

VENEZIAMUSICA

e dintorni

ATTILA

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2016-2017



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

ATTILA

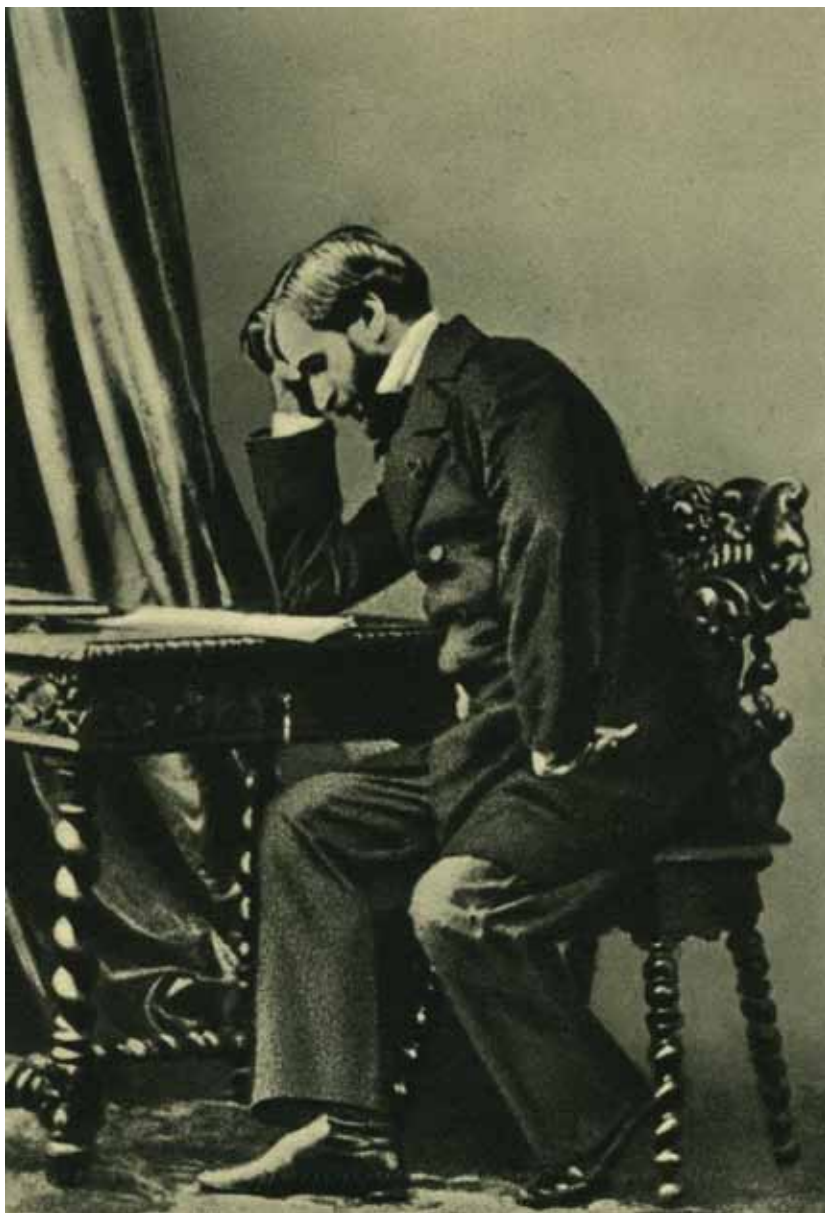
STAGIONE LIRICA E BALLETO 2016-2017

Teatro La Fenice

venerdì 9 dicembre 2016 ore 19.00 turno A
domenica 11 dicembre 2016 ore 15.30 turno B
martedì 13 dicembre 2016 ore 19.00 turno D
giovedì 15 dicembre 2016 ore 19.00 turno E
sabato 17 dicembre 2016 ore 15.30 turno C



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Giuseppe Verdi (1813-1901) nel 1845.

Sommario

7 La locandina

9 *Attila in breve*

- 9 *Attila in breve*
- 11 *Attila in brief*

13 *Argomento di Attila*

- 13 Argomento
- 15 Synopsis
- 17 Argument
- 19 Handlung

21 *Intorno ad Attila*

- 21 Venezia tra storia e mito
- 22 Attila? Odabella, piuttosto
di Sandro Cappelletto
- 27 L'orchestra
- 29 Le voci

33 *Note di regia*

- 33 Daniele Abbado: «Un'opera patriottica
piena di risvolti amari»
a cura di Leonardo Mello
- 35 Daniele Abbado: «A patriotic opera
full of bitter repercussions»
edited by Leonardo Mello

37 *La musica*

- 37 Riccardo Frizza: «Un'opera che propone
soluzioni musicali inedite»
a cura di Ilaria Pellanda
- 39 Riccardo Frizza: «An opera that offers
innovative musical solutions»
edited by Ilaria Pellanda

41 *Leggendo il libretto*

- 41 Leggendo il libretto

45 *Nel web*

- 45 Il libretto e l'opera nel web

49 *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice*

- 49 *Attila* al Teatro La Fenice
a cura di Franco Rossi

55 *Materiali*

- 55 Zacharias Werner, la fonte di *Attila*
- 57 La leggenda di Attila e un'opera semiconosciuta
- 59 *Attila* al cinema
di Roberto Pugliese

63 *Curiosità*

- 63 «Benedetti corni!»

65 *Biografie*

- 65 Biografie

68 *Impresa e cultura*

- 68 Philippe Donnet: «Generali e Venezia,
un rapporto antico»
a cura di Ilaria Pellanda

71 *Dintorni*

- 71 Con «L'opera metropolitana»
la Fenice incontra il territorio veneziano
- 72 Musikàmera: nasce una nuova associazione
per la musica da camera



Bozzetti scenici e figurino del personaggio principale per Attila di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, dicembre 2016. Regia di Daniele Abbado, scene e light designer Gianni Carluccio, costumi di Gianni Carluccio e Daniela Cernigliaro.



GRAN TEATRO LA FENICE

Questa sera di Martedì 17 Marzo 1846.

Recita XLVII.

Si Rappresenta il Dramma Lirico Nuovissimo, in un Prologo e tre Atti

ATTILA

Parole di Temistocle Solera.

PERSONAGGI

ATTILA Re degli Unni

EDZO Generale Romano

ODABELLA, figlia del Signore di

Aquileja

ATTORI

MARINI IGNAZIO

CONSTANTINI NATALIE

LOEWE SOFIA

Musica del M. Giuseppe Verdi.

PERSONAGGI

FORESTO Cavaliere Aquilejano

ELDINO fidente Istittione Schiavo.

D'ADDA

LEONE Vecchio Romano

ATTORI

GIASCO CARLO

PROFILI ETTORE

ROMANELLA GIUSEPPE

Bari, Re e Soldati Unni, Gepidi, Ostrogoti, Eruli, Turingi, Quadi, Dravidi, Sacerdotesse, Popolo Unico e Romani di Aquileja, Trojani di Aquileja in abito Guerriero, Ufficiali e Soldati Romani, Vergili e Fanciulli di Roma, Ebrei, Schiavi.

La scena nel Prologo è in Aquileja, e nelle Scene Drammatiche, nei tre atti è presso Roma.

Dopo la Seconda Parte dell'Opera

DIVERTISMENT

COMPOSTO

Di un Ballabile della FANCIULLA DI GAND.

Passo a Tre del detto Ballo eseguito da Mlla ELSSLER FANNY e dalle Signore Mengozzi e Segarelli.

Altro Ballabile della Fanciulla di Gand, indi

Veritable POLKA eseguita da Mlla ELSSLER FANNY ed accompagnata dal Sig. DOMENICO RONZANI.

Dopo l'Opera

Si eseguiranno i BALLABILI della Parte Terza della REBECCA con Passo a Due della Sigg. Gusman e Pallerini.

Prezzo del Viglietto d'Ingresso, Aus. L. 4.

Per i Sig. Militari in Uniforme L. 2.

per piccoli Fanciulli L. 2.

Gli Scanni, di sala 3.az. 4.az. e 5.az. fide A. L. 6. effettive e si vendono dal Sig. Gio. Batt. Zucconati sotto le Procuratie Vecchie.

Oggi dalle ore 2 alle 5 si farà la dispensa del Libretto della Nuova Opera alli signori Abbonati nel solito Camerino del Teatro.

Dal Camerino dell'Impresa 17 Marzo 1846.

Si alza la Tela alle ore 8 precise.

Tipografia Molinari

Locandina della prima rappresentazione assoluta di Attila di Giuseppe Verdi, 17 marzo 1846. Archivio storico del Teatro La Fenice.

ATTILA

dramma lirico in un prologo e tre atti

libretto di **Temistocle Solera e Francesco Maria Piave**

dalla tragedia *Attila, König der Hunnen*

di Zacharias Werner

musica di **Giuseppe Verdi**

prima rappresentazione assoluta:

Venezia, Teatro La Fenice, 17 marzo 1846

editore proprietario G. Ricordi e C. editori, Milano

personaggi e interpreti

Attila Roberto Tagliavini

Ezio Julian Kim

Odabella Vittoria Yeo

Foresto Stefan Pop

Uldino Antonello Ceron

Leone Mattia Denti

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia

Daniele Abbado

regista collaboratore Boris Stetka

scene e light designer Gianni Carluccio

costumi Gianni Carluccio e Daniela Cernigliaro

movimenti coreografici Simona Bucci

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna
e Teatro Massimo di Palermo

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala Paolo Polon; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; assistente alle scene Sebastiana Di Gesu; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni e Roberta Paroletti; maestro alle luci Maria Parmina Giallombardo; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; 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; calzature Fondazione Teatro Comunale di Bologna; trucco e parrucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Attila in breve

La rivisitazione dell'*Attila* di Giuseppe Verdi consente al Teatro La Fenice di ripercorrere una tappa della propria storia, dal momento che l'opera, intitolata al temibile condottiero unno, esordì proprio alla Fenice il 17 marzo 1846. Tale ripresa offre altresì l'occasione ai veneziani per riflettere sulle origini della città lagunare e sul suo delicato rapporto con l'acqua, grazie all'ambientazione del prologo nel «Rio-Alto, nelle Lagune Adriatiche» nella metà del quinto secolo dopo Cristo.

Recenti ricerche in ambito archeologico hanno completamente screditato la leggenda secondo la quale la fondazione di Venezia risalirebbe al 452 d.C., all'epoca cioè dell'invasione degli Unni che, guidati da Attila, conquistarono Aquileia, Concordia e Altino costringendo le popolazioni dell'Impero romano d'Occidente, ormai in declino, a rifugiarsi negli isolotti della laguna. Pare infatti che quella della discendenza romana dei veneziani fosse una 'storia' costruita ad arte, all'inizio dell'undicesimo secolo, da un funzionario del doge Orseolo, per enfatizzare, a scopi politici, i legami tra Roma e Bisanzio. Nessuna fuga dunque, ma una migrazione delle popolazioni dell'entroterra verso un'area nella quale l'acqua – tema principe di questo avvio di Stagione 2016-2017, inaugurata con *Aquagrande* di Filippo Perocco, nel ricordo della drammatica alluvione del 1966 – non fungeva da barriera contro il nemico, ma rappresentava piuttosto una importante fonte di sostentamento e uno strumento per lo sviluppo del commercio.

Naturalmente la scoperta del 'falso storico' su cui si basa l'*Attila* nulla toglie al valore della nona opera del catalogo di Verdi: sappiamo che ciò che

appassionava il bussetano, come si evince anche dalle raccomandazioni che egli rivolge al librettista, non fosse infatti la veridicità storiografica della vicenda narrata, bensì la plausibilità dell'immagine storica rievocata in scena, che doveva essere caratterizzata da una precisa accuratezza visuale, da una ricostruzione più esatta possibile di scene, usi e costumi di una determinata epoca, in direzione di un realismo visuale che è l'istanza sempre più imprescindibile del teatro di quel periodo.

Entrata ben presto in repertorio – in quanto emblema della cosiddetta 'opera patriottica' –, *Attila* ottenne un tiepido successo alla prima rappresentazione, per acquistare poi consensi più convinti via via che le repliche si succedevano. Motivo del debutto incerto fu forse la scarsa vena degli interpreti: vi figuravano il basso Ignazio Marini (*Attila*), il baritono Natale Costantini (*Ezio*), il soprano Sofia Löwe (*Odabella*), il tenore Carlo Guasco (*Foresto*), il tenore Ettore Profili (*Uldino*) e il basso Giuseppe Romanelli (*Leone*). Verdi aveva già lavorato con molti di essi: Marini aveva interpretato il ruolo principale in *Oberto, conte di San Bonifacio*, Guasco era stato il primo Oronte nei *Lombardi alla prima crociata* e il primo *Ernani* a Venezia nel 1844, Sofia Löwe era stata la prima Elvira in *Ernani* oltre ad aver interpretato altri ruoli verdiani in diverse riprese. Solo Costantini, Romanelli e Profili non avevano mai debuttato in un ruolo verdiano. Complice del mancato trionfo fu anche, evidentemente, un'infelice circostanza dell'allestimento: come ci ricorda in una nota di colore la «Gazzetta Privilegiata di Venezia», il pubblico fu disturbato dall'infelice ricorso a candele che producevano un odore nauseabondo, talché il 'flagello di Dio' si trasformò in sincero 'flagello dei nasi'...

Limitarsi all'aneddotica è tuttavia riduttivo e controproducente, giacché finisce per occultare ragioni più profonde e sostanziali. Pur essendo ben presto accolta favorevolmente dal pubblico italiano, *Attila* presentava in verità degli aspetti di carattere innovativo, tanto in relazione all'orizzonte d'attesa degli spettatori, quanto nella concezione drammaturgica e stilistica del suo stesso artefice: pare infatti che Verdi abbia deciso di mettere in musica la tragedia di Zacharias Werner *Attila, König der Hunnen* (1808) – colpito in particolare dal ruolo eponimo e da quelli di Azzio (Ezio, nell'opera) e Ildegonda (Odabella) – dopo la lettura di alcune pagine di Madame de Staël, la celebre studiosa francese le cui idee (in particolare quelle espresse nell'*Allemagne*) giocarono un ruolo fondamentale nella modernizzazione della cultura italiana del primo Ottocento. Altrettanto interessante è notare come la volontà di cimentarsi con un soggetto ambizioso e impegnativo si sia riflessa nell'idea, appunto accarezzata da Verdi e testimoniata dall'epistolario con l'editore parigino Léon Escudier, di trasformare *Attila* in un *grand opéra*.

Il progetto parigino non andò in porto, ma *Attila*, delle nuove ambizioni di Verdi, reca ampie tracce: ben due furono le *ouverture* sperimentate prima di optare per il definitivo preludio, e l'inusuale attenzione all'orchestra si nota nella spettacolarità del fragoroso uragano che apre la scena a Rio-Alto; ma anche, in tutt'altra temperie espressiva, nella raffinata strumentazione della romanza «Oh! nel fuggente nuvolo» di Odabella. Emblematica poi, anche dell'anticonformismo verdiano, è la decisione di rinunciare alla banda, ritenuta «un'accozzaglia di controsensi perpetui e frastuoni», una «provincialata» quantomeno «da non usarsi più nelle grandi città».

Per quanto concerne la volontà innovativa di Verdi su di un piano generale, essa è testimoniata dalla formalmente complessa (e peraltro vocalmente assai impegnativa) aria di Odabella «Santo di patria indefinito amor!»: un chiaro tentativo di superare, sagacemente sfruttando la 'convenienza' teatrale dell'esordio della primadonna, la drammaturgia un po' schematica perseguita fino a quel tempo; una drammaturgia che aveva trovato, a sua volta, un solido *pendant* nella sommarietà della

penna di Temistocle Solera, con il quale Verdi aveva collaborato per i libretti di *Oberto, conte di San Bonifacio*, *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata* e *Giovanna d'Arco*.

Nell'itinerario artistico verdiano, *Attila* segna infatti la definitiva fine del sodalizio con il librettista che più aveva caratterizzato la sua prima stagione creativa. A sancirla fu il trasferimento di Solera a Barcellona durante la gestazione del lavoro: preso dai nuovi impegni catalani, il poeta non rispettò la promessa fatta a Verdi di portare a termine il testo apportando le necessarie modifiche al prologo e componendo i versi per la scena finale; abbandonò il libretto e interruppe anche i contatti con Verdi. A un ulteriore sollecito da parte del compositore, Solera rispose cedendo i diritti per le revisioni e per il completamento dell'opera. Per questo Verdi, inevitabilmente deluso, si rivolse a Francesco Maria Piave, ma una volta completato il lavoro scrisse di nuovo a Solera chiedendo il suo giudizio. Scontento di quanto prodotto dal collega veneziano, il poeta rispose il giorno stesso, in una importante missiva nella quale suggerì alternative e modifiche. «La tua lettera – scrive Solera – è stata un fulmine per me: non posso negarti il mio indefinibile dolore nel vedere chiuso in parodia un lavoro, del quale osava compiacermi. [...] Nella chiusa che tu mi mandi non trovo che una parodia. [...] Sembrami cose che rovinano tutto quello ch'io ho creduto infondere ne' miei personaggi. *Fiat voluntas tua*: il calice che mi fai bere è troppo doloroso; tu solo potevi bene farmi capire che il librettista non è più mestiere per me».

Attila in brief

The revival of Giuseppe Verdi's *Attila* is an opportunity for Teatro La Fenice to look back at a moment of its history since the opera, named after a daunting Hun leader, had its world première at the Fenice on 17 March 1846. Thanks to the setting of the prologue in the "Rio-Alto, in the Adriatic Lagoon" in the middle of the fifth century after Christ it is also an opportunity for Venetians to reflect on the origins of their city and its delicate relationship with water.

Recent archaeological research has totally discredited the legend that Venice was founded in 452 AD, during the period of the Hun invasion led by Attila, when they conquered Aquileia, Concordia and Altino, forcing the people of the declining Roman Empire to seek refuge in the small islands in the lagoon. It would appear that the Roman descent of the Venetians was a perfectly constructed 'myth' dating from the beginning of the eleventh century by an advisor to Doge Orseolo to underline the ties between Rome and Byzantium for purely political reasons. People were therefore migrating, and not fleeing, from the hinterland to an area in which water – the main theme at the start of the 2016-2017 Season that opened with Filippo Perocco's *Aquagranda* to commemorate the dramatic floods in 1966 – was not a barrier against an enemy, but an important source of nourishment and an instrument for the development of commerce.

The discovery of this 'false fact', which is the basis of *Attila*, does not diminish Verdi's ninth opera in the slightest: also from the composer's suggestions to his librettist we know that Verdi was more worried about the plausibility of the plot

than its historical accuracy; the former had to be characterised by a specific visual accuracy, the most accurate reconstruction of the scenes, customs and traditions in a certain period, to create a visual realism that was the most important factor in opera at that time.

Although the opera soon became part of the repertoire, as it was a symbol of the so-called 'patriotic opera' *Attila* did not meet with particular success at its première. This might have been owing to the cast: bass Ignazio Marini (Attila), baritone Natale Costantini (Ezio), soprano Sofia Löwe (Odabella), tenor Carlo Guasco (Foresto), tenor Ettore Profili (Uldino) and bass Giuseppe Romanelli (Leone). Verdi had worked with many of them in the past: Marini had been the protagonist in *Oberto, conte di San Bonifacio*, Guasco Oronte in *I Lombardi alla prima crociata* and the first *Ernani* in Venice in 1844, while Sofia Löwe had been the first Elvira in *Ernani* as well as having had diverse roles in Verdi's other operas. The only singers who had never worked with Verdi were Costantini, Romanelli and Profili. Another factor might have been the actual production: according to the *Gazzetta Privilegiata di Venezia* the audience was bothered by the unfortunate use of candles that produced a nauseous smell, so that the "scourge of God" became a real "scourge of the nose"...

However, limiting oneself to anecdotes is restrictive and counter-productive as it hides deeper, more substantial reasons. Although it soon found favour with the Italian public, *Attila* offered aspects of an innovative nature regarding both the public's expectations and the dramatic and stylistic conception of its author; Verdi had apparently

decided to put to music the tragedy by Zacharias Werner, *Attila, König der Hunnen* – because he had been particularly struck by the role of the protagonist as well as that of Azzio (Ezio in the opera) and Ildegonda (Odabella) – after having read an article by Madame de Staël, the famous French scholar whose ideas (especially those published in *De l'Allemagne*) played a fundamental role in the modernisation of Italian culture in the early nineteenth century.

Equally interesting is the fact that Verdi was toying with the idea of wanting to try his hand at an ambitious, challenging subject of transforming *Attila* into a *grand opéra*, confirmed in his correspondence with the Parisian publisher Léon Escudier.

This project was never completed but there are clear traces of Verdi's new ambitions in *Attila*: he experimented with no less than two overtures before deciding on the final one, and the unusual attention he paid to the orchestra can be seen in the spectacular nature of the thunderous whirlwind that opens the scene in Rio-alto; other traces include the elegant instrumentation of the romance "Oh! nel fuggente nuvolo" by Odabella. Significant is also his anti-conformist decision to do without the band, because "they are always nonsensical and make such a din", it is a "piece of provincialism not to be used any more in the big cities".

More generally speaking, Verdi's desire for innovation can also be seen in the formally complex (and vocally very demanding) aria of Odabella "Santo di patria indefinito amor": a clear attempt to overcome the schematic dramaturgy that had been common until then, by shrewdly exploiting the theatrical 'expediency' of the debut of the prima donna. Furthermore, this dramaturgy found its match in works by Temistocle Solera, who wrote the librettos for the operas *Oberto, conte di San Bonifacio*, *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata* and *Giovanna d'Arco*.

Attila was the last libretto Solera wrote for Verdi, marking the end of a partnership that had dominated nearly all his early works. This was the result of the librettist's move to Barcelona while the composer was working on the opera: occupied with his new Catalan commitments, the poet did not keep his promise to Verdi to complete the libretto,

making the necessary changes to the prologue and composing the final scene; he abandoned the libretto and broke contact with Verdi. In reply to a further reminder, Solera ceded his rights to revise and complete the opera. Disappointed, Verdi then turned to Francesco Maria Piave but once the work had been completed, he wrote to Solera once again, asking him for his opinion. Dissatisfied with his Venetian colleague's work, the poet replied the very same day, suggesting alternatives and changes. Solera wrote, "Your letter came out of the blue to me: I cannot deny my infinite pain in seeing a work I dared be pleased with turn out to be a parody. [...] In the finale you are sending me I find nothing but a parody. [...] It seems to me things that ruined everything I had hoped to infuse into my characters. *Thy will be done*: the cup you give me to drink is too bitter; only you could have made me understand so well that the librettist is no longer a profession for me".

Argomento

PROLOGO

Metà del quinto secolo dopo Cristo. Nella piazza di Aquileia, Unni, Eruli e Ostrogoti celebrano le proprie vittorie e, rivolti al loro capo, Attila, lo magnificano come «Dio della guerra». Questi si unisce a loro coinvolgendoli in un inno di vittoria. Odabella, figlia del signore di Aquileia, alla testa di un gruppo di guerrieri, esalta il patriottico coraggio delle donne italiane, suscitando l'ammirazione di Attila. Allontanatasi Odabella, interviene il generale romano Ezio, che offre ad Attila un fraterno vincolo, purché l'Italia venga risparmiata. Attila rifiuta sdegnosamente.

A Rio-Alto, nella laguna veneta, il cavaliere aquileiese Foresto guida un gruppo di scampati all'assedio degli Unni; il suo pensiero si rivolge dapprima all'amata Odabella, fatta prigioniera da Attila, quindi alla patria saccheggiata, per la quale sogna una nuova e ancor più splendida rinascita.

ATTO I

In un bosco presso l'accampamento di Attila, Odabella è assorta in una malinconica meditazione, quando la raggiunge Foresto, travestito da barbaro; avendola vista con Attila, l'accusa di tradimento. Odabella riesce a convincere l'amato d'essere, novella Giuditta, intenzionata a far giustizia, uccidendo Attila.

Nella propria tenda, Attila confida al giovane schiavo Uldino il sogno spaventoso che ha appena fatto, nel quale un vecchio gli impediva la con-

quista di Roma nel nome di Dio; con veemenza si riprende e riafferma la propria volontà bellicosa e conquistatrice. Uldino, druidi, duci e re si uniscono a lui, ma vengono repentinamente interrotti da una processione di donne e bambini, guidata dal vecchio romano Leone, in tutto e per tutto identico a quello apparso in sogno ad Attila. Sopraffatto dal terrore, egli suscita un sentimento di smarrito stupore nei presenti.

ATTO II

Nel proprio accampamento, Ezio legge un papiro fattogli recapitare dal fanciullo imperatore Valentiniano, che gli impone il ritorno a Roma in seguito alla tregua accordata con gli Unni, e medita sul triste destino della già potentissima città. Soldati romani scortano uno stuolo di schiavi d'Attila, che vengono a invitare Ezio all'accampamento unno. Appare Foresto, che suggerisce a Ezio un piano per cogliere di sorpresa il nemico, distruggendone l'accampamento. Ezio acconsente con soddisfazione, in vista dell'agognata gloria.

È sera. Nel proprio campo Attila si prepara ad accogliere la legazione romana, mentre la coorte che lo circonda pregusta il massacro del giorno successivo. Sopraggiunge Ezio col proprio seguito: durante l'incontro con Attila, il cielo si annuvola e un improvviso soffio di vento spegne le fiaccole. Nel buio Foresto avvicina Odabella, additandole la coppa avvelenata che pur il dubbio Uldino ha porto ad Attila. La giovane però non accetta che il nemico muoia per mano di uno dei suoi e, una volta placatosi il vento, ferma il re



Foto di scena di Attila di Giuseppe Verdi al Teatro Comunale di Bologna, gennaio 2016. Regia di Daniele Abbado, scene e light designer Gianni Carluccio, costumi di Gianni Carluccio e Daniela Cernigliaro. Foto Rocco Casaluci.

unno nell'atto di sorseggiare. Con fare sprezzante Foresto s'incolpa del tentato regicidio; su di lui sta per abbattersi l'ira del condottiero barbaro, ma Odabella interviene nuovamente, facendosi affidare Foresto, grazie alla fiducia che ha ottenuto da parte di Attila e sostenendo di volerlo punire ella stessa. Attila acconsente e annuncia le sue imminenti nozze con Odabella. Tutti inneggiano al re unno, mentre Uldino, fra sé, promette fedeltà a Foresto e Ezio prefigura il riscatto dell'esercito romano.

ATTO III

Mattino. In un bosco fra l'accampamento di Attila e quello di Ezio, Foresto medita, sdegnato, sulle nozze fra Attila e Odabella. Uldino gli reca la notizia che il corteo della sposa si è mosso ver-

so la tenda di Attila; Foresto lo invita a mobilitare le schiere romane. Giunge Ezio, che chiama a combattimento, mentre i canti matrimoniali, provenienti dall'accampamento unno, aizzano il risentimento di Foresto nei confronti di Odabella. Anche quest'ultima sopravviene: ella è stupita d'incontrare Foresto, ma si sforza di spiegargli la verità del proprio amore, rivolto solo a lui. In cerca della propria sposa giunge infine lo stesso Attila, che minaccia la definitiva vendetta nei confronti dei tre cospiratori. Ciascuno di costoro risponde ricordandogli i crimini commessi: Odabella rievoca l'immagine del padre ucciso, Foresto lo strazio della propria patria e il rapimento della donna amata, Ezio il sangue versato, a fiotti, dai barbari invasori. Da fuori si ode il frastuono dell'assalto contro l'accampamento degli Unni. Foresto si avventa su Attila, ma la sua lama è preceduta da quella di Odabella: finalmente vendetta è fatta.

Synopsis

PROLOGUE

Mid fifth century A.D. In the piazza of Aquileia, Huns, Ostrogoths and soldiers are celebrating their victory, glorifying their leader Attila as the “God of War”. The latter joins them in their hymn of victory. Odabella, the daughter of the Lord of Aquileia, is leading a group of soldiers and extols the patriotic spirit of the Italian women, thus winning Attila’s admiration. Once Odabella has taken her leave, the Roman general Ezio arrives and offers Attila the hegemony of the world if Italy be left to him. With great dignity Attila refuses.

In the Venice Lagoon, at Rio-Alto, Foresto, a knight from Aquileia is leading a group who have escaped the sacking of the Huns. First his thoughts turn to his beloved Odabella, who has been taken prisoner by Attila, and then to his ravaged homeland, dreaming of a new and even more splendid renaissance.

ACT ONE

In a wood near Attila’s camp. Odabella is overcome with melancholy thoughts when Foresto arrives, disguised as a barbarian. He had seen her with Attila and accuses her of betraying him. Odabella manages to convince her beloved that she is just like the novice Judith, and her intention is justice by killing Attila.

In his tent, Attila is telling his young slave, Uldino, about the terrible dream he just had – an old man warned him in the name of God against

continuing his march on Rome. He shakes off his forebodings and repeats his orders for the march to be resumed. Uldino, druids, leaders and kings join him, but they are suddenly interrupted by a procession of women and children being led by the elderly Roman Leo, identical to the figure Attila saw in his dream. Overcome with terror, those around him watch him with bewildered amazement.

ACT TWO

In his own camp, Ezio is reading a letter from the young Emperor Valentiniano, commanding him to return to Rome after the agreement signed with the Huns. He reflects on the sad fate of his once so powerful country. Roman soldiers are escorting a legion of Attila’s slaves and they invite Ezio to the Hun camp. Foresto appears and tells Ezio of a plan to overcome the enemy by destroying their camp. With great satisfaction Ezio agrees, his coveted glory in sight.

It is evening, Attila is in his camp, and is making preparations to greet the Roman legion while the court around him is anticipating the victory of the following day. Ezio arrives with his own followers. During his meeting with Attila the sky clouds over and a sudden gust of wind extinguishes the torches. Foresto draws near Odabella in the dark, pointing at the poisoned goblet that Uldino brought Attila. However, the young woman will not accept that the enemy is to die at the hands of one of his own and once the wind has died down, she stops the King from drinking. With a scornful



Foto di scena di Attila di Giuseppe Verdi al Teatro Comunale di Bologna, gennaio 2016. Regia di Daniele Abbado, scene e light designer Gianni Carluccio, costumi di Gianni Carluccio e Daniela Cernigliaro. Foto Rocco Casaluci.

air, Foresto acknowledges that he was responsible for the attempt on the King's life; the Barbarian is about to unleash his fury on him but once again, Odabella intervenes and asks to be entrusted with his fate, since she herself wants to punish him. Attila agrees and announces that Odabella is to be his bride. The Hun is cheered while Uldino promises to himself his loyalty to Foresto, and Ezio foreshadows the liberation of the Roman army.

ACT THREE

It is morning. In a wood dividing Attila's camp from Ezio's, Foresto is still lamenting the imminent wedding between Odabella and Attila. Uldino brings him the news that the wedding procession is heading towards Attila's tent. Foresto tells him to mobilise the Roman troops. Ezio arrives and

calls his soldiers to take up their arms while the wedding chorus to be heard from the Hun camp just stokes the outrage Foresto feels for Odabella. The latter arrives. She is astonished to meet Foresto but tries to explain that he is the only person she really loves. Attila himself arrives, in search of his bride; he threatens the three conspirators with death. Each of them replies by reminding him of the crimes they have suffered: Odabella recalls the murder of her own father, Foresto the anguish of his country and the abduction of the woman he loves, and Ezio all the blood shed by the barbaric invaders. From outside the sound of the assault against the Hun camp can be heard. Foresto rushes in to stab Attila but Odabella is faster: finally, vengeance is complete.

Argument

PROLOGUE

Au milieu du cinquième siècle apr. J.-C. Sur la place d'Aquilée, Huns, Hérules et Ostrogoths célèbrent leurs victoires et chantent les louanges d'Attila, leur chef, qu'ils acclament comme «dieu de la guerre». Celui-ci se joint à eux et les entraîne dans un hymne de victoire. Odabella, fille du seigneur d'Aquilée, à la tête d'un groupe de femmes guerrières, exalte le courage patriotique des femmes italiennes et ainsi excite l'admiration d'Attila. Lorsque Odabella a quitté la scène, intervient le général romain Ezio, qui offre à Attila un lien fraternel, pourvu que l'Italie soit épargnée. Attila refuse dédaigneusement.

A Rio Alto, dans la lagune adriatique, arrive un groupe de réchappés du siège des Huns; ils sont conduits par le chevalier aquiléen Foresto, dont les pensées vont d'abord à Odabella, sa bien-aimée qui a été prisonnière par Attila, puis à sa patrie saccagée, qu'il rêve de voir renaître encore plus splendide.

ACTE I

Dans un bois près du camp d'Attila, Odabella est plongée dans une méditation mélancolique, lorsque paraît Foresto, déguisé en barbare, qui l'accuse de trahison, car il l'a vue avec Attila. Odabella parvient à convaincre son amoureux de son intention de faire justice, comme Judith le fit jadis : elle va tuer Attila.

Dans sa tente, Attila confie au jeune esclave Uldino le rêve terrifiant qu'il vient de faire, où un

vieillard lui empêchait de conquérir Rome au nom de Dieu; il se ressaisit cependant avec véhémence et réaffirme sa belliqueuse volonté de conquête. Uldino, les druides, les chefs et les rois se joignent à lui, mais ils sont soudainement arrêtés par une procession de femmes et d'enfants conduite par le vieux romain Leone, tout à fait identique au vieil homme qu'Attila a vu son rêve. Attila, accablé de terreur, suscite la stupéfaction et le désarroi des présents.

ACTE II

Dans son camp, Ezio lit un parchemin envoyé par l'empereur enfant Valentiniano, qui lui ordonne de retourner à Rome par suite de la trêve conclue avec les Huns, et médite sur la sombre destinée de sa ville autrefois si puissante. Un groupe d'esclaves d'Attila, escorté par des soldats romains, vient inviter Ezio au camp des Huns. Foresto paraît et suggère à Ezio un plan pour prendre l'ennemi au dépourvu et détruire son camp. Ezio lui donne son accord avec satisfaction, en savourant déjà la gloire si convoitée.

La nuit tombe. Dans son camp, Attila se prépare à accueillir la légation romaine, alors que son entourage goûte d'avance le massacre du jour suivant. Ezio arrive avec sa suite; pendant sa rencontre avec Attila, le ciel s'obscurcit et un coup de vent éteint brusquement les torches. Dans l'obscurité Foresto s'approche d'Odabella et lui montre du doigt la coupe empoisonnée qu'Uldino, bien qu'hésitant, est en train de tendre à Attila. Mais comme la jeune femme n'accepte pas que l'ennemi



Foto di scena di Attila di Giuseppe Verdi al Teatro Comunale di Bologna, gennaio 2016. Regia di Daniele Abbado, scene e light designer Gianni Carluccio, costumi di Gianni Carluccio e Daniela Cernigliaro. Foto Rocco Casaluci.

meure de la main d'un des siens, le vent une fois apaisé elle arrête le roi des Huns qui est sur le point de boire. Foresto revendique fièrement la tentative de régicide; la colère du chef barbare est sur le point d'éclater sur lui lorsque Odabella intervient de nouveau et demande, grâce à la confiance que le roi lui fiat, que Foresto lui soit confié, en affirmant que ce sera elle-même qui le punira. Attila consent et annonce ses prochaines noces avec Odabella. Tous chantent les louanges du roi des Huns et Ezio, à part soi, préfigure la revanche de l'armée romaine.

ACTE III

Au petit jour. Dans le bois qui sépare le camp d'Attila de celui d'Ezio, Foresto, outré, médite sur le mariage d'Attila et d'Odabella. Uldino vient lui

annoncer que le cortège nuptial est en train d'arriver à la tente d'Attila. Foresto l'envoie mobiliser les troupes romaines. Ezio arrive en battant le rappel, alors que les hymnes nuptiales provenant du camp des Huns attisent l'indignation de Foresto à l'égard d'Odabella. Elle aussi arrive et s'étonne à la vue de Foresto, mais essaye de lui faire comprendre que c'est lui seul qu'elle aime vraiment. Arrive finalement Attila lui-même, en quête de son épouse, et menace de sa terrible vengeance les trois conspirateurs. Chacun répond en lui rappelant les crimes qu'il a commis. Odabella évoque l'image de son père assassiné, Foresto le massacre de sa patrie et l'enlèvement de la femme qu'il aime, Ezio le sang répandu à flots par les envahisseurs barbares. Alors que retentit le clameur de l'assaut au camp des Huns, Foresto se rue sur Attila, mais son épée est devancée par celle d'Odabella: la vengeance est enfin tirée.

Handlung

PROLOG

Mitte des fünften Jahrhunderts nach Christus. Auf dem Hauptplatz von Aquileia feiern Hunnen, Heruler und Ostgoten ihre Siege und verherrlichen ihren Anführer Attila als «Kriegsgott». Dieser tritt zu ihnen und stimmt eine Siegeshymne mit ihnen an. An der Spitze einer Gruppe von Kriegerinnen preist Odabella, die Tochter des Herrn von Aquileia, den patriotischen Mut der Italienerinnen, wodurch sie die Bewunderung Attilas auf sich zieht. Als Odabella fortgegangen ist, tritt der römische General Ezio auf, der Attila die Brüderschaft anbietet, damit Italien verschont werde. Attila lehnt dies verächtlich ab. Bei Rio-Alto, in der Venetischen Lagune, führt der Ritter Foresto aus Aquileia eine Gruppe von Flüchtlingen an, die der Belagerung durch die Hunnen entgangen sind; seine Gedanken kreisen zunächst um die geliebte Odabella, die von Attila genommen worden ist, dann um das geplünderte Vaterland, das in seinen Träumen herrlicher denn je wiederersteht.

1. AKT

In einem Wald bei Attilas Feldlager ist Odabella in eine melancholische Meditation versunken, als der als Barbar verkleidete Foresto zu ihr gelangt; da er sie mit Attila gesehen hat, bezichtigt er sie des Verrats. Odabella gelingt es aber, ihn davon zu überzeugen, daß sie gleich einer neuen Judith die Absicht hegt, durch die Ermordung At-

tilas Gerechtigkeit herbeizuführen. In seinem Zelt vertraut Attila seinem jungen Sklaven Uldino den schaurigen Albtraum an, den er eben geträumt hat: darin hat ihm ein alter Mann im Namen Gottes die Eroberung Roms verboten; entschieden faßt er sich wieder und bekräftigt seine kriegerischen Eroberungsabsichten. Uldino, einige Druiden und Herzöge sowie den Könige stimmen mit ein, werden aber von einer Prozession von Frauen und Kindern jäh unterbrochen, die der alte Römer Leone anführt, welcher dem Alten aus Attilas Traum bis aufs Haar gleicht. Von wildem Entsetzen gepackt, versetzt Attila die Anwesenden in wirres Erstaunen.

2. AKT

Ezio liest in seinem Lager eine Schriftrolle, die ihm der minderjährige Kaiser Valentinian gesandt hat; darin befiehlt er ihm infolge des Friedensschlusses mit den Hunnen die Rückkehr nach Rom und räsoniert über das traurige Schicksal der einst so mächtigen Stadt. Römische Soldaten eskortieren eine Schar von Attilas Sklaven, die gekommen sind, um Ezio ins Hunnenlager einzuladen. Foresto erscheint und unterbreitet Ezio den Plan eines Überraschungsangriffs zur Vernichtung des feindlichen Feldlagers. Ezio willigt mit Blick auf den lange ersehnten Sieg zufrieden ein. Am Abend. Attila trifft in seinem Lager Vorbereitungen für den Empfang der römischen Gesandtschaft, während die umstehende Kohorte sich bereits auf das Massaker des folgenden Tages freut. Ezio trifft mit seinem Gefolge ein: während

des Treffens mit Attila bewölkt sich der Himmel und ein plötzlicher Windstoß bläst die Fackeln aus. Im Dunkeln nähert sich Foresto Odabella und weist ihr den vergifteten Becher, den Uldino, trotz seines offenkundigen Mißtrauens, Attila überreicht hat. Die junge Frau ist jedoch nicht damit einverstanden, daß der Feind durch die Hand seines eigenen Gefolgsmannes sterben soll, und als sich der Wind legt, hält sie den Hunnenkönig, der eben den Becher an die Lippen führt, vom Trinken ab. Mit einer verächtlichen Geste gibt sich Foresto als Urheber des versuchten Königsmordes zu erkennen; bevor ihn jedoch der Zorn des Barbarenführers treffen kann, tritt Odabella erneut dazwischen; dank des neu gewonnen Vertrauens seitens Attilas läßt sie sich Foresto unter dem Vorwand, ihn eigenhändig bestrafen zu wollen, aushändigen. Attila ist einverstanden und verkündet seine baldige Hochzeit mit Odabella. Alle singen eine Hymne auf den Hunnenkönig, dem Uldino bei sich die Treue gelobt; Ezio stellt sich die Rache des römischen Heeres vor.

Strömen vergossene Blut. Von ferne hört man den Lärm des Angriffs auf das Hunnenlager. Foresto stürzt sich auf Attila, aber Odabellas Schwert kommt seinem zuvor: die Rache ist endlich vollbracht.

3. AKT

Morgens. In einem Wald zwischen den feindlichen Heerlagern denkt Foresto voller Zorn an die Hochzeit Attilas mit Odabella. Uldino überbringt ihm die Nachricht, daß sich der Brautzug in Richtung des Zeltes Attilas in Bewegung gesetzt hat; Foresto bittet ihn, die römischen Scharen zu mobilisieren. Ezio trifft ein und ruft zur Schlacht, während vom Hunnenlager Hochzeitsgesänge, herüber dringen und Forestos Zorn gegenüber Odabella schüren. Auch Letztere tritt auf: sie ist zwar überrascht, Foresto zu treffen, bemüht sich jedoch, ihm die Wahrheit über ihre Liebe zu erklären, die ihm allein gilt. Auf der Suche nach seiner Braut kommt schließlich auch Attila hinzu, der den drei Verschwörern seine endgültigen Rache androht. Jeder der drei antwortet ihm mit einer Aufzählung der von ihm begangenen Verbrechen: Odabella beschwört das Bild ihres getöteten Vaters herauf, Foresto erinnert an die Plünderung seines Vaterlandes und den Raub der Geliebten, Ezio an das von den eingefallenen Barbaren in

Venezia tra storia e mito

Con *Aquagranda* il Teatro La Fenice ha voluto ricordare – nella ricorrenza del cinquantenario – la drammatica alluvione del '66, uno dei momenti più difficili vissuti da Venezia in tempi moderni. La musica di Filippo Perocco e l'allestimento di Damiano Michieletto hanno ricostruito, attraverso suggestioni sonore e visive, quei giorni angosciosi nei quali Venezia, Pellestrina e le zone adiacenti alla laguna hanno vissuto il pericolo più imponente e devastante di vedersi deturpate o addirittura cancellate dalla violenza della natura, come racconta l'omonimo libro di Roberto Bianchin, da cui è ricavato anche il libretto, firmato dallo stesso Bianchin e da Luigi Cerantola. La rievocazione di quei momenti – lontana da ogni tono celebrativo – ha fatto i conti con la storia recente della città lagunare, mettendone in evidenza le fragilità e i punti critici, cui si cerca ancora oggi di rispondere con soluzioni tecnologiche all'avanguardia. Si è trattato dunque di un tuffo all'indietro, nella memoria collettiva di chi ha vissuto quel disastro, filtrato attraverso le parole e le note, come è naturale per un'istituzione musicale quale il Teatro veneziano. L'acqua ('granda') è l'assoluta protagonista dello spettacolo, irrompendo in scena e venendo invocata o maledetta dalla voce unanime del coro. In questo modo anche chi cinquant'anni fa non era ancora nato – o era troppo piccolo per ricordarsene – ha avuto la possibilità di conoscere una pagina buia della lunghissima storia della città d'acqua, anche attraverso tappe di avvicinamento che hanno visto protagonisti i testimoni diretti di quell'evento traumatico.

L'*Attila* di Giuseppe Verdi, secondo titolo in cartellone, prosegue nella linea di un omaggio a

Venezia, ovviamente non sul piano storico o storiografico ma su quello altrettanto fondamentale e fascinoso del mito. Tra i fatti salienti della tragedia musicata da Verdi si colloca infatti, alla fine del lungo prologo, l'arrivo dei profughi aquileiesi sulle sponde di Rio-Alto, luogo delle «Lagune Adriatiche», come è precisamente indicato nella didascalia del libretto. Studi archeologici recenti hanno negato la credenza diffusa che Venezia sia sorta grazie allo stabilirsi in quelle zone paludose delle popolazioni in fuga dalle distruzioni perpetrate da Attila, mettendo invece in evidenza come i flussi migratori siano stratificati nel tempo e non concentrati in un unico evento drammatico. Anche la concezione dell'acqua come frontiera, 'muro' contro i nemici, è stata sfatata in favore di un'idea dell'elemento marino come ponte e viatico verso altri mondi e altre culture. Ma il mito della fondazione di Venezia ad opera di popolazioni scacciate dalle proprie case da invasori barbari è radicato nella storia lagunare sin dal nono secolo dopo Cristo, e contribuisce non poco alla potenza fascinatrice dell'opera verdiana, che – forse non a caso – debutta proprio alla Fenice il 17 marzo del 1846.

Attila? Odabella, piuttosto

di Sandro Cappelletto

Attila – debutto quattro giorni prima dell'inizio della primavera del 1846 al Teatro la Fenice, in una Venezia che si prepara alla prima, e sconfitta, insurrezione contro l'occupazione austriaca – *dramma lirico* in un prologo e tre atti è la nona opera di Giuseppe Verdi. Il libretto di Temistocle Solera, l'ultimo da lui scritto per Verdi, sarà completato da Francesco Maria Piave.

A Gilles de Van dobbiamo un'essenziale messa a fuoco del clima espressivo dell'opera:

Nell'*Attila* si prepara l'assassinio del tiranno, ma il concatenamento degli avvenimenti genera una sensazione di ridondanza, come se ogni atto riproducesse la stessa trama, modificata appena. Questo guazzabuglio romanzesco è immerso in un'atmosfera mistico-politica che gli conferisce un respiro epico, compensando ampiamente le incoerenze dell'intreccio.

L'esito è tuttavia più problematico, rivelando, sia pure in forma ancora irrisolta, quelli che diventeranno «i meccanismi essenziali del mondo di Verdi, la sua dialettica di contatto e di distacco, di lontananza e immedesimazione, di realtà e di fato, di trasformazione, di bene e di male» (Luciano Berio).

Ma procediamo con ordine verso quella che Massimo Mila riteneva destinata, come altre opere giovanili, all'O.R.O.V.A.: Organizzazione Recupero Opere di Verdi Avariate.

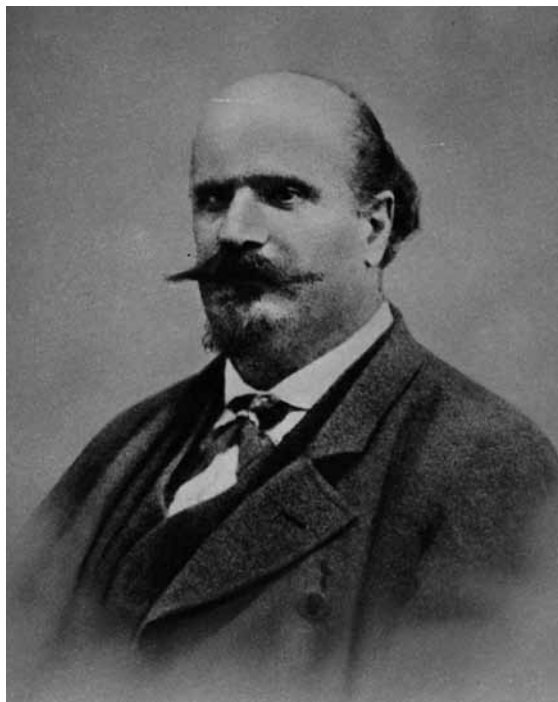
Il libretto di *Attila* è tratto da *Attila, König der Hunnen* (Attila, re degli Unni), «tragedia romantica» pubblicata nel 1809 dal poeta, drammaturgo e predicatore tedesco Zacharias Werner.

Così scrive Verdi a Piave nell'aprile del 1844:

Vi sono tre caratteri stupendi – Attila che non soffre alterazioni di sorta; Ildegonda, pure bellissimo carattere, che cerca la vendetta del genitore, fratelli e amante; Azzio è bello e mi piace nel duetto con Attila quando propone di dividersi il mondo... Ci sarebbe da inventare un quarto carattere d'effetto, e mi pare che quel Gualtiero, che crede morta Ildegonda, fosse scampato, e potresti farlo figurare o tra gli Unni o tra i Romani, e dare così campo a qualche bella scena con Ildegonda.

La scintilla è scattata. I nomi dei protagonisti cambiano: Ildegonda muta in Odabella (figlia del signore d'Aquileia, ucciso dagli Unni), Azzio diventa Ezio (generale romano), Gualtiero si trasforma in Foresto (cavalier aquileiese). Attila rimane Attila, ma soffre di 'alterazioni' rispetto al testo originario. L'unno, il barbaro che cala dal nord-est per conquistare il sud-ovest dell'Europa, troverà non materiali, né militari, ma soprannaturali impedimenti al suo progetto di conquista.

La vicenda storica è nota. In quel tempo di migrazioni e ridefinizione dei confini e dei domini, Attila, re degli Unni che probabilmente giungono dalla pianura panonica, muove verso l'ormai declinante Impero romano d'Occidente nel 451 d.C. Sconfitto dai Visigoti, ripiega verso l'Italia, distrugge Aquileia (18 luglio del 452) e altre due splendide città veneto-romane, Altino e Concordia, giunge in vista della laguna (è il solo riferimento diretto a Venezia dell'opera) e fa sosta a Torcello, punta verso la Lombardia, saccheggia Milano e Pavia, progetta di scendere verso Roma. Le truppe, preoccupate per la carestia, chiedono di tornare a casa; l'Imperatore d'Oriente, Marciano, lo invita a fermarsi prima che gli equilibri mondiali si spezzino; a quel



Temistocle Solera (1815-1878). Scrisse per Verdi i libretti di Oberto, conte di San Bonifacio, Nabucco, I Lombardi alla prima crociata, Giovanna d'Arco, Attila (completato da Piave). Fu anche compositore.

punto, da Roma muove un'ambasciata della quale fa parte papa Leone I.

Impressionato dalla figura del Pontefice, convinto dal pagamento di un sostanzioso tributo, scarismatico e memore del precedente di Alarico I, re dei Visigoti, morto subito dopo il sacco di Roma del 410? In ogni caso, Attila decide di ritirarsi e ritorna verso la sua Pannonia, dove muore l'anno seguente, il 453, forse avvelenato durante il proprio banchetto nuziale.

La vicenda dell'opera si snoda in un prologo e tre atti.

Prologo: Piazza di Aquileia, in una notte ormai prossima all'alba. Intorno, un panorama di rovine fumanti. Nell'ultima scena, siamo a Rio-Alto nelle Lagune Adriatiche, tra palafitte e capanne.

Atto I: un bosco presso il campo di Attila. Ancora di notte. Poi la sua tenda, e il suo campo militare.

Atto II: Le prime quattro scene si svolgono nei

pressi di Roma, nel campo di Ezio, generale romano. Prescrive la didascalia del libretto: «Scorgesi lontana la grande città dei sette colli». La scena quinta e sesta ci riportano nel campo di Attila.

Atto III: «Bosco come nell'atto I, il quale divide il campo di Attila da quello di Ezio. È il mattino».

Splendido è l'avvio del preludio, notturno canto dolente, che procede lento contemplando le rovine e poi si lascia perforare, come il sole la nebbia, come la speranza la desolazione, da un nuovo motivo che si espande luminoso, prima che l'erompere fortissimo di tutta l'orchestra faccia succedere allo smarrimento la violenza. La potenza del suono è un parametro che all'epoca distingueva il giovane Verdi, ma questo fortissimo non basterebbe a immaginare senza la capacità di esporre subito e concatenare le tre diverse tinte dell'opera.

Il sacco di Aquileia è già avvenuto, il coro dei soldati unni incalza a passo di marcia, fiero di «gemiti, sangue, stupri, rovine». Dal coro subito si passa all'aria di sortita del protagonista: «Stia nella polvere / chi vinto muor». Attila ha vinto, non ha pietà. Immediatamente dopo, ecco la prima netta cesura narrativa:

Attila è ora sorpreso e contrariato nel vedere il suo schiavo Uldino che scorta sulla scena un certo numero di donne prigioniere, perché aveva dato ordine che nessuno fosse risparmiato. Uldino risponde che uno stuolo di vergini guerriere gli era parso un degno tributo per un grande re. Attila è attonito. Il valore delle donne è qualcosa di inconcepibile per lui. Chi può aver insegnato loro le virtù maschili? Una delle prigioniere, Odabella, lo interrompe rispondendogli: «Santo di patrio indefinito amor!», in tre maestose frasi di recitativo, compresa una scala che strapiomba per più di due ottave. È un ingresso folgorante. (Julian Budden)

La vocalità di Odabella è subito perentoria, per un'entrata non certo da perdente. Il personaggio e il ruolo sono immediatamente delineati: soprano drammatico di agilità dall'estensione ampia, robusto nel grave, sveltante nell'acuto, marcato nel carattere, e personaggio egemone: un'italica Giovanna d'Arco. Però, scopriremo presto, innamorata di un uomo e decisa a vendicare il padre ucciso dagli

Unni, più che vocata a Dio. La sortita del soprano seduce Attila, che si trova quasi per riflesso condizionato a proporre: «Schiava non già, ma del mio campo gemma / rimani, e fulgi nel real corteggio». Concubina? Lei, fulminea, non dice di no: le sarà più facile, standogli vicino, ucciderlo. Giovanna e insieme Giuditta.

Siamo appena all'inizio e – conferma dell'incalzante concezione teatrale di Verdi – già due personaggi sono sbalzati, ognuno di per sé e nel confronto con l'altro. Uno snodo drammaturgico è stato appena aperto e subito se ne aggiunge un secondo: entra Ezio generale romano e anche lui decide di stupire l'unno, proponendogli un patto spartitorio. L'incontro tra Attila ed Ezio (basso-baritono) appartiene ai grandi duetti verdiani maschili e cupi, imbastiti di sete di potere, di acclamate fierezze, di un virile arrivederci al campo di battaglia. Il militare golpista (per ora...) ha le idee chiare e va per le spicce: «Siede un imbelles giovine / sul trono d'Occidente», sarà facile liberarsi di quel ragazzo (Valentiniano III, modesto acrobata sul filo del precipizio dell'Impero) e mettersi d'accordo. Il nemico del tuo nemico è il tuo amico.

«Lo scontro dei condottieri avviene anch'esso nel corso del densissimo prologo, e dà luogo alla celebre proposta di Ezio: "Avrai tu, l'universo, / resti l'Italia a me". Strano equivoco quello che faceva allora delirare le platee e crollare il teatro per gli applausi e le grida: "L'Italia a noi!"», riflette Massimo Mila. Ogni pubblico vive nel suo proprio tempo storico e quel «resti l'Italia a me» assumeva nel 1846 il significato di un motto patriottico, non quello di un patto con il nemico.

Poi, il temporale. E come con maggiore efficacia accadrà per il temporale di *Otello*, quando Verdi fa piovere, percepisci la fisicità degli elementi, senti le gocce che ti bagnano. Ma al compositore interessa più il sorgere della luce serena dell'alba che la furia breve della notte.

Il tema del preludio, questa scena, le solitudini di Odabella, gli smarrimenti dell'unno: in quest'opera non c'è soltanto violenza e le frequenti isole di intimità tanto più risaltano in un contesto di rovine fumanti, di stragi e conquiste. È la *pietas* verdiana, nella quale si uniscono la manzoniana attitudine alla compassione e un leopardiano disincanto.

Gli eremiti ringraziano Dio per la fine dell'uragano, prima che la partitura affidi a una sezione solo strumentale il compito di descrivere il sorgere dell'alba. E, con l'alba, sorgerà anche una nuova e libera città, Venezia?

Ma Verdi non ama fare con la musica pittura di ambiente. La pensa come la penserà Luchino Visconti: qualsiasi paesaggio, il sublime e l'orrendo, vive soltanto se abitato da una presenza umana. E infatti quel cambio di scena, da Aquileia alla Laguna, rappresenta il passaggio dalla tempesta alla calma, creando le condizioni per l'arrivo di Foresto, profugo, ma pur sempre «duce nostro». Il tenore conosce la sorte di Odabella e canta il dolore per la sua assenza, per la condizione in cui è costretta a vivere.

L'intensità del prologo ricorda, per la tenace logica costruttiva, l'esposizione di un primo tempo di sonata dell'epoca della storia della musica che noi chiamiamo classica: mettere in gioco i personaggi (i temi) e le dinamiche che poi si svilupperanno, ritorneranno, varieranno. Le carte sono già tutte sul tavolo. Ma un prologo non può concludersi sommerso ed ecco la cabaletta di Foresto, «Cara patria, già madre e reïna». Il coro rientra e, mentre il sole rischiarla il paesaggio, invita a sperare. Condottiero e popolo si ritrovano nel finale infiammato: «Qual risorta fenice novella, / rivivrai, nostra patria, più bella / della terra e dell'onde stupor!».

L'inizio del primo atto rivela a quale personaggio appartenga il motivo ascoltato nel preludio. È la 'voce' di Odabella, vera protagonista dell'opera. Ma non puoi chiamare una tragedia *Odabella*, fa subito commedia brillante, rischi l'avanspettacolo. Più immediata, la forza d'urto di un personaggio come Attila, al quale, prima del 1846, erano già stati dedicati dieci tra opere e balletti.

L'aria di Foresto è caduta alla fine del prologo, Odabella gli risponde all'inizio del primo atto. «Liberamente or piangi... / Sfrenati, o cor», dice a se stessa. Ecco l'altra faccia del suo personaggio: prima eroina indomita di un popolo sconfitto, ora amante smarrita. Lì drammatica, qui impegnata in «Oh! nel fuggente nuvolo», aria tutta volatine e colorature, episodio di purissimo belcanto nell'accompagnamento lieve di corno inglese, flauto, violoncello, arpa. Come Giovanna, anche lei stravede:

quelle nuvole non hanno forse il volto del padre? E mentre inventa leggendari neologismi – «io sol resto a *sbramar* la sua (di Attila) fame» – il libretto comincia a perdere qualche colpo; perché solo il meraviglioso disinteresse dell'opera per il verosimile autorizza a ritenere possibile l'arrivo di Foresto, per quanto travestito in costume barbaro, nel campo nemico di Attila. Lui la considera traditrice, Odabella spiega, lui non le crede. Poi, lei rivela il suo piano, con diretto riferimento biblico: «Foresto, rammenti / di Giuditta che salva Israel?... / Rinnovar di Giuditta la storia / Odabella giurava al Signor». Lui, sia pure in ritardo, comprende. E duetto di riconciliazione e di rinnovata speranza sia, sfoderando le risorse del canto spiegato, con non lieve accompagnamento d'orchestra, fino alla rapida *stretta* finale.

Subito dopo ritorna in scena Attila. Racconta a Uldino l'incubo appena avuto: «Mentre gonfiarsi l'anima». Il 'flagello di Dio', per la prima volta, conosce la paura: «m'apparve immane un veglio, / che mi afferrò la chioma». Come Don Giovanni (Verdi aveva studiato a fondo l'opera di Mozart) quando si trova davanti la statua del Commendatore, e un richiamo sensibile di quella scena vive nel verso «la man gelò sul brando»: tutti e due sentono freddo alla vista dell'altrove. La musica propone un *pianissimo* e *sotto voce* di orchestra e canto e un'armonia mutevole, che evita stabili punti d'appoggio, esprimendo così il vacillare del personaggio: Attila, di fronte a quel vecchio «immane» che gli intima di fermarsi davanti a Roma, «s'agghiaccia pel terror». Primo ed efficacemente risolto faccia a faccia di Verdi con il soprannaturale, preludio agli imminenti deliri di *Macbeth*. Può il 'flagello di Dio' tremare? Sì, e se ne vergogna: «Ho rossor del mio spavento». Ma è tremore breve: «Già più rapido del vento, / Roma iniqua io movo a te». Ed ecco Attila gonfiare non più l'anima ma il petto e rompere in una cabaletta di sfida al mondo intero.

Era solo un incubo? Forse no; eccolo quel vecchio, quel «bieco fantasma», quella «tremenda vision»; papa Leone è davanti a lui e gli intima di fermarsi. Il re constata di essere per la prima volta «prostrato al suol», mentre vede nel cielo «due giganti»: riferimento (lettera di Verdi dell'11 febbraio 1846 inviata a Roma allo scultore Vincenzo

Luccardi) a san Pietro e san Paolo affrescati da Raffaello. Nel canto di papa Leone sostenuto dal coro, la Patria e l'Eterno si ritrovano assieme, mentre tutti si uniscono nel concertato finale.

Il riscatto di Ezio apre il secondo atto, e lo domina. Recitativo, aria «Dagli immortali culmini» (o «vertici», in altre versioni: la metrica non cambia), poi «è gettata la mia sorte», cabaletta con ripresa e conclusione epica: «Sopra l'ultimo romano / tutta Italia piangerà». La sequenza, che occupa le prime quattro scene dell'atto, conferma il dominio delle forme espressive allora dominanti raggiunto da Verdi, la generosità nell'assecondare le attese delle platee, nella codificata alternanza di momenti dinamici e statici che avvinceva il pubblico, ma anche il rischio che ogni produzione seriale – verrà chiamata «la solita forma» – racchiude.

L'azione si sposta al campo di Attila, dove un coro festeggia e allegramente promette «di membra e teste tronche / godremo al nuovo giorno!». Arriva Ezio col seguito, e con Foresto in incognito. I druidi avvisano il loro re: nembi di sangue si raggrumano nel cielo, sferza un vento gelido; hanno fiutato il pericolo, ma Attila ordina che si apparecchi festa e che le sacerdotesse cantino. Dolcemente arpeggiando le vergini eseguono. Al re sfugge ormai il controllo della situazione: gli sfugge anche il tradimento di Uldino, che lo abbandona; alza il calice, ordina che si suoni musica da ballo.

Odabella, invece, continua ad avere le idee chiare. Rifiuta di eliminare Attila avvelenandolo. Ha promesso che sarà lui il suo Oloferne e lei lo passerà a fil di spada e non nel chiuso di una tenda, bensì in campo aperto, davanti a Unni e Romani. Foresto non capisce la strategia di Odabella, si sente tradito da lei, che ora dichiara ad Attila di volersi personalmente sbarazzare di Foresto.

Come un balsamo giunge il breve preludio del terzo atto, che schiude il nuovo recitativo e aria di Foresto, convinto che nulla possa fermare Odabella dalle «orrende nozze». L'aria «Che non avrebbe il misero / per Odabella offerto?», articolata tra desiderio di quell'angelo e dolore per la sua malvagità, incerta tra raccolto belcantismo ed eroico sdegno, conferma che nessuno dei quattro maschi protagonisti – lui, Attila, Ezio, Uldino – ha neppure la metà della lucidità di lei. Giunge Ezio, richia-

ma all'azione Foresto, mentre da un coro interno arriva l'eco del corteo nuziale di Attila e Odabella che, smarrita da un'ulteriore visione del padre, fugge dal settore degli Unni. Il terzetto Foresto/Ezio/Odabella raffredda la temperatura, si vorrebbe estatico più che d'azione, ma Verdi non è Bellini.

Attila intanto, in totale *cupio dissolvi*, prima cerca Odabella, dolcemente: «Non involarti, seguimi», poi si rende conto che non è sola. Allora, confermando di avere una personalità fragile, si scaglia contro la «rea donna, già schiava, or mia sposa». Lei, sprezzante, lo ricambia, ricordandogli l'assassinio del padre che per un solo istante non ha dimenticato di vendicare. Vorremmo ascoltarla più nitidamente, ma il finale d'atto vuole che cantino tutti e dunque anche Ezio e Foresto si uniscono, lasciandola però sveltante – Odabella, Giovanna e Giuditta finalmente ricongiunte – nel grido ultimo: «Padre!... ah padre il sacrificio a te». Patriota, ma anche omicida a sangue freddo, se Attila, nel momento fatale, appare inerme. Lei lo pugnala, lui risponde citando Cesare: «E tu pure, Odabella?». Orchestra e tutti a tutta forza, sipario.

A caldo, nel gennaio 1847, così rifletteva il critico della «Gazzetta musicale di Milano»:

Se questo sistema di esclusivo cabalettismo può bastare a far sì che si producano opere capaci di restare con plauso per qualche tempo sulla scena, non parmi gran fatto idoneo a far progredire l'arte, o a sollevare un maestro dal rango di venditore di note. È per ciò che mi sarebbe grato oltremodo, e spero lo sarebbe a tutti i buoni amatori dell'arte, se il Verdi, che natura fornì di tanto elette disposizioni, l'arte arricchì di tanti mezzi di ben fare, ritraesse il piede dalla lubrica quantunque seducente via di questo musicale mercantilismo. E nella lusinga che così avvenga, tolgo commiato intanto dai benigni lettori.

Una grande penna, il signor Luigi Ferdinando Casamorata, musicista e didatta. Non le mandava a dire. Troppe cabalette lo avevano stancato. Da lì a qualche anno, stancheranno anche Verdi. Il pubblico non saprei.

L'orchestra

L'organico orchestrale di *Attila* rispecchia pienamente la prassi musicale italiana del tempo, che nei maggiori teatri prevedeva orchestre di dimensioni medie, con un numero di esecutori inferiore rispetto agli altri Paesi europei. Verdi impiega l'orchestra secondo la tradizione italiana, prediligendo cioè il colorito brillante ed evitando gli accostamenti inusuali; tuttavia in alcuni punti della partitura, soprattutto nelle scene che precedono le arie solistiche, il compositore ha usato la tinta orchestrale in funzione espressiva. In questa fase della sua carriera egli iniziava infatti a interessarsi alla ricerca di soluzioni timbriche originali o di un uso semantico del colore orchestrale al di fuori della tradizione melodrammatica italiana, anche in vista di un debutto all'Opéra di Parigi, dove gli effetti coloristici erano assai apprezzati e costituivano uno dei requisiti indispensabili dei *grand-opéra* che vi venivano rappresentati.

Il caso più interessante si trova nella scena che precede la cavatina di Foresto (n. 5), nella quale per ben due volte l'orchestra si fa carico di raffigurare fenomeni naturali. La prima volta, all'inizio, l'orchestra descrive un fragoroso temporale: se, dal punto di vista musicale, le figure per evocare la tempesta (accordi di settima diminuita, rapide quartine degli archi a imitazione di raffiche di vento, movimento cromatico, impiego dei tromboni nel registro grave, tremoli) appartengono a una collaudata tradizione operistica, la macchina del tuono e, alla fine del temporale, le campane dietro le quinte, che l'ascoltatore percepisce essere quelle del piccolo tabernacolo di San Giacomo, rendono quanto mai realistica questa pagina di 'pittura sonora'.

La seconda occasione in cui l'orchestra ha una funzione descrittiva si trova poco dopo, quando, anche grazie alla progressiva illuminazione della scena, viene raffigurato il sorgere del sole sulla laguna veneta. In questo caso l'elemento determinante è proprio il colore orchestrale, che descrive il fenomeno naturale attraverso un progressivo ispessirsi della compagine sonora: a due figurazioni dei violini e dei flauti, che vengono esposte alternativamente inframmezzate da pause, si vanno sommando pian piano tutti gli strumenti, che entrano a distanza sempre più ravvicinata, fino a un fragoroso *crescendo*. In questa circostanza Verdi si ispirò anche alla sinfonia *Le Désert* del compositore francese Félicien David, che godeva di grande fama all'epoca: egli ebbe modo di ascoltarla a Milano nel 1845.

Altri effetti coloristici si trovano sparsi qua e là nella partitura di *Attila*, soprattutto nelle sezioni dinamiche; è il caso ad esempio del lamento dell'oboe durante la profezia dei druidi nel Finale secondo, che imita il richiamo di lugubri uccelli notturni, o della raffica di vento che, nello stesso Finale, viene simboleggiata dalle biscrome dei violini. Al contrario, nelle sezioni statiche (cantabili e strette) l'impiego del timbro orchestrale rispecchia le consuetudini dell'epoca, e solo in qualche caso, ad esempio nella romanza di Foresto, rivela una ricerca di effetti sonori inconsueti.

Per il resto Verdi sembra attingere a un repertorio coloristico tradizionale; è il caso ad esempio dell'uso dell'arpa per accompagnare il canto delle sacerdotesse nel secondo atto, o dei tromboni che accompagnano Leone mentre nel Finale primo arresta l'avanzata di Attila su Roma. Si tratta infatti

di situazioni abbastanza tipiche – canto di vergini, proclami – che prevedevano un uso codificato di determinati strumenti.

Va invece segnalata l'assenza della banda dietro le quinte e in scena, che pure era stata suggerita al compositore, visto che a Venezia ve n'era una assai rinomata, ma che Verdi rifiutò in quanto considerava oramai la banda «una provincialata da non usarsi più nelle grandi città». Pertanto in *Attila* il compositore dimostra di ricorrere alla tradizione solo quando essa si concilia con la specifica situazione drammatica, ma di essere sempre pronto ad abbandonarla e a cercare idee originali, anche nella musica sinfonica, non appena la tradizione operistica non offra più soluzioni adeguate alla sua immaginazione scenica.

ORCHESTRA

2 FLAUTI (ANCHE 2 OTTAVINI)

2 OBOI

CORNO INGLESE

2 CLARINETTI

2 FAGOTTI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

CIMBASSO

TIMPANI

GRANCASSA

TAMBURINO

PIATTI

ARPA

ARCHI

SUL PALCO: 3 TROMBE, CAMPANE

Le voci

L cast vocale di *Attila* rispecchia fedelmente la prassi dominante nell'opera italiana degli anni Quaranta dell'Ottocento: a un quartetto di 'prime parti' (Odabella, Foresto, Attila, Ezio), ciascuna di registro differente, si affiancano due comprimari (Uldino, tenore, e Leone, basso). Alla tradizione del tempo è dovuto anche il fatto che Verdi scrivesse le parti vocali in funzione degli interpreti della prima rappresentazione. Disponendo ad esempio di un 'basso cantante' come Ignazio Marini, poté scrivere per Attila una parte che sfrutta ampiamente le risorse del registro acuto; allo stesso modo, la poderosa entrata in scena di Odabella sul Sol3 tenuto si spiega col fatto che Verdi disponeva per la prima dei 'polmoni d'acciaio' – questo era il suo epiteto – di Sofia Löwe.

Nel quartetto dei protagonisti spicca senz'altro la figura del condottiero unno. Sebbene disponga unicamente di un'aria, Attila è, insieme a Odabella, il motore dell'azione. Nel corso dell'opera egli vive una parabola ascendente, che, a partire dal secondo atto, diviene discendente. A ciò corrisponde una presenza in scena e una parte vocale via via minore negli ultimi due atti dell'opera. La sua voce è quella di basso, ma ha in realtà tutte le prerogative del baritono, non solo dal punto di vista del registro (scende appena un tono e mezzo sotto quello di Ezio), ma anche dal punto di vista drammatico, essendo Attila, come i baritoni verdiani, un personaggio dal duplice volto, feroce condottiero e tenero amante allo stesso tempo, terrore dei popoli e timoroso dell'aura sacrale che emana da Leone. Il registro di basso, che nel melodramma dell'epoca veniva generalmente impiegato per figure autorevoli

e ieratiche di anziani, rispecchia solo una parte del suo carattere; il condottiero unno è infatti un uomo nel pieno della forza virile, ed è un rivale, è cioè una figura di amante potenziale. Sebbene il suo timbro sia quello di basso, la sua parte è pertanto più simile a quella di Ezio, baritono, che a quella di Leone, basso, e richiede grazia e agilità nell'esecuzioni delle frequenti terzine che la caratterizzano, ma anche potenza di suono quando la sua voce si avventura nel registro sotto il Do2. Ciò rende il ruolo di Attila, musicalmente parlando, ibrido, così come ibrida è la sua figura di barbaro, sedotto dalla ricchezza dell'Italia e intimorito dalla religione dei cristiani.

L'antagonista vocale e drammatica di Attila è Odabella, soprano di forza, che tuttavia deve saper affrontare anche situazioni tenere e appassionate. Come Attila, anche la figura e la vocalità di Odabella sono ambigue: sorella di Abigaille nelle situazioni in cui è determinata e vendicativa, ad esempio nel prologo e nel Finale dell'ultimo atto, Odabella diviene tenera e appassionata, addirittura quasi sottomessa, quando è in compagnia di Foresto. Le sue due arie rispecchiano questa duplicità di carattere: «Allor che i forti corrono» è basata principalmente sulla forza e le colorature, mentre «Oh! nel fuggente nuvolo», da cantarsi quasi sempre sottovoce, richiede soprattutto eleganza e grazia.

La parte di Foresto, che secondo i canoni melodrammatici dovrebbe essere equivalente a quella di Odabella – entrambi hanno infatti il privilegio di cantare due arie – è al contrario assai più modesta. Foresto, il cui ruolo fu scritto per Carlo Guasco, già primo Ernani, è il tipico tenore romantico debole e patetico, col pensiero sempre rivolto all'amata assente e capace in sua presenza solo di slanci di

gelosia del tutto infondati e, fortunatamente, ben poco minacciosi. Se si esclude la stretta «Cara patria», il cantabile della sua cavatina «Ella in poter del barbaro!» e la romanza «Che non avrebbe il misero» sono stilisticamente assai simili, e richiedono soprattutto eleganza nel fraseggio, e la capacità di resistere alla tentazione di gridare sulle note acute, visto che entrambe le pagine sono per lo più da cantarsi a mezza voce.

Ezio è forse l'unico baritono verdiano ad avere una parte modesta, a dispetto dell'aria «Dagli immortali vertici» del secondo atto, e soprattutto è l'unico a mancare totalmente di quella complessità di carattere così tipica dei baritoni di Verdi. Interpretato per la prima volta da Natale Costantini, Ezio è un personaggio il cui dissidio interiore si riduce a una deprecabile propensione al tradimento. Il suo eroismo è degno di un *miles gloriosus* anziché di un generale romano, e se non fosse per la magnifica melodia che Verdi gli affida nel corso del Finale ultimo la sua parte, a dispetto di un'ampia aria solistica bipartita, è quella di un baritono che deve soprattutto avere degli acuti potenti, capaci di conferire la giusta solennità a 'frasi ad effetto' come ad esempio «resti l'Italia a me» nel duetto con Attila. Anche la parte di Ezio, come quello di Foresto, richiede tuttavia all'interprete un buon fraseggio e una certa eleganza, soprattutto in passaggi come quello indicato del quartetto del terzo atto.

Sia Leone che Uldino sono personaggi comprimari, le cui parti non presentano caratteristiche stilistiche peculiari. Tuttavia Leone deve essere un basso profondo, non tanto perché la sua parte si spinga molto nel registro grave (la sua nota più bassa, Si1, è la stessa della parte di Ezio), quanto per ragioni timbriche. Leone è il vero basso verdiano, dal timbro grave e austero, per il quale il compositore scrive melodie basate su valori lunghi e intervalli di quarta e quinta giuste.

Infine il coro, presente a più riprese sulla o dietro la scena, ha un ruolo incomparabilmente più modesto che in altre opere giovanili di Verdi; vi predominano le voci virili, visto il carattere guerriero di molte scene corali, ma vi compaiono anche le bianche nel Finale primo.

VOCI

ATTILA, RE DEGLI UNNI *basso*

EZIO, GENERALE ROMANO *baritono*

ODABELLA, FIGLIA DEL SIGNORE D'AQUILEJA
soprano

FORESTO, CAVALIERE AQUILEJESE *tenore*

ULDINO, GIOVANE BRETONNE,
SCHIAVO D'ATTILA *tenore*

LEONE, VECCHIO ROMANO *basso*



Sofia Löwe (Jobanna Sophie Christiane; 1815-1866), nota anche con l'epiteto 'polmoni d'acciaio'. Esordì al Kärntnertortheater di Vienna (1832) in Otto mesi in due ore (Elisabetta) di Donizetti. Per Verdi fu la prima Elvira e la prima Odabella. Cantò nella prima Maria Padilla di Donizetti (Maria).



Foto di scena di Attila di Giuseppe Verdi al Teatro Comunale di Bologna, gennaio 2016. Regia di Daniele Abbado, scene e light designer Gianni Carluccio, costumi di Gianni Carluccio e Daniela Cernigliaro. Foto Rocco Casaluci.

Daniele Abbado: «Un'opera patriottica piena di risvolti amari»

a cura di Leonardo Mello

 *D*aniele Abbado nelle sue regie ha spesso affrontato Verdi, e più volte si è cimentato anche nelle sue cosiddette 'opere risorgimentali'. Gli chiediamo qual è la sua chiave di lettura dei personaggi di Attila, la maggior parte dei quali contraddistinta da sentimenti 'negativi' come l'ambizione, l'odio cieco, la gelosia...

Partirei dal fatto che il giovane Verdi sta, ai tempi di *Attila*, cercando di precisare la sua personale drammaturgia, o meglio quella che lui chiama la «tinta», il 'tono' generale delle voci e dell'orchestra. Da un punto di vista musicale, già la scelta, in *Nabucco*, di privilegiare la voce 'normale' del baritono e, in *Attila*, quella del basso, ha molte significative ripercussioni. La voce di basso fino a quel momento era usata dagli altri compositori con connotazioni schiettamente comiche. Questo rompere con uno schema della tradizione – cui poi comunque Verdi ritornerà, ovviamente – in cui è forte l'associazione tra eroe e voce acuta, e dunque tenorile, è già una prima traccia delle trasformazioni che il compositore ritiene necessarie. Poi è evidente che a Verdi interessano i drammi, o per meglio dire un teatro di contraddizioni, e *Attila* da questo punto di vista corrisponde perfettamente alle sue intenzioni e preferenze. Ci troviamo di fronte a un'opera che negli anni Quaranta, quando è eseguita a Venezia e subito dopo in tutta Italia, assume grande valore simbolico rispetto al tema della riunificazione e dell'unità nazionale. Ma a ben guardare *Attila* teorizza, in un certo senso, la negazione di questi concetti patriottici. Un po' come dire che l'unità nazionale viene messa in mano a figure discutibili e controverse. I

personaggi principali, a parte Attila, sono tre: Ezio, che entra in scena mettendo in atto un tentativo di corruzione politica, Foresto, che è in fondo un debole, ossessionato dalla gelosia e dalle proprie insicurezze, e Odabella, che è una figura ambigua, probabilmente innamorata di Attila (questo ci viene fatto capire tra le righe) ma incapace di amare colui che si presenta in tutta l'opera da una parte come il nemico e il conquistatore e però dall'altra come l'uomo più forte e più incline a sentimenti equilibrati di giustizia e di generosità. Questo per me è realmente il centro dell'opera, ma non so quanto il pubblico di oggi sia in grado di rendersi conto che il «Cara patria» (l'aria di Foresto e del coro della scena settima del prologo, *ndr.*) è un momento cui non segue con consequenzialità uno sviluppo eroico e positivo dei sentimenti del popolo, che appare invece più portato al tradimento, o comunque a sostenere i deboli e a legarsi al progetto e al successivo omicidio di Attila. Si potrebbe trattare di un grande *lapsus* di Verdi, ma in realtà questa visione ha dei punti di contatto con l'atteggiamento del musicista nei confronti della politica. C'è una consonanza con Garibaldi, che quando si reca a Roma e vede come funziona il Senato, afferma: «Quando combattevo non era questo che avevo in mente...». Come insomma se già ci fosse, da parte di Verdi, una premonizione negativa.

Passando allo spettacolo, qual è il punto forte della sua interpretazione registica?

Un impianto scenico unico che fa pensare all'interno di una grande nave, anche se non è connotato



Daniele Abbado. Foto Michele Borzoni.

in modo realistico, per cui lo spettatore è libero di immaginarselo o meno. Questa suggestione dà a tutta la vicenda il senso di un grande viaggio. Nella seconda scena appaiono le vele dei profughi di Aquileia, e compare un simbolo religioso del potere precristiano, una specie di grande *pantheon* emblema di un passato glorioso, eroico: come a dire che la grande politica vive nelle figure del passato. Questa grande nave, cui si allude soltanto, contiene gli elementi – siano realistici o simbolici – che aiutano il pubblico ad ambientare le diverse situazioni.

A proposito di ambientazione, in che epoca ci troviamo?

Abbiamo abbandonato sin da subito la strada dei finti Romani e dei finti Unni. Gli spettatori sono calati in un mondo contemporaneo, dove l'esercito che segue Attila è composto da popola-

zioni dell'est, quell'est che abbiamo tutti i giorni sotto gli occhi. Si tratta di gente che può arrivare dalla Siria o dall'Afghanistan, o comunque da quella specifica zona del mondo. I Romani sono piuttosto dei militari internazionali di oggi, potrebbero raffigurare le truppe dell'Onu. Ci troviamo con ogni evidenza nel secondo Novecento, o nei primi anni Duemila, senza però fare riferimenti di cattivo gusto alla realtà storica nella sua cronaca. Tornando al discorso iniziale, nella sfiducia che Verdi ripone nel descrivere i personaggi di Foresto, Ezio e Odabella sta l'indicazione della decadenza di Roma, che nel nostro allestimento corrisponde alla decadenza dell'intero Occidente. Nel rifiuto di Odabella di sposare Attila risiede il fallimento che caratterizza il finale: quelle nozze, che potrebbero riunire e rigenerare il sangue di due popoli e di due culture, vengono negate, e quella di Attila è una morte molto amara, frutto del tradimento che subisce da parte di tutti.

Daniele Abbado: "A patriotic opera full of bitter repercussions"

edited by Leonardo Mello

As a director Daniele Abbado has worked with Verdi frequently, and more than once he has also tackled his so-called "risorgimental" works. We have asked him how he interpreted the characters in Attila, most of whom are characterised by 'negative' feelings such as ambition, blind hatred, jealousy ...

I would start with the fact that when young Verdi was working on *Attila*, he was trying to create his own personal drama style, or rather, what he called the "colour", the general 'tone of the voices and orchestra. From a musical point of view, in *Nabucco* he had already made the decision to favour the 'normal' baritone voice while in *Attila* the choice fell on the bass and this had significant consequences. Until that moment other composers had used the bass voice for clearly comical effects. By breaking with a tradition – one he was obviously to go back to – in which there is a strong association between the hero and a high and therefore a tenor voice, is already one of the traces of the transformations that the composer deemed necessary. It is also evident that Verdi was interested in drama, or rather a theatre with contradictions, and from this point of view *Attila* corresponds perfectly to his intentions and preferences. We are dealing with an opera that in the eighteen forties, when it debuted in Venice and was then staged throughout Italy, became highly symbolic as regards the subject of the unification of Italy. However, if one looks more closely, in a sense *Attila* actually theorises the negation of these patriotic concepts. It is a little like saying that national unity is to be placed in the hands

of controversial, questionable figures. In addition to Attila there are three main characters: Ezio who makes an attempt at political corruption; Foresto, who is basically a weak figure and obsessed by his jealousy and sense of insecurity; and Odabella who is an ambiguous character, probably in love with Attila (we read this between the lines) but unable to love a person who, throughout the entire opera, is the enemy and conqueror but also the strongest, and one who tends to the more balanced sentiments of justice and generosity. I think this is the real heart of the opera but I don't know whether today's audience is able to understand that the "Cara patria" (the aria of Foresto and the chorus in the seventh scene of the prologue, *editor's notes*), is a moment that is not followed by the development of the heroic and positive feelings of the people, who actually seem to be tending more to betrayal or at least to support the weak and associate themselves with the plan and actual murder of Attila. This might have been a big lapsus by Verdi but in actual fact this vision coincides with the composer's attitude towards the politics of that time. There is an echo of Garibaldi who, when he went to Rome and saw how the Senate worked said that when he was fighting, that hadn't been exactly what he had had in mind. In other words, it is as if Verdi had already had a negative premonition.

Going back to the production, what is the strong point of your interpretation as director?

A single set arrangement evoking the interior or a large ship, even though it isn't characterised



Foto di scena di *Attila* di Giuseppe Verdi al Teatro Comunale di Bologna, gennaio 2016. Regia di Daniele Abbado, scene e light designer Gianni Carluccio, costumi di Gianni Carluccio e Daniela Cernigliaro. Foto Rocco Casaluci.

realistically, so the spectators are free to imagine what they like. This makes the whole tale seem like a long journey. In the second scene the sails of refugees from Aquileia appear, together with a religious symbol of pre-Christian power, a sort of large *pantheon*, the symbol of a grandiose, heroic past: it is like saying that great politics live in the figures of the past. This large ship is only an evocation, but it contains both the realistic and symbolic elements that help the audience adapt to the different settings.

Talking of settings, which period are we in?

We decided against fake Romans and Huns straight away. The audience will find themselves in a contemporary world where the army following Attila is made up of people from the East, the

East we see everyday. People arriving from Syria or Afghanistan, or somewhere in that area. The Romans are more like today's international soldiers, they could be the UN troops. It is the second half of the twentieth century or the start of 2000 but without any tasteless references to the current situation. Going back to what we were saying before, Verdi's mistrust in the description of the characters of Foresto, Ezio and Odabella is an indication of the decline of Rome, which corresponds in our production to the decline of the whole Western world. The failure that characterises the finale lies in Odabella's refusal to marry Attila: the marriage, which could unite and regenerate the blood of the two peoples and cultures, is refused and Attila's is a particularly bitter death, the fruit of a betrayal by everybody.

Riccardo Frizza: «Un'opera che propone soluzioni musicali inedite»

a cura di Ilaria Pellanda

 al podio della Fenice, Riccardo Frizza racconta il suo *Attila*, spiegando innanzitutto il proprio approccio alla direzione dal punto di vista della concezione musicale e della partitura.

A differenza di molti, penso che quest'opera non rappresenti solamente una fase di transizione del percorso compositivo di Verdi. L'aspetto marziale e il linguaggio musicale sono sì tipici del Verdi giovane; ci sono tuttavia soluzioni inedite e scelte drammaturgiche che guardano al passato. Il mio approccio sottolinea queste novità musicali per metterne in evidenza il loro valore e le loro peculiarità estetiche.

Che tipo di impianto drammaturgico presenta Attila?

Opera italiana tipica degli anni Quaranta dell'Ottocento, eppure *Attila* propone elementi drammaturgici ben definiti. Si compone del classico quartetto vocale – basso, baritono, tenore, soprano – più due ruoli maschili comprimari, e manca di un'altra figura femminile che Verdi aveva sempre considerato in tutte le composizioni anteriori. A parte la romanza di Foresto nel Finale primo – composta in un unico movimento – e del quartetto del terzo atto, l'opera è formata da numeri chiusi, con strutture consolidate di introduzione-aria-tempo di mezzo-cabaletta. Il coro ha un ruolo molto importante perché la sua scrittura conferisce la tinta alla situazione drammaturgica in cui viene chiamato a operare.

Ci conduce nel linguaggio musicale utilizzato da Verdi in queste pagine?

Come in tutte le sue opere veneziane, Verdi apre la partitura con un preludio breve che subito ci introduce nel clima di dramma e sofferenza del popolo italico invaso da Attila. Il preludio in do minore inizia con un arpeggio discendente e accordi di fiati che rilasciano la tensione (ispirato, secondo me, all'introduzione dello *Stabat Mater* rossiniano per scelta di mezzi compositivi). Poi il prologo ha inizio con un coro di battaglia fra i più vibranti mai composti da Verdi. Altro elemento molto interessante è l'ingresso di Odabella che, con fare battagliero, sventa subito al do acuto e ci fa capire immediatamente l'essenza del personaggio.

Quali sono i colori che caratterizzano quest'opera?

Le tinte sono scure, di guerra, ma vi sono anche colori di sofferenza e pena. In questi momenti, l'uso del modo minore è di gran lunga superiore a quello del maggiore. Il carattere brillante delle cabalette, invece, è quasi sempre sviluppato nel modo maggiore. In certi casi – come per esempio in alcune introduzioni – Verdi usa l'orchestra in funzione espressiva, con l'utilizzo dei fiati e di un arrangiamento molto curato degli archi.

Come ha deciso di legare fra loro scena e musica?

La musica e la scena devono andare di pari passo. La scena dovrebbe essere sempre quell'elemen-



Riccardo Frizza.

to che aiuta a far sì che la partitura possa essere esaltata in tutti le sue caratteristiche. Se la direzione scenica e la musica non viaggiano parallele non si rispetta la volontà dell'autore.

Attila è forse l'opera più veneziana del bussetano, non solo perché esordì in laguna nel 1846 proprio in Fenice ma anche perché narra della 'mitica' fondazione del primo nucleo di quell'insediamento che diventerà Venezia: è d'accordo con questo tipo di lettura?

Ho la tendenza a credere che Verdi abbia scelto questo soggetto più per il forte interesse nei confronti dei personaggi e della trama che per ingraziarsi il pubblico veneziano. Secondo alcuni studiosi verdiani, *Attila* avrebbe potuto essere rappresentato a Firenze anziché a Venezia per il contratto che Verdi siglò con l'impresario Lanari. Ritengo quindi sia una felice coincidenza.

La prima dell'opera, pur ottenendo un certo consenso, non ebbe il successo desiderato: cosa non piacque di quel debutto?

È molto difficile dire oggi i motivi per i quali alcune opere non abbiano avuto successo al loro debutto. Nella storia ci sono casi eclatanti. Credo che, come succede anche oggi nelle esecuzioni moderne, un ruolo fondamentale sia giocato dagli interpreti, che Verdi ha sempre scelto con molta cura, scrivendo per loro in funzione delle caratteristiche vocali di ciascuno. Molti titoli operistici sono entrati nel grande repertorio proprio grazie a grandi interpreti.

Riccardo Frizza: “An opera that offers innovative musical solutions”

edited by Ilaria Pellanda

From the conductor's podium at La Fenice, Riccardo Frizza talks about his Attila, explaining in particular his own approach to conducting it from the perspective of its musical conception and the score.

Unlike many others, I believe that this opera represents more than a mere transition in Verdi's compositions. Of course, the martial aspect and musical language are typical of Verdi's earlier works but it also includes innovative musical solutions and dramaturgical choices that concern the past. My approach focuses on emphasising these musical innovations so that their value and aesthetic characteristics are highlighted.

What kind of dramaturgical structure does Attila have?

An Italian opera that is typical of the 1840s, *Attila* does have clearly defined dramaturgical characteristics. It comprises the classical vocal quartet – bass, baritone, tenor, soprano – with an additional two joint male roles, but another female role that Verdi included in all his earlier compositions is missing. With the exception of Foresto's romance in the first Finale – made up of a single movement – and the quartet in the third act, the opera is made up of closed numbers with consolidated structures of introduction-aria-tempo di mezzo-cabaletta. The choir plays a key role because its composition influences the dramatic situation it is involved in.

Can you explain what kind of musical language Verdi uses in this opera?

As in all Verdi's Venetian operas, the score starts with a short Prelude that introduces us straightaway to the atmosphere of drama and suffering of the Italic people who have been invaded by Attila. The prelude in C minor begins with a descending arpeggio and wind chords that release the tension (I believe he drew inspiration here from Rossini's *Stabat Mater* owing to the composition means). The prologue then begins with a battle choir that is one of the most vibrant that Verdi ever wrote. Another interesting element is Odabella's entrance, who in a warlike fashion, immediately reaches a C sharp, thus helping us understand the essence of the character immediately.

Which colours characterise this opera?

The colours are dark, representing war, but there are also shades of suffering and distress. At moments such as these the use of the minor is far more effective than the major. The brilliant nature of the cabaletta, on the other hand, is almost always developed in a major key. In certain cases, for example some of the introductions, Verdi uses the orchestra as an expressive means, with the use of the winds and a particularly careful arrangement of the strings.

How did you decide to link the scene and music?

The music and scene have to go hand in hand. The scene should always be an element that helps



Foto di scena di *Attila* di Giuseppe Verdi al Teatro Comunale di Bologna, gennaio 2016. Regia di Daniele Abbado, scene e light designer Gianni Carluccio, costumi di Gianni Carluccio e Daniela Cernigliaro. Foto Rocco Casaluci.

the score to exalt its characteristics to the full. If the scenic direction and the music do not proceed at the same pace, the composer's wishes are not being respected.

Attila is perhaps Verdi's most Venetian opera, and not only because it debuted in Venice in 1846 at La Fenice but also because it narrates the founding of the first nucleus of the settlement that was to become Venice: do you agree with this interpretation?

I am more inclined to believe that Verdi chose this subject more because of his considerable interest in the comparison of characters and the plot rather than trying to win favour with the Venetian public. According to several Verdi scholars, *Attila* could have been performed in Florence instead of Venice according to the terms of the contract Verdi

signed with the *impresario* Lanari. So I think this is just a lucky coincidence.

The opera's première did not meet with the desired success: what didn't they like?

It is very difficult today to say why some operas were unsuccessful when they debuted. There are sensational examples in the past. I think that both today and in the past, the role of the performers plays a fundamental role, and Verdi always chose them very carefully, making sure his music was composed in function of their individual vocal characteristics. Many operas became part of the grand repertoire thanks to their great interpreters.

Leggendo il libretto

La trasposizione in forma di libretto del dramma di Zacharias Werner, *Attila, König der Hunnen*, operata da **Temistocle Solera** su impulso di Verdi, concentra la maggior parte delle informazioni sul lungo testo del **prologo**. La didascalia iniziale specifica la prima delle ambientazioni in cui si svolge l'opera: «Aquileja» (questa la grafia usata da Solera). **Aquileia**, città portuale inserita nel territorio udinese, è uno dei centri strategici dell'impero romano: fondata nel 181 a.C. per sbarrare la strada alle incursioni barbariche, diviene nel tempo una delle capitali imperiali più importanti (dopo Roma, Milano e Capua) e in seguito, dopo un periodo caratterizzato da martirii diffusi, uno dei **luoghi-simbolo dell'antica cristianità**. Dalla seconda parte del quarto secolo diventa anche punto di riferimento dottrinale contro eresie quali l'arianesimo (è qui che nel 381 d.C. viene celebrato il Concilio che pone le basi teoriche contro quel movimento). Il **18 luglio del 452 d.C.** Attila riesce a penetrare nella città, distruggendola e uccidendo sanguinosamente i suoi abitanti. L'atmosfera cupa che segue la distruzione è ben resa sia dalle parole della citata didascalia («Tutto all'intorno è un miserando cumulo di rovine. Qua e là vedesi ancora tratto tratto sollevarsi qualche fiamma, residuo di un orribile incendio di quattro giorni»), che dall'*incipit* cantato dal coro, in cui è messa in risalto la furia distruttrice del condottiero unno:

Urli, rapine,
gemiti, sangue, stupri, rovine,
e stragi e fuoco
d'Attila è il gioco.

O lauta mensa,
che noi sì ricco suol dispensa!

Subito dopo il coro invoca **Wodan**:

Wodan non falla,
ecco il Valhalla!...
T'apri agli eroi...
terra beata, tu se' per noi.
Attila viva;
ei la scopriva!
Il re si avvanza,
Wodan lo cinge di sua possanza.
Eccoci a terra,
Dio della guerra!...

Wodan (che a seconda delle lingue prende il nome di Odhinn, presso i vichinghi, di Woden in ambito anglosassone, di Wotan in quello tedesco) è **la principale divinità del *pantheon* germanico**: secondo l'*Edda*, la più importante fonte della mitologia norrena, è il creatore del mondo, responsabile anche dell'origine dell'uomo e della donna, rispettivamente creati da un olmo e da un frassino. A prescindere dalle forme in cui si declina il suo nome, deriva dall'antica divinità protogermanica Wodanaz, di cui è una prosecuzione, e viene venerato fino al settimo secolo, quando ai riti pagani si sostituisce definitivamente il Cristianesimo. Il richiamo a questo dio arcaico, nell'opera di Verdi, ricorre di continuo (oltre a tornare più volte nel prologo lo si ritrova nell'atto primo, scena quinta, e nell'atto secondo, scena sesta), facendone il palese contraltare della cristianità, rappresentata invece da Roma e dai territori a essa annessi, tra cui Aquileia. In *Attila* dunque si assiste, oltre alla violenza

della guerra, anche a un vero e proprio conflitto religioso, che contrappone i barbari all'Impero d'Occidente nel momento della sua massima decadenza. Da notare, in piena consonanza con altre fonti mitologiche, che Attila si considera (ed è considerato dai suoi) «**ministro e profeta**» di Wodan (prologo, scena 2), divenendo quindi il portatore di una religiosità 'autentica' che si scontra con quella romana. Nella sua variante Wotan, la divinità è tra i protagonisti del *Ring* wagneriano, soprattutto in *Das Rheingold* e in *Die Walküre*. Al nome di Wodan, inneggiato dal coro, è immediatamente accostato quello del **Valhalla** (che torna in Wagner come Walhalla), luogo dove Wodan vive con la moglie Frigg: per la mitologia nordica è un palazzo dove vengono accolti coloro che sono morti gloriosamente in battaglia, ma in diverse altre accezioni è considerato più semplicemente la dimora degli dei.

Nella scena quarta del prologo, **Odabella** decanta orgogliosamente il proprio coraggio e quello delle sue compagne, rivolgendosi con sprezzo ad Attila:

Allor che i forti corrono
come leoni al brando
stan le tue donne, o barbaro,
sui carri lagrimando.
Ma noi, donne italiane,
cinte di ferro il seno,
sul fumido terreno
sempre vedrai pugnare.

La rivendicazione del proprio valore assume una precisa connotazione etnica: la guerriera infatti parla di **donne italiane**, indomite e pronte a morire per la propria patria. È probabile che questo riferimento non sia casuale, ma rientri nell'impeto patriottico che contraddistingue *Attila* come i precedenti *Nabucco* ed *Ernani*. La parola **patria** ricorre infatti ben sette volte nella bocca di Odabella e di Foresto.

Nella scena successiva Ezio offre un preciso ritratto dello sfascio in cui è immerso l'impero romano, diviso in due e incapace di tornare agli antichi fasti:

Tardo per gli anni, e tremulo
è il regnator d'Oriente;
siede un imbelli giovine
sul trono d'Occidente.

Il tremulo «regnator d'Oriente» è **Marciano** (392-457), imperatore dell'Impero romano d'Oriente dal 450 al 457. Ezio, coltivando il disegno di appropriarsi dell'Italia accordandosi con il conquistatore Attila, lo definisce appunto «tremulo», ma le fonti storiche offrono un'immagine ben diversa del monarca. Oculato e saggio, Marciano si occupa con scrupolo e intelligenza del suo regno (abbandonando invece la parte occidentale al suo destino). Dopo aver compiuto diverse campagne militari, alla morte di Teodosio II (401-450) viene scelto dalla sorella dell'imperatore, Pulcheria, come proprio sposo, ascendendo dunque al rango di Cesare. Come amministratore svolge un ruolo importante nel riassetto delle finanze pubbliche con una serie di riforme, mentre in politica estera sceglie prudentemente di non scatenare una nuova guerra contro la Persia (come aveva invece fatto il suo predecessore) e si preoccupa sostanzialmente di tenere le frontiere al sicuro. Ma si oppone frontalmente ad Attila, revocando i tributi che erano stati stanziati da Teodosio II per scongiurare l'invasione del regno da parte degli Unni. Nel 453 (l'anno dopo la distruzione di Aquileia) Marciano e Attila sono sul punto di scontrarsi, scatenando una nuova guerra, ma il condottiero barbaro muore in quello stesso anno, prima di poterla iniziare. Questo imperatore è celebre anche per aver dato vita, insieme a papa Leone I, al **Concilio di Calcedonia** (451), importante tappa teorica e dottrinale che definisce in modo definitivo la doppia natura – divina e umana – di Cristo.

L'**imbelli giovine**, invece, è **Valentiniano III** (419-455), figlio di Galla Placidia, imperatrice a sua volta figlia di Teodosio I. È lei che diviene reggente finché il figlio non raggiunge la maggiore età. La politica di Valentiniano è profondamente influenzata dalla madre e da **Ezio**, condottiero romano che infatti è tra i protagonisti dell'*Attila* verdiano. Quest'ultimo, *magister militum per Gallias*, riesce a sbaragliare i generali a lui avversi – Co-

stanzo Felice, *magister militum praesentialis senior* e comandante delle truppe italiane, e Bonifacio, *comes Africae* – e viene elevato alla massima carica militare romana. È proprio Ezio a occuparsi della politica estera dell'impero, riuscendo a barcamenarsi astutamente con le molte popolazioni barbare che minavano l'integrità del territorio romano occidentale. È difficile esprimere un giudizio sull'operato di Valentiniano, che si trova – giovanissimo – ad affrontare il periodo più difficile per Roma, continuamente costretta a fronteggiare invasioni barbariche nel vastissimo territorio che ancora le appartiene: un dato certo è che – dopo la fine della minaccia unna – Ezio perde potere agli occhi del sovrano, che giunge ad accusarlo di tradimento e a ucciderlo. Lui stesso poi sarà vittima di un omicidio, cadendo per mano dell'ufficiale barbaro Optila, mentre l'esercito resta a guardare. Valentiniano è menzionato da Ezio anche nella prima scena dell'atto secondo. Riportando alla mente l'ordine dell'imperatore di stipulare una tregua con gli Unni, il condottiero, rifiutando di obbedire, afferma sprezzante:

Un prode
guerrier canuto piegherà mai sempre
dinanzi a imbelli, a concubino servo?

Nella scena quinta del prologo, Ezio nomina la **battaglia di Chalons**, ricordando ad Attila il valore suo e delle milizie romane:

Fin che d'Ezio rimane la spada,
starà salvo il gran nome romano:
di Chalons lo provasti sul piano
quando a fuga ti aperse il sentier.

L'episodio, chiamato anche **battaglia dei Campi Catalaunici**, ha luogo il 20 giugno 451 in una pianura della Gallia nei pressi dell'odierna Châlons-en-Champagne. In questa circostanza, Ezio riesce a prevalere sulla furia guerriera di Attila e del suo esercito. Va sottolineato che le truppe al comando del generale romano erano composte per la maggior parte di popolazioni barbare, un'abitudine che diverrà presto una delle principali cause della caduta dell'impero. Ne è riprova lo stesso svolgimento della citata battaglia: i romani, coa-

diuvati dai Visigoti di **Teodorico**, sfondano le linee nemiche, che battono in ritirata e si rinchiudono nel loro campo fortificato, dove si rifugia lo stesso Attila, temendo per la sua stessa vita. Dopo la rotta ha inizio l'assedio, che ha lo scopo di sfinire gli Unni a corto di vettovagliamenti. Alla scoperta della morte di Teodorico (ucciso sul campo o forse assassinato dall'ostrogoto Antag), il figlio Torismundo decide di attaccare, ma è dissuaso da Ezio, che lo convince a tornare in fretta a Tolosa per farsi incoronare. In realtà si tratta di uno stratagemma politico: il generale romano teme che – annientati gli Unni – i Visigoti possano divenire un serio pericolo per Roma, e dunque preferisce non infierire sul popolo di Attila, lasciando che si ritiri e restando l'unico trionfatore (anche se la vittoria di Chalons non sarà determinante per le sorti dell'impero d'Occidente). La principale fonte di informazioni su questi avvenimenti sono i *Getica* dello storico goto Giordane (VI secolo). Sull'astuzia e le strategie di Ezio è esauriente anche l'*Historia Francorum* di Gregorio di Tours (538-594).

Con la scena sesta del prologo l'ambientazione dell'opera cambia: dalle macerie di Aquileia si passa a «**Rio-Alto nelle Lagune Adriatiche**», come recita la didascalia. Con queste parole si fa riferimento all'**origine mitica di Venezia**: già Costantino VII detto il Porfirogenito, l'erudito imperatore d'Oriente (905-959), allude alla fondazione della città lagunare grazie all'arrivo degli abitanti di Aquileia, in fuga dall'esercito unno, in «un luogo deserto, disabitato e paludoso». Per molto tempo i veneziani alimentano questo racconto, per nobilitare la nascita della propria città facendola risalire a un evento così importante e traumatico per la cristianità. In realtà, fonti archeologiche recenti sfatano quest'origine mitica, dimostrando che ai tempi di Attila quei luoghi erano già popolati, e che la migrazione si è svolta in modo lento e progressivo e nell'arco di molti secoli. Nonostante la verità storica non coincida con la leggenda, resta molto suggestivo il collegamento tra i fuggiaschi aquileiesi e la laguna, soprattutto in un'opera come *Attila*, profondamente 'veneziana' non soltanto per il suo debutto alla Fenice il 17 marzo del 1846.

ATTILA

Dramma Circo in un Prologo e tre Atti

POESIA

DI TEMISTOCLE SOLERA

MUSICA

DI GIUSEPPE VERDI

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO LA FENICE

Nella Stagione di Carnevale e Quadragesima

DEL 1845-46.



VENEZIA

DALLA TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE MOLINARI

In Rugagiuffa, S. Zaccaria, N. 4879.

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione di Attila, Teatro La Fenice, 17 marzo 1846. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il libretto e l'opera nel web

Per leggere l'originale digitalizzato, scrivendo il titolo dell'opera nel motore di ricerca (criterio valido anche per le voci web che seguono): <http://libretti.digitale-sammlungen.de/>

oppure

<http://musicologia.unipv.it/collezionidigitali/ghisi/>

o ancora

http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php

Per informazioni sulla storia delle rappresentazioni di *Attila*, e sulle molte edizioni del libretto:

<http://corago.unibo.it/libretti>

Un sito divulgativo, e non scientifico, ma di facile consultazione è: www.librettidopera.it

Per la partitura: http://imslp.org/wiki/Category:Verdi,_Giuseppe

oppure, per la riduzione per pianoforte e voci:

http://vc.lib.harvard.edu/vc/deliver/home?_collection=scores

Per visualizzare figurini, scenografie e altri materiali, oltre a una vasta bibliografia:

<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/index.html>

oppure

<http://gallica.bnf.fr/>

Più in generale su Giuseppe Verdi: www.studiverdiani.it, il sito ufficiale dell'Istituto nazionale di studi verdiani

Inoltre: www.verdi.san.beniculturali.it; www.giuseppeverdi.it

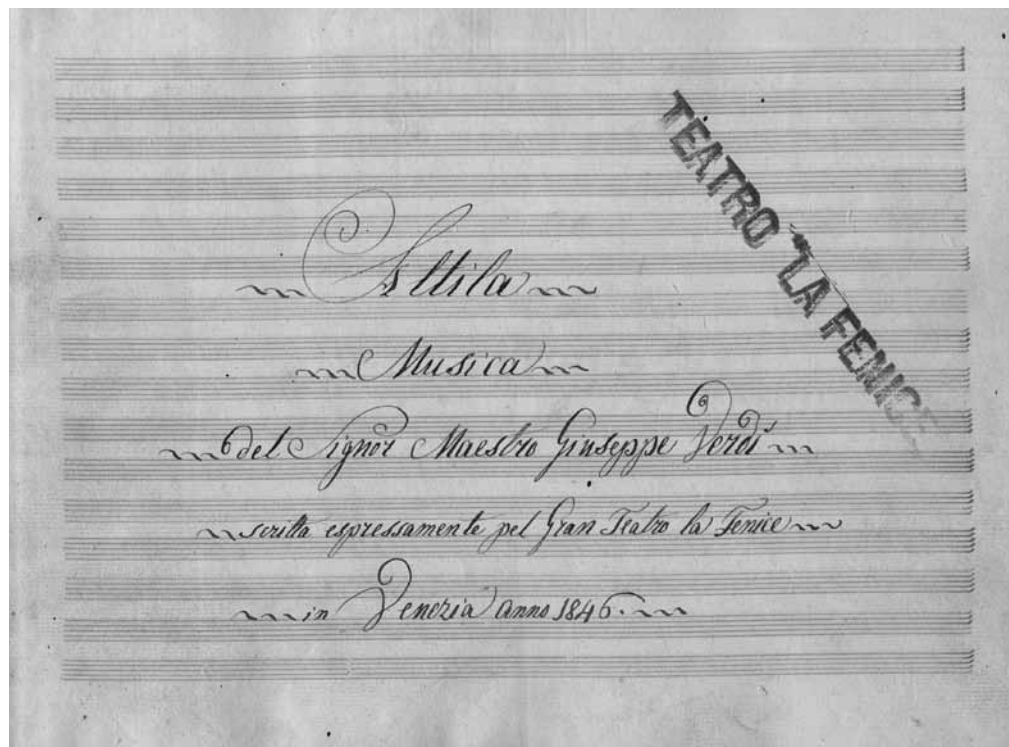
Per scaricare immediatamente il libretto è utilizzabile il seguente codice QR:





Giuseppe Bertoja (1804-1873), bozzetti scenici per la prima rappresentazione assoluta di *Attila* al Teatro La Fenice, 17 marzo 1846. Sopra: «Piazza di Aquileia», prologo, scena 1, disegno a penna e pennello, acquarellato con inchiostro grigio scuro, con quadrettatura a lapis. A destra: «Rio-Alto nelle Lagune Adriatiche», prologo, scena 6; in alto: disegno a penna e pennello, acquarellato con inchiostro grigio; quadrettatura a lapis (Venezia, Civico Museo Correr); in basso: litografia a colori pubblicata (con piantazione) nell'«Italia musicale» (Milano, Archivio storico Ricordi). Da Sorgete! Ombre serene! L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano, a cura di Pierluigi Petrobelli, Maria Di Gregorio Casati, Olga Jesarum, Parma, Istituto di studi verdiani, 1994.





This page contains the musical score for the "Romanza Odabella". It features multiple staves for different instruments and voices. The instruments listed on the left are Violini (Violins), Flauto (Flute), Corni Inglese (English Horns), Arpa (Harp), Violoncello (Cello), and Ancho (likely a typo for Ancho or a specific instrument). The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The melody for the voice part, Odabella, is clearly visible. The page is numbered "26" in the top right corner.

Romanza Odabella.

Violini

Flauto

Corni Inglese

Arpa

Odabella

Violoncello

Ancho

Partitura manoscritta originale di Attila di Giuseppe Verdi, realizzata per la prima rappresentazione al Teatro La Fenice, 17 marzo 1846. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Attila al Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

La stagione di Carnevale-Quaresima 1845-1846 è la seconda consecutiva affidata alle capaci mani di Alessandro Lanari, il 'Napoleone degli impresari', come veniva correntemente definito. L'apertura dell'annata teatrale, la sera del 26 dicembre 1845, avviene nel segno di Giuseppe Verdi, stella nascente del firmamento operistico nazionale e oramai ospite fisso del Teatro La Fenice, per il quale ha già scritto in prima assoluta *Ernani*, e per il quale scriverà successivamente *Rigoletto*, *La traviata* e *Simon Boccanegra*. La evidente preferenza per il Cigno di Busseto (*Giovanna d'Arco* conta dieci recite consecutive) si rafforza con la ripresa di *Ernani* (che in quella ben ventiquattro recite), alle quali si alterna la ripresa di *Adelia* di Gaetano Donizetti (purtroppo con una sola modestissima serata) e la prima assoluta della *Sposa d'Abido* di Giuseppe Poniatowski (un buon successo e otto recite complessive). Ma il dramma più atteso è ancora una volta il lavoro che Giuseppe Verdi da tempo sta pensando proprio per la Fenice, *Attila*, su libretto di Temistocle Solera tratto da una tragedia di Zacharias Werner alla cui scelta non era stato estraneo Andrea Maffei, traduttore della stessa. Saranno 'solo' cinque recite: va detto però che il lavoro viene presentato come ultima opera della stagione (scelta sempre attuata per i lavori di Verdi alla Fenice) e che diventa impossibile proporre ulteriori serate proprio a causa del completamento delle recite previste.

È una stagione che trascorre quindi interamente nel segno di Giuseppe Verdi (trentanove serate su quarantotto complessive), compositore molto gradito al pubblico veneziano e che rappresenta sempre una garanzia di successo anche agli occhi

della Presidenza del massimo Teatro veneziano, ben al di là non solo del lavoro di Poniatowski – compositore peraltro dotato di una certa scioltezza e spesso anche di un certo successo – ma anche del ben più celebre (allora come ora) Gaetano Donizetti, anche se presente con uno dei suoi lavori non di prima grandezza e comunque ripreso alla Fenice per la prima e ultima volta, dopo il debutto al Teatro Apollo di Roma avvenuta un lustro prima.

Le prime testimonianze circa la genesi del lavoro lasciano intendere un interesse diretto da parte di Francesco Maria Piave. In una lettera a lui indirizzata da Verdi:

Mi dirai il prezzo che vorrai, senza complimenti, sine qua non. Amicizia ed interesse son diversa cosa. Se tu mi volessi far scrivere un'opera ti domanderei, e vorrei 30.000 lire etc... Di più bisogna che dica liberamente (e questo sia un segreto... intendi bene segreto) che dovendo noi stare lontani, ed abbisognando talvolta alcuni cambiamenti di versi o di parole o di accenti, oppure alcune accorciature (perché tu – scusami – volentieri vai talvolta per le lunghe) né volendo né avendo tempo di scrivere le alcune lettere che per questo ti scrissi le altre volte, bisogna che tu lasci a me la facoltà di fare quelle accomodate che crederei opportune.

Sono parole che possono sorprendere, ma solo fino a un certo punto: come non andare con la memoria alle richieste – cortesissime ma anch'esse perentorie – di Verdi ad Antonio Ghislanzoni, quando taglia senza ritegno una larga parte dei versi di *Aida*? Ha poi ragione il musicista: l'amicizia non deve essere confusa con il lavoro, quindi gli affari si trattano a parte, anche concedendo eventualmente

molto al poeta *in pectore*. Non ne conosciamo il motivo, ma Verdi 'ripiegò' su Temistocle Solera. La nuova scelta approderà addirittura alla stampa specializzata, nel «Pirata», periodico di grande fama: «Fr. M. Piave scriverà per M.^o Verdi i libri della primavera e carnevale 1846, invece del Sig. Solera. In ricambio egli cede a Solera il libro da musicarsi per il prossimo carnevale a Venezia» (ma in realtà sappiamo che Piave interviene in modo non influente anche nella stesura dell'*Attila*, in particolare apportando modifiche al prologo e componendo i versi per la scena finale). Quindi la simpatia tra Verdi e Piave non cessa, e il povero poeta muranese si becca, *more solito*, i consueti rimbrotti, non sempre del tutto piacevoli: «E se tu non vi sarai, sarai un *Ludro*, un *porco* un *gatto* un *cocodrillo* un *sorcio*». E, oltretutto, con raro paternalismo Verdi aveva già scritto al proposito a Piave: «Vedo che sei un bravo figliolo! Bravo, bravo: sei ragionevole, e così va bene. Non parliamo più del libro di Venezia, e penseremo a quello che scriveremo».

Nel maggio del 1844 Verdi aveva scritto a Piave una lettera assai importante, perché fa capire la dimensione del lavoro che si voleva compiere: «È tempo che parliamo dell'opera per Carnevale venturo: Mi abbisogna un argomento che vi siano quattro caratteri decisi, belli» e non sarà un caso se si sia tanto esigenti in questa richiesta. Evidentemente Lanari, che è il vero committente dell'opera, disposto a eseguirla anche altrove se vi fossero stati problemi con la Fenice, desidera di poter contare su una compagnia di canto davvero efficace. Nel progetto per l'appalto presentato alla Fenice, l'impresario propone la De Giuli o la Löwe come prima donna, Guasco come tenore, uno tra Colini, De Bassini, Varesi, Derivis, Badiali come basso baritono, mentre lascia alla scelta della Presidenza i comprimari. E la Fenice conferma queste intenzioni, optando per Sofia Löwe (che avrebbe cantato pochi mesi prima a Trieste, ma è piazza abbastanza lontana per non creare assuefazione), mentre vengono scartati il baritono Derivis e Badiali e restano in ballo gli altri tre, a loro volta successivamente scartati a favore di Natale Costantini, decisamente uno scalino al di sopra dei colleghi.

Passano cinque mesi e, alla fine di agosto, il libretto è ultimato, inoltrato a Lanari e quindi alla



Giovanni Carnevali detto il Piccio (1806-1873), ritratto di Ignazio Marini (1811-1873). Milano, Museo Teatrale alla Scala. Marini fu per Verdi il primo Oberto, il primo Attila e il primo Alcide (La forza del destino). Cantò nelle prime donizettiane di Gemma di Vergy (*conte*), Maria Stuarda (*Talbot*), Adelia (*Arnoldo*). Tra i suoi grandi ruoli: Mosè, Orovoso, Rodolfo (La sonnambula), Giorgio Valton, Bertram (Roberto il Diavolo), Marcello (Gli Ugonotti).

Presidenza della Fenice per i sempre possibili interventi della censura; pochi giorni più tardi (siamo ai primi di settembre) Verdi scrive a Escudier, il suo editore francese, per metterlo al corrente che può finalmente iniziare a scrivere l'opera. Qualche contrasto nasce al momento di decidere se inserire (come vorrebbe la Presidenza) o meno (come vorrebbe Verdi) la banda in scena, operazione gradita all'intendente austriaco e che veniva usata anche per appianare possibili incomprensioni e difficoltà («ma io sono stanco di queste bande in scena», dice Verdi).

I mesi che seguono diventano frenetici e sono decisamente aggravati da una continua malat-

tia reumatica alla schiena che costringe a letto il compositore per molti giorni, mettendolo di malumore; come se non bastasse, ai dolori articolari si aggiunge una fastidiosa gastrite, anche se va detto che qualche volta il compositore vorrebbe indulgere un pochino alla autocommiserazione... Pur tra tanti pensieri e tanti fastidi la composizione procede assai spedita, molto meglio che in tante altre occasioni, e i risultati non possono essere che positivi: la rappresentazione del 17 marzo conosce un successo, sì, ma piuttosto tiepido, accresciutosi invece esponenzialmente nelle successive serate. Ne è consapevole lo stesso Verdi, che infatti scrive a Clara Maffei: «L'*Attila* ebbe nel complesso esito assai lieto. Applausi e chiamate ve ne furono anche troppe per un povero ammalato. Forse non tutto fu compreso, e si capirà stasera». Con la contessa della Somaglia diventa assai più ottimista e più positivo: «L'*Attila* ebbe esito lietissimo. Vi furono chiamate ad ogni pezzo, ma si applaudi con maggior fanatismo l'intero atto primo. Io speravo molto sul finale secondo e terzo, ma, od io mi sono ingannato od il pubblico non ha capito, perché si applaudi con minor fervore».

Ma il culmine giunge alcuni giorni più tardi quando Verdi scriverà al conte Opprandino Arriabene: «L'*Attila* ha avuto successo lietissimo alla prima sera, ed ha fatto fanatismo alla seconda rappresentazione». E ancor più dopo la terza serata (alla quale tradizionalmente il compositore aveva l'obbligo di assistere accanto all'orchestra a subire approvazioni e disapprovazioni...). Secondo il giornale «La fama» di Milano il compositore viene accompagnato a casa «con torcie accese, al suono di eletta banda militare, fra gli stessi evviva, fra gli stessi battimano dei quali eragli stato prodigo al teatro». Inspiegabilmente l'opera, che pure a Venezia doveva aver suscitato ricordi e simpatie visto l'argomento legato tradizionalmente alla nascita della città, dovrà invece attendere oltre un secolo per essere ripresa alla Fenice.

Attila al Teatro La Fenice

1. Attila 2. Ezio 3. Odabella 4. Foresto 5. Uldino 6. Leone

1846 – Stagione di Carnevale e Quaresima
17 marzo 1846 (5 recite).

1. Ignazio Marini; 2. Natale Costantini; 3. Sofia Löwe; 4. Carlo Guasco; 5. Ettore Profili; 6. Giuseppe Romanelli; Dir. orch: Gaetano Mares; M° coro: Luigi Carcano; Cost.: Giuseppe Battistini; Scen.: Giuseppe Bertoja.

1951 – XIV Festival Internazionale
di Musica Contemporanea
12 settembre 1951
(1 recita, in forma di oratorio).

1. Italo Tajo; 2. Giangiacomo Guelfi; 3. Caterina Mancini; 4. Gino Penno; 5. Aldo Bertocci; 6. Dario Caselli; Dir.: Carlo Maria Giulini; M° coro: Roberto Benaglio; Orchestra e Coro della Radio di Milano.

1976 – Stagione Lirica 1975-1976
10 gennaio 1976 (6 recite).

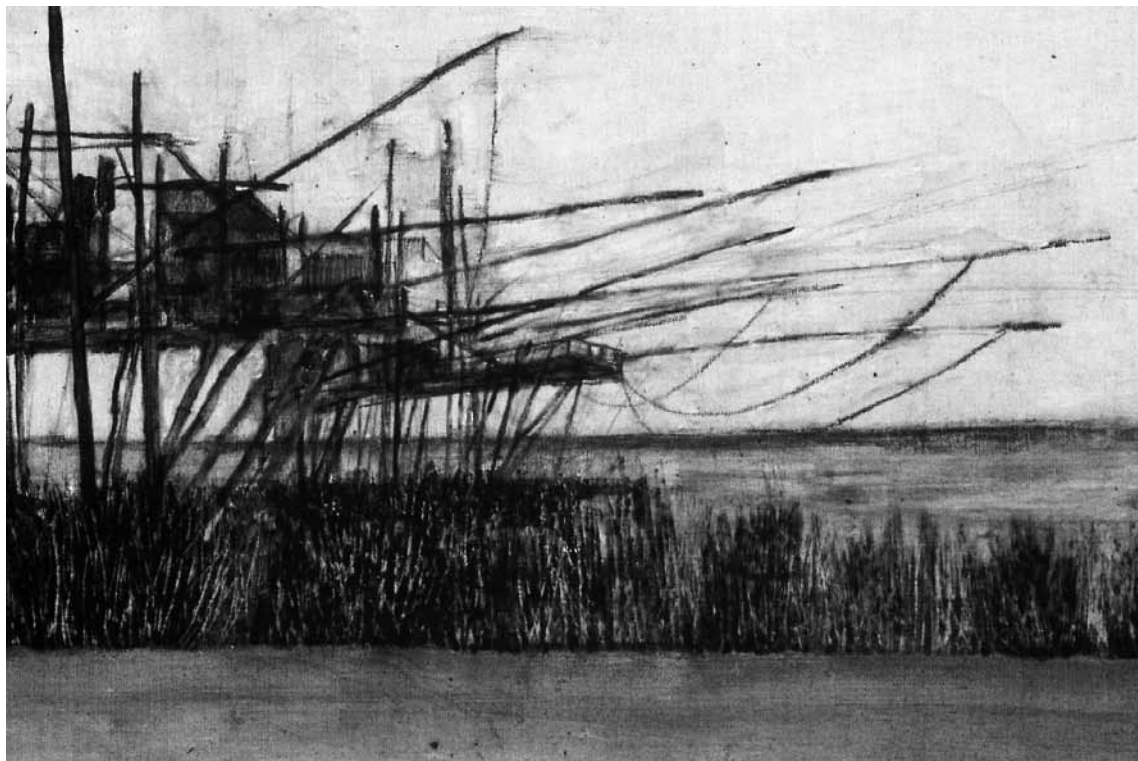
1. Boris Christoff; 2. Lorenzo Saccomani; 3. Maria Parazzini; 4. Francisco Ortiz; 5. Guido Fabbris; 6. Ledo Freschi; M° conc.: Bruno Bartoletti; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Alberto Fassini; Scen. e cost.: Pier Luigi Pizzi; All.: Teatro Comunale di Firenze.

1986 – Opera, Balletto e Teatro Musicale
27 maggio 1986 (5 recite).

1. Samuel Ramey; 2. William Stone; 3. Linda Roark Strummer; 4. Kaloudi Kaludov; 5. Aldo Botton; 6. Giovanni Antonini; M° conc.: Gabriele Ferro; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Gianfranco De Bosio; Scen.: Emanuele Luzzati (dai bozzetti di Bertoja, Venezia 1846); Cost.: Santuzza Calì.

1987 – Stagione per il bicentenario
8 gennaio 1987 (5 recite).

1. Samuel Ramey; 2. William Stone; 3. Linda Roark Strummer; 4. Veriano Lucchetti; 5. Roberto Mazzetti; 6. Giovanni Antonini; M° conc.: Gabriele Ferro; M° del coro: Ferruccio Lozer; Reg.:



Pier Luigi Pizzi, bozzetto scenico per Attila al Teatro La Fenice, 1976. Allestimento ripreso dal Maggio Musicale Fiorentino; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi.

Gianfranco De Bosio; Scen.: Emanuele Luzzati (dai bozzetti di Bertoja, Venezia 1846); Cost.: Santuzza Calì.

2004 – Stagione di Lirica e Balletto 2003-2004
PalaFenice al Tronchetto, 26 marzo 2004 (5 recite).

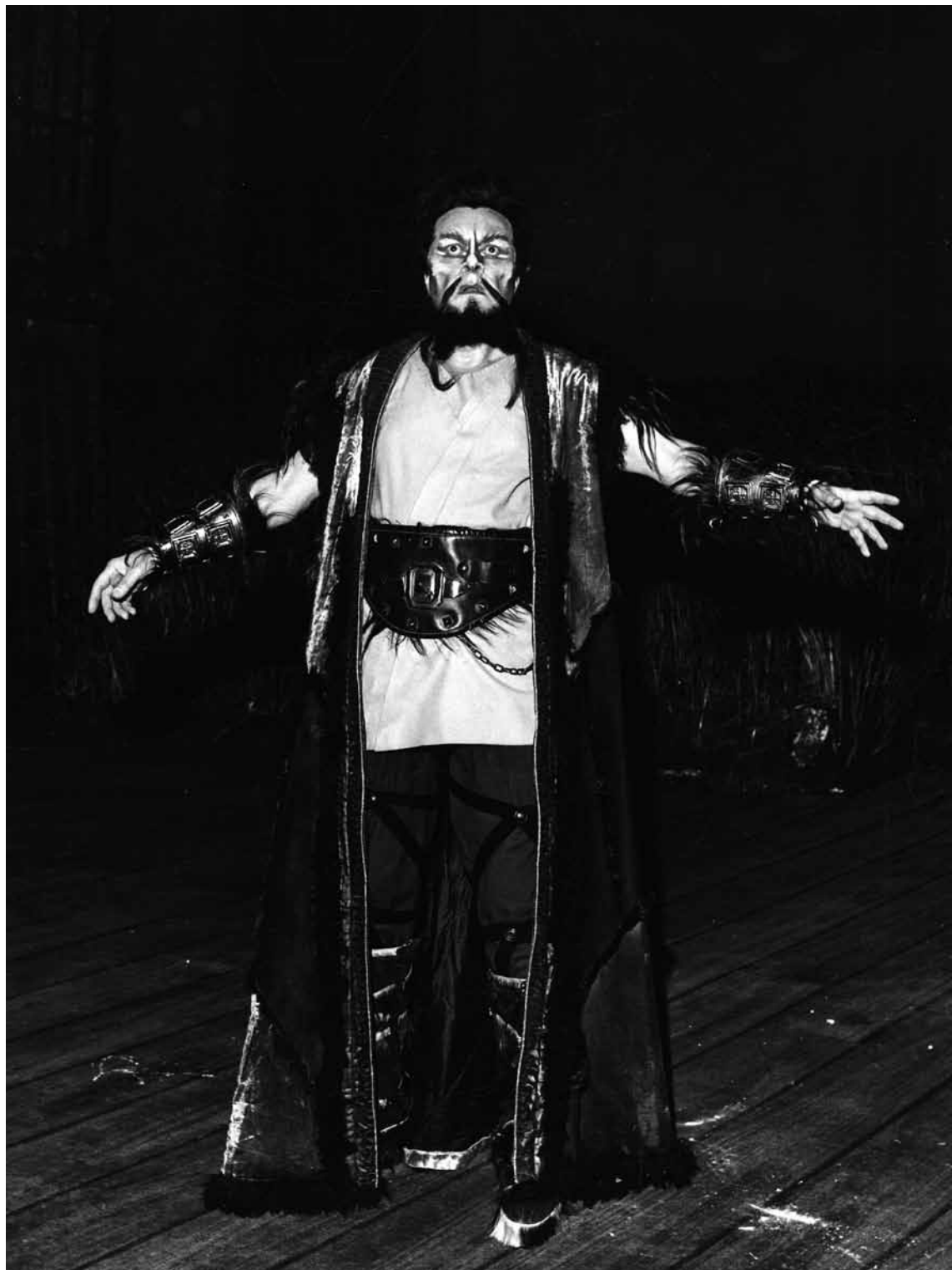
1. Michele Pertusi; 2. Alberto Mastromarino; 3. Dimitra Theodossiou (Elena Zelenskaya); 4. Kaludi Kaludow; 5. Massimiliano Tonsini; 6. Fernando Blanco; M° conc.: Marcello Viotti; M° del coro: Piero Monti; Reg., scen. e cost.: Laboratorio integrato di regia, scenografia e costume coordinato da Walter Le Moli, Margherita Palli, Vera Marzot del Corso di laurea specialistica in Teatro alla Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia.

2005 – Tournée in Giappone
Otsu, Biwako Hall, 7 maggio 2005 (3 recite).

1. Giorgio Surian; 2. Paolo Gavanelli; 3. Dimitra Theodossiou; 4. Kaludi Kaludow; 5. Massimiliano Tonsini; 6. Fernando Blanco; M° conc.: Maurizio Benini; Reg., scen. e cost.: Laboratorio integrato di regia, scenografia e costume coordinato da Walter Le Moli, Margherita Palli, Vera Marzot del Corso di laurea specialistica in Teatro alla Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia.



Foto di scena di Attila al Teatro La Fenice, 1976. Allestimento ripreso dal Maggio Musicale Fiorentino; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice. In alto Francisco Ortiz (Foresto); in basso: Maria Parazzini (Odabella) e Francisco Ortiz (Foresto).



Boris Christoff interpreta il protagonista di Attila al Teatro La Fenice, 1976. Allestimento ripreso dal Maggio Musicale Fiorentino; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

Zacharias Werner, la fonte di *Attila*

«**N**atura geniale ma caotica e impura nella vita come nell'opera, fu una drammatica espressione del pesante travaglio attraverso cui il Romanticismo dovette affaticarsi per competere di sé la realtà. Mistico allo stesso tempo e sensuale, facile preda delle sue visionarie, quasi allucinate immaginazioni e altrettanto facilmente portato a ricercare nella vita la tangibile materialità in cui essa si attua, malato di sogni e malato ancora più di disgusto di sé e di nausea, libertino e penitente, torbido e abulico, [...] trascorse un'esistenza disordinata, smaniosa e morbosa, sbandata in ogni direzione».

Questo il ritratto che di Zacharias Werner (Königsberg, 18 novembre 1768 – Vienna, 17 gennaio 1823), poeta e drammaturgo tedesco, offre nel 1937 Giuseppe Gabetti nell'*Enciclopedia Treccani*. Gabetti, illustre germanista, conosce molto bene quest'autore bizzarro ed estroso, che racchiude in sé i fermenti e le contraddizioni di un periodo storico movimentato e fertile quale il primo Romanticismo. Questa familiarità dà i suoi frutti, prima della voce enciclopedica, in un libro tutto dedicato allo scrittore, *Il dramma di Zacharias Werner* (Frattelli Bocca editori, Torino 1916), che è una vera e propria fucina di informazioni sull'autore di *Attila*, *König der Hunnen* (Attila, re degli Unni, 1808), vale a dire la fonte da cui Giuseppe Verdi ricava il suo *Attila*, grazie soprattutto al commento di una celebrità quale Madame de Staël, che aveva scritto del dramma di Werner sull'«Allemagne», invogliando il musicista a chiedere ad Andrea Maffei una traduzione del testo.

La biografia di Werner è degna di nota: figlio

di una donna che muore preda di manie religiose, il giovane Zacharias studia legge nella città natale, la stessa di Immanuel Kant (di cui ascolta diverse lezioni), per poi dedicarsi senza alcun entusiasmo al lavoro di funzionario, prima di trasferirsi a Varsavia (è qui che aderisce alla massoneria, senza però accettarne la visione fortemente illuministica). Innamorato di Jean-Jacques Rousseau e dei suoi seguaci tedeschi, dalla Polonia passa a Berlino e a Weimar, e questa fase è caratterizzata dai molti viaggi in Svizzera, Roma e Parigi. Dal punto di vista sentimentale, la sua vita è vivace e turbolenta: si sposa infatti tre volte, la prima nel 1792 con una prostituta, la seconda nel 1799 con una donna 'leggera' e incostante e la terza nel 1801 con una ragazza polacca diciottenne. Dopo tre divorzi, nel 1811, durante un viaggio in Italia, assiste al miracolo di San Gennaro e si converte definitivamente al Cattolicesimo, e nel 1814 viene ordinato sacerdote. Da questo punto in poi, tralasciata l'attività di scrittore, diventa un fervente predicatore, e i suoi sermoni dai toni allucinati e profetici riscuotono enorme successo a Vienna.

Per comprendere meglio il dissidio interiore di questo poeta – irrimediabilmente scisso tra il richiamo dei sensi e la tendenza all'ascesi mistica – vale la pena ricorrere al citato libro di Gabetti, che nel suo italiano enfatico ci lascia una descrizione estremamente vivida della sua personalità: «Questa sensualità delimita e determina anche il mondo delle sue idee. Il carattere distintivo di tutte le sue concezioni sta nella tendenza della sua mente a render materiale tutto quanto accosta. S'infiamma, affronta i più ardui problemi, accoglie idee che altri propugnarono, le assimila; ma le impronta di

sé, le rende cose concrete che i sensi possono percepire. Il suo non è più un pensare, ma un fantasiare continuo e talora strambo. [...] Rousseau gli fornisce una delle sue idee fondamentali. La natura ha dato all'uomo nel sentimento una guida delle sue azioni, un mezzo di conoscere se stesso e Dio. [...] Il sentimento è la nostra guida e conduce alla verità: chi misconosce il sentimento, misconosce la verità, e si fuorvia. Rousseau lo riconduce pure alla religione, da cui egli s'era allontanato. [...] Per il Werner, d'altronde, il ritorno alla religione era una necessità psicologica assoluta: esso era l'unico possibile scampo al dissidio inconciliabile che lo turbava. Solo lo smarrimento in Dio, nell'infinito, poteva offrirgli l'estremo rifugio: l'uomo senza intima armonia non può stare nel giusto mezzo: a lui occorre godere o negare la vita».

Il catalogo delle opere di Werner racchiude una quindicina scarsa di drammi, preceduti dalla giovanile raccolta di poesie *Vermischte Gedichte* (1789). Il primo di questi, *Söhne des Thales* (I figli della valle, 1803-1804), risente dell'influenza di Schiller, e nei suoi sei lunghi atti tratta della fine dell'ordine dei Templari. Seguono, tra gli altri titoli, due testi che raffigurano altrettanti momenti cruciali della storia del suo popolo: *Das Kreuz an der Ostsee* (La Croce sull'Ostsee, 1806, incompiuta), che narra l'avvento del Cristianesimo nella Prussia ancora pagana, e *Luther oder die Weihe der Kraft* (Lutero o La benedizione della forza, 1806) dedicato alla rivolta protestante contro la Chiesa di Roma. Posteriori sono i drammi storici *Attila, König der Hunnen* (Attila, re degli Unni, 1808), *Wanda, Königin der Sarmaten* (Wanda regina dei Sarmati, 1810), *Cunegunde die Heilige* (Cunegonda la Santa, 1815) e *Die Mutter der Makkabäer* (La madre dei Maccabei, 1820). Per quanto riguarda *Attila*, ci soccorre la voce dedicata a Werner dall'*Enciclopedia dello spettacolo*: «Il conflitto drammatico è tutto imperniato sulla vicenda amorosa, in omaggio a una sorta di utopia mistico-erotica vagheggiata dall'autore. Attila è la personificazione della forza e della giustizia, ma ha peccato contro l'amore, avendo fatto uccidere Walther, amante di Hildegunde, e scelto questa come sua concubina. Hildegunde non vive che per la vendetta».

Quanto allo stile, attingiamo ancora ai prezio-



Johann Ender (1793-1854), ritratto di Zacharias Werner (1768-1823), autore della tragedia *Attila, König der Hunnen* (1808) da cui Giuseppe Verdi trasse il suo *Attila*.

si volumi curati da Silvio d'Amico: «Werner è il principale rappresentante del dramma fatalistico in Germania. Egli ridestò il gusto del meraviglioso che, dopo Calderón e Shakespeare, sembrava scomparso dal teatro, puntando su terrificanti apparizioni di spettri, ululati di venti e tempeste, [...] moniti inesorabili dell'orologio del fato, che segna l'ora della catastrofe, avventata con infallibile puntualità sui colpevoli e soprattutto sugli'innocenti».

La leggenda di Attila e un'opera semisconosciuta

«*Flagellum Dei*», cioè 'flagello di Dio': questo è l'appellativo con cui la storiografia cristiana definisce Attila, la leggendaria figura del re degli Unni che tanti problemi creò a entrambi gli imperi romani, quello d'Oriente e quello d'Occidente. Tale soprannome fa riferimento alla ferocia che contraddistingue il condottiero e lo contrappone al mondo cristiano-romano anche dal punto di vista religioso, dipingendolo come portatore di un paganesimo dedito alla violenza e privo di qualsiasi traccia di *pietas*. Questa però è l'interpretazione che il mondo occidentale dà di un conquistatore che mette a serio rischio l'integrità dei territori imperiali.

L'immagine che gli storici moderni offrono di lui è molto più sfumata: nato presumibilmente nel 406 in una zona del Caucaso, Attila rimane per molto tempo oscurato dal fratello Bleda, re degli Unni, un popolo con ogni probabilità originario della Cina o della Mongolia, nomade e dedito alla caccia e al saccheggio (lo storico Ammiano Marcelino, 330 circa – 397 circa, nelle sue *Res Gestae* descrive queste popolazioni a tinte forti, sottolineando la loro natura guerriera e la consuetudine di 'vivere a cavallo', oltre che la fama di valenti arcieri). Soltanto alla morte di Bleda Attila diviene monarca assoluto, costruendo, di conquista in conquista, un impero di vastissime dimensioni.

I dati certi descrivono una figura più complessa del sanguinario eroe che ci è stato tramandato dalla tradizione: risulta infatti che Attila sia stato un abile politico e diplomatico, in grado di costringere Costantinopoli a pagare pesanti pedaggi in oro per evitare di essere assalita dalle sue orde. Presso

diverse mitologie e letterature europee compare come esempio di coraggio e lealtà. Con sicurezza si può definire l'avversario più temibile che i due imperi romani abbiano dovuto affrontare, come è esplicitato chiaramente anche nell'opera di Verdi, in cui l'Occidente (nelle persone di Odabella, Ezio e Foresto) esce piuttosto malconco, mentre il guerriero barbaro dimostra coraggio e generosità del tutto imprevisi.

Personaggio mitico, il suo nome (che per la verità sembra significare 'piccolo padre', quindi tutt'altro che una connotazione violenta) è divenuto proverbiale nel lessico comune. Alla sua caratterizzazione fisica contribuisce anche il ritratto offertoci dallo storico Prisco di Panion, che nel 448 partecipa a un'ambasciata presso il capo degli Unni. Nei frammenti superstiti della sua *Storia* egli lo descrive così: «Basso di statura, con un largo torace e una testa grande; i suoi occhi erano piccoli, la sua barba sottile e brizzolata; e aveva un naso piatto e una carnagione scura, che metteva in evidenza la sua origine».

Anche l'aspetto dunque entra a far parte della mitologia che caratterizza questo monarca nomade, mettendo in evidenza un'alterità rispetto al mondo 'civile' rappresentato dai Romani. Meno gloriosa, alla fin fine, appare la sua morte, non sui campi di battaglia bensì nel proprio letto, in compagnia dell'ultima delle sue spose, Ildiko, reduce da un grande banchetto: tra le diverse ipotesi, non è da escludere che il re degli Unni sia deceduto a causa di un'inarrestabile epistassi dovuta a emorragia interna, forse di natura digestiva. Giordane, lo storico bizantino del sesto secolo autore dei *Getica*, racconta che «il più grande di tutti i guerrieri do-

vette essere pianto senza lamenti femminili e senza lacrime, ma con il sangue degli uomini»: si narra, al proposito, che il corteo funebre sia stato assassinato per mantenere segreto il luogo della sepoltura.

Una personalità così forte non poteva che interessare il mondo dell'arte, a cominciare dalla pittura, e infatti Attila è più volte ritratto da artisti di ogni epoca. Basti citare, come esempio paradigmatico, il magnifico affresco di Raffaello *Incontro tra Attila e Leone Magno* (1573), che adorna la stanza di Eliodoro nei Palazzi Vaticani: per Verdi è un prezioso riferimento iconografico, tanto che durante la lavorazione del suo *Attila* chiederà allo scultore Vincenzo Luccardi, che viveva a Roma, di 'riprodurre' per lui la figura del guerriero ivi rappresentata attraverso uno schizzo e una descrizione scritta.

Anche la musica, naturalmente, si interessa al nostro personaggio. Prima di destare l'interesse di Verdi, Attila era già stato protagonista di numerose composizioni. Nel Seicento, ad esempio, il tedesco Johann Wolfgang Franck (1644-1710) scrive un'opera barocca intitolata *Attila*, con libretto anonimo, la cui prima rappresentazione avviene ad Amburgo nel 1682. Va poi citato l'*Ezio* di Metastasio, anche se le vicende lì narrate sono posteriori alla caduta del re degli Unni e raccontano dei successivi intrighi di palazzo romani. Il poeta, vera *star* del suo tempo, ispira compositori del calibro di Händel, Galuppi e Jommelli – per citare solo i più celebri – che in pieno Settecento si cimentano nel musicare l'opera intitolata al generale romano. Nel secolo successivo Attila torna protagonista grazie a Giuseppe Farinelli (1769-1836), che propone la sua versione, con il medesimo titolo utilizzato da Verdi e il libretto di Gaetano Rossi (il debutto avviene a Livorno nel 1806). Un'opera analoga, intitolata *Attila in Aquileia, ossia Il trionfo del re dei Franchi* va in scena pochi anni dopo, nel 1818, a Palermo, con musiche di Giuseppe Mosca e libretto di Antonio Simone Sogradi.

Ma proprio Venezia, patria del melodramma, ricorre al condottiero unno in più occasioni: di un solo anno precedente l'opera di Verdi è la composizione di Francesco Malipiero, nonno del più famoso Gian Francesco: anche *Ildegonda di Borgogna*, così titolata dall'editore Ricordi e andata

in scena per la prima volta al Teatro Apollo il 15 novembre 1845, si basa sulla tragedia di Zacharias Werner. Piave informò Verdi di questa particolare 'coincidenza' – due allestimenti tratti dal medesimo testo venivano presentati nella stessa stagione e nella stessa città, a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro – in una lettera del 27 ottobre, aggiungendo una precisazione rassicurante: «Il maestro Malipiero darà il suo *Attila* all'Apollo; ma ohimè la compagnia non mi par tale da far risaltare nulla a questo mondo».

Ancora prima si colloca l'*Attila* di Pietro Andrea Ziani (1616-1684), musicista affermato al tempo, che compone la partitura a partire dal testo del poeta Matteo Noris (1640-1714), librettista altrettanto autorevole e figura di spicco del teatro musicale lagunare, che vede la luce nel 1672 al Teatro SS. Giovanni e Paolo. Vale la pena citare l'argomento: «Nelle più folte nevi della Scitia gelata si generò questo folgore che quasi incenerì il mondo tutto, Attila il flagello dei re, e il terrore dell'universo; ingombrò di sangue la Pannonia, di cenere il Belga, e la maggior parte della Gallia. [...] Precipitò con un diluvio di cinquecento mila barbari all'inondazione dell'Italia; nulla temendo i funesti presagi dell'auspici distrusse Aquileia; e avrebbe anco resi prigionieri del suo Caucaso i sette colli di Roma, se le minacce di s. Leone non avessero atterrito questo orribile dragone delle meotiche paludi. Invaghito per fama delle bellezze di Onoria, [...] l'imperatrice fuggita da Roma con Torismondo l'amante, stabilì la pace con Augusto; in fine morì per mano amica». Anche qui, l'intreccio storico si fonde con una tormentata relazione sentimentale: si fa riferimento a Onoria, sorella dell'imperatore d'Occidente Valentiniano III, che – costretta dal fratello a sposare un anziano patrizio romano – si rivolge ad Attila chiedendogli aiuto.

Al di là delle diverse interpretazioni – molti sono anche i balletti incentrati sulla sua figura, a partire dal Seicento – resta il fatto che questo antico guerriero è riuscito a ispirare innumerevoli rappresentazioni di sé e della storia che ha contribuito a costruire.

Attila al cinema

di Roberto Pugliese

Come molti altri celebri *villain* della storia (Nerone, Caligola, Dracula, Lucrezia Borgia ecc.) anche la figura di Attila non gode, al cinema, di ottima stampa. Prevalgono cioè i facili stereotipi del selvaggio strangolapreti, del 'barbaro invasor' infido e spietato, avido e superstizioso. Naturalmente ciò varia a seconda delle latitudini, giacché per l'Impero bizantino e romano d'Oriente egli rappresentava un autentico mostro, cui la leggenda attribuiva addirittura pratiche cannibali, mentre nelle aree dominate dal suo impero egli è considerato un condottiero valoroso e un nobile re.

Quasi una maschera, dunque, che non a caso prevale nelle prime trasposizioni cinematografiche del personaggio: agli albori della settima arte risale l'*Attila* interpretato e diretto nel 1918 da Febo Mari (al secolo Alfredo Rodriguez), celebre per aver firmato due anni prima l'unica interpretazione cinematografica di Eleonora Duse, *Cenere*; una sontuosa ricostruzione suddivisa in sei quadri che inizia con l'uccisione per mano di Attila del fratello Bleda, reo di cercare la pace con i Romani, prosegue con le sue vittoriose campagne alla testa degli Unni in parallelo con le sue conquiste amorose e si conclude con il suo assassinio per mano di Onoria, la donna che gli era stata offerta per aver risparmiato Roma dalla distruzione.

Poco meno di un quarantennio dopo, in piena era dei *peplum* spesso realizzati in coproduzione tra Cinecittà e Hollywood, due film riprendono nel medesimo anno, 1954, la figura del capo barbaro affidandola a due attori molto particolari e straordinariamente dotati del *physique du rôle*. *Attila* di Piero Francisci, un ex-documentarista

specializzatosi nel genere mitologico, è un *kolossal* che vanta l'interpretazione di Anthony Quinn in una lettura epico-critica del personaggio, posseduto da un'indomabile natura guerriera che lo spinge prima al fratricidio, poi a sfidare un inetto imperatore Valentiniano, per arrestarsi solo dinanzi a papa Leone I. La sceneggiatura firmata da Ennio De Concini e Primo Zeglio, con il contributo del regista americano Richard Sarafian, evidenzia le differenze tra la rude ma genuina natura della corte barbara e quella, molle e intrigante, della corte romana, mentre Quinn – che era contemporaneamente impegnato nelle riprese della *Strada* di Fellini – cerca di contenere il proprio istrionismo, affiancato da Irene Papas (la moglie Grune) e da una Sophia Loren agli esordi (Onoria).

Ma è *Il re dei barbari* del grande Douglas Sirk, maestro del *melò*, a vedere calato nel personaggio l'attore con il quale più di ogni altro esso poteva identificarsi: Jack Palance, al secolo Volodymyr Palahniuk, origini ucraine ed ex-minatore, volto tra i più inconfondibili e temibili di Hollywood. Anche se il protagonista qui è il centurione Marciano (Jeff Chandler), è senz'altro Palance con la sua caratterizzazione orgogliosamente sopra le righe a monopolizzare l'attenzione, in una messinscena fiammeggiante (straordinaria la fotografia di Russell Metty nella Death Valley californiana, *set* di tanti *western*) e dalle tonalità quasi espressioniste.

Per avere una versione più problematica e complessa del personaggio occorrerà attendere il 1972, con *La tecnica e il rito*, produzione italiana per la Rai firmata dal grande maestro ungherese Miklós Jancsó. Scritto dalla sceneggiatrice Giovanna Gagliardo (all'epoca anche compagna del

regista) e interpretato da József Madaras, il film prosciuga il personaggio del condottiero da ogni orpello leggendario per soffermarsi sulla figura del capo carismatico in senso politico e simbolico, riflettendo a fondo sull'essenza irrazionale del potere e senza nulla concedere all'aspetto meramente spettacolare.

Il che non si può certo dire della miniserie tv *Attila – Il cuore e la spada* (2001), diretta per la USA Cable Network dall'ex-attore Dick Lowry e scritta da Robert Cochran (il creatore della serie action 24 con Kiefer Sutherland): qui la mitopoiesi del personaggio, interpretato da Gerard Butler (già Leonida in *300*) è assoluta, in una *novelization* che lo dipinge come grande condottiero, grande stratega e grande amatore: il tutto in parallelo con la descrizione di un Impero romano colto nella sua inarrestabile e decomposta decadenza morale e politica.

Tralasciando citazioni e comparsate varie (il personaggio, interpretato da Patrick Gallagher, riaffiora nel *dream team* di *Una notte al museo*, 2006, e un 'Attila the frog' figura nelle *Tartarughe Ninja alla riscossa*, 1987) non possiamo esimerci dal citare la deriva parodistica di *Attila flagello di Dio* (1982) di Castellano & Pipolo: una riscrittura demenziale del personaggio, trasfigurato in Ardarico da Segrate a capo di un esercito che vorrebbe rifarsi all'Armata Brancaleone ma senza possederne la lievità surreale: con l'aggravante di un Diego Abatantuono completamente fuori controllo. Ma questa – è davvero il caso di dirlo – è un'altra storia.



Jack Palance, nato Volodymyr Palabniuk, incarna Attila nel film *Sign of pagan (Il re dei barbari)* di Douglas Sirk, 1954.



Foto di scena di Attila al Teatro La Fenice, 1986 e 1987. Regia di Gianfranco De Bosio, scene di Emanuele Luzzati dai bozzetti di Giuseppe Bertoja del 1846, costumi di Santuzza Calì. Archivio storico del Teatro La Fenice. Nelle due foto, Samuel Ramey impegnato nel ruolo di Attila.



Francesco Maria Piave (1810-1876): il poeta muranese completò la stesura del libretto di Attila. Per Verdi scrisse anche i libretti di Ernani, I due Foscari, Macbeth, Il corsaro, Stiffelio, Rigoletto, La traviata, Simon Boccanegra, Aroldo e La forza del destino.

«Benedetti corni!»

ESTRATTO DALLA LETTERA DI GIUSEPPE VERDI A FRANCESCO MARIA PIAVE
MILANO, 16 AGOSTO 1846

«Ho bisogno d'un favore – d'una Romanza con recitativo e due strofette l'argomento sarà un amante che si lagna dell'infedeltà dell'amata (robe vecchie!) farai 5 o 6 versi di Rec.^o poi due quartine in versi ottonarj: ogni due versi vi sia il tronco che così è più facile...

Ti raccomando siano patetici e piangolosi: farai dire a quell'imbecille d'amante che egli avrebbe data la sua porzione di paradiso e ch'Ella la *[sic]* ricompensato con... Corna... Evvivano sempre i corni: Benedetti!... Oh se... potessi vorrei farne sempre!...»

Gioachino Rossini, con una lettera del 21 luglio 1846, chiese a Verdi una nuova romanza per il tenore Nicola Ivanoff, che l'avrebbe cantata in occasione della ripresa di *Attila* al Teatro Grande di Trieste. Verdi accettò, e incaricò Piave di stendergli i versi. Ivanoff cantò la romanza «Sventurato! alla mia vita» (III; 1) sia a Trieste (28 settembre 1846) che al Teatro Regio di Torino (26 dicembre 1848).

Verdi non amava compiacere i cantanti che gli chiedevano arie sostitutive, ma in questo caso, essendo Rossini a chiederglielo, non poté dire di no; nella missiva per il librettista veneziano redatta a Milano il 16 agosto 1846, il compositore sembra sfogare il suo malumore, scrivendo un po' di fretta, non preoccupandosi di qualche errore di ortografia (evidentemente, per questa lettera non si è valso delle correzioni della sua Giuseppina!), e lasciandosi andare a confidenze che poteva condividere soltanto con l'amico Piave, sempre al corrente di quelle spedizioni cui alludono le corna.



Foto di scena di Attila al PalaFenice di Venezia, 2004. Laboratorio integrato di regia, scenografia e costume coordinato da Walter Le Moli, Margherita Palli, Vera Marzot del Corso di laurea specialistica in Teatro alla Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia. Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

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. Apprezzato interprete del melodramma italiano, è ospite dei principali teatri e festival italiani, europei e statunitensi, e dirige 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 più significativi della sua carriera, *Armida* al Metropolitan, *Don Carlos* 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, *Il trovatore*, *La traviata* e *Tosca* a Venezia, *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 debutta alla Scala con *Oberto, conte di San Bonifacio*. Nel 2015 inaugura la stagione dell'Arena di Verona con *Nabucco*. Tra gli impegni del 2016, *Lucia di Lammermoor* (Parigi), *Otello* (Macerata), *Linda di Chamounix* (Roma), *I Capuleti e i Montecchi* (Barcellona), *Maria Stuarda* (New York).

DANIELE ABBADO

Regista. Tra le sue regie si ricordano *Nabucco* (Teatro alla Scala, Covent Garden), *Don Carlos* (Wiener StaatsOper), *Rigoletto* (Fenice), *Madama Butterfly* (Bari, Venezia, Beijing, Seoul), *Oberon* (Toulouse),

The Rape of Lucretia (Genova, Reggio Emilia, Siviglia, Madrid, Firenze). Una costante della sua attività sono le collaborazioni con autori contemporanei (Luciano Berio e Hans Werner Henze) e con compositori quali Giorgio Battistelli, Matteo D'Amico, Helmut Oehring, Fabio Vacchi. Molti gli autori e i titoli del Novecento storico affrontati in anni recenti. L'allestimento del *Prigioniero* e *Il volo di notte* di Luigi Dallapiccola, prodotto dal Maggio Musicale Fiorentino, ottiene il Premio Abbiati 2005. Dal 2002 al 2012 è direttore artistico della Fondazione I Teatri di Reggio Emilia. Nella stagione 2015-2016 allestisce *Pélleas et Mélisande* al Teatro dell'Opera di Firenze, e a Barcellona firma una nuova produzione di *Nabucco*, ripresa poi alla Royal Opera House di Londra. Fra gli impegni del 2016, *Falstaff* (Lirico di Cagliari), *Tosca* (Daegu Opera House, Arts Center e Korea National Opera di Seoul, Regio di Torino). Ha inoltre ideato la maratona di lettura «Voci della città» (Bookcity a Milano).

GIANNI CARLUCCIO

Scenografo, costumista, *light designer*. Nasce a Milano, dove frequenta l'Accademia di Belle Arti e si diploma nel 1981. Dopo una breve collaborazione come assistente di Pier'Alli, nel 1983 inizia la propria attività di scenografo e costumista – e, in diverse occasioni, di regista – firmando le messinscène di *Suor Angelica* di Puccini, *Les Pêcheurs de perles* di Bizet, *In Limine* di Tardieu e *Il duello* di Cechov. Collabora con registi quali Daniele Abbado, Roberto Andò, Moni Ovadia e Walter Pagliaro. Tra i principali lavori si ricordano *Wozzeck* di Alban Berg e le numerose collaborazioni con Abbado: *Il*

prigioniero e *Volo di notte* di Luigi Dallapiccola, vincitore del Premio Abbiati, la trilogia mozartiana *Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* a Verona, e, lo scorso anno, il *Pélleas et Mélisande* per il Maggio Fiorentino. Debutterà sul grande schermo firmando le scene di *Viaggio segreto* e *Viva la libertà* di Roberto Andò. Collabora inoltre per il teatro con Marco Tullio Giordana e Marco Bellocchio. Nel 2016 firma le scene e le luci de *Les Huguenots* a Kiel con il regista Lukas Hemleb.

DANIELA CERNIGLIARO

Costumista. Nata a Palermo, dove si laurea all'Accademia di Belle Arti, inizia la sua carriera dedicandosi prevalentemente alla scenografia collaborando agli spettacoli del Teatro Biondo. È assistente di Lorenzo Ghiglia, Santuzza Calì e Pier'Alli. Debutterà come costumista con *La locanda invisibile* di Franco Scaldati diretta da Roberto Guicciardini. Per il Festival di Palermo sul Novecento realizza i costumi della *Crociata dei fanciulli* di Marco Baliani e Goran Bregović, e di *Centro divagazioni notturne* (regia Claudio Collovà). Realizza i costumi di opere, documentari e cortometraggi lavorando, tra gli altri, con Francesco Micheli, Roberto Andò, David Riondino, Ficarra e Picone, Alessandro D'Alatri, Maria Maglietta. Fra gli impegni del 2016, *Norma* (regia Ugo Giacomazzi e Luigi Di Gangi) e *Non badare ai miei Killer* (Cutino e Verdastro).

ROBERTO TAGLIAVINI

Basso, interprete del ruolo di Attila. Nato a Parma, intraprende lo studio del canto con Romano Franceschetto. Nel 2005 debutterà al Regio di Parma nell'*Alceste* di Gluck: da qui comincia una carriera che lo vede esibirsi nei principali teatri italiani ed europei in un repertorio che spazia da Mozart a Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi. Nel 2009 è stato votato come miglior interprete nella stagione del Teatro Verdi di Trieste per l'esecuzione del ruolo di Selim nel *Turco in Italia*, e l'anno successivo ha vinto il premio come miglior giovane cantante al Verdi Festival di Parma per *I due Foscari* e la *Messa da Requiem* di Verdi. Tra le tante opere cui ha partecipato si ricordano almeno *Il viaggio a Reims* alla Scala, *Il barbiere di Siviglia* a Palermo e all'Opernhaus di Zurigo, *La serva padrona* al San Carlo di

Napoli, *Giovanna d'Arco* al festival di Salisburgo e – nel ruolo del titolo – *Attila* di Verdi al Filarmico di Verona. Tra i suoi recenti successi si menzionano inoltre *Il viaggio a Reims* e *Il trovatore* ad Amsterdam, *Otello* di Rossini alla Scala, *Aida* e *Il barbiere di Siviglia* all'Arena di Verona, *I puritani* e *I due Foscari* a Madrid.

JULIAN KIM

Baritono, interprete del ruolo di Ezio. Nato a Seoul, vi inizia lo studio del canto per proseguirlo al Conservatorio di Milano, dove si diploma nel 2010 con Stelia Doz. Premiato ai concorsi Aragall, Biotte, Tebaldi, Viñas e Voci verdiane, vincitore del Concorso di Tolosa 2012, dal 2008 si esibisce in Italia e all'estero in opere di Mozart (*Le nozze di Figaro*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Bellini (*I puritani*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*), Verdi (*Giovanna d'Arco*, *La traviata*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlos*), Puccini (*La bohème*, *Madama Butterfly*), Wagner (*Das Rheingold*). Dal 2010 collabora frequentemente con Myung-Whun Chung cantando *La traviata*, *Simon Boccanegra* e *La bohème* a Seoul, il gala verdiano del Festival di Pasqua 2013 di Salisburgo, estratti da *Rigoletto* e dalla *Traviata* in tournée in Giappone con il Teatro La Fenice. Fra gli impegni più recenti del 2016, *Il barbiere di Siviglia* all'Opera di Firenze, *Simon Boccanegra* (Paolo Albani) con il Teatro alla Scala a Seoul e Shanghai e *Fidelio* all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. In Fenice canta Figaro nel *Barbiere di Siviglia* (2016, 2014), Paolo Albani in *Simon Boccanegra* (2014), Marcello nella *Bohème* (2014 e 2013).

VITTORIA YEO

Soprano, interprete del ruolo di Odabella. Nasce a Seoul, Corea, dove inizia gli studi musicali. Si laurea all'Università Seokyeog in canto lirico e si trasferisce quindi in Italia, dove si diploma al Conservatorio Arrigo Boito di Parma e all'Accademia Chigiana di Siena. Si laurea con il soprano Rajna Kabaivanska all'Istituto musicale Vecchi-Tonelli di Modena. Vince numerosi concorsi internazionali e vanta al suo attivo una nutrita attività concertistica con importanti orchestre nazionali e internazionali. Nel 2015 è Elvira nell'*Ernani* al Festival di

Salisburgo diretta da Riccardo Muti, che la dirige anche in *Macbeth* a Stoccolma; nel 2014 è Fior-diligi in *Così fan tutte*, nel 2013 è Lady Macbeth (*Macbeth*). Canta per la prima volta il ruolo di Cio-cio-san in *Madama Butterfly* nel 2013 (Salso-maggiore, Vigevano, Fiorenzuola). Per il Regio di Parma interpreta Musetta nella *Bohème* e Gilda in *Rigoletto*; per il Sarzana Opera Festival è Leonora nel *Trovatore* in forma di concerto (2012). Tra gli impegni più recenti, *Giovanna d'Arco* al Regio di Parma, *Macbeth* al Savonlinna Opera Festival e al Comunale di Ravenna. Alla Fenice canta *Madama Butterfly* (2016).

STEFAN POP

Tenore, interprete del ruolo di Foresto. Nato a Bistrita (Romania) si diploma all'Accademia musicale Gheorghe Dima di Cluj-Napoca. Vincitore di numerosi concorsi, calca i palcoscenici dei più importanti teatri internazionali cantando *Il matrimonio segreto* (Paolino), *L'elisir d'amore* (Nemorino), *La traviata* (Alfredo), *La sonnambula* (Elvino), *Otello* (Cassio), *Rigoletto* (duca di Mantova), *Faust*, *La bohème* (Rodolfo), *Der Rosenkavalier* (Tenore Italiano), *Don Giovanni* (Don Ottavio), *Norma* (Pol-lione) e *Roberto Devereux*. Intensa anche l'attività concertistica (Romania – con le più prestigiose orchestre sinfoniche –, Seoul, Shanghai), che lo ha visto impegnato nella prima esecuzione assoluta della *Colinda balada* op. 46 di György Kurtág con la Transilvania Philharmonic Orchestra di Cluj-Napoca. Lavora con importanti direttori d'orchestra quali, tra gli altri, Pidò, Battistoni, Gatti, Young, Wellber, Letonja, López-Cobos, Campanella, Morandi, Luisi, Mehta, Santi. Fra gli impegni più recenti, *Norma*, *Faust* e *Rigoletto*. Alla Fenice interpreta *La traviata* (2016).

ANTONELLO CERON

Tenore, interprete del ruolo di Uldino. Figlio d'arte, studia dapprima da baritono e in un secondo tempo da tenore. Sotto la guida di Teresa Perdoncin vince numerosi concorsi. Frequenta il corso di arte scenica e vocale del Teatro Grande di Brescia con Gabriella Pertusi e Alberto Leone. Partecipa a importanti allestimenti in Italia e all'estero cantando in lavori di Rossini (*Moïse et Pharaon*), Bellini

(*Norma*), Verdi (*Nabucco*, *Macbeth*, *I due Foscari*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Aida*, *Otello*), Puccini (*Il tabarro*, *Turandot*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Giordano (*Andrea Chénier*), Pizzetti (*Assassinio nella cattedrale*). Collabora con direttori quali, fra gli altri, Muti, Chailly, Bartoletti, Gergiev, Gatti, Oren, Armiliato, Renzetti, e registi quali Vick, Abbado, Zeffirelli, Ronconi, Pizzi, De Bosio, Fourny, Lawless, Tiezzi, Cobelli, Barberio Corsetti. Fra gli impegni più recenti, *Il tabarro*, *Il trovatore*, *Aida*, *Gianni Schicchi*, *Rigoletto* e *Attila*. Alla Fenice incarna Flavio nella *Norma* (2016) e Roderigo nell'*Otello* diretto da Myung-Whun Chung (2013 e 2012).

MATTIA DENTI

Basso, interprete del ruolo di Leone. 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 (*Nabucco*, *Attila*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Otello*, *Falstaff*), Puccini, Cilea, Meyerbeer, Bizet, Musorgskij, Prokof'ev, Britten. Alla Fenice ha interpretato *La traviata* (2016, 2015, 2014, 2013), *Otello* (2014, 2013, anche in *tournee* in Giappone con Myung-Whun Chung, 2012), *L'Africaine* (2013), *Boris Godunov* (2008).

Philippe Donnet: «Generali e Venezia, un rapporto antico»

a cura di Ilaria Pellanda

 *Conversiamo con Philippe Donnet, Group Ceo di Generali.*

L'Italia festeggia quest'anno il settantesimo anniversario della nascita della Repubblica. Generali è una delle aziende più importanti del nostro Paese, si può certamente affermare che il sistema-Paese è cresciuto anche con il 'sistema-Generali'. Qual è il vostro ruolo nel contribuire allo sviluppo nazionale?

Generali ha avuto sicuramente un ruolo di rilievo nello sviluppo del Paese, e oggi con più di 14.000 collaboratori, 6800 punti vendita, 25 miliardi di euro di raccolta, 15 milioni di contratti assicurativi e 10 milioni di clienti sul territorio non può che essere considerata un'azienda pilastro dell'economia italiana. Generali è anche importante per la crescita del Paese in qualità di grande investitore istituzionale. Siamo tra i più importanti gestori di risparmio in Italia e ci impegniamo ad allocare questo risparmio in numerosi strumenti finanziari, stimolando di conseguenza l'economia reale. Inoltre il nostro *business* ha tipicamente un ruolo sociale che non può che influire sul benessere delle persone. Ci occupiamo, infatti, di protezione delle famiglie e delle imprese.

Dal suo punto di vista, e dal suo osservatorio privilegiato, come vede la situazione economica dei prossimi anni?

Credo che perdurerà un contesto di incertezza dovuto allo scenario geopolitico, specie con riferi-

mento alle recenti elezioni negli Stati Uniti, alle negoziazioni per la Brexit e alle preoccupazioni circa il referendum in Italia e le elezioni che si terranno il prossimo anno in Francia e Germania. È proprio in queste fasi turbolente e volatili dei mercati che il ruolo degli assicuratori diventa importante: il *business* assicurativo per sua natura si occupa di proteggere i suoi clienti attraverso i cicli e l'incertezza guardando a un orizzonte di lungo termine. Oggi viviamo in una situazione molto delicata, ma voglio dire chiaramente che rimango molto ottimista sul potenziale dell'Europa in generale e dell'Italia in particolare, espresso soprattutto dal suo incredibile capitale umano.

La Fenice realizza ampi progetti per i giovani, investendo molto sulle nuove generazioni. Cosa può consigliare a coloro che si stanno avvicinando oggi al mondo del lavoro e si trovano di fronte a sfide professionali che, dato il contesto generale, si rivelano sempre più complesse e difficili?

Non siamo purtroppo nel momento migliore per affacciarsi al mondo del lavoro, che rispetto a qualche anno fa è profondamente cambiato. Non si ricerca più la sola conoscenza di un 'mestiere', ciò che fa la differenza oggi sono le cosiddette *soft skills*: il *problem solving*, l'inventiva, la capacità di comunicazione, di lavorare in *team* e, fondamentale, la conoscenza del mondo digitale. Il mio consiglio è di provare esperienze lavorative – ed extralavorative – diverse durante il periodo di studi e di selezionare le offerte di lavoro in base alle proprie attitudini e alle proprie passioni.

Quale pensa debba essere il ruolo della cultura nello sviluppo sociale di una nazione?

Penso che debba avere un ruolo da protagonista specie in Italia dove la ricchezza artistica e culturale è enorme e nella Costituzione, all'articolo 9, viene espressamente detto che la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica, e tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione. Occorrerebbe dare maggiore rilievo al valore della cultura e delle industrie culturali in quanto fonti di creatività e innovazione per lo sviluppo sostenibile e di opportunità per le generazioni future. La cultura e la creatività dovrebbero diventare parte della crescita e delle strategie di sviluppo di un Paese, contribuendo così alla rivitalizzazione delle economie nazionali oltre che all'occupazione e allo sviluppo locale.

Vorrei che raccontasse in breve gli obiettivi del progetto «Valore Cultura», con cui Generali Italia sostiene l'arte e la cultura del nostro Paese.

Il progetto «Valore Cultura» ha l'obiettivo di promuovere e sostenere le attività culturali in Italia ed esprime l'impegno della Compagnia nel proteggere e valorizzare l'arte e la cultura supportando la diffusione del patrimonio artistico, per sostenere lo sviluppo economico e culturale con attività diffuse sul territorio. Con «Valore Cultura», Generali Italia si propone di facilitare la diffusione e l'accessibilità di questo patrimonio a un pubblico sempre più vasto. Nel 2016, nell'ambito del progetto, sono state sostenute quindici iniziative culturali su tutto il territorio nazionale, tra cui mostre, premi letterari e concerti.

Generali è legata a Venezia, una città che in questo momento sta affrontando e tentando di risolvere molti problemi. Qual è il suo pensiero riguardo a questo?

Venezia fa parte della storia di Generali. La Compagnia, infatti, iniziò a svolgere in questa città la propria attività nel 1832, all'interno delle Procuratie Vecchie, edificio storico di Piazza San



Philippe Donnet.

Marco. Dal canto nostro, visto il profondo legame che unisce Generali alla città di Venezia, ci siamo impegnati nel restauro delle Procuratie Vecchie, lavoro che è iniziato lo scorso anno e ci permetterà di realizzare gli interventi necessari per ridare nuovo impulso a questo palazzo unico al mondo a beneficio anche di tutta la città di Venezia. Recentemente abbiamo anche contribuito alla riapertura al pubblico di Palazzo Cini, una casa museo speciale simbolo di eccellenza artistica e patrimonio della città.

Grazie a lei Generali è rientrata tra i soci sostenitori della Fenice, consolidando così un rapporto che proprio all'indomani dell'incendio l'azienda stessa aveva rafforzato, contribuendo subito alla ricostruzione. Quale rapporto lega Generali al Teatro?

Si tratta di un rapporto di lunghissima data. Le Assicurazioni Generali erano assicuratori del Te-

atro già nei primi anni dopo che la Compagnia fu fondata nel 1831, e contribuirono a risarcire i danni del primo grande incendio – quello del 1836. Purtroppo lo stesso evento è accaduto a centosessant'anni di distanza, nel 1996, quando il Teatro è andato nuovamente a fuoco e anche in questo caso siamo stati accanto alla Fenice. Il Teatro La Fenice fa parte del patrimonio operistico italiano e mondiale. Dalla sua apertura al pubblico nel 1792, in questo Teatro sono state inaugurate tante celebri opere e concerti che hanno arricchito fino a oggi, e arricchiranno nel futuro, tutta l'umanità. Ed è per questo che Generali Italia ha deciso di sostenere il Teatro La Fenice nell'ambito di «Valore Cultura», l'iniziativa di cui parlavo prima. Nel caso della Fenice si tratta anche di una celebrazione del nostro legame storico con una città che ha visto i nostri primi sviluppi come impresa assicurativa e che rappresenta in modo davvero unico la ricchezza artistica italiana.

Lei ha un rapporto personale e affettivo con la città d'acqua: quali sono i luoghi che preferisce frequentare?

Anzitutto, voglio affermare la mia passione per questa città in qualsiasi stagione dell'anno e con qualsiasi condizione atmosferica. Con il sole, con la pioggia o con la nebbia, Venezia è sempre affascinante e magica. Ogni calle, ogni piazza, ogni canale trasmette la storia unica e gloriosa di Venezia ed è fonte d'ispirazione, come tutte le cose belle. Nei suoi angoli sento la storia di Venezia, quando la città ducale dominava i commerci nel Mediterraneo e con il vicino Oriente. La ricchezza di Venezia era collegata al suo modello di governo: Venezia è stata una delle più antiche Repubbliche del mondo. Un esempio di eccellenza, non solo nella capacità di realizzare una crescita economica prodigiosa, ma anche nel saper governare tale crescita attraverso la rappresentanza di tutti i cittadini e l'apertura a popoli e influenze culturali diverse. Se dovessi citare un angolo di Venezia, sceglierei Campo Santo Stefano, che riflette questa storia straordinaria e dove spesso mi piace sostare.

Ci può dire una sola cosa che vorrebbe fosse cambiata a Venezia per renderla più vivibile?

Venezia è una città unica al mondo, sia per la presenza dell'acqua e della laguna, sia per le sue meravigliose architetture. Per queste ragioni, è una delle principali mete turistiche internazionali. È necessario tenere in considerazione questo aspetto per poter comprendere davvero la situazione complessa di questa città. Se c'è una cosa che auspico per aumentare la qualità della vita a Venezia, è che gli attori pubblici e privati che operano in città e nelle aree limitrofe si impegnino a far scoprire tutte le ricchezze che questa città offre, e che sicuramente non possono esaurirsi in una visita di poche ore. Venezia merita indubbiamente ben più che un turismo 'mordi e fuggi'.

Lei è ormai un veneziano d'adozione, come mai secondo lei i francesi amano tanto questa città?

Per le stesse ragioni per cui tutto il mondo ama Venezia! Venezia è sogno, è meraviglia. Venezia esprime quanto di meglio l'Italia può offrire: l'arte, la cultura, la storia, le tradizioni, l'eccellenza eno-gastronomica, l'affabilità e l'ingegno dei suoi abitanti. E naturalmente la musica, di cui la Fenice è esempio illustre.

Con «L'opera metropolitana» la Fenice incontra il territorio veneziano

Sil 18 ottobre scorso si è inaugurato il progetto «L'opera metropolitana», organizzato e promosso dalla Fondazione Teatro La Fenice insieme alla Fondazione di Venezia con l'obiettivo di portare nell'intera zona dell'ex Provincia di Venezia le eccellenze del Teatro lagunare. L'iniziativa, dopo un periodo di rodaggio e di sperimentazione attiva, ha visto la sua realizzazione concreta grazie al supporto della Città metropolitana, che vi ha aderito con vivo entusiasmo. L'idea, scaturita in embrione qualche tempo fa dai vertici delle due istituzioni cittadine, parte dal presupposto che un territorio non possa identificarsi esclusivamente nei suoi confini politici e amministrativi, ma debba invece vivere di un progetto culturale di ampio respiro, che coinvolga i principali «attori» che al suo interno operano e producono. È dunque stato quasi naturale, per la Fenice, «esportare» la propria attività in aree spazialmente vicine, per instaurare con esse un dialogo che dovrà sempre di più divenire prassi consueta.

Il bacino geografico comprende quattordici comuni (Chioggia, Cavarzero, San Donà di Piave, Noventa di Piave, Meolo, Ceggia, Portogruaro, San Stino di Livenza, Concordia Sagittaria, Spinea, Mirano, Noale, Camponogara, Dolo), e dal punto di vista numerico sono stati organizzati trenta appuntamenti in due mesi, concludendosi la fase autunnale il prossimo 16 dicembre (ma un nuovo ciclo prenderà vita in primavera). Alla base di quest'esperienza – considerata strategica dalle due Fondazioni – sta il desiderio di condividere con città e località storicamente e culturalmente legate a Venezia il patrimonio che la Fenice conserva e alimenta di continuo, intendendo il territorio nel

suo insieme come una vera e propria comunità. In quest'ottica le modalità d'intervento sono numerose, dai concerti dell'Orchestra della Fenice (e dei suoi solisti) a quelli dei pianisti vincitori del Premio Venezia, da conferenze e guide all'ascolto di capitali del repertorio lirico alla videoproiezione di opere celebri, commentate e raccontate da esperti.

In quest'operazione culturale, che coinvolge un cospicuo numero di centri urbani, particolare rilevanza assume la partecipazione degli istituti scolastici. Gli studenti sono stati infatti tra i principali protagonisti della programmazione, e a questo proposito è stato coinvolto il Conservatorio Benedetto Marcello, che con i suoi solisti ha proposto una serie di lezioni-concerto.

Nel dettaglio, sullo schermo si oscilla da Bellini, con *Norma* e *La sonnambula*, a Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), da Verdi (*Otello*) a Puccini (*La rondine*), con conferenze introduttive condotte da Mario Merigo, mentre l'Orchestra della Fenice spazia da Mendelssohn a Grieg passando per Elgar e Paganini. A esibirsi al pianoforte è invece Martina Consonni. Ma al di là dei singoli appuntamenti, tutti a ingresso gratuito e alcuni riservati esclusivamente alle scuole, l'iniziativa intende costruire una rete stratificata di offerte tesa ad allargare le schiere degli appassionati e costituire il pubblico degli anni a venire, nella consapevolezza che la musica d'arte possiede un linguaggio universale in grado di parlare a spettatori di ogni età.

Musikàmera: nasce una nuova associazione per la musica da camera

Sil termine ‘musica da camera’, nato nel sedicesimo secolo, definiva una musica composta per l’esecuzione in ambienti di dimensioni ridotte come auditori o ‘camere’ di abitazioni private. Le dimensioni contenute degli ambienti e il limitato numero di esecutori (fino a dieci) erano alla base della impostazione cameristica delle composizioni, ne determinavano il carattere abitualmente intimo e raccolto e facilitavano la continua condivisione di emozioni tra interpreti e ‘pubblico’. Tutti i grandi compositori si sono cimentati con questo genere e ci hanno lasciato capolavori assoluti.

Un gruppo di appassionati di musica da camera, provenienti da esperienze professionali e musicali diverse (Sonia Guetta Finzi, Vitale Fano, Franco Rossi, Filippo Gamba, Lucas Christ, Fausto Adami) si è costituito di recente in associazione – Musikàmera – con l’intento di raccogliere questo lascito, di coltivarlo e di estenderne la conoscenza a strati sempre più ampi di ascoltatori nella città, in particolare fra i giovani.

Per realizzare questo progetto, Musikàmera ha potuto giovare del sostegno del Teatro La Fenice, nelle cui Sale Apollinee e Sala grande si terranno i concerti della Stagione cameristica e iniziative quali Musik@giovani, una rassegna per familiarizzare gli studenti delle scuole medie cittadine con questo settore della cultura musicale.

Al fine di condividere questo progetto culturale e di rendere sostenibili i costi di stagioni concertistiche di qualità, Musikàmera si ripromette di perseguire il coordinamento con altre società cameristiche, prima fra tutte l’associazione Amici della Musica di Mestre. Una particolare energia

sarà inoltre dedicata a far conoscere Musikàmera fuori dei confini nazionali e a raccogliere quanti più appassionati fra i numerosi visitatori della città e del Teatro.

La stagione di Musikàmera prenderà il via domenica 22 gennaio 2017 con un pomeriggio di incontri e concerti tenuti da giovani musicisti veneziani e la partecipazione straordinaria di Anna Menichetti, musicista-musicologa e apprezzata conduttrice di Rai3. Il cartellone della Stagione 2017 vera e propria prevede dal 30 gennaio al 12 dicembre 2017 una serie di concerti che vedranno protagonisti formazioni di prestigio e programmi di sicuro interesse. Ci saranno il Trio di Parma (Miodini-Rabaglia-Bronzi) con l’esecuzione integrale dei Trii con pianoforte di Beethoven; tre grandi pianisti Yuja Wang, Pietro De Maria e Łukasz Krupiński che interpreteranno musiche di Bach, Mozart, Chopin, Ravel e Prokof’ev; i Quartetti Lyskamm, Gerhard e Notos; il trio Carbonare-Apap-Prosseda (clarinetto, violino e pianoforte). E ancora, saranno ospiti della rassegna il duo violino e pianoforte di Laura Marzadori e Olaf Laneri e il prestigioso Berliner Philharmoniker Streichoktett. Non mancherà la musica vocale: il tenore Leonardo De Lisi, accompagnato al pianoforte da Marina D’Ambroso, si misurerà con alcune pagine di Respighi, Pizzetti e Fauré, mentre il mezzosoprano Anke Vondung, con il pianista Christoph Berner affronterà brani di Schönberg, Strauss, Zemlinsky e Mahler.

Come accennato sopra, una sezione di Musikàmera sarà dedicata al pubblico delle nuove generazioni: Musik@giovani offrirà un ciclo di conferenze-concerto dedicate espressamente ai giovani del



I soci fondatori dell'associazione Musikàmera: da sinistra, Lucas Christ, Franco Rossi, Vitale Fano, Fausto Adami, Sonia Guetta Finzi e Filippo Gamba. Foto Michele Crosera.

territorio veneziano quale dimostrazione di godibilità e di fruibilità della musica 'd'arte'. Nell'occasione, avrà luogo una visita guidata del Teatro La Fenice, luogo della nostra storia e della nostra cultura letteraria e musicale.

I primi tre (dei sei previsti) concerti di Musik@giovani – dal 19 gennaio al 24 marzo 2017 – vedranno impegnati sul palcoscenico delle Sale Apollinee il Jazz Ensemble del Conservatorio di Vicenza, un complesso di violoncelli diretto da Anna Campagnaro e il duo pianistico Elisa Rumici e Nicola Pantani, che eseguirà *Le Sacre du printemps* di Stravinskij. Tutti i concerti saranno introdotti dal musicologo Alessandro Zattarin.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦ ◇, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Mauro Chirico, Loris Cristofoli, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Margherita Busetto ◇

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Mania Ninova, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Cristiano Giuseppetti ◇

Violenze Alfredo Zamarrà •, Fabrizio Scalabrin • ◇, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, Lorenzo Corti, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Bruno Frizzarin, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri, Renato Scapin

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Giulio Parenzan, Marco Petrucci, Denis Pozzan

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Angelo Moretti •, Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

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

Clarineti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Giulia Ginestrini

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Giulia Montorsi ◇

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Paolo Bertorello ◇

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasini •

Percussioni Claudio Cavallini, Gottardo Paganin, Cristiano Torresan ◇

Arpa Nabila Chajai ◇

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti *maestro del Coro*, **Ulisse Trabacchin** *altro maestro del Coro*

Sopran Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Mercedes Cerrato, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Michiko Hayashi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Lorian Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salari, Elisa Savino

Alti Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Claudia Clarich, Marta Codognola, Simona Forni, Elisabetta Gianese, Manuela Marchetto, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessandra Vavasori ◇

Tenori Domenico Altobelli, Ferruccio Basei, Cosimo D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Enrico Masiero, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Dario Meneghetti, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Salvatore De Benedetto ◇, Giovanni Deriu ◇, Eugenio Masino ◇

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Julio Cesar Bertollo, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Enzo Borghetti ◇, Emiliano Esposito ◇

♦ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*, Rossana Berti, Cristina Rubini, Costanza Pasquotti ◇

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Elisabetta Gardin ◇, Alessia Pelliciolli ◇, Elisa Perini ◇, Andrea Pitteri ◇, Pietro Tessarin ◇

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP, nnp**, Liliana Fagarazzi, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca ◇, Marco Giacometti ◇

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*, **Bepi Morassi** *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico, responsabile dei servizi musicali, coordinamento del personale artistico*
Segreteria artistica Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING Anna Migliavacca *responsabile*, Monica Fracassetti

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

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

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

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore di scena e palcoscenico*, Valter Marcantin *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*, Carmen Attisani ◇

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO **Giorgio Amata** *direttore*, Lucio Gaiani *responsabile ufficio gestione del personale*, Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, Alfredo Iazzoni, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◇

MARKETING Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Nadia Buoso *responsabile*, Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

ARCHIVIO STORICO Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Anna Trabuio, Nicolò De Fanti ◇

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, Antonio Covatta, *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, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◇, Vitaliano Bonicelli ◇, Franco Contini ◇, Alberto Deppieri ◇, Cristiano Gasparini ◇, Sara Martinelli ◇, Stefano Neri ◇, Martina Sosio ◇

ELETTRICISTI **Vilmo Furian** *capo reparto*, Fabio Baretin *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Giovanni Dal Missier, Federico Geatti, Roberto Nardo, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede ◇, Michele Voltan ◇

AUDIOVISIVI **Alessandro Ballarin** *capo reparto*, Michele Benetello, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen

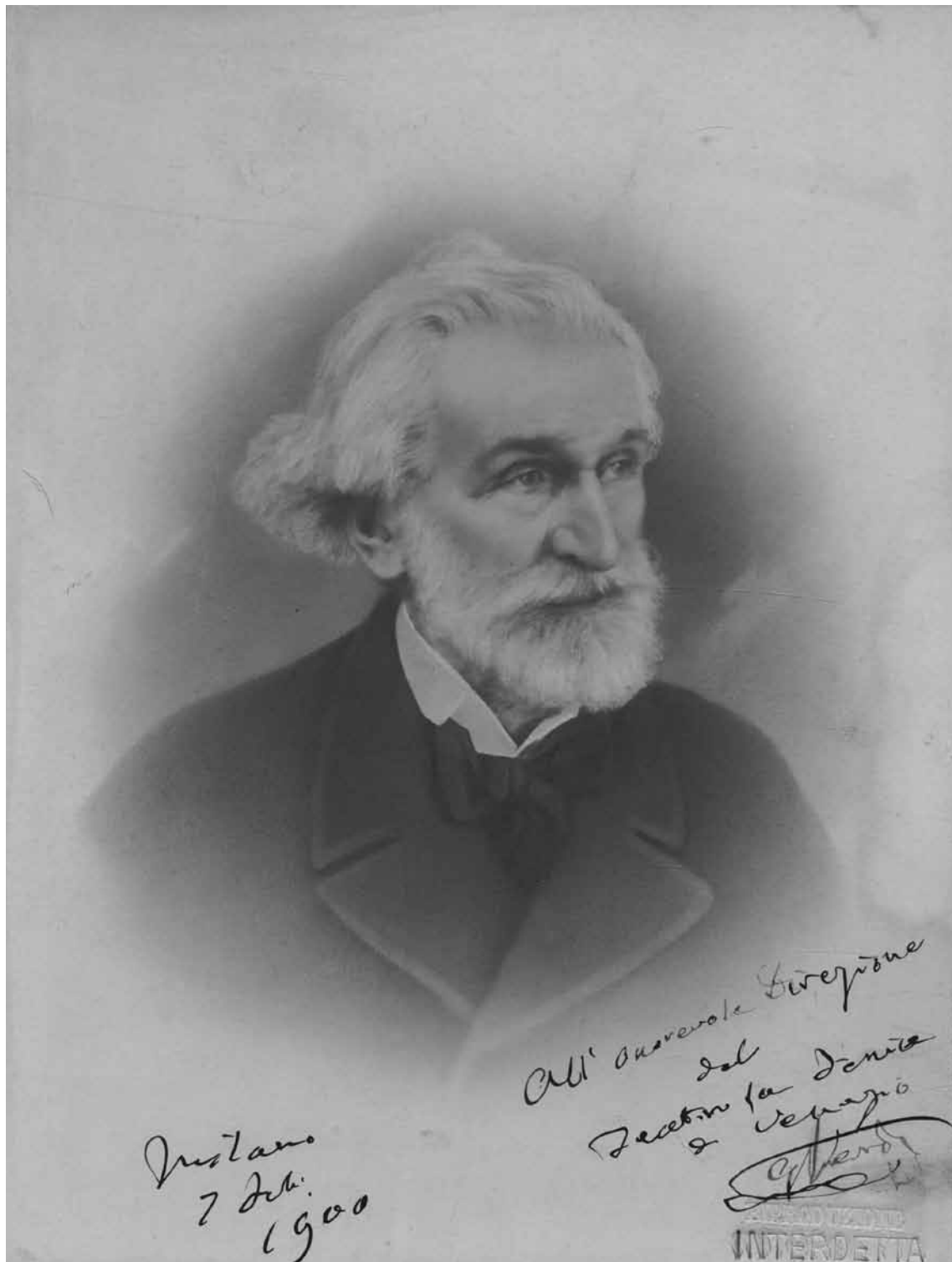
ATTREZZERIA **Roberto Fiori** *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◇, Roberto Pirrò ◇

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◇

SARTORIA E VESTIZIONE **Emma Bevilacqua** *capo reparto*, Carlos Tieppo ◇ *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Luigina Monaldini, Morena Dalla Vera ◇, Luisella Isicato ◇, Paola Masè ◇, Stefania Mercanzin ◇, Alice Niccolai ◇, Francesca Semenzato ◇, Emanuela Stefanello ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



Ritratto fotografico di Giuseppe Verdi con dedica autografa alla Direzione del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Teatro La Fenice

4 / 5 / 6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13
novembre 2016

Aquagranda

musica di **Filippo Perocco**

personaggi e interpreti principali

Fortunato Andrea Mastroni /

Francesco Milanese

Ernesto Mirko Guadagnini / Paolo

Antognetti

Lilli Giulia Bolcato / Livia Rado

maestro concertatore e direttore

Marco Angius

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

prima rappresentazione assoluta

nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice

in occasione del cinquantesimo anniversario

dell'alluvione del 4 novembre 1966

con il sostegno del Freundeskreis

des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 / 11 / 13 / 15 / 17 dicembre 2016

Attila

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Attila Roberto Tagliavini

Odabella Vittoria Yeo

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Daniele Abbado**

scene **Gianni Carluccio**

costumi **Gianni Carluccio**

e Daniela Cernigliaro

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna

e Teatro Massimo di Palermo

Teatro La Fenice

20 / 24 / 28 gennaio

1 / 5 febbraio 2017

Tannhäuser

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Tannhäuser Stefan Vinke

Wolfram von Eschenbach Christoph Pohl

Elisabetta Liene Kinča

Venere Ausrine Stundyte

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Calixto Bieito**

scene **Rebecca Ringst**

costumi **Ingo Krügler**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Opera di Anversa,

Vlaamse Opera di Gent

e Teatro Carlo Felice di Genova

Teatro Malibran

10 / 12 / 18 / 21 / 23 febbraio 2017

Gina

musica di **Francesco Cilea**

personaggi e interpreti principali

Gina Arianna Vendittelli

Giulio Alessandro Scotto di Luzio

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

regia **Bepi Morassi**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con Scuola di scenografia

dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

progetto «Atelier della Fenice al Malibran»

Teatro La Fenice

16 / 17 / 19 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28

febbraio

1 / 2 marzo 2017

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Matteo Lippi / Ivan Ayon Rivas

Mimi Francesca Dotto / Gioia Crepaldi

maestro concertatore e direttore

Stefano Ranzani

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

16 / 17 / 18 marzo 2017

Parsons Dance

coreografie di **David Parsons**

light designer **Howell Binkley**

Teatro La Fenice

24 / 25 / 26 / 28 / 29 / 30 / 31 marzo

1 / 2 / 4 aprile 2017

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali

Don José Roberto Aronica

Carmen Veronica Simeoni

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercé Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 aprile
2 maggio 2017

Lucia di Lammermoor

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Miss Lucia Nadine Sierra / Zuzana Marková

Sir Edgardo di Ravenswood Francesco Demuro / Shalva Mukeria

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Francesco Micheli**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 31 maggio
4 / 6 giugno 2017

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

**Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri
Rosina Chiara Amarù**

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 giugno
2 / 4 / 6 / 8 luglio 2017

La sonnambula

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

**Il conte Rodolfo Shalva Mukeria
Amina Irina Dubrovskaya**

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia **Bepi Morassi**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 13 / 14 maggio 2017

La bella addormentata

coreografia di **Jean-Guillaume Bart**
da Marius Petipa

musica di **Pëtr Il'ic Čajkovskij**

maestro concertatore e direttore

David Coleman

scene e costumi **Aldo Buti**

**Primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Teatro dell'Opera di Roma**

allestimento Teatro dell'Opera di Roma

TRILOGIA DI

CLAUDIO MONTEVERDI

Teatro La Fenice

16 giugno 2017

L'Orfeo

musica di **Claudio Monteverdi**

Teatro La Fenice

17 / 20 giugno 2017

**Il ritorno di Ulisse
in patria**

musica di **Claudio Monteverdi**

Teatro La Fenice

18 / 21 giugno 2017

**L'incoronazione
di Poppea**

musica di **Claudio Monteverdi**

maestro concertatore e direttore

John Eliot Gardiner

regia **John Eliot Gardiner e Elsa Rooke**

The Monteverdi Choir and Orchestra

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
unica tappa italiana del progetto internazionale
Monteverdi 450 del Monteverdi Choir & Orchestra e
Sir John Eliot Gardiner, dedicato alle celebrazioni dei
450 anni dalla nascita di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

19 / 24 / 26 / 28 / 30 maggio
1 / 3 giugno
12 / 13 / 14 / 16 luglio 2017

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Jessica Nuccio

Alfredo Germont Piero Pretti /

Leonardo Cortellazzi

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 / 27 / 29 agosto
1 / 6 / 10 / 12 / 14 / 15 / 21 / 22
settembre 2017

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

**Violetta Valéry Mihaela Marcu /
Ekaterina Bakanova**

**Alfredo Germont Ivan Magri /
Alessandro Scotto di Luzio**

maestro concertatore e direttore

Enrico Calesso

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26 agosto

3 / 5 / 13 / 17 / 19 / 24 settembre 2017

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Monica Zatterin

F.B. Pinkerton Vincenzo Costanzo

maestro concertatore e 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 La Fenice

2 / 7 / 16 / 20 / 23 settembre 2017

L'occasione fa il ladro

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Conte Alberto Giorgio Misseri

Ernestina Rosa Bove

maestro concertatore e direttore

Michele Gamba

regia **Elisabetta Brusa**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con Scuola di scenografia
dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro Malibran

29 settembre

1 / 3 / 5 / 7 ottobre 2017

Cefalo e Procri

musica di **Ernst Krenek**

maestro concertatore e direttore

Tito Ceccherini

regia **Valentino Villa**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale Biennale Arte 2017

Teatro La Fenice

13 / 14 / 15 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21 / 22 /

24 / 25 / 26 ottobre 2017

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Adrian Sâmpetean /

Alessandro Luongo

Donna Anna Francesca Dotto /

Valentina Mastrangelo

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice, Sale Apollinee

25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31 ottobre

25 / 26 / 27 / 28 novembre

1 / 3 / 5 / 6 / 7 / 10 / 13 / 15 dicembre 2016

I tre gobbi

liberamente tratto da La favola de' tre gobbi

intermezzo di due parti per musica di

Carlo Goldoni

musica di **Alberto Maron**

ispirata da **Vincenzo Legrenzio Ciampi**

maestro concertatore **Alberto Maron**

regia **Michele Modesto Casarin**

con **Manuela Massimi, Matteo Fresch,**

Michele Modesto Casarin, Emanuele

Fortunati

soprano **Ilenia Tosatto**

tenore **Andrea Biscontin**

Ensemble Harmonia Prattica

produzione Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con Pantakin Commedia,

Woodstock Teatro e Conservatorio

Benedetto Marcello di Venezia

Foyer e sale del Teatro La Fenice

dal 20 luglio al 6 agosto 2017

**L'arte del fuoco
in musica**

opera sperimentale di **Fabrizio Plessi**

percorso itinerante con luci, suoni

e installazioni audio-video

OPERA GIOVANI

Teatro Malibran

27 / 28 / 29 aprile 2017

Giulietta e Romeo

musica di **Nicola Antonio Zingarelli**

maestro concertatore e direttore

Maurizio Dini Ciacci

regia **Francesco Bellotto**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con

Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Teatro Malibran

25 / 26 / 27 maggio 2017

L'aumento

musica di **Luciano Chailly**

maestro concertatore e direttore

Maurizio Dini Ciacci

regia **Davide Garattini Raimondi**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con

Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Teatro La Fenice

14 ottobre 2016 ore 19.30 turno S
16 ottobre 2016 ore 16.30 turno U

Giovanni Salviucci

Serenata per nove strumenti

Solisti del Teatro La Fenice

direttore

Yuri Temirkanov

Gioachino Rossini

Il barbiere di Siviglia: Sinfonia

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in re maggiore Hob. I: 101
La pendola

Sergej Prokof'ev

Roméo et Juliette: estratti
dalle Suite n. 1 e n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18 novembre 2016 ore 20.00 turno S
19 novembre 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Jader Bignamini

Giovanni Salviucci

Introduzione, Passacaglia e Finale

Gian Francesco Malipiero

Pause del silenzio I

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal nuovo mondo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

24 novembre 2016 ore 20.00 turno S
25 novembre 2016 ore 20.00

direttore

Henrik Nánási

Goffredo Petrassi

Partita per orchestra

Zoltán Kodály

Tänze aus Galanta

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16 dicembre 2016 ore 20.00 turno S
18 dicembre 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Sergej Rachmaninov

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol minore op. 40

Boris Petrušanskij pianoforte

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61
revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

19 dicembre 2016 ore 20.00 per invito
20 dicembre 2016 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

Claudio Monteverdi

Missa In illo tempore
e brani strumentali di altri maestri
della Cappella Marciana

Solisti della Cappella Marciana

Teatro Malibran

7 gennaio 2017 ore 20.00 turno S
8 gennaio 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Risto Joost

Ildebrando Pizzetti

Canti della stagione alta
per pianoforte e orchestra
Alberto Ferro pianoforte
vincitore del Premio Venezia 2015

Jean Sibelius

Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore
op. 82

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27 gennaio 2017 ore 20.00 turno S
29 gennaio 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Marek Janowski

Johannes Brahms

Akademische Festouvertüre op. 80

Franz Schubert

Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 febbraio 2017 ore 20.00 turno S
4 febbraio 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Omer Meir Wellber

Hannes Kerschbaumer

minu

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

Ernest Bloch

Schelomo Rapsodia ebraica
per violoncello e orchestra
Jan Vogler violoncello

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 febbraio 2017 ore 20.00 turno S

23 febbraio 2017 ore 20.00

direttore

Claudio Marino Moretti

Peteris Vasks

The Fruit of Silence

versione per coro e pianoforte

testo di **Madre Teresa di Calcutta**

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem in re minore KV 626

versione per soli, coro

e pianoforte a quattro mani

di Carl Czerny

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

4 marzo 2017 ore 20.00 turno S

5 marzo 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Marco Angius

Emanuele Cella

Random Forests

Nuova commissione

«Nuova musica alla Fenice»

con il sostegno

della Fondazione Amici della Fenice

prima esecuzione assoluta

Camillo Togni

Variazioni op. 27 per pianoforte e

orchestra

Aldo Orvieto pianoforte

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op.

38 *Primavera*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 aprile 2017 ore 20.00 turno S

9 aprile 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759

Incompiuta

Alfredo Casella

Sinfonia n. 3 op. 63

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

5 maggio 2017 ore 20.00 turno S

7 maggio 2017 ore 17.00

direttore

Jeffrey Tate

Gioachino Rossini

Guillaume Tell: Ouverture

Benjamin Britten

Soirées musicales op. 9

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 maggio 2017 ore 20.00 turno S

direttore

James Conlon

Hector Berlioz

Harold en Italie Sinfonia per viola

concertante e orchestra op. 16

Ula Uljona viola

Claude Debussy

La Mer Tre schizzi sinfonici per

orchestra

Igor Stravinskij

Suite dal balletto *L'Oiseau de feu*

versione 1919

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Teatro Malibran

10 giugno 2017 ore 20.00 turno S

11 giugno 2017 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Fabio Vacchi

Veronica Franco per voce recitante,

soprano e orchestra

versi di **Veronica Franco**

testo di **Paola Ponti**

voce recitante **Giovanna Bozzolo**

soprano **Silvia Regazzo**

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

17 giugno 2017 ore 20.00 turno S

18 giugno 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Giuseppe Grazioli

Silvia Colasanti

Ciò che resta

Nuova commissione

«Nuova musica alla Fenice»

con il sostegno

della Fondazione Amici della Fenice

prima esecuzione assoluta

Nino Rota

Suite dal balletto *La strada*

Gino Marinuzzi

Sinfonia in la

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, 1987¹, 1996² (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 Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
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.

SOCI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Camera di Commercio
Venezia



pierre cardin



Autorità portuale



CONFINDUSTRIA
Venezia



APV INVESTIMENTI



RUBELLI



superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

TIFFANY & CO.

V° 73



Fondazione Amici della Fenice



Noventa Di Piave



HAUSBRANDT



STUDIO DE POLI
VENEZIA

Allegrini

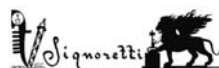


pwc



ALILAGUNA

Marsilio



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

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

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Mario Rigo

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 66 - dicembre 2016

Attila

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 Sandro Cappelletto,
Tina Cawthra, Marina Dorigo, Ilaria Pellanda,
Roberto Pugliese, Franco Rossi

grafica e impaginazione
Dali Studio S.r.l.

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. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di dicembre 2016
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972