increato, eterno,  
Onde ebbe luce il sol,  
Noi ti invochiamo!

SACERDOTI

Tu che dal nulla hai tratto  
L'onde, la terra e il ciel,  
Noi ti invochiamo!  
Nume che del tuo spirito  
Sei figlio e genitor,  
Noi ti invochiamo!  
Vita dell'Universo,  
Mito di eterno amor,  
Noi ti invochiamo!

*(Radamès viene introdotto senz'armi. Mentre va all'altare, le sacerdotesse eseguono la danza sacra. Sul capo di Radamès vien steso un velo d'argento.)*

RAMFIS

Mortal, diletto ai Numi – A te fidate  
Son d'Egitto le sorti. – Il sacro brando  
Dal Dio temprato, per tua man diventi  
Ai nemici terror, folgore, morte.  
*(Volgendosi al Nume)*  
Nume, custode e vindice  
Di questa sacra terra,

La mano tua distendi  
Sovra l'egizio suol.

RADAMÈS

Nume, che duce ed arbitro  
Sei d'ogni umana guerra,  
Proteggi tu, difendi  
D'Egitto il sacro suol!

*(Mentre Radamès viene investito delle armi sacre, le sacerdotesse ed i sacerdoti riprendono l'Inno religioso e la mistica danza.)*

## ATTO SECONDO

## SCENA PRIMA

*Una sala nell'appartamento di Amneris. Amneris circondata dalle schiave che l'abbigliano per la festa trionfale. Dai tripodi si eleva il profumo degli aromi. Giovani schiavi mori danzando agitano i ventagli di piume.*

SCHIAVE

Chi mai fra gli inni e i plausi  
Erge alla gloria il vol,  
Al par di un Dio terribile,  
Fulgente al par del sol?  
Vieni: sul crin ti piovano  
Contesti ai lauri i fior;  
Suonin di gloria i cantici  
Coi cantici d'amor.

AMNERIS

*(Vieni, amor mio, mi inebbria...  
Fammi beato il cor!)*

SCHIAVE

Or, dove son le barbare  
Orde dello stranier?  
Siccome nebbia sparvero  
Al soffio del guerrier.  
Vieni: di gloria il premio  
Raccogli, o vincitor;

T'arriſſe la vittoria,  
T'arriſſerà l'amor.

AMNERIS

(Vieni, amor mio, ravnivami  
d'un caro accento ancor!)  
Silenzio! Aida verſo noi ſi avvanza...  
Figlia dei vinti, il ſuo dolor mi è ſacro.  
*(Ad un cenno di Amneris tutti ſi allontanano.)*  
Nel rivederla, il dubbio  
Atroce in me ſi deſta...  
Il miſtero fatal ſi ſquarci alfine!

*Amneris, Aida.*

AMNERIS

*(ad Aida con ſimulata amorevolezza)*  
Fu la ſorte dell'armi a' tuoi funeſta,  
Povera Aida! – Il lutto  
Che ti peſa ſul cor teco divido.  
Io ſon l'amica tua...  
Tutto da me tu avrai – vivrai felice!

AIDA

Felice eſſer poſſ'io  
Lungi dal ſuol natio... qui dove ignota  
M'è la ſorte del padre e dei fratelli?...

AMNERIS

Ben ti compiangio! pure hanno un confine  
I mali di quaggiù... Sanerà il tempo  
Le angoſce del tuo core...  
E più che il tempo, un Dio poſſente... amore.

AIDA

*(vivamente commoſſa)*  
(Amore! amore! – gaudio... tormento...  
Soave ebbrezza – ansia crudel...  
Ne' tuoi dolori – la vita io ſento...  
Un tuo ſorriso – mi ſchiude il ciel.)

AMNERIS

*(guardando Aida fiſſamente)*  
(Ah! quel pallore... – quel turbamento  
Svelan l'arcana – febbre d'amor...  
D'interrogarla – quaſi ho ſgomento...  
Divido l'anſie – del ſuo terror.)  
*(Ad Aida, fiſſandola attentamente)*

Ebben: qual nuovo fremito  
Ti aſſal, gentile Aida?  
I tuoi ſegreti ſvelami,  
All'amor mio ti affida...  
Tra i forti che pugnarono  
Della tua patria a danno.  
Qualcuno... un dolce affanno...  
Forſe... a te in cor deſtò?...

AIDA

Che parli?...

AMNERIS

A tutti barbara  
Non ſi moſtrò la ſorte...  
Se in campo il duce impavido  
Cadde trafitto a morte...

AIDA

Che mai diceſti! ahi miſera!...

AMNERIS

Si... Radamès da' tuoi  
Fu ſpento... E pianger puoi?...

AIDA

Per ſempre io piangerò!

AMNERIS

Gli Dei t'han vendicata...

AIDA

Avverſi ſempre  
Mi furo i Numi...

AMNERIS

*(prorompendo con ira)*  
Ah! trema! in cor ti leſſi...  
Tu l'ami...

AIDA

Io!...

AMNERIS

Non mentire!...  
Un detto ancora e il vero  
Saprò... Fiſſami in volto...  
Io t'ingannai... Radamès vive...

AIDA

*(con esaltazione, inginocchiandosi)*

Ei vive!

Sien grazie ai Numi!

AMNERIS

E mentir spero ancora?...

Sì... tu l'ami... Ma l'amo

*(nel massimo furore)*

Anch'io... comprendi tu?... son tua rivale...

Figlia dei faraoni...

AIDA

*(con orgoglio, alzandosi)*

Mia rivale!...

Ebben sia pure... Anch'io...

Son tal...

*(Reprimendosi.)*

Che dissi mai?... pietà! perdono!

Pietà ti prenda del mio dolore...

È vero... io l'amo d'immenso amore...

Tu sei felice... tu sei possente...

Io vivo solo per questo amor.

AMNERIS

Trema, o vil schiava! spezza il tuo core...

Segnar tua morte può questo amore...

Del tuo destino arbitra io sono,

D'odio e vendetta le furie ho in cor.

*(Suoni interni.)*

Alla pompa che si appresta,

Meco, o schiava, assisterai;

Tu prostrata nella polve,

Io sul trono, accanto al re.

Vien... mi segui... e apprenderei

Se lottar tu puoi con me.

AIDA

Ah! pietà!... che più mi resta?

Un deserto è la mia vita:

Vivi e regna, il tuo furore

Io fra breve placherò.

Questo amore che ti irrita

Nella tomba spegnerò.

## SCENA SECONDA

*Uno degli ingressi della città di Tebe. Sul davanti un gruppo di palme. A destra il tempio di Ammone. A sinistra un trono sormontato da un baldacchino di porpora. Nel fondo una porta trionfale. La scena è ingombra di popolo.**Entra il re, seguito dai ministri, sacerdoti, capitani, flabelliferi, porta insegne, ecc., ecc. Quindi Amneris con Aida e schiave. Il re va a sedere sul trono. Amneris prende posto alla sinistra del re.*

POPOLO

Gloria all'Egitto e ad Iside

Che il sacro suol protegge;

Al re che il Delta regge

Inni festosi alziam!

Vieni, o guerriero vindice,

Vieni a gioir con noi;

Sul passo degli eroi

I lauri e i fior versiam!

DONNE

S'intrecci il loto al lauro

Sul crin dei vincitori;

Nembo gentil di fiori

Stenda sull'armi un vel.

Danziam, fanciulle egizie,

Le mistiche carole,

Come d'intorno al sole

Danzano gli astri in ciel!

SACERDOTI

Della vittoria agli arbitri

Supremi il guardo ergete;

Grazie agli Dei rendete

Nel fortunato di.

Così per noi di gloria

Sia l'avvenir segnato,

Né mai ci colga il fato

Che i barbari colpi.

*(Le truppe egizie precedute dalle fanfare sfilano dinanzi al re. Seguono i carri di guerra, le insegne, i vasi sacri, le statue degli dei. Un drappello di danzatrici che recano i tesori dei vinti. Da ultimo, Radamès, sotto un baldacchino portato da dodici uffiziali.)*

IL RE

*(che scende dal trono per abbracciare Radamès)*

Salvator della patria, io ti saluto.

Vieni, e mia figlia di sua man ti porga

Il sero trionfale.

*(Radamès si inchina davanti Amneris che gli porge la corona.)*

IL RE

*(a Radamès)*

Ora, a me chiedi

Quanto più brami. Nulla a te negato

Sarà in tal di – lo giuro

Per la corona mia, pei sacri Numi.

RADAMÈS

Concedi in pria che innanzi a te sien tratti

I prigionier...

*(Entrano fra le guardie i prigionieri etiopi, ultimo Amonasro, vestito da ufficiale.)*

AIDA

Che veggo!... Egli?... mio padre!

TUTTI

Suo padre!

AMNERIS

In poter nostro!...

AIDA

*(abbracciando il padre)*

Tu! Prigionier!

AMONASRO

*(piano ad Aida)*

Non mi tradir...

IL RE

*(ad Amonasro)*

Ti appressa...

Dunque... tu sei?...

AMONASRO

Suo padre – Anch'io pugnai...

Vinti noi fummo e morte invan cercai.

*(Accennando alla divisa che lo veste.)*

Questa assisa ch'io vesto vi dica

Che il mio re, la mia patria ho difeso;

Fu la sorte a nostr'armi nemica...

Tornò vano dei forti l'ardir.

Al mio piè nella polve disteso

Giacque il re da più colpi trafitto;

Se l'amor della patria è delitto

Siam rei tutti, siam pronti a morir!

*(Volgendosi al re con accento supplichevole.)*

Ma tu, o re, tu signore possente,

A costoro ti volgi clemente...

Oggi noi siam percossi dal fato,

Doman voi potria il fato colpir.

AIDA, PRIGIONIERI, SCHIAVE

Sì: dai Numi percossi noi siamo;

Tua pietà, tua clemenza imploriamo;

Ah! giammai di soffrir vi sia dato

Ciò che in oggi nè dato soffrir!

RAMFIS, SACERDOTI

Struggi, o re, queste ciurme feroci,

Chiudi il core alle perfide voci.

Fur dai Numi votati alla morte,

Si compisca dei Numi il voler!

POPOLO

Sacerdoti, gli sdegni placate,

L'umil prece dei vinti ascoltate;

E tu, o re, tu possente, tu forte,

A clemenza dischiudi il pensier.

RADAMÈS

*(fissando Aida)*

(Il dolor che in quel volto favella

Al mio sguardo la rende più bella;

Ogni stilla del pianto adorato

Nel mio petto ravviva l'amor.)

AMNERIS

(Quali sguardi sov'essa ha rivolti!

Di qual fiamma balenano i volti!

E a tal sorte serbata son io?...)

La vendetta mi regge nel cor.)

IL RE

Or che fausti ne arridon gli eventi

A costoro mostriamci clementi;  
La pietà sale ai Numi gradita  
E rafferma dei prenci il poter.

RADAMÈS

*(al re)*

O re: pei sacri Numi,  
Per lo splendore della tua corona,  
Compier giurasti il voto mio...

IL RE

Giurai.

RADAMÈS

Ebbene: a te pei prigionieri etiopi  
Vita domando e libertà.

AMNERIS

*(Per tutti!)*

SACERDOTI

Morte ai nemici della patria!

POPOLO

Grazia

Per gli infelici!

RAMFIS

Ascolta, o re –

*(a Radamès)*

Tu pure

Giovine eroe, saggio consiglio ascolta:  
Son nemici e prodi sono...  
La vendetta hanno nel cor,  
Fatti audaci dal perdono  
Correranno all'armi ancor!

RADAMÈS

Spento Amonasro il re guerrier, non resta  
Speranza ai vinti.

RAMFIS

Almeno,

Arra di pace e securtà, fra noi  
Resti col padre Aida...  
Gli altri sien sciolti...

IL RE

Al tuo consiglio io cedo.

Di securtà, di pace un miglior pegno  
Or io vuo' darvi – Radamès, la patria  
Tutto a te deve – D'Amneris la mano  
Premio ti sia. Sovra l'Egitto un giorno  
Con essa regnerai...

AMNERIS

*(Venga or la schiava,*

*Venga a rapirmi l'amor mio... se l'osa!)*

IL RE

Gloria all'Egitto e ad Iside  
Che il sacro suol difende,  
S'intrecci il loto al lauro  
Sul crin del vincitor!

SACERDOTI

Inni leviamo ad Iside  
Che il sacro suol difende;  
Preghiam che i fati arriano  
Fausti alla patria ognor.

AIDA

*(Qual speme omai più restami?  
A lui la gloria e il trono...  
A me l'oblio... le lacrime  
Di disperato amor.)*

PRIGIONIERI

Gloria al clemente egizio  
Che i nostri ceppi ha sciolto,  
Che ci ridona ai liberi  
Solchi del patrio suol!

RADAMÈS

*(D'avverso Nume il folgore  
Sul capo mio discende...  
Ah no! d'Egitto il soglio  
Non val d'Aida il cor.)*

AMNERIS

*(Dall'inatteso giubilo  
Inebbriata io sono;  
Tutti in un dì si compiono  
I sogni del mio cor.)*

AMONASRO

*(ad Aida)*

Fa cor: della tua patria  
I lieti eventi aspetta;  
Per noi della vendetta  
Già prossimo è l'albor.

POPOLO

Gloria all'Egitto e ad Iside  
Che il sacro suol difende!  
S'intrecci il loto al lauro  
Sul crin del vincitor!

## ATTO TERZO

*Le rive del Nilo.*

*Rocce di granito fra cui crescono dei palmizi. Sul vertice delle rocce il tempio d'Iside per metà nascosto tra le fronde. È notte stellata. Splendore di luna.*

CORO

*(nel tempio)*

O tu che sei d'Osiride  
Madre immortale e sposa,  
Diva che i casti palpiti  
Desti agli umani in cor;  
Soccorri a noi pietosa,  
Madre d'eterno amor.

*(Da una barca che approda alla riva, discendono Amneris, Ramfis, alcune donne coperte da fitto velo e guardie.)*

RAMFIS

*(ad Amneris)*

Vieni d'Iside al tempio – alla vigilia  
Delle tue nozze, implora  
Della Diva il favore – Iside legge  
Dei mortali nel cuore – ogni mistero  
Degli umani a lei noto.

AMNERIS

Sì: pregherò che Radamès mi doni  
Tutto il suo cor, come il mio core a lui  
Sacro è per sempre...

RAMFIS

Entriamo

Pregherai fino all'alba – io sarò teco.

*(Tutti entrano nel tempio. Il coro ripete il canto sacro.)*

AIDA

*(entra cautamente coperta da un velo)*

– Qui Radamès verrà... Che vorrà dirmi?  
Io tremo... Ah! se tu vieni  
A recarmi, o crudel, l'ultimo addio,  
Del Nilo i cupi vortici  
Mi daran tomba... e pace forse... e oblio.

O cieli azzurri... o dolci aure native  
Dove sereno il mio mattin brillò...  
O verdi colli... o profumate rive...  
O patria mia, mai più ti rivedrò!  
O fresche valli... o queto asil beato  
Che un dì promesso dall'amor mi fu...  
Ahimè! d'amore il sogno è dileguato...  
O patria mia, non ti vedrò mai più!

*Amonasro, Aida.*

AIDA

Cielo! mio padre!

AMONASRO

A te grave cagione

Mi adduce, Aida. Nulla sfugge al mio  
Sguardo – D'amor ti struggi  
Per Radamès... ei t'ama... e qui lo attendi.  
Dei faraon la figlia è tua rivale.  
Razza infame, aborrita e a noi fatale!

AIDA

E in suo potere io sto!... Io d'Amonasro  
Figlia!...

AMONASRO

In poter di lei!... No!... se lo brami  
La possente rival tu vincerai,  
E patria, e trono, e amor, tutto tu avrai.  
Rivedrai le foreste imbalsamate,  
Le fresche valli, i nostri templi d'ôr!...

AIDA

*(con trasporto)*

Rivedrò le foreste imbalsamate...  
Le nostre valli... i nostri templi d'òr!

AMONASRO

Sposa felice a lui che amasti tanto,  
Tripudii immensi ivi potrai gioir...

AIDA

*(con trasporto)*

Un giorno solo di sì dolce incanto...  
Un'ora di tal gaudio... e poi morir!

AMONASRO

Pur rammenti che a noi l'egizio immite,  
Le case, i templi e l'are profanò...  
Trasse in ceppi le vergini rapite...  
Madri... vecchi e fanciulli ei trucidò.

AIDA

Ah! ben rammento quegli infausti giorni!  
Rammento i lutti che il mio cor soffrì...  
Deh! fate o Numi che per noi ritorni  
L'alba invocata dei sereni dì.

AMONASRO

Non fia che tardi – In armi ora si desta  
Il popol nostro – tutto pronto è già...  
Vittoria avrem... Solo a saper mi resta  
Qual sentiero il nemico seguirà...

AIDA

Chi scoprirlo potria? chi mai?

AMONASRO

Tu stessa!

AIDA

Io!...

AMONASRO

Radamès so che qui attendi... Ei t'ama...  
Ei conduce gli egizii... Intendi?...

AIDA

Orrore!

Che mi consigli tu? No! no! giammai!

AMONASRO

*(con impeto selvaggio)*

Su, dunque! sorgete  
Egizie coorti!  
Col fuoco struggete  
Le nostre città...  
Spargete il terrore,  
Le stragi, le morti...  
Al vostro furore  
Più freno non v'ha.

AIDA

Ah! padre!...

AMONASRO

*(respingendola)*

Mia figlia

Ti chiami!...

AIDA

*(atterrita e supplichevole)*

Pietà!

AMONASRO

Flutti di sangue scorrono  
Sulle città dei vinti...  
Vedi?... dai negri vortici  
Si levano gli estinti...  
Ti additan essi e gridano:  
Per te la patria muor!

AIDA

Pietà!...

AMONASRO

Una larva orribile

Fra l'ombre a noi s'affaccia...  
Trema! le scarne braccia  
Sul capo tuo levò...  
Tua madre ell'è... ravvisala...  
Ti maledice...

AIDA

*(nel massimo terrore)*

Ah! no!...

Padre...

AMONASRO

*(respingendola)*

Va, indegna! non sei mia prole...

Dei faraoni tu sei la schiava.

AIDA

Padre, a costoro schiava io non sono...

Non maledirmi... non imprecarmi...

Tua figlia ancora potrai chiamarmi...

Della mia patria degna sarò.

AMONASRO

Pensa che un popolo, vinto, straziato

Per te soltanto risorger può...

AIDA

O patria! o patria... quanto mi costi!

AMONASRO

Coraggio! ei giunge... là tutto udrò...

*(Si nasconde fra i palmizi.)**Radamès, Aida.*

RADAMÈS

Pur ti riveggo, mia dolce Aida...

AIDA

Ti arresta, vanne... che spero ancor?

RADAMÈS

A te dappresso l'amor mi guida.

AIDA

Te i riti attendono d'un altro amor.

D'Amneris sposo...

RADAMÈS

Che parli mai?...

Te sola, Aida, te deggio amar.

Gli dei mi ascoltano... tu mia sarai...

AIDA

D'uno spergiuo non ti macchiar!

Prode t'amai, non t'amerei spergiuo.

RADAMÈS

Dell'amor mio dubiti, Aida?

AIDA

E come

Speri sottrarti d'Amneris ai vezzi,

Del re al voler, del tuo popolo ai voti,

Dei sacerdoti all'ira?

RADAMÈS

Odimi, Aida.

Nel fiero anelito di nuova guerra

Il suolo etiope si ridestò...

I tuoi già invadono la nostra terra,

Io degli egizii duce sarò.

Fra il suon, fra i plausi della vittoria,

Al re mi prostro, gli svelo il cor...

Sarai tu il serto della mia gloria,

Vivrem beati d'eterno amor.

AIDA

Né d'Amneris paventi

Il vindice furor? la sua vendetta,

Come folgor tremenda

Cadrà su me, sul padre mio, su tutti.

RADAMÈS

Io vi difendo.

AIDA

Invan! tu nol potresti...

Pur... se tu m'ami... ancor s'apre una via

Di scampo a noi...

RADAMÈS

Quale?

AIDA

Fuggir...

RADAMÈS

Fuggire!

AIDA

*(colla più viva espansione)*

Fuggiam gli ardori inospiti

Di queste lande ignude;

Una novella patria

Al nostro amor si schiude...  
Là... tra foreste vergini,  
Di fiori profumate,  
In estasi ignorate  
La terra scorderem.

RADAMÈS  
Sovra una terra estrania  
Teco fuggir dovrei!  
Abbondonar la patria,  
L'are de' nostri Dei!  
Il suol dov'io raccolsi  
Di gloria i primi allori,  
Come scordar potrem?

AIDA  
Sotto il mio ciel, più libero  
L'amor ne fia concesso;  
Ivi nel tempio istesso  
Gli stessi Numi avrem.

RADAMÈS  
(*esitante*)  
Aida!

AIDA  
Tu non m'ami... Va! –

RADAMÈS  
Non t'amo!  
Mortal giammai né Dio  
Arse d'amore al par del mio possente.

AIDA  
Va... va... ti attende all'ara  
Amneris...

RADAMÈS  
No!... giammai!...

AIDA  
Giammai, dicesti?  
Allor piombi la scure  
Su me, sul padre mio...

RADAMÈS  
Ah no! fuggiamo!  
(*Con appassionata risoluzione.*)

Si: fuggiam da queste mura,  
Al deserto insiem fuggiamo;  
Qui sol regna la sventura,  
Là si schiude un ciel d'amor.  
I deserti interminati  
A noi talamo saranno,  
Su noi gli astri brilleranno  
Di più limpido fulgor.

AIDA  
Nella terra avventurata  
De' miei padri, il ciel ne attende;  
Ivi l'aura è imbalsamata,  
Ivi il suolo è aromi e fior.  
Fresche valli e verdi prati  
A noi talami saranno,  
Su noi gli astri brilleranno  
Di più limpido fulgor.

AIDA, RADAMÈS  
Vieni meco – insiem fuggiamo  
Questa terra di dolor –  
Vieni meco – io t'amo, io t'amo!  
A noi duce fia l'amor.

(*Si allontanano rapidamente.*)

AIDA  
(*arrestandosi all'improvviso*)  
Ma, dimmi: per qual via  
Eviterem le schiere  
Degli armati?

RADAMÈS  
Il sentier scelto dai nostri  
A piombar sul nemico fia deserto  
Fino a domani...

AIDA  
E quel sentier?...

RADAMÈS  
Di Nápata... Le gole

*Amonasro, Aida, Radamès.*

AMONASRO  
Di Nápata le gole!

Ivi saranno i miei...

RADAMÈS

Oh! chi ci ascolta?...

AMONASRO

D'Aida il padre e degli etiopi il re.

RADAMÈS

*(agitatissimo)*

Tu! Amonasro!... tu il re? Numi! che dissi?

No!... non è ver!... sogno... delirio è questo...

AIDA

Ah no! ti calma... ascoltami,

All'amor mio t'affida.

AMONASRO

A te l'amor d'Aida

Un soglio innalzerà.

RADAMÈS

Per te tradii la patria!

Io son disonorato...

AMONASRO

No: tu non sei colpevole –

Era voler del fato...

Vieni; oltre il Nil ne attendono

I prodi a noi devoti,

Là del tuo core i voti

Coronerà l'amor.

*Amneris dal tempio, indi Ramfis, sacerdoti, guardie e detti.*

AMNERIS

Traditor!

AIDA

La mia rivale!...

AMONASRO

*(avventandosi ad Amneris con un pugnale)*

Vieni a strugger l'opra mia!

Muori!...

RADAMÈS

*(frapponendosi)*

Arresta, insano!...

AMONASRO

Oh rabbia!

RAMFIS

Guardie, olà!

RADAMÈS

*(ad Aida e Amonasro)*

Presto!... fuggite!...

AMONASRO

*(trascinando Aida)*

Vieni o figlia!

RAMFIS

*(alle guardie)*

Li inseguite!

RADAMÈS

*(a Ramfis)*

Sacerdote, io resto a te.

## ATTO QUARTO

### SCENA PRIMA

*Sala nel palazzo del re. Alla sinistra, una gran porta che mette alla sala sotterranea delle sentenze. Andito a destra che conduce alla prigione di Radamès.*

AMNERIS

*(mestamente atteggiata davanti la porta del sotterraneo)*

L'abborrita rivale a me sfuggia...

Dai sacerdoti Radamès attende

Dei traditor la pena. – Traditore

Egli non è... Pur rivelò di guerra

L'alto segreto... egli fuggir volea...

Con lei fuggire... Traditori tutti!

A morte! A morte!... Oh! che mai parlo? io l'amo...

Io l'amo sempre... Disperato, insano

È questo amor che la mia vita strugge  
 Oh! s'ei potesse amarmi!...  
 Vorrei salvarlo... E come?  
 Si tenti!... Guardie: Radamès qui venga.

*Radamès (condotto dalle guardie), Amneris.*

AMNERIS

Già i sacerdoti adunansi  
 Arbitri del tuo fato;  
 Pur della accusa orribile  
 Scolparti ancor ti è dato;  
 Ti scolpa, e la tua grazia  
 Io pregherò dal trono,  
 E nunzia di perdono,  
 Di vita, a te sarò.

RADAMÈS

Di mie discolpe i giudici  
 Mai non udran l'accento;  
 Dinanzi ai Numi e agli uomini  
 Né vil, né reo mi sento.  
 Profferse il labbro incauto  
 Fatal segreto, è vero,  
 Ma puro il mio pensiero  
 E l'onor mio restò.

AMNERIS

Salvati dunque e scolpati.

RADAMÈS

No.

AMNERIS

Tu morrai...

RADAMÈS

La vita  
 Abborro; d'ogni gaudio  
 La fonte inaridita,  
 Svanita ogni speranza,  
 Sol bramo di morir.

AMNERIS

Morire!... ah!... tu dei vivere!...  
 Sì, all'amor mio vivrai;  
 Per te le angosce orribili  
 Di morte io già provai;  
 T'amai... soffermi tanto...

Vegliai le notti in pianto...  
 E patria, e trono, e vita  
 Tutto darei per te.

RADAMÈS

Per essa anch'io la patria  
 E l'onor mio tradiva...

AMNERIS

Di lei non più!...

RADAMÈS

L'infamia  
 Mi attende e vuoi che io viva?...  
 Misero appien mi festi,  
 Aida a me togliesti,  
 Spenta l'hai forse... e in dono  
 Offri la vita a me?

AMNERIS

Io... di sua morte origine!  
 No!... vive Aida...

RADAMÈS

Vive!

AMNERIS

Nei disperati aneliti  
 Dell'orde fuggitive  
 Sol cadde il padre...

RADAMÈS

Ed ella?...

AMNERIS

Sparve, né più novella  
 S'ebbe...

RADAMÈS

Gli dei l'adducano  
 Salva alle patrie mura,  
 E ignori la sventura  
 Di chi per lei morrà!

AMNERIS

Or, s'io ti salvo, giurami  
 Che più non la vedrai...

RADAMÈS  
Nol posso!...

AMNERIS  
A lei rinunzia  
Per sempre... e tu vivrai!...

RADAMÈS  
Nol posso!

AMNERIS  
Anco una volta:  
A lei rinunzia...

RADAMÈS  
È vano...

AMNERIS  
Morir vuoi dunque, insano?

RADAMÈS  
Pronto a morir son già.

AMNERIS  
Chi ti salva, o sciagurato,  
Dalla sorte che ti aspetta?  
In furore hai tu cangiato  
Un amor che ugual non ha.  
De' miei pianti la vendetta  
Ora il cielo compirà.

RADAMÈS  
È la morte un ben supremo  
Se per lei morir m'è dato;  
Nel subir l'estremo fato  
Gaudii immensi il core avrà;  
L'ira umana io più non temo,  
Temo sol la tua pietà.

*(Radamès parte circondato dalle guardie.)*

AMNERIS  
*(cade desolata su un sedile)*  
Ohimè!... morir mi sento... Oh! chi lo salva?  
E in poter di costoro  
Io stessa lo gettai!... Ora, a te impreco  
Atroce gelosia, che la sua morte  
E il lutto eterno del mio cor segnasti!

*(Si volge e vede i sacerdoti che attraversano la scena per entrare nel sotterraneo.)*

Che veggio! Ecco i fatali,  
Gli inesorati ministri di morte...  
Oh! ch'io non vegga quelle bianche larve!

*(Si copre il volto colle mani.)*

SACERDOTI  
*(nel sotterraneo)*  
Spirto del Nume sovra noi discendi!  
Ne avviva al raggio dell'eterna luce;  
Pel labbro nostro tua giustizia apprendi.

AMNERIS  
Numi, pietà del mio straziato core...  
Egli è innocente, lo salvate, o Numi!  
Disperato, tremendo è il mio dolore!

*(Radamès fra le guardie attraversa la scena e scende nel sotterraneo, Amneris, al vederlo, mette un grido.)*

RAMFIS  
*(nel sotterraneo)*  
Radamès – Radamès: tu rivelasti  
Della patria i segreti allo straniero...

SACERDOTI  
Discolpati!

RAMFIS  
Egli tace...

TUTTI  
Traditor!

RAMFIS  
Radamès, Radamès: tu disertasti  
Dal campo il dì che precedea la pugna.

SACERDOTI  
Discolpati!

RAMFIS  
Egli tace...

TUTTI  
Traditor!

RAMFIS

Radamès, Radamès: tua fè violasti,  
 Alla patria spergiuro, al re, all'onor.

SACERDOTI

Discolpati!

RAMFIS

Egli tace...

TUTTI

Traditor!

Radamès: è deciso il tuo fato;  
 Degli infami la morte tu avrai;  
 Sotto l'ara del Nume sdegnato  
 A te vivo fia schiuso l'avel.

AMNERIS

A lui vivo... la tomba... oh! gli infami!  
 Né di sangue son paghi giammai...  
 E si chiaman ministri del ciel!  
*(Investendo i sacerdoti che escono dal sotterraneo.)*  
 Sacerdoti: compiste un delitto...  
 Tigri infami di sangue assetate...  
 Voi la terra ed i Numi oltraggiate...  
 Voi punite chi colpa non ha.

SACERDOTI

È traditor! morrà.

AMNERIS

*(a Ramfis)*  
 Sacerdote: quest'uomo che uccidi,  
 Tu lo sai... da me un giorno fu amato...  
 L'anatéma d'un core straziato  
 Col suo sangue su te ricadrà!

SACERDOTI

È traditor! morrà.

*(Si allontanano lentamente.)*

AMNERIS

Empia razza! anatéma! su voi  
 La vendetta del ciel scenderà!

*(Esce disperata.)*

## SCENA SECONDA

*La scena è divisa in due piani. Il piano superiore rappresenta l'interno del tempio di Vulcano splendente d'oro e di luce: il piano inferiore un sotterraneo. Lunghe file d'arcate si perdono nell'oscurità. Statue colossali d'Osiride colle mani incrociate sostengono i pilastri della volta.*

*Radamès è nel sotterraneo sui gradini della scala per cui è disceso. Al di sopra, due sacerdoti intenti a chiudere la pietra del sotterraneo.*

RADAMÈS

La fatal pietra sovra me si chiude...  
 Ecco la tomba mia. – Del di la luce  
 Più non vedrò... Non rivedrò più Aida...  
 – Aida, ove sei tu? Possa tu almeno  
 Viver felice e la mia sorte orrenda  
 Sempre ignorar! – Qual gemito!... Una larva...  
 Una vision... No! forma umana è questa...  
 Cielo!... Aida!

AIDA

Son io...

RADAMÈS

Tu... in questa tomba!

AIDA

Presago il core della tua condanna,  
 In questa tomba che per te si apriva  
 Io penetrai furtiva...  
 E qui lontana da ogni umano sguardo  
 Nelle tue braccia desiai morire.

RADAMÈS

Morir! sì pura e bella!  
 Morir per me d'amore...  
 Degli anni tuoi nel fiore  
 Fuggir la vita!  
 T'avea il cielo per l'amor creata,  
 Ed io t'uccido per averti amata!  
 No, non morrai!  
 Troppo io t'amai!...  
 Troppo sei bella!

AIDA

*(vaneggiando)*  
 Vedi?... di morte l'angelo  
 Radiante a noi si appressa...  
 Ne adduce a eterni gaudii  
 Sovra i suoi vanni d'ôr.  
 Su noi già il ciel dischiudesi...  
 Ivi ogni affanno cessa...  
 Ivi comincia l'estasi  
 D'un immortale amor.

*(Canti e danze delle sacerdotesse nel tempio.)*

AIDA

Triste canto!...

RADAMÈS

Il tripudio  
 Dei sacerdoti...

AIDA

Il nostro inno di morte...

RADAMÈS

*(cercando di smuovere la pietra del sotterraneo)*  
 Né le mie forti braccia  
 Smuovere ti potranno o fatal pietra!

AIDA

Invan!... tutto è finito  
 Sulla terra per noi...

RADAMÈS

*(con desolata rassegnazione)*  
 È vero! è vero!...

*(Si avvicina ad Aida e la sorregge.)*

AIDA, RADAMÈS

O terra, addio; addio valle di pianti...  
 Sogno di gaudio che in dolor svani...  
 A noi si schiude il cielo e l'alme erranti  
 Volano al raggio dell'eterno di.

*(Aida cade dolcemente fra le braccia di Radamès.)*

AMNERIS

*(in abito di lutto apparisce nel tempio e va a prostrarsi sulla pietra che chiude il sotterraneo)*  
 Pace t'imploro – salma adorata:  
 Isi placata – ti schiuda il ciel!

\* Il presente libretto di *Aida* riprende la versione pubblicata in *Aida*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia 1998.



Copertina del libretto di Aida di Giuseppe Verdi, 1899. Archivio storico del Teatro La Fenice.



*Il Teatro dell'Opera del Cairo (fotografia da William Weaver, Verdi, Firenze, 1980).*

## Un'opera da *Grande Boutique*

di *Marcello Conati*

È privilegio dei grandi capolavori dell'arte presentarsi a noi come sospesi nel tempo e nello spazio, isolati in se stessi, quasi sradicati dal contesto storico, culturale, sociale nel quale presero forma e vita. *Aida* non fa eccezione. O quasi. L'evento storico da cui trasse origine si è ben presto tradotto in leggenda. Dovrebbe pur esser noto che l'occasione per la quale essa fu composta non fu l'inaugurazione del Canale di Suez né tanto meno quella del teatro Kevdiviale del Cairo, avvenute rispettivamente il 17 e il 1° novembre 1869, cioè due anni prima della sua andata in scena (24 dicembre 1871). Ma nel mito popolare, e non solamente popolare, *Aida* rimane tenacemente legata a uno dei principali avvenimenti del secolo, il taglio dell'istmo di Suez. In tal senso il mito ha una ragion d'essere: risale infatti ai festeggiamenti del novembre 1869 in cui avvenne l'inaugurazione del Canale (cui era direttamente connessa, nei giorni dell'immediata vigilia, quella stessa del nuovo teatro del Cairo, apertosi con il *Rigoletto*) il proposito del *kedivé* ovvero viceré d'Egitto – la cui spiccata passione per la musica verdiana stava ricevendo forte incentivo dalla stagione inaugurale del nuovo teatro, dove nel giro di poche settimane a *Rigoletto* avevano fatto seguito *Il trovatore*, *Ernani*, *La traviata* e *Un ballo in maschera* – d'invitare un importante compositore europeo (Verdi *in primis*, Gounod o Wagner in alternativa) a scrivere un'opera ambientata nell'antico Egitto. Dell'affare viene incaricato Auguste Mariette, il famoso egittologo francese, lo scopritore del Serapeum di Memphis e del tempio della Sfinge, fondatore del museo archeologico di Bulaq presso il Cairo, uomo di assoluta fiducia del viceré, che già lo aveva insignito del titolo di *bey*. Per entrare in contatto con Verdi, Mariette si rivolge, su ordine espresso del *kedivé*, al connazionale e amico Camille Du Locle, coautore con Méry del libretto di *Don Carlos*, a quel tempo direttore dell'Opéra-Comique e a sua volta uomo di fiducia di Verdi in terra di Francia. Come si fossero svolte in realtà le trattative nel corso di quei primi approcci rimane per il momento, in difetto delle prime lettere di Mariette a Du Locle, un mistero.

E anche questo si addice alla leggenda di *Aida*. L'epistolario verdiano (per quanto ci è finora noto) tace sull'argomento fino alla fine del maggio 1870. Per via indiretta sappiamo che Du Locle parlò dell'«affare d'Egitto» direttamente con Verdi forse già nel Natale del 1869 nel corso di una sua visita a Genova, sicuramente a Parigi nel marzo 1870 in occasione di un viaggio del maestro in quella capitale, ottenendo in entrambi i casi un netto rifiuto. Motivo principale del rifiuto la seccatura per Verdi di doversi recare in un «paese lontano» per porre in scena la nuova opera, affrontando per sopraggiunta – proprio egli, che mal sop-

portava i viaggi in mare – una traversata in nave. Lo si arguisce dalle prime testimonianze scritte riguardanti l'«affare d'Egitto»,<sup>1</sup> contenute in due lettere di Mariette a Du Locle del 27 e del 28 aprile 1870. Nella prima si legge:

J'ai reçu vos deux lettres. Je m'attendais au refus de Mr Verdi, ce qui va bien contrarier le Vice-Roi. Mais voyez notre part. Si Mr Gounod accepte, on serait très-heureux.

Insiste Mariette nella lettera successiva, venendo incontro alla volontà del maestro di non affrontare un viaggio oltremare, offrendogli cioè la possibilità di provare o a Parigi o a Milano:

Je ne vous cacherais pas que S. A. a été contrariée et chagrinée à l'idée de renoncer à la collaboration de Mr Verdi dont elle tient le talent en immense considération. Dans ces circonstances elle offre de faire faire les répétitions à Paris ou à Milan, au choix du maestro, par les artistes eux-mêmes du théâtre du Caire qui recevront l'ordre de se rendre où Mr Verdi voudra. [...] P.S. Un dernier mot. Si Mr Verdi n'acceptait pas, S. A. vous prie de frapper à une autre porte. [...] On songe à Gounod, et même à Wagner. Si celui-ci le voulait il pourrait faire quelque chose de grandiose.

Le due lettere di Mariette spronano Du Locle a rinnovare immediatamente la proposta del viceré a Verdi. Gli scrive infatti il 7 maggio:

*C'est grave!!!* Je reçois lettres sur lettres d'Egypte. Le Vice-Roi ne peut se résigner à la pensée de n'avoir pas un ouvrage de Vous. Il ne vous demande pas d'aller en Egypte. Il fera faire les répétitions *autant de temps que vous le voudrez où vous voudrez*. [...] Il vous donnera *la troupe que vous voudrez*. Les conditions seront celles que vous voudrez. [...] Il y a sous roche un libretto auquel le Vice-Roi n'est pas étranger à ce qu'il paraît. et qui n'est pas absurde – (il contient même de belles situations dramatiques). Voulez-vous que je vous l'envoie? Avez-Vous la curiosité de le lire? – libretto est un mot impropre, c'est scénario que je devrais dire [...]. *C'est grave!!!*

In questa lettera Du Locle non accenna minimamente ai possibili concorrenti (Gounod e, nientemeno, Wagner, il cui *Lohengrin* sarebbe stato di lì a poco rappresentato, per la prima volta in Italia, sulle scene del Comunale di Bologna). Inoltre, pur conoscendone, come poi si vedrà, il vero autore, egli afferma cosa inesatta – forse ad arte, nel proposito di forzare la mano a Verdi – nell'attribuire al viceré d'Egitto una sorta di paternità nella redazione dello scenario per l'opera richiesta. Sta comunque di fatto che il compositore, tranquillizzato per quanto riguarda luogo delle prove e scelta degli interpreti, è incuriosito a tal punto da farsi spedire lo «scenario», come si deduce da una successiva lettera di Du Locle del 14 maggio:

Je reçois à l'instant votre lettre [...]. Voilà le plan du libretto proposé par l'Egypte. Ce plan a été imprimé au Caire à 4 exemplaires. [...] J'écris aujourd'hui même à Mariette que vous m'avez autorisé à vous expédier le plan du libretto et que peut-être on peut espérer vous décider – je demande en même temps qu'on précise les conditions pécuniaires de l'affaire.

La lettura dello scenario scuote l'indecisione del maestro, che risponde il 26 maggio:

Ho letto il programma Egiziano. È ben fatto; è splendido di *mise en scene* e vi sono due o tre situazioni, se non nuovissime, certamente molto belle. Ma chi l'ha fatto? – vi è dentro una mano esperta, abituata a fare, e che conosce molto bene il Teatro. Sentiremo ora le condizioni pecuniarie dell'Egitto, e poi decideremo.

Risponde Du Locle a stretto giro di posta il 29 maggio insistendo nell'attribuzione dello scenario al viceré e a Mariette anziché al solo Mariette:

Le libretto Egyptien est l'oeuvre du Vice-Roi, et de Mariette Bey, le fameux antiquaire, personne autre n'y a mis la main. [...] Mariette m'écrit que le Vice-Roi désire passionément que l'affaire se fasse.

Intorno alla paternità autentica dello scenario di *Aida* ha aleggiato e continua ad aleggiare, nonostante i documenti e le dichiarazioni fatte in proposito dal presunto autore, Mariette Bey, una sorta di mistero che ben si addice a un argomento che sembra provenirci per vie remote e sotterranee – sulle tracce frammentarie di papiri dissepoliti presso le rive del Nilo – dagli antichi scribi dell'epoca dei faraoni. L'autorità di Auguste Mariette è stata contestata fin dal fratello Édouard, che in suo volume di memorie<sup>2</sup> accusa Auguste di es-



Foto di scena di *Aida* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1978. Direttore Giuseppe Sinopoli, regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Ceroli, costumi di Aldo Buti. Interpreti principali: Carlo Del Bosco (re d'Egitto), Bruna Baglioni (Amneris), Maria Parazzini / Alpha Floid (Aida), Carlo Bergonzi / Gianfranco Cecchele (Radames). Archivio storico del Teatro La Fenice.

## L'ORCHESTRA

2 FLAUTI

OTTAVINO

2 OBOI

CORNO INGLESE

2 CLARINETTI

CLARINETTO BASSO

2 FAGOTTI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

CIMBASSO

TIMPANI

PERCUSSIONI

2 ARPE

ARCHI

SUL PALCOSCENICO

6 TROMBE EGIZIE

ARPA

DAL SOTTERRANEO

4 TROMBE

3 TROMBONI

GRANCASSA

ALTRI INTERVENTI DELLA BANDA

OTTAVINO

3 CLARINETTI

CLARINETTO PICCOLO

3 CORNI

4 TROMBE

3 TROMBONI

CIMBASSO/TUBA

versi ispirato a una sua novella, *La Fiancée du Nil...* Nel 1952 uno studioso messicano, Adolfo Salazar, ha evidenziato alcune coincidenze dell'argomento con quello della *Nitteti* di Metastasio, a sua volta derivato, secondo la dichiarazione del poeta stesso, da Erodoto e da Diodoro Siculo.<sup>3</sup> Due anni dopo Matteo Glinski riprendeva l'argomento non tanto per sostenere una derivazione dello scenario di Mariette dal libretto di Metastasio quanto per avanzare l'ipotesi che

il libretto di *Aida* non «fu inventato di pianta» ma ispirato dalle antiche cronache egiziane ritrovate da Mariette Bey in Egitto. I fatti riportati nei papiri debbono esser vissuti a lungo nelle memorie in Egitto e giunsero persino all'epoca in cui Erodoto, in cerca di materiale per la sua monumentale opera, venne in Africa [...]. Non è escluso che Mariette, nell'ampia descrizione dei papiri ritrovati in Egitto e da lui studiati, abbia lasciato un racconto documentato e dettagliato della storia che è stata rievocata nell'azione di una delle più geniali opere verdiane.<sup>4</sup>

Ipotesi suggestiva e non priva di fondamento se teniamo in considerazione l'atteggiamento di Mariette, il quale volle mantenere il più perfetto anonimato sulla parte realmente avuta nella redazione dello scenario, pur dichiarando in lettere private di esserne il solo, unico autore. Recentemente sulle misteriose origini del soggetto di *Aida* è intervenuto Siegfried Morenz avanzando l'ipotesi di una derivazione diretta dello scenario di Mariette da una novella di Eliodoro...<sup>5</sup> Il mistero insomma continua, come giustamente si conviene a un argomento ambientato in epoche remote, che sembra giungerci dal lontano infinito come le prime note del preludio e nel lontano infinito ritornare come le ultime note dell'opera...

Ma torniamo ai documenti epistolari. Nella lettera del 27 aprile Mariette aveva inoltre scritto a Du Locle insistendo sull'importanza del colore locale («puramente antico ed egiziano») espressamente richiesta dal Viceré:

En attendant je vous envoie un scénario. [...] Je n'ai pas besoin de vous dire que la rédaction en est de moi. Si je suis intervenu, c'est en premier lieu parce que le Vice-Roi me l'a ordonné, en second lieu parce que je me suis cru autorisé à croire que j'étais capable de donner au travail la vraie couleur locale, laquelle, dans un opéra de ce genre, est la condition indispensable. Je vous répète en effet que ce que le Vice-Roi veut, c'est un opéra purement antique et égyptien. [...] Il va sans dire que je ne mets aucune espèce d'amour propre dans la question, et que vous pouvez modifier, bouleverser e améliorer le scénario comme vous l'entendez. J'oubliais de vous dire que le Vice-Roi a lu le scénario, qu'il l'a complètement approuvé, et que c'est par son ordre que je vous l'envoie. Ne vous effarouchez pas du titre. Aïda est un nom égyptien. Il faudrait régulièrement *Aïta*. Mais le nom serait trop dur et les chanteurs l'adoucirait irrésistiblement en Aïda.

Un mese più tardi, l'8 giugno 1870, scriverà al fratello Édouard:

Figure-toi que j'ai fait un opéra, un grand opéra dont Verdi achève la musique.

E il 21 giugno allo stesso:

Le scénario est de moi, c'est-à-dire que j'en ai conçu le plan, que j'en ai réglé toutes les scènes et que l'opéra, dans son essence, est sorti de mon sac.

Ancora un anno più tardi, il 19 luglio 1871, scrivendo al sovrintendente dei teatri kediviali, Draneht Bey:

Aïda est en effet un produit de mon travail; c'est moi qui a décidé le Vice-Roi à en ordonner la représentation; Aïda, en un mot, est sortie de mon cerveau.

## LE VOCI

*IL RE D'EGITTO*

BASSO

*AMNERIS, sua figlia*

MEZZOSOPRANO

*AIDA, schiava etiopie*

SOPRANO

*RADAMÈS, capitano delle guardie*

TENORE

*RAMFIS, capo dei sacerdoti*

BASSO

*AMONASRO, re d'Etiopia e padre di Aida*

BARITONO

*GRAN SACERDOTESSA*

SOPRANO

*MESSAGGERO*

TENORE

Tuttavia allo stesso Draneht Bey aveva raccomandato il 21 luglio dell'anno prima che in tutto quanto riguardava l'«opera egiziana» il suo nome non venisse nemmeno pronunciato:

J'espère que vous serez content et que l'opéra représenté cet hiver au Caire pour la première fois vous fera grand honneur, car pour moi je déclare d'avance que, comme autant du livret et de tout ce qui regarde le côté artistique de l'oeuvre, je désire que mon nom ne soit même pas prononcé.

È forse da interpretarsi questa dichiarazione come una sorta di reticenza da parte di chi riteneva lo scenario di *Aida* non tutta farina del proprio sacco?... Piuttosto, onde meglio comprendere l'atteggiamento di massima riservatezza tenuto da Mariette nel corso di tutto l'«affare», occorre tener presente che esso costituiva per lui, ammalato di diabete, l'occasione a lungo sospirata per fare ritorno in patria per qualche tempo dopo tanti anni di permanenza in Egitto: tornarvi in missione ufficiale, per espresso incarico del viceré, sotto il plausibile pretesto dell'indispensabilità della propria presenza attiva nella progettazione e realizzazione delle scene e dei costumi, significava soprattutto tornare a Parigi a spese dell'erario kediviale evitando di attingere alle proprie risorse personali. Che insomma tutta l'operazione da lui condotta per realizzare l'opera «egiziana» desiderata dal viceré mirasse a questo scopo traspare chiaramente da alcuni passaggi di sue lettere fatte conoscere da Ursula Günther.<sup>6</sup> Aveva raccomandato a Du Locle il 27 aprile:



Foto di scena di *Aida* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1978. Direttore Giuseppe Sinopoli, regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Ceroli, costumi di Aldo Buti. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il faut m'écrire que le sujet donné est si archéologiquement égyptien et égyptologique que vous me pouvez faire le livret sans un policier à chaque instant à votre côté; que ma présence à Paris est en outre indispensable pour les décors et les costumes. Je ne vous demande pas plus. Si je pourrai aller à Paris cet été, mon but sera atteint.

E il 19 maggio, sempre a Du Locle:

Merci de vos bonnes intentions, quant à mon voyage en France. Rien ne se dessine encore, parce que l'affaire de l'opéra n'est pas encore assez engagée. [...]

En résumé, marchez en avant. Gounod fera bien. Verdi ferait mieux. Mais de toute manière que la première pierre soit posée et que le Vice-Roi sache qu'il y a au moins commencement d'exécution [?]. Si, après cela, je vois que ma présence est nécessaire à Paris, j'aurais au moins un but pour appuyer ma demande.

Infine il 29 maggio, all'immediata vigilia della risoluzione favorevole di Verdi, ancora a Du Locle:

Le Vice-Roi sera d'ailleurs enchanté de l'acceptation de Verdi. Il tenait essentiellement à ce que l'opéra fut écrit par lui, car il est grand admirateur du maître. L'opéra sera représenté pour la première fois au Caire en italien. [...] Rien ne sera négligé ici pour la mise en scène que le Vice-Roi désire aussi splendide et aussi magnifique que possible. Tout sera fait à Paris, décors et costumes.

Quant à moi, j'espère bien partir un de ces jours. Aussitôt que je verrai le Vice-Roi, je poserai carrément la question sur mon vrai but. C'est moi qui a fait le scénario, c'est moi, de tous ses employés, qui connais mieux la Haute-Egypte et la question des costumes et des décors. C'est moi par conséquent qu'il doit envoyer en France. J'espère que cet argument le décidera.

Si può anche sorridere all'idea che *Aida* debba il suo primo concepimento all'iniziativa di un funzionario straniero del viceré d'Egitto alla ricerca di un valido pretesto pur di tornare in patria per qualche tempo a spese dell'erario e poter così rivedere parenti e amici e respirare aria di casa... Ma la storia dei grandi capolavori assai spesso prende avvio da cause del tutto accidentali.

Piuttosto, per tornare al soggetto di *Aida*, quali ne siano le vere origini, quale ne sia stato il ruolo di Mariette, se inventore «di pianta» o manipolatore di papiri, occorre fare una constatazione: non fu l'insistenza di Du Locle e di Mariette e non furono nemmeno le «condizioni pecuniarie» (che pure ebbero grande importanza) a influire in ultima istanza sulla decisione di Verdi. Fu la lettura del «programma» ovvero scenario dell'opera a determinare il compositore a scrivere un'opera per l'Egitto, come si deduce da un passo della sua lettera del 26 maggio 1870 a Du Locle, sopra riportato:

È ben fatto; è splendido di *mise en scène* e vi sono due o tre situazioni, se non nuovissime, certamente molto belle.

La vicenda quale si desume dal «programma» letto da Verdi (di cui copia superstite dei pochi esemplari fatti stampare da Mariette è stata recentemente rinvenuto presso la Bibliothèque de l'Opéra di Parigi<sup>7</sup>), si presenta per essenzialità d'azione, economia di trama, funzionalità di personaggi (attraverso i quali si ripropone l'ancestrale

struttura gerarchica tripartita della società umana: preti, soldati, operai) – e quindi al di là della descrizione filologica di ambienti, oggetti e costumi operata da Mariette all'interno dello scenario – una storia *esemplare* senza confini di tempo e di luogo. Non v'è bisogno di scomodare le tesi di Propp sulla morfologia della fiaba per intravedere in questa storia una sorta di paradigma di testo melodrammatico. E che proprio questa *esemplarità* avesse subito destato l'interesse di un uomo di teatro come Verdi lo spiega il *modus operandi* da lui adottato, sin quasi dagli esordi della propria carriera, nell'affrontare la scelta di un soggetto. Alla base di esso sta uno scopo ben preciso, un vero e proprio progetto melodrammatico: quello di tradurre l'azione drammatica in discorso musicale autonomamente organizzato. Per Verdi è *la musica che deve possedere il dramma: non viceversa*. Pertanto la sua lettura preliminare di un soggetto avviene sempre in chiave eminentemente *musicale*, cioè sulla base dei parametri determinati dalle leggi che organizzano il linguaggio dei suoni e ne regolano l'espressione in funzione drammatica. La verifica della *musicabilità* di un testo viene da Verdi attuata concentrando il percorso narrativo entro una griglia di situazioni che consentano l'articolarsi del tempo musicale, vale a dire riducendolo a uno stadio primigenio che funge da intelaiatura generale di un organismo in formazione, indispensabile fase d'avvio per la realizzazione del progetto melodrammatico in tutte le sue componenti, sonore e visive.



Foto di scena di *Aida* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1978. Direttore Giuseppe Sinopoli, regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Ceroli, costumi di Aldo Buti. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Fino all'*Aida* Verdi era quasi sempre ricorso a fonti letterarie ben individuate, più o meno illustri (Hugo, Byron, Schiller, Shakespeare, Voltaire, Gutiérrez, Dumas fils, Werner, Souvestre, Scribe), aggredendo la sostanza drammatica fino a ridurla allo stato di schizzo, cioè a un condensato di situazioni *musicabili* di forte valenza teatrale. Così era stato per *Ernani* e per *I due Foscari*, poi per *Macbeth*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, via via fino a *Don Carlos*. Ora, con lo scenario di *Aida* Verdi non solo si trovava di fronte per la prima (e ultima) volta a un soggetto 'vergine', non derivato da preesistenti fonti letterarie o teatrali, più o meno note che fossero, ma altresì di fronte a un testo che già si presentava come un concentrato di azione drammatica, limpido e coerente per situazioni e sviluppi, su cui poter lavorare per sottoporre l'intera vicenda alle norme del codice melodrammatico. Non fa pertanto meraviglia che dopo una stasi di mesi nelle trattative per l'«affare d'Egitto», il compositore dopo la lettura dello scenario rompesse gl'indugi e affrontasse l'«operazione *Aida*» con quella determinazione che gli era proverbiale nei momenti delle scelte decisive.

Esattamente una settimana dopo aver comunicato a Du Locle l'impressione positiva prodottagli dalla lettura del «programma Egiziano», Verdi gli riscrive fissando le condizioni, fra le quali la cifra del compenso (una cifra da capogiro: 150.000 franchi di allora!) che forse Verdi non avrebbe avanzato di propria iniziativa se non fosse già stata in un certo senso preventivata nel corso delle trattative fra Mariette e Du Locle e quindi fra Du Locle e Verdi:

Eccomi all'affare d'Egitto, e prima di tutto bisogna che mi riservi tempo a comporre l'opera, perché si tratta di lavoro a vastissime proporzioni (come si trattasse della *Grande Boutique* [cioè l'Opéra di Parigi]) e perché bisogna che il poeta italiano trovi prima i pensieri da mettere in bocca ai personaggi, e ne faccia la poesia. Ammettendo dunque che io possa arrivare in tempo, eccovi le condizioni.

1.° Farò fare il libretto a mie spese.

2.° Manderò pure a mie spese persona al Cairo, per concertare e dirigere l'opera.

3.° Manderò copia dello spartito e lascerò l'assoluta proprietà del libretto e della musica pel solo regno d'Egitto, ritenendo per me la proprietà del libretto e della musica per tutte le altre parti del mondo.

In compenso mi si pagherà la somma di centocinquantafranchi, pagabili a Parigi dalla Banca Rothschild al momento in cui verrà consegnato lo spartito.

Eccovi una lettera asciutta e secca, come una cambiale. Si tratta d'affari, e mi perdonerete, mio caro Du Locle, se per ora non mi dilungo in altre cose.

Con questa lettera praticamente scatta l'«operazione *Aida*». Verdi si pone immediatamente al lavoro. Coadiuvato dalla moglie Giuseppina, traduce in italiano, parola per parola, lo scenario di Mariette. Fa venire a gran velocità Du Locle a Sant'Agata per concertare con lui alcune modifiche allo scenario, di cui le principali riguardano la successione delle scene del primo quadro del primo atto, la divisione del secondo atto in due quadri attraverso l'introduzione di «una sala nell'appartamento di Amneris» dove far avvenire lo scontro fra la figlia del faraone e la principessa etiope (nello scenario di Mariette tale scontro figurava nell'ambiente del trionfo come una sorta di *a parte* in attesa dell'ingresso del re), lo spostamento dell'azione del terzo atto da «un giardino del palazzo» reale alle «rive del Nilo», la divisione in due piani sovrapposti – in luogo del solo sotterraneo contemplato nello scenario – dell'ultimo quadro dell'opera con la visione simultanea del tempio («splendente d'oro e di luce») e del sotterraneo («cupo, con tinte fredde»). Stende infine il testo dei

dialoghi. In meno di tre settimane il libretto di *Aida*, salvo i versi, è pronto. Il 25 giugno il compositore riassume la situazione all'editore Giulio Ricordi, che fino a quel momento era stato tenuto rigorosamente all'oscuro sulle trattative intercorse per l'«affare d'Egitto»:

Fino dall'anno passato fui invitato a scrivere un'opera in paese molto lontano. Risposi di no. Quando fui a Parigi, Du Locle fu incaricato di parlarne di nuovo e di offrirmi una forte somma. Risposi ancora di no. Un mese dopo, egli mi mandava un programma stampato, dicendomi essere fatto da un personaggio potente (cosa che non credo), che gli pareva buono, e che lo leggessi. Io lo trovai buonissimo, e gli risposi che l'avrei musicato alle condizioni etc. etc. Tre giorni dopo il telegramma, mi rispose: «accettato». Di più venne qui Du Locle, col quale estesi le condizioni, studiammo insieme il programma, ed insieme facemmo le modificazioni credute necessarie. Du Locle è partito colle condizioni e colle modificazioni da sottoporsi al potente ed ignoto autore. Ho studiato ancora il programma, e vi ho fatto e sto facendovi nuovi cambiamenti. Bisogna ora pensare al libretto, o, per meglio dire, a fare i versi, perché oramai non abbisognano che i versi. Ghislanzoni, può egli e vuole farmi questo lavoro? Non è un lavoro originale, spiegatele bene; si tratta soltanto di fare i versi; i quali, ben s'intende (ciò lo dico a voi) saranno pagati molto generosamente.<sup>8</sup>

*Non è un lavoro originale [...] si tratta soltanto di fare i versi...* La raccomandazione sta a eloquente conferma di un metodo operativo che il compositore aveva adottato almeno sin dai tempi del *Macbeth* per Firenze nella redazione dei libretti delle proprie opere. Il carteggio con il versificatore da Verdi prescelto – quel Ghislanzoni che due anni prima aveva dato buona prova nel collaborare alla revisione del libretto della *Forza del destino* (Teatro alla Scala, 1869) – testimonia ampiamente il ruolo determinante del musicista nella stesura del libretto, ruolo che investe di volta in volta la scelta del metro e fin quella delle parole. Quasi sempre Ghislanzoni finisce con l'adottare le soluzioni proposte da Verdi. Le raccomandazioni al poeta spesso si traducono in osservazioni di tecnica teatrale che rivelano appieno la lucidità delle concezioni drammaturgiche del compositore. In proposito bastino alcuni esempi ricavati dal carteggio pubblicato in appendice ai *Copialettere*.<sup>9</sup>

Lettera del 14 agosto 1870:

Se debbo dire francamente la mia opinione, mi pare che questa scena della consacrazione non sia riuscita dell'importanza che m'aspettavo. I personaggi non dicono sempre quello che devono dire, ed i preti non sono abbastanza preti. Parmi altresì che la *parola scenica* non vi sia, o se v'è, è sepolta sotto la rima o sotto il verso, e quindi non salta fuori netta ed evidente come dovrebbe.

Lettera del 17 agosto 1870:

Le strofe vanno bene fino «a te in cor destò». Ma quando in seguito l'azione si scalda, mi pare che manchi la *parola scenica*; ma intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione. Per esempio i versi:

*In volto gli occhi affisami*

*E menti ancor se l'osi:*

*Radames vive....*

ciò è meno teatrale delle parole (brutte, se vuole):

*.....con una parola*

*strapperò il tuo segreto.*

*Guardami t'ho ingannata:*

*Radames vive....*

Così pure i versi:

*Per Radames d'amore*

*Ardo e mi sei rivale*

*– Che? voi l'amate? – Io l'amo*

*E figlia son d'un re.*

mi paiono meno teatrali delle parole: «Tu l'ami? ma l'amo anch'io intendi? La figlia dei Faraoni è tua rivale! – AIDA Mia rivale? E sia: anch'io son figlia, etc.»

So bene ch'ella mi dirà: E il verso, la rima la strofa? Non so che dire; ma io quando l'azione lo domanda, abbandonerò subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Pur troppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica.

Il duetto finisce con una delle solite cabalette, ed anche troppo lunga per la situazione. Vedrem cosa si potrà fare in musica.

Ghislanzoni accoglie i suggerimenti del compositore; nel libretto si legge infatti:

AMNERIS

Non mentire!...

Un detto ancora e il vero

Saprò... Fissami in volto...

Io t'ingannai... [ma *ingannava* in partitura]

Radamès vive...

[...]

AMNERIS

Si... tu l'ami... ma l'amo

Anch'io... comprendi tu?... son tua rivale...

Figlia dei faraoni...

AIDA

Mia rivale!...

Ebben sia pure... Anch'io

Son tal...

Quanto alla cabaletta, chiariva il 22 agosto:

Non dubiti, io non aborro dalle cabalette, ma voglio che vi sia il soggetto ed il pretesto. Nel duetto del *Ballo in maschera* [atto secondo, duetto Amelia-Riccardo] c'era un pretesto magnifico. Dopo tutta quella scena bisognava, sto per dire, che l'amore scoppiasse.

Lettera del 28 settembre:

Vedo ch'ella ha paura di due cose: di alcuni, dirò così, *ardimenti* scenici, e di *non far cabalette!* Io sono sempre d'opinione che le cabalette bisogna farle quando la situazione lo domanda. Quelle dei due duetti [Aida-Amnérís e Aida-Amonasro] non sono domandate dalla situazione, e quella specialmente del duetto tra padre e figlia non parmi a suo posto. Aida in quello stato di spavento e di abbattimento morale non può né deve cantare una cabaletta. Nel programma vi sono due cose estremamente sceniche, vere e buone per l'attore, che nella poesia non sono ben rilevate. La prima: dopo che Amonasro

ha detto: «Sei la schiava dei Faraoni», Aida non può parlare che a frasi spezzate. L'altra: quando Amonasro dice a Radames: «il Re d'Etiopia», qui Radames deve tenere ed occupare quasi solo la scena con parole strane, pazze, esaltatissime; ma di questo parleremo a suo tempo.

Intanto analizziamo da capo a fondo quest'atto. [...] Bene il recitativo e romanza [Aida: «Qui Radamès verrà», «O cieli azzurri»]. Bene il duetto che segue fin dopo il verso «Ti maledico. Ah no». Dopo, «Tu agli occhi miei, Dei Faraon ecc.» mi pare fiacco, e trovo falsa questa specie d'entusiasmo d'Aida: «Della patria il sacro amor». Ad Aida, dopo il quadro terribile e gl'insulti detti dal padre, non resta, come le dissi, fiato a parlare: quindi parole tronche ed a voce bassa e cupa.

Ho riletto il programma e mi pare che questa situazione vi è ben resa. Io per me abbandonerei forme di strofa, ritmo; non penserei a far cantare, e renderei la situazione tale qual'è, foss'anche in versi di recitativo. Tutt'al più farei cantare una frase ad Amonasro: «Pensa alla patria, e tal pensiero ti dia forza e coraggio». Non dimentichi le parole: «Oh patria mia quanto mi costi!»

### Lettera del 30 settembre, a proposito del duetto Aida-Radamès nel terzo atto:

Il duetto tra *Aida* e *Radames* è bellissimo nella parte cantabile, e manca, secondo me, di sviluppo e d'evidenza nella parte scenica. Io avrei preferito nel principio un recitativo. *Aida* sarebbe stata più calma e dignitosa, ed avrebbe potuto far spiccare meglio alcune frasi buone per la scena; come, per esempio «Non giurare; t'ho conosciuto prode, non ti vorrei spergiuro...», e più avanti: «E come potrai sottrarti ai vezzi d'Amneris, al volere d'un re, al voto d'un popolo, ecc. ecc.». [...]

Nella scena seguente ella ha temuto di rendere odiosa *Aida*. Ma faccio riflettere che Aida è giustificata dal duetto col padre e direi quasi dalla presenza del padre stesso, che il pubblico sa essere là nascosto, che ascolta. Vi è di più. *Aida* può naturalmente arrestarsi per fare una domanda a *Radames*; ma *Radames*, dopo quel duetto, non lo può. A me pare che la situazione non sia punto pericolosa, ma che lo possa essere: sia dunque da preferirsi sempre la domanda d'*Aida*, che è più naturale e vera. Soltanto non bisogna dire nessuna parola inutile. «Ma!... onde evitar le schiere qual via terremo».

### Lettera dell'8 ottobre, ancora sul duetto Aida-Radamès del terzo atto:

Sia detto una volta per sempre ch'io non intendo mai parlare dei suoi versi che sono sempre buoni, ma dire la mia opinione sull'effetto scenico. Il duetto tra *Radames* ed *Aida* è riuscito, secondo me, di gran lunga inferiore all'altro tra padre e figlia. [...] I versi:

*d'Amneris l'odio fatal saria,*

*Insiem col padre dovrei morir.*

non sono scenici, vale a dire non danno campo ad azione per l'attore; l'attenzione del pubblico non è attirata e la situazione si perde. Sarebbe duopo di maggiore sviluppo e bisognerebbe dire presso a poco queste parole:

A. E non temi il furore d'Amneris? Non sai tu che la sua vendetta come fulmin cadrebbe su me, sul padre mio, su tutti?

R. Io vi difendo.

A. Invan... tu nol potresti! Ma se tu m'ami... ancora una via resta di scampo a noi.

R. Quale?

A. Fuggire.

Ella dirà: ma queste sono sciocchezze, i miei versi dicono lo stesso. Verissimo: sciocchezze fin che vuole, ma è certo che le frasi come: «Cadrà su me, sul padre su tutti... Invan... tu nol potresti, ecc. ecc.» quando siano bene accentate, attirano sempre l'attenzione del pubblico e qualche volta producono grandi effetti.

Ghislanzoni accoglie quasi alla lettera le parole suggerite dal compositore, come appare dalla stesura finale del libretto:

AIDA  
 Né d'Amneris paventi  
 Il vindice furor? la sua vendetta  
 Come folgor tremenda  
 Cadrà su me, sul padre mio, su tutti.

RADAMÈS  
 Io vi difendo.

AIDA  
 Invan! tu nol potresti...  
 Pur... se tu m'ami... ancor s'apre una via  
 Di scampo a noi...

RADAMÈS  
 Quale?

AIDA  
 Fuggir!

RADAMÈS  
 Fuggire!

Lettera del 26 ottobre, a proposito del duetto Amneris-Radamès nel quarto atto:

Mi posi a studiare lungamente il duetto del quarto atto, e sono sempre più convinto che bisogna darvi, fin da principio, forma lirica. Colle parole stesse del recitativo mi sono impiatricciato dei versi settenari, ed ho visto che si può fare una melodia. Sembrerà strana una melodia su parole che sembrano dette da un avvocato. Ma sotto queste parole d'avvocato, vi è un cuore di donna disperata ed ardente d'amore. La musica può riuscire egregiamente a dipingere questo stato dell'animo e a dire in certo modo, due cose in una volta. È una qualità di quest'arte mal considerata dai critici e mal tenuta dai maestri.

Infine lettera del 13 novembre, a proposito dell'ultima scena dell'opera:

In mani poco esperte potrebbe riescire o strozzata o monotona. Non bisogna strozzarla perché dopo tanto apparato scenico, se non fosse bene sviluppata, sarebbe proprio il caso del *parturiens mons*. La monotonia bisogna evitarla cercando forme non comuni. [...] Tutta questa scena non può né deve essere che una scena di canto puro e semplice. Una forma di verso un po' strana per Radames, mi obbligherebbe a cercare una melodia diversa da quelle che si fanno comunemente sui settenari ed ottonari, e mi obbligherebbe anche a cambiare movimento e misura per fare il *solo* (un po' a mezz'aria) d'Aida. Così con un *cantabile* un po' strano di Radames, un altro *a mezz'aria* di Aida, la *nenia* dei sacerdoti, la *danza* delle sacerdotesse, *l'addio alla vita* degli amanti, *l'in pace* di Amneris formerebbero un insieme variato, bene sviluppato; e s'io posso musicalmente arrivare a legar bene il tutto, avremo fatto una buona cosa, o almeno cosa che non sarà comune. Coraggio, dunque, signor Ghislanzoni: siamo alle frutta; ella, almeno. Veda adunque se in questa accozzaglia di parole senza rima, che le mando, può farmi dei buoni versi com'ella ne ha fatti tanti.

[AIDA]

E qui... lontana da ogni sguardo umano  
... sul tuo cor morire (*un verso ben patetico*)

RADAMÈS

Morire! Tu, innocente?  
Morire! Tu, sì bella?  
Tu nell'aprìl degli anni  
Lasciar la vita?  
Quant'io t'amai, no, no'l può dir favella!  
Ma fu mortale l'amor mio per te.  
Morire! Tu, innocente?  
Morire! Tu, sì bella?

AIDA

Vedi? di morte l'angelo, ecc. ecc.  
Ella non può immaginare sotto quella forma sì strana che bella melodia si può fare, e quanto garbo le dà il quinario dopo i tre settenari, e quanta varietà danno i due endecasillabi che vengono dopo: sarebbe però bene che questi fossero o entrambi tronchi o entrambi piani. Veda s'ella può cavarne dei versi, e mi conservi «tu sì bella», che fa tanto bene alla cadenza.

S'è visto dai documenti testé citati come una *vexata quaestio* stesse di fronte al compositore non meno che al 'versificatore': cabaletta sì, cabaletta no... Val la pena spendere



Foto di scena di *Aida* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1978. Direttore Giuseppe Sinopoli, regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Ceroli, costumi di Aldo Buti. Archivio storico del Teatro La Fenice.

qualche parola intorno a questo argomento, assai dibattuto all'epoca di *Aida*, epoca segnata dall'ingresso delle opere di Wagner in Italia e dalle accese controversie intorno al dramma musicale e alla «musica dell'avvenire»: l'impiego della cabaletta veniva ormai giudicato un arcaismo, un inutile, vetusto retaggio del canone melodrammatico dell'opera italiana di un'epoca ormai tramontata, l'epoca di Pacini, di Bellini, di Donizetti, dello stesso Verdi, e come tale condannato in quanto 'antidrammatico'. Tempi nuovi, forme nuove. La presenza di cabalette nell'*Aida* non passerà, infatti, senza condanna da parte della critica togata, tanto che Verdi alla fin fine sbotterà, scrivendo a un amico:

In questo momento è venuto di moda di gridare e di non volere ascoltare le cabalette. È un errore uguale a quello di una volta che non si voleva altro che cabalette. Si grida tanto contro il convenzionalismo e se ne abbandona uno per abbracciarne un altro! Oh! i gran pecoroni!!<sup>10</sup>

E anni più tardi, all'immediata vigilia del rifacimento del *Simon Boccanegra* e della composizione dell'*Otello*, replicava a Giulio Ricordi (20 novembre 1880) citando due esempi belliniani, rispettivamente dalla *Straniera* e dalla *Sonnambula*:

Io però non ho tanto orrore delle cabalette, e se domani nascesse un giovine che me ne sapesse fare qualche duna del valore per es.: *Del Meco tu vieni o misera* oppure *Ah perché non posso odiarti*<sup>11</sup> andrei a sentirle con tanto di cuore, e rinuncierei a tutti gli arzigogoli armonici, a tutte le leziosaggini delle nostre sapienti orchestrazioni... Ah il progresso, la scienza, il verismo ... Ahi Ahi... Verista finché volete, ma... Shakespeare era un verista ma non lo sapeva. Era un verista d'ispirazione; noi siamo veristi per progetto per calcolo. Allora tanto fà; sistema per sistema; meglio ancora le cabalette. Il Bello poi si è che a furia di progresso, l'Arte torna indietro.<sup>12</sup>

All'interno della sequenza Adagio – Allegro ovvero Cantabile - Cabaletta sulla quale si fonda la struttura della Scena e Aria, perno della melodrammaturgia dell'opera romantica italiana, la cabaletta agisce solitamente come elemento di contrasto dinamico, sia che si tratti di un'aria solistica o di una scena d'insieme (duetto, concertato). Di solito essa presenta un carattere risolutivo, che si presta alla conclusione di un quadro o di un atto; spesso s'identifica con un capovolgimento dell'azione scenica: tipico in tal senso l'impiego della cabaletta nel duetto Ernani-Silva «In arcion, in arcion, cavaliere» e nel duetto Gilda-Rigoletto «Sì, vendetta, tremenda vendetta». Ben consapevole della funzione che la cabaletta può assolvere nella scansione dei conflitti drammatici, Verdi non rinnegherà il suo impiego nemmeno negli anni di maggiore avanzamento della sua arte, come dimostra il finale del duetto Otello-Jago a conclusione dell'atto secondo di *Otello* «Sì, pel ciel marmoreo giuro!». Va tuttavia tenuto presente che vi è una differenza sostanziale nella funzionalità drammatica derivante dall'opposizione *adagio-allegro* nell'aria solistica rispetto al duetto e più in generale alle scene d'insieme. Nell'aria solistica, in assenza di antagonisti, il contrasto si sviluppa per fasi diacroniche (da qui l'importanza che riveste nel determinare tale contrasto la scena di mezzo), temporalmente distanti fra loro, a meno che il coro non venga utilizzato in funzione antagonistica, come ad esempio nel finale dei *Due Foscari*. Nelle scene d'insieme, più particolarmente nel duetto (struttura portante della drammaturgia verdiana), il contrasto si verifica all'interno del brano, si sviluppa cioè non per fasi diacroniche bensì in

modo sincronico o, comunque, per fasi assai ravvicinate, attraverso antitesi ritmiche e tematiche. La presenza di due o più personaggi è di per se stessa un fattore dinamico che consente l'incalzare dell'azione e un movimento più serrato nelle transizioni drammatiche. Dopo *La traviata* Verdi praticamente abbandona l'impiego della sequenza Cantabile – Cabaletta nell'aria solistica; fra le poche eccezioni l'aria di Procida in *Les Vêpres Siciliennes*, quella di Amelia nella prima versione di *Simon Boccanegra* (1857), e da ultimo quella di Carlo nella *Forza del destino* (qui il ricorso alla cabaletta è determinato dalla necessità di concludere l'atto). Tuttavia ne mantiene l'impiego, ove necessario ai fini drammaturgici, nelle scene d'insieme, in specie nei duetti e nei finali d'atto (in quest'ultimo caso splendido esempio è nella stessa *Aida*, alla ripresa del coro «Gloria all'Egitto» che conclude l'atto secondo), ma affidando alla cabaletta una funzione rinnovata, vale a dire quella di una risoluzione apparente, provvisoria, del conflitto drammatico, a sua volta preparatoria di un capovolgimento della situazione. Essa viene pertanto a collocarsi non più a conclusione di un quadro o di un atto, ma immediatamente a ridosso del preciso momento in cui nel dramma sta per verificarsi la svolta decisiva che conduce alla catastrofe. Si veda in proposito la cabaletta del duetto Amelia-Riccardo nell'atto secondo di *Un ballo in maschera* «Oh qual soave brivido», che precede di poco lo scoprimento dell'adulterio. Si veda ancora la cabaletta del duetto Leonora-Alvaro nel primo quadro della *Forza del destino* «Seguirti fino agli ultimi», che immediatamente precede lo scoprimento della fuga dei due amanti. E infine si veda la cabaletta del duetto Aida-Radamès nell'atto terzo di *Aida* «Sì, fuggiam da queste mura», che a sua volta precede il tradimento di Radamès e la subitanea apparizione di Amonasro.

L'*Aida* contiene ben cinque duetti: Aida-Amneris nell'atto secondo, Aida-Amonasro e Aida-Radamès nell'atto terzo, Amneris-Radamès e Aida-Radamès nell'atto quarto. Solo per due di essi Verdi ammette la cabaletta: per il duetto Aida-Radamès nell'atto terzo e per il duetto Amneris-Radamès nell'atto quarto (l'*allegro* finale «Chi ti salva o sciagurato», per quanto tale non sembri a prima vista, ha tutto il carattere di cabaletta, con tanto di stretta finale, pur rapidissima). Quali fossero le intenzioni di Verdi al tempo di *Aida* circa l'impiego della cabaletta, lo spiegano bene alcune sue lettere a Ghislanzoni sopra riportate. Merita prendere in considerazione la soluzione da lui adottata per ovviare all'assenza di una cabaletta nel duetto Aida-Amneris. Osserviamo infatti il finale di questo duetto. Esso inizia subito dopo il cantabile «Ah!... pietà ti prenda del mio dolor» che conclude la prima parte della Scena e Duetto. A questo punto dell'azione dovrebbe prevedersi, conforme allo schema tradizionale dell'aria a due una scena di mezzo che, capovolgendo o quanto meno modificando la situazione scenica determinatasi alla fine del cantabile, offra l'opportunità di concludere il quadro con un *allegro* finale ovvero cabaletta. Ma ogni modificazione a una situazione di così irriducibile antagonismo psicologico quale quella creatasi dopo che le due principesse si sono scoperte rivali in amore toglierebbe sostanza drammaturgica (e quale sostanza! ove si pensi con quanta arte sottile, perfettamente tradotta in termini musicali, Amneris ha saputo scandagliare il cuore di Aida e strapparle la rivelazione del nome dell'amato) a tutta l'azione fin qui sviluppatasi, e rischierebbe di alterare o quanto meno attenuare gli effetti di un conflitto sul quale si regge l'intera vicenda: dal punto di vista drammaturgico le posizioni dei due personaggi in scena sono ormai nettamente definite

e quindi imm modificabili. Non v'è scena di mezzo che possa giustificare un *allegro* finale se non procedendo con l'accentuare ulteriormente il contrasto psicologico fra Aida e Amneris. Una cabaletta vi starebbe pertanto fuori luogo. Ma se l'aspetto drammaturgico del duetto è praticamente definito alla conclusione del cantabile – da un lato l'arroganza della figlia dei faraoni, dall'altro lato l'abbattimento della schiava –, rimane tuttavia pur sempre aperto il problema della forma musicale: un *allegro* finale avrebbe in questo caso non solo il compito di equilibrare la struttura dell'intero brano scaricando la tensione accumulatasi nella scena d'attacco e nel cantabile, e così definire la conclusione dell'intero quadro, ma anche quello di preparare psicologicamente la scena del trionfo di Radamès che immediatamente segue.

A questo punto Verdi ha una trovata di genio risolvendo il problema melodrammatico con mezzi puramente musicali. Apparentemente egli rinuncia alla scena di mezzo onde affrontare direttamente una stretta finale che consenta di accentuare il contrasto psicologico fra i due personaggi in scena. Ma la scena di mezzo in effetti c'è, ed è costituita dall'improvviso intervento della banda e del coro interni che annunciano il ritorno vittorioso di Radamès alla testa del suo «esercito di prodi». La trovata consiste non tanto in questo tipo d'intervento (in sé e per sé esso non costituisce una novità in assoluto: già Donizetti s'era servito di un intervento analogo, cioè del suono di una banda interna, nel



Foto di scena di *Aida* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1978. Direttore Giuseppe Sinopoli, regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Ceroli, costumi di Aldo Buti. Archivio storico del Teatro La Fenice.

duetto Lucia-Enrico nell'atto secondo della *Lucia di Lammermoor* «Che fia? – Suonar di giubilo», quale scena di mezzo introduttiva della cabaletta), quanto nella sua applicazione, consistente in una struttura verticale che consente lo svolgimento sincronico di scena di mezzo e stretta. Aspetto peculiare dell'arte di Verdi è infatti la tendenza a concentrare le situazioni drammatiche in senso verticale, per sovrapposizione sincronica, sfruttando ove possibile la divisione di scena (vedi ad esempio la seconda parte dell'atto primo e l'atto terzo di *Rigoletto*, l'ultima scena di *Aida*, il secondo atto di *Otello*), ma affidando alla musica, e solo alla musica, il compito di differenziare situazioni e stati d'animo (emblematico in tal senso il Quartetto del *Rigoletto*), conforme una visione che sta all'antitesi della drammaturgia di Wagner, rigorosamente improntata a un percorso diacronico.

«Verdi può rivedere tutto un Oriente nell'interno di un frutto nostrano come il cocomero». <sup>13</sup> Non v'è infatti una sola nota dell'*Aida* che derivi da musica egiziana o araba o comunque 'orientale'. La tinta esotica – quel particolare colore che esala dalla partitura, volto a definire un ambiente, anzi un mondo lontano non tanto nello spazio quanto nel tempo – è tutta farina del sacco di Verdi. A questa tinta il compositore perviene con mezzi musicali che si rivelano di una semplicità disarmante: timbri strumentali quali l'oboe (in particolare nel terzo atto), l'arpa, il registro grave del flauto, i violini a punta d'arco, melodie con il secondo grado abbassato, oscillazioni fra minore e maggiore, il ricorso alla salmodia chiesastica, impiego di accordi vuoti. La famosa metafora di Bruno Barilli, sopra citata, condensa felicemente la testimonianza di uno strumentista parmigiano, Stefano Sivelli, presente come suonatore di oficleide nell'orchestra del Cairo alla prima rappresentazione di *Aida*, il quale, nel riconoscere nel canto interno delle sacerdotesse all'inizio del terzo atto quello di un venditore di pere cotte della sua città («Boiènt i pèr cott, boiènt»), si sovvenne del giorno in cui, circa un anno prima, incontrò casualmente Verdi in un negozio mentre per le vie di Parma risuonava il canto del percottaio: all'udire quel canto, il maestro «ebbe un lampo improvviso negli occhi [...] estrasse dal taschino del panciotto un piccolo notes» e ne trascrisse rapidamente le note... <sup>14</sup> L'aneddoto, apparentemente insignificante in sé, è rivelatore di quale finissimo orecchio fosse dotato Verdi, che, quasi ubbidendo a un richiamo ancestrale, seppe cogliere nel canto del percottaio le radici del salmodiare liturgico, riconducendolo nel tempio, sia pure egizio, per riconferirgli i caratteri di una cantilena sacerdotale.

La tinta esotica si distende sull'intera azione, impregnando di sé situazioni e personaggi, ma si addensa in particolare nelle scene rituali (la consacrazione, il processo, i canti dei sacerdoti, le danze, le cerimonie), che sono al tempo stesso cornice e sostanza della vicenda drammatica. Nulla è superfluo in *Aida*. La «danza di piccoli schiavi mori», ad esempio, riveste una funzione solo apparentemente decorativa: collocata alla soglia dello scontro fra Amneris e Aida, essa svolge in realtà una funzione 'alienante', volta a sottolineare il grado di subalternità e di prostrazione della protagonista di fronte alla rivale. Così la grande aria del terzo atto, «O cieli azzurri», apparentemente superflua in termini di economia drammatica, è volta in realtà a mettere in evidenza un particolare atteggiamento del personaggio di Aida, che risulterà ben tosto determinante nel far precipitare la situazione verso la catastrofe: vale a dire l'anelito di libertà espresso attraverso il ricordo – evocato dal timbro solitario dell'oboe – della patria, «queto asil beato» con i suoi «verdi colli» e le sue

«foreste imbalsamate»; e non casuale appare il ritorno di questo timbro solitario nel momento in cui Aida, nel tentativo di indurre Radamès alla fuga, evoca a sua volta il profumo delle «foreste vergini». Ma dove ancor più determinante si rivela il ricorso alla tinta esotica in funzione 'alienante' è in tutte quelle situazioni segnate dalla presenza incombente dei sacerdoti e dei loro riti. Una presenza che si traduce nell'espressione di un potere assoluto che domina tutta la vicenda da cima a fondo, sin dal primo alzarsi di sipario, allorché il capo dei sacerdoti comunica a Radamès l'appressarsi della guerra contro gli etiopi, fino al suo rinchiudersi sulla visione del tempio. Il «nume custode e vindice», arbitro assoluto dei destini umani, parla e agisce attraverso la figura onnipresente di Ramfis. È lui che nomina «delle egizie falangi il condottier supremo»; è lui che lo consacra nel tempio; è lui che lo processa e lo condanna a morte. Ed è ancora lui, con i suoi sacerdoti, che alla fin fine emerge come vero vincitore durante la trionfale parata del secondo atto opponendosi alla richiesta di libertà per i prigionieri, ottenendo in cambio di trattenere in ostaggio almeno Aida e suo padre. Il re regna, ma non governa; sua massima cura sembra solo quella di trovare un marito per la figlia; per il resto 'cede al consiglio' del gran sacerdote, vero detentore di un potere, quello spirituale, che si estende dal pubblico al privato: è infatti ancora lui, Ramfis, ad accompagnare la promessa sposa, Amneris, al tempio dove pregare, restandole a fianco, «fino all'alba». Raffigurazione del re-mago delle società primitive, Ramfis, in quanto detentore del potere e suscitatore di superstizione, rappresenta l'istituzione che detta le leggi sulle quali si regge l'intera società: governo, proprietà, matrimonio; egli è insomma «il fulcro su cui poggia la bilancia del mondo».<sup>15</sup> Per Verdi il 'fato' rientra nella sfera del 'sacro'. Uno dei temi dominanti del suo teatro è rappresentato dai conflitti scatenati dall'infrazione alla legge del fato (la forza del destino) identificata nell'inesorabile padre-padrone, custode della legge morale, dell'onore, delle tradizioni familiari e sociali, il garante della famiglia, della società, dello stato, detentore di un potere spirituale che si pone al di sopra dei destini umani. Nello scontro con il 'grande Vecchio' è sempre il giovane 'eroe' a soccombere, inesorabilmente. La figura 'sacro-infero' del Commendatore nel *Don Giovanni* di Mozart può essere assunta come un condensato della funzione 'attanziale' svolta nel teatro verdiano dal personaggio che si configura come rappresentante della legge morale e giudice delle azioni umane. Raffigurato di volta in volta, con una propria connotazione musicale, in personaggi quali Ruiz de Silva, in papa Leone, in Moser, in Monterone, in Fiesco, nel marchese di Calatrava, nel Grande Inquisitore, esso trova in Ramfis e nella casta dei sacerdoti, attraverso il loro canto salmodiante, la sua ultima incarnazione, prima della sua più completa definizione nella *Messa da Requiem*.

L'«operazione *Aida*» avrebbe dovuto concludersi in pochi mesi («Le Vice-Roi [...] parle de la 1ère représentation pour le mois de Février prochain» aveva scritto Mariette a Du Locle il 19 maggio 1870). Ma a causa della guerra franco-prussiana, dell'assedio di Parigi (dove scene e costumi dovevano esser fatti eseguire dalle maestranze dell'Opéra sotto la diretta sorveglianza di Mariette), dei disordini della Comune e della feroce repressione seguitane, essa viene rinviata alla fine del dicembre 1871. Tuttavia tale «operazione» si protrarrà in pratica oltre questa data e anche oltre la prima rappresentazione europea avvenuta alla Scala di Milano l'8 febbraio 1872. Essa durerà fino a quando Verdi riterrà di sovrin-

tendere personalmente alla messinscena e all'esecuzione dell'opera: al Regio di Parma (20 aprile 1872), al San Carlo di Napoli (30 marzo 1873), alla Staatsoper di Vienna (19 giugno 1875), al Théâtre Italien di Parigi (22 aprile 1876), fino alla 'storica' messinscena dell'Opéra (22 marzo 1880), la quale costituisce una sorta di *summa* di precedenti allestimenti, destinata a fare testo per molti anni a venire (come ben dimostra Gianfranco De Bosio in un suo prezioso volumetto che condensa le estenuanti ricerche compiute per ristabilire il percorso storico della messinscena di *Aida*<sup>16</sup>), in occasione della quale la partitura assumerà, mercé qualche ritocco (in particolare con un'aggiunta nel ballo del Finale del secondo atto), le dimensioni che ormai conosciamo.

Si è detto «operazione *Aida*»; e non a caso. L'avvenimento fu di quelli destinati a trascendere l'opera in sé con i suoi valori poetici. Per le implicazioni e le conseguenze suscitate in ambito culturale (e non solo culturale) non sembra esagerato affermare che si trattò del più importante avvenimento artistico accaduto in Italia nella seconda metà dell'Ottocento. Il tentativo di riforma dei sistemi esecutivi, musicali e scenici, in uso nei teatri italiani, avviato da Verdi con *Don Carlo* e con la nuova versione della *Forza del destino* sul finire degli anni 1860, trova con *Aida* – opera d'immediato successo e di crescente popolarità – la circostanza più propizia. In tal senso l'«operazione *Aida*» può essere interpretata come una sorta di Bayreuth italiana (per singolare coincidenza il 22 maggio 1872, a pochi mesi dalla prima di *Aida*, veniva posta a Bayreuth la prima pietra del Bühnenfestspielhaus). Il tenta-



Foto di scena di *Aida* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1978. Direttore Giuseppe Sinopoli, regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Ceroli, costumi di Aldo Buti. Archivio storico del Teatro La Fenice.

tivo di riforma – avviato negli anni in cui in Italia si stavano affermando i primi direttori d'orchestra in senso moderno (Angelo Mariani, che Verdi in un primo momento avrebbe voluto quale direttore di *Aida* al Cairo; Franco Faccio, che diresse l'opera alla Scala; Pedrotti; Usiglio; Rossi; Mancinelli; Martucci) – mirava soprattutto a elevare la qualità delle masse orchestrali e corali, a sottoporre la messinscena al servizio del dramma musicale, a migliorare tecnicamente gli strumenti d'orchestra, a disporre l'organico orchestrali per sezioni unite, a unificare il diapason (e a quest'ultimo proposito è significativo che nei contratti per l'*Aida* l'editore Ricordi, adeguandosi a una precisa istanza dell'autore, imponesse la clausola del diapason *normale*, che a quel tempo era, sull'esempio dei diapason francese, di 435 Hz).

Che tale riforma fosse nei propositi espliciti di Verdi ogni qualvolta gli era dato di sorvegliare, o direttamente dirigendone le prove o indirettamente attraverso l'editore, le esecuzioni delle proprie opere, ma *Aida* in modo particolare, lo confermano molte sue lettere di quegli anni. A Giulio Ricordi 5 febbraio 1871:

Nelle musiche attuali la Direzione musicale e drammatica è una vera necessità. Una volta una prima Donna un tenore con una cavatina, un Rondò, un Duetto etc. etc. potevano sostenere un'opera (se era un'opera); oggi no. Le opere moderne, buone o cattive, hanno intendimenti ben diversi! [...] Predicate il bisogno assoluto di uomini capaci alla Direzione delle musiche teatrali, mostrate l'impossibilità dei successi senza un'interpretazione intelligente.

Allo stesso, il 10 luglio 1871, in vista di *Aida* alla Scala:

Abbiate ben per fermo, mio caro Giulio, che se io vengo a Milano non è *per la vanità di dare una mia opera; è per ottenere una vera esecuzione artistica*. Per riuscire a questo, bisogna che io abbia gli elementi necessari; pregovi dunque di rispondermi categoricamente, se oltre la compagnia di canto:

- 1.° È nominato il Direttore d'orchestra.
- 2.° Se sono scritturati i Coristi come io indicai.
- 3.° Se l'orchestra verrà composta come io pure indicai.
- 4.° Se i *Timpani* e *Gran cassa* verranno cambiati in istromenti di molto più grossi di quelli che non erano due anni fa.
- 4.° [sic] Se sarà conservato il Corista normale.
- 5.° Se la Banda ha adottato questo Corista per evitare le stonazioni che ho sentito altra volta.
- 6.° Se la collocazione degli stromenti d'orchestra sarà fatta come io [...] ho indicato in una specie di quadro. Questa collocazione d'orchestra è di un'importanza ben maggiore di quello che comunemente si crede, per *gl'impasti* degli stromenti, per la sonorità e per l'effetto. – Questi piccoli perfezionamenti apriranno poi la strada ad altre innovazioni, che verranno certamente un giorno; e fra queste, quella di togliere il sipario alla ribalta, l'altra: di rendere *l'orchestra invisibile*. Quest'idea non è mia, è di Wagner: è buonissima.

All'amico Vincenzo Luccardi, nell'estate del 1872, dopo il trionfale successo ottenuto da *Aida* alla Scala e al Regio di Parma:

Mi piace che tu t'interessi troppo di quest'*Aida* da darsi a Roma. Ma credi tu che se Ricordi vi vedesse un successo non sarebbe felice di dare l'opera e guadagnar denari? [...] Qui da noi vi è la più pessima opinione della maniera in cui si montano gli spettacoli a Roma ed ecco il vero motivo del rifiuto di *Aida*. So bene che Jacovacci promette mari e monti; ma quando i teatri son malandati da tanto tempo,

quando non vi sono più né buoni cori, né buona orchestra, le riforme non si fanno in un momento. Egli crede quando ha messo sul cartellone due o tre nomi conosciuti, d'aver fatto tutto. Ma Egli non sa che i successi di Milano e Parma sono dovuti principalmente alle imponenti masse corali e orchestrali, alla perfetta esecuzione dell'insieme ed alla splendida *mise en scene*.

Nell'inverno del 1872 a Vincenzo Torelli, che insisteva perché si concedesse di rappresentare *Aida* a Napoli:

Cosa importa diate non diate le opere mie se non volete fare le riforme che queste domandano? O l'uno, o l'altro. Volete le opere moderne? Riformate! Non volete? Tornate alle opere-cavatine che avete quanto abbisogna, trovando però i cantanti. Del resto, io non ho mai domandato né domando l'impossibile. Domando solo: *L'orchestra* come è ora alla Scala

<i>Coristi</i>	Idem
<i>Diapason</i>	Idem
<i>Mise en scene</i>	Idem.

Ancora allo stesso il 22 agosto 1872:

Intendiamoci una volta se è possibile. Per *buoni elementi di esecuzione* non intendo parlare soltanto della Compagnia cantante, ma delle masse orchestrali e corali, del vestiario, dello scenario, degli attrezzi, del movimento scenico e della finezza dei coloriti.

E infine all'amico Opprandino Arrivabene, il 29 agosto 1872:

Ho cercato di rimontare alcuni dei nostri teatri e darvi spettacoli un po' convenienti [...]. Tu sai che a Milano ed a Parma io v'era di persona: a Padova no, ma io mandai là gli stessi coristi di Parma, lo stesso scenografo, macchinista, attrezzi, vestiario come a Parma. Mandai Faccio che aveva diretta l'opera a Milano. Stavo tutti i giorni in carteggio di quanto succedeva e l'opera andò bene. Folla al teatro e guadagni. L'impresario venne ieri fin qui a ringraziarmi ed apparentemente non mi doveva nulla. Così ho fatto ora per la *Forza del Destino* a Brescia. Stando qui ho sorvegliato a tutto [...]. Ora mi occuperò di Napoli... e qui è un po' più difficile. A Napoli come a Roma, perché hanno avuto Palestrina, Scarlatti, Pergolesi, credono di saperne più degli altri...

Le dimensioni di questo ostinato tentativo di riforma delle esecuzioni mirante al definitivo superamento delle «opere-cavatine» e rivolta ad assoggettare lo spettacolo alle ragioni supreme del dramma espresse dalla musica, si rivelano chiaramente alla lettura della «disposizione scenica» dell'*Aida*,<sup>17</sup> un testo che rispetto alle tradizionali disposizioni sceniche costituisce un modello 'storico' non più superato per la forte tensione ideale che anima ogni indicazione e ogni raccomandazione; indicazioni e raccomandazioni che mirano a ottenere il massimo effetto con la massima naturalezza, esaltando il ruolo determinante della musica tramite un riferimento costante al dettato della partitura. La lettura di questa disposizione scenica offre inoltre un'eloquente conferma di quella perfetta identità raggiunta fra espressione musicale, drammatica e scenica, che fa dell'*Aida* il culmine del melodramma romantico alla vigilia delle lacerazioni e delle rivoluzioni introdottesi nell'ultimo quarto di secolo, e una sorta di *pendant* ideale («quasi un anagramma», come con finissimo intuito ha osservato Nino Pirrotta)<sup>18</sup> della *Semiramide* di Rossini, a sua volta culmine dell'opera della transizione post-metastasiana.

Il senso di questa identità lo si può cogliere in particolare nell'ultima scena dell'opera, divisa orizzontalmente (una variante, in chiave drammatica, della divisione scenica attuata verticalmente in *Rigoletto*) per dar luogo alla visione simultanea del sotterraneo e del tempio di Vulcano: «il sotterraneo cupo, con tinte fredde, illuminato da una luce grigio-verdastro: il tempio risplendente di luce, a tinte calde», quasi a esprimere attraverso questo contrasto di tinte – in proposito la disposizione scenica raccomanda (sembra quasi di cogliere la voce stessa di Verdi):

«Il scenografo ponga molto studio nel contrasto dei due piani» – la sintesi suprema del dramma. Una sintesi che la musica s'incarica di sfumare ed evaporare («genere vaporoso» era giusto l'espressione usata da Verdi nel descrivere questa scena in una lettera a Bottesini)<sup>19</sup> come un'interminabile dissolvenza in cui la cantilena del tempio e il lamento funebre di Amneris sembrano alla fine fondersi con il canto estremo dei due amanti.

Per molti aspetti *Aida* – l'opera con la quale il maestro volle concludere (più esattamente: ritenne di concludere...) la propria attività di operista – rappresenta una sorta di *summa* della melodrammaturgia verdiana e al tempo stesso una sintesi delle esperienze del melodramma italiano e del *grand opéra* francese. È spes-



Adrien Marie (1848–1891), ritratto di Giuseppe Verdi mentre dirige *Aida* alla prima rappresentazione (in francese) all'Opéra di Parigi, 22 marzo 1880.



Teresa Stolz (1834–1902), interprete di *Aida* alla prima rappresentazione italiana dell'opera di Giuseppe Verdi, Teatro alla Scala di Milano, 8 febbraio 1872.

so di rigore il confronto con l'opera verdiana che la precede, il *Don Carlo*. Questo dramma dell'incomunicabilità, tenebroso e introverso, appare oggi a noi – nonostante alcuni squilibri d'azione, qualche personaggio che esorbita in termini di economia drammatica e anche qualche nota inutile – più *moderno*, rispetto a un'opera estroversa come *Aida*, così come più *moderna* ci appare la sua incompiutezza di fronte alla solidità d'impianto dell'opera egiziana. E certamente molte sue pagine (ma bisogna mettere nel conto le revisioni nel 1883-1884, alla vigilia di *Otello*) guardano ben più avanti. Tuttavia, se è vero che i valori autentici di un'opera d'arte non dipendono dal suo guardare più o meno avanti, dal suo essere più o meno *progressista*, bensì dalle intrinseche qualità estetiche in rapporto ai contenuti poetici, allora *Aida* si fa preferire sul piano dei valori assoluti per una pienezza di concezione senza residui, per perfezione di forme, per equilibrio di stile, per ricchezza e varietà di espressione e soprattutto per la sua capacità, tutta riposta nella sua organizzazione musicale, di produrre effetto. Nel gennaio 1884, alla vigilia dell'andata in scena alla Scala della nuova versione del *Don Carlo* in quattro atti, così Verdi rispondeva a Ferdinand Hiller che gli aveva chiesto quale delle sue due opere l'autore desse la preferenza, se appunto a *Don Carlo* o all'*Aida*:

Sono un po' imbarazzato! I padri amano e preferiscono i figli storpi e potrebbe ben darsi che la mia predilezione cadesse per quello che si regge male in gambe. Nonostante vi dirò: nel *Don Carlos* vi è for-

se qualche frase, qualche pezzo di qualche maggior valore che nell'*Aida*: ma nell'*Aida* vi è più mordente e più (perdonate la parola) più *teatralità*. Non intendete *Teatralità* nel senso volgare...

In *Don Carlo* l'avvenire bussa alla porta. Con *Aida* si conclude un'epoca. Andare oltre *Aida* non sarebbe stato possibile se non alla condizione di trasformarsi e di rinnovarsi. Il *vecchio* Verdi saprà fare anche questo.

<sup>1</sup> Cfr. Ursula Günther, *Zur Entstehung von Verdis Aida*, in «Studi Musicali», II, 1973, pp. 15-71.

<sup>2</sup> Mariette Pacha, *Lettres et souvenirs personnels*, Paris, 1904.

<sup>3</sup> Adolfo Salazar, *Metastasio, la Niteti española y la prosapia de Aida*, in «Nuestra Música», 1952, n. 27-28, pp. 198-207.

<sup>4</sup> Matteo Glinski, *Forse gli antenati di Aida*, «La Scala» n. 54, maggio 1954, pp. 17-21.

<sup>5</sup> Siegfried Morenz, *Die Begegnung Europas mit Ägypten*, Zürich, 1969.

<sup>6</sup> Vedi nota 1.

<sup>7</sup> Cfr. Jean Humbert, *A propos de l'égyptomanie dans l'oeuvre de Verdi. Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra Aida*, in «Revue de Musicologie», LXII, 1976, 2, pp. 229-256.

<sup>8</sup> Cfr. *Genesis dell'Aida*, con documentazione inedita, a cura di Saleh Abdoun, «Quaderni dell'Istituto di studi verdiani», 4, Parma, 1971, pp. 2-3.

<sup>9</sup> Giuseppe Verdi, *I "copialelettere"*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, e con prefazione di Michele Scherillo, a cura della Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita [...], Milano, 1913; vedi a pp. 638-676 (per la datazione dei documenti si è seguita quella proposta da Philip Gossett, *Verdi, Ghislanzoni, and Aida*, in «Critical Inquiry», 1974, 1, pp. 291-334).

<sup>10</sup> *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, a cura di Annibale Alberti, con prefazione di Alessandro Luzio, Mondadori, [Milano] 1931, p. 144

<sup>11</sup> Si tratta di due cabalette di Bellini, la prima nella *Straniera* (atto secondo, aria di Valdeburgo), la seconda, ben nota, nella *Sonnambula* (atto secondo, aria di Elvino).

<sup>12</sup> *Carteggio Verdi-Ricordi. 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gegerio Casati, Carlo Matteo Mossa, Istituto di studi verdiani, Parma 1988, p. 70.

<sup>13</sup> Bruno Barilli, *Il paese del melodramma*, a cura di Luisa Viola e Luisa Avellini, Torino, Einaudi, 1985, p. 20.

<sup>14</sup> L'episodio, narrato dallo stesso Sivelli e pubblicato sul giornale «L'Italia» (14 gennaio 1941), è ora riportato in Marcello Conati, *Interviste e incontri con Verdi*, Il Formichiere, Milano 1980, pp. 83-85.

<sup>15</sup> James George Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Boringhieri, Torino 1965, p. 265.

<sup>16</sup> Gianfranco De Bosio, *Aida 1913, 1982. Diario per una regia all'Arena*, Il Saggiatore, Milano 1982.

<sup>17</sup> *Disposizione scenica per l'opera Aida [...]* compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi, Ricordi, Milano [1873].

<sup>18</sup> Nino Pirrotta, *Semiramis e Amneris, un anagramma o quasi*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Einaudi, Torino 1977, pp. 5-12; rist. in *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Marsilio, Venezia 1987, Marsilio, pp. 339-348.

<sup>19</sup> Teodoro Costantini, *Sei lettere inedite di Giuseppe Verdi a Giovanni Bottesini*, Schmidl, Trieste 1908.



*Édouard Despléchin (1802-1871), bozzetto per la Scena del trionfo di Aida, realizzato per la prima dell'opera di Giuseppe Verdi al Teatro dell'Opera del Cairo nel 1871 (Bibliothèque de l'Opéra, Parigi).*

# Guida all'ascolto

di Emanuele d'Angelo

Snello *grand opéra* italiano in quattro atti, *Aida*, associata dai più alla marcia trionfale, alle fanfare e alla monumentalità di scenari e pagine corali, è invece un'opera dai colori spesso estremamente preziosi quanto evanescenti, racchiusa tra il *pianissimo* con cui si avvia il preludio, cogli archi in sordina, e il *più che pianissimo* finale. Fu per molti anni l'ultima opera di Verdi, che sembrava non voler più scrivere per il teatro musicale, e rappresenta, insieme a *Don Carlos*, il coerente punto d'arrivo di un lungo percorso di maturazione, prima degli inattesi capolavori shakespeariani, *Otello* e *Falstaff*. *Aida* sta a Verdi come *Semiramide* a Rossini. Nel dramma egiziano la continuità musicale, pur in presenza delle tradizionali forme chiuse, pazientemente rigenerate dall'interno, raggiunge esiti straordinari: i sedici numeri si susseguono nei quattro atti con ritmo vario e stringente, drammaticamente perfetti, intessuti di reminiscenze tematiche che fecero parlare, irritando Verdi, d'imitazione del sistema leitmotivico wagneriano. Sono indubbi, certo, gli influssi di tanta musica europea, soprattutto francese, tra sperimentazioni di linguaggio e ricercati esotismi (fino all'uso delle cosiddette «trombe egiziane»), ma il risultato è un capolavoro assolutamente originale, un prodigio di essenzialità, una tappa fondamentale della storia dell'opera italiana.

Il preludio (n. 1), uno dei vertici della scrittura strumentale verdiana, è costruito su due temi: il primo, quasi un sogno di felicità malinconicamente ripiegato su sé stesso, è legato ad *Aida*, l'altro, che serpeggia sempre più opprimente, è l'inquietante voce dei sacerdoti. Dopo l'iniziale trasparenza timbrica, la vigorosa combinazione dei due temi a piena orchestra, in conflitto, due volte in *fortissimo*, cede al primo tema, diafanamente in *pianissimo*.

Costruita sostanzialmente di duetti, di fondamentali luoghi di confronto e scontro, l'opera conta solo tre romanze, oasi di intima meditazione del tenore e del soprano. All'introduzione del primo atto, col breve dialogo tra Ramfis e Radamès su un tessuto contrappuntistico da quartetto d'archi (n. 2), segue «Se quel guerrier io fossi!... Celeste *Aida*, forma divina» (n. 3), in cui le due passioni dell'eroico personaggio, la patriottica gloria militare e l'amore per la schiava etiope, si fondono in un radioso ottimismo. Le altre due romanze sono entrambe di *Aida*. La prima, «Ritorna vincitor!... L'insana parola, o Numi, sperdete» (n. 6), è un ansioso alternarsi di fasi contrastanti coronato da una strug-

gente preghiera, in cui patria (e famiglia) e amore, all'opposto di Radamès, si rivelano una dicotomia irrisolvibile, anche musicalmente, tanto che il postludio, chiuso dai soli violoncelli «perdendosi», resta sospeso sulla dominante. La seconda, «Qui Radamès verrà!... O cieli azzurri, o dolci aure native» (n. 11), in cui la nostalgia della patria perduta s'intreccia al pensiero del perduto amore con incantevoli rarefatti accenti elegiaci, precede, all'atto terzo, il grande duetto con Amonasro (n. 12), il cui impeto travolge la donna, annichilendola con un impressionante esempio di «parola scenica» verdiana: «Non sei mia prole... / Dei faraoni tu sei la schiava!».

Il primo duetto dell'opera, con Amneris che, dissimulando la propria gelosia (espressa da uno dei temi più impressivi della partitura, di irrequietezza ferina), indaga sui sentimenti di Radamès, diviene terzetto all'ingresso di Aida (n. 4), pure incalzata dalle pericolose blandizie della principessa. Alla schiava spetta, sul canto ritmicamente agitato dei due egiziani, uno degli interventi più emozionanti dell'opera, il lyricissimo e amoroso «Ah! No, sulla mia patria». Amneris torna all'attacco nell'atto secondo, nel duetto con Aida che segue la vittoria dell'Egitto sugli etiopi, confronto decisivo introdotto da cori femminili e danze di raffinata fattura su cui si staglia incantante la lirica invocazione amorosa della principessa (n. 8): il duetto (n. 9) è un insidioso interrogatorio su un tessuto orchestrale sinistramente rassicurante ma sconvolto dalla notizia (falsa) della morte di Radamès e violentemente slogato dai successivi colpi di scena, fino al vigoroso confronto tra la sovrastante fierezza della crudele principessa e il remissivo dolore della schiava.

Dopo aver subito anche la volontà paterna, Aida domina invece il duetto con Radamès nell'atto terzo (n. 13). Ora è l'etiope che, per il bene della patria, adescia l'amato, alternando immagini drammatiche e invito a fuggire nei luoghi natii, minacce e lusinghe, quest'ultime su un'orchestra delicatissima, colorata soprattutto dai legni. La disperata risoluzione del giovane dà vita a una simmetrica cabaletta («Sì, fuggiam da queste mura»), che tuttavia non chiude la scena: la subdola richiesta di Aida circa un fondamentale segreto militare e il conseguente intervento di Amonasro, aprono il drammaticissimo finale dell'atto, un vertiginoso precipizio in cui è impossibile riconoscere, per la varietà e la complessità degli interventi musicali, una qualsivoglia forma chiusa.

All'atto quarto, il grande duetto Amneris-Radamès (n. 14) è introdotto da un plastico monologo del mezzosoprano, ricco di reminiscenze tematiche. In un crescendo di tensione e concitazione, le offerte della principessa, sempre più angosciose e tormentate, si scontrano coi fermi propositi del giovane eroe, pronto a morire per Aida, e lo scontro si chiude con un'esplosiva cabaletta («Chi ti salva, sciagurato») opposta al sereno sacrificio di Radamès («È la morte un ben supremo»). Rimasta sola, Amneris, in preda al rimorso, ascolta il solenne giudizio dell'amato (n. 15), la grave voce dei sacerdoti proveniente dal sotterraneo, ispirata al canto piano di tradizione cattolica. La scena si chiude col veemente anatema della donna, un tellurico scoppio anticlericale arroventato dagli ottoni.

A tanto fragore fa studiato contrasto il lieve e ombroso avvio della scena conclusiva dell'opera. Il melodiosissimo duetto Aida-Radamès è l'ultimo e, di fatto, corona il dramma, trasformandosi, grazie al caratteristico scenario, in un finale a più livelli diversificati, cogli amanti nel sotterraneo, Amneris presso l'ingresso della fatale prigione e i sacerdoti e le sacerdotesse nel tempio (n. 16). Per questa «scena di canto puro e semplice» Verdi, cercando «forme non comuni» e ispirandosi ai francesi, chiese a Ghislanzoni versi eterometrici, una «forma sì strana» composta di endecasillabi, settenari e quinari: si tratta delle parole dell'estatico canto di Radamès («Morir! sì pura e bella!»), su un'orchestra quasi impalpabile, ancora una volta prodigiosamente essenziale.

Di taglio essenziale, peraltro, sono anche le grandi scene corali, nonostante l'imponente spiegamento di masse. L'annuncio dell'invasione degli etiopi e la proclamazione di guerra (n. 5), introdotti da potenti fanfare, si concludono con un irresistibile inno guerresco («Su! del Nilo al sacro lido») su cui la voce della straniera Aida, angosciata, singhiozza e geme. L'atto primo termina coll'incantante rito della consacrazione, una maestosa cerimonia di variegato stile liturgico in cui, tra l'altro, risuona la mistica voce fuori scena della sacerdotessa (n. 7).

Centro dell'opera è il Gran Finale II (n. 10), un imponente affresco musicale e drammatico di straordinaria efficacia, che ricorda l'analoga scena di *Don Carlos*, aperto da squilli e fanfare e da un vigoroso coro («Gloria all'Egitto e ad Iside») che poi si divide tra un cantabile di sole donne e un severo contrappunto dei sacerdoti. Seguono la celebre marcia trionfale, semplice quanto incisiva, e il ballabile (quella che regolarmente si esegue è la versione ampliata per Parigi nel 1880, ricca di maggiori finezze sia armoniche sia di strumentazione). Dopo la ripresa del coro e l'accoglienza di Radamès, l'ingresso di Amonasro, riconosciuto da Aida, destabilizza il momento di festa: il gagliardo intervento del baritono, un declamato severo di poche battute che sfocia nello scultoreo cantabile («Questa assisa ch'io vesto»), divide i presenti, e il complesso concertato s'avvia tra la richiesta di pietà di Aida, dei prigionieri, delle schiave e del popolo, il rigore punitivo dei sacerdoti, la gelosia di Amneris e i pensieri amorosi di Radamès. La clemenza imperfetta che vede ostaggi Aida e suo padre, unita alla concessione della mano della trionfante Amneris al giovane vittorioso, dà vita alla grandiosa conclusione dell'atto, in cui i materiali corali sono ripresi con variazioni e sovrapposti, un'ettrizzante esplosione in cui, peraltro, Verdi fa udire le consolanti (e minacciose) parole che l'indomito Amonasro, pronto alla vendetta, sussurra alla disperata figlia.



*Mauro Bolognini con Bruna Baglioni (Amneris) nel camerino del Teatro La Fenice, in occasione del debutto del suo allestimento di Aida, nel 1978. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

## Bepi Morassi: «Mauro Bolognini, un grande inventore di atmosfere»

*a cura di Leonardo Mello*

*Come già spesso in passato, Bepi Morassi torna ora a riprendere la regia dell'Aida creata nel 1978 per la Fenice da Mauro Bolognini.*

Questo spettacolo mi ha effettivamente accompagnato a lungo, perché, dopo il debutto nel '78, dall'86 in poi ha girato moltissimo per i teatri italiani, arrivando nei primissimi anni Duemila fino all'Opera di Roma. Di quelle riprese mi sono sempre occupato io: come aiuto regista, con Mauro ho avuto una relazione particolarmente felice. Quando era al lavoro poteva essere 'spietato', ma riusciva a stabilire anche rapporti personali di grande affetto. Ricordo che aveva una villa bellissima sul lago di Bracciano, e spesso i fine settimana ci si andava insieme, un po' per riposarci e un po' per riflettere sui progetti futuri.

*Che tipo di Aida aveva immaginato Bolognini?*

In quegli anni a questo titolo era normalmente associato un certo trionfalismo *pompier*. Proprio con Mauro, a posteriori, ci trovammo a ragionare sulla reale essenza di quest'opera. A partire dall'88, e fino ai primi anni Novanta, avevamo portato *Aida* nei grandi stadi internazionali, a Montreal, Sidney, Pretoria, Melbourne... Per ambienti come quelli gli allestimenti non potevano che essere giganteschi, con centinaia di coristi, migliaia di comparse, cavalli in scena e così via. Ma una volta risolto il lato spettacolare, con la grandiosità che quegli spazi richiedevano, ci si rendeva conto che i moltissimi momenti 'da camera' – forse le parti più belle – venivano sacrificati, perché mancava l'intimità necessaria per goderli appieno. Tolti la consacrazione, il trionfo e poco altro, il resto infatti vede in scena due o tre personaggi al massimo. Per la Fenice Bolognini aveva fatto una scelta diversa, 'pulendo' ogni orpello ed eliminando ogni sovrastruttura, senza tuttavia rinunciare a nulla. Era la prima volta che Giuseppe Sinopoli dirigeva un'opera, e dunque era forte la volontà di privilegiare il lato musicale rispetto alla spettacolarità. Dunque tutto era pensato in funzione della musica. Come si capisce da tanti film – come ad esempio *Bubù*, o *Metello*, e comunque tutta la fase degli anni Settanta – Mauro era un grande costruttore di atmosfere, e questa *Aida* sottolinea e amplifica davvero le emozioni che nascono dalla musica. Le immagini sceniche servono più a suggerire un'impostazione emozionale che una vera e propria ambientazione, che alla fine non c'è. A questo si aggiunge poi l'impianto scenografico di Mario Ceroli, pulitissimo e di grande classe.

*Anche i costumi giocavano un ruolo importante, tanto che anche per questa ripresa avete deciso di riutilizzarli...*

Sono pezzi storici non solo e non tanto perché sono gli originali, ma proprio perché sono stati costruiti in una maniera impensabile al giorno d'oggi, anche dal punto di vista economico. Nel realizzare queste creazioni di grande pregio il costumista, Aldo Buti, ha optato per una ricerca quasi geometrica di materie e volumi. Tutte le volte che lo spettacolo è stato riallestito abbiamo voluto riutilizzare questi splendidi abiti. E quando, a poco meno di vent'anni dall'ultima replica, abbiamo pensato di riproporre questa *Aida*, il primo pensiero è andato proprio ai costumi. Nel frattempo, infatti, la sartoria Cerratelli aveva cessato le attività, e – prima che si costituisse in Fondazione – c'era il rischio che fossero andati perduti. Fortunatamente invece erano stati conservati tutti, e siamo riusciti a riottenerli grazie a un accordo con la citata Fondazione Cerratelli. Bisogna sottolineare che all'epoca non esisteva un sistema produttivo come quello attuale, nel quale gli spettacoli di repertorio vengono continuamente riproposti. Conveniva dunque affidare la confezione dei costumi a una sartoria, senza acquistarli ma pagando invece quello che allora si chiamava 'primo noleggio', che era leggermente più caro perché venivano creati per l'occasione. In questo modo però ci si garantiva per contratto la possibilità di eventuali riprese future con noleggi di minore entità. Adesso al contrario è più conveniente costruirseli in proprio e conservarli in casa.



*Bepi Morassi (foto di Michele Crosera).*

*Oltre agli spettacoli che ogni anno firma 'in proprio', le è capitato altre volte di riprendere allestimenti altrui?*

Sì, soprattutto in passato. Quando nel 1986 arrivai in Fenice come aiuto regista, il mio primo incarico fu la ripresa di *Crispino e la comare* di Luigi e Federico Ricci con la regia di Roberto De Simone. Da quel momento in poi, fino al bicentenario ricoprii l'incarico di responsabile dell'ufficio regia, che all'epoca era previsto in tutti i teatri. In quel periodo mi sono occupato spesso di riallestimenti. In particolare, mi sono trovato a lavorare a spettacoli di De Simone, di cui ho ripreso ancora *Crispino e la comare* al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, e in seguito più volte la sua *Italiana in Algeri*, nata proprio alla Fenice, un'opera cui sono molto legato, perché fa parte di quelle che mi hanno un po' aperto al mondo. Provenendo dalla prosa, all'inizio confrontarsi con il mondo della lirica, dal punto di vista del lavoro teatrale, è stato abbastanza faticoso. Quello che vedevo, o cui partecipavo come mimo o danzatore, era un universo molto lontano da me, e fortemente caratterizzato dallo *star system*. Quando ho cominciato era ancora in voga la moda secondo la quale un cantante si portava appresso i costumi dei personaggi che aveva in repertorio... Un mondo distante anni luce dal teatro di Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba, con il quale ero venuto in contatto in quegli stessi anni. Ma il casuale ingresso nel mondo dell'opera lirica come aiuto regista di De Simone è stata una folgorazione, perché ho scoperto che anche in quest'ambito si poteva fare teatro. Con *Crispino*, inoltre, non solo ho scoperto questa dimensione, cioè il teatro applicato al mondo della musica, ma anche interpreti come Silvano Pagliuca e Daniela Mazzucato, che oltre a essere grandi cantanti erano anche eccellenti attori.

## Bepi Morassi: “Mauro Bolognini, the great inventor of atmosphere”

*As was often the case in the past, Bepi Morassi is once again directing the production of Aida that was created for La Fenice in 1978 by Mauro Bolognini.*

I actually began working on this production years ago, after it premièred in 1978. Then from 1986 on it was staged in numerous Italian opera houses, until the beginning of 2000, when it was performed at the Rome Opera House. I have always worked on those revivals and with Mauro I have had a particularly productive relationship as assistant director. When working he could be ‘merciless’ but his personal relationships were always marked by great affection. I remember he had a beautiful villa on Lake Bracciano where we would often go together at the weekends, to relax and to think about our future projects.

*What kind of Aida did Bolognini conceive?*

In those years the opera was generally associated with a sort of *pompier* triumphalism. It was with Mauro that we later began reflecting on the true essence of the opera. From 1988 on, and until the early nineties, we had taken *Aida* to huge international stadiums, for example in Montreal, Sidney, Pretoria and Melbourne... For settings like those the staging had no choice but to be huge, with hundreds of choir members, thousands of extras, horses on the stage and so on. But once the spectacular nature of the staging had been resolved, with the grandiosity that such spaces required, we realised that a great number of ‘chamber’ moments – perhaps the most beautiful parts – were being sacrificed because the intimacy needed to enjoy them to the full was missing. Once the consecration, triumph and not much else is removed, all that remains is two or three characters at the most. For La Fenice Bolognini went about it differently, ‘cleaning up’ all the trimmings and eliminating every superfluity, but without foregoing anything. It was the first time that Giuseppe Sinopoli was conducting an opera so greater emphasis was obviously placed on the music rather than the spectacular nature of the opera. Everything was thought of in function of the music. As one can see from countless films, for example *Bubù* or *Metello*, as well as throughout the seventies, Mauro was great at constructing atmosphere, and this *Aida* really does emphasise and amplify the emotions that arise from the music. The function of the set is more to suggest the emotional arrangement rather than the actual setting, which

doesn't really exist in the end anyway. In addition you have Mario Ceroli's set arrangement, with its clean lines and great class.

*The costumes also played an important role, so much so that you have decided to use them again for this revival...*

These are historical pieces, not so much because they are the originals but because they were created in a way that is inconceivable nowadays, also economically speaking. When making these valuable costumes, Aldo Buti opted for geometric fabrics and shapes. Every time the production was revived, we wanted to use these magnificent clothes. And when we were thinking of reviving this *Aida* again, almost twenty years after its last revival, the first thing we thought of was the costumes. In the meanwhile, however, the Cerratelli costume shop had closed down and, before it was established as a Foundation, there was the risk they would have been lost. Fortunately, however, they were all saved and thanks to an agreement with the Cerratelli Foundation I mentioned earlier, we have been able to use them again. It must be pointed out that in those days, a productive system like today's did not exist, one in



*Mario Ceroli, scenografo di Aida, nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice, 1978. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

which the repertory performances are repeated in continuation. The costumes were therefore created by a costume shop and instead of purchasing them, you paid what was called the 'first hire', which cost slightly more because they were made for the occasion. In this way a contract guaranteed you the possibility of using them again in the future at a lower cost. Now things are completely different and it is cheaper to make them yourself and store them in the opera house.

*In addition to your 'own' productions that you do each year, have you ever revived someone else's production?*

Yes, above all in the past. When I came to La Fenice in 1986 as assistant director, my first commission was the revival of *Crispino e la comare* by Luigi and Federico Ricci with direction by Roberto De Simone. From that moment on, until the bicentennial I was head of the direction office, which every opera house had in those days. In that period I often worked on revivals. In particular, I found myself working on De Simone's productions and it was his *Crispino e la comare* that I took to Théâtre des Champs-Élysées in Paris, followed numerous times by his *Italiana in Algeri*, which debuted right here at La Fenice and which is very close to my heart because it is one of the works that opened up the world to me. Coming from prose, at the beginning I found it quite difficult to work in the opera world, from the theatrical point of view. What I saw, or participated in as a mime or dancer, was completely different and characterised greatly by the star system. When I began it was still fashionable for the singer to wear the costumes the character had in the repertoire .... Light years away from the theatre of Jerzy Grotowski and Eugenio Barba, who I met in the same period. But the fact I entered the opera world by chance as assistant director to De Simone was brilliant, because I discovered that you could create theatre in this field, too. Furthermore, with *Crispino*, I not only discovered this dimension, in other words, the theatre applied to the world of music, but that performers like Silvano Pagliuca and Daniela Mazzucato were not only great singers, but also marvellous actors.

## Riccardo Frizza: «Un'opera politica e proiettata nel futuro»

*Maestro Frizza, Aida è spesso considerata un momento di svolta nella musica di Verdi. È d'accordo?*

Sì, è sicuramente un'opera di svolta, e per molte ragioni. C'è un dettaglio che molte volte si tende a trascurare: per la ripresa alla Scala, dopo il debutto al Cairo, Verdi aveva composto una sinfonia, che venne eseguita a porte chiuse, perché lui non era convinto di questa soluzione e voleva vedere il risultato finale. Alla fine decise di non inserirla, ma questo ci dà il 'tono' di quanto Verdi avesse pensato e lavorato a quest'opera, tanto da ideare e progettare un'intera sinfonia, una forma già abbastanza in disuso all'epoca, per presentarla agli spettatori milanesi. *Aida*, nella sua stesura definitiva, si apre con un piccolo preludio, una musica concettualmente molto avanzata e moderna. Io tendo a considerarla un'opera molto politica: secondo me è questa la cifra alla quale Verdi era più interessato, in misura anche maggiore rispetto alla vicenda amorosa, che naturalmente in un melodramma dell'Ottocento non può mancare. A livello compositivo, però, la cosa che balza di più all'occhio è la scrittura vocale delle parti 'politiche', sin dall'apertura, quando Ramfis parla con Radamès: la linea del primo sta tutta su una sola nota. È l'orchestra che ha la parte più strutturata, mentre il canto è un puro declamato. Questa particolarità ritorna poi ogni volta che in scena ci sono gli 'attori politici': per Verdi è una svolta compositiva, lui guarda a qualcosa di diverso rispetto al passato, probabilmente anche influenzato da Wagner. L'orchestra assume una rilevanza molto più accentuata, e il canto diventa meno elaborato, si risolve in un declamato continuo su un'unica nota. Quando invece arrivano le donne e comincia l'intreccio amoroso – il triangolo sentimentale tra Amneris, Aida e Radamès – partono le grandi melodie, che però, anche in questo caso, prendono avvio dalla linea dei violini. Quindi l'orchestra soppianta quello che precedentemente Verdi aveva scritto soprattutto per le voci. Prima di *Aida* la musica orchestrale aveva una funzione ovviamente importante, però generalmente di accompagnamento. Qui invece il tessuto orchestrale si intreccia con le voci e diventa un elemento in più da unire alle varie melodie e ai vari contrappunti. Questa è una caratteristica che rende *Aida* unica all'interno dell'intero catalogo verdiano. Nemmeno *Don Carlo*, che per certi aspetti è forse un'opera ancora più interessante, possiede queste innovazioni compositive.



Riccardo Frizza (foto di Joan Tomás).

*Normalmente Aida è considerata un'opera adatta ad allestimenti grandiosi...*

Non è assolutamente vero che sia stata scritta per grandi spazi, e la riprova è che è stata composta per un teatro. In Italia siamo abituati a vederla rappresentata all'aperto, in particolare nella splendida cornice dell'Arena di Verona. Ma dobbiamo sfatare questo mito. In contesti del genere *Aida* funziona bene perché c'è la scena del trionfo del secondo atto che coinvolge grandi masse e convoca in scena moltissime figure. Ma questa dimensione è circoscritta a quel momento: in realtà l'opera inizia con un duetto, subito seguito da un terzetto. Si tratta di relazioni interpersonali tra personaggi che discutono di politica, d'amore o di gelosia. È un'opera incentrata su rapporti tra due o al massimo tre persone.

*Come sono caratterizzati questi personaggi?*

Dal punto di vista musicale sono assai ben delineati. Il più interessante, per me, è sicuramente Amneris, nello sviluppo che la porta a pentirsi e provare un terribile senso di colpa per aver condotto Radamès al giudizio, e quindi al patibolo. È un personaggio che Verdi definisce in modo strepitoso, sino a farla imprecare contro i sacerdoti. Aida invece, che pure dà il nome all'opera, è una figura più 'regolare', anche se presenta delle pagine musicali straordinarie. Radamès, nell'interpretazione che do io alla vicenda, non è esclusivamente un carattere eroico, anzi vedere in versi come «Se quel guerriero / Io fossi! se il mio sogno / Si avverasse!» un puro atto di eroismo mi sembra un errore. Ovviamente lui aspira a essere il condottiero designato, ma ancora non sa di essere stato prescelto dal re. A me pare che

voglia essere il 'guerriero' soprattutto per dimostrare il proprio valore ad Aida. In un certo senso credo che questo sogno, questa speranza, siano più rivolti alla sua amata che alla patria. È una visione molto personale, ne sono consapevole, ma sono fortemente convinto di questa lettura, che tra l'altro è suffragata dal fatto che lui, a un certo punto, decide di fuggire insieme alla donna di cui è innamorato. Soltanto dopo questo tenore romantico ha un'evoluzione in senso eroico. Ma all'inizio è l'amore a muoverlo. Al contrario, non ci dobbiamo dimenticare che Aida, per compiacere il padre Amonasro – una figura drammaturgicamente fondamentale – tradisce coscientemente Radamès. In lei l'aspetto politico è predominante rispetto a quello sentimentale, anche se progressivamente si pente e si avvicina all'uomo che ama. Nell'interpretazione di Aida queste sfaccettature talvolta si perdono.

*Per la musica di Aida si è talvolta evocato il concetto di 'esotismo'...*

In realtà è estremamente moderna, mi ricorda orchestrazioni del Novecento inoltrato. Più che esotica la vedo davvero proiettata nel futuro. (*l.m.*)

## Riccardo Frizza: “A political opera projected into the future”

*Maestro Frizza, Aida is very often believed to be a turning point in Verdi's music. Do you agree?*

Yes, without a doubt it marks a turning point and for various reasons. There is one detail that is often neglected: for its revival after the première in Cairo, Verdi had composed a symphony that was performed behind closed doors because he was not convinced that this was the solution he was looking for and wanted to see the final result. In the end he decided not to add it, but this gives us an ‘idea’ of how much Verdi thought about and worked on the opera, to the extent that he composed and created an entire symphony for the Milanese public, which was in itself some what dated at that time. In its final form, *Aida* starts with a short prelude, which was a very advanced and modern musical concept at that time. For me, it is a highly political opera and I believe that this is the interpretation that Verdi placed the most emphasis on, more so than on the love story, which was a must in nineteenth century opera. As regards the composition, however, what stands out straight away is the vocal writing of the ‘political’ parts, when Ramfis is talking to Radamès: Ramfis’ line is on a single note. It is the orchestra that has the most structured part whilst the singing is a pure recitative. This characteristic appears each time the ‘political actors’ are on the stage and this marked a turning point in Verdi’s composition as he was seeking something new, having probably also been influenced by Wagner. The orchestra takes on a much more important role and the singing becomes less elaborate, resolving in a continuous recitative on a single note. When, on the other hand, the women arrive and the amorous plot begins – the sentimental triangle between Amneris, Aida and Radamès – the great melodies strike up although, once again, they start with the line of the violins. The orchestra therefore displaces what Verdi had previously written, in particular for the voices. Before *Aida* the function of the orchestral music was obviously important, but it remained an accompaniment. Here, on the other hand, the orchestral fabric is interwoven with the voices, making it one more element to combine with the other melodies and various counterpoints. This is the characteristic that makes *Aida* one of its kind amongst all of Verdi’s works. Not even *Don Carlo*, which in certain ways is an even more interesting opera, has this kind of compositive innovation.

*Aida is usually thought to be an opera that is suitable for grandiose staging ....*

It isn't true in the least that it was written for large spaces, and the proof lies in the fact that it was composed for an opera house. In Italy we are used to seeing it performed outdoors, in particular in the marvellous setting of the Verona Arena. But we have to explode this myth. In such contexts *Aida* works really well because there is the triumph scene in the second act that involves the masses and there are countless figures on stage. But this dimension is limited to that moment; in actual fact, the opera begins with a duet, which is immediately followed by a terzetto. These are interpersonal relationships between characters that are discussing politics, love or jealousy. The opera actually hinges on the relationships between two people, or three at the most.

*How are the figures characterised?*

Musically speaking they are outlined very clearly. In my opinion, Amneris is certainly the most interesting because in the end she is repentant and feels terribly guilty for having had Radamès sentenced, and therefore leading him to the gallows. This is a character that Verdi defines magnificently, even having her curse against the priests. *Aida*, on the other hand, is characterised by extraordinary music but is a more 'regular' figure, even if the opera is named after her. In my interpretation of the opera, Radamès is not only a heroic figure, and seeing lines like "Se quel guerriero / Io fossi! se il mio sogno / Si avverasse!" as a pure act of heroism would be a serious mistake. Obviously he is hoping to be the chosen captain, but he still doesn't know that he has been selected by the king. I think that the main reason he wants to be the 'warrior' is to prove his courage to *Aida*. In a certain sense I think that this dream, this hope, is directed more at his beloved than at his homeland. I realise this is a highly personal vision, but I believe strongly in this interpretation which, in addition, is confirmed by the fact that at a certain point he decides to run away with the woman he loves. It is only later that this romantic tenor develops in the heroic sense. But at the beginning, love is the driving force. On the other hand, we must not forget that *Aida*, to please her father Amonasro – a fundamental figure in the opera – betrays Radamès consciously. The political aspect dominates over the sentimental in her character even though she gradually regrets what she has done and grows closer to the man she loves. At times these aspects are lost in the interpretation of *Aida*.

*The concept of 'exoticism' is sometimes evoked in the music of Aida...*

In reality, it is extremely modern and it reminds me of orchestrations in the late twentieth century. More than exotic, I'd say it is really projected into the future.



## *Aida* alla Fenice

*a cura di Franco Rossi*

La fine degli anni Ottanta dell'Ottocento trascorre alla Fenice nel segno del recupero e della riproposizione del repertorio operistico francese: l'apertura della stagione di Carnevale e Quaresima del 1878-1879 è dedicata al *Re di Lahore* (rigorosamente in italiano nella traduzione di Angelo Zanardini), che segue di un anno e mezzo la prima rappresentazione assoluta dell'Opéra di Parigi. L'apertura della stagione successiva è invece dedicata alla *Juive* di Jacques François Halévy, questa volta recuperata dopo oltre quarant'anni e già proposta al pubblico della Fenice in altre due occasioni. Ma un po' tutta questa stagione manifesta grande attenzione ai cugini d'Oltralpe: pur se scritta dagli italianissimi Verdi e Donizetti, anche *I vespri siciliani* e *La favorita* vedono la loro origine a Parigi, i primi nel 1855, la seconda nel 1840. Sono stagioni di qualità, nelle quali leggiamo ancora la mano dell'esperto segretario e *factotum* Guglielmo Brenna, più che della presidenza vera e propria della Fenice. E prima di riprendere l'elegante *routine* delle stagioni più tradizionali, il settembre del 1881 riserba a Venezia e agli ospiti della Fenice un momento di grande interesse: stimolato questa volta dalle richieste pressanti del sindaco della città e dal consiglio comunale, in occasione del terzo Congresso geografico internazionale (i precedenti erano stati organizzati con cadenza quinquennale ad Anversa e a Parigi, e Venezia e Roma saranno le due uniche città italiane a ospitarlo), viene quasi pretesa una apertura 'autunnale' del teatro e l'organizzazione di alcune recite: poche, dacché devono essere incastonate nel periodo settembrino, un poco estraneo alle tradizioni della Fenice, e anche perché i costi della stagione non avrebbero potuto essere esorbitanti. E, allo stesso tempo, la qualità dell'esecuzione e la scelta del titolo devono in qualche modo essere legati ai temi trattati nel congresso. Da qui la scelta di un titolo sontuoso come *Aida*, che stranamente era fino ad allora stato trascurato da un teatro pure tradizionalmente legato alla figura del grande Giuseppe Verdi. Sono trascorsi quasi dieci anni dalla prima assoluta africana e l'opera, scritta come sappiamo per l'inaugurazione del Teatro dell'Opera del Cairo (a sua volta voluto dal *kedivè* Ismail Pascià per solennizzare l'apertura dell'istmo di Suez, donde la confusione circa le motivazioni di *Aida*), nel frattempo già allegramente bruciato da un devastante incendio dopo solo una manciata di anni di vita, ancora non era approdata sulle scene del massimo teatro veneziano,<sup>1</sup> segnando un ritardo preoccupante sulle generalmente pronte riprese dei preziosi materiali verdiani.

CITTA' DI VENEZIA  
**TEATRO LA FENICE**  
 STAGIONE LIRICO-SINFONICA DELL'ANNO XXXI  
 MARTEDI' 16 APRILE 1940 - ore 20.45 precise  
 Repertorio n. 27 - Un atto  
**AIDA**  
 Musica di GIUSEPPE VERDI  
 RAPPRESENTAZIONE  
 Il Re Antonio Cassinelli  
 Amenero, suo figlio Maria Benedetti  
 Aida, schiava etiopica Gina Cigna  
 Radames, capitano delle guardie Tudor Măzanoff  
 Ramfis, capo dei sacerdoti Giovanni Giampieri  
 Amenero, re d'Egitto, padre di Aida Ettore Nava  
 Un messaggero Luigi Cella  
 Conduzione di ANTONINO VOTTO  
**ANTONINO VOTTO**  
 AVVISO  
 SERVIZI DI CONSERVAZIONE  
**PREZZI**  
 VENERDI' 17 APRILE 1940 - ore 8.15 precise  
**LE NOZZE DI FIGARO**

Locandina di Aida di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1940. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La richiesta comunale, interlocutoria, rivolta alla Fenice data quasi agli inizi dell'anno solare, un anticipo che oggi sarebbe considerato drammaticamente esiguo ma che allora era assolutamente consono alla frenetica attività dell'impresario. Già il 15 gennaio Jacopo Tommasi, che era stato sodale del compositore Giovanni Pacini, si fa vivo con l'idea di solennizzare il congresso con un concerto dei musicisti e degli allievi del quasi neonato Liceo Società Musicale Benedetto Marcello, attivo da un lustro proprio nelle Sale Apollinee del Teatro dove venivano impartite le lezioni di strumento.

Non potendo dubitare che l'Istituto Benedetto Marcello quando venisse sollecitato da cotesta Egregia Direzione, di buon grado concorrerebbe con i propri mezzi al buon effetto, oltre che col proprio personale, col fare eseguire inoltre qualche produzione dell'illustre autore, del quale onorasi fregiata la sua istituzione. Dimodoché per logica conseguenza la serata veneziana ne riuscirebbe tutt'affatto caratteristica.<sup>2</sup>

La richiesta di Tommasi ha certamente il pregio della tempestività, dal momento che solo quindici giorni più tardi, il 30 gennaio, il sindaco scrive alla Fenice e ufficializza la richiesta dell'apertura straordinaria del Teatro: evidentemente le voci erano corse in città e forse il collegamento tra la commissione comunale, nella quale appare anche il conte Giuseppe Contin di Castelseprio, presidente del Benedetto Marcello, e Tommasi che spinge per la presenza del Liceo musicale va vista proprio in questo senso. Ai sondaggi subito effettuati in maniera riservata dalla segreteria artistica della Fenice peraltro le risposte risultano essere abbastanza deludenti; Carlo d'Ormeville, allora impresario al San Carlo, rifiuta garbatamente per motivi economici (poche recite vogliono dire ovviamente pochi incassi e restano invece alte le spese...), mentre

l'impresario Corti della Scala accenna, in maniera peraltro poco convinta, alla realizzazione del *Ballo Excelsior* che, guarda caso, proprio in quei giorni è in scena nel massimo teatro milanese. Una prima proposta concreta arriva invece dall'appaltatore teatrale Cesare Trevisan, che fin dalla fine di gennaio ipotizza una dozzina di recite della *Gioconda* oppure, in subordine, di *Aida*. Sono naturalmente solo dei primi contatti: tre settimane dopo lo stesso Trevisan scrive a Brenna (vero e proprio *dominus* del Teatro) proponendo un intervento al risparmio per solo tre o quattro recite di *Semiramide*, oppure della *Sonnambula* o ancora della *Traviata* o dei *Puritani*, oppure (nella lettera del giorno precedente) appunto le richieste sette recite di *Aida*, chiedendo peraltro una dote non inferiore a 40.000 lire. Anche le riflessioni circa la composizione del *cast* risultano davvero interessanti: nella lettera del 21 febbraio egli scrive testualmente:

In seguito alla mia di stamattina, ove cotesta Illustr. Direzione ci tenesse ad avere Tamagno; ora che pare non vada più in America, posso aggiungerlo al mio progetto. Mi consta però che lo stesso Verdi ne preferirebbe un altro, col quale sono appunto in trattative.<sup>3</sup>



Foto di scena di *Aida* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1940. Direttore Antonino Votto, regia di Guido Salvini, scene di Aldo Calvo. Interpreti principali: Antonio Cassinelli (re d'Egitto), Maria Benedetti (Amneris), Gina Cigna (Aida), Todor Mazaroff (Radames). Archivio storico del Teatro La Fenice.



*Carlo Bergonzi interpreta Radamès in Aida di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice nel 1961. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

E se consideriamo che il tenore torinese sarà di lì a poco il mattatore di *Otello*, queste parole diventano davvero interessanti. Tamagno è anche protagonista della lettera di tre giorni dopo:

Pregiat. Sig. Guglielmo, La ringrazio vivamente per le amichevoli premure ch'Ella mi dimostra, e desidero poter meglio ringraziarla di persona. Quel senza parola di Tamagno ora non vuole più andare in America, e adesso invece pare deciso a recarsi di là dei mari! Avremo senz'altro migliore che lui per *Aida*, nuovo per Venezia, ed in maggior simpatia di Verdi e Ricordi, come sarà prova una lettera accompagnatoria dello stesso Verdi e Ricordi. La Turolla anche nella *Borgia* a Torino destò deciso entusiasmo. Le unisco qualche veritiero brano di articoli in suo favore. Le ricordo che gli Artisti migliori possono sfuggirmi da un'ora all'altra, essendo già in trattative per altri teatri. Positivo! Converrebbe proprio che entro il corr. mese fosse deciso l'appalto della Fenice.<sup>4</sup>

La proposta di Trevisan viene accolta ma ne viene invece procrastinata la formalizzazione: una minuta della Fenice comunica questa scelta chiedendo peraltro con forza una assicurazione formale da parte dell'editore della concessione dell'opera. Una minuta del Teatro, di concerto con il comitato per l'organizzazione del convegno, riepiloga puntualmente gli impegni presi: oltre agli artisti, che possiamo leggere nella cronologia, sono interessanti la distribuzione delle masse: settanta professori d'orchestra, cinquanta coristi, trenta coriste circa (troppo poche, come vedremo), ottanta comparse e ventiquattro ballerine, un impegno di tutto rispetto per un Teatro tutto sommato di piccole dimensioni. Gli unici dubbi che ancora resistono alla data del 24 marzo sono dati da eventuali possibili cancellazioni dell'evento. Trevisan elenca una puntigliosa (e saggia) nota spese secondo la quale risultano i quattrini già spesi e che comunque dovrebbero essergli rifusi, anche se è ovviamente auspicio di tutti che le cose possano avviarsi all'esito più felice. In realtà alcuni problemi si manifesteranno quando l'impresario si accorgerà dell'alterno livello delle masse, tanto da dover intervenire economicamente per rafforzarle purché l'esito potesse essere del tutto efficace.

Di notevole interesse, per la rarità con la quale questi documenti vengono conservati, è il calendario delle prove: i fogli superstiti (dei quali non possiamo valutare la completezza) dopo le tradizionali prove con i cantanti prevedono per venerdì 2 settembre due prove con il coro, sabato 3 altre due prove, la seconda delle quali con gli 'artisti' (vale a dire i solisti), altrettanto impegno per domenica 4, lunedì 5 trombe e banda, orchestra, cantanti al cembalo e coristi, alla sera 'tutti in orchestra' e 'rivista ballerine', dal 6 al 9 ancora prove sia per le ballerine sia per soli coro e orchestra (e banda), con generale alla sera di venerdì 9.<sup>5</sup>

A fronte di un impegno tanto sollecito l'esito della prima non corrispose completamente alle aspettative:

Non fu un successo entusiastico quello di ieri, ma però fu sempre un bel successo; e se tutti gli artisti fossero stati all'altezza della signorina Emma Turolla, l'entusiasmo avrebbe toccato il suo più alto grado. I ricordi della prima *Aida* ergevano terribili; e gli artisti tutti, specialmente ai due primi atti, ne ebbero prova nella freddezza del pubblico diffidente ed arcigno. Non un saluto, non un applauso cordiale venne per quei due atti a rompere quello strato di ghiaccio che copriva gli animi degli spettatori. Al

finale secondo, pezzo concertato di inestimabile valore e di potente effetto, vi fu un applauso vivo, ma non come avrebbe meritato. All'atto terzo le cose mutarono faccia, e fu la signorina Turolla che operò il miracolo. Dal modo elettissimo col quale questa artista è eseguita l'aria *O cieli azzurri*, il pubblico ha finalmente compreso che aveva dinanzi un'artista di straordinario talento e di eletto sentire, e gli applausi scoppiarono nel bel mezzo della cadenza. Deve essere stato un gran momento quella per la gentile sig. Turolla [...] L'Aldighieri si conserva sempre un grande artista. Egli ha tuttavia la sua bella voce di timbro tenorile negli acuti; e questo, visto il carattere selvaggio del personaggio di Amonasro, nuoce un po' all'effetto. [...] Nella proposta del gran finale, nel duetto con Aida, nel terzetto, insomma in tutta la propria parte, l'Aldighieri piacque moltissimo e fu applaudito e richiamato. Il tenore sig. Sani ha, come è noto, la voce sicura e bella negli acuti, i quali non sono però della limpidezza che erano anni addietro; ma tuttavia negli acuti la sua voce è ancora assai bella. Però laddove occorre canto gentile e appassionato, laddove abbisognano inflessioni dolci ed efficaci, laddove l'artista si mostra più con un parlante bene accentato che con un sì naturale potente, il tenore Sani lascia alcun che a desiderare.<sup>6</sup>

Dopo le lodi all'orchestra e al suo direttore, Franco Faccio, «il punto più debole è stato il coro, il quale ha anzitutto il grave difetto di essere male equilibrato prevalendo troppo la sezione dei bassi sulle altre sezioni tutte deficienti; e questo, nei concertati specialmente,



*Aida* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1961. Direttore Francesco Molinari Pradelli, regia e coreografia di Luciana Novaro, scene di Luigi Broggi, Antonio Orlandini, Petrassi e Valentini e Mario Ronchese. Interpreti principali: Bruno Marangoni (re d'Egitto), Adriana Lazzarini (Amneris), Gloria Davy (Aida), Carlo Bergonzi / Gastone Limarilli (Radamès), Ferruccio Mazzoli (Ramfis), Gian Giacomo Guelfi (Amonasro). Archivio storico del Teatro La Fenice.

nuoce molto al concerto generale». <sup>7</sup> La messa in scena venne valutata «decorosa, benché non ricca», mentre si rileva che, con anticipo rispetto alle previsioni

S. M. la Regina giunse in teatro alla metà del primo atto, e vi è rimasta sino al finale dell'atto secondo [...] Tirate le somme, un buon successo complessivo naturalmente punto paragonabile – nel complesso – a quello ottenuto dalla prima *Aida* a Venezia. Allora l'*Aida* era allestita con sentimento d'arte il più squisito e curata con ogni delicatezza persino nei più minuti accessori: adesso invece è allestita con qualche cura, ma l'obiettivo è la speculazione. Non vi sono quindi termini di confronto fra i due spettacoli. <sup>8</sup>

Il severo recensore lascia intravedere quindi luci ed ombre, e un poco stupisce che quelli che sembravano degli indiscutibili punti di forza, come la messa in scena che emerge prepotente anche solo nel leggere il delizioso (e costoso) manifesto di insolito formato realizzato per l'occasione, non ha potuto contare su una piena condivisione da parte del pubblico, che pure sembra aver largamente condiviso la scelta della compagnia di canto.

Significativo allora che il recensore <sup>9</sup> diventi improvvisamente più generoso assieme al pubblico veneziano:

Alla seconda rappresentazione, ch'ebbe luogo ieri, il ghiaccio fu rotto del tutto, e la musoneria si è tramutata in simpatia. Tutti gli artisti furono meglio apprezzati.

Comprensibilmente diverso l'atteggiamento, del tutto negativo, verso i due esperimenti (largamente annunciati) dell'uso della luce elettrica e del telefono: il primo viene severamente criticato perché illumina in maniera eccessiva la sala e le gentili ospiti («aggiungendo a questo il grave guaio che quella luce indiscreta toglie tanto alle grazie naturali ed agli abbigliamenti delle signore»: non necessariamente carino nei confronti del pubblico femminile...) e il secondo, il telefono, non funzionò benissimo e sembra comunque più consono ad altre sedi.

E un segno tangibile ulteriore di gradimento è dato dalla «Gazzetta» del 17 settembre, che registra la nuova visita, questa volta della intera corte reale, che si ferma per i primi due atti, segno di gradimento sommo.

<sup>1</sup> Ma in quelle del Teatro Malibran si, nella primavera del 1888, cfr. Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini (a cura di), *Teatro Malibran: Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Marsilio, Venezia 2001.

<sup>2</sup> Jacopo Tommasi alla Presidenza della Fenice, Archivio storico, busta Spettacoli 1880-1883, n. 474.

<sup>3</sup> Lettera di Cesare Trevisan alla Presidenza della Fenice, Archivio Storico, busta Spettacoli 1880-1883, n. 474.

<sup>4</sup> Lettera di Cesare Trevisan alla Presidenza della Fenice, Archivio Storico, busta Spettacoli 1880-1883, n. 474.

<sup>5</sup> Archivio storico, busta Spettacoli 1880-1883, n. 474.

<sup>6</sup> «La Gazzetta di Venezia», 12 settembre 1881.

<sup>7</sup> Ivi.

<sup>8</sup> Ivi.

<sup>9</sup> Che aveva confuso la Stolz con la Mariani nei suoi ricordi della rappresentazione al Malibran...



*Aida di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1962. Direttore Francesco Molinari Pradelli, regia di Luciana Novaro. Interpreti principali: Silvio Maionica (re d'Egitto), Fedora Barbieri (Amneris), Gabriella Tucci (Aida), Mario Del Monaco (Radamès), Bruno Marangoni (Ramfis), Mario Sereni (Amonasro). Archivio storico del Teatro La Fenice.*



*Aida di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1984. Direttore Eliahu Inbal, regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Ceroli, costumi di Aldo Buti. Interpreti principali: Franco Federici / Carlo Del Bosco (re d'Egitto), Gail Gilmore (Amneris), Natalia Troitskaya / Josella Ligi (Aida), Nicola Martinucci / Nunzio Todisco (Radamès), Ferruccio Furlanetto / Roberto Scandiuzzi (Ramfis), Luigi De Corato / Juan Pons (Amonasro). Archivio storico del Teatro La Fenice.*

## CRONOLOGIA

*Aida*, opera ballo in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, musica di Giuseppe Verdi

1. Il re d'Egitto 2. Amneris 3. Aida 4. Radamès 5. Ramfis 6. Amonasro 7. Un messaggero
8. Gran sacerdotessa

1881 - Recite straordinarie

11 settembre 1881 (7 recite).

1. Francesco Panari 2. Giuseppina Pasqua 3. Emma Turolla 4. Giovanni Sani 5. Enrico Serbolini 6. Gottardo Aldighieri 7. Giuseppe Cinquanta – Dir. d'orch.: Franco Faccio; M° del coro: Lorenzo Poli; Pitt. Scen.: Cesare Recanatini.

1885-1886 - Stagione di Carnevale-Quaresima

26 dicembre 1885 (17 recite).

1. Augusto Castagnola 2. Teresina Maccaferri Scarlati (Vittoria Falconis) 3. Virginia Damerini 4. Luigi Parodi (Luigi Filippo Bresciani) 5. Gaetano Roveri 6. Eugenio Dufriche 7. Giacomo Colonna – M° conc. e dir. d'orch.: Riccardo Drigo; Dir. banda: Jacopo Calascione; M° del coro: Raffaele Carcano; Scen.: Cesare Recanatini; Vest.: Davide Ascoli.

1898-1899 - Stagione di Carnevale

14 gennaio 1899 (12 recite).

1. Pietro Francalancia 2. Cloe Marchesini 3. Teodolinda Micucci 4. Michele Mariacher 5. Mario Spoto 6. Arturo Pessina (Giuseppe La Puma) 7. Pio Rosa – M° conc. e dir. d'orch.: Edoardo Vitale; Dir. dei cori: Antenore Carcano; M° della banda: Giacomo Calascione.

1908-1909 – Stagione di metà Carnevale

26 dicembre 1908 (16 recite).

1. Oreste Carrozzi 2. Ladislava Hotkoska 3. Ernesta Poli Randaccio 4. David Henderson 5. Teobaldo Montico 6. Giuseppe Bellantoni 7. Palmiro Domenichetti – M° conc. e dir. d'orch.: Antonio Guarnieri; M° del coro: Vittore Veneziani.

1912 – Stagione di Metà Carnevale

10 febbraio 1912 (6 recite).

1. Angelo Zoni 2. Fanny Anitua 3. Ida Boninsegna 4. Augusto Scampini 5. Luigi Mugnoz 6. Carlo Galeffi – M° conc. e dir. d'orch.: Pietro Mascagni; M° del coro: Vittore Veneziani.

1920 – Stagione di Primavera

18 maggio 1920 (9 recite).

1. Angelo Zoni 2. Rhea Toniolo 3. Ernestina Poli Randaccio 4. Montelauri (Josè Palet) 5. Luigi Manfrin 6. A. Guicciardi – M° conc. e dir. d'orch.: Baldi Zenoni; M° del coro: Ferruccio Cusinati.

## 1925-1926 – Stagione Lirica di Carnevale

31 gennaio 1926 (6 recite).

1. Massimiliano Serra 2. Ebe Stignani 3. Vera Amerighi Rutili (Zola Amaro) 4. Nicola Fusati 5. Luigi Manfrini 6. Antenore Reali (Stefano Smeraldi) 7. Alfredo Mattioli – M° conc. e dir. d'orch.: Piero Fabbroni; M° del coro: Ferruccio Cusinati.

## 1928 – Stagione di Primavera

25 aprile 1928 (5 recite).

1. Giulio Zecca 2. Albertina Dal Monte 3. Maria Reiter 4. Aroldo Lindi 5. Francesco Zaccarini 6. Armando Borgioli 7. Piero Trentini – M° conc. e dir. d'orch.: Gino Neri; M° del coro: Ferruccio Cusinati.

## 1934 – Recite Straordinarie

10 maggio 1934 (3 recite).

1. Giulio Zecca 2. Ebe Stignani 3. Giannina Arangi Lombardi 4. Francesco Merli 5. Umberto Di Lelio 6. Ettore Nava 7. Giuseppe Reschiglian – M° conc. e dir. d'orch.: Giuseppe Dal Campo; M° del coro: Ferruccio Cusinati; Reg.: Gaspare Bartera.

## 1940 – Stagione lirico-sinfonica dell'anno XVIII

13 aprile 1940 (4 recite).

1. Antonio Cassinelli (Ernesto Fumagalli) 2. Maria Benedetti 3. Gina Cigna 4. Todor Mazaroff (Emilio Marinesco) 5. Giovanni Giampieri 6. Ettore Nava 7. Luigi Cilla - M° conc.: Antonino Votto; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Guido Salvini.

## 1945

12 luglio 1945 (3 recite).

1. Eraldo Coda 2. Cloe Elmo 3. Mercedes Fortunati 4. Giuseppe Momo 5. Marco Stefanoni 6. Carlo Tagliabue 7. Sante Messina - M° conc.: Nino Sanzogno; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Augusto Cardì.

## Berna

1949-1950 – Festival musicale internazionale

21 giugno 1950 (1 recita).

## 1950-1951 – Stagione Lirica di Carnevale

22 gennaio 1951 (3 recite).

1. Duilio Baronti 2. Elena Nicolai 3. Sara Menkes (Constantina Araujo) 4. Mirto Picchi (Giovanni Mazzieri) 5. Marco Stefanoni 6. Ugo Savarese 7. Guglielmo Torcoli – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; M° del Coro: Sante Zanon; M° della banda: Alfredo Ceccherini; Reg.: Domenico Messina.

1955-1956 – Stagione Lirica

29 febbraio 1956 (4 recite).

1. Franco Ventriglia 2. Adriana Lazzarini 3. Anita Cerquetti 4. Franco Corelli 5. Giorgio Algorta 6. Gian Giacomo Guelfi 7. Ottorino Begali 8. Loretta Di Lelio – M° conc.: Angelo Questa; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Augusto Cardì.

1961-1962 – Stagione Lirica Invernale

26 dicembre 1961 (4 recite).

1. Bruno Marangoni 2. Adriana Lazzarini 3. Gloria Davy 4. Carlo Bergonzi (Gastone Limarilli) 5. Ferruccio Mazzoli 6. Gian Giacomo Guelfi 7. Ottorino Begali - M° conc.: Francesco Molinari Pradelli; M° del coro: Sante Zanon; Reg. e cor.: Luciana Novaro; Real. scen.: Luigi Broggi, Antonio Orlandini, Petrassi e Valentini e Mario Ronchese.

1962-1963 – Manifestazioni Estive 1962

5 agosto 1962 (6 recite).

1. Silvio Maionica 2. Fedora Barbieri 3. Gabriella Tucci 4. Mario Del Monaco (Gastone Limarilli) 5. Bruno Marangoni 6. Mario Sereni 7. Mario Guggia – M° conc.: Francesco Molinari Pradelli; M° del coro: Sante Zanon; Reg. e cor.: Luciana Novaro; Scen. e cost.: Mario Chiari.

1964-1965 – Manifestazioni estive 1964 in coll. con l'AAST

29 luglio 1964 (3 recite).

1. Giovanni Antonini 2. Fiorenza Cossotto 3. Maria Pia Fabretti 4. Gastone Limarilli 5. Bruno Marangoni 6. Piero Guelfi 7. Mario Guggia 8. Aida Meneghelli – M° conc.: Carlo Franci; M° del coro: Corrado Mirandola; Reg.: Luciana Novaro; Real. scen.: Antonio Orlandini, Mario Ronchese, L. Broggi e Petrassi e Valentini.

Il Cairo, Teatro dell'Opera

1965-1966 – Tournée al Cairo

11 febbraio 1966 (4 recite).

1. Salvatore Catania (Franco Pugliese) 2. Renaide Pally 3. Simona Dall'Argine 4. Salvatore Puma 5. Salvatore Catania (Franco Pugliese) 6. Silvano Verlinghieri – Coro e orch. dell'Opera del Cairo; Dir.: Loris Gavarini; M° del coro: Adriano Corsi; Reg.: Dario Micheli.

1969-1970 – Stagione Lirica

3 marzo 1970 (5 recite).

1. Franco Federici 2. Fiorenza Cossotto 3. Gabriella Tucci 4. Flaviano Labò 5. Ivo Vinco 6. Aldo Protti 7. Ottorino Begali 8. Rina Pallini - M° conc.: Fernando Previtali; M° del Coro: Corrado Mirandola; Reg.: Carlo Maestrini; Scen. e cost.: Mario Chiari.

1977-1978 – Opera Balletto

26 gennaio 1978 (8 recite).

1. Carlo Del Bosco 2. Bruna Baglioni 3. Maria Parazzini (Alpha Floyd) 4. Carlo Bergonzi (Gianfranco Cecchele) 5. Giancarlo Luccardi (Gianfranco Casarini) 6. Garbis Boyagian 7. Ottorino Begali (Guido Fabbris) 8. Maria Gabriella Onesti – M° conc.: Giuseppe Sinopoli; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Mauro Bolognini; Scen.: Mario Ceroli; Cost.: Aldo Buti.

1984 – Opere liriche, balletto e teatro musicale

17 maggio 1984 (6 recite).

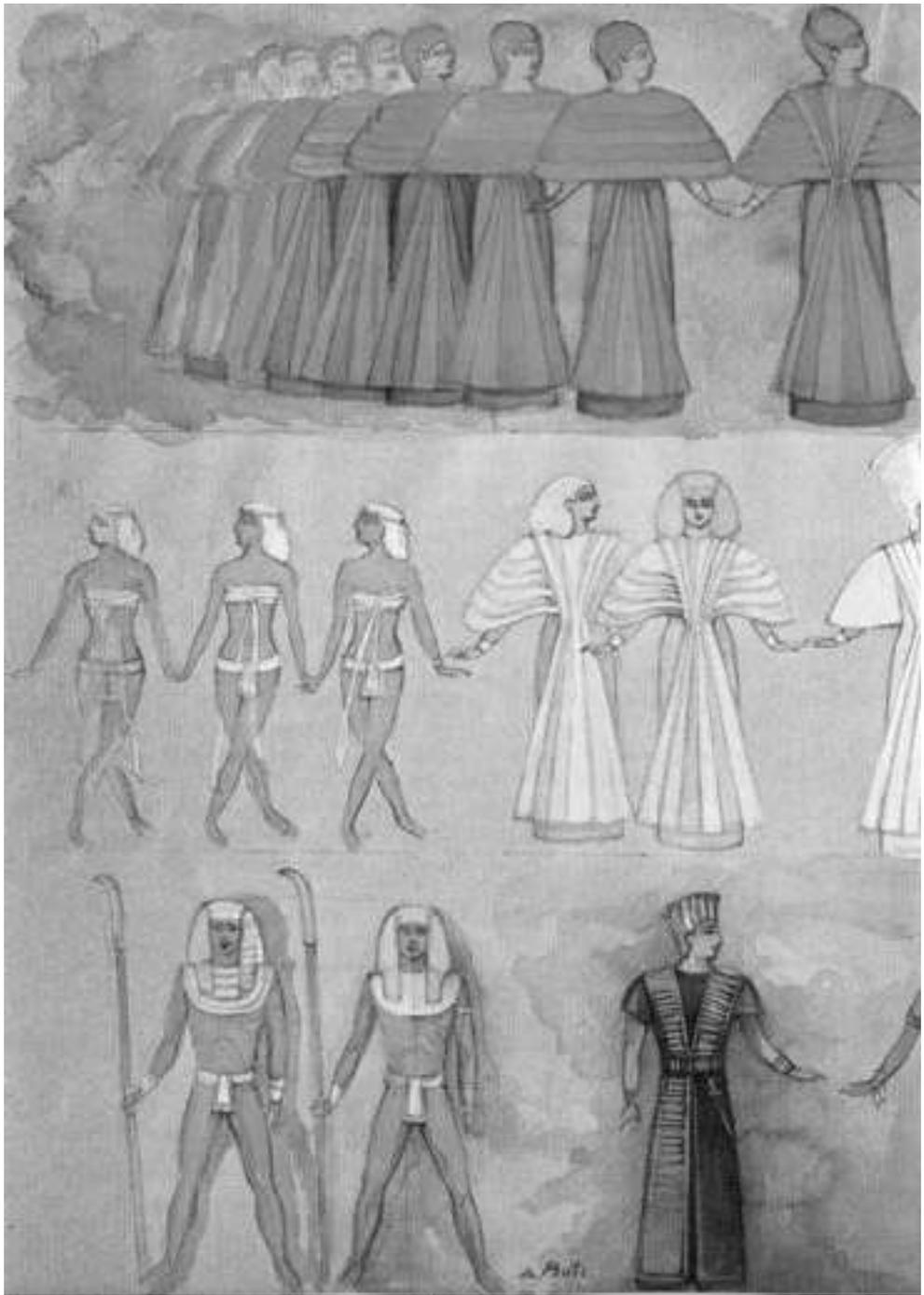
1. Franco Federici (Carlo Del Bosco) 2. Gail Gilmore 3. Natalia Troitskaya (Josella Ligi) 4. Nicola Martinucci (Nunzio Todisco) 5. Ferruccio Furlanetto (Roberto Scandiuzzi) 6. Luigi De Corato (Juan Pons) 7. Maniel Ferri 8. Donella Del Monaco – M° conc.: Eliahu Inbal; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Mauro Bolognini; Scen.: Mario Ceroli; Cost.: Aldo Buti.

1998 - Stagione di Lirica e Balletto 1998

Venezia, PalaFenice al Tronchetto

5 dicembre 1998 (7 recite)

1. Andrea Papi 2. Leandra Overmann (Carolyn Sebron) 3. Lucia Mazzaria (Nina Edwards) 4. Gegam Grigorian (Antonello Palombi) 5. Dimitri Kavrakos 6. Carlo Guelfi (Alberto Mastromarino) 7. Alessandro Cosentino 8. Erla Kollaku – M° conc. e dir. d'orch.: Isaac Karabtchevsky; M°. del coro: Giovanni Andreoli; Reg: Mauro Bolognini; Scen: Mario Ceroli; Cost: Aldo Buti.



*Aldo Buti, figurini per Aida di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1978. Regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Ceroli, costumi di Aldo Buti.*

# I costumi di *Aida*

di Aldo Buti

L'impostazione dei costumi di *Aida* non fu facile dovendomi confrontare con un artista di grande impatto visivo come Mario Ceroli, per cui con l'accordo del regista Mauro Bolognini decisi di non lasciarmi influenzare dalla pittura ma dalla scultura egizia. Da lì nacquero quelle forme rigide realizzate magnificamente dalla sartoria Cerratelli con materiali di paglia come gli *schientis* dei sacerdoti e delle dignitarie di corte con i loro i *klafts* ispirati alle figure antiche ritrovate negli scavi della tomba di Tutankhamon e guardando anche a un pittore moderno come Campigli; mentre il popolo etiope, nella sua diversa cultura, me lo suggerì il mondo melodrammatico di Gustave Doré che molto probabilmente aveva influenzato l'iconografia della prima edizione dell'opera al Cairo. Un'attenzione particolare la rivolsi ad Aida e Amneris, due personaggi di etnie diverse ma entrambe principesse, per le quali disegnai costumi delle stesse fogge anche se di colori diversi.

È logico che, vista la complessa drammaturgia, Amneris abbia più cambi di Aida e più accessori come la corona del trionfo ispirata al famoso busto di Nefertiti, ma il concetto era che rimanevano comunque due principesse. Riguardo alla danza dei neretti nella camera di Amneris, Bolognini non volle bambini ma adulti ed io pensai di rievocare le foto dei Nuba di Leni Riefenstahl.

Per quanto concerne i colori, vanno dai rossi dei porfidi lapidei all'ocra delle sabbie del deserto per la corte egizia, mentre una gamma di bruni, azzurri e marroni sono riservati agli etiopi.

Il risultato di questi manufatti è stato possibile grazie alla eccezionale realizzazione della Casa d'Arte Cerratelli, oggi Fondazione Cerratelli, una sartoria che rappresenta ancora un'eccellenza in questo settore, paragonabile a una bottega d'arte del Rinascimento.

## Mauro Bolognini regista d'opera

di Roberto Pugliese

La regia d'opera è un campo minato. Affascinante e tentatore quanto insidioso. Troppi dilettanti oggi vi si avventurano convinti che prescindere da libretto e partitura sia non un'opzione ma un dovere; così come troppi autoproclamati filologi privi di fantasia scambiano la più piatta tradizione per fedeltà. I primi spesso posseduti dall'*horror vacui*, i secondi dalla mancanza di senso del ridicolo. Entrambi condannati a sostituire *routine* con altra *routine*.

C'erano una volta i registi lirici specializzati: Herbert Graf o Walter Felsenstein, Lamberto Puggelli o Carlo Maestrini, per non citare che i primi nomi nella memoria, anche per i loro legami storici con la Fenice. Poi vennero i registi cinematografici, da Bergman a Olmi, da Monicelli a Woody Allen, da Friedkin a Ozpetek, da Ken Russell a Martone, con esiti molto altalenanti. Ma nella vastissima Terra di Mezzo è fiorita in Italia una scuola di allestitori di teatro d'opera felicemente sospesa fra tre mondi: il cinema, la prosa, la lirica. Capostipite certamente ne fu Luchino Visconti, e fra i continuatori principali Franco Zeffirelli e Mauro Bolognini.

L'aristocratica concezione tragica di Visconti non si esauriva certo nella raffinatezza estetizzante delle messe in scena ma lavorando a stretto ridosso degli interpreti risaliva alla radice profonda delle drammaturgie; un terreno sul quale ad esempio Pier Luigi Pizzi ha poi innervato gli elementi di una modernità asciutta e icastica, anch'egli soprattutto nella direzione dei cantanti-attori, laddove Zeffirelli ha sempre puntato invece sulla fastosità magniloquente, squillante e ipernaturalistica.

Quando Mauro Bolognini debutta nella regia lirica, con una *Tosca* all'Opera di Roma l'antivigilia di Natale del 1964, ha già quarantadue anni e una consolidata carriera di cineasta che lo ha visto affermarsi come acuto e amaro ritrattista di personaggi e ambienti tormentati, spesso di derivazione letteraria (da Pasolini a Moravia, da Brancati a Svevo), in film come *La viaccia*, *Il bell'Antonio*, *Senilità*, *La giornata balorda*, *Agostino*. La violenta, sbalzata conflittualità di cui si sostanzia la dimensione del melodramma, soprattutto quello italiano, non sembra in linea teorica essere nelle sue corde, più inclini al chiaroscuro malinconico e a un penetrante crepuscolarismo dei sentimenti.

Ma la parallela esperienza nei palcoscenici di prosa, da Shakespeare a Pirandello, da Eduardo a O'Neill, e la vastissima cultura formatasi sui classici di diverse epoche gli consentono uno sguardo prospettico e d'insieme su quel mondo, tale da ottenere appunto quella sintesi fra consuetudini e innovazione, fedeltà ai testi (letterari e musicali) e calcolata

trasgressione, che diverrà il marchio di fabbrica delle sue regie operistiche, recando sempre con sé una fortissima tensione psicologica e uno scavo approfondito nelle intenzioni dei vari compositori: caratteristiche rintracciabili anche nella miniserie in quattro episodi firmata da Bolognini nel '95 per la RAI *La famiglia Ricordi*, passerella per una parata di attori/compositori quali Mariano Rigillo (Verdi), Massimo Ghini (Puccini), Alessandro Gassman (Donizetti), Kim Rossi Stuart (Bellini), Luca Barbareschi (Bellini)...

In questo senso, ad esempio, l'allestimento pucciniano succitato verrà ripreso nella capitale sino agli anni Novanta, in particolare con la memorabile versione del 13 dicembre 1990, in scena Luciano Pavarotti e Rajna Kabaivanska, sul podio Daniel Oren, riaffermando la centralità del repertorio italiano nella carriera di Bolognini, con le cospicue eccezioni di una *Vedova allegra* napoletana nell'85 (ancora Kabaivanska sul proscenio e Oren sul podio, scene di Mario Martone) e di una *Carmen* dapprima scaligera nel '72, direttore Georges Prêtre, poi nell'84 all'Arena di Verona. Quindi ancora Puccini (*Turandot* a Verona, direttore il grande e compianto Yuri Ahronovitch), *La fanciulla del West* (a Roma nell'80 e nell'83) e *Butterfly* (Napoli), ma anche Rossini, Bellini, Spontini, Cilea, Mascagni e Leoncavallo nonché un raro Donizetti (*Il duca d'Alba* a Firenze nell'81-'82 con Renato Bruson).

Verdi è tuttavia l'epicentro del percorso operistico di Bolognini. Da una storica *Ernani* fiorentina del '67, protagonisti Mario Del Monaco e Antonietta Stella, a una *Traviata* areniana del '70 con Renata Scottò e Carlo Bergonzi, direttore il trentaquattrenne Eliahu Inbal, scene e costumi di Pizzi; dal *Trovatore* romano del '67 sino all'indimenticabile, corrusco *Don Carlo* veneziano del '91, in scena Samuel Ramey e Daniela Dessì, sul podio Oren. E tra questi titoli ecco il perno di *Aida*.



*Locandina della Viaccia, film del 1961 diretto da Mauro Bolognini, liberamente tratto dal romanzo L'eredità (1889) di Mario Pratesi, interpretato da Jean-Paul Belmondo e Claudia Cardinale.*

Bolognini ne firma la prima regia il 26 gennaio 1978 alla Fenice, battezzando il debutto operistico di Giuseppe Sinopoli, appena trentaduenne e agli inizi della propria carriera direttoriale. Il dissidio fra l'allestimento del regista toscano da un lato, attento a inserire l'immensa tragedia del potere e dell'amore architettata da Verdi in un contesto atemporale ma nello stesso momento riconoscibile e privo di eccessive digressioni anticonformiste, e dall'altro l'interpretazione rivoluzionaria, ipermoderna e capillare del maestro veneziano, che da qui avvierà la sua travolgente rilettura di parte del nostro melodramma (si pensi alle sue *Butterfly* e *Manon Lescaut* o al *Rigoletto* e al *Macbeth*), si traduce in un cortocircuito folgorante e per certi versi entusiasmante, ma non da tutti apprezzato.

Riveduto e (parzialmente) corretto lo spettacolo tornerà sul palcoscenico veneziano sei anni più tardi, direttore Inbal, girando poi il mondo (comprese le Piramidi egiziane) per approdare nel 2000, un anno prima della scomparsa di Bolognini, là dove tutto era iniziato ossia all'Opera di Roma, sotto la direzione inconsueta della canadese Keri-Lynn Wilson. E riconfermando, a distanza di tanti anni da quel debutto, che per Bolognini il concetto di modernità non aveva nulla a che fare con il virus letale di una malintesa 'attualità': e che solo nel teatro d'opera si concretizza l'unico, 'sovrano' accettabile, quello del testo e della musica. Ai quali tutto il resto deve adeguarsi con l'intelligenza creativa e la lungimiranza intellettuale che la contemporaneità ci permette.

## Antonietta Pozzoni, veneziana, è stata la prima Aida



*Antonietta Pozzoni.*

Forse non tutti ricordano che la prima interprete assoluta di *Aida*, al Teatro dell'Opera del Cairo, era veneziana. Antonietta Pozzoni nacque a Venezia nel 1847, da Antonio e da Giovanna Schweitz. Ma il suo nome non è legato alla città lagunare che per l'atto di nascita: bambina si trasferì con la famiglia a San Pietroburgo. Rientrata in Italia, si perfezionò al Conservatorio di Milano, e in questa città sposò il tenore Salvatore Anastasi (1837-1906), del quale era già compagna e *partner* artistica. Ancora giovanissima, la Pozzoni calcò le scene dei maggiori teatri italiani, raggiungendo rapidamente la fama. Pare però che non abbia mai cantato in Fenice.

Fu in particolare il successo ottenuto nella *Traviata* del 1871 al Teatro La Pergola di Firenze che convinse Verdi a farla scritturare come protagonista nell'*Aida* al Cairo. La risonanza e la visibilità ottenute in questa circostanza contribuirono in modo determinante al lancio della cantante nel panorama operistico internazionale. A partire dal 1875, passò poi dal ruolo di Aida a quello mezzosopranile di Amneris, segno che l'usura della voce, che la colpì già dopo poche stagioni di intensa attività, era ampiamente evidente. Ne era stato testimone lo stesso Verdi, che così scrisse di lei in una lettera al suo editore Giulio Ricordi: «Bella figura, attrice buona, molt'anima, stoffa vera d'artista... ma il tremolio nella voce, e l'intonazione calante fanno temere vi sia deperimento nella voce». Dopo alcuni anni in cui continuò a cantare i prediletti titoli verdiani (*La traviata*, *Il trovatore* e *Un ballo in maschera*), nel 1887 si ritirò dalle scene.

## Biografie

### RICCARDO FRIZZA

Direttore. Nato a Brescia nel 1971, completa gli studi al Conservatorio di Milano e all'Accademia Chigiana di Siena e nel 1998 vince il Concorso della Filarmonica di Stato della Sud-Boemia. Dal 1994 al 2000 è direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica di Brescia. Fra i maggiori e più apprezzati interpreti del melodramma italiano, è stato ospite dei principali teatri e festival nazionali, europei e statunitensi, e ha diretto orchestre quali Santa Cecilia, LaVerdi, Gewandhaus di Lipsia, Staatskapelle di Dresda, Wiener Symphoniker, Mahler Chamber Orchestra, Filarmonica di San Pietroburgo, RSO Wien, Philharmonia di Londra, Tokyo Philharmonic. Tra i momenti *clou* della sua carriera, *Armida* al Metropolitan, *Don Carlo* e *Luisa Miller* a Bilbao, *Il barbiere di Siviglia*, *Anna Bolena* e *L'elisir d'amore* a Dresda, *Don Pasquale* a Firenze, *Così fan tutte* a Macerata, *Lucrezia Borgia* e *I Capuleti e i Montecchi* a San Francisco, *Les Contes d'Hoffmann* a Vienna, *La Cenerentola* all'Opéra Bastille, *La scala di seta* a Zurigo e *Otello* a Francoforte. In occasione delle celebrazioni verdiane del 2013 ha debuttato alla Scala con *Oberto*. Nel 2015 ha inaugurato la stagione dell'Arena di Verona con *Nabucco*. È direttore musicale del festival Donizetti Opera. Tra gli impegni più recenti, *Falstaff* (Dallas Opera), *Anna Bolena* (Roma), *I lombardi alla prima crociata* (Bilbao), *L'italiana in Algeri* (Barcellona), *Il castello di Kenilworth* (Donizetti di Bergamo), *Roberto Devereux* (San Francisco), *Il pirata* (Milano), *Luisa Miller* (Zurigo), *Il barbiere di Siviglia* (Parigi), *La traviata* (Tokyo), *Falstaff* (Parma), *Aida* (Macerata), *I puritani* (Budapest) e *Rigoletto* (Barcellona). Alla Fenice ha diretto *Semiramide* (2018), *Norma* (2018), *L'elisir d'amore* (2018), *Lucia di Lammermoor* (2017), *Attila* (2016), *La traviata* e *Tosca* (2015), *Il trovatore* (2011).

### BEPI MORASSI

Regista. Veneziano, allievo di Giovanni Poli, debutta nel 1979 nella prosa e cinque anni dopo nella lirica. Particolarmente interessato al teatro del Sei-Settecento, si avvicina per la prima volta all'opera con *Il caffè di campagna* di Galuppi, *Prima la musica, poi le parole* di Salieri e *Der Schauspieldirektor* mozartiano, cui fanno seguito, tra gli altri, gli allestimenti della prima assoluta di *Lego* di Nicola Campogrande, *Die lustige Witwe* di Lehár e, al São Carlos di Lisbona, *Lady, Be Good!* di Gershwin. Tra gli impegni recenti si ricordano l'inedito donizettiano *Pietro il Grande* al Festival della Valle d'Itria e per il Teatro La Fenice,

per il quale è direttore della produzione, *L'italiana in Algeri*, *Le metamorfosi di Pasquale* di Gaspare Spontini, *Gina* di Francesco Cilea, *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'inganno felice*, *La sonnambula*, *La scala di seta*, riproposta anche al Comunale di Sassari, *Il signor Bruschino* e il dittico *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon-*Il segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari.

#### MARIO CEROLI

Scenografo. È uno dei massimi scultori contemporanei. Dopo un periodo di apprendistato, nel 1960 ha vinto un premio per giovani scultori e ha iniziato una serie di lavori esposti in ambito internazionale nei quali rifiuta l'arte di rappresentazione e ricerca una nuova iconografia. Numerose le sue collaborazioni con la Biennale Internazionale d'Arte in esposizioni personali e collettive. La sua lunga carriera artistica, difficilmente riassumibile in poche righe, lo conduce agli anni Duemila, i quali lo vedono impegnato in una continua commistione di elementi naturali, legno e cenere e legno, cenere e lamine d'oro. Sono del 2007 opere come *La nuda verità*, *Guerriero Frentano*: figure umane intagliate nel legno e cosparse di cenere, a simboleggiare l'essere umano che si fonde con la natura. Importante anche la sua attività di scenografo, che sviluppa dalla fine degli anni Sessanta in teatro e al cinema. Sue sono le bellissime scene del *Riccardo III* shakespeariano, vero e proprio debutto in ambito spettacolare, nella celebre versione diretta da Luca Ronconi (1968). Lo stesso anno lavora ancora con Ronconi a uno degli spettacoli-simbolo del regista, il *Candelai* di Giordano Bruno. Sempre nel '68 è poi la volta della collaborazione con Pier Paolo Pasolini, per il quale predispone le scene di *Orgia*. Restando alla prosa, un altro incontro importante è quello con Giuseppe Patroni Griffi, con cui firma *Confessione scandalosa* di Ruth Wolff (1977) e *Assassinio nella cattedrale* di Thomas Stearn Eliot (1984), oltre ai lungometraggi *Addio fratello crudele* da John Ford (1970) e *Identikit* di Muriel Spark (1973). Altri spettacoli notevoli sono poi *Lear* di Edward Bond (regia di Antonio Calenda, 1975) e *Girotondo* di Arthur Schnitzler (regia di Gian Maria Volontè, 1981). Il debutto all'opera avviene alla Scala di Milano, dove insieme a Mauro Bolognini esordisce con *Norma* (1972): il sodalizio con il regista pistoiese prosegue negli anni, portandolo a creare le scene per *Aida* (Teatro La Fenice, 1978), *La fanciulla del West* (Teatro dell'Opera di Roma, 1980), *Tosca* (ancora al Teatro dell'Opera di Roma, 1990) e *Don Carlo* (di nuovo alla Fenice, 1991). Sempre sul versante musicale, lavora con Giorgio Pressburger a *Sancta Susanna* di Paul Hindemith (Roma, 1978) e con il citato Patroni Griffi nel *Trovatore* (Arena di Verona, 1985). Nel 1987 è la volta del balletto *Romeo e Giulietta* di Hector Berlioz, per la regia di Amedeo Amodio. Con Giulio Macchi, infine, cura le scene del programma televisivo *Orizzonti della scienza e della tecnica* (1968-1969).

#### ALDO BUTI

Costumista. Ha studiato scenografia all'Accademia di Belle Arti di Roma come allievo di Toti Scialoja, poi si è perfezionato come assistente di Anna Anni e Piero Tosi. Giovanissimo ha iniziato a lavorare in teatro con Donato Sannini, Roberto Benigni, Carlo Monni e Lucia Poli. Ha disegnato scenografie e costumi per numerosi spettacoli di prosa fra i quali *Povera*

gente di Dostoevskij, regia di Giuseppe Venetucci (1977), *Il diavolo e il buon Dio* di Sartre, regia di Aldo Trionfo (1978), *Arlecchino dirozzato dall'amore* di Marivaux, regia di Giovanni Lombardo Radice (1979), *La Gioconda* di D'Annunzio, regia di Beppe Menegatti (1980), *Il girotondo* di Schnitzler, regia di Gian Maria Volontè (1981), *La vita è sogno* di Calderón de la Barca, regia di Franco Branciaroli (1985), *Misura per misura* di Shakespeare, regia di Jonathan Miller (1987), *I giganti della montagna* di Pirandello, regia di Mauro Bolognini (1989), *Non ti pago* di Eduardo De Filippo, regia di Carlo Giuffrè (1996), *Il re pescatore* di Gracq, regia di Krzysztof Zanussi (1996), *La locandiera* di Goldoni, regia di Maurizio Panici (2000), *Tootsie* dal film di Sydney Pollack, regia Maurizio Nichetti (2006), *Passeggiate romane* di Nicola Fano, regia di Enrico Montesano (2011), *Uomo e galantuomo* di Eduardo De Filippo, regia di Alessandro D'Alatri (2013), *Il berretto a sonagli* di Pirandello regia di Luigi De Filippo (2014). Nel teatro d'opera ha esordito nel 1978 chiamato da Sylvano Bussotti alla Fenice di Venezia per *Aida* diretta da Giuseppe Sinopoli e la regia di Mauro Bolognini con cui ha lavorato anche a *Tosca* alle Terme di Caracalla (1983), *Rigoletto* allo Sferisterio di Macerata (1985), *La bohème* al Petruzzelli di Bari (1987), con Beppe Menegatti alla *Sonnambula* al Politeama di Palermo, 1981, *Vivì* di Franco Mannino al San Carlo di Napoli (1981) e *Norma* con Montserrat Caballè allo Sferisterio di Macerata, con Aldo Trionfo al *Turco in Italia* all'Opera di Roma (1980). Per il balletto ha disegnato spettacoli di nicchia come *La famiglia Almaviva* con Carla Fracci e Gheorghe Iancu al Festival di Marlia (1982), e spettacoli di grande respiro come *La bella addormentata nel bosco* con Roberto Bolle e Lisa Cullum e *Il lago dei cigni* con Svetlana Zakharova e Giuseppe Picone all'Opera di Roma che dal 2003 ha superato ormai le cento recite. In cinema ha lavorato per film singolari come *Vizi privati, pubbliche virtù* di Miklos Jancson in concorso al Festival di Cannes 1976, *Il piccolo Archimede* di Gianni Amelio al Festival di San Sebastian 1979, *La maschera* di Fiorella Infascelli al London Film Festival 1988, *La seconda moglie* di Ugo Chiti (1997), *Puccini e la Fanciulla* di Paolo Benvenuti, Festival del Cinema di Venezia 2008, e film di successo come *Il piccolo diavolo* di Roberto Benigni. Per la televisione ha lavorato a sceneggiati di grande qualità come *La certosa di Parma* (1982) e *La famiglia Ricordi* (1993) diretti da Mauro Bolognini e *La montagna dei diamanti* di Jannot Szwarc (1990). Dimostrando un talento fantasioso di gusto raffinato è considerato il degno successore della straordinaria Anna Anni.

#### MATTIA DENTI

Basso, interprete del ruolo del re d'Egitto. Nato a Piacenza, studia con Gabriella Ravazzi, Paolo Vaglieri e Cosimo Macripò e nel 2004 debutta a Wexford nel *Viaggio a Reims* di Rossini e nella *Vestale* di Mercadante. Ha cantato in Italia e all'estero in opere di Paisiello, Mozart, Bellini, Verdi (*Simon Boccanegra*, *Nabucco*, *Attila*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Otello*, *Falstaff*), Puccini, Cilea, Meyerbeer, Bizet, Musorgskij, Prokof'ev, Britten. Alla Fenice ha partecipato a *Otello* (2019), al *Barbiere di Siviglia* (2018), a *Un ballo in maschera* (2017), *La traviata* (2017, 2016, 2015, 2014, 2013), *Tannhäuser* (2017), *Attila* (2016), *Otello* (2014, 2013 e anche in *tournee* in Giappone con Myung-Whun Chung, 2012), *L'Africaine* (2013) e *Boris Godunov* (2008). Tra gli ultimi impegni, *La traviata* a Torino e *La forza del destino* a Modena, Piacenza e Reggio Emilia.

## IRENE ROBERTS

Mezzosoprano, interprete di Amneris, al debutto assoluto in questo ruolo. Americana, ha studiato all'University of the Pacific e al Cleveland Institute of Music, e si è diplomata allo Young Artist Program della Palm Beach Opera. Artista residente della Deutsche Oper Berlin, i suoi numerosi ruoli in questa stagione comprendono il ruolo del titolo in *Carmen*, Marguerite nella *Damnation de Faust*, Nicklausse/La Muse nei *Contes d'Hoffmann* e Fenena in *Nabucco*. Di recente ha fatto il suo debutto alla Nederlandse Opera di Amsterdam come Nicklausse e all'Oper Frankfurt come Selika nell'*Africaine*. Condivide una stretta collaborazione artistica con l'Opera di San Francisco, dove ha debuttato in *Les Contes d'Hoffmann* nel 2013. Ha poi cantato negli USA nella produzione di *Carmen* firmata da Calixto Bieito e nella prima mondiale di *Bright Sheng's Dream of the Red Chamber*. Recenti impegni hanno incluso *Le nozze di Figaro* e *Parsifal* al Metropolitan, *Don Giovanni*, *Madama Butterfly*, *Les Contes d'Hoffmann* e *Ariadne auf Naxos* alla Palm Beach Opera, *L'italiana in Algeri* con la Lyric Opera di Kansas City, *Der Vampyr* di Marschner all'Opera di New Orleans, *Il barbiere di Siviglia* con l'Atlanta Opera e *Faust* di Gounod con la Lyric Opera di Baltimora. Con *Aida* della Fenice canta per la prima volta in Italia.

## SILVIA BELTRAMI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Amneris. Il suo percorso artistico pone basi solide sul belcanto per poi portarla ad affrontare ruoli più drammatici, pur mantenendo quel gusto nell'interpretazione. Nel tempo, calca i palcoscenici dei principali teatri internazionali, tra cui Teatro Real de Madrid, Opera de Bilbao, Graz Oper, Staatsoper di Hannover, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro Filarmonico di Verona, Teatro Regio di Torino, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Regio di Parma, Seoul Arts Center. Fra i ruoli che ha ricoperto si ricordano Amneris in *Aida*, Suzuki in *Madama Butterfly*, Mrs. Quickly in *Falstaff*, Elisabetta in *Maria Stuarda*, Azucena nel *Trovatore*, la protagonista in *Carmen*, Maddalena in *Rigoletto*. Ha interpretato anche lavori del Novecento fra i quali *Pollicino* di Henze e *Midsummer Night's Dream* e *Noye's Fludde* di Britten. Di recente ha partecipato a *Un ballo in maschera*, *Il trovatore*, *Don Carlo*, *Edgar*, *Olivo e Pasquale* di Donizetti, *Madama Butterfly* e *Cavalleria rusticana*. Alla Fenice ha cantato *Un ballo in Maschera* (2017).

## ROBERTA MANTEGNA

Soprano, interprete di Aida, al debutto assoluto in questo ruolo. Nata a Palermo nel 1988; sin dall'età di otto anni partecipa alle stagioni della Fondazione Teatro Massimo di Palermo nel coro di voci bianche. Si diploma in pianoforte nel 2009 e in canto lirico nel 2010 al Conservatorio Vincenzo Bellini di Palermo. Ottiene poi il biennio di specializzazione di canto lirico al Conservatorio Niccolò Piccinni di Bari nel 2015, studiando tecnica vocale con Lucrezia Messa e repertorio con Domenico Colaiani. Contemporaneamente si perfeziona con i soprani Dimitra Theodossiou e Renata Scottò all'Accademia Santa Cecilia di Roma, per poi svolgere un *training on the job* al Teatro dell'Opera di Roma all'interno dello Young Artist Program. Debutta con successo nel ruolo di *Norma* al Comunale Ma-

rio Del Monaco di Treviso e in *Maria Stuarda* nel ruolo del titolo all'Opera di Roma. Tra gli impegni recenti, *Carmen* alle Terme di Caracalla, *Le nozze di Figaro* a Dubai, *I masnadieri* a Roma e Montecarlo, *Il corsaro* a Piacenza e Modena, *Il pirata* alla Scala, *Le Trouvère* al Festival Verdi di Parma, *La bohème* al Massimo di Palermo, *I masnadieri* a Valencia e *Il pirata* a Ginevra.

#### MONICA ZANETTIN

Soprano, interprete del ruolo di Aida. Nata a Treviso, si diploma in canto al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia e si laurea in Conservazione dei beni culturali a Ca' Foscari. Ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti in prestigiose competizioni internazionali, tra cui i concorsi Iris Adami Corradetti, Toti dal Monte, Martinelli Pertile, Ottavio Ziino, Armel Opera Competition e il Concorso Internazionale dell'Opera e della Poesia di Verona. Dopo il felice debutto nel ruolo della protagonista in *Aida*, nella stagione 2014 dell'Arena di Verona, è tornata di nuovo in Arena nei tre anni successivi sempre con *Aida*, che ha cantato anche alla Daegu Opera House in Corea, a La Monnaie di Bruxelles e al Comunale di Bologna. Fra i direttori con cui ha avuto modo di collaborare si citano almeno Juraj Valčuha, Daniel Oren, Frederic Chaslin, Andrea Battistoni, Daniele Rustioni e Alain Altinoglu. Tra i suoi impegni recenti *Aida* in *tournee* in Giappone con la Tokyo Philharmonic Orchestra, *Tosca* al San Carlo di Napoli, *Otello* al Filarmonico di Verona, *Aida* al Comunale di Bologna e all'Arena di Verona, ancora *Tosca* alla Deutsche Oper di Berlino, *Un ballo in maschera* al Lirico di Cagliari.

#### FRANCESCO MELI

Tenore, interprete di Radamès, ruolo nel quale debutta in Italia. Nato a Genova nel 1980, ha iniziato gli studi a diciassette anni con il soprano Norma Palacios al Conservatorio Paganini e li ha proseguiti con Vittorio Terranova, affermandosi successivamente in vari concorsi lirici, compresi il Caruso e lo Zandonai. Nel 2002 ha debuttato in *Macbeth*, *Petite Messe Solennelle* e *Messa di gloria* di Puccini al Festival dei due Mondi di Spoleto, iniziando la sua carriera nel repertorio belcantistico e rossiniano. A soli ventitré anni è alla Scala con *Les Dialogues des carmelites* diretto da Riccardo Muti, e vi torna negli anni successivi per *Otello*, *Idomeneo*, *Don Giovanni*, *Maria Stuarda* e *Der Rosenkavalier*. Dal 2009 ha abbandonato progressivamente i ruoli del belcanto a favore di quelli più lirici. Tra gli impegni recenti, *Ernani* e *La traviata* alla Scala, *Simon Boccanegra* a Londra, Vienna e Genova, il *Requiem* di Verdi a Baden Baden con Riccardo Muti. È stato diretto dai maggiori direttori mondiali e lavora regolarmente con Chailly, Chung, Luisi, Muti, Nosedà, Pappano, Rustioni, Temirkanov. Ha vinto il Premio Abbiati (2013), La Maschera d'oro, l'Oscar della lirica, il Premio Zenatello all'Arena di Verona, il Premio Pertile, il Premio Lugo, il Premio Prandelli, il Premio Mascagni. È stato interprete del Concerto di Capodanno 2019 alla Fenice.

#### DIEGO CAVAZZIN

Tenore, interprete del ruolo di Radamès. Nato ad Angera (Va), vince il primo premio ai Concorsi Spazio Musica di Orvieto e Opera Classica di Bad Schwalbach e debutta nel

2012 sulle scene liriche come Pinkerton in una *tournee* nordeuropea di *Madama Butterfly*. A questo succedono in pochi anni numerosi debutti in Italia e all'estero come protagonista nei principali titoli del grande repertorio italiano: *Rigoletto*, *Il trovatore*, *Luisa Miller*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Aida*, *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Turandot*, *Andrea Chénier*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Norma*. Un posto particolare merita il ruolo di Manrico nel *Trovatore*, interpretato a Bergamo e cantato poi a Pavia, al Cairo e a Seoul con Fiorenza Cedolins. Tra i suoi impegni recenti Cavaradossi in *Tosca* alle Terme di Caracalla, Radamès nella *masterclass* su *Aida* tenuta da Riccardo Muti, *Canio* nei *Pagliacci*, *Aida* a Novosibirsk, Manrico a Graz e a Copenaghen, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* a Piacenza, di nuovo *Trovatore* al Comunale di Bologna, *Tosca* all'Opera di Roma.

#### RICCARDO ZANELLATO

Basso, interprete del ruolo di Ramfis. Vincitore dell'Oscar della Lirica 2019 e del Verdi d'Oro 2019, debutta al Comunale di Bologna ed al Donizetti di Bergamo. Inizia quindi una carriera che lo vede affermarsi come uno degli artisti di riferimento nel repertorio verdiano, rimanendo a suo agio anche nelle opere di Rossini, Bellini, Donizetti e Puccini. Tra i maggiori successi si ricordano il *Requiem* di Verdi a Napoli (diretto da Muti) e in diverse importanti piazze europee ed americane, *Poliuto* e *La bohème* a Zurigo, *Aida* alla Scala, *Norma* alle Terme di Caracalla, *Nabucco* a Roma e Stoccarda, *Il trovatore* a Salisburgo. Recentemente ha interpretato l'*Attila* di Verdi nel ruolo del titolo a Bologna e Parma, *Aida* a Valencia e Napoli, *Rigoletto* alla Scala e a Roma, *Nabucco* a Firenze, Stoccarda, Roma, Atene, Verona, Lione e Parigi; *Macbeth* a Tel Aviv, *Norma* a Londra e Varsavia, *Anna Bolena* a Parma, *Lucia di Lammermoor* a Napoli, Parigi e Berlino, *Don Carlo* a Genova, Lipsia e Tenerife, *I masnadieri* e *La sonnambula* a Roma, *La Juive* ad Anversa. È stato protagonista in un *recital* solistico a Chicago diretto da Muti e di un *gala concert* alla Scala di Milano.

#### SIMON LIM

Basso, interprete del ruolo di Ramfis. Nato a Dae Gu in Corea del Sud nel 1982, nel 2007 si trasferisce in Italia per frequentare l'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici della Scala. Sul palcoscenico milanese debutta in numerosi ruoli, fra i quali Mustafa nell'*Italiana in Algeri* e quello del protagonista nelle *Nozze di Figaro*. Tra gli impegni più recenti, *Turandot* (Berlino), *Nabucco* (Lille), *Don Carlo* (Tel Aviv), *The New Prince* (Amsterdam), *Stiffelio* (Bilbao), *Norma* (Oslo). Ha incarnato inoltre Tom in *Un ballo in maschera* alla Bayerische Staatsoper di Monaco, il conte Asdrubale nella *Pietra del paragone* al Théâtre du Châtelet e Ramfis in *Aida* alla Deutsche Oper di Berlino, Zaccaria nel *Nabucco* al Lirico di Cagliari, Padre Guardiano nella *Forza del destino* e Alidoro nella *Cenerentola* al Filarmonico di Verona e ancora Alidoro al Regio di Torino. Alla Fenice ha cantato in *Turandot* (2019), *Macbeth* (2018), *Semiramide* (2018), *Un ballo in maschera* (2017), *Lucia di Lammermoor* (2017), nello *Stiffelio*, nella *Favorite* e in *Norma* (2016).

## ROBERTO FRONTALI

Baritono, interprete del ruolo di Amonasro. È considerato oggi uno dei più importanti baritoni della sua generazione. Dopo essersi dedicato, a inizio carriera, a esplorare i ruoli belcantistici di Rossini, Bellini e Donizetti, si è dedicato al repertorio verdiano e solo in tempi più recenti al repertorio drammatico, affrontando Puccini e il Verismo. Il suo debutto al Metropolitan di New York è avvenuto con *L'elisir d'amore* mentre alla Scala di Milano ha esordito con *Beatrice di Tenda* di Bellini, all'inizio degli anni Novanta. Tra i recenti impegni *Tosca* a Roma e Londra, *Adriana Lecouvreur* a Bruxelles, il Trittico e *La traviata* a Roma, *Luisa Miller* ad Amburgo, *Otello* a Macerata, *Macbeth* a Vienna, *Il trovatore* a Cagliari, *Pagliacci* a Torino, *Andrea Chénier* e *Tosca* a Roma, *Rigoletto* a Vienna, *Andrea Chénier* a Vienna, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* a Londra, *Guillaume Tell* a Palermo, *Madama Butterfly* a New York, *Simon Boccanegra* a Losanna. Alla Fenice canta in *Tosca* (2014), *Rigoletto* (2011, 2010) e *Il barbiere di Siviglia* (2008).

## LUCA GRASSI

Baritono, interprete del ruolo di Amonasro. Nato a San Marino, studia canto a Bologna con Paride Venturi e si perfeziona con Carlo Meliciani e Claude Thiolas. Vince il Concorso Città di Roma e debutta come Germont nella *Traviata*. Si esibisce nei maggiori teatri italiani (Roma, Venezia, Verona, Trieste, Palermo, Napoli, Bologna, Torino, Genova, Cagliari, Parma) e internazionali (Berlino, Lipsia, Francoforte, Ginevra, Liegi, Glyndebourne, Bilbao, Tel Aviv, Montreal, Hong Kong) in opere di Mozart, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini, Leoncavallo, Zandonai, Meyerbeer, Bizet, Massenet, Poulenc. Tra il 2013 e il 2019 canta *L'Africaine*, *Madama Butterfly* e *La traviata* a Venezia, *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana* a Napoli, Pechino, São Paulo, Bilbao e Lipsia, *Otello* a Tel Aviv, *Macbeth* a St. Gallen, *La straniera* a Essen e al Concertgebouw, *Un ballo in maschera* a Essen, Berlino, Francoforte, Parma, Nantes e Rennes, *Les Pêcheurs de perles* a Madrid e Firenze, *Carmen* a Torino, *Falstaff* e *Lucia di Lammermoor* a Cagliari e Seul. Alla Fenice interpreta Germont nella *Traviata* (2019).

## ROSANNA LO GRECO

Soprano, interprete del ruolo della gran sacerdotessa. Nasce a Venezia nel 1985. Si diploma nel 2007 al Benedetto Marcello e si perfeziona con Mariella Devia. Vincitrice di numerosi concorsi nazionali e internazionali, nel 2014 debutta come Musetta nella *Bohème* per la Fondazione Arena di Verona (ruolo ripreso nel 2017 alla Fenice). In prestigiosi teatri e festival internazionali, interpreta poi i ruoli di Adina (*L'elisir d'amore*), Violetta (*La traviata*), Donna Anna e Donna Elvira (*Don Giovanni*), prima dama e Papagena (*Die Zauberflöte*), gran sacerdotessa (*Aida*), Micaëla (*Carmen*), Susanna (*Le nozze di Figaro*). Nel 2016 canta la *Messa da Requiem* di Verdi al Teatro Sociale di Trento e ad Amburgo. Tiene concerti con la Fondazione lirico-sinfonica Petruzzelli, l'Orchestra di Padova e del Veneto, l'Orchestra Başkent di Ankara, la Filarmonica della Calabria, la Wuhan Philharmonic Orchestra alla Qintai Concert Hall di Wuhan (Cina) e nelle Sale Apollinee della Fenice. Collabora con direttori quali, tra gli altri, Oren, Ciampa, Arrivabeni, Gamba, Ranzani, e registi quali Maestrini, Dornhelm, Medcalf, Di Gangi, Giacomazzi.

## ANTONELLO CERON

Tenore, interprete del ruolo di un messaggero. Figlio d'arte, si avvicina al canto dapprima nel repertorio da baritono e in un secondo tempo, con Pier Miranda Ferraro, in quello da tenore. Sotto la guida di Teresa Perdoncin nel 1994 vince il Premio del Castello di Duino, l'anno seguente il Lauri Volpi di Latina e nel 1996 l'Iris Adami Corradetti. Ha lavorato in teatri quali Scala, Filarmonico e Arena di Verona, Opera di Roma, Regio di Torino, Regio di Parma, Massimo di Palermo, Comunale di Bologna, Carlo Felice di Genova, Verdi di Trieste, Tokyo NHK Hall, Colón di Buenos Aires, New Israeli Opera di Tel Aviv, Liceu di Barcellona, Royal Opera House di Muscat. È stato diretto da direttori come Muti, Chung, Chailly, Brignoli, Caetani, Ja, Gatti, Oren, Armiliato, Renzetti, Domingo, Kovatchev, Carrella, Bartoletti, Barenboim, Martinenghi, Pidò, Sisillo, Gergiev, Battistoni e ha collaborato con registi quali Vick, Abbado, Zeffirelli, Ronconi, Pizzi, De Bosio, Micheli, Fourny, Lawless, Tiezzi, Cobelli, Corsetti, Lavaudant. Alla Fenice ha cantato in *Otello* (2019, 2013, 2012), *Norma* (2016) e *Attila* (2016).



*Aida di Giuseppe Verdi al PalaFenice al Tronchetto, 1998. Direttore Isaac Karabatchevsky, regia di Mauro Bolognini – ripresa da Bepi Morassi –, scene di Mario Ceroli, costumi di Aldo Buti. Interpreti principali: Andrea Papi (re d'Egitto), Leandra Overmann / Carolyn Sebron (Amneris), Lucia Mazzaria / Nina Edwards (Aida), Gegam Grigorian / Antonello Palombi (Radamès). Archivio storico del Teatro La Fenice.*

## Giuseppe Pisi: «Italianità e innovazione come valori imprescindibili»

*Conversiamo con Giuseppe Pisi, presidente di Fenice Spa, azienda leader nella rifinizione di pelli e calzature, che recentemente ha avviato una partnership con la Fondazione Teatro La Fenice.*

*Per riferirsi alla sua azienda, si parla spesso di «modello NordEst», a indicare una realtà familiare e fortemente legata al proprio territorio che riesce a essere competitiva a livello internazionale. Come si contempera il radicamento e la tutela della propria identità con le sfide del mercato globale? Qual è l'importanza, anche simbolica, di mantenere la sede nell'originaria Valdagno?*

Nelle relazioni commerciali affiorano costantemente aspetti culturali e riferimenti al Paese di appartenenza. L'italianità, in ogni suo aspetto: empatia, disponibilità al servizio, entusiasmo, talento, dedizione appassionata, spirito di sacrificio, volontà di affermazione, concretezza nelle proposte, il tutto all'interno di un clima che cura e sviluppa estetica e bellezza, tanto di prodotto che di relazioni, sono valori riconosciuti a livello mondiale e sempre più investigati e ricercati.

La globalizzazione in definitiva si estrinseca in una restrizione del tempo e dello spazio, tutto avviene rapidamente e le distanze sono annullate dai mezzi di informazione e comunicazione di persone e cose. In questi giorni ero in giro per il Libano raggiunto più facilmente e velocemente dei nostri predecessori romani che vi hanno lasciato mirabili, enormi opere e da lì, a costo zero, in tempo reale, potevo seguire con il telefonino l'esibizione di ginnastica artistica in una *performance* di livello nazionale della nipotina a Rimini.

Per quanto riguarda la sede italiana a Valdagno dobbiamo riconoscere che è stata la portante più efficace del nostro successo in quanto nei nostri prodotti e nelle nostre tecnologie si ravvisa, sin dal primo approccio, la riconosciuta e incontrastata superiorità del mondo della pelle italiano e dei suoi tecnici.

In relazione al modello NordEst tentiamo di realizzare in azienda il modello ibrido che caratterizza le medie società di maggior successo, che prevedere il controllo della famiglia su un sistema di *manager* e un'organizzazione autoregolante piatta e a piramide rovesciata con flusso immediato di informazioni dal basso, cioè dalle innervazioni aziendali nel mercato verso le posizioni apicali. Concetti espressi nel libro, da me scritto, *Conversando di leadership, in barca, tra amici*.

*Uno degli elementi che caratterizza Fenice Spa è la costante volontà di innovare prodotti e tecniche in un'ottica eco-sostenibile. Cosa è cambiato, in questo senso, da quando ha cominciato a interessarsi di rifinitura di pelli e calzature? Quali miglioramenti sono stati possibili investendo nella ricerca di chimici esperti e appassionati?*

Qualità è oggi un concetto ombrello, è una richiesta imprescindibile. La stessa innovazione di prodotto viene vista come una componente della qualità. Innovare per migliorare le proposte e stimolare la domanda, innovare per rispondere alle crescenti esigenze della clientela e innovare come conseguenza di una dedizione costante al lavoro che prevede che l'uomo non faccia mai la seconda volta una cosa senza migliorarla in qualche modo. Atten-



*Giuseppe Pisi, presidente di Fenice Spa.*

zione particolare viene rivolta alla sempre maggior tutela dei lavoratori, dell'ambiente e degli utilizzatori anche in ossequio a norme e disposizioni sempre più cogenti e peculiari. Grazie alla partecipazione all'Unione Europea il nostro Paese ne recepisce costantemente le norme e ha condotto le aziende ad allinearsi a livelli di eccellenza già indicati e attuati dai Paesi più avanzati. La nostra attenzione nel recepire e rispettare le norme europee ci consente oggi di competere a ogni livello internazionale. Fenice Spa è annoverata tra le Società di ricerca in Italia e grazie a questa attività abbiamo contribuito all'eliminazione dei solventi volatili già largamente impiegati nelle rifiniture delle pelli, sostituiti con innocui polimeri all'acqua. La ricerca mira a rendere sempre più semplici, economiche ed efficaci le lavorazioni delle pelli e soprattutto la loro apprezzabile nobilitazione a tutti i livelli dall'industria

conciaria ai calzaturifici, alle pelletterie fino all'utilizzatore finale di prodotti di cura e manutenzione. Prodotti di facile e sicuro utilizzo soprattutto efficaci nell'azione ci hanno valso credenziali per servire i maggior *brand* della moda europea.

*Oltre a quelli citati, quali sono i settori in cui la sua azienda è più attiva oggi giorno?*

La nostra missione è quella di promuovere l'area pelle in ogni forma nell'interesse nostro, dei nostri clienti e degli utilizzatori finali ai quali vogliamo garantire un prodotto sempre più durevole e più attraente, capace di sorprenderli per le caratteristiche che superano le aspettative. Ci interessiamo quindi di pelli ma anche del prodotto finito come la calzatura, in quanto la pelle durante la lavorazione subisce stress, manipolazioni, insudiciamenti, esposizioni a trattamenti termici e meccanici che spesso alterano la bellezza della presentazione proposta inizialmente, che bisogna restituire con trattamento adeguato per realizzare l'atteso *sales appeal* e piena soddisfazione dell'utilizzatore, profumo, tatto e aspetto. La pelletteria in particolare richiede prodotti di protezione e nutrimento che vengono utilizzati anche a livello di negozio o per uso personale e per i quali noi abbiamo una specifica esclusiva competenza.

*Un altro punto che vi caratterizza dalle origini è l'attenzione alla persona. Quali vantaggi offre puntare con forza sul capitale umano?*

Non condivido l'opinione che il capitale umano sia il principale *asset* di una azienda, *tout court*, piuttosto riconosco l'enorme insostituibile valore di ciò che si riesce a ottenere dal patrimonio umano, quindi attenzione alle persone, rispetto delle regole, formazione continua e istituzionalizzata in azienda, corridoi di crescita. Le aziende continuano a imparare grazie alle persone che apprendono e il potenziale normalmente erogato dalle persone è di molto inferiore al loro potenziale reale, quindi l'attività che tende a riconoscere l'importanza delle risorse umane nelle aziende è la loro stimolazione, motivazione, soddisfazione, coinvolgimento, tutto questo risulta critico per il successo. Da noi il capitale umano è valutato alla stregua degli indicatori di bilancio.

*Passando al rapporto recentemente instaurato con la Fondazione Teatro La Fenice, nasce naturale chiederle quali sono i motivi che l'hanno spinta a mettere in atto questa partnership. Crede che impresa e cultura possano trarre mutuo giovamento creando sinergie e collaborazioni?*

In tutto il mondo notiamo ammirevoli realizzazioni attuate da imprese nei più disparati ambiti culturali che alle stesse restituiscono un gratificante senso di appartenenza che in qualche modo apre le aziende a una socialità più estesa, ne deriva loro un ritorno di conoscenza, stimoli all'innovazione, tensione verso l'inesplorato, quell'affacciarsi necessario all'orlo del caos luogo di liberazione, stimolazione, espansione.

*Lei è un appassionato d'arte, musica e cinema. Per casualità, proprio l'Aida vede un maestro della settima arte come Mauro Bolognini impegnato nel mettere in scena un capolavoro operistico. Qual è, a suo parere, la situazione in cui versa oggi il teatro e più in generale lo spettacolo dal vivo? C'è un allestimento veneziano degli ultimi tempi che l'ha particolarmente appassionata? Se dovesse indicare l'opera prediletta, quale titolo sceglierebbe?*

Lo spettacolo dal vivo muove un'infinità di importanti interessi che tuttavia per l'utente significa disagi di spostamento, costi, disponibilità temporali non sempre conciliabili, che ne possono compromettere il godimento abituale. Tutto questo in concorrenza con la realtà digitale attuale che consente di godere di spettacoli stupendamente allestiti e pienamente godibili ad esempio a domicilio e negli orari preferiti. Tuttavia l'aspetto di socialità e di appartenenza alimentato dalla partecipazione a spettacoli dal vivo è un valore addizionale da tenere in alta considerazione. Forse il gioco dei *foyer* e altri incontri estemporanei nell'ottica di promuovere una maggior socialità tra le persone può giustificarne ancor più la funzione. Resta inteso che la differenza di godimento tra una *performance* dal vivo e una mediata dalla tecnologia è enorme, incolmabile, ma questi sono aspetti di estetica pura che va oltre agli aspetti culturali. Il livello emozionale, l'immedesimazione che diventa meta-spettacolo nella *performance* dal vivo rimane la scelta primaria. Tra le opere della Fenice, *La traviata* per i costumi finalmente moderni e l'intensa parola scenica che arricchisce il solfeggio e avrebbe entusiasmato il grande drammaturgo. *Turandot* di Puccini, infine, è la mia opera preferita.

## L'omaggio a Peter Maag, nel centenario della nascita

In occasione del centenario della nascita di Peter Maag, il mondo della musica sta celebrando il maestro grazie a una serie di iniziative promosse dal Fondo Peter Maag di Verona in collaborazione con i teatri italiani e gli artisti che lo hanno conosciuto e amato. E la Fondazione Teatro La Fenice non ha voluto essere da meno, dedicando alla memoria del direttore svizzero la prima rappresentazione del *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart, che sarà in scena al Teatro La Fenice a partire dal prossimo martedì 18 giugno. La scelta di dedicare a Peter Maag la ripresa del pluripremiato allestimento del *Don Giovanni* con la regia di Damiano Michieletto non è casuale, anzi è un pretesto per rievocare alcuni dei momenti più significativi della lunga amicizia tra la Fenice e Maag, segnata proprio dalle sue magistrali letture della musica del salisburghese – di cui fu uno specialista e tra i più raffinati interpreti del secondo Novecento – e agli allestimenti dei suoi capolavori di teatro musicale. Dopo il felice debutto in laguna, avvenuto nel 1959 con un concerto sinfonico dal programma importante, con l'Ottava di Beethoven e



*Peter Maag al Teatro La Fenice in occasione del Flauto magico di Wolfgang Amadeus Mozart, 1969. Nella foto è con Pietro Bottazzo (Tamino) e Cristina Deutekom (regina della notte).*

i *Quadri di un'esposizione* di Muusorgskij – Maag dirige infatti con grandissimo successo la trilogia Mozart-Da Ponte: *Le nozze di Figaro* (1961, regia di Franco Enriquez); *Don Giovanni* (1964, regia di Silverio Blasi); e *Così fan tutte* (1968, regia di Lotfi Mansouri); seguiranno poi gli altri grandi titoli del catalogo mozartiano: *Il flauto magico* (1969, regia di Sandro Bolchi); *Il ratto dal serraglio* (1971, regia di Giovanni Poli). Ma non sarà solo attraverso la musica di Mozart che Maag rafforzerà il suo legame con la Fenice: è impossibile infatti non ricordare, nel novero delle sue più applaudite interpretazioni, anche quella di *Carmen* di Georges Bizet del 1971, con Renato Bruson e Fiorenza Cossotto; o ancora, gli spettacoli realizzati alla fine degli anni Settanta al fianco del regista Alberto Fassini quali, certamente, *Le nozze di Figaro*, con scene e costumi di Luchino Visconti e Filippo Sanjust, ma anche *Il trovatore* di Giuseppe Verdi, con allestimento scenico e costumi firmati da Pasquale Grossi; e poi *Tristano e Isotta* di Richard Wagner del 1981, in uno spettacolo con la regia di Maria Francesca Siciliani; e ancora una volta Mozart, nel 1985, con il *Così fan tutte* nella splendida messinscena di Luca Ronconi.

L'ultima apparizione di Maag alla Fenice risale al 1993, quando il direttore si misura con l'*Idomeneo* di Mozart nella produzione con la regia di Emilio Sagi; ma le cronologie ricordano altri due concerti diretti dal maestro per la Fenice: quello del 1993 alla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista di Venezia dove è alla testa dell'Orchestra del Teatro La Fenice nell'esecuzione della Prima e dell'Ottava Sinfonia di Beethoven; infine il concerto a Portogruaro dell'ottobre 1996, dove interpreta alcune pagine del primo classicismo viennese, accompagnato dalla violoncellista Natalia Gutman.

«Uomo colto, mite, magnetico e immerso nel respiro più profondo della musica, Peter Maag è stato un direttore d'orchestra di fama internazionale – ha dichiarato Nicola Guerini, presidente del Fondo Peter Maag – che con l'amore, l'umiltà e la dedizione infinita, ha lasciato nel mondo del teatro musicale il ricordo commovente della propria umanità e l'esempio di quello che ogni grande artista vuole restituire all'Arte». Ed è proprio in questa direzione che si muove il Fondo Musicale Peter Maag, nato a Verona nel 2012 dalla volontà di Guerini e dalla donazione di Marica Franchi Maag del materiale della *Bottega*, il celebre laboratorio lirico voluto e guidato dal grande direttore d'orchestra svizzero nel 1988 a Treviso. Numerose sono le iniziative svolte dal 2012 tra cui *Il Golfo Mistico*, per le attività di divulgazione, e altre di studio e di ricerca in collaborazione con l'Università Sapienza di Roma, la Società Letteraria di Verona, il vao (Verona Opera Academy) e la Fondazione Giorgio Cini, per citare solo alcune tra le istituzioni più prestigiose. Sensibile alla formazione dei giovani talenti, il Fondo Peter Maag nel 2015 ha promosso inoltre la rinascita della *Bottega Peter Maag*, con i corsi di alto perfezionamento per il repertorio del teatro lirico, aperti a cantanti, direttori d'orchestra, maestri collaboratori, registi, scenografi, costumisti, musicologi, guidati da studiosi e artisti di fama internazionale.

Affermava il Maestro Maag: «Riassumendo le esperienze ed impressioni della mia carriera, osservando l'andamento della nuova leva musicale, la carriera frettolosa, spinta, finta, bruciante, rendendomi conto di un livello generale alto in tecnica, ma culturalmente scarso, accorgendomi che nell'educazione musicale di oggi ci sono molte lacune, vorrei contribuire a un auspicabile miglioramento con l'idea della Bottega. Ho scelto questo nome in riferimento alle Botteghe del Rinascimento, dove i Maestri e gli allievi vivevano a stretto contatto di lavoro artistico e di vita». [www.petermaag.org](http://www.petermaag.org)



*In alto, i manifesti relativi al concerto di Peter Maag con l'Orchestra del Teatro La Fenice e il pianista Vladimir Selivochin al Teatro La Fenice, 1970. Il concerto fu teletrasmesso in Campo San Polo a Venezia. In basso, Peter Maag con il cast del Trovatore di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1978. Foto Archivio storico del Teatro La Fenice.*

## La Fenice campione europeo di calcio per teatri

La squadra di calcio del Teatro La Fenice è campione europeo di calcio per teatri. Con la vittoria per due reti a uno contro la squadra Theater St. Gallen, nella finale disputata al CUS Stadium di Cagliari mercoledì 1 maggio, la Fenice ha conquistato l'ambito titolo sportivo, che mancava negli annali del Teatro dal lontano 1992.

Giunto alla sua cinquantunesima edizione, il Campionato europeo di calcio per teatri è nato nel 1970 a Zurigo con la denominazione originale di Fussball Europameisterschaft der Theatermannschaften (EM). Le prime venti edizioni si sono svolte tutte nella città svizzera, e hanno visto un graduale ampliamento di partecipazioni (il primo anno le squadre erano solamente sei, quattro svizzere e due tedesche) e con il coinvolgimento di un numero sempre maggiore di *team* provenienti da altre nazioni europee. Per le successive dieci edi-



*La squadra di calcio del Teatro La Fenice.*

zioni, dal 1990 al 1999, l'EM si è spostato a Winterthur. Dal 2000, lasciata la Svizzera, il torneo ha iniziato a viaggiare per l'Europa, toccando la Germania (Monaco 2000; Krefeld 2001, 2002; Berlino 2006, 2017; Amburgo 2009; Essen 2010), l'Italia (Milano 2002, 2003, 2015, 2018; Venezia 2007; Torino 2013), la Croazia (Medulin 2004, 2005), la Francia (Lione 2008; Bordeaux 2016), l'Austria (Graz 2011), la Svizzera (Basilea 2012) e la Slovenia (Maribor 2014). Per numero di partecipazioni l'edizione più imponente della storia è stata sicuramente quella di Monaco nel 2000, con quaranta squadre partecipanti.

Ed ecco ancora qualche altro numero legato a questa particolare manifestazione sportiva: complessivamente sono centotrentadue le squadre che hanno preso parte almeno in un'occasione all'EM. Tra queste, quella che vanta il maggior numero di partecipazioni è il Theater Basel, con trentasei presenze, seguito dal Teatro alla Scala di Milano (33), dalla Opernhaus Zürich (29), dallo Staatstheater Stuttgart (28), dalla Fenice di Venezia (26), dallo Staatstheater Bern (25), dalla Staatsoper Budapest (23) e dalla Wiener Staatsoper (22). Il Teatro alla Scala detiene il record di presenze consecutive (33, dal 1986 al 2014), davanti all'Opernhaus Zürich (28, dal 1970 al 1997), allo Stadttheater Bern (23, dal 1977 al 1999) e allo Staatstheater Stuttgart (22, dal 1970 al 1991). Le squadre che hanno vinto di più sono l'Opernhaus Zürich, con cinque titoli; il Grand Théâtre de Genève e il Ravenna Festival, campione uscente, con quattro successi; il Bundestheater Wien, l'HNK Zagreb, lo Staatstheater Darmstadt e il Volkstheater Rostock con tre vittorie.

Il girone finale dell'edizione 2019, i cui incontri sono stati disputati a Cagliari, si componeva di quattro squadre: oltre alle due finaliste, SNG Maribor e Teatro alla Scala. Dopo un inizio difficile, con la sconfitta all'esordio contro un ostico St. Gallen, la compagine veneta ha trovato un pareggio amaro contro la Scala. Ma il 3-0 contro gli sloveni di Maribor e la vittoria di questi contro la Scala hanno permesso ai nostri di raggiungere in semifinale gli austriaci del Wojtyła Vienna, che hanno battuto con un punteggio netto: 4-0. In finale, le reti della Fenice sono state di Diop e Cerbarano.

L'orgoglio per la vittoria della Fenice è di tutta la squadra – composta da Balboni, Sartori, Miho, Demin, Listuzzi, De Bernardin, Diop, Vio R., Graziani, Vio C. (miglior marcatore del torneo, con tre reti), Visentin, Zarpellon, Giaggio, Papa, Brinis, De Fanti, Rusciano, Cerbarano, Marini, Benzo – dell'allenatore Marco Cancellada e del presidente Ruggero Peraro.

La squadra ha potuto gareggiare grazie al supporto della Fondazione Teatro La Fenice e degli *sponsor* Assicurazioni Generali - agenzia di Mestre, Markas srl, b-one, Mind&Ware, Transport Service Pesce M.& C. srl.

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

**Violini primi** Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦ ♦, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Simona Cappabianca, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Antonaeta Arpasanu ♦

**Violini secondi** Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Sokol Prekalori ♦, Barbara Kruger ♦, Pia Pulkkinen ♦

**Viole** Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov •, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, *nnp\**, *nnp\**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso, Montserrat Coll Torra ♦

**Violoncelli** Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Dana De Vries, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri, Giulia Libertini ♦

**Contrabbassi** Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

**Ottavino** Franco Massaglia

**Flauti** Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

**Oboi** Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

**Corno inglese** Cecilia Mugnai ♦

**Clarineti** Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari, Roberto Marchionni ♦

**Clarinetto basso** Giovanni Marinotti ♦

**Fagotti** Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Andrea Mazza • ♦, Riccardo Papa

**Controfagotto** Fabio Grandesso

**Corni** Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone, Ivan Zaffaroni ♦, Giovanni Catania ♦

**Trombe** Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella Fabio Codeluppi ♦, Luca Del Ben ♦, Maté Miskolczi ♦, Luca Betti ♦, Matteo Cogoni ♦, Valerio Panzolato ♦, Davide Xompero, Giampaolo Mazzamuto ♦, Federico Perugini ♦

**Tromboni** Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato, Alessio Savio ♦

**Tromboni bassi** Athos Castellan, Claudio Magnanini

**Basso tuba** Alberto Azzolini, Daniele Spano ♦

**Timpani** Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

**Percussioni** Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Paolo Grillenzoni ♦

**Arpa** Eva Perfetti • ♦, Alessia Luise ♦

## CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti  
*maestro del Coro*

Roberto Brandolisio ◊  
*altro maestro del Coro*

**Soprani** Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Loriana Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino, Serena Bozzo ◊, Carlotta Gomiero ◊, Sara Bino ◊, Sandra Pozzati ◊

**Alti** Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori, Margherita Maria Sala ◊

**Tenori** Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Matteo Michi ◊, Mario Nicola Passaquindici ◊, Manrico Carta ◊, Francesco Fontana ◊, Damiano Lombardo ◊

**Bassi** Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Emiliano Esposito, Marco Durizzi ◊, Andrea Goglio ◊, Marcelo Schleier Sacco ◊, Jacopo Bianchini ◊

◊ primo violino di spalla

◊ a termine

• prime parti

\**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

## SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

**Fortunato Ortombina** *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ <sup>◇</sup> *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Francesca Tondelli *responsabile*, Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti <sup>◇</sup>

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Alessia Pelliccioli <sup>◇</sup>, Andrea Pitteri <sup>◇</sup>

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Walter Comelato, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca <sup>◇</sup>

## DIREZIONE GENERALE

**Andrea Erri** *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

**Andrea Erri** *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*

Anna Trabuio, Nicolò De Fanti <sup>◇</sup>

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

## DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

**Giorgio Amata** *direttore*

Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, *nnp\**, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua <sup>◇</sup>

## DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

**Bepi Morassi** *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore di scena e palcoscenico, nnp\**  
*altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Mirko Teso <sup>◇</sup>

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*, Carmen Attisani <sup>◇</sup>

## AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp\**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, *nnp\**, Mario Bazzellato Amorelli  $\diamond$ , Filippo Maria Corradi  $\diamond$ , Alberto Deppieri  $\diamond$ , Cristiano Gasparini  $\diamond$ , Lorenzo Giacomello  $\diamond$ , Daria Lazzaro  $\diamond$ , Marco Rosada  $\diamond$ , Riccardo Talamo  $\diamond$ , Agnese Taverna  $\diamond$

ELETTRICISTI Fabio Baretin *capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp\**, Alberto Petrovich, *nnp\**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Alessandro Diomede  $\diamond$ , Federico Masato  $\diamond$ , Alessandro Scarpa  $\diamond$ , Giacomo Tempesta  $\diamond$

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, *nnp\**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen, Daniele Trevisanello  $\diamond$

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo  $\diamond$ , Roberto Pirrò  $\diamond$

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia  $\diamond$

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo  $\diamond$  *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera  $\diamond$ , Paola Mase'  $\diamond$ , Francesca Semenzato  $\diamond$ , Emanuela Stefanello  $\diamond$ , Paola Milani *addetta calzoleria*

$\diamond$  a termine

\**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

**Teatro La Fenice**

23, 25, 27, 29 novembre  
1 dicembre 2018

*opera inaugurale*

**Macbeth**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Myung-Whun Chung*  
*regia Damiano Michieletto*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

12, 13, 14, 15, 16 dicembre 2018

**Romeo e Giulietta**

*musica di Sergej Prokof'ev*

*coreografia di Jean-Christophe Maillot*  
*direttore Nicolas Brochot*

Les Ballets de Monte-Carlo

**Teatro La Fenice**

4, 5, 13, 20, 26, 30 gennaio  
1, 3 febbraio 2019

**La traviata**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Sesto Quatrini*  
*regia Robert Carsen*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice - Sale Apollinee**

5, 6, 8, 9, 10, 12, 13 gennaio  
28 febbraio, 1, 2, 3, 4, 5 marzo 2019

**Il visitatore.  
Shakespeare in Venice**

*musica di Alberto Maron*

*regia Michele Modesto Casarin*

produzione Fondazione Teatro La Fenice  
in collaborazione con Pantakin Commedia,  
Woodstock Teatro

**Teatro La Fenice**

25, 27, 29, 31 gennaio 2019  
2 febbraio 2019

**Werther**

*musica di Jules Massenet*

*direttore Guillaume Tourniaire*  
*regia Rosetta Cucchi*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro Comunale  
di Bologna

**Teatro Malibrán**

8, 10, 12, 14, 16 febbraio 2019

**Il sogno di Scipione**

*musica di Wolfgang Amadeus Mozart*

*direttore Federico Maria Sardelli*  
*tutor di regia Elena Barbalich*  
team creativo Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in collaborazione con  
Accademia di Belle Arti di Venezia  
progetto Atelier della Fenice al Teatro Malibrán

**Teatro La Fenice**

15, 17, 21, 23, 27 febbraio 2019

**Il re pastore**

*musica di Wolfgang Amadeus Mozart*

*direttore Federico Maria Sardelli*  
*regia Alessio Pizzech*

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

24, 26, 28 febbraio  
1, 2, 3, 5 marzo 2019

**L'italiana in Algeri**

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore Giancarlo Andretta*  
*regia Bepi Morassi*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibrán**

7, 8, 9 marzo 2019

**La Statira**

*musica di Tomaso Albinoni*

*direttore Francesco Erle*  
*regia Francesco Bellotto*

Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in collaborazione con  
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia  
progetto Opera Giovani

**Teatro Malibrán**

21, 22, 23 marzo 2019

**Pimpinone**

*musica di Tomaso Albinoni*

*maestro al cembalo e direttore*  
Giovanni Battista Rigon  
*regia* Davide Garattini Raimondi

Orchestra del Conservatorio  
Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in collaborazione con  
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia  
progetto Opera Giovani

**Teatro La Fenice**

22, 26, 30 marzo  
4, 7 aprile 2019

**Otello**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Myung-Whun Chung*  
*regia* Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

27, 28, 29, 31 marzo  
2, 3, 5, 6 aprile 2019

**La traviata**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Francesco Lanzillotta*  
*regia* Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibrán**

23, 27, 30 aprile  
2, 5 maggio 2019

**Dorilla in Tempe**

*musica di Antonio Vivaldi*

*direttore* Diego Fasolis  
*regia* Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

10, 12, 17, 19, 21, 24,  
25, 29 maggio 2019

**Turandot**

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore* Daniele Callegari  
*regia* Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

18, 22, 23, 26, 28, 30, 31 maggio  
1 giugno 2019

**Aida**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore* Riccardo Frizza  
*regia* Mauro Bolognini  
*ripresa da* Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

18, 19, 20, 21, 22, 23, 25,  
26, 27, 28, 29, 30 giugno 2019

**Don Giovanni**

*musica di Wolfgang Amadeus Mozart*

*direttore* Jonathan Webb  
*regia* Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

24, 30 agosto  
5, 7, 11, 22, 24, 27, 29 settembre  
1, 4, 6, 9 ottobre 2019

**Il barbiere di Siviglia**

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore* Francesco Ivan Ciampa / Marco Paladin  
*regia* Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

25 agosto  
1, 3, 6, 12, 19 settembre 2019

**Tosca**

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore* Daniele Rustioni / Marco Paladin  
*regia* Serena Sinigaglia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

31 agosto, 4, 8, 10,  
15, 21, 25 settembre  
3, 5 ottobre 2019

**Madama Butterfly**

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore* Daniele Callegari  
*regia* Alex Rigola  
*scene e costumi* Mariko Mori

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
progetto speciale Biennale Arte 2013

**Teatro Malibrán**

13, 14, 18, 22, 24 settembre 2019

**Luci mie traditrici**

*musica di Salvatore Sciarrino*

*direttore* Tito Ceccherini  
*regia* Valentino Villa

Orchestra del Teatro La Fenice  
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

20, 26, 28 settembre  
2, 8 ottobre 2019

**La scala di seta**

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore* Alvis Casellati  
*regia* Bepi Morassi

Orchestra del Teatro La Fenice  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

24, 25, 26, 27, 29, 30, 31 ottobre  
2, 3 novembre 2019

**La traviata**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore* Stefano Ranzani  
*regia* Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice



**Teatro La Fenice**

3 novembre 2018 ore 20.00 turno S  
4 novembre 2018 ore 17.00 turno U

*concerto inaugurale dedicato al centenario della fine della Grande Guerra*

direttore

**Myung-Whun Chung**

Giuseppe Verdi

*Messa da Requiem*

per soli, coro e orchestra

soprano Maria Agresta  
mezzosoprano Veronica Simeoni  
tenore Antonio Poli  
basso Alex Esposito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

**Teatro Malibran**

10 novembre 2018 ore 20.00 turno S  
11 novembre 2018 ore 17.00 turno U

direttore

**Kerem Hasan**

Simone Maccaglia

*Broken Landscape*

commissione «Nuova musica alla Fenice»  
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice  
e lo speciale contributo di Nicola Giol  
prima esecuzione assoluta

Giovanni Battista Viotti

Concerto per violino e orchestra  
in la minore n. 22

violino Enrico Balboni

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice

**Basilica di San Marco**

17 dicembre 2018 ore 20.00 per invito  
18 dicembre 2018 ore 20.00 turno S

*concerto di Natale*

direttore

**Marco Gemmani**

Fastose liturgie di Natale  
alla fine del Cinquecento

Cappella Marciana

**Teatro La Fenice**

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

direttore

**Renato Palumbo**

Carl Maria Von Weber

*Der Freischütz: Overture*

Arrigo Boito

Sinfonia in la minore

Giuseppe Verdi

*Otello: Ballabili*

Amilcare Ponchielli

*La Gioconda*

Danza delle ore

Preludio

«Feste e pane!»

Arrigo Boito

*Mefistofele: Prologo in cielo*

basso Alex Esposito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Kolbe Children's Choir  
maestro del Coro Alessandro Toffolo

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

**Teatro La Fenice**

11 gennaio 2019 ore 20.00 turno S  
12 gennaio 2019 ore 17.00 turno U

direttore

**Jérémie Rhorer**

Gianni Bozzola

*Giorni di Giona*

commissione «Nuova musica alla Fenice»  
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice  
e lo speciale contributo di Béatrice Rosenberg  
prima esecuzione assoluta

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per violino e viola in  
mi bemolle maggiore  
kv 364/320d

violino Roberto Baraldi

viola Alfredo Zamarra

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

25 febbraio 2019 ore 20.00 turno S

direttore

**Marco Angius**

Luigi Boccherini / Luciano Berio

*Quattro versioni originali della*

*Ritirata notturna di Madrid*

*sovraposte e trascritte per orchestra*

Ferruccio Busoni

*Rondo arlecchinesco* op. 46

Giuseppe Verdi

*Macbeth: Ballabili*

Giuseppe Verdi / Luciano Berio

Otto romanze per tenore e orchestra

tenore Enrico Casari

Orchestra di Padova e del Veneto

**Teatro La Fenice**

9 marzo 2019 ore 20.00 turno S  
10 marzo 2019 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Myung-Whun Chung**

**Gustav Mahler**

Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*  
per soprano, contralto, coro misto e orchestra

*soprano* Zuzana Marková  
*contralto* Sara Mingardo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

**Teatro La Fenice**

12 aprile 2019 ore 20.00 turno S  
14 aprile 2019 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Juraj Valčuha**

Pëtr Il'ič Čajkovskij  
Concerto per violino e orchestra  
in re maggiore op. 35

*violino* Valeriy Sokolov

Sinfonia n. 6 in si minore  
op. 74 *Patetica*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

19 aprile 2019 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Diego Fasolis**

**Wolfgang Amadeus Mozart**

*Requiem* in re minore  
per soli, coro e orchestra kv 626

*soprano* Michela Antenucci  
*mezzosoprano* Lucia Cirillo  
*tenore* David Ferri Durà  
*basso* Riccardo Novaro

*Thamos re d'Egitto* kv 345 n. 7a e n. 7

Ave Verum Corpus kv 618

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

**Teatro Malibrán**

7 giugno 2019 ore 20.00 turno S  
8 giugno 2019 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Jonathan Webb**

**Sara Caneva**

*Fondale mobile*

commissione «Nuova musica alla Fenice»  
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice  
prima esecuzione assoluta

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Concerto per pianoforte e orchestra  
n. 17 in sol maggiore kv 453

*pianoforte* Francesco Granata  
vincitore Premio Venezia 2017

**Ralph Vaughan Williams**

*A London Symphony*

**Teatro La Fenice**

9 giugno 2019 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Claudio Marino Moretti**

**Carl Orff**

*Carmina Burana*  
versione per soli, coro, due pianoforti e percussioni

Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

6 luglio 2019 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Myung-Whun Chung**

**Johannes Brahms**

Concerto n. 1 in re minore  
per pianoforte e orchestra op. 15

*pianoforte* Andrés Schiff

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice





FONDAZIONE  
AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto. Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

**Quote associative**

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito			€ 1.000

*I versamenti vanno effettuati su*

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406  
Intesa Sanpaolo

*intestati a*

Fondazione Amici della Fenice  
Campo San Fantin 1897, San Marco  
30124 Venezia  
Tel e fax: 041 5227737

**Consiglio direttivo**

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

*Presidente* Barbara di Valmarana

*Tesoriere* Luciana Bellasich Malgara

*Revisori dei conti* Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

*Contabilità* Nicoletta di Colloredo

*Segreteria organizzativa* Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin

*Viaggi musicali* Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti a iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al Premio Venezia, concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

**Le principali iniziative della Fondazione**

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO  
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

**Restauro**

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

**Donazioni**

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

**Acquisti**

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



FONDAZIONE  
AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

**Membership fee**

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Donor	€ 500
Premium Friend	€ 1,000

*To make a payment:*

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa San Paolo

*In the name of*

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

**Board of Directors**

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

*President* Barbara di Valmarana

*Treasurer* Luciana Bellasich Malgara

*Auditors* Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

*Accounting* Nicoletta di Colloredo

*Organizational secretary* Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

*Music trips* Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

**The main initiatives of the Foundation**

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200<sup>th</sup> anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE  
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

**Restorations**

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

**Donations**

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

**Purchases**

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI

---



SOCI SOSTENITORI E PARTNER

---



**pierre cardin**





Fondazione Amici della Fenice

FREUNDKREIS DES  
TEATRO LA FENICE



HAUSBRANDT



Marsilio



STUDIO DE POLI  
VENEZIA



IL TABARRO  
DI SANDRO ZARA



## CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

*presidente*

Luigi De Siervo

*vicepresidente*

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grosso

*consiglieri*

Fortunato Ortombina

*sovrintendente e direttore artistico*

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

## SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



**FEST**

FENICE SERVIZI TEATRALI

*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  
n. 85 - maggio 2019  
ISSN 1971-8241

**Aida**

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

Hanno collaborato a questo numero  
Emanuele d'Angelo, Marina Dorigo, Roberto Pugliese, Franco Rossi

Traduzioni  
Tina Cawthra

Realizzazione grafica  
Leonardo Mello

Il saggio *Un'opera da Grande Boutique* di Marcello Conati è tratto da  
*Aida*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, 1998.

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

finito di stampare nel mese di maggio 2019  
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)  
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972