



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



GIUSEPPE VERDI
**UN BALLO
IN MASCHERA**

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

UN BALLO IN MASCHERA

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

UN BALLO IN MASCHERA

melodramma in tre atti di
ANTONIO SOMMA

musica di
GIUSEPPE VERDI

PALAFENICE AL TRONCHETTO

Giovedì 22 aprile 1999, ore 20.30, turno A
Sabato 24 aprile 1999, ore 15.30, turno B
Martedì 27 aprile 1999, ore 20.30, turno D
Mercoledì 28 aprile 1999, ore 20.30, fuori abb.
Giovedì 29 aprile 1999, ore 20.30, turno E
Venerdì 30 aprile 1999, ore 16.30, turno C
Domenica 2 maggio 1999, ore 17.00, fuori abb.



Ritratto di Giuseppe Verdi (1859). Incisione da un dipinto di Domenico Morelli.

SOMMARIO

7

IL LIBRETTO

40

UN BALLO IN MASCHERA IN BREVE

46

ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

56

GUIDO PADUANO
LA VERITÀ SOTTO LA MASCHERA

64

PAOLO CECCHI
«QUASI UN DESIO FATAL»
PASSIONE E DESTINO IN *UN BALLO IN MASCHERA*

75

CARMELO ALBERTI
«DOLCEZZE PERDUTE» TRA PIEGHE DI MANTELLI

82

UN PITTORE AL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

87

LA LOCANDINA

89

BIOGRAFIE

I programmi di sala del Teatro La Fenice sono a cura di *Cristiano Chiarot*,
collaborano *Paolo Cecchi* e *Luca Zoppelli* per la parte musicologica,
Maria Teresa Muraro per la ricerca iconografica; cura redazionale *Carlida Steffan*.



Oskar Kokoschka, bozzetto per *Un ballo in maschera* (III, 7). Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1963.

IL LIBRETTO

UN BALLO IN MASCHERA

melodramma in tre atti

di

ANTONIO SOMMA

(da *Gustave III, ou le bal masqué* di Eugene Scribe)



Oskar Kokoscka, figurini per *Un ballo in maschera*. Firenze, Maggio Musicale 1965.

Personaggi*

GUSTAVO III, RE DI SVEZIA (RICCARDO)

IL CAPITANO ANCKARSTRÖM (RENATO)

AMELIA

ARDVISON, INDOVINA (ULRICA)

OSCAR, PAGGIO DEL RE

CHRISTIAN, UN MARINAIO (SILVANO)

IL CONTE HORN (SAMUEL)

IL CONTE RIBBING (TOM)

UN GIUDICE

UN SERVO

**L'Azione è riportata a Stoccolma, marzo 1792: protagonisti Gustavo III e la sua corte.*

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

È il mattino. – Una sala nella dimora del Re.¹ In fondo l'ingresso delle sue stanze. Deputati, Gentiluomini, Popolani, Uffiziali; sul dinanzi Horn,² Ribbīng⁵ e loro Aderenti – tutti in attesa di Gustavo.⁴

UFFIZIALI e GENTILUOMINI

Posa in pace, a' bei sogni ristora,
O Gustavo,⁵ il tuo nobile cor
A te scudo su questa dimora
Sta d'un vergine mondo l'amor.

HORN, RIBBĪNG e LORO ADERENTI

E sta l'odio, che prepara il fio,
Ripensando ai caduti per te
Come spero, disceso l'oblio
Sulle tombe infelici non è.

SCENA SECONDA

OSCAR *dalle stanze del Re,⁶ indi* GUSTAVO.

OSCAR
S'avanza il Re.⁷

GUSTAVO
(salutando gli astanti)
Amici miei... Soldati...
E voi del par diletta a me!...
(Ai Deputati nel ricevere delle suppliche.)

Porgete:
A me s'aspetta – io deggio
Su' miei figli vegliar, – perché sia pago
Ogni voto, se giusto.
Bello il poter non è, che de' soggetti
Le lacrime non terge, e ad incorrotta
Gloria non mira.

OSCAR
(a lui)
Leggere vi piaccia
Delle danze l'invito.

GUSTAVO
Avresti alcuna

Beltà dimenticato?

OSCAR
(offrendogli un foglio)
Eccovi i nomi.

GUSTAVO
Amelia... ah dessa ancor! l'anima mia
(leggendo, tra sé)
In lei rapita ogni grandezza oblia!
La rivedrà nell'estasi
Raggiante di pallore...
E qui sonar d'amore
La sua parola udrà.
O dolce notte, scendere
Tu puoi gemmata a festa:
Ma la mia stella è questa:
Questa che il ciel non ha!

UFFIZIALI e GENTILUOMINI
Entro sé stesso assorto
Con generoso affetto
Il nostro bene oggetto
De' suoi pensier farà.

HORN, RIBBĪNG e LORO ADERENTI
(sommessamente)
L'ora non è – ché tutto
Qui d'operar ne toglie.
Dalle nemiche soglie
Meglio l'uscir sarà.

GUSTAVO
Il cenno mio di là con essi attendi.
(Ad Oscar.)

(Tutti s'allontanano.)

OSCAR
Libero è il varco a voi.

(Verso Anckarström⁸ che s'avanza.)

SCENA TERZA

GUSTAVO e ANCKARSTRÖM

ANCKARSTRÖM
Deh come triste appar!

(A parte.)

GUSTAVO
(tra sé)

Amelia!

ANCKARSTRÖM
(chinandosi)

Sire...⁹

GUSTAVO
(c.s.)
O ciel! lo sposo suo!

ANCKARSTRÖM

Turbato il mio

(accostandosi)
Signor, mentre dovunque il nome suo
Inclito suona?

GUSTAVO

Per la gloria è molto,
Nulla pel cor – Secreta, acerba cura
M'opprime.

ANCKARSTRÖM

E donde?

GUSTAVO

Ah no... non più...

ANCKARSTRÖM

Io la cagion.

Dirolla

GUSTAVO
(da sé)

Gran Dio!

ANCKARSTRÖM

So tutto...

GUSTAVO

E che?

ANCKARSTRÖM

So tutto.

Già questa soglia stessa
Non t'è sicuro asilo.

GUSTAVO
Prosegui.

ANCKARSTRÖM

Un reo disegno
Nell'ombre si matura,
I giorni tuoi minaccia.

GUSTAVO

Ah!... gli è di ciò che parli?
(Con gioia.)
Altro non sai?...

ANCKARSTRÖM

Se udir ti piace i nomi...

GUSTAVO

Che importa? io li disprezzo.

ANCKARSTRÖM

Svelarli è mio dover.

GUSTAVO

Taci: nel sangue
Contaminarmi allor dovrei. Non fia,
Nol vo'. – Del popol mio
L'amor mi guardi e mi protegga Iddio.

ANCKARSTRÖM

Alla vita che t'arride
Di speranze e gaudio piena,
D'altre mille e mille vite
Il destino s'incatena!
Te perduto, ov'è la patria
Col suo splendido avvenir?
E sarà dovunque, sempre
Chiuso il varco alle ferite
È del popol mio l'affetto?
Dell'amor più desto è l'odio
Le sue vittime a colpir!

SCENA QUARTA

OSCAR, poi un GIUDICE e detti

OSCAR

(all'entrata)
Il primo Giudice.

GUSTAVO
S'avanzi.

GIUDICE
Sire!¹⁰
(Offrendogli dispacci a firmare.)

GUSTAVO
Che leggo!... il bando ad una donna! Or donde?
Qual è il suo nome? ... di che rea?

GIUDICE
S'appella
Ulrica, appartiene
Alla razza dei negri.¹¹

OSCAR
Intorno a cui s'affollano
Tutte le stirpi. Del futuro l'alta
Divinatrice...

GIUDICE
Che nell'antro abbietto
Chiama i peggiori, d'ogni reo consiglio
Sospetta già. Dovuto è a lei l'esiglio:
Né muta il voto mio.

GUSTAVO
(ad Oscar)
Che ne di' tu?

OSCAR
Difenderla vogl'io.
Volta la terrea
Fronte alle stelle
Come sfavilla
La sua pupilla,
Quando alle belle
Il fin predice
Mesto o felice
Dei loro amor!
È con Lucifero
D'accordo ognor!

GUSTAVO
Che vaga coppia...
Che protettor!

OSCAR
Chi la fatidica
Sua gonna afferra,

O passi 'l mare,
Voli alla guerra,
Le sue vicende
Soavi, amare
Da questa apprende
Nel dubbio cor.
È con Lucifero
D'accordo ognor!

GIUDICE
Sia condannata.

OSCAR
(verso il Conte)
Ah! voi
Assolverla degnate.

GUSTAVO
Ebben, tutti chiamate:
Or v'apro un mio pensier.

(Anckarström e Oscar invitano a rientrare gli usciti.)

SCENA QUINTA

HORN, RIBBING e SEGUACI, GENTILUOMINI, UFFIZIALI
e detti

GUSTAVO
Signori: oggi d'Arvidson⁷
Alla magion v'invito
Ma sotto altro vestito;
Io là sarò.

ANCKARSTRÖM
Davver?

GUSTAVO
Sì, vo' gustar la scena.

ANCKARSTRÖM
L'idea non è prudente.

GUSTAVO
La trovo anzi eccellente,
Feconda di piacer.

ANCKARSTRÖM
Te ravvisar taluno

Ivi potria.
GUSTAVO
Qual tema!

HORN, RIBBĪNG
Ve', ve', di tutto trema
(*sogghignando*)
Codesto consiglier.

GUSTAVO
E tu m'appronta un abito
(*ad Oscar*)
Da pescator.

HORN, RIBBĪNG E LORO ADERENTI
Chi sa...
(*sotto voce*)
Che alla vendetta l'adito
Non s'apra alfin colà?

GUSTAVO
Ogni cura si doni al diletto,
E s'accorra nel magico tetto:
Tra la folla de' creduli ognuno
S'abbandoni e folleggi con me.

ANCKARSTRÖM
E s'accorra, ma vegli il sospetto
Sui perigli che fremono intorno,
Ma protegga il magnanimo petto
Di chi nulla paventa per sé.

OSCAR
L'indovina ne dice di belle,
E sta ben che l'interroghi anch'io;
Sentirò se m'arridon le stelle,
Di che sorti benefica m'è.

GUSTAVO
Dunque, signori, aspettovi,
Incognito, alle tre
Nell'antro dell'oracolo,
Della gran maga al piè.

HORN, RIBBĪNG e SEGUACI
Senza posa vegliamo all'intento,
Né si perda ove scocchi il momento;
Forse l'astro che regge il suo fato
Nell'abisso là spegnersi de'.

TUTTI
Teco saremo di subito
Incogniti alle tre
Nell'antro dell'oracolo,
Della gran maga al piè.

SCENA SESTA

L'abituro dell'indovina. A sinistra un camino; il fuoco è acceso, e la caldaia magica fuma sopra un treppiè; dallo stesso lato l'uscio d'un oscuro recesso. Sul fianco a destra una scala che gira e si perde sotto la volta, e all'estremità della stessa sul davanti una piccola porta segreta. Nel fondo l'entrata della porta maggiore con ampia finestra da lato. In mezzo una rozza tavola, e pendenti dal letto e dalle pareti stromenti ed arredi analoghi al luogo.

Nel fondo Uomini e Donne del Popolo. Arvidson presso la tavola; poco discosti un Fanciullo ed una Giovinetta che le domandano la buona ventura.

POPOLANI
Zitto... l'incanto non dèssi turbare...
Il demonio tra breve halle a parlare.

ARVIDSON
Re dell'abisso, affrettati,
(*ispirata*)
Precipita per l'etra –
Senza libar la folgore.
Il tetto mio penètra.
Omai tre volte l'upupa
Dall'alto sospirò;
La salamandra ignivora
Tre volte sibilò...
E delle trombe il gemito
Tre volte a me parlò!

SCENA SETTIMA

GUSTAVO *da pescatore, avanzandosi tra la folla, né scorrendo alcuno de' suoi.*

GUSTAVO
Arrivo il primo!

POPOLANE

Villano, dà indietro.
(*Ei s'allontana ridendo.*)

TUTTI

Deh! perché tutto riluce di tetro?

ARVIDSON

(*con esaltazione, declamando*)

È lui, è lui! ne' palpiti
Come risento adesso
La voluttà riardere
Del suo tremendo amplesso!
La face del futuro
Nella sinistra egli ha.
Arrise al mio scongiuro,
Rifolgorar la fa:
Nulla, più nulla ascondersi
Al guardo mio potrà!

(*Batte il suolo e sparisce.*)

TUTTI

Evviva la maga!

ARVIDSON

(*di sotterra*)

Silenzio, silenzio!

SCENA OTTAVA

CHRISTIAN¹² *rompendo la calca e detti*

CHRISTIAN

Su, fatemi largo, saper vo' il mio fato.
Son servo del Re:¹⁵ son suo marinaio:
La morte per esso più volte ho sfidato;
Tre lustri son corsi del vivere amaro,
Tre lustri che nulla s'è fatto per me.

ARVIDSON

(*ricomparendo*)

E chiedi?

CHRISTIAN

Qual sorte pel sangue versato
M'attende.

GUSTAVO

(*a parte*)

Favella da franco soldato.

ARVIDSON

La mano.

CHRISTIAN

Prendete.

ARVIDSON

Rallegrati: omai
I poveri giorni mutarsi vedrai.

(*Gustavo trae un rotolo e vi scrive su.*)

CHRISTIAN

Scherzate?

ARVIDSON

Va pago.

GUSTAVO

(*ponendolo in tasca a Christian che non s'avvede*)

Mentire non de'.

CHRISTIAN

A fausto presagio ben vuoi mercé.
(*Frugando trova il rotolo su cui legge estatico*)
«Gustavo¹⁴ al suo caro Cristiano Ufficiale¹⁵».
Per bacco! non sogno!... dell'oro ed un grado!

CORO

Evviva la nostra Sibilla immortale,
Che spande su tutti ricchezze e piacer.

(*Picchiasi alla piccola porta.*)

TUTTI

Si batte!

ARVIDSON

(*va ad aprire ed entra un servo*)

GUSTAVO

Che veggo, sull'uscio secreto

(*tra sé*)

Un servo d'Amelia!

SERVO

(*sommessamente ad Arvidson, ma inteso da Gustavo*)

Sentite: la mia

| | |
|---|---|
| Signora, che aspetta li fuore, vorria Pregarvi in segreto d'arcano parer. | AMELIA Ov'è? |
| GUSTAVO (Amelia!...) | ARVIDSON L'osate Voi? |
| ARVIDSON S'inoltri, ch'io tutti allontano. <i>(Il servo parte.)</i> | AMELIA <i>(risoluta)</i> Si, qual esso sia. |
| TUTTI Usciamo, e si lasci che scruti nel ver. <i>(Mentre tutti s'allontanano, Gustavo s'asconde.)</i> | ARVIDSON Dunque ascoltate. Della città all'ocaso, Là dove al tetro lato Batte la luna pallida Sul campo abominato... Abbarbica gli stami A quelle pietre infami, Ove la colpa scontasi Coll'ultimo sospir! |
| SCENA NONA AMELIA, ARVIDSON e GUSTAVO <i>in disparte</i> | |
| ARVIDSON Che v'agita così? Segreta, acerba Cura che amor destò... | AMELIA Mio Dio! qual loco! |
| GUSTAVO <i>(da sé)</i> Che ascolto! | ARVIDSON Attonita E già tremante siete! |
| ARVIDSON Cercate?... | GUSTAVO <i>(c.s.)</i> Povero cor! |
| AMELIA Pace... svellermi dal petto Chi si fatale e desiato impera! Lui, che su tutti il ciel arbitro pose. | ARVIDSON V'esamina? |
| GUSTAVO <i>(tra sé, ma con viva emozione di gioia)</i> Anima mia! | AMELIA Agghiaccio... |
| ARVIDSON L'oblio v'è dato. Arcane Stille conosco d'una magic'erba, Che rinnovella il cor. Ma chi n'ha d'uopo Spiccarla debbe di sua man nel fitto Delle notti. Funereo È il loco. | ARVIDSON E l'oserete? |
| | AMELIA Se tale è il dover mio Troverò possa anch'io. |
| | ARVIDSON Stanotte? |
| | AMELIA Sì. |

GUSTAVO
(c.s.)

Non sola:
Ché te degg'io seguir.

AMELIA

Consentimi, o Signore,
Virtù ch'io lavi 'l core,
E l'infiammato palpito
Nel petto mio sopir!

ARVIDSON

Va', non tremar, l'incanto
Inaridisce il pianto.
Osa e berrai nel farmaco
L'oblio de' tuoi martir.

GUSTAVO
(c.s.)

Ardo, e seguirla ho fisso
Se fosse nell'abisso,
Pur ch'io respiri, Amelia,
L'aura de' tuoi sospir.

VOCI

(dal fondo)

Figlia d'averno, schiudi la chiostra,
(spinte alla porta.)
E tarda meno a noi ti mostra.

ARVIDSON

(ad Amelia)

Presto partite.

AMELIA

Stanotte...

ARVIDSON

Addio...

SCENA DECIMA

ARVIDSON *apre l'entrata maggiore: entrano HORN, RIBBING e Seguaci, OSCAR, Gentiluomini e Uffiziali travestiti bizzarramente, ai quali s'unisce GUSTAVO*

CORO

Su, profetessa, monta il treppiè;
Canta il futuro.

OSCAR

Ma il Sire¹⁶ ov'è?

GUSTAVO

(fattosi presso a lui)

Taci, nascondile che qui son io.
(Poi volto rapidamente ad Arvidson)
E tu, sibilla, che tutto sai,
Della mia stella mi parlerai.
Di' tu se fedele
Il flutto m'aspetta,
Se molle di pianto
La donna diletta
Dicendomi addio
Tradi l'amor mio.
Con lacere vele
E l'anima in tempesta
I solchi so frangere
Dell'onda funesta,
L'averno ed il cielo
Irati sfidar.
Sollecita esplora,
Divina gli eventi:
Non possono i fulmin,
La rabbia de' venti,
La morte, l'amore
Sviarmi dal mar.

CORO

Non posson i fulmin
La rabbia dei venti
La morte, l'amore
Sviarlo dal mar.

GUSTAVO

Sull'agile prora
Che m'agita in grembo,
Se scosso mi sveglio
Ai fischi del nembo,
Ripeto fra i tuoni
Le dolci canzoni.
Le dolci canzoni
Del tetto natio,
Che i baci ricordan
Dell'ultimo addio,
E tutte riaccendon
Le forze del cor.
Su, dunque, risuoni
La tua profezia
Di ciò che può sorgere
Dal fato qual sia:
Nell'anime nostre

| | | |
|---|--|---------------|
| Non entra terror | ARVIDSON | No, lasciami. |
| CORO Nell'anime nostre Non entra terror. | GUSTAVO | Parla. |
| ARVIDSON Chi voi siate, l'audace parola Può nel pianto prorompere un giorno, Se chi sforza l'arcano soggiorno Va la colpa nel duolo a lavar, Se chi sfida il suo fato insolente Deve l'onta nel fato scontar. | ARVIDSON <i>(evitando)</i> Te ne prego. CORO <i>(a lei)</i> Eh, finiscila, omai. | |
| GUSTAVO Orsù, amici. | GUSTAVO Te lo impongo. | |
| HORN Ma il primo chi fia? | ARVIDSON Ebben, presto morrai. | |
| OSCAR Io. | GUSTAVO Se sul campo d'onor, ti so grado. | |
| GUSTAVO <i>(offrendo la palma ad Arvidson)</i> L'onore a me cedi. | ARVIDSON <i>(con più forza)</i> No... per man d'un amico... | |
| OSCAR E lo sia. | OSCAR Gran Dio! Quale orror! | |
| ARVIDSON <i>(solemnemente, esaminando la mano)</i> È la destra d'un grande, vissuto Sotto l'astro di Marte. | ARVIDSON Così scritto è lassù. <i>(Pausa.)</i> | |
| OSCAR Nel vero Ella colse. | GUSTAVO <i>(guardando intorno)</i> È scherzo od è follia Sifatta profezia: Ma come fa da ridere La lor credulità! | |
| GUSTAVO Tacete! | | |
| ARVIDSON <i>(staccandosi da lui)</i> Infelice... Va... mi lascia... non chieder di più! | ARVIDSON <i>(passando fra Ribbing e Horn)</i> Eh voi, signori, a queste Parole mie funeste, Voi non osate ridere, Che dunque in cor vi sta? | |
| GUSTAVO Su, prosegui. | | |

OSCAR e CORO

E tal fia dunque il fato
Ch'ei cada assassinato?
Al sol pensarci l'anima
Abbrividendo va.

HORN e RIBBING

(fissando Arvidson)

La sua parola è dardo,
È fulmine lo sguardo,
Dal confidente demone
Tutto costei risà.

GUSTAVO

Rinisci 'l vaticinio.
Di', chi fia dunque l'uccisor?

ARVIDSON

Chi primo

Tua man quest'oggi stringerà.

GUSTAVO

Benissimo.

(offrendo la destra a' circostanti che non osano toccare)

Qual è di voi, che provi
L'oracolo bugiardo?...
Nessuno!

TUTTI

(contro Arvidson)

L'oracolo

Mentiva.

GUSTAVO

Sì: perché la man ch'io stringo
È del più fido amico mio...

ANCKARSTRÖM

Gustavo!¹⁷

ARVIDSON

(ravvisando il Governatore.)

Il Re!...¹⁸

GUSTAVO

(a lei)

Né, chi fossi, il genio tuo
Ti rivelò, né che voleano al bando
Oggi dannarti.

ARVIDSON

Me?

GUSTAVO

(gettandole una borsa)

T'acqueta e prendi.

ARVIDSON

Magnanimo tu se', ma v'ha fra loro
Il traditor! più d'uno
Forse...

SCENA UNDICESIMA

ANCKARSTRÖM *all'entrata, e detti*

GUSTAVO

(accorrendo a lui)

Eccolo.

(E unisce la sua alla destra dell'amico.)

TUTTI

È desso!

HORN

Respiro: il caso ne salvò.

(Ai suoi.)

HORN e RIBBING

(a parte)

Gran Dio!

GUSTAVO

Non più.

CORO

(da lontano)

Viva Gustavo!¹⁹

TUTTI

Quai voci?

SCENA DODICESIMA

CHRISTIAN *dal fondo, a' suoi, e detti*

CHRISTIAN

È lui, ratti movete
Il vostro amico e padre.
(*Marinai, Uomini e Donne del popolo s'affollano all'entrata.*)
Tutti con me chinatevi al suo piede
E l'inno suoni della nostra fede.

CORO

O figlio della Patria,²⁰
Amor di questa terra:
Reggi felice, arridano
Gloria e salute a te.

OSCAR

Il più superbo alloro,
Che vince ogni tesoro,
Alla tua chioma intrecciano
Riconoscenza e fè.

ARVIDSON

Non crede al proprio fato,
Ma pur morrà piagato;
Sorrise al mio presagio,
Ma nella fossa ha il piè.

GUSTAVO

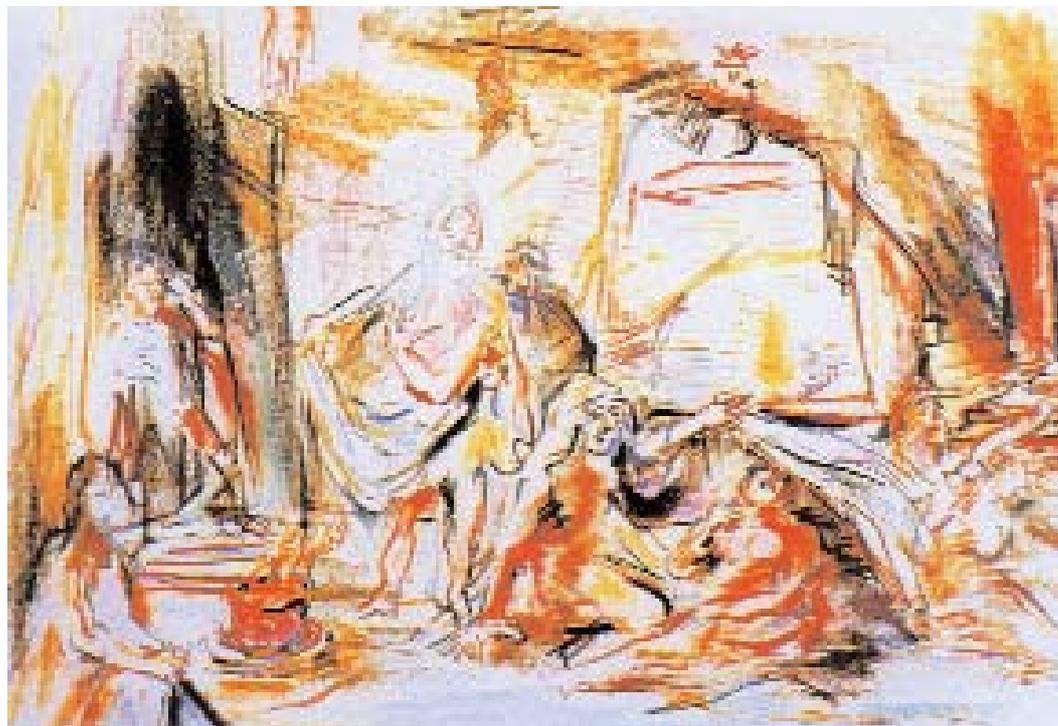
E posso alcun sospetto
Alimentar nel petto,
Se mille cuori battono
Per immolarsi a me?

ANCKARSTRÖM

Ma la sventura è cosa
Pur ne' trionfi ascosa,
Là dove il fato ipocrita
Veli una rea mercé.

HORNE, RIBBING e SEGUACI

(*fra loro*)
Chiude al ferir la via
Questa servil genia,
Che sta lambendo l'idolo
E che non sa il perché.



Oskar Kokoscka, bozzetto per *Un ballo in maschera*. Firenze, Maggio Musicale 1963.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Campo solitario appiè d'un colle scosceso. A sinistra nel basso biancheggiano due pilastri; e la luna leggermente velata illumina alcuni punti della scena.

AMELIA *dalle eminenze.*

AMELIA

(S'inginocchia e prega, poi si alza ed a poco a poco discende dal colle.)

Ecco l'orrido campo ove s'accoppia
Al delitto la morte!

Ecco là le colonne...

La pianta è là, verdeggia al piè. S'inoltri.

Ah mi si aggela il core!

Sino il romor de' passi miei, qui tutto

M'empie di raccapriccio e di terrore!

E se perir dovessi?

Perire! ebbene quando la sorte mia,

Il mio dover tal è, s'adempia, e sia.

(Fa per avviarsi.)

Ma dall'arido stelo divulsa

Come avrò di mia mano quell'erba,

E che dentro la mente convulsa

Quell'eterea sembianza morrà:

Che ti resta, perduto l'amor...

Che ti resta, mio povero cor!

Oh! chi piange, qual forza m'arretra,

M'attraversa la squallida via?

Su coraggio... e tu fatti di pietra,

Non tradirmi, dal pianto ristà:

O finisci di battere e muor,

T'annienta, mio povero cor!

(S'ode un tocco d'ore, lontano.)

Mezzanotte! - e che veggio? una testa

Di sotterra si leva... e sospira!

Ha negli occhi il baleno dell'ira

E m'affisa e terribile sta!

(Cadendo sulle ginocchia.)

Deh! mi reggi, m'aita, o Signor,

Risolleva il mio povero cor!

SCENA SECONDA

GUSTAVO e AMELIA

GUSTAVO

(uscendo improvvisamente)

Teco io sto.

AMELIA

Gran Dio!

GUSTAVO

Ti calma:

Di che temi?

AMELIA

Ah mi lasciate...

Son la vittima che geme...

Il mio nome almen salvate...

O lo strazio ed il rossore

La mia vita abatterà.

GUSTAVO

Io lasciarti? no, giammai:

Nol poss'io; ché m'arde in petto

Sovruman di te l'affetto.

AMELIA

Ah Signor,²² abbiatemi pietà.

GUSTAVO

Così parli? a chi t'adora

Pietà chiedi, e tremi ancora?

Il tuo nome intemerato,

L'onor tuo sempre sarà.

AMELIA

Ma, Gustavo,²³ io son d'altrui...

Dell'amico più fidato...

GUSTAVO

Taci, Amelia...

AMELIA

Io son di lui,

Che daria la vita a te...

GUSTAVO

Ah crudele, e mel rammemori,

Lo ripeti innanzi a me!

Non sai tu che se l'anima mia

Il rimorso dilacera e rode,
Quel suo grido non cura, non ode,
Sin che l'empie di fremiti amor?...
Non sai tu che di te resterà,
Se cessasse di battere il cor!
Quante notti ho vegliato anelante!
Come a lungo infelice lottai!
Quante volte dal cielo implorai
La pietà che tu chiedi da me!
Ma per questo ho potuto un istante,
Infelice, non viver di te?

AMELIA
Deh soccorri tu, cielo, all'ambascia
Di chi sta fra l'infamia e la morte;
Tu pietoso rischiara le porte
Di salvezza all'errante mio piè.
(a Gustavo)
E tu va: ch'io non t'oda – mi lascia:
Son di lui, che il suo sangue ti diè.

GUSTAVO
La mia vita... l'universo,
Per un detto...

AMELIA
Ciel pietoso!

GUSTAVO
Di' che m'ami...

AMELIA
Va', Gustavo!²⁴

GUSTAVO
Un sol detto...

AMELIA
Ebben, sì, t'amo...

GUSTAVO
M'ami, Amelia!

AMELIA
Ma tu, nobile,
Me difendi dal mio cor!

GUSTAVO
(fuori di sé)
M'ami, m'ami!... oh sia distrutto
Il rimorso, l'amicizia

Nel mio seno: estinto tutto:
Tutto sia fuorché l'amor!
Oh, qual soave brivido
L'acceso petto irrorà!
Ah ch'io t'ascolti ancora
Rispondermi così!
Astro di queste tenebre
A cui consacro il core:
Irradiami d'amore,
E più non sorga il dì!

AMELIA
Ah, sul funereo letto
Ove sognava spegnerlo,
Torna gigante in petto
L'amor che mi ferì!
Ché non m'è dato in seno
A lui versar quest'anima?
O nella morte almeno
Addormentarmi qui?
(La luna illumina sempre più.)

Ahimè!
(in ascolto)

AMELIA
S'appressa alcun

GUSTAVO
Chi giunge in questo
Soggiorno della morte?...
(fatti pochi passi)
Anckarström!²⁵

AMELIA
(abbassando il velo atterrita)
Il mio consorte!

SCENA TERZA

GUSTAVO, AMELIA e ANCKARSTRÖM

GUSTAVO
(incontrandolo)
Tu qui?

ANCKARSTRÖM
Per salvarti da lor, che, celati
Lassù, t'hanno in mira.

GUSTAVO
Chi son?

ANCKARSTRÖM
Congiurati.

AMELIA
O ciel!

ANCKARSTRÖM
Trasvolai nel manto serrato,
Così che m'han preso per un dell'agguato,
E intesi taluno proromper: L'ho visto:
È il Sire:²⁶ un'ignota beltade è con esso –
Poi altri qui vólto: Fuggevole acquisto!
S'ei rade la fossa, se il tenero amplesso
Troncar, di mia mano, repente saprò.

AMELIA
(tra sé)
Io muoio...

GUSTAVO
(a lei)
Fa core.

ANCKARSTRÖM
(coprendolo col suo mantello)
Ma questo ti do.
(Poi additandogli un viottolo a destra.)
E bada, lo scampo, t'è libero là.

GUSTAVO
(presa per mano Amelia)
Salvarti degg'io...

AMELIA
(sottovoce)
Me misera! Va'...

ANCKARSTRÖM
(passando ad Amelia)
Ma voi non vorrete segnarlo, o Signora,
Al ferro spietato!
(Dilegua nel fondo a veder se s'avanzano.)

AMELIA
(a Gustavo)
Deh solo t'invola!

GUSTAVO
Che qui t'abbandoni?

AMELIA
T'è libero ancora
Il passo, deh, fuggi...

GUSTAVO
Lasciarti qui sola
Con esso? no, mai! piuttosto morirò.

AMELIA
O fuggi: o che il velo dal capo torrò.

GUSTAVO
Che dici?

AMELIA
Risolvi.

GUSTAVO
Desisti.

AMELIA
Lo vo'.

(Gustavo esita, ma ella rinnova l'ordine colla
mano)

Salvarlo a quest'anima se dato sarà,
Del fiero suo fato più tema non ha.

(Al ricomparire di Anckarström il Conte gli va
incontro.)

GUSTAVO
(a Anckarström, solennemente)
Amico: gelosa t'affido una cura:
L'amor che mi porti, garante mi sta.

ANCKARSTRÖM
Affidati, imponi.

GUSTAVO
(coll'indice verso Amelia)
Promettimi, giura
Che tu l'addurrai, velata, in città,
Né un detto né un guardo su essa trarrai.

ANCKARSTRÖM
Lo giuro.

GUSTAVO
E che tocche le porte n'andrai
Da solo all'opposto.

ANCKARSTRÖM
Lo giuro, e sarà.

AMELIA
(sommessamente a Gustavo)
Odi tu come sonano cupi
Per quest'aure gli accenti di morte?
Di lassù, da quei negri dirupi,
Il segnal de' nemici partì.
Ne' lor petti scintillano d'ira...
E già piomban, t'accerchiano fitti...
Al tuo capo già volser la mira...
Per pietà, va, t'invola di qui.

GUSTAVO
Traditor, sciagurati, son essi,
Che minacciano il vivere mio?
Ah, l'amico ho tradito pur io...
Son colui che nel cor lo ferì!
Innocente, sfidati gli avrei;
Or d'amore colpevole... fuggo. –
La pietà del Signore su lei
Posi l'ale, protegga i suoi di!

ANCKARSTRÖM
(staccandosi dal fondo ove stava esplorando)
Fuggi, fuggi: per l'orrida via
Sento l'orma dei passi spietati.
Allo scambio dei detti esecrati
Ogni destra la daga brandì.
Va, ti salva, o che il varco all'uscita
Qui fra poco serrarsi vedrai;
Va, ti salva, del popolo è vita
Questa vita che getti così.

(Gustavo esce.)

SCENA QUARTA

ANCKARSTRÖM e AMELIA

ANCKARSTRÖM
Seguitemi.

AMELIA
(da sé)
Mio Dio!

ANCKARSTRÖM
Perché tremate?
Fida scorta vi son, l'amico accento
Vi risollevi il cor!

SCENA QUINTA

HORN, RIBBĪNG CON SEGUITO, DALLE ALTURE, E DETTI

AMELIA
Eccoli.

ANCKARSTRÖM
Presto,
Appoggiatevi a me.

AMELIA
Morir mi sento!

CORO
(dall'alto)
Avventiamoci su di lui,
Ché scoccata è l'ultim'ora.
Il saluto dell'aurora
Pel cadavere sarà.

HORNE
(a Ribbĭng)
Scerni tu quel bianco velo
Onde spicca la sua dea?

RIBBĪNG
Si precipiti dal cielo
All'inferno.

ANCKARSTRÖM
(forte)
Chi va là?

HORN
Non è desso!

RIBBĪNG
O furor mio!

CORO

| | |
|--|---|
| Non è il Re! ²⁷ | Questo insulto pagherà. |
| ANCKARSTRÖM No, son io Che dinanzi a voi qui sta. | <i>(Nell'atto che tutti s'avventano contro Anckarström, Amelia, fuori di sé inframmettendosi, lascia cadere il velo.)</i> |
| HORN Il suo fido! | AMELIA No: fermatevi... |
| RIBBĪNG Men di voi Fortunati fummo noi: Ché il sorriso d'una bella Stemmo indarno ad aspettar. | ANCKARSTRÖM <i>(colpito)</i> Che!... Amelia!... |
| HORN Io per altro il volto almeno Vo' a quest'Iside mirar. | HORN Lei!... |
| <i>(Alcuni de' suoi rientrano con fiaccole accese.)</i> | RIBBĪNG Sua moglie! |
| ANCKARSTRÖM <i>(colla mano sull'elsa)</i> Non un passo: se l'osate Traggo il ferro... | AMELIA O ciel! pietà! |
| RIBBĪNG Minacciate? | HORN, RIBBĪNG Ve' se di notte qui colla sposa L'innamorato campion si posa, E come al raggio lunar del miele Sulle rugiate corcar si sa! |
| HORN Non vi temo. | CORO Ve' la tragedia mutò in commedia Piacevolissima – ah! ah! ah! ah! E che baccano sul caso strano O che commenti per la città! |
| <i>(La luna è in tutto il suo splendore.)</i> | |
| AMELIA O ciel, aïta! | AMELIA A chi nel mondo crudel più mai, Misera Amelia, ti volgerai?... La tua spregiata lacrima, quale, Qual man pietosa rasciugherà! |
| CORO <i>(verso Anckarström)</i> Giù l'acciaro... | |
| ANCKARSTRÖM Traditori! | ANCKARSTRÖM <i>(fisso alla via onde fuggì Gustavo)</i> Così mi paga, se l'ho salvato! Ei m'ha la donna contaminato! Per lui non posso levar la fronte, Sbranato il core per sempre m'ha! |
| RIBBĪNG <i>(mentre va per istrappare il velo ad Amelia)</i> Vo' finirla... | <i>(Poi riscuotendosi, e come chi ha preso un grave partito, s'accosta a Horn e RibbĪng.)</i> |
| ANCKARSTRÖM <i>(assalendolo)</i> E la tua vita | Converreste al tetto mio |

Sul mattino di domani?
HORN, RIBBĪNG
Forse ammenda aver chiedete?

ANCKARSTRÖM
No, ben altro in cor mi sta.

HORN, RIBBĪNG
Che vi punge?

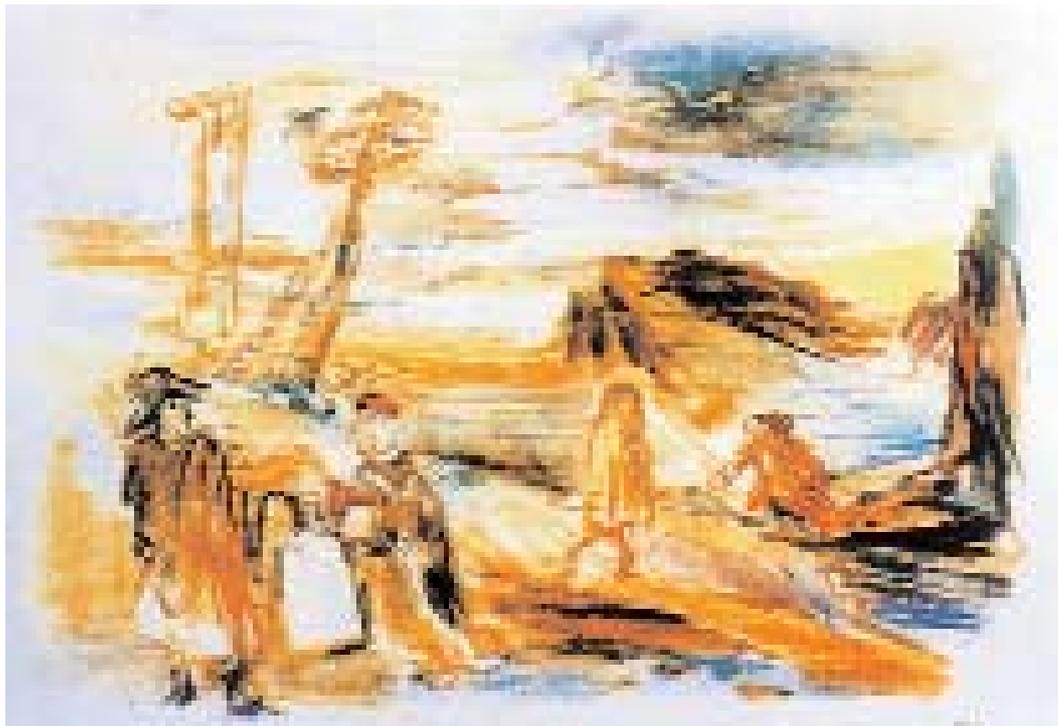
ANCKARSTRÖM
Lo saprete,
Se verrete.

HORN, RIBBĪNG
E ci vedrai.
(nell'uscire seguiti dai loro)

Dunque andiam: per vie diverse
L'un dall'altro s'allontani.
Il mattino di domani
Grandi cose apprenderà.

ANCKARSTRÖM
(rimasto solo con Amelia)
Ho giurato che alla porte
V'addurrei della città.

AMELIA
(tra sé)
Come sonito di morte
La sua voce al cor mi va!



Oskar Kokoscka, bozzetto per *Un ballo in maschera*. Firenze, Maggio Musicale 1963.



Oskar Kokoscka, bozzetto per *Un ballo in maschera*. Firenze, Maggio Musicale 1963.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Una stanza da studio nell'abitazione di Anckarström. Sovra un caminetto di fianco due vasi di bronzo, rimpetto a cui la biblioteca. Nel fondo v'ha un magnifico ritratto del Re in piedi, e nel mezzo della scena una tavola.

Entrano ANCKARSTRÖM e AMELIA.

ANCKARSTRÖM

(deposta la spada e chiusa la porta)

A tal colpa è nulla il pianto,
Non la terge e non la scusa.
Ogni prece è vana omai;
Sangue vuolsi, e tu morrai.

AMELIA

Ma se reo, se reo soltanto
È l'indizio che m'accusa?...

ANCKARSTRÖM

Taci, o perfida.

AMELIA

Gran Dio!

ANCKARSTRÖM

Chiedi a lui misericordia.

AMELIA

E ti basta un sol sospetto?
E vuoi dunque il sangue mio?
E m'infami, e più non senti
Né giustizia, né pietà?

ANCKARSTRÖM

Sangue vuolsi, e tu morrai.

AMELIA

Un istante, è ver, l'amai,
Ma il tuo nome non macchiai.
Sallo Iddio, che nel mio petto
Mai non arse indegno affetto.

ANCKARSTRÖM

(ripigliando la spada)

Hai finito! è tardi omai...

Sangue vuolsi, e tu morrai.

AMELIA

Ah! mi sveni!... ebbene sia...
Ma una grazia...

ANCKARSTRÖM

Non a me. –
La tua prece al ciel rivolgi.

AMELIA

(genuflessa)

Solo un detto ancora a te.
M'odi, l'ultimo sarà.
Morrò, ma prima in grazia
Deh! mi consenti almeno
L'unico figlio mio
Avvincere al mio seno.
E se alla moglie nieghi
Quest'ultimo favor,
Non rifiutarlo ai prieghi
Del mio materno cor.
Morrò, ma queste viscere
Consolino i suoi baci,
Or che l'estrema è giunta
Dell'ore mie fugaci.
Spenta per man del padre,
La mano ei stenderà
Su gli occhi d'una madre,
Che mai più non vedrà!

ANCKARSTRÖM

(additandole, senza guardarla, un uscio)

Alzati; là tuo figlio
A te concedo riveder. Nell'ombra
E nel silenzio, là,
Il tuo rossore e l'onta mia nascondi.

(Amelia esce.)

Non è su lei, nel suo
Fragile petto che colpir degg'io.
Altro, ben altro sangue a terger dèssi
L'offesa...

(fissando il ritratto.)

Il sangue tuo!
E lo trarrà il pugnale
Dallo sleal tuo core,
Delle lacrime mio vendicatore!
Eri tu che macchiavi quell'anima,
La delizia dell'anima mia...
Che m'affidi e d'un tratto esecrabile
L'universo avveleni per me!

Traditor! che compensi in tal guisa
Dell'amico tuo primo la fè!
O dolcezze perdute! O memorie
D'un amplesso che l'essere india!...
Quando Amelia sì bella, sì candida
Sul mio seno brillava d'amor!...
È finita, non siede che l'odio,
E la morte sul vedovo cor!

ANCKARSTRÖM
Qual fu
La cagion non cercate. Son vostro
Per la vita dell'unico figlio!

HORN, RIBBĪNG
(*fra loro*)
Ei non mente.

SCENA SECONDA

ANCKARSTRÖM; HORN e RIBBĪNG *entrano salutandolo freddamente.*

ANCKARSTRÖM
Esitate?

HORN, RIBBĪNG
Non più.

ANCKARSTRÖM
Siam soli. Udite. Ogni disegno vostro
M'è noto. – Voi di Gustavo²⁸ la morte
Volete.

ANCKARSTRÖM, HORN, RIBBĪNG
Dunque l'onta di tutti sol una,
Uno il cor, la vendetta sarà,
Che tremenda, repente, digiuna
Su quel capo esecrato cadrà!

RIBBĪNG
È un sogno!

ANCKARSTRÖM
D'una grazia vi supplico.

ANCKARSTRÖM
(*mostrando alcune carte che ha sul tavolo*)
Ho qui le prove!

HORN, RIBBĪNG
E quale?

HORN
(*fremendo*)

ANCKARSTRÖM
Che sia dato d'ucciderlo a me.

Ed ora
La trama al Sire²⁹ svelerai?

RIBBĪNG
No, Anckarström: l'avito castello
A me tolse, e tal dritto a me spetta.

ANCKARSTRÖM
No: voglio
Dividerla.

HORN
Ed a me, cui spegneva il fratello,
Cui decenne agonia di vendetta
Senza requie divora, qual parte
Assegnate?

RIBBĪNG
Tu scherzi.

ANCKARSTRÖM
E non co' detti:
Ma qui col fatto struggerò i sospetti.
Io son vostro, compagno m'avrete
Senza posa a quest'opra di sangue:
Arra il figlio vi do. L'uccidete
Se vi manco.

ANCKARSTRÖM
Chetatevi, solo
Qui la sorte or decidere de'.

(*Prende un vaso dal camino e lo colloca sulla
tavola, Horn scrive tre nomi e vi getta entro i
biglietti.*)

RIBBĪNG
Ma tal mutamento
È credibile appena.

SCENA TERZA

Anckarström.

AMELIA E DETTI

ANCKARSTRÖM

E chi vien?
(*incontrandola*)

Tu?...

AMELIA

V'è Oscar che porta
Un invito del Sire.⁵⁰

ANCKARSTRÖM

(*impallidendo*)

Di lui!...
Che m'aspetti. – E tu resta, lo dêi:
Poi che parmi che il cielo t'ha scorta.

AMELIA

(*fra sé*)

Qual tristezza m'assale, qual pena!
Qual terribile lampo balena!

ANCKARSTRÖM

(*additando sua moglie agli altri due*)

Nulla sa – non temete. Costei
Esser debbe anzi l'auspice lieto.

(*traendola verso la tavola*)

V'ha tre nomi in quell'urna: un ne tragga
L'innocente tua mano.

AMELIA

(*tremante*)

E perché?

ANCKARSTRÖM

(*fulminandola dello sguardo*)

Ubbidisci – non chieder di più.

AMELIA

(*traendo dal vaso un biglietto che suo marito
passa a Horn*)

Non è dubbio: il feroce decreto
Mi vuol parte di un opra di sangue

ANCKARSTRÖM

Qual è dunque l'eletto?

HORNE

(*con dolore*)

ANCKARSTRÖM

(*fremete di gioia*)

Il mio nome! O giustizia del fato:
La vendetta mi deleghi tu!

AMELIA

(*da sola*)

Ah! del Sire⁵¹ la morte si vuole!
(Nol celâr le crudeli parole!
Su quel capo snudati dall'ira
I lor ferri scintillano già.

ANCKARSTRÖM, HORN e RIBBÏNG

Sconterà della Patria⁵² il pianto
Lo sleal che ne fece suo vanto.
Se trafisse, soccomba trafitto,
Tal mercede pagata gli va!

ANCKARSTRÖM

(*alla porta*)

Il messaggio entri.

SCENA QUARTA

OSCAR E DETTI

OSCAR

(*verso Amelia*)

Alle danze

Questa notte, se gradite
Collo sposo, il mio signore
Vi desidera...

AMELIA

(*turbata*)

Nol posso.

ANCKARSTRÖM

(*ad Oscar*)

Anche il Re⁵³ vi sarà?

OSCAR

Certo.

HORNE E RIBBÏNG

(*fra loro*)

Oh sorte!

ANCKARSTRÖM
(*al paggio, ma collo sguardo a Ribbing*)
Tanto invito

So che valga.

OSCAR
È un ballo in maschera
Splendidissimo...

ANCKARSTRÖM
(*c.s.*)
Benissimo!
(*accennando Amelia*)
Ella meco interverrà.

HORN E RIBBING
(*a parte*)
E noi pur, se da quell'abito
Più spedito il colpo va.

OSCAR
Di che fulgor, che musiche
Esulteran le soglie,
Ove di tante giovani
Bellezze il fior s'accoglie,
Di quante altrice palpita
Questa gentil città!

AMELIA
(*fra sé*)
Ed io medesima, io misera,
Lo scritto inesorato
Trassi dall'urna complice,
Pel mio consorte irato:
Su cui del cor più nobile
Ferma la morte sta.

ANCKARSTRÖM
(*da solo*)
Là fra le danze esanime
La mente pia sel pingue...
Ove del proprio sangue
Il pavimento tinge.
Spira dator d'infamie
Senza trovar pietà.

HORN E RIBBING
(*fra loro*)
Una vendetta in domino
È ciò che torna all'uopo.
Fra l'urto delle maschere

Non fallirà lo scopo:
Sarà una danza funebre
Con pallide beltà.

AMELIA
(*da sé*)
Prevenirlo potessi, e non tradire
Lo sposo mio!...

OSCAR
Reina
Delle danze sarete.

AMELIA
(*da sé*)
Forse potrallo Ulrica.

(*Frattanto Anckarström, Horn e Ribbing
rapidamente in disparte.*)

HORN E RIBBING
E qual costume indosserem?

ANCKARSTRÖM
Azzurra
La veste, e da vermiglio
Nastro, le ciarpe al manco lato attorte.

HORN E RIBBING
E qual accento a ravvisarci?

ANCKARSTRÖM
(*sottovoce*)
Morte!

SCENA QUINTA

Suntuoso gabinetto del Re. Tavolo con l'occorrente per iscrivere; nel fondo un gran cortinaggio che scoprirà la festa da ballo.

GUSTAVO
(*solo*)
Forse la soglia attinse,
E posa alfin. L'onore
Ed il dover fra i nostri petti han rotto
L'abisso. Ah! sì, Anckarström
Rivedrà la sua Patria...³⁴ e la sua sposa
Lo seguirà. Senza un addio, l'immenso
Oceàn ne sepàri... e taccia il core.

(*Scrive e nel momento di appor la firma, lascia cader la penna.*)

Esito ancor? ma, oh ciel, non lo degg'io?

(*Sottoscrive, e chiude il foglio in seno.*)

Ah l'ho segnato il sacrificio mio!

Ma se m'è forza perdarti
Per sempre, o luce mia,
A te verrà il mio palpito
Sotto qual ciel tu sia,
Chiusa la tua memoria
Nell'intimo del cor.
Ed or qual reo presagio
Lo spirito m'assale,
Che il rivederti annunzia
Quasi un desio fatale...
Come se fosse l'ultima
Ora del nostro amor?

(*Musica di dentro.*)

Ah! dessa è là... potrei vederla... ancora

Riparlarle potrei...

Ma no: ché tutto mi strappa da lei.

SCENA SESTA

OSCAR *con una lettera e detto*

OSCAR

Ignota donna questo foglio diemmi.

È pel Re,⁵⁵ diss'ella; a lui lo reca

E di celato.

(*Gustavo legge il foglio.*)

GUSTAVO

(*dopo letto*)

Che nel ballo alcuno

Alla mia vita attenterà, sta detto.

Ma se m'arresto: allora,

Ch'io pavento, diran. Nol vo': nessuno

Pur sospettarlo de'. Tu va: t'appresta,

E ratto, per gioir meco la festa.

(*Oscar esce; Gustavo rimasto solo, vivamente prorompe.*)

Sì, rivederti, Amelia,
E nella tua beltà,

Anco una volta l'anima

D'amor mi brillerà!

SCENA SETTIMA

Vasta e ricca sala da ballo splendidamente illuminata, e parata a festa.

Liete musiche preludiano alle danze; e già all'aprirsi delle cortine una moltitudine d'invitati empie la scena. Il maggior numero è in maschera, alcuni in domino, altri in costume di gala a viso scoperto; fra le coppie danzanti alcune giovani creole. Chi va in traccia, chi evita, chi ossequia, e chi persegue. Il servizio è fatto dai neri, e tutto spira magnificenza ed ilarità.

CORO GENERALE

Fervono amori e danze

Nelle felici stanze,

Onde la vita è solo

Un sogno lusinghier.

Notte de' cari istanti,

De' palpiti e de' canti,

Perché non fermi 'l volo

Sull'onda del piacer?

SCENA OTTAVA

HORN, RIBBĪNG, e i loro *Aderenti in domino azzurro col cinto vermiglio. ANCKARSTRÖM nello stesso costume s'avanza lentamente.*

HORN

(*additando Anckarström a RibbĪng*)

Altro de' nostri è questo.

(*E fattosi presso a Anckarström sottovoce*)

La morte!

ANCKARSTRÖM

(*amaramente*)

Sì, la morte.

Ma non verrà.

HORN, RIBBĪNG

Che parli?

| | | | |
|--|--|-------------|---|
| ANCKARSTRÖM | Qui l'aspettarlo è vano. | OSCAR | Il Re ⁵⁷ è qui... |
| HORN, RIBBĪNG | Come? perché? | ANCKARSTRÖM | (<i>trasalendo</i>) |
| | | | Che!... dove? |
| ANCKARSTRÖM | Vi basti saperlo altrove. | OSCAR | L'ho detto... |
| HORN | O sorte | ANCKARSTRÖM | Ebben! |
| | Ingannatrice! | | qual'è? |
| | | OSCAR | Non vel dirò. |
| RIBBĪNG | | | |
| (<i>fremente</i>) | Sempre ne sfuggirà di mano! | ANCKARSTRÖM | Gran cosa! |
| ANCKARSTRÖM | Parlate basso, alcuno lo sguardo a noi fermò. | OSCAR | (<i>voltandogli le spalle</i>) |
| HORN | E chi? | | Cercatelo da voi. |
| ANCKARSTRÖM | Quello a sinistra, dal breve domino. | ANCKARSTRÖM | (<i>con accento amichevole</i>) |
| | | | Orsù! |
| | (<i>Si disperdono, ma Anckarström viene inseguito da Oscar in maschera.</i>) | OSCAR | È per fargli il tiro che regalaste a me? |
| OSCAR | Più non ti lascio, o maschera; mal ti nascondi. | ANCKARSTRÖM | Via, calmati: almen dirmi del suo costume puoi? |
| ANCKARSTRÖM | | OSCAR | (<i>scherzando</i>) |
| (<i>scansandolo</i>) | Eh via. | | Saper vorreste |
| | | | Di che si veste, |
| OSCAR | | | Quando l'è cosa |
| (<i>con vivacità</i>) | | | Ch'ei vuol nascosa. |
| Tu se' Anckarström. | | | Oscar lo sa |
| | | | Ma nol dirà, |
| ANCKARSTRÖM | | | Tra là, là là |
| (<i>spiccandogli la maschera</i>) | | | Là là, là là. |
| E Oscarre tu se'. | | | Pieno d'amore |
| | | | Mi balza il core, |
| OSCAR | Qual villania! | | Ma pur discreto |
| | | | Serba il secreto. |
| | | | Nol rapirà |
| ANCKARSTRÖM | | | Grado o beltà, |
| Ma bravo, e ti par dunque convenienza questa, | | | Tra là, là là |
| Che mentre il Sire ⁵⁶ dorme, tu scivoli alla festa? | | | Là là, là là. |

(Gruppi di maschere e coppie danzanti attraversano il dinanzi della scena e separano Oscar da Anckarström.)

ANCKARSTRÖM

(raggiungendolo di nuovo)

So che tu sai distinguere gli amici suoi.

OSCAR

V'alletta

Interrogarlo, e forse celiar con esso un po'?

ANCKARSTRÖM

Appunto.

OSCAR

E compromettere di poi chi ve l'ha detto?

ANCKARSTRÖM

M'offendi. È confidenza che quanto importi io so.

OSCAR

Vi preme assai...

ANCKARSTRÖM

Degg'io di gravi cose ad esso,
Pria che la notte inoltri, qui favellar. Su te
Farò cader la colpa, se non mi fia concesso.

OSCAR

Dunque...

ANCKARSTRÖM

Fai grazia a lui, se parli, e non a me.

OSCAR

(più dappresso e rapidamente)

Veste una cappa nera, con roseo nastro al petto.

(E fa per andarsene.)

ANCKARSTRÖM

Una parola ancora.

OSCAR

(dileguando tra la folla)

Più che abbastanza ho detto.

(Danzatori e danzatrici s'intrecciano al proscenio; Anckarström scorge lontano taluno de' suoi e scompare di là. Poco dopo, al volgere

delle coppie nel fondo, Gustavo in domino nero col nastro di rosa, s'affaccia pensieroso, e dietro a lui Amelia in domino bianco.)

AMELIA

Ah perché qui! fuggite...

GUSTAVO

Sei quella dello scritto?

AMELIA

La morte qui v'accerchia...

GUSTAVO

Non penetra nel mio

Petto il terror.

AMELIA

Fuggite, fuggite, o che trafitto

Cadrete qui!

GUSTAVO

Rivelami il nome tuo.

AMELIA

Gran Dio!

Nol posso.

GUSTAVO

E perché piangi... mi supplichi atterrita?

Onde, cotanta senti pietà della mia vita?

AMELIA

(tra singulti che svelano la sua voce naturale)

Tutto per essa, il mio sangue... tutto darei!

GUSTAVO

Ah invan ti celi, Amelia: quell'angel tu sei!

AMELIA

(con disperazione)

T'amo, sì t'amo, e in lacrime

A' piedi tuoi m'atterro,

Ove t'anela incognito

Della vendetta il ferro.

Cadavere domani

Sarai se qui rimani:

Salvati, va, mi lascia,

Fuggi dall'odio lor.

GUSTAVO
 Sin che tu m'ami, Amelia,
 Non curo il fato mio,
 Non ho che te nell'anima,
 E l'universo oblio.
 Né so temer la morte,
 Perché di lei più forte
 È l'aura che m'inebria
 Del tuo divino amor.

(*accorrendo a lui*)
 Oh ciel!

TUTTI
 (*affollandosi intorno*)
 Ei trucidato!

ALCUNI
 Da chi?

AMELIA
 Dunque vedermi vuoi
 D'affanno morta e di vergogna?

ALTRI
 Dov'è l'infame?

(*Veggonsi apparire nel fondo Horn e Ribbing.*)

GUSTAVO
 Salva
 Ti vo'. Domani e con Anckarström andrai...

OSCAR
 (*accennando a Anckarström*)
 Eccol...

AMELIA
 Dove?

(*Mentre lo circondano e gli strappano la maschera.*)

GUSTAVO
 Al natio tuo cielo.

TUTTI
 Anckarström!

AMELIA
 Un'altra terra!⁵⁸

Ah! Morte, infamia
 Sul traditor!

GUSTAVO
 Mi schianto il cor... ma partirai... ma addio.

GUSTAVO
 No, no... lasciatelo.
 Tu m'odi ancor.

AMELIA
 Gustavo!⁵⁹

(*A Anckarström, e tratto il dispaccio, e fatto cenno a lui di accostarsi*)

Ella è pura: in braccio a morte,
 Te lo giuro, Iddio m'ascolta:
 Io che amai la tua consorte
 Rispettato ho il suo candor.

(*Gli dà il foglio.*)

A novello incarco asceso
 Tu con lei partir dovevi...
 Io l'amai, ma volli illeso
 Il tuo nome ed il suo cor!

GUSTAVO
 Amelia: anche una volta addio,
 L'ultima volta!...

ANCKARSTRÖM
 (*lanciatosi inosservato fra loro, lo trafigge di pugnale*)
 E tu ricevi il mio!

ANCKARSTRÖM
 Ciel, che feci! e che m'aspetta
 Esecrato sulla terra!...
 Di qual sangue e qual vendetta
 M'assetò l'infausto error!

GUSTAVO
 Ahimè!

AMELIA
 (*d'un grido*)
 Soccorso!

OSCAR
 O rimorsi dell'amore
 Che divorano il mio core,

| | | NOTE |
|---------|---|---|
| | Fra un colpevole che sanguina E la vittima che muor! | |
| OSCAR | O dolor senza misura! O terribile sventura! La sua fronte è tutta rorida già dell'ultimo sudor! | Nelle note seguenti si segnalano i cambiamenti qui apportati, rispetto alla versione del 1859: 1 «casa del Governatore» 2 Samuel 5 Tom 4 Riccardo 5 «O Riccardo» 6 «del Conte» 7 «il Conte» 8 Renato 9 «Conte» 10 «Conte» 11 «Ulrica, dell'immondo/Sangue de' negri» 12 Silvano 15 «del Conte» 14 «Riccardo» 15 «Silvano Ufficiale» 16 «il Conte» 17 «Riccardo» 18 «il Conte» 19 «Viva Riccardo!» 20 «O figlio d'Inghilterra» 21 «Campo solitario nei dintorni di Boston» 22 «Conte» 25 «Riccardo» 24 «Riccardo» 25 «Renato!» 26 «È il Conte» 27 «Non è il Conte» 28 «M'è noto. – Voi di Riccardo la morte» 29 «La trama al Conte svelerai?» 30 «Un invito del Conte.» 31 «Ah! Del Conte la morte si vuole» 32 «Sconterà dell'America il pianto» 33 «Anche il Conte ci sarà?» 34 «Rivedrà l'Inghilterra...» 35 «È pel Conte, diss'ella; a lui lo reca» 36 «Che mentre il Conte dorme tu scivoli alla festa» 37 «Il Conte è qui» 38 «In Inghilterra» 39 «Riccardo» 40 «Addio... diletta America...» |
| GUSTAVO | Grazie a ognun: signor qui sono: Tutti assolve il mio perdono... | |
| | <i>(Horn e Ribbing occupano sempre il fondo della scena.)</i> | |
| CORO | Cor sì grande e generoso Tu ci serba, o Dio pietoso: Raggio in terra a noi miserrimi È del tuo celeste amor! | |
| GUSTAVO | Addio per sempre, o figli miei... per sempre Addio... diletta terra... | |
| | <i>(Cade e spira)</i> | |
| AMELIA | Esso muore! | |
| OSCAR | Qual'anima passò! | |
| TUTTI | Notte d'orrore! | |

UN BALLO IN MASCHERA IN BREVE

Nel febbraio 1857 il Teatro San Carlo di Napoli avviò dei contatti con Giuseppe Verdi per un'opera da rappresentare nel carnevale dell'anno successivo; per la scelta del soggetto la prima idea di Verdi andò al progetto, a lungo coltivato, di un *Re Lear*, nel quale per l'occasione coinvolse il poeta Antonio Somma. Verdi trovò tuttavia inadeguati i cantanti del San Carlo ai ruoli pensati per *Re Lear* e lo accantonò. Dopo vari tentennamenti propose al San Carlo e a Somma un secondo soggetto: non una novità assoluta nel campo dell'opera lirica giacché, oltre ad aver mosso l'interesse di Bellini, era stato sperimentato da almeno tre compositori; si ricorda, in particolare, il grand-opéra del 1855 *Gustave III, ou le bal masqué* firmato da due *big* dell'opera francese come Auber e Scribe. Tale soggetto s'ispirava a un fatto storico accaduto nel 1792: l'omicidio dell'illuminato monarca svedese Gustavo III, invisato alla nobiltà per la sua politica riformista, perpetrato da un cortigiano durante un ballo. In qualche modo la vicenda di Gustavo III rappresentava un soggetto di ripiego per Verdi, che espresse con chiarezza le ragioni della sua perplessità: «È grandioso e vasto; è bello; ma anche questo ha i modi convenzionali di tutte le opere per musica, cosa che mi è sempre spiaciuta, ma che ora trovo insoffribile».

I tempi tuttavia stringevano, e nonostante fosse presto ben chiaro che la censura napoletana non avrebbe accettato di veder portato sulle scene l'omicidio d'un re, il *Ballo in maschera* fu terminato senza tener troppo da conto le avvisaglie sull'atteggiamento dei censori partenopei, che nell'occasione ebbero modo di distinguersi per uno zelo prossimo alla persecuzione maniacale. Oltre ad imporre che il protagoni-

sta dell'opera non fosse un monarca (per ripiego s'ipotizzò un duca), venne richiesto, fra l'altro, che il ruolo d'Amelia fosse quello d'una sorella anziché d'una moglie, che il tema della cospirazione non recasse alcuna motivazione politica, che l'omicidio avesse luogo fuori scena, che la datazione venisse portata all'epoca medievale, che si eliminassero le scene del ballo e del sorteggio (quella che Verdi considerava «la più potente e la più nuova situazione del dramma»)...

Come se tutto ciò non bastasse, ci si mise anche la politica: a complicare la non felice situazione concorse, il 14 gennaio 1858, l'attentato di Felice Orsini a Napoleone III.

Di fronte all'insorgere di tali e tanti problemi la dirigenza del San Carlo cercò di ottemperare alle nuove prescrizioni della censura, raffazzonando alla bell'e meglio una nuova versione, intitolata *Adelia degli Adimari*, ma per Verdi la misura era colma: abbandonò l'impresa («In fatto d'arte ho le mie idee, le mie convinzioni ben nette, ben precise, alle quali non posso, né devo rinunciare») esponendosi alla causa del teatro per inadempienza contrattuale (cui rispose con una querela per danni). La memoria stesa ad uso del proprio legale terminava con una perorazione ai diritti calpestati dell'arte: «Il titolo? – No. Il poeta? – No. L'epoca? – No. Località? – No. Caratteri? – No. Situazioni? – No. Il sorteggio? – No. Festa da ballo? – No. Un maestro che rispetti l'arte sua e se stesso non poteva né doveva disonorarsi accettando per subbietto d'una musica, scritta sopra ben altro piano, codeste stranezze che manomettono i più ovvii principii della drammatica e vituperano la coscienza dell'artista».

Per presentare al pubblico la sua nuova opera, Verdi dovette pertanto attendere un'occasione più propizia: *Un ballo in maschera* esordì il 17 febbraio 1859, al Teatro Apollo di Roma; fin dalla *prima* il pubblico ne decretò il successo che dura tuttora, nonostante le manchevolezze d'un cast non di livello assoluto (sono da ricordare, specialmente, le riserve di Verdi sulla primadonna, Eugenia Julienne-Dejean: un rinomato soprano che, a quei tempi, aveva irrimediabilmente imboccato la via del tramonto). Da rimarcare è che nemmeno la censura romana aveva accettato di veder rappresentata l'uccisione di un re; di conseguenza Verdi e Somma apportarono all'opera i cambiamenti destinati a rimanere definitivi: l'ambientazione venne trasferita da Stoccolma a Boston e Gustavo III assunse i panni d'un Riccardo Conte di Warwick e governatore del Massachusetts: da un lato è necessario riconoscere che della rielaborazione "americana" l'opera non soffre poi molto, confermandosi *Un ballo in maschera* come tipico prodotto di quella drama-

turgia operistica italiana per la quale, a differenza dal coevo *Grand-opéra* parigino, i conflitti si giuocano fondamentalmente a livello personale e privato (persino i moventi della congiura politica contro Riccardo appaiono motivati dal desiderio di personale, *privata* rivalsa coltivato da due singoli: Samuel e Tom), in tal modo consentendo abbastanza facilmente trasposizioni di tempo e di luogo.

Solo nel nostro secolo si sono presentate versioni "svedesi" del *Ballo*: la vicenda viene ri-ambientata a Stoccolma, nel 1792, con Re Gustavo III (Riccardo), i conti de Horn e Ribbing (Samuel e Tom), il capitano Anckarström (Renato), l'indovina Arvidson (Ulrica), il marinaio Christian (Silvano), e naturalmente Oscar e Amelia, i soli a mantenere immutato il proprio nome. E così si presenta anche l'odierno allestimento al PalaFenice, che propone le scene ricostruite da Lauro Crisman sui bozzetti di Oskar Kokoschka, già impiegati per l'allestimento al xxvi Maggio Musicale Fiorentino del 1965.



Jean-Jacques Gautier, *Il capitano Jacob Johan Anckarström*. Incisione.

Nell'ambito del catalogo verdiano *Un ballo in maschera* si distingue per la stringatezza del ritmo scenico e narrativo: quello che ad essa sovrintende è un disegno drammaturgico asciutto, che non concede indugio neppure alle pagine più intense. È stata considerata, questa, come la più evidente cifra d'un "distacco" dalla materia trattata, che ha fatto parlare di un'opera dai tratti settecenteschi (un po' per questa ragione, un po' per una certa affinità d'argomento, s'è definito *Un ballo in maschera* il *Don Giovanni* verdiano). Nell'opera questo "distacco" si traduce in due aspetti fondamentali: innanzitutto la mancata identificazione con un personaggio-chiave che domini sugli altri (sul tipo di Violetta o Rigoletto): Verdi lascia che a farsi un'idea dei torti e delle ragioni in causa sia lo spettatore stesso; ciò comporta l'assunzione dei tratti comici non nella prospettiva, già rigolettiana, che muta l'ironia in sarcasmo, il comico in grottesco, ma in una dimensione puramente comica.

Quanto tale imperturbabilità si ripercuota

sul tipico triangolo amoroso del melodramma romantico (tenore-soprano vs. baritono) è palese nelle ambiguità di comportamento di Riccardo e Amelia – pur “giustificate” dall’incontrollabilità della passione che li coinvolge – così come nel fatto che Renato assuma il ruolo di “cattivo” (un “cattivo”, per di più, le cui ragioni sono moralmente tutt’altro che eccezionali) solo a partire dalla fine del secondo atto.

Non meno importante per la comprensione del *Ballo* è il secondo aspetto che tale distacco produce nei confronti dell’opera: la sua polivocità stilistica, assumibile ad un principio di varietà che a Verdi in quegli anni stava molto a cuore, al punto da rinnegare, proprio rivolgendosi a Somma – che per lui aveva preparato un *Sordello* significativamente accantonato per «soverchia monotonia» – lavori come *Nabucco* o *I due Foscari* («presentano punti di scena interessantissimi, ma senza varietà. È una corda sola, elevata se volete, ma pur sempre la stessa. [...] Il poema del Tasso sarà forse migliore, ma io preferisco mille e mille volte Ariosto. Per l’istessa ragione preferisco Shakespeare a tutti i drammatici, senza eccettuarne i greci»).

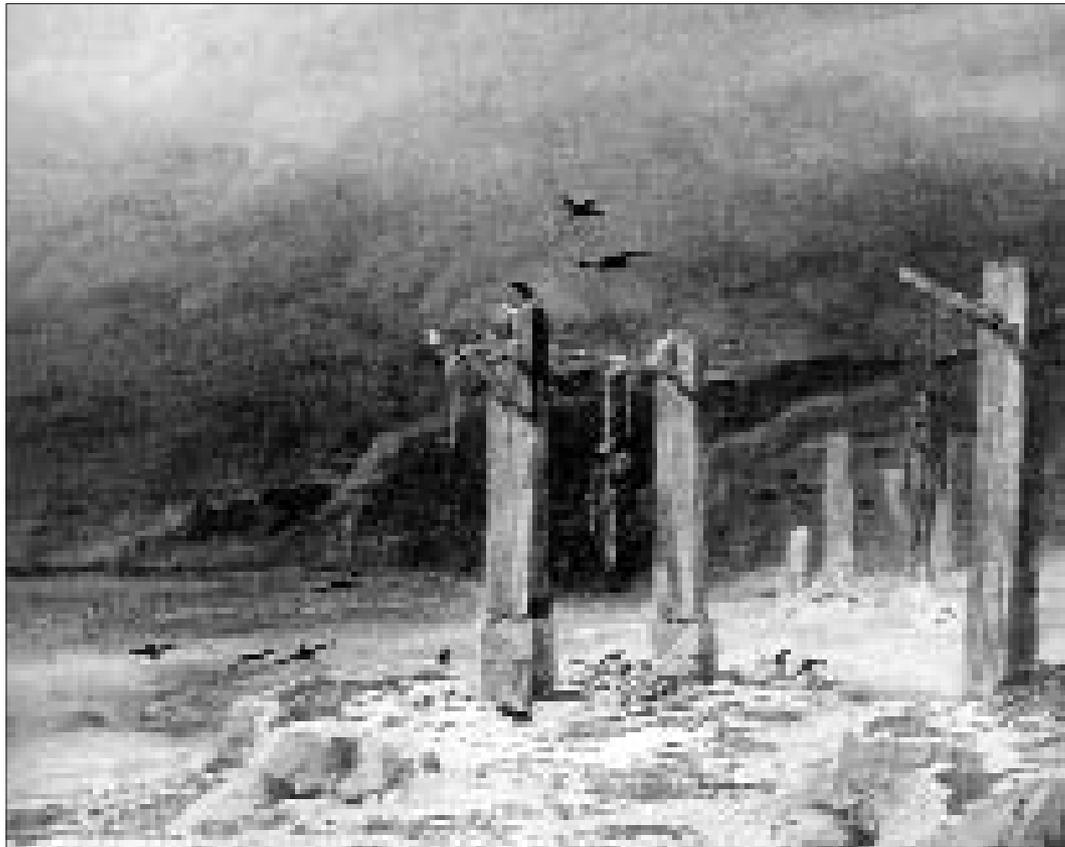
Proprio da questa inclinazione alla varietà viene, nel *Ballo in maschera*, l’assunzione di modelli formali derivati da due distinte tradizioni operistiche: il melodramma italiano e l’opera francese. Verdi non ne tenta l’assimilazione, la fusione, ma li squaderna bell’e pronti all’ascoltatore, per un mosaico stilistico intenzionalmente eterogeneo, che produce l’effetto “oggettivante” tramite il quale l’artefice abbandona la possibilità (ben altrimenti sfruttata in altri, diversi da questo, capolavori verdiani) di guidare narrativamente e moralmente la valutazione dell’ascoltatore: il lirismo passionale dell’opera italiana s’affianca a brillanti aspetti francesi, nuovi per l’opera italiana non tanto per sé stessi, quanto per le valenze ludiche cui assolvono (si confronti, ad esempio, il celebre coro delle risa nel finale secondo con la grottesca e tesissima risata dei cortigiani nel *Rigoletto*).

A livello di caratterizzazione la brillantezza *comique* dell’ascendente francese si palesa

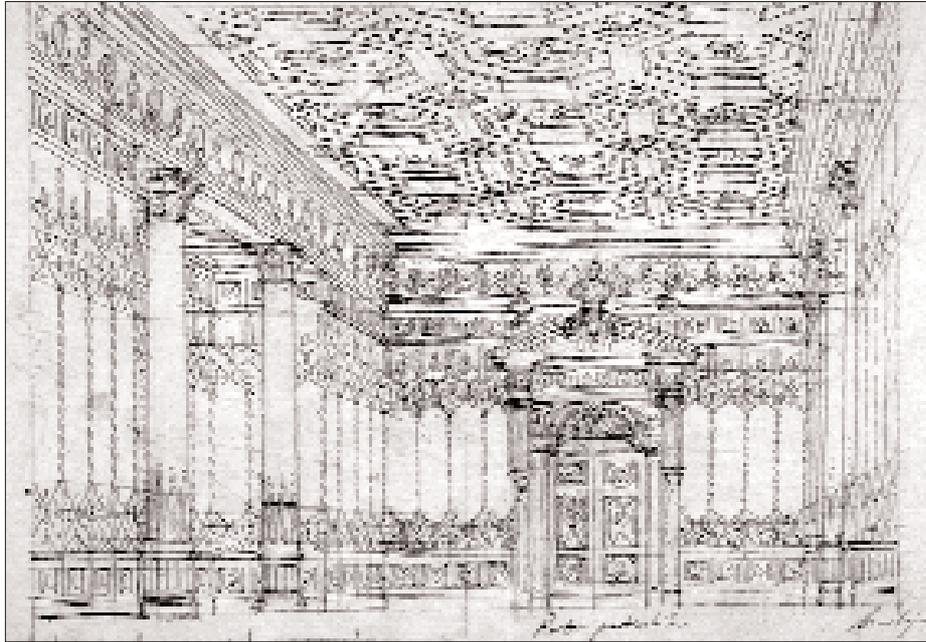
innanzitutto nella felice inconsapevolezza di Oscar, il cui linguaggio musicale è interamente modellato sugli stilemi francesi; al suo opposto sta la gravità oscura e presaga di Ulrica: la maga divinatrice per la quale il futuro è certo come il presente, vanificando la possibilità che l’uomo possieda un libero arbitrio; il linguaggio musicale di Amelia e Renato appartiene invece alla più specifica tipologia italiana, mentre il vocabolario di Riccardo, così come la caratterizzazione del personaggio trapassa dalla passionalità alla spensieratezza, è in bilico tra i modi espressivi dell’opera italiana e di quella francese. Sorta di monarca illuminato e filantropo, Riccardo soccombe perché non crede all’irrazionale: la magia e l’amore, del quale la gelosia è cieco *pendant*, sono i due “superati” che “ritornano” a minare il suo sereno equilibrio, illustrando la precarietà della fiducia razionale coltivata da Riccardo, ovverosia giocando a suo scapito uno scherzo fatale. Per questo, agli occhi dello spettatore, l’olimpico *aplomb* di Riccardo acquisisce viepiù i contorni d’una tragica sventatezza...

Scespiriana, “comica” ironia tragica, perfezione e coerenza della drammaturgia, “pulizia” stilistica, profilatura d’un ritmo drammatico privo d’inutili scorie, sono i tratti che hanno fatto ritenere a più d’un commentatore *Un ballo in maschera* il capolavoro “perfetto” di Giuseppe Verdi; che un simile capolavoro sia nato con un soggetto di ripiego, modificato nei modi e nelle proporzioni che s’è detto, è un fatto che può far riflettere – oltre, forse, le parole dello stesso Verdi – intorno al rapporto fra ispirazione e condizionamento esterno: il problema dell’opera d’arte non è di forma o di contenuto, ma di forma del contenuto.

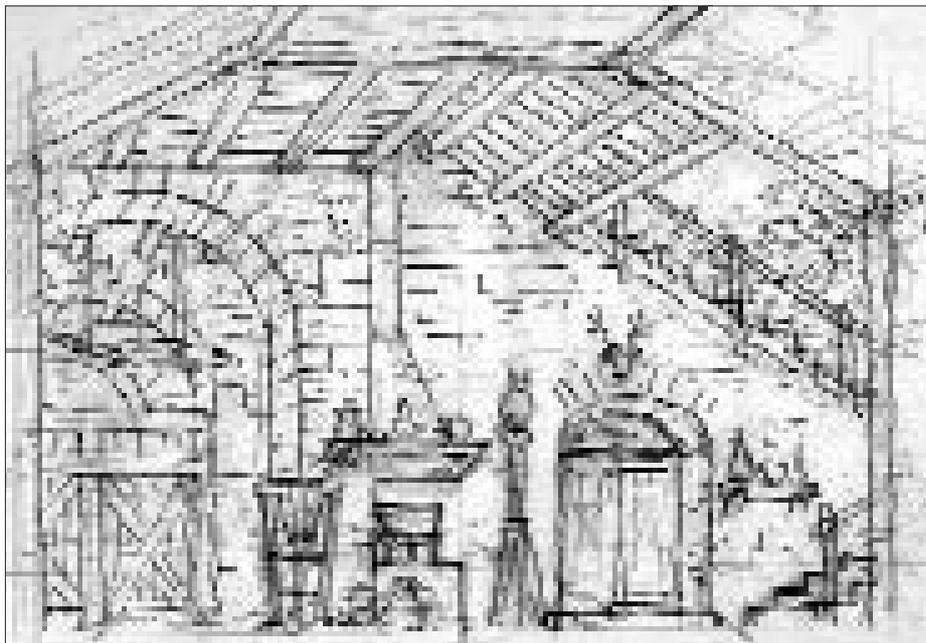
(GIANNI RUFFIN)



Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Dintorni di Stoccolma, paesaggio spaventoso e selvaggio*, bozzetto per *Gustave III, ou le bal masqué* (III, 1). (Parigi, Bibliothèque-Musée dell'Opéra). «In quanto alle *forche* del secondo atto - scriveva Verdi - non ci pensate, che io procurerò di ottenerne il permesso».



Giuseppe Bertoja, *Una sala nella casa del Governatore*, bozzetto per *Un ballo in maschera* (I, 1). (Venezia, Museo Correr).



Giuseppe Bertoja, *L'abituro dell'indovina*, bozzetto per *Un ballo in maschera* (I, 6). (Venezia, Museo Correr).



Giuseppe Bertoja, *Campo solitario nei dintorni di Boston*, bozzetto per *Un ballo in maschera* (II, 1).
(Venezia, Museo Correr).



Giuseppe Bertoja, *Vasta e ricca sala da ballo*, bozzetto per *Un ballo in maschera* (III, 7).
(Venezia, Museo Correr).

ARGOMENTO

GUSTAVO III, *re di Svezia* (RICCARDO)

IL CAPITANO ANCKARSTRÖM (RENATO)

AMELIA

ARVIDSON, *indovina* (ULRICA)

OSCAR, *paggio del re*

CHRISTIAN, *un marinaio* (SILVANO)

IL CONTE DE HORN (SAMUEL)

IL CONTE RIBBING (TOM)

ATTO PRIMO

Sala del palazzo reale a Stoccolma, marzo 1792.

Un sollecito gruppo di ufficiali e gentiluomini attende il risveglio del Re Gustavo III, mentre un altro gruppo, di cui fan parte i conti Horn e Ribbing, se ne sta in disparte in quanto di partito avverso [Coro d'Introduzione: «Posa in pace, a' bei sogni ristora»]. Annunciato dal paggio Oscar, ecco il Re, spontaneo, affabile, provvido verso i sudditi. Ma subito Oscar gli consegna l'elenco degli invitati al ballo e Gustavo vi legge il nome dell'amata Amelia, per cui si concentra in sé e s'immerge nell'estasi amorosa [Sortita: «La rivedrà nell'estasi»]. Arriva poi il capitano Anckarström, marito d'Amelia, che gli dichiara fedeltà assoluta contro i pericoli del regno, in particolare contro una congiura che si sta ordendo alle sue spalle [Cantabile: «Alla vita che t'arride»]. Annunciato da Oscar, entra un Giudice che chiede di esiliare tale Arvidson, una sospetta indovina. Ma Oscar la difende, descrivendola divertitamente mentre predice il futuro [Ballata: «Volta la terrea»], e allora il Re, non badando più al Giudice, invita tutti i presenti a travestirsi e a far visita alla maga: lui sarà vestito da pescatore, e ogni affanno verrà dimenticato in favore del piacere [Stretta dell'Introduzione: «Ogni cura si doni al diletto»].

Nell'antro dell'indovina.

Nel suo vasto abituro, cui s'accede mediante due porte, una scala, un uscio segreto, Arvidson sta davanti a una gran folla e leva la sua lenta e tetra invocazione al Demonio [Invocazione: «Re dell'abisso, affrettati»]. Entra Re Gustavo, e un attimo dopo la maga esulta avvertendo l'attesa presenza del Demonio [«È lui, è lui! ne' palpiti»]. Dopo aver predetto il futuro a Christian, un modesto e simpatico marinaio, Arvidson sente battere all'uscio segreto: apre, ascolta le parole di un servo di Amelia e allontana tutti in quanto deve ricevere privatamente una persona di riguardo. È Amelia, in preda a un amore irresistibile, cui Arvidson consiglia il rimedio di una bevanda estratta da un'erba da cogliersi di notte nel luogo delle esecuzioni capitali. Sennonché il Re, che si era nascosto, ha sentito tutto e ormai sa che l'amata lo rama [Terzetto: «Della città all'ocaso»]. Scomparsa Amelia, la scena si ripopola di gente. Gustavo, finto pescatore, consulta Arvidson divertendosi un mondo [Canzone: «Di' tu se fedele»] e coinvolgendo tutti i presenti, ma la maga si irrita e nella mano gli legge e prevede che presto morrà [Concertato: «È scherzo od è follia»]; a provocare la sua morte sarà il primo che oggi gli stringa la mano: è Anckarström, che s'aggiunge alla folla e fa riconoscere a tutti l'amato signore. Ritorna Christian, che sprona marinai e popolani a inchinarsi al sovrano, e con l'eccezione dei congiurati tutti inneggiano calorosamente a Riccardo [Inno: «O figlio della Patria»].

ATTO SECONDO

Nel campo desolato e squallido, dove attecchisce l'erba fatale.

Sopra un'altura ecco Amelia che s'inginocchia, prega, si alza e scende atterrita, quasi disperata per le pene d'amore che va a perdere mediante il sortilegio, e allo scoccare della mezzanotte crede di vedere un fantasma per cui ricade in ginocchio a invocare la pietà divina [Aria: «Ma dall'arido stelo divulsa»]. D'improvviso appare Gustavo, che cerca di calmare la donna dichiarandole amore ma anche assicurandola sul suo onore [Duetto: «Son la vittima che geme»]. Così sollecitata, finalmente Amelia confessa la sua passione, ma se il Re gioisce lei si dispera sempre più [«Non sai tu che se l'anima mia»]. S'avvicina qualcuno: è il capitano Anckarström che sta sempre sulle tracce del signore da proteggere. Amelia grida e abbassa il velo. Anckarström racconta d'aver visto e sentito i congiurati, che sono davvero vicini [Terzetto: «Tu qui! / Per salvarti da lor, che celàti»]. Il Re deve pertanto fuggire e sotto giuramento Anckarström promette che accompagnerà l'ignota dama fino alle porte della città [«Odi tu come fremono cupi»]. I due rimangono soli e subito dalle alture scendono i conti Horn e Ribbing e i congiurati [Finale II: «Avventiamoci su lui»]. Delusi per l'assenza del Re, fanno dell'ironia e vogliono almeno contemplare la bella, cui nella foga malauguratamente cade il velo. Amelia è svelata, i congiurati sorridono per la stravaganza dell'avventura coniugale [«Ve', se di notte qui colla sposa»], ma Anckarström si gonfia d'ira e pensando solo alla vendetta contro il seduttore della moglie invita i congiurati a casa sua per l'indomani.

ATTO TERZO

Studio in casa di Anckarström, con un ritratto di Re Gustavo appeso alla parete.

Marito e moglie rientrano, ma anche se lei si protesta innocente lui ha deciso di ucciderla. Pateticamente, Amelia chiede e ottiene di abbracciare il figlioletto, e poi esce [Aria: «Morrò, ma prima in grazia»]. Allora Anckarström decide di vendicarsi direttamente su Gustavo, di cui fissa il ritratto: inveisce contro il traditore, ma non può non riandare con nostalgia alla divina bel-

lezza dell'amore perduto [Aria: «Eri tu che macchiavi quell'anima!»]. Entrano Horn e Ribbing: apprendono della volontà di Anckarström di partecipare alla congiura [Terzetto: «Io son vostro, compagno m'avrete»]. La sorte vuole che a colpire il nemico comune sia Anckarström; Oscar, che viene a invitare tutti a un ballo mascherato per la sera stessa, viene anche a fornire il pretesto per il progetto, mentre Anckarström esulta e Amelia si lamenta [«Di che fulgor, che musiche»].

Nel palazzo del Re.

Nel suo sontuoso gabinetto Re Gustavo immagina che Amelia sia illesa, ma sa che al loro dramma non c'è onorata via d'uscita: rimanderà Anckarström e la sua famiglia nella loro patria, come assicura firmando un atto [Finale III, romanza: «Ma se m'è forza perderti»]. Cominciando il ballo, Oscar consegna al Re un biglietto secondo il quale durante la festa si attenderà alla sua vita, ma egli non si cura e si esalta un'ultima volta all'idea del suo grande amore [«Sì, rivederti Amelia»]. Il coro grida festoso allo spettacolare ballo in maschera [«Fervono amori e danze»]. Mentre si raccolgono i congiurati, vestiti in domino azzurro, Oscar scherza con il capitano Anckarström cui finisce capricciosamente per svelare il mascheramento del Re, una cappa nera con nastro rosa al petto [«Saper vorreste»]. Entrambi mascherati, Gustavo e Amelia (l'autrice del biglietto) si incontrano ancora un attimo e si salutano [«T'amo, sì, t'amo, e in lagrime»], ma al loro rassegnato e ardente saluto si sovrappone quello mortale di Anckarström, che ferisce il presunto rivale e viene riconosciuto. Re Gustavo ordina di lasciarlo: giura sull'innocenza di Amelia [«Ella è pura: in braccio a morte»], mostra al capitano il foglio col quale lo rinvia nella sua patria, perdona tutti, e muore da tutti compianto.

ARGUMENT

PREMIER ACTE

Mars 1792, à Stockholm, dans un salon du palais royal.

Un groupe d'officiers et de gentilshommes diligents attend le réveil du Roi, Gustave, tandis qu'un autre groupe - dont font partie les comtes Horn et Ribbing - se tient à l'écart, car il représente le parti adverse. [Coro d'Introduzione: «Posa in pace, a' bei sogni ristora»]. Le page Oscar annonce l'arrivée du roi, spontané, affable et attentionné à l'égard de ses sujets. Oscar lui remet aussitôt la liste des personnes invitées au bal; comme Gustave y lit le nom de sa bien-aimée Amelia, il se replie sur lui-même et s'abandonne à son amour [Sortita: «La rivedrà nell'estasi»]. Arrive ensuite le capitaine Anckarström époux d'Amelia, qui lui déclare sa fidélité absolue face aux dangers que court le royaume, et en particulier à l'encontre de la conjuration qui est en train de s'ourdir dans son dos [Cantabile: «Alla vita che t'arride»]. Oscar annonce un juge qui demande d'envoyer en exil une certaine Arvidson, une diseuse de bonne aventure qui est suspecte à ses yeux. Mais Oscar prend sa défense et la décrit de manière plaisante, tandis qu'elle prédit l'avenir [Ballata: «Volta la terrea»]. Le roi, ne prête plus attention au juge et invite tous les présents à se déguiser et à aller consulter la magicienne : lui-même sera vêtu en pêcheur et le mot d'ordre est d'oublier tous les soucis et de s'adonner aux plaisirs [Stretta dell'Introduzione: «Ogni cura si doni al diletto»].

Dans l'antre de la magicienne.

Dans un taudis, auquel on accède en franchissant deux portes, un escalier et une porte secrète, Arvidson se tient devant une foule nombreuse et elle élève lentement une sombre

imprécation à l'encontre du Démon [Invocazione: «Re dell'abisso, affrettati»]. Entre Riccardo et l'instant d'après, la magicienne exulte en sentant la présence du Démon [«È lui, è lui ! ne' palpiti»]. Après avoir prédit l'avenir de Christian, un modeste marin d'une grande sympathie, Arvidson entend frapper à la porte secrète; elle ouvre, elle écoute les paroles d'un serviteur d'Amelia et elle éloigne tout le monde, car elle doit recevoir la visite privée d'un haut personnage. C'est Amelia, en proie à un amour irrésistible, auquel Arvidson peut remédier en lui faisant boire une boisson extraite d'une herbe qu'il faut cueillir la nuit, sur le lieu des exécutions capitales. Mais Gustave, qui s'était caché, a tout entendu et il sait désormais que sa bien-aimée l'aime à nouveau [Terzetto: «Della città all'ocaso»]. Une fois Amelia partie, la scène se peuple à nouveau et Gustave, déguisé en pêcheur, consulte Arvidson en s'amusant beaucoup [Canzone: «Di' tu se fedele»] et en impliquant tous les présents, mais la magicienne se fâche; elle lui lit la main et lui prédit qu'il mourra bientôt [Concertato: «È scherzo od è follia»]. Sa mort sera provoquée par la première personne qui lui serrera la main le jour même: ce sera Anckarström, qui rejoint la foule et fait en sorte que tous reconnaissent leur seigneur bien-aimé. Retour de Christian, qui incite les marins et les gens du peuple à s'incliner devant leur souverain et tous - à l'exception des conspirateurs - entonnent un hymne en l'honneur de Riccardo [Inno: «O figlio della Patria»].

DEUXIEME ACTE

Dans un champ, désolé et sordide, où pousse l'herbe fatale.

Amelia s'agenouille sur une colline; elle prie et descend, atterrée et au bord du désespoir, car elle songe au chagrin d'amour que lui fera oublier cette plante magique. Lorsque sonne minuit, elle croit voir un fantôme; elle tombe alors à nouveau à genoux en invoquant la pitié divine [Aria: «Ma dall'arido stelo divulsa»]. Gustave apparaît soudainement; il cherche à la calmer en lui déclarant son amour mais en l'assurant aussi que son honneur restera sauf [Duetto: «Son la vittima che geme»]. Amelia finit par avouer ses sentiments mais tandis que le roi, en est très heureux, elle sombre de plus en plus dans le désespoir [«Non sai tu che se l'anima mia»]. Quelqu'un approche: c'est le capitaine Anckarström, qui est toujours sur les traces de son seigneur qu'il cherche à protéger. Amelia pousse un cri et baisse son voile sur le visage. Anckarström raconte qu'il a vu et entendu les conspirateurs, qui sont vraiment tout près [Terzetto: «Tu qui! / Per salvarti da lor, che celàti»]. Le roi est donc contraint à s'enfuir et le capitaine Anckarström prête serment qu'il accompagnera la dame inconnue jusqu'aux portes de la cité [«Odi tu come fremono cupi»]. Les deux personnages restent seuls. Les comtes Horn et Ribbing et les conspirateurs descendent des collines [Finale II «Avventiamoci su lui»]. Déçus par l'absence de Gustave, ils se livrent à des réflexions ironiques et veulent au moins contempler la belle, qui hélas perd son voile en s'enfuyant. Amelia est donc découverte; les conspirateurs sourient devant cette inouïe aventure conjugale [«Ve', se di notte qui colla sposa»]. Anckarström entre dans une immense colère; il ne songe plus qu'à se venger du séducteur et il invite les conspirateurs à se rendre chez lui le lendemain.

TROISIEME ACTE

Dans le cabinet de travail du Capitain Anckarström, où sur un mur est accroché un portrait de roi.

Les deux époux rentrent; même si elle proclame son innocence, le capitaine Anckarström a décidé de la tuer. Amelia demande et obtient d'embrasser une dernière fois son enfant et elle sort

[Aria: «Morrò, ma prima in grazia»]. Anckarström décide alors de se venger directement sur la personne de Gustave, dont il fixe le portrait du regard. Il lance des invectives contre le traître mais il ne peut pas ne pas songer avec nostalgie à la divine beauté de son amour perdu [Aria: «Eri tu che macchiavi quell'anima»]. Entrent les comtes le Horn et Ribbing: ils apprennent que Anckarström a l'intention de participer à la conjuration [Terzetto: «Io son vostro, compagno m'avrete»]. Le sort veut que ce soit Anckarström qui doive frapper l'ennemi commun. Oscar, qui vient inviter tout le monde pour le bal masqué organisé pour le soir, fournit par là même un excellent prétexte pour mener à bien ce projet. Anckarström exulte, tandis qu'Amelia se plaint de son sort [«Di che fulgor, che musiche»].

Dans le palais royal

Dans le roi imagine Amelia saine et sauve, mais il sait qu'il n'y a pas d'issue honorable à ce drame. Il renverra Anckarström et sa famille dans sa patrie, comme il l'assure en signant un acte [Finale III, romanza: «Ma se m'è forza perderti»]. Au moment où le bal commence, Oscar remet un billet au comte lui annonçant qu'on tentera à sa vie au cours de la fête, mais Gustave n'en tient pas compte et se livre une dernière fois à l'idée de son grand amour [«Si, rivederti Amelia»]. Les rideaux s'ouvrent et le chœur chante la beauté spectaculaire du bal masqué [«Fervono amori e danze»]. Tandis que se rassemblent les conspirateurs, vêtus d'un domino bleu, Oscar plaisante avec Anckarström auquel il finit par révéler malencontreusement le déguisement du roi, qui consiste en une cape noire ornée d'un ruban rose à la poitrine [«Saper vorreste»]. Gustavo et Amelia (l'auteur du billet), déguisés tous deux, se rencontrent un instant encore et se saluent [«T'amo, sì t'amo e in lagrime»]. Mais à leur salut ardent et résigné se superpose le salut mortel de Anckarström, qui frappe son rival présumé et est reconnu. Gustave ordonne qu'on le laisse: il jure de l'innocence d'Amelia [«Ella è pura in braccio a morte»]. Il montre à Anckarström le billet par lequel il le renvoie en dans sa patrie, il pardonne tous les présents et il expire, regretté de tous.

SYNOPSIS

ACT ONE

A room in the royal palace in Stockholm, in March 1792.

A solicitous group of officers and gentlemen is waiting for the King, to wake up, while another group of men belonging to the rival faction, which includes counts Horn and Ribbing, stands to one side [Coro d'Introduzione: «Posa in pace, a' bei sogni ristora»]. Announced by the page Oscar, in comes the King, a natural and amiable person who has the well-being of his subjects at heart. However, Oscar immediately hands him the list of the guests to the ball and in it the King reads the name of Amelia, the woman he loves, therefore he concentrates his mind and gives himself up to amorous ecstasy [Sortita: «La rivedrà nell'estasi»]. Then the Captain Anckarström arrives: he is Amelia's husband and he swears he will be absolutely faithful to the King in the face of all dangers associated with his rule, in particular in the face of a plot that is being hatched behind his back [Cantabile: «Alla vita che t'arride»]. Announced by Oscar, a Judge enters asking to exile a certain Arvidson, fortune-teller who is under suspicion. However Oscar defends her, amusingly describing her as she foretells the future [Ballata: «Volta la terrea»], and then the King, taking no more notice of the Judge, invites everyone present to disguise themselves and pay a visit to the enchantress: he himself will dress up as a fisherman, and may all worries be forgotten in favour of pleasure [Stretta dell'introduzione: «Ogni cura si doni al diletto»].

In the fortune-teller's den.

In her vast dwelling-place, accessible by means of two doors, a staircase and a secret entrance, Arvidson stands in front of a large crowd and slowly and grimly invokes the Devil [Invocazio-

ne: «Re dell'abisso, affrettati»]. The King enters, and a moment later the enchantress exults having felt the awaited presence of the Devil [«È lui, è lui! ne' palpiti»]. After foretelling the future for Christian, a modest and likeable sailor, Arvidson hears someone knocking on the secret door: she opens it, listens to the words of one of Amelia's servants and makes everybody leave because she has to receive a distinguished person in private. That person is Amelia who is seized by an irresistible love; as a remedy Arvidson advises her to drink a tisane made from a herb to be picked at night in the place where executions are carried out. However the King, who was hidden from sight, has heard everything and now knows that his beloved returns his love [Terzetto: «Della città all'ocaso»]. After Amelia's departure, the scene once again fills with people. The King, the bogus fisherman, consults Arvidson while enjoying himself immensely [Canzone: «Di' tu se fedele»] and getting everyone present to join in, but the enchantress gets annoyed and, on reading his hand, foretells that he will soon die [Concertato: «È scherzo od è follia»]: his death will be caused by the first person to shake his hand on that day: that person is Anckarström who joins the crowd and reveals the identity of his well-loved master to all. Christian returns and urges the sailors and common people to bow down to their ruler and, with the exception of the conspirators, everyone warmly sings the King's praises [Inno finale I: «O figlio della Patria»].

ACT TWO

In the desolate and dismal field, where the fatal herb flourishes.

On a rise a frightened Amelia kneels down, prays, stands up and then comes down, almost in a state of despair brought on by the pains of love from which she is going to free herself by means of magic; at the stroke of midnight the imagined vision of a ghost makes her fall to her knees to ask for divine mercy [Aria: «Ma dall'arido stelo divulsa»]. Suddenly the King appears and tries to soothe the woman by declaring his love for her but also assuring her of his honour [Duetto: «Son la vittima che geme»]. Pressed in this way, Amelia finally confesses her passion but, if the King rejoices, she only despairs all the more [«Non sai tu che se l'anima mia»]. Someone approaches: it is Anckarström who is always following his master in need of protection. Amelia lets out a cry and lowers her veil. Anckarström recounts that he has seen and heard the conspirators who are really close [Terzetto: «Tu qui! / Per salvarti da lor, che celàti»]. Therefore the Count must flee and Renato promises under oath that he will accompany the unidentified lady to the city gates [«Odi tu come fremono cupi»]. The two remain alone and immediately the Counts Horn and Ribbing and the conspirators come down from the high ground [Finale II: «Avventiamoci su lui»]. Disappointed to find that the King is absent, they are ironical and at least want to take a look at the beautiful woman whose veil, by ill chance, falls in the rush. Amelia is exposed, the conspirators smile at the eccentricity of the conjugal affair [«Ve', se di notte qui colla sposa»], but Anckarström is filled with anger and, nursing only thoughts of revenge against his wife's seducer, invites the conspirators to come to his house on the following day.

ACT THREE

The study in the Captain Anckarström.

Husband and wife enter, but even though she protests her innocence, he has made up his mind to kill her. Pathetically Amelia asks for and is granted permission to embrace her small son and then she goes out [Aria: «Morrò, ma prima in grazia»]. Then Anckarström decides to take

revenge directly on the King whose portrait he stares at: he rails against the traitor but cannot help but nostalgically think back to the divine beauty of his lost love [Aria: «Eri tu che macchiavi quell'anima!»]. The Counts Horn and Ribbing enter: they learn of Anckarström's wish to join the conspiracy [Terzetto: «Io son vostro, compagno m'avrete»]. Fate wills that it should be Anckarström who strikes the common enemy; Oscar comes to invite everyone to a masked ball that very evening, thereby also providing the opportunity to carry out the plan, while Anckarström exults and Amelia despairs [«Di che fulgor, che musiche»].

In the royal palace.

In his magnificent study with curtains at the back, the King imagines Amelia is safe and sound, but he knows that there is no honourable way out of their drama: so he signs the relative papers thereby ensuring that Anckarström and his family will be sent back to your land [Finale III, romanza: «Ma se m'è forza perderti»]. As the ball begins, Oscar delivers the King a note which says that an attempt on the latter's life will be made during the ball, but the King overlooks it and exults for a last time at the thought of his great love [«Sì, rivederti Amelia»]. The curtains open and the chorus lets out shouts of joy at the spectacular masked ball [«Fervono amori e danze»]. While the conspirators, dressed in blue domino, huddle together, Oscar jokes with Anckarström to whom he ends up by capriciously revealing the King's disguise, a black cloak with a red ribbon on the front [«Saper vorreste»]. Gustav and Amelia (who wrote the note), both in disguise, meet again for a moment and greet each other [«T'amo, sì, t'amo, e in lagrime»], but their resigned and passionate greeting gives way to the mortal one from Anckarström who wounds his alleged rival and is recognised. The King orders him to be released: he swears to Amelia's innocence [«Ella è pura: in braccio a morte»], he gives Anckarström an order for repatriation, he forgives everyone and, mourned by all, he dies.

HANDLUNG

1.AKT

März 1792, Saal im Stockholmer Königspalast.

Eine Gruppe von Offizieren und Gentlemen erwartet das Erwachen des Königs Gustav III., während eine Gruppe politischer Gegner, der die Grafen Horn und Ribbing angehören, etwas abseits steht [Coro d'Introduzione: «Posa in pace, a' bei sogni ristora»]. Wie immer den ihm Untergeordneten offenherzig, vorsorglich und wohlwollend zugetan erscheint, von Oskar gemeldet, der König. Oskar überreicht ihm die Liste der zum Ball geladenen Gäste. Gustav liest mit stillem Entzücken den Namen Amelias und versinkt in Gedanken an die heimlich Geliebte [Sortita: «La rivedrà nell'estasi»]. Hauptmann Anckarström, Ehemann Amelias, erscheint, schwört ihm ewige Treue und warnt ihn vor den Anschlägen die die Verschwörer hinter seinem Rücken anzetteln [Cantabile: «Alla vita che t'arride»]. Ein von Oskar angekündigter Richter tritt ein und bittet um die Bevollmächtigung eine gewisse Arvidson, verdächtige Wahrsagerin, verbannen zu können. Oskar spricht für die Beschuldigte [Ballata: «Volta la terrea»], woraufhin, ohne dem Richter weiter Aufmerksamkeit zu widmen und um die Sorgen zu vergessen, der König alle Anwesenden einlädt sich zu verkleiden und der Wahrsagerin einen Besuch abzustatten: er selbst wird als Fischer verkleidet erscheinen [Stretta dell'Introduzione: «Ogni cura si doni al diletto»].

In der Behausung der Wahrsagerin.

In ihrer großen, ärmlichen Wohnung die man durch zwei Türen, eine Treppe und einen Geheimtür erreicht, beschwört Arvidson, umstanden von einer großen Zahl von Personen, den Teufel [Invocazione: «Re dell'abisso, affretati»]. Kurz nach Gustavs Eintreten, verkündet

die Wahrsagerin triumphierend die Präsenz des Teufels [«E' lui, è lui! ne' palpiti»]. Nachdem sie Christian, einem bescheidenen und sympathischen Matrosen, die Zukunft vorhergesagt hat, hört Arvidson an der Geheimtür klopfen: öffnet, vernimmt die Worte des Dieners Amelias und weist alle Anwesenden mit der Begründung hinaus, daß sie eine wichtige Persönlichkeit zu empfangen habe. Es ist die einer verbotenen Liebe verfallene Amelia, der Arvidson zur Genesung ein, aus einem nachts unter dem Hochgericht gepflückten Kraut gewonnenes, Getränk verschreibt. In seinem Versteck hat der König alles mitgehört und weiß nun, daß die Geliebte seine Liebe erwidert [Terzetto: «Della città all'ocaso»]. Amelia verläßt den Ort; erneut erscheint die Menge. Zu seinem und aller Anwesenden Vergnügen läßt sich der als Fischer verkleidete Gustav von Arvidson die Zukunft deuten [Canzone: «Di' tu se fedele»]. Doch die über sein Verhalten erboste Wahrsagerin liest in seiner Hand den baldigen Tod [Concertato: «È scherzo od è follia»]. Derjenige der ihm heute zuerst die Hand zum Gruße reiche, werde sein Mörder sein. Es ist Anckarström, der sich zu der Menge gesellt und ungeahnt der Folgen seinem Herrn die Hand reicht. Christian erscheint und spornt die Matrosen und das Volk an dem Herrscher Gehorsam zu leisten und sich vor ihm zu verneigen; mit Ausnahme der Verschworenen lobpreisen alle Gustav [Inno: «O figlio della Patria»].

2.AKT

Auf der öden und verlassenem Stätte außerhalb Bostons, wo das Zauberkraut wächst.

Auf einer Anhöhe kniet Amelia nieder, betet, erhebt sich und verläßt bestürzt den Ort. Es

scheint als ob der Gedanke durch eine Zauberei von ihrem Liebeskummer befreit zu werden, sie traurig stimmt. Als es Mitternacht schlägt glaubt sie ein Gespenst zu sehen, fällt erneut auf die Knie und bittet um Gottes Gnade [Aria: «Ma dall'arido stelo divulsa»]. Plötzlich erscheint Gustav, der ihr seine Liebe erklärt und sie zu beruhigen versucht [Duetto: «Son la vittima che geme»]. Endlich gesteht Amelia ihre Leidenschaft. Doch wenn im König das Glücksgefühl immer stärker wird, erfaßt sie zunehmend die Verzweiflung [«Non sai tu che se l'anima mia»]. Anckarström, der, um seinen Herrn zu schützen, seinen Spuren folgt, nähert sich. Amelia kann gerade noch den schützenden Schleier über ihr Gesicht ziehen. Anckarström erzählt von den in der Nähe lauernenden Verschwörern [Terzetto: «Tu qui! Per salvarti da lor, che celàti»]. Der König muß fliehen, verlangt aber von Anckarström den Schwur, die unbekannte Frau bis zu den Toren der Stadt zu begleiten [«Odi tu come fremono cupi»]. Die beiden bleiben allein zurück, von den Anhöhen nähern sich die Grafen Horn und Ribbing in Begleitung der Verschworenen [Finale II: «Avventiamoci su lui»]. Enttäuscht, den König nicht anzutreffen verlangen sie wenigstens das Antlitz der Schönen bewundern zu können. Als unglücklicherweise der Schleier fällt und Amelia entdeckt ist, amüsieren sich die Verschworenen über das extravagante Eheabenteuer [«Ve', se di notte qui colla sposa»]. Anckarström jedoch ist entrüstet und plant Rache an dem Verführer seiner Frau zu üben. Er lädt alle Verschworenen für den morgigen Tag zu sich nach Haus.

3.AKT

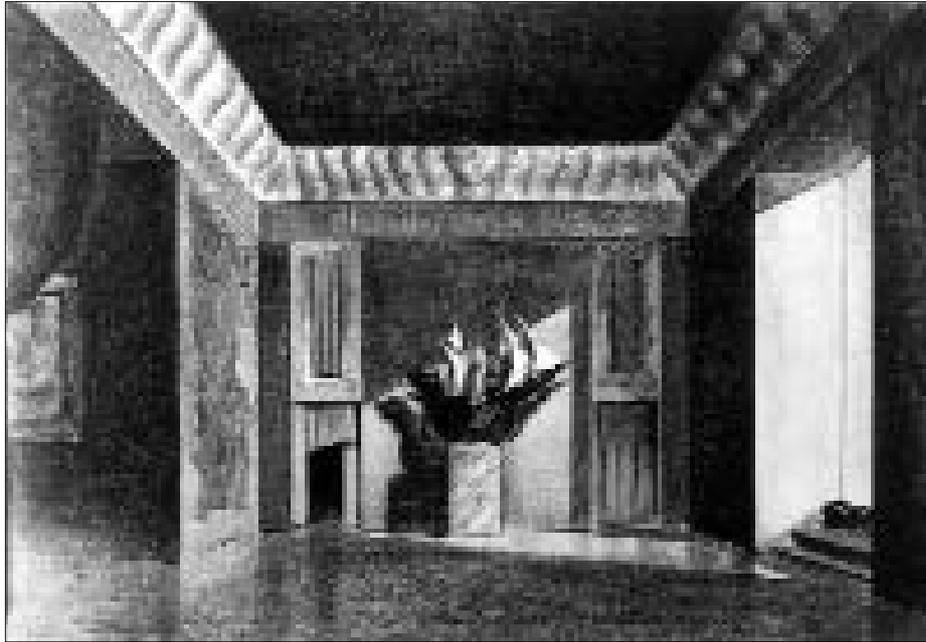
Arbeitszimmer im Hause Anckarströms, mit einem Bild König Gustav III. an der Wand.

Das Ehepaar kehrt nach Haus zurück. Auch wenn seine Frau immer wieder ihre Unschuld beteuert, ist er fest entschlossen sie zu töten. Sie fleht ihn an noch einmal den Sohn umarmen zu dürfen [Aria: «Morrò, ma prima in grazia»], dann verläßt sie den Raum. Alleingeblichen geht Anckarström mit sich zu Rate und beschließt, die Schuld nicht an seiner Frau, sondern an Gustav zu rächen. Während er voller Haß dessen Portrait fixiert, kann er nicht umhin sich sehn-

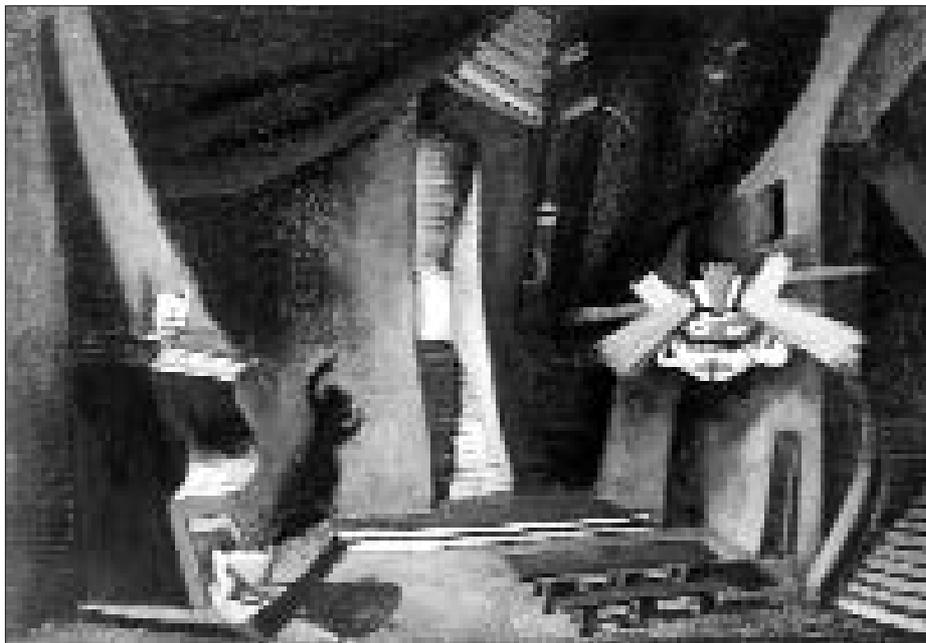
süchtigt die Reinheit der verlorenen Liebe wieder zu vergegenwärtigen [«Eri tu che macchiavi quell'anima»]. Horn und Ribbing erfahren, daß Anckarström entschlossen ist an der Verschwörung teilzunehmen [Terzetto: «Io son vostro, compagno m'avrete»]. Das Los entscheidet, daß es seine Hand sein wird die den gemeinsamen Feind tötet. Oskar, der die Einladung zu einem am gleichen Abend stattfindenden Maskenball überbringt, liefert den Verschworenen einen guten Grund ihr Vorhaben auf leichte Weise in die Tat umzusetzen [«Di che fulgor, che musiche»].

Im Königspalast.

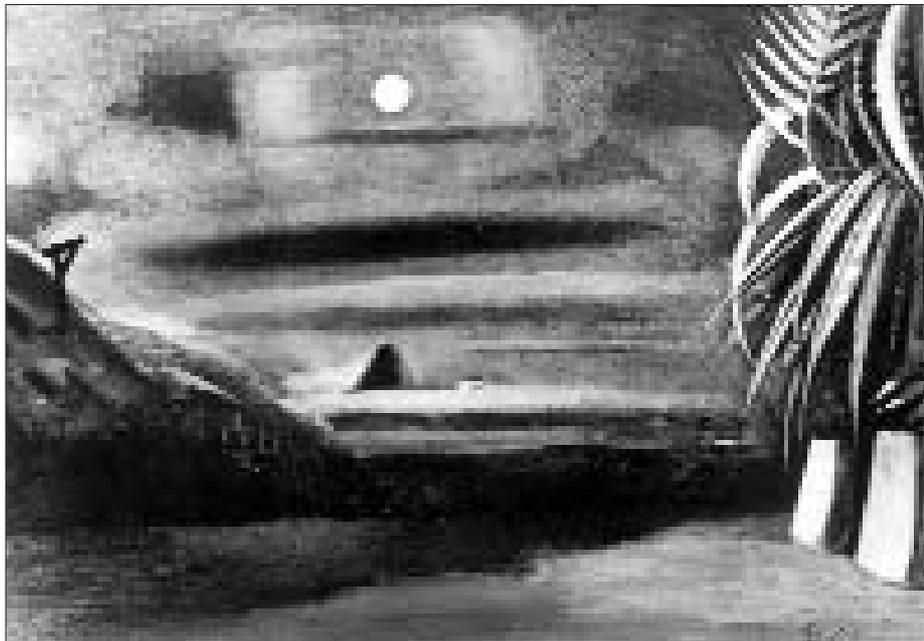
In seinem prachtvollen Arbeitszimmer denkt König Gustav an Amelia, die er in Sicherheit wähnt. Er ist sich im Klaren, daß es für ihn und die Geliebte keinen ehrenhaften Ausweg aus diesem Drama gibt und beschließt Anckarström und seine Familie zurück nach England senden. Die Unterzeichnung des Dekrets bestätigt sein Vorhaben [Finale III, romanza: «Ma se m'è forza perderti»]. Oskar überreicht dem König bei Beginn des Balls ein Briefchen, das vor drohendem Unheil im Verlauf des Festes warnt, doch Gustav nimmt es nicht ernst, begeistert denkt er ein letztes Mal an seine große Liebe [«Si, rivederti Amelia»], die weil der Chor lautstark den spektakulären Maskenball lobt [«Fervono amori e danze»]. Während sich die in blaue Dominokostüme gekleideten Verschworenen sammeln, scherzt Oskar mit dem Hauptmann Anckarström dem er ungewollt das Geheimnis von König Gustavs Kostüm enthüllt: ein schwarzer Kappenmantel mit einem rosa Band an der Brust [«Saper vorreste»]. Gustav und Amelia (Verfasserin des Briefchens) tauschen ein letztes Mal Worte der Liebe und des Abschieds [«T'amo, si t'amo, e in lagrime»], bevor Anckarström, der bei seiner Tat erkannt wird, den angeblichen Rivalen tödlich verletzt. König Gustav befiehlt ihn freizulassen: schwört ihm die Unschuld Amelias [«Ella è pura: in braccio a morte»], zeigt dem Hauptmann das Dekret seiner Versetzung nach England, vergibt seinem Mörder und stirbt von allen betrauert.



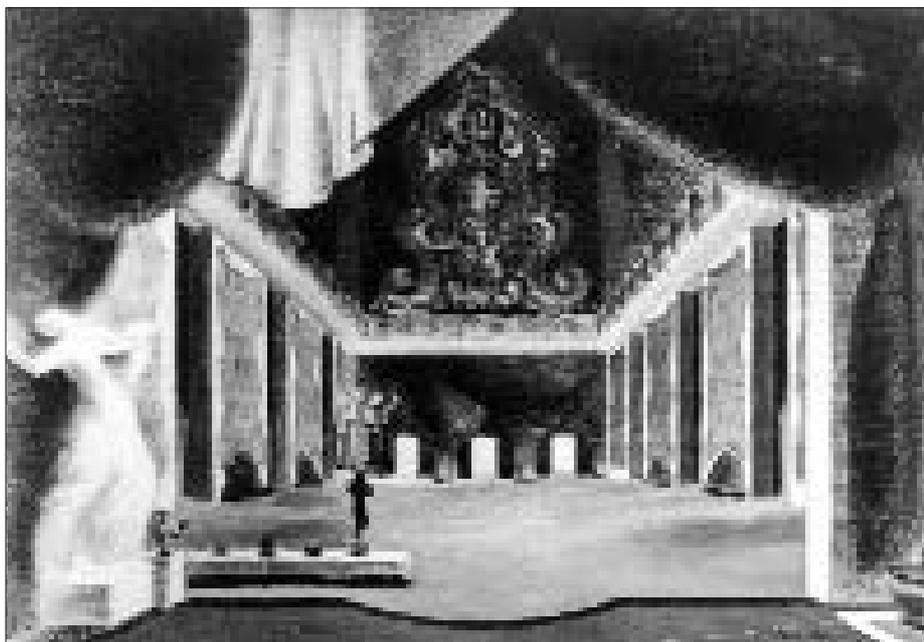
Primo Conti, *Una sala nella casa del Governatore*, bozzetto per *Un ballo in maschera* (I, 1). Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1935. Allestimento ripreso al Teatro La Fenice nel gennaio 1939. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Primo Conti, *L'abituato dell'indovina*, bozzetto per *Un ballo in maschera* (I, 6). Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1935. Allestimento ripreso al Teatro La Fenice nel gennaio 1939. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Primo Conti, *Campo solitario nei dintorni di Boston*, bozzetto per *Un ballo in maschera* (II, 1). Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1955. Allestimento ripreso al Teatro La Fenice nel gennaio 1959. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Primo Conti, *Vasta e ricca sala da ballo*, bozzetto per *Un ballo in maschera* (III, 7). Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1955. Allestimento ripreso al Teatro La Fenice nel gennaio 1959. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

GUIDO PADUANO

LA VERITÀ SOTTO LA MASCHERA

1.

Come suggerisce il titolo, il *Ballo in Maschera* colloca al centro della sua strategia significativa e al culmine del suo percorso drammaturgico un'antinomia assai frequente nell'opera ottocentesca: tra la festa e la morte, tra la leggerezza dell'ambiente e la gravidanza tragica dell'evento, tra il benessere gaio della collettività e la lacerazione dell'individuo, alla cui romantica definizione il tema è indirizzato. Essa è tanto più efficace quanto più le opposizioni sono radicate in un'unità ambigua, e da questo punto di vista il *Ballo* è secondo forse soltanto a *Carmen*, dove la festa (la *fiesta*) ha istituzionalmente un contenuto di sangue, pronto a essere traslato dalla vittima rituale a quella tragica.

Nel *Ballo*, la relazione fra gli opposti è innanzitutto funzionale: la festa mascherata indetta dal conte Riccardo è l'occasione irripetibile perché il confuso maneggio politico dei suoi oppositori si concreti nell'assassinio – una volta beninteso che gli abbia dato impulso l'imprevista adesione dell'amico già fedelissimo di Riccardo, Renato, che ha scoperto l'amore tra lui e la propria moglie Amelia.

In questa dimensione si inquadra un conflitto tematico: più che negli ossimori fin troppo cari al librettista («E sarà un ballo funebre»), nell'incomunicabilità tra la gioia del paggio Oscar, messaggero e anima della festa, e le eterogenee sofferenze che accolgono il suo messaggio.

Al «tanto invito so che vaglia», feroce ironia di Renato, Oscar ribatte, in falsa consequenzialità, «È un ballo in maschera / splendissimo!». La replica di Renato, eco più che semplice rima, chiude il cerchio dell'ironia

tragica: «Benissimo! Ella meco intervorrà». Subito dopo, all'inquietudine dolente di Amelia («Prevenirlo potessi – e non tradire / lo sposo mio»), Oscar «risponde» col complimento galante che per lui è essenza e sostanza: «Reina / della festa sarete».

Quando poi la festa passa da modello mentale e attesa emotiva a esperienza vissuta, grande è la sapienza drammaturgica che articola la scena utilizzando la specificità propria delle musiche da ballo e il movimento delle masse festanti come referente dell'ansia vendicativa e dell'angoscia amorosa.

Così si incrociano il bisogno di Renato di individuare la sua vittima e la canzone di Oscar «Saper vorreste», quintessenza di un mistero trasparente e frivolo, che si generalizza nella reminiscenza di Cherubino («Pieno d'amore / mi balza il core»). Successivamente il dialogo e l'addio dei due amanti sono accompagnati da una mazurka, che tornerà addirittura tra il colpo mortale e il testamento di Riccardo.

Ma sotto la maschera non si nascondono soltanto i pugnali; o meglio i pugnali sono l'epifenomeno grezzo di una verità che emerge a smascherare appunto la finzione, e che si assolutizza come autenticità del dolore contro l'apparenza della gioia. In questi termini, l'opposizione occupa l'intera opera, distribuendosi e differenziandosi nella struttura portante dei suoi tre atti, di cui l'ultimo sarà la *summa*.

Una prima mascherata è infatti quella del primo atto a casa della fattucchiera Ulrica, dove Riccardo si reca in incognito per giudicare la fondatezza delle accuse contro la donna; ma questo compito etico-politico è subito trasceso da un progetto di svago:

Ogni cura si doni al diletto,
E s'accorra al fatidico tetto;
Per un dì si folleggi, si scherzi;
Mai la vita più cara non è.

Diversamente giustapposti, "scherzo" e "follia" diventeranno fragili difese contro la profezia di Ulrica che predice a Riccardo la morte imminente per mano di un amico; né meno fragile è l'incredulità illuministica che Riccardo esibisce come ultima frontiera del divertimento:

È scherzo od è follia
Siffatta profezia?
Ma come fa da ridere
La lor credulità!

È una commovente risorsa del principio di conservazione quella che traveste volontariamente da falso il vero temuto: la negazione freudiana dell'angoscia, che le parole si limitano a suggerire, prende corpo nel linguaggio musicale attraverso la grande invenzione del canto spezzato e balbettante di Riccardo, dove si disperde alla vana ricerca di un appiglio la fede nell'io e nel mondo.

Riprendendo forza dall'apparente assurdità di indicare l'omicida nell'amico più caro, Riccardo non disdegna di ricorrere a un antico e rassicurante motivo antropologico, irridendo l'indovina per l'incompletezza del suo sapere («Né chi fossi il genio tuo / ti rivelò, né che voleano al bando / oggi dannarti»).

Da ciò si sviluppa uno slancio di euforia corale («O figlio d'Inghilterra»), steso sopra gli opposti desideri e timori, ma da interpretarsi soprattutto alla luce del codice melodrammatico, o anche più generalmente drammatico, per cui il finale d'atto (interlocutorio) veicola un messaggio opposto al finale ultimo e al senso complessivo della vicenda.

Prima ancora della profezia, il clima leggero era stato radicalmente sovvertito, quando Amelia, anch'essa in incognito, ma per disperazione e non per divertimento, si era presentata da Ulrica. Ha particolare rilievo

che disperazione e divertimento investano lo stesso campo e lo stesso materiale umano: l'incertezza delle vicende sentimentali, allusa con ironia sia da Oscar («alle belle il fin predice / mesto o felice / del loro amor»), sia dal medesimo Riccardo, nella canzone-barcarola impostata sulla metafora che omologa l'instabilità del mare all'incostanza femminile.

Anche nel terzo atto, del resto, è lo spessore emotivo costantemente veicolato dalla presenza di Amelia ad assicurare la sua riconoscibilità:

R. E perché piangi... mi supplichi atterrita?
Onde cotanta senti pietà della mia vita?
A. Tutto per essa il mio sangue...tutto darei!
R. Ah, invan ti celi, Amelia: quell'angelo tu
[sei.

Infine nel secondo atto, portatore del tema dell'identità nascosta è il velo con cui Amelia si nasconde al marito che – sulle tracce di Riccardo per proteggerlo dall'agguato dei congiurati – li ha sorpresi insieme. Sacro impegno di fedeltà impedisce a Renato di scoprire il segreto; ma quando i congiurati sopravvivono, nel diverbio che segue il velo cade accidentalmente. Tra la sofferenza di Amelia e la furia agghiacciata di Renato, anche qui tuttavia la tematica dell'incognito è legata al riso: scelta innovativa rispetto al testo originale di Scribe, musicato da Auber, e anche rispetto a quello trattato da Cammarano per il bellissimo *Reggente* di Mercadante. I congiurati trovano buffo che l'avventura galante, per tale sottolineata dall'ambiente appartato e ominoso, venga vissuta tra marito e moglie – è il tema, spassosissimo in effetti, di una novella di Cechov.

Ve' la tragedia mutò in commedia
Piacevolissima – ah! ah! ah! ah!
E che baccano sul caso strano
Andrà dimane per la città!

Ben lungi sono i congiurati dal capire che la loro sorpresa, nonché appiattirsi sul noto, ha scoperchiato il più penoso segreto. Non è l'eccitante alterità erotica a risolver-

si nel riconoscimento dell'intimità familiare, ma il riconoscimento dell'intimità familiare a risolversi in gelida alterità affettiva. È dunque la commedia che si muta in tragedia, e la risata dei congiurati è altrettanto falsa oggettivamente quanto lo era già soggettivamente quella di Riccardo alla profezia di Ulrica: sull'insistenza pettegola si staglia, affiorando da un perturbante silenzio, la frase di Renato che marca il suo chiudersi nel ruolo oltraggioso («Ho giurato che alle porte / vi addurrei della città»), e le fa eco – anche qui con effetto di separazione – quella di Amelia affranta: «Come sonito di morte / la sua voce al cor mi va». Pur ancora soltanto metaforico, questo senso di morte è ben più vero e concreto dei confusi progetti di assassinio politico che lo hanno prodotto in via indiretta e assolutamente preterintenzionale.

Nel *Ballo* dunque la vis rappresentativa del comico è tutta indirizzata ad una accentuazione contrastiva del tragico: ciò rende impossibile non solo una sua lettura come antecedente di *Falstaff*, ma anche un parallelo con la più vicina *Forza del destino*, dove gli elementi comici si autonomizzano a danno dell'unità drammatica.

2.

La verità sotto la maschera è dunque l'*amour passion*, o meglio il sistema dialettico da esso costituito assieme alle sue remore, i valori etico-sociali che governano le principali relazioni interumane, la famiglia e l'amicizia. Un sistema dove le forze opposte non si contendono un campo finito, per cui il crescere dell'una comporta il decrescere dell'altra, ma al contrario si potenziano vicendevolmente alimentandosi dal conflitto. Il valore assoluto dell'amore coincide allora con la sua trasgressività.

Nel *Ballo in Maschera* essa si manifesta innanzitutto come rinuncia ad ogni attenuante per l'adulterio, e nella fattispecie all'attenuante topica che si ripresentava sotto gli occhi di Verdi, essendo stata adottata nel *Reggente* di Mercadante a modifica della situazione di Scribe. Essa consi-

ste nell'indebolire il valore della istituzione matrimoniale offesa presentandola come il risultato di una costrizione e prevaricazione.

Amelia, già innamorata del Reggente, è stata costretta dal padre a sposare il suo ministro per motivazioni politiche. Per una uguale imposizione del padre ha contratto matrimonio la Lida della *Battaglia di Legnano*; per un ricatto invece ai danni del padre Imogene, la protagonista del *Pirata* di Bellini; per una benevola imposizione della regina Elisabetta la Sara del *Roberto Devereux* – né troppo diverso, benché proiettato sotto i riflettori della storia e della politica europea, il percorso che conduce Elisabetta di Valois a sposare Filippo II di Spagna anziché l'infante Don Carlos. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, tutti a invocare i diritti dell'antiorità, per cui non l'amore scardina l'istituzione sociale, ma l'istituzione sociale sopravviene a violare la libertà emotiva della persona.

Ancor più colpisce che il luogo delle mancate attenuanti sia stato preso da un'aggravante che contraddice a sua volta il codice melodrammatico, giacché al posto dell'inimicizia tra tenore e baritono, che per lo più si accumula sulla rivalità amorosa, abbiamo un rapporto amicale reso più delicato e vulnerabile dalla subalternità, e aggravato da un debito di gratitudine che Riccardo ha verso Renato.

Non basta ancora: la violazione del patto sociale è immensamente più grave perché compiuta da chi, pur declassato dal rango regale che possedeva in Scribe, continua a presentarsi come leader della collettività, garante e custode del patto sociale medesimo. È decisiva al riguardo l'immagine incipitaria, rimasta quella del monarca settecentesco che è padre del suo popolo, che sovviene ai suoi bisogni inquadrandoli in un basilare giudizio etico («Io deggio / sui miei figli vegliar, perché sia pago / ogni voto, se giusto»), e che dal possesso di tali valori trae fondamento per il gesto sovrano della clemenza: il non voler conoscere il nome dei congiurati. Da questi stessi fondamenti discenderà anche la grazia finale,

riaffermazione piena dell'autorità:

Grazia a ognun: signor qui sono:
Tutti assolve il mio perdono.

Rispetto a questa immagine compatta la presenza dell'eros si presenta subito come aliena e diversiva, essendo fonte di un doppio equivoco, di una doppia opacizzazione del dialogo sociale. Assorto nel pensiero di Amelia («La rivedrà nell'estasi»), Riccardo dà invece l'impressione ai cortigiani che «il nostro bene oggetto / dei suoi pensier farà». Viceversa, quando Renato gli dichiara di conoscere la ragione della sua «segreta acerba cura» (il latinismo è singolarmente pregnante, potendo indicare sia il disagio privato che la devozione ai compiti di statista), Riccardo è preso dal panico, e poi sollevato all'idea che si tratti «solo» di una congiura politica. Lo stesso Renato non si sottrae, a proposito della vita sentimentale del conte, a un blando moralismo, di cui l'ironia tragica sottolinea la penosa incongruità:

del popolo è vita
questa vita che getti così.

In realtà non irrilevanza e disturbo, ma una più dura e profonda relazione di contraddittorietà sussiste tra l'amore e il ruolo politico. Il testo di Scribe e Auber la metteva subito in evidenza quando l'amico fedele riferisce al re della congiura, e l'unisono nel loro duetto omologa il peccato commesso contro «l'honneur et l'amitié» dai congiurati nella sfera pubblica e dal re stesso in quella privata. Invece il Riccardo verdiano differisce questa constatazione a un momento più traumatico, quando nel secondo atto, costretto a fuggire, improvvisamente si vede in un ruolo inusuale per lui quanto usuale per la voce del tenore amoroso: quello del fuorilegge.

Traditor, sciagurati son essi
Che minacciano il vivere mio.
Ah, l'amico ha tradito ancor io...
Son colui che nel cor lo ferì!
Innocente, sfidati gli avrei;

Or, d'amore colpevole, fuggo.
La pietà del Signore su lei
Posi l'ale, protegga i suoi di'.

Questo limpido momento teatrale si commenta da solo; desidero solo notare che toccante quanto la nostalgia della legittimazione perduta è la tenera premura per Amelia, per cui Riccardo è tra i pochi tenori che non rinchiudano in un cerchio angusto il proprio narcisismo.

E tuttavia, angoscia e rimorso non impediscono, anzi, per quanto dicevo prima, accentuano un canto d'amore libero, pieno, entusiastico, affermativo. È su queste tonalità che l'immagine tematica della notte, già presente nella sortita di Riccardo prima di riemergere nel grande duetto del secondo atto, richiama per opposizione il contemporaneo *Tristano*:

Astro di queste tenebre,
A cui consacro il core:
Irradiami d'amore
E più non sorga il dì.

Solo in Amelia e interessando, direi, il solo livello verbale, si produce lo slittamento tristaniano verso il contiguo territorio figurale della morte («O nella morte almeno / addormentarmi qui»); a Riccardo la morte sopravviene come amara inutilità, una volta che la sua decisione di rimandare in Inghilterra Renato e Amelia ha stabilito una nuova relazione tra desiderio e legge morale, e Riccardo ha celebrato quella vittoria sulle passioni che rientra a maggior titolo nella deontologia tradizionale dei sovrani. Peraltro questa estrema svolta non fa che confermare che la crescita della repressione si accompagna alla crescita, e non già all'estinzione del desiderio represso.

Leggiamo questa equazione non tanto nella umanissima serie di esitazioni e ripensamenti che accompagnano la firma del decreto che allontana Renato, quanto nel ripresentarsi intatto e lucente del linguaggio assoluto dell'amore nel dialogo con Amelia al ballo:

Sin che tu m'ami, Amelia,
Non temo il fato mio,
Non ho che te nell'anima
E l'universo oblio.

L'affermazione totalitaria ricorda le più aggressive contestazioni dell'universo etico, quali «sia distrutto / il rimorso, l'amicizia / nel mio seno: estinto tutto, / tutto sia fuorché l'amor!» A controprova di questa equazione, Amelia equivoca:

Dunque vedermi vuoi
D'affanno morta e di vergogna?

Allontanando la presenza fisica di Amelia, Riccardo afferma semplicemente un livello di rinuncia più alto di quello che comunque esclude la consumazione dell'adulterio, e gli consente in punto di morte di rassicurare il marito solo spiritualmente tradito. Entro questi nuovi limiti, l'amore ridisegna imperiosamente il suo spazio:

A te verrà il mio palpito
Sotto qual ciel tu sia,
Chiusa la tua memoria
Nell'intimo del cuor.

Ovvero, come dice Tannhäuser:

Nie war mein Lieben grösser, niemals wahrer
als jetzt, da ich für ewig dich muss fliehn.

La dimostrazione *e contrario* ce la dà Amelia quando dietro a un'elegiaca e quieta desolazione ci fa intravedere la ben diversa immagine di una vita senza amore, possibile solo come risposta forzata e meccanica alla sua ricerca di "pace":

Ma dall'arido stelo divulsa
Come avrò di mia mano quell'erba,
E che dentro la mente convulsa
Quell'eterea speranza morrà,
Che ti resta, perduto l'amor,
Che ti resta, mio povero cor!

3.

Ma l'amore è anche la verità ultima di Renato, preziosa sorpresa di un testo che per lungo tempo ne fa il principale interprete dell'universo sociale. In esso la sua parte si trova ad assommare con uguale pienezza e fierezza le precipue funzioni baritonali (consigliere prudente e in qualche modo paterno; marito offeso; oppositore politico): assommare, perché la violenza del fulmine che lo colpisce non permette davvero di mediarle, come non lo permette al personaggio omologo di Norfolk nel *Devereux*. Commentando «ma tal mutamento / è credibile appena» i congiurati prevengono un'obiezione metalinguistica – non so se arrivano ad esorcizzarla.

Per prima dunque si presenta una larga e calda funzione protettiva (*Alla vita che l'arride*), dove la fedeltà personale sfocia nell'ambiziosa visione dei destini della patria, pur senza sottrarsi a più umili prudenze, come sconsigliare la visita ad Ulrica. La stessa sollecitudine porta nel secondo atto Renato sulle tracce di Riccardo ed Amelia, e approda dunque, con amara ironia, al medesimo esito che se spiasse la moglie con diffidenza gelosa.

Dopo la scoperta, spetta a Renato la canonica indignazione per l'ingratitudine e l'amicizia violata; ma a sua volta essa deve impegnarsi in un meno attendibile percorso di ritorno dal terreno personale a quello politico. Non solo le motivazioni della congiura contro Riccardo non si staccano mai dall'astrattezza, ma poco persuasivo è, come habitat di un linguaggio comune, già il cumulo degli odi privati. Grandi benefici sono stati comunque tratti dal contaminare la situazione di Scribe con quella di un'altra opera verdiana di ben diverso impegno politico-ideologico, *Ernani*.

Torna non solo la scena del sorteggio fra i congiurati, ma la sua contiguità con il canto patriottico (*Dunque l'onta di tutti sol una corrisponde a Si ridesti il leon di Castiglia*), e soprattutto lo squilibrio e la tensione che incrinano la ritualità neutra del caso: nel *Ballo* per la presenza forzata e dolente di Amelia, nell'*Ernani* perché l'apparente rivalità cavalleresca tra Ernani e Silva è ri-

condotta al loro insanabile dissidio.

La coerenza tonale, se non logica né psicologica, del personaggio ci porta fino all'aria «Eri tu che macchiavi quell'anima», anzi fino al suo secondo episodio.

Già in Scribe la violenza punitiva si ammorbida di fronte a una qualche pietà, e almeno di fronte alla constatazione che un altro era il migliore bersaglio della vendetta; e l'opera di Mercadante dedica lungo e appassionato spazio al tormento interiore del baritono, alla devastazione del suo patrimonio affettivo anche per l'insorgere del dubbio sulla vera paternità del figlio.

L'incipit dell'aria verdiana non si scosta a sua volta dall'universo etico-familiare: l'identificazione che Renato richiama su questi valori è scontata e sterile, se non altro perché tale l'ha resa la previa ammissione che ne faceva il rivale, e che paradossalmente diventava un piedistallo funzionale al tema della irresistibilità dell'amore.

Tutt'altra forza ha invece l'identificazione che proprio su quest'ultimo tema si forma nel secondo episodio, quando tocca a Renato, anticipato dall'orchestra con effetto di grandissimo pathos, parlarci del bene assoluto con la contemporanea evocazione del linguaggio religioso e della memoria carnale:

O dolcezze perdute! O memoria
D'un amplesso che l'essere india!
Quando Amelia sì bella, sì candida,
Sul mio seno brillava d'amor.

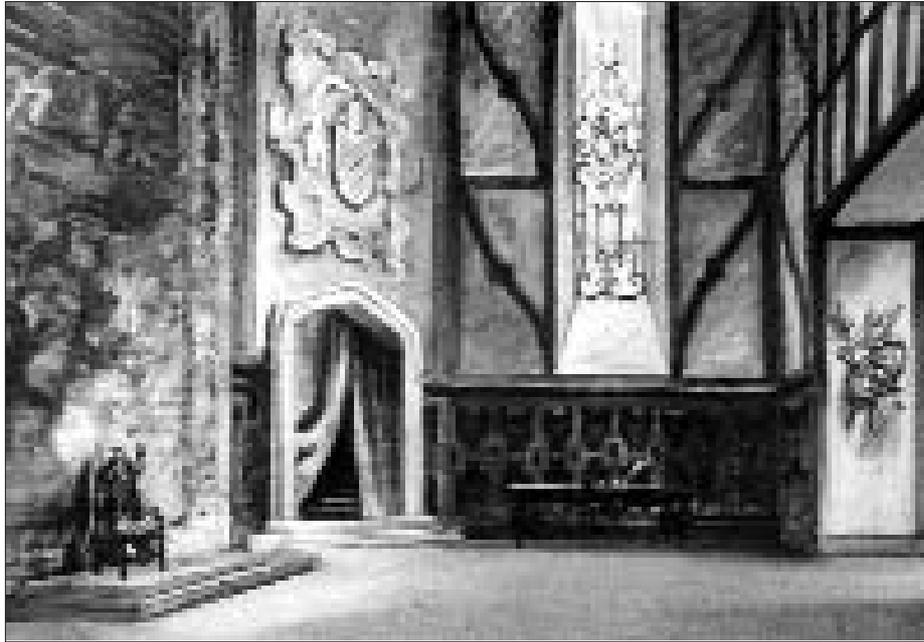
Per la nitidezza della resa espressiva, e conseguentemente per la rappresentatività della condizione umana, l'infelicità dell'amore non corrisposto – anzi, a maggior strazio, non più corrisposto – rivaleggia degnamente con l'infelicità dell'amore corrisposto e non realizzabile.

In ogni caso, condividere l'amore, e tanto più l'oggetto d'amore, è ciò che rende gli uomini più mortalmente lontani e vicini: la tesi che ai nostri giorni René Girard persegue con l'ambizione di dedurne i principi generativi della vita di relazione, e che Dostoevskij ha fissato nei termini limpidamente angosciosi dell'*Eterno Marito*, è sta-

ta colta da Verdi con intuito fulmineo: qualche anno più tardi, ritornerà nel *Don Carlos* per essere investigata nel dettaglio e nel profondo.



Il tenore Gaetano Fraschini, primo interprete del ruolo di Riccardo. Litografia.



Bozzetto per *Un ballo in maschera* (I, 1). Proprietà di Casa Sormani. Teatro La Fenice 1948. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Bozzetto per *Un ballo in maschera* (I, 6). Proprietà di Casa Sormani. Teatro La Fenice 1948. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Bozzetto per *Un ballo in maschera* (II, 1). Proprietà di Casa Sormani. Teatro La Fenice 1948. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Bozzetto per *Un ballo in maschera* (III, 1). Proprietà di Casa Sormani. Teatro La Fenice 1948. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

PAOLO CECCHI

«QUASI UN DESIO FATALE»

PASSIONE E DESTINO IN *UN BALLO IN MASCHERA*

In molta della copiosa letteratura critica dedicata a *Un ballo in maschera* è stato più volte sottolineato come l'opera viva della commistione di elementi tragici e brillanti, dell'avvicinarsi di momenti di gaia leggerezza e di fatale passione, e si è lodata la capacità di Verdi di inserire tratti stilistici propri dell'opéra-comique francese nel consueto assetto del melodramma romantico italiano, onde tratteggiare il carattere spensierato della corte di Boston che fa da sfondo al dramma in cui progressivamente si trovano irretiti Amelia, Riccardo e Renato.

Se certo tale alternanza di luce ed ombra, di dramma e commedia è la cifra costitutiva di quest'opera straordinaria, crediamo però sia importante tentare di verificare come tale cifra stilistica e drammatica agisca concretamente nel congegno musical-teatrale ideato da Verdi, e se tale giustapposizione di tinte affettive e di atmosfere musicali assolve solo alla peraltro fondamentale necessità di creare un continuo contrasto di situazioni e ambientazioni di grande effetto teatrale, o se attraverso tale effetto l'opera non riveli a chi ascolta anche un contenuto ideale profondo, che si dispiega progressivamente nello svolgersi del dramma musicalmente realizzato.

Per ovvie ragioni di spazio, tenteremo qui di seguito di illustrare solo sommariamente la natura dei conflitti affettivi dell'opera, e di come Verdi li abbia musicalmente sviluppati nell'architettura complessiva del melodramma, soffermandoci poi in particolare sulla sezione conclusiva dell'ultimo atto, ove le due contrastanti tinte musicali prima descritte vengono continuamente

giustapposte nella realizzarsi della catastrofe finale.

L'elemento fondamentale del dramma è costituito dal divampare di una travolgente passione amorosa che sopraffà Amelia e Riccardo e distrugge i legami di amicizia e d'amore coniugale che univano rispettivamente Renato a Riccardo e Amelia a Renato, e il nodo conflittuale dell'opera ruota attorno al percorso interiore che porta Riccardo a tradire il vincolo amicale pur di raggiungere la meta del proprio insopprimibile desiderio, e alla trasformazione della amicizia di Renato in vendetta implacabile. In ultima analisi è infatti il mutare del destino dei due uomini che determina l'essenza tragica della vicenda, e Amelia, benché protagonista della vicenda d'amore, è tuttavia estranea all'impossibilità di conciliare tale amore con il vincolo dell'amicizia: l'insuperabile contraddizione riguarda solo Riccardo e Renato, e sono loro che il fato sospinge ineluttabilmente verso l'esito luttuoso di quella contraddizione.

Nel progressivo dispiegarsi dell'azione entro cui deflagrano i conflitti appena ricordati, si inseriscono come detto momenti e situazioni a carattere brillante e ironico-grottesco mutuati dalla commedia di mezzo carattere che costituiva l'essenza del genere dell'opéra-comique francese. Tre le funzioni di tali innesti: connotare l'ambiente della corte del Governatore, pervasa da un'atmosfera di leggerezza e fatuità "francese", che culmina nella spensieratezza del ballo finale (e che trova in Oscar la personificazione dell'innocenza scherzosa ed ignara, immagine gioiosa dell'eros, opposta e speculare a quella fatale che avvince in-

sorabilmente i tre protagonisti); illustrare, nell'episodio della predizione di Ulrica, il carattere impulsivo, generoso e un tantino superficiale di Riccardo; costruire infine la crudele *anticlimax* che conclude il secondo atto, con la beffarda irrisione da commedia *noir* dei congiurati.

Ecco quindi che in tutta l'opera l'inserzione di situazioni "antitragiche", connotate da una ben precisa tinta musicale, non tendono tanto ad una fusione di grottesco e serio, di situazioni "alte", sublimi, e situazioni "basse", "plebee", come avviene in alcuni drammi di Hugo che influenzarono l'estetica teatrale del compositore di Busseto,



«Et tu mourras... assassiné!». Incisione per *Gustave III ou le bal masqué* di Scribe.

quanto a rendere palpabile la rottura fatale che la passione amorosa di Riccardo ha determinato nella vita dei protagonisti della vicenda, rottura che tanto più risalta nel suo avviarsi verso l'esito finale quanto più è posta in contrasto con l'ambiente ove essi agiscono, ambiente che continua a vivere senza avvertire il dramma tutto privato che i tre personaggi portano nel cuore. Solo la morte di Riccardo porrà fine alla normalità e alla quotidianità del "pubblico": sino ad allora l'ombra dell'ineluttabile destino dei protagonisti e la luce della mondo che nulla sa di tale destino si susseguono nell'opera paralleli e contigui, rendendo percepibile in modo sempre più intenso la solitudine dei personaggi che il fato ha indissolubilmente avvinto.

Verdi organizza musicalmente la complessa vicenda dell'opera in una serie di unità drammatico-musicali che di fatto superano la concezione del numero chiuso quadripartito o pentapartito, proprio della «solita forma» del melodramma romantico italiano, a favore di scene di più ampia campata, architettonicamente ispirate alla morfologia "a catena" di alcuni grandi quadri del *grand opéra* francese coevo (le cui convenzioni come è noto Verdi aveva frequentato appena pochi anni prima del *Ballo* nel comporre per Parigi *Les Vêpres siciliennes*). La suddivisione in tre atti corrisponde alle tre fasi fondamentali dello svolgersi del dramma: antefatto e sviluppo; peripezia ed agnizione; preparazione e svolgimento della catastrofe. Nel secondo atto si manifesta il nucleo emotivo dell'opera, il divampare dell'incontenibile passione amorosa e il tradimento del vincolo dell'amicizia, ed esso sta per così dire isolato al centro dell'opera, mentre tra i due atti esterni ricorrono una serie di corrispondenze e simmetrie costruttive, che concorrono a determinare la ferrea architettura dell'intero lavoro, schematicamente riassunta nella tavola che segue:

Tavola I

(Abbreviazioni relative ai personaggi: *Am* = Amelia, *Os* = Oscar, *Re* = Renato, *Ri* = Riccardo, *Sa* = Samuel, *Si* = Silvano, *Ul* = Ulrica).

ATTO I

Una sala nella casa del Governatore

- Coro introduttivo «Posa in pace»
- Aria *Ri*, «La rivedrà nell'estasi», (aria monologo, ma «pubblica», con coro)
- Aria *Re*, «Alla vita che t'arride» (aria «discorsiva» rivolta a *Ri*)
- Aria *Os*, «Volta la terrea fronte», (aria «discorsiva», romanza a couplets e refrain)
- Stretta concertata «Ogni cura si doni al diletto»

L'abituro dell'Indovina

- Arioso-invocazione *Ul* e coro, «Re dell'abisso»
- Arioso *Si*, «Su fatemi largo»
- Terzetto *Am*, *Ul*, *Ri*, «Dalla città all'ocaso»
- Aria-canzone *Ri*, «Di tu se fedele» (Romanza a couplets con refrain del coro).
- Scena della profezia e concertato, «Chi voi siate» → «È scherzo od è follia»

ATTO II

Campo solitario nei dintorni di Boston

- Aria *Am*, «Ma dall'arido stelo», (aria monologo)
- Duetto *Am*, *Ri*, «Teco io sto»
- Terzetto *Am*, *Ri*, *Re*, «Ah, non mi inganno»
- Quartetto *Ri*, *Re*, *Sa*, *Tom*, «Avventiamoci su lui»

ATTO III

Una stanza da studio nell'abitazione di Renato

- Aria *Am*, «Morrò, ma prima in grazia» (aria «discorsiva» rivolta a *Re*)
- Aria *Re*, «Eri tu che macchiavi» (aria monologo)
- Terzetto *Re*, *Sa*, *Tom*, «Io son vostro» → Quartetto *Am*, *Re*, *Sa*, *Tom*, «Qual tristezza»
→ Quintetto *Os*, *Am*, *Re*, *Sa*, *Tom*, «Alle danze questa sera»

Suntuoso gabinetto del Conte → Vasta e ricca sala da ballo

- Aria *Ri*, «Ma se m'è forza perderti» (aria monologo)
- Coro «Fervono amori e danze»
- Canzone *Os* «Saper vorreste» (aria «discorsiva», romanza a couplets e refrain)
- Ripresa coro «Fervono amori e danze»
- Duetto *Am*, *Ri*, «Ah! Perché fuggite...»
- Scena finale → arioso *Ri*, «Io che amai».

Il primo atto è costituito da due grandi sezioni, corrispondenti ai due quadri scenici, ognuna delle quali allinea una serie di momenti musicali che si susseguono senza soluzione di continuità, connessi da recitativi o da “parlanti”. Mentre la prima sezione ha funzione di protasi, di introduzione - ove spicca l'aria con coro di Riccardo «La rivedrà nell'estasi», la cui melodia ritornerà in seguito nel corso dell'opera -, la seconda unità musicale, corrispondente alla scena della antro di Ulrica, è una tipica scena “rituale”, tutta incentrata sulla profezia che anticipa la morte del governatore. La tinta drammatica che pervade l'arrivo di Amelia onde liberarsi dall'amore clandestino per Riccardo, e la rivelazione di Ulrica che egli morirà per mano di Renato, è apparentemente neutralizzata dal tono scherzoso e brillante dell'arioso di Silvano, della canzone di Riccardo travestito da pescatore, e della stretta, introdotta dal tema alla Auber intonato dal Governatore.

Il secondo atto è invece fondato sul progressivo intensificarsi della tensione drammatica nel corso dei quattro numeri musicali che lo compongono, caratterizzati dal successivo irrompere sulla scena di uno o più personaggi, che con il loro ingresso inaspettato fanno virare bruscamente il corso dell'azione.

Mentre il primo numero, l'aria di Amelia «Ma dall'arido stelo divulsa», è di fatto una romanza, i successivi duetto e terzetto obbediscono sostanzialmente alla forma consueta del numero operistico multisezionale e si concludono entrambi con una cabaletta, rispettivamente «O qual soave brivido» e «Odi tu come fremono cupi». Il quartetto conclusivo è un pezzo d'assieme di foggia assai originale, del tutto diverso dalla caratteristica successione Concertato-Stretta che conclude di tradizione l'atto di mezzo del melodramma romantico italiano: già all'inizio del numero si raggiunge l'acme della tensione drammatica, laddove Amelia, sino allora velata e quindi irriconoscibile per il marito che la ritiene un'estranea amata da Riccardo, si scopre il viso onde salvare Renato dall'aggressione dei congiurati proprio nel momento in cui tra le nu-

vole spunta la luna. L'agnizione della dama velata, che segna l'innesco della fatale sequela di eventi che porterà alla catastrofe, si risolve però a sorpresa non nel consueto Largo statico di stupore, ma in una efficacissima *anticlimax* dal carattere grottesco, ove - mentre Renato sbigottito e furente si macera sul tradimento dell'amico e della consorte, e Amelia precipita in una cupa disperazione -, Samuel, Tom e gli altri congiurati li scherniscono ferocemente intonando una melodia dalla sulfurea *allure* comico-sarcastica, che crea un atroce contrasto con il franto periodare del canto dei due protagonisti.

La struttura del terzo atto presenta non poche corrispondenze con quella del primo: il succedersi di due diversi quadri scenici, la presenza dell'episodio della congiura - il cui carattere “rituale” è per molti versi affine alla scena della predizione di Ulrica -, la presenza delle due arie di Renato e Riccardo, affettivamente opposte e speculari alle due d'esordio (l'anelito amoroso che si muta in addio irredimibile per il Governatore, la dedizione amicale che si trasforma in sete di vendetta nel suo segretario), infine la presenza in entrambi gli atti di una *romance* intonata da Oscar, scritta nello stile dell'opéra-comique della Restaurazione e della monarchia orleanista (ad esempio in «Volta la terrea fronte», Verdi, onde utilizzare la sincope tipica di molte melodie brillanti di Auber e Halevy, non esita ad alterare la corretta accentuazione prosodica dei versi di Somma: «Vol-ta la ter-re-a», «co-me sfa-vil-la», «quan-do al-le bel-le», eccetera). Nell'ambito di tale complessa struttura la seconda sezione del terzo atto, ove ha luogo la catastrofe, costituisce forse l'episodio morfologicamente più complesso dell'opera e una sua lettura più approfondita potrà risultare utile per verificare sia come Verdi abbia integrato in un'ampia architettura priva di soluzione di continuità i vari episodi musicali, superando anche concettualmente i limiti strutturali del numero operistico tradizionale, sia come concretamente agiscano nell'ambito del meccanismo dell'intreccio l'alternanza e il sovrapporsi delle due citate tinte drammatico-musicali, la

tragica e la brillante.
La sezione si suddivide in quattro episodi - l'aria di Riccardo, il dialogo tra Oscar e Renato, il duetto tra Amelia e Riccardo, la morte in scena di Riccardo - tra loro strettamente connessi in una piena continuità d'azione. La Tavola II sintetizza l'articolazione

interna dei vari episodi, alla quale il lettore dovrà far riferimento onde orientarsi nella successiva lettura di questa sezione conclusiva dell'opera:

Tavola II

G. Verdi, *Un ballo in maschera*, sezione finale dell'atto III

1 - Aria di Riccardo

Suntuoso gabinetto del Conte [...] nel fondo gran cortinaggio che scoprirà la festa da ballo.

Riccardo decide di mandare Renato ed Amelia in Inghilterra, Amelia gli recapita un biglietto anonimo ove lo avvisa che sta per venir ucciso e lo implora di fuggire, ma Riccardo decide di partecipare lo stesso al ballo per rivedere per l'ultima volta Amelia.

aria *Ri* «Ma se m'è forza perderti»

recitativo, «Forse la soglia attinse», in orchestra il tema di «La rivedrà nell'estasi» cantabile, «Ma se m'è forza perderti», Do min. → Lab magg./Reb magg. → Do magg.

Recitativo, «Ah! Dessa è là...», **danza 1** [banda] - Lab magg.

Arioso, «Sì, rivederti Amelia», sul tema di «La rivedrà nell'estasi», [orchestra] - Fa magg.

—

Cambio di quadro scenico: *S'aprono i cortinaggi, vasta e ricca sala da ballo.*

Tutti i personaggi sono in costume e mascherati (Renato e i congiurati = domino azzurro, cintura rossa; Riccardo = domino nero con nastro rosa; Amelia = domino bianco; Oscar = mezzo domino)

2 - Dialogo Renato-Oscar, canzone di Oscar

Renato e i congiurati credono che il governatore non partecipi alla festa e che la loro imboscata sia fallita, ma Oscar rivela a Renato la presenza di Riccardo al ballo e il colore del suo costume.

Danza 1 + coro [banda + orchestra] - Sib magg.

Entrano *Sa* e *Tom*, poi *Re*

danza 2 [banda] colloquio *Re- Sa - Tom* «parlante» dialogico - Sol min.

danza 3 [banda] colloquio *Re- Os* «parlante» dialogico - Mib magg.

Canzone *Os* [orchestra] - Sol magg.

Ripresa **danza 1 + coro** [banda + orchestra] - Sib magg.

Danza 2 [banda + orchestra] *Re* insegue *Os* - Sol min.

danza 3 [banda] colloquio *Re- Os*, «parlante» dialogico - Mib magg.

Ripresa **danza 1 + coro** [banda + orchestra] - Sib magg.

Escono *Re* e *Os*

3 - Duetto Amelia-Riccardo

Amelia implora Riccardo di fuggire, i due si dichiarano una volta ancora il proprio amore, quindi Riccardo annuncia l'addio definitivo. Renato si avventa sul governatore e lo uccide.

Entra *Ri*, quindi *Am*

Duetto *Am-Ri* Æ **Danza 4** (minuetto-mazurka) [banda]

Tempo d'attacco, Fa magg. - «Ah! perché qui! Fuggite», [banda]

Cantabile, Reb magg. - «T'amo, sì, t'amo», [banda + orchestra]

[entra *Re*]

Tempo di mezzo, Reb magg. - «Dunque vedermi vuoi», [banda + orchestra]

4 - Morte di Riccardo

Morte in scena di Riccardo, che rivela di non aver consumato l'amore con Amelia, e spirando perdona Renato.

Coro, «Morte... infamia» - La min.

Ripresa **Danza 4** (minuetto-mazurka), [banda], «No, no... lasciatelo» - Fa magg.

Arioso *Ri*, «Ella è pura» - Fa magg. → Sib min.

La sezione si apre con l'aria di Riccardo, intento nel suo studio a vergare l'ordine di trasferimento di Renato e Amelia in Inghilterra. Dopo un recitativo che l'orchestra intesse della reminiscenza tematica dell'aria del primo atto «La rivedrà nell'estasi», il Cantabile dell'aria presenta una sostanziale trasformazione dell'assetto consueto della romanza: la stroficità di tale forma viene di fatto eliminata, dato che la melodia che intona la seconda quartina del testo è una variazione-sviluppo della melodia della prima stanza, e non una sua riproposizione letterale; mentre viene invece mantenuta l'alternanza, tipica della *romance* francese, tra tonica minore e maggiore. Ma Verdi utilizza in modo assai personale anche tale consuetudine armonica: egli infatti all'ini-

zio della seconda strofa del testo, ove Riccardo viene assalito dal presagio della fine imminente, modula da Do minore a La bemolle maggiore attraverso la nota-pedale Do, che fa da perno armonico, e quindi a Re bemolle maggiore. Poi in corrispondenza degli ultimi due versi («Come se fosse l'ultima / ora del nostro amor») una ulteriore efficacissima modulazione porta repentinamente al Do maggiore con cui si conclude il Cantabile.

L'episodio seguente, nel quale Oscar consegna a Riccardo il biglietto di Amelia, comincia con la musica del ballo che proviene dal vicino salone ove ha avuto inizio la festa, quindi Riccardo, nuovamente posseduto dal desiderio di rivedere l'amata, intona una melodia che ricalca quella di «La ri-

vedrà nell'estasi». La reminiscenza tematica questa volta non è più affidata come d'uso all'orchestra, ma torna nella linea vocale del personaggio: essa quindi non identifica più, come nel recitativo iniziale, un ricordo pregno di nostalgia, un lacerto inconsolabile della memoria, ma diviene l'icona sonora del nuovo inestinguibile divampare della passione che induce il Governatore, contro ogni sua razionale disposizione, all'incontro fatale.

La successiva sezione del finale, corrispondente all'inizio della festa da ballo e al successivo dialogo tra Samuel, Tom e Renato e poi tra quest'ultimo e Oscar, si regge sull'osatura della musica di scena di tre diverse danze (nella Tabella II identificate rispettivamente dai numeri 1, 2 e 3). Qui Verdi è ricorso ad un procedimento compositivo che aveva già utilizzato nell'introduzione del *Rigoletto* e della *Traviata*, derivandolo fondamentalmente dalla prima scena della *Lucrezia Borgia* donizettiana. Ma in questo caso l'uso della musica di scena destinata alle danze, oltre ad una funzione precipuamente costruttiva (il tessuto metricamente regolare della musica coreutica permette di svolgere con estrema libertà metrica il dialogo vocale tra i personaggi in scena, nell'ambito di un costruito musicale continuo ed assai esteso), ha anche una connotazione drammatica: le danze descrivono infatti un'atmosfera brillante e gaia, creando uno sfondo luminoso che contrasta con il progressivo, cupo dispiegarsi degli avvenimenti che portano alla catastrofe e ne attenuano momentaneamente la valenza tragica. Così la decisiva rivelazione di Oscar a Renato della presenza di Riccardo al ballo avviene in un carosello festoso, e il colloquio tra i due si svolge liberamente incardinato sui moduli di otto battute della musica della banda sul palco.

Inoltre tutta questa sezione è interamente giocata sull'accorta dilatazione dello spazio sonoro mediante la continua alternanza tra la musica affidata alla sola banda e alla musica intonata anche dall'orchestra: il mutare della prospettiva acustica imprime un'ulteriore dinamismo all'aspetto scenico-visivo, caratterizzato dal volteggiare nel

ballo degli invitati mascherati, dall'inseguimento di Renato, che cerca di carpire a Oscar notizie di Riccardo, e dal sospettoso aggirarsi sullo sfondo dei congiurati.

Anche la successiva sezione, costituita dal duetto di Amelia e Riccardo, si basa sulla musica di scena a carattere realistico (si tratta infatti di una musica che viene suonata *all'interno* della finzione teatrale, e tale sarebbe anche in un dramma di parola), eseguita dall'orchestrina che anima la festa, ma in questo caso l'irruente incedere in tempo binario delle tre danze precedenti viene sostituito dal più pacato ritmo ternario di una sorta di mazurca, che però svolge a tutti gli effetti la funzione del minuetto, danza galante e "amorosa" per antonomasia. La musica di scena, questa volta affidata ai soli archi, focalizza l'attenzione sull'ultimo incontro dei due amanti, ma nel contempo, con la composta frivolezza del suo incedere, allontana l'idea della morte imminente, mentre in tutt'altra cornice Amelia e Riccardo sembrano rievocare e proseguire l'appassionato duetto d'amore dell'atto precedente.

L'irruzione di Renato, che pugnala a morte Riccardo, corrisponde all'improvviso interrompersi del minuetto-mazurca e alla brusca modulazione da Re bemolle maggiore a La maggiore: se nel secondo atto l'arrivo improvviso di Renato aveva impedito l'estasi del congiungimento amoroso, ora il suo nuovo irrompere segna invece la soluzione ferale del dramma, e la luce ingannevole dell'incantevole minuetto viene interrotta dalla scura ombra che, con il compiersi della vendetta, sigilla il destino di Riccardo.

Nella scena conclusiva dell'opera, corrispondente alla quarta sezione del finale, Verdi ripropone il *topos* della morte del tenore, che nel melodramma romantico italiano andò configurandosi come numero di grande effetto grazie ad una serie di opere scritte da Donizetti negli anni trenta dell'Ottocento, prime fra tutte *Lucrezia Borgia* e *Lucia di Lammermoor*. Dopo essere stato colpito da Renato, Riccardo agonizzante con un gesto arresta la folla degli invitati che si sta scagliando sull'omicida, mentre

risuona nuovamente il minuetto del suo duetto d'addio con Amelia. Ma la ripresa di quella musica non ha ora più un connotato realistico, la danza è infatti irredimibilmente finita: si tratta invece della musica che solo Riccardo ode, l'ultimo pensiero all'amata e al mondo che la morte si sta portando via.

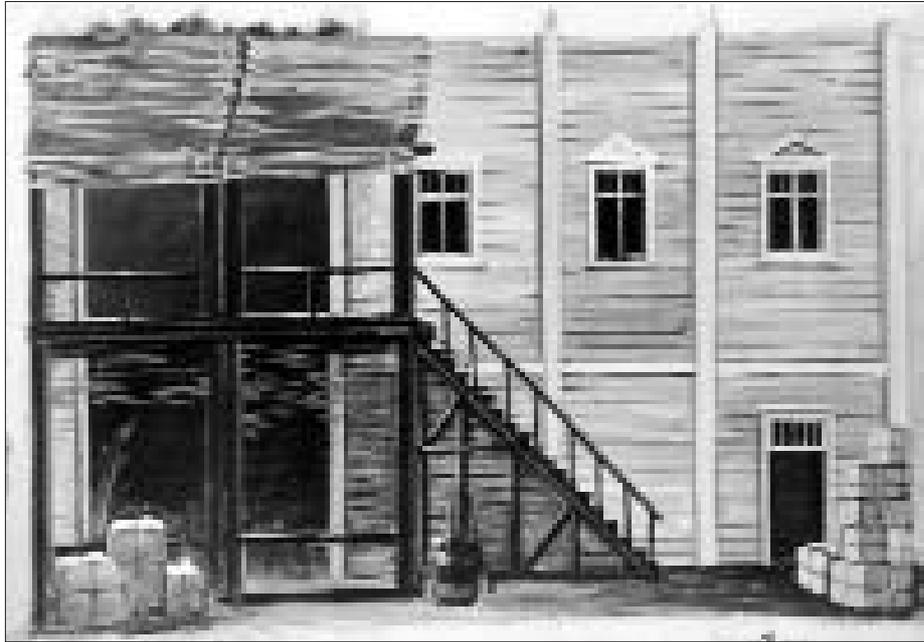
Quando essa si spegne il Governatore intona l'ultimo suo Cantabile, quell'effusione lirica che caratterizza il *topos* della morte del tenore e che dona al personaggio l'ultimo fascinoso soprassalto di vita: il vibrare alato della sua voce - la voce del tenore, la voce dell'eroe perduto, di chi è stato vinto da un avverso destino -, che ne trasfigura l'ultimo atto dell'esistenza e ne redime il tradimento.

Il cantabile conclusivo di Riccardo - che nella sezione centrale assume per un breve momento le caratteristiche del concertato per l'intervento di Amelia, Oscar e Renato -, mostra una volta ancora l'abilità di orchestratore di Verdi, che in tutta la partitura dell'opera rivela un impegno fuori del consueto nel curare i dettagli timbrici dell'orchestra: ad esempio dopo l'interruzione della ripresa della mazurca-minuetto, il declamato di Riccardo «Ella è pura, in braccio a morte / te lo giuro, il ciel m'ascolta», si staglia su un tema ad un tempo vitreo e tenerissimo intonato dai soli violini primi divisi a due, a cui si sovrappone l'acciacatura lamentosa *Fa diesis-Sol* intonata nel registro grave dal clarinetto solo. L'effetto è di grandissima suggestione e rinnova l'ammirazione per il "divisionismo" timbrico verdiano, che ha disseminato di preziosi cammei sonori le sue partiture anche del periodo di mezzo (si pensi ad esempio allo straordinario episodio orchestrale che apre l'ultimo atto del *Trovatore*). L'opera si conclude con un altro episodio di grande effetto dal punto di vista del colore strumentale e vocale: l'entrata dell'arpa sorretta dal tremolo delle viole e dei violoncelli che introduce il luminoso e sommesso commento del coro, «pianissimo e sottovoce», alle parole «Cor sì grande e generoso», che sfocia poi nell'addio alla vita di Riccardo e nella precipitosa, sgomenta chiusa finale «Notte

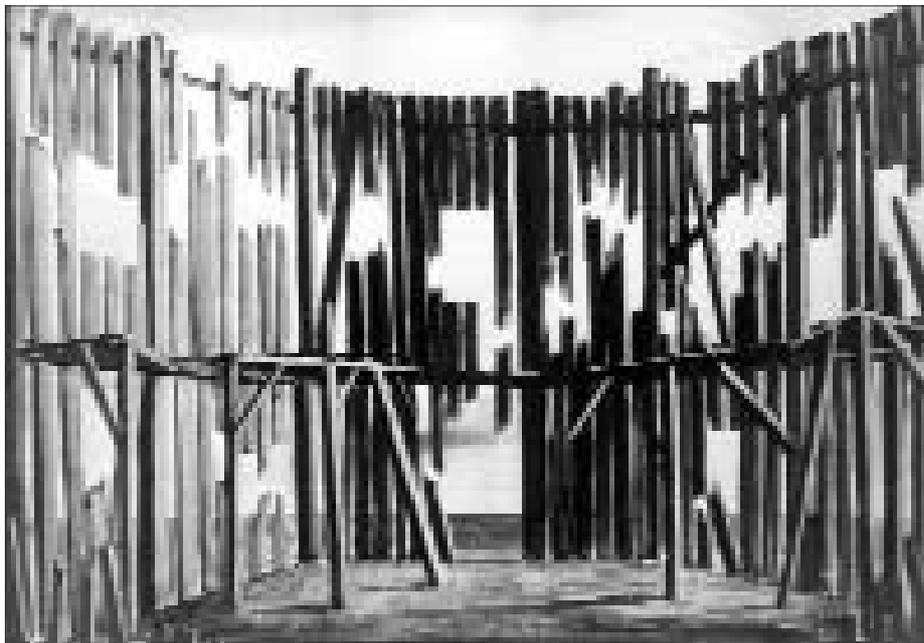
d'orror!».



Foto di Giuseppe Verdi (1859).



Lorenzo Ghiglia, bozzetto per *Un ballo in maschera* (I, 1). Teatro La Fenice 1971. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Lorenzo Ghiglia, bozzetto per *Un ballo in maschera* (I, 6). Teatro La Fenice 1971. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Lorenzo Ghiglia, bozzetto per *Un ballo in maschera* (II, 1). Teatro La Fenice 1971. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Lorenzo Ghiglia, bozzetto per *Un ballo in maschera* (III, 1). Teatro La Fenice 1971. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Litografia del Focosi relativa all'ultima scena di *Un ballo in maschera*, inserita nello spartito edito da Ricordi, Milano.

CARMELO ALBERTI
«DOLCEZZE PERDUTE»
TRA PIEGHE DI MANTELLI

Esaminando le incisioni – abbastanza simili l’una all’altra – che a partire dal 1859 accompagnano la stampa della partitura de *Un ballo in maschera*, in particolare l’incisione di Focosi relativa al finale del terzo atto nella prima edizione dello spartito, si riconoscono, quasi naturalmente, i tratti distintivi di un’opera di Verdi fra le più apprezzate, divenuta esemplare sia per le modalità della sua ideazione, sia per le controverse vicende che accompagnano la sua realizzazione. L’immagine tende a raggelare la conclusione del dramma nel contrasto fra l’atteggiamento eroico delle figure dei protagonisti, ritratte in primo piano, e lo sgomento incredulo dei partecipanti alla festa in costume. Sotto le volte di un grande ed austero salone pare dissolversi l’illusione di un amore sofferto, più che vissuto, insieme all’impossibile utopia del buon governo. L’uccisione del Conte Riccardo per mano del suo fido segretario Renato si afferma come la sintesi necessaria in un testo dove passione amorosa e prassi politica non possono disgiungersi, semmai tendono a sovrapporsi fino a definire una curiosa procedura nell’esistenza quotidiana degli uomini. Sembra che la realtà si sveli come un’indistinta e, persino, incomprensibile commistione di riso e di pianto, di passione e di odio, di eroismo e di superstizione, di vitalità e di crudeltà, di candore e di colpa. Oltre tali tracce iconografiche, fin troppo congeniali ad un immaginario collettivo ottocentesco, che ama sprofondare nelle illusorie sollecitazioni del melodramma, come nelle trame dei romanzi d’appendice o nelle esaltate esibizioni dei grandi attori, si ricompongono i valori di una nazione che affronta in modo contraddittorio il processo

unitario. Basta un cenno del discorso, un’allusione verbale, una tirata poetica perché, sull’onda della compiacenza rappresentativa, il palcoscenico dei teatri si tramuti nello spazio fantastico dell’emancipazione politica e morale. Perciò le censure dei vari stati, in cui risulta divisa l’Italia, s’accaniscono a proibire spettacoli, a scombinare drammi, a storpiare dialoghi, considerati perniciosi per un’idea quanto mai incongrua dell’ordine stabilito.

L’idea di *Un ballo in maschera* s’insinua sulla scia di una curiosa collaborazione artistica, documentata da un’ampia corrispondenza. A Venezia, al tempo della prima rappresentazione della *Traviata* avvenuta al Teatro la Fenice il 6 marzo 1853, Verdi entra in relazione con un anomalo nucleo di amici; sono Antonio Gallo, musicista di poca fortuna, impresario dei teatri di San Benedetto e di San Giovanni Grisostomo, Cesare Vigna, medico, specialista in malattie mentali, autore di saggi fisiologico-musicali, ed Antonio Somma (1810-1864), poeta udinese, autore tra l’altro di *Parisina*, tragedia entrata nel repertorio di Gustavo Modena e Carolina Internari, e di *Cassandra*, dramma presentato a Parigi nel 1859 da Adelaide Ristori.

I contatti fra il maestro e Somma risalgono alla primavera del 1853: da una lettera spedita da Sant’Agata il 22 aprile si comprende con quanta considerazione si rivolga al poeta, al quale dichiara le sue «opinioni» in merito alla struttura di un soggetto da musicare. Non esita, infatti, a dichiarare *Rigoletto* il prototipo teatrale migliore per «varietà, brio, patetico», inserendo la sua opera nella linea drammatica che esalta la grandezza e riconosce la superiorità della tessi-

tura scenica di Shakespeare. Mentre afferma la predilezione per una dinamicità in grado di esaltare il contrasto fra i personaggi e di salvaguardare la giusta leggerezza dello sviluppo rappresentativo, respinge al mittente alcuni «soggetti» che Somma gli propone, a cominciare da un *Sordello*, libretto giudicato monocorde e troppo «grave».

Il suggerimento di Verdi, nascosto dietro la definizione di «pazza chiacchierata», dà l'avvio ad una esplicita proposta di collaborazione per adattare il *Re Lear*, un testo già suggerito al librettista Salvatore Cammarano. In una missiva successiva (Busseto, 22 maggio) il musicista si slancia alla ricerca di una forma ideale per una tragedia considerata edificante e insuperabile; perciò, occorre lavorare con attenzione, perché non si trascurino i suoi tratti originali. E qui si avverte la preferenza verdiana per un sistema tripartito dell'opera, per un'utile «brevità» da cui possa trarre vantaggio il ritmo scenico e l'attenzione degli spettatori, per la cura dell'«effetto scenico». Inoltre, affiora il desiderio di elaborare in modo consistente la figura del *fool*, del matto, in modo da sviluppare nella partitura una sottile ambiguità grottesca, intrisa di amarezza e smarrimento.

Passo dopo passo i segnali che Verdi invia al librettista appaiono come le linee di un disegno ben chiaro nella mente del compositore, al punto da voler condizionare senza tema di nascondere l'intero sviluppo letterario, la cadenza metrica, l'equilibrio tra arie e recitativi, allo scopo di costringerli nell'alveo di una teatralità prepotente quanto innovativa. Ed è il riferimento all'ampio versante dell'esperienza drammatica europea, e francese prima di tutto, che guida il pensiero verdiano verso un progetto scenico in grado di lasciare poco o nulla al caso. Il sogno di musicare la tragedia di Shakespeare ben presto si rivela una tela di Penelope; il maestro tesse e disfa, sollecita e rallenta, mentre s'insinua la priorità della composizione de *Les Vêpres siciliennes* sul libretto di Eugène Scribe e Charles Duveyrier, rappresentato all'Opéra di Parigi il 13 giugno 1855. S'infittisce la trama di una col-

laborazione impari, a causa della soggezione di Somma, della sua distaccata remissività verso un fiume di suggerimenti, dettami, correzioni che gli riversa addosso il musicista.

E presto si profila un'ulteriore inversione di rotta, proprio quando l'adattamento del *Re Lear* può considerarsi concluso. «Ora che avete finito il *Lear* – scrive da Parigi nel marzo del 1855 – sapreste voi trovarmi un altro soggetto che fareste per me con tutto vostro comodo? Un soggetto bello, *originale*, interessante, con bellissime situazioni ed appassionato: *passioni* sopra tutto!... A tempo perduto cercate, cercate, cercate!». Anche stavolta Verdi non esita a stabilire i criteri della scelta: desidera uno spunto drammatico che gli permetta d'inoltrarsi sul terreno del sentimento, evitando le trappole della spettacolarità, «una specie di *Sonnambula*, o di *Linda*, staccandosi però da quel genere, perché è già conosciuto», come stabilisce in un biglietto successivo, che reca il timbro del 5 aprile. Ma non mostra di gradire il programma che Somma gli ha spedito a Busseto; anche stavolta giudica il testo cupo, privo di varietà, mentre insiste sull'idea di rintracciare uno spunto teatrale «quieto, semplice, tenero: una specie di *Sonnambula* senz'essere un'imitazione della *Sonnambula*» (7 aprile 1856).

Nella scansione dei contatti epistolari con Somma, traccia concreta per verificare la tendenza di Verdi a sviluppare un ruolo artistico quanto più completo possibile dall'ideazione alla realizzazione, si registra un vuoto fino al 6 novembre 1857, quando per la prima volta affiora la certezza che la nuova opera in cantiere sia *Un ballo in maschera*. A partire da questa data, in modo serrato, il lavoro di stesura del libretto si delinea anche stavolta – come è già avvenuto con il *Re Lear* – sotto le strette direttive del maestro. Intanto, soccorrono le informazioni che si hanno su altri fronti: Vincenzo Torelli, segretario della direzione del Teatro San Carlo di Napoli, sollecita ormai da un anno la definizione della collaborazione con Verdi. Caduto l'interesse del musicista per la tragedia shakespeariana, forse per le difficoltà sorte nella individua-

zione dei cantanti, oppure perché si trova per le mani un libretto non adeguato ad un *Lear* «meravigliosamente bello», si lascia assorbire dal *Simon Boccanegra*, composto per la Fenice di Venezia. Le pressioni del teatro napoletano aumentano nel settembre 1857: Torelli cerca di convincerlo a dare il via al progetto shakespeariano, il maestro ribatte tergiversando fra la riduzione di un testo spagnolo, *Il tesoriere del Re D. Pedro*, e del *Ruy Blas*; ma sempre senza esito. «Sono nella desolazione! In questi ultimi mesi ho percorso un'infinità di drammi (fra i quali alcuni bellissimi), – scrive al segretario il 19 settembre – ma nessuno facente al caso mio! [...] Ora sto riducendo un dramma francese, *Gustave III di Svezia*, libretto di Scribe, e fatto all'Opéra or sono più di vent'anni. È grandioso e vasto; è bello; ma anche questo ha i modi convenzionali di tutte le opere per musica, cosa che mi è sempre spiaciuta, ma che ora trova insoffribile».

La sensibilità di Verdi si misura insistentemente con la coerenza ad una poetica teatrale volta a forzare le gabbie strutturali del melodramma, con il rispetto di un equilibrio scenico unitario, senza distinguere fra testo, musica e realizzazione; nello stesso tempo, anno dopo anno sono divenuti pressanti i tempi e le modalità delle collaborazioni produttive. La scelta cade, dunque, su *Gustave III ou le bal masqué*, che Eugène Scribe aveva tracciato, sviluppando probabilmente uno spunto tardo-settecentesco, per un *grand-opéra* di Daniel Auber, realizzata all'Opéra di Parigi nel 1833. L'episodio storico che sta alla base dell'invenzione teatrale è l'assassinio di Gustavo III di Svezia; il sovrano illuminato, mal visto da quella parte della nobiltà che è contraria al suo riformismo, viene ferito, nel 1792, durante un ballo da Anckarström, gentiluomo di corte. Nonostante l'agonia il re ha la possibilità di designare un reggente, che tuteli la successione del figlio ancora troppo giovane per governare. L'omicida, intanto, affronta il patibolo senza svelare né i motivi del suo gesto, né la complicità di altri cortigiani.

La soluzione che propone il libretto di Scri-

be, ineguagliabile artefice d'intrecci, si basa sull'ipotesi che il regicidio abbia una motivazione sentimentale, che – cioè – il sovrano sia invaghito di Amélie, moglie del suo fido confidente Ankastrom. Fra le trovate teatrali più felici c'è l'episodio dell'indovina mademoiselle Arvedson, da cui si recano debitamente camuffati sia Gustave, sia Amélie. La maga predice al monarca che presto sarà ucciso da colui che di lì a poco gli stringerà la mano; alla donna, che implora un antidoto in grado di soffocare l'amore per il suo sovrano, consiglia un filtro magico, preparato con la radice di una pianta che cresce nel luogo destinato alle esecuzioni, alla base del patibolo.

Qui, di notte, fra rumori sinistri, s'incontrano i due amanti. Mentre il re convince la dama a dichiarare il proprio sentimento, giunge trafelato Ankastrom, preoccupato di sventare la trappola dei congiurati ai danni del suo principe. A lui Gustave affida la salvezza e l'onorabilità della donna il cui volto è nascosto da un fitto velo, ordinandogli di condurla incognita fino alle porte della città. Il segretario, che ha indossato gli abiti regali, viene fermato dai conti ribelli Ribbing e de Horn. Quando costoro costringono Amélie a scoprire il volto, fra le risate generali il marito ingannato ha ormai rapidamente maturato l'inesorabile vendetta. Durante una festa in maschera nel palazzo reale, Ankastrom sopprime il suo padrone, proprio quando costui ha già deciso di rinunciare all'amore illegittimo per un senso di rettitudine, per non tradire la fiducia del suo fedele consigliere.

Il respiro del modello, costruito con sapiente misura da Scribe, supera i confini francesi, attirando l'attenzione di poeti e compositori, soprattutto per il gusto patetico e, insieme, grottesco che anima la vicenda, mentre l'attenzione verso la partitura musicale predisposta da Auber passa in secondo piano, forse per la mancanza di una particolare coloritura drammatica e per la sua eccessiva uniformità. *Gustave III* sollecita la creatività di Vincenzo Bellini, che però muore prima di poterlo realizzare. Riescono, invece, a proporle una versione modificata nella trama e nella fisionomia dei

personaggi, rispettivamente, Vincenzo Gabussi, che nel 1841 su libretto di Gaetano Rossi rappresenta al Teatro La Fenice di Venezia *Clemenza di Valois*, e Saverio Mercadante, che avvalendosi della collaborazione poetica di Salvatore Cammarano realizza nel 1843 al Teatro Regio di Torino *Il Reggente*.

Dopo la decisione di cimentarsi con la sfortunata biografia del sovrano svedese, Giuseppe Verdi s'avvia verso la definizione di una restituzione fedele al modello di Scribe, seppure non disdegni di recuperare alcune varianti sviluppate da Cammarano. A questo punto il telaio della nuova opera risulta predisposto su un impianto riveduto sia nella struttura, sia nel ritmo, ed organizzato su una scansione drammatica in tre atti, che si presentano congegnati in modo scenicamente equivalente. Da parte sua Somma accetta di seguire con meticolosità lo schema verdiano, al punto da sollecitare le indicazioni necessarie, chiedendo solamente di non firmare il libretto con il suo nome. «Io assumo di verseggiare il *Gustavo III di Svezia* – scrive al maestro il 13 ottobre 1857 – sulla versione che vi affretterete di rimettermi. [...] Vi prego di abbondare nelle avvertenze. [...] Di una sola cosa debbo prevenirvi. Desidererei, se non vi dispiace, conservare l'anonimo per questo lavoro, o supplirvi con un pseudonimo. Così scriverò con più libertà».

L'impresa s'inoltra lungo un interessante procedimento di accentramento creativo; la sua ideazione insegue il sogno di un'opera d'arte unitaria, nella quale le motivazioni drammatiche, i tratti dei caratteri, lo scambio fra arie e recitativi, lo slancio tragico e lo spirito di derisione coesistono e si compenetrano sul piano scenico; Verdi lo ribadisce senza equivoci in più d'una delle missive istruttorie. «Tutto questo squarcio – dice a proposito dell'episodio nell'antro dell'indovina – non è abbastanza chiaro: voi dite, è vero, tutto quello che si deve dire, ma la parola non colpisce bene, non è evidente, e quindi non sorte abbastanza né l'indifferenza di Gustavo, né la sorpresa della Strega, né il terrore dei congiurati. Come la scena qui ha vivacità ed importan-

za, desidererei che fosse ben resa. Forse ve lo impedisce il metro e la rima? Se così è, fate di questo squarcio un recitativo. Preferisco un buon recitativo a delle strofe liriche mediocri» (Busseto, 6 novembre 1857). Ma le lettere successive incalzano il poeta perché accentui il controllo della teatralità, un pregio che occorre raggiungere limando la ruvidezza delle rime, misurando la durata dei versi, equilibrando la scansione delle scene; occorre evitare l'appiattimento dell'azione per l'eccessiva enfasi poetica, rispettando la corrispondenza fra ambientazione ed espressività. «Va meglio – scrive il 26 novembre – l'invocazione della Strega. Non così l'aria di Amelia: quelle due strofette aggiunte non rialzano la situazione che resta piccola. Non c'è foco, con c'è agitazione, non c'è disordine (e dovrebbe essere estremo in questo punto)».

Nel frattempo, però, mentre il poeta s'ingegna a seguire pedissequamente i desideri del compositore, rinunciando senza alcuna remora a difendere i suoi pensieri drammatici – come accade con la proposta di anticipare l'ingresso teatrale di Amelia mediante una sua scena di presentazione – monta la questione della censura, soprattutto dopo che in ottobre Verdi ha inviato a Napoli un prospetto della vicenda per la procedura del visto. La lista delle proibizioni avanzate dalle autorità presuppone un deciso rimaneggiamento del copione. Si tratta, intanto, di fare scivolare l'azione in un'età decisamente più lontana, possibilmente nel XII secolo: ma il maestro giudica tale scelta incongrua alle caratteristiche dei personaggi, alla raffinata sensibilità di Gustavo e alla brillante ironia del paggio Oscar; lo sottolinea in una lettera che spedisce a Somma alla fine di novembre. Entrambi ragionano sopra le possibili varianti: il poeta suggerisce di presentare il duca come un aristocratico di Stettino, nella Pomerania prussiana, al tempo delle guerre fra cristiani e barbari. Verdi si dichiara d'accordo con il mutamento di regione, ma decisamente contrario all'arretramento temporale. Il 14 gennaio il musicista è a Napoli per la rappresentazione di *Batilde di Turenna*, ovvero per la riedizione italiana

dei suoi *Vêpres siciliennes*: in tale occasione presenta alla censura l'intero libretto, che risulta firmato per la poesia con lo pseudonimo di Tommaso Anoni e che reca il titolo di *Una vendetta in domino*; l'azione è ora ambientata nella Pomerania del XVII secolo.

Per una strana coincidenza sono questi i giorni in cui giunge la notizia dell'attentato di Felice Orsini a Napoleone III; perciò la lista delle manipolazioni richieste dall'autorità di polizia di colpo s'allunga, fino a divenire un decalogo inibitorio per un progetto fin troppo perfezionato. L'opposizione si è amplificata a partire dalle frasi sospette per approdare alla completa contestazione dell'impianto: «dalle parole sono venuti alle scene, dalle scene al soggetto». Ora i censori pretendono: «1° - Cambiare il protagonista in signore, allontanando affatto l'idea di sovrano; 2° - Cambiare la moglie in sorella; 3° - Modificare la scena della Strega trasportandola in epoca in cui vi si credeva; 4° - Non ballo; 5° - L'uccisione dentro le scene; 6° - Eliminare la scena dei nomi tirati a sorte. E poi, e poi, e poi!!...» (lettera a Somma da Napoli, 7 febbraio 1858).

Non resta altro che prendere insieme la decisione di non presentare l'opera a Napoli; entrambi, sia Verdi, sia Somma, ribadiscono l'amarezza per essere costretti a fare «a brani un lavoro – come ribadisce il poeta udinese il 13 aprile 1858 – che [...] avrebbe corso l'Europa». La direzione del San Carlo, a sua volta, tenta di arginare il rifiuto, suggerendo di affidare ad un altro librettista la rielaborazione della trama, intitolandola *Adelia degli Adimari* e spostandola nella Firenze del XIV secolo, nell'ambito dei contrasti fra guelfi e ghibellini. Verdi è inamovibile, difendendo la sua dignità di artista. «In fatto d'arte ho le mie idee, le mie convinzioni ben nette, ben precise, alle quali non posso, né devo rinunciare» (lettera a Torelli del 14 febbraio 1858). La controversia si sposta sul terreno legale, traducendosi in uno scambio di promemoria e di resoconti che registrano ogni variazione intervenuta nel corso di questi mesi sia sul piano poetico, sia sul versante drammatico. Contemporaneamente, però, s'avviano i

contatti fra il maestro e gli ambienti teatrali romani, con l'intenzione di dimostrare la bontà del suo progetto musicale in una città prossima alla capitale partenopea. Vale la pena di ripercorrere le tappe che conducono alla realizzazione de *Un ballo in maschera* nel Teatro Apollo di Roma il 17 febbraio 1859. Nella città pontificia la compagnia Dondini recita in quei mesi una versione in prosa del *Gustavo III*, scritta da Tommaso Gherardi del Testa; quando Verdi s'incontra con l'impresario Vincenzo Jacovacci contesta i dubbi che costui avanza sulla possibilità di vincere le remore censorie della polizia romana, visto che si permette di mettere in scena il medesimo soggetto, seppure in prosa. Le trattative si fanno serrate sia fra i funzionari e il compositore, sia fra costui e Somma; finalmente si raggiunge un compromesso sull'ambientazione: «La Censura di Roma – comunica l'8 luglio 1858 – ha fatto nuove facilitazioni, ed io vorrei pur vedere di dare quest'opera, e [...] Roma è da preferirsi a qualunque altro sito. [...] La Censura permetterebbe soggetto e situazioni ecc. ecc., ma vorrebbe trasportata la scena fuori d'Europa. Che ne direste del Nord dell'America al tempo della dominazione inglese? Se non l'America, altro sito. Il Caucaso forse?».

Si assiste finalmente alla metamorfosi definitiva del testo poetico: il protagonista si chiama ora Riccardo, conte di Warwick, governatore di Boston; il suo segretario e lo sposo di Amelia è il creolo Renato; l'indovina di razza nera ha nome Ulrica, e così via. Dopo che si sono compiuti gli ultimi aggiustamenti testuali e si è definita la distribuzione dei ruoli, seppure con la consapevolezza che i cantanti disponibili sono di livello inferiore a quelli di Napoli, la travagliata avventura di un'opera fortemente voluta dal suo autore scivola verso il primo incontro con il pubblico, un incontro che sarà subito un successo.

Al centro dell'azione si staglia in modo nitido una controversa storia d'amore, espressa in forma inconsueta, quanto dirompente, celata nella profondità dell'animo dei due innamorati, eppure talmente forte da doversi comunque rivelare. Il secondo atto

mostra la contraddittoria natura di tale sentimento, trasportandolo in un luogo incongruo, infelice e insano, quello in cui s'innalzano i patiboli per i rei, per gli infidi, per i colpevoli. L'impeto passionale che attira Riccardo e Amelia ha i colori della tempesta e del desiderio, perché sconvolge il mondo circostante, disconosce ogni vincolo, si nutre solamente dell'attrazione reciproca. Oltre l'apertura sul fronte del demoniaco, sviluppato nella lunga scena della maga Ulrica, la pulsione amorosa riduce ad un'inezia, quasi ad un pretesto marginale, la congiura degli oppositori. Eppure non si può negare quanto pesi il motivo politico insito nella tessitura del dramma; basti ricordare l'iniziale aria di Renato, che insiste nel volere tutelare la vita del suo principe, perché «Te perduto, - canta - ov'è la patria / Col suo splendido avvenir?» (I, 3).

La vicenda d'amore accentua per contrasto l'umorismo naturale, spontaneo, che viene esaltato dalla presenza lungo tutta l'opera del paggio Oscar, che più di un critico ha accomunato alle creature rarefatte delle commedie shakespeariane, a Puck e ad Ariel. Senza la sua lievità irrazionale, che cancella d'un colpo l'estrazione cortigiana, non si spiegano le beffarde risate dei ribelli, né il clima gaudente del ballo conclusivo. L'intenso impegno preparatorio ha finito per scavare nella profondità del testo poetico e della musica, ormai fusi in un solo respiro, solchi di segrete corrispondenze, pronte a dissolversi nella ricerca di un'impossibile unità o di un'agognata distinzione, quasi l'*artifex* voglia ribadire la perfezione di una soluzione tripartita. Così Riccardo e Renato si specchiano nella comune esaltazione della vitalità eroica, che s'innabissa presto nel reciproco e contrapposto legame con Amelia.

Il gioco delle simmetrie finisce per accostare in modo paradossale e «spettrale» una negra indovina, destinata a bruciare tra le fiamme dell'inferno, che parla con accenti innaturali, all'evanescenza di un paggio, il cui ruolo è consegnato ad una androginia vocale, quasi costituisca un effettivo legame fra dramma e comicità, fra demoniaco e terreno. Sembra che una traccia d'incom-

bente irrazionalità definisca uno sfondo unitario e, nello stesso tempo, ambiguo, indispensabile per dare risalto alle figure di un'opera trasferita, per volontà o per caso, fuori dai confini della realtà. Nonostante le trappole verbali, l'ampio respiro dei caratteri inventati a tavolino si tramuta in un soffio essenziale, che trapassa dall'odio alla dedizione, dal riso alla disperazione, dalla virtù alla colpa, dalla purezza all'inganno, dalla fedeltà al tradimento, dalla vita alla morte.

Nel momento culminante del duetto amoroso tra Riccardo e Amelia, il conte prorompe nell'impetuosa descrizione di una condizione lacerata, ma proprio per questo necessaria.

Non sai tu che se l'anima mia
Il rimorso dilacera e rode,
Quel suo grido non cura, non ode,
Sin che l'empie di fremiti amor?
Quante notti ho vegliato anelante!
Non sai tu che di te resterìa,
Se cessasse di battere il cor!
Come a lungo infelice lottai!
Quante volte dal cielo implorai
La pietà che tu chiedi da me!
Ma per questo ho potuto un istante,
Infelice, non viver di te? (II, 2).

Anche Renato, all'inizio del terzo atto, scioglie l'offesa in ira, salvando la presenza materna di Amelia e riversando sul ritratto-specchio del monarca la sete di vendetta. Solo adesso il canto di un legame d'amore perduto può sopravvivere lungo i sentieri della memoria, inabissandosi nel ricordo d'indicibili «dolcezze perdute». Ed è fra le pieghe di mantelli che stravolgono i corpi per renderli irriconoscibili gli uni agli altri, nella sarabanda di maschere caparbiamente danzanti, che il terzetto si spezza e sprofonda nell'abisso della morte: un domino nero avvolge Riccardo, un manto nero striato da un nastro rosa, un domino bianco veste Amelia, quando nella fase culminante della festa si trovano uno accanto all'altra, mentre Renato, ricoperto d'azzurro, s'accinge a completare una vendetta che rischia di svilire la trama politica dei con-

giurati. Solamente la preghiera conclusiva di Riccardo restaura l'unità fra cielo e terra, esalta la dedizione alla patria e ritrova la funzione morale dell'amore nel destino degli esseri umani.

Ricompaiono, allora, le sagome delle figure dei protagonisti, disegnate in primo piano e raggelate nella fissità di quelle pose che servono a fissarle nella memoria del mondo «fra l'urto delle maschere».



Johann Gottlieb Friedrich, *Ballo mascherato con l'assassinio di Re Gustavo*. Incisione acquarellata. (Stoccolma, Biblioteca Reale).

UN PITTORE AL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Kokoschka drammaturgo, Kokoschka sceneggiatore, Kokoschka costumista, Kokoschka uomo di teatro? Certamente lo è, più di ogni altro pittore. Uomo, ha partecipato alla «commedia umana» come Plauto, come Balzac, o in un altro modo, tutto suo. Basta ripercorrere mentalmente gli anni e le vicende della sua vita per vederlo di continuo su un «teatro» che egli stesso inventava, e che, una volta realizzato, reinventava, e di cui si sentiva attore. Non spettatore: perché lo spettatore gode dello spettacolo che gli si offre, ma attore vero, attore nelle parole e nei gesti, nelle reticenze e nelle esuberanze, con quella carica di vita che tutti gli spettacoli infondono ai protagonisti. È il mistero di chi sente la commedia tramutarsi in tragedia, e viceversa. In tanto trapasso c'è la vigilanza dell'artista, del poeta, del «veggente». Kokoschka è tutto questo insieme.

Seguiamolo, ora, in un percorso che accorcia la sua lunga attività teatrale svolta sotto la luce abacinata o offuscata dei riflettori, tra i due estremi, senza soste dietro le quinte. Nel 1907, a ventun'anni, scrive il suo primo dramma, *Assassino speranza delle donne*, rappresentato l'anno successivo al Teatro della Kunstschau di Vienna, e che nel 1921 fu musicato da Paul Hindemith. A questo seguono altri tre drammi, *Orfeo e Euridice*, *Il rovelto ardente*, *Giobbe*, pubblicati tutt'insieme nel volume *Quattro drammi* da Paul Casirer, editore e mercante d'arte tra i più audaci e attivi a Berlino. Pochi anni dopo, nel 1926, l'*Orfeo e Euridice* andò in scena a Kassel, con musica di Ernst Křenek.

Da allora l'attività teatrale vera e propria di Kokoschka si fermò, ma continuò il suo teatro vissuto, la sua vita avventurosa con i viaggi in Europa e fuori, per trarne, da pittore di cui si cominciava a riconoscere la grandezza, le vedute di città e paesi, i paesaggi di laghi, di fiumi, di

monti, di deserti. E un mondo esaltato in una intensità emotiva che rifiuta il raffronto con ogni altro pittore. Continua a operare anche come ritrattista, e dipinge, disegna in un'azione incessante in un pensare e ripensare alle ragioni e alla funzione dell'arte, della società e di ogni comportamento umano.

Venne il nazismo, e furono per lui anni di rivolta, di lotte, di sconfitte. Dov'è fuggire dalla Germania, dove viveva, e riparare a Praga. (A Praga seppe che 417 opere sue erano state tolte dalle collezioni pubbliche tedesche come esempi di *arte degenerata*. 417 opere... Bisognerebbe, questo numero, scriverlo anche in lettere, come si fa, per tutta sicurezza, sui titoli di credito).

Da Praga, all'invasione della Cecoslovacchia, nuova fuga, in Inghilterra. Non è il caso, qui, di stare a dire delle vicende tristi, talvolta anche tragiche della sua vita in esilio. (Ma in tanta sventura ebbe il conforto amorevole e devoto della moglie Olda Palkovska).

Per il Maggio Musicale Fiorentino ha realizzato: *Un ballo in maschera* di G. Verdi, 1965.

Scene e costumi - Regia Herbert Graf.

Rifacciamoci al nostro assunto, che è quello di seguire O.K. (le sue iniziali e la sua sigla) nell'attività teatrale. Nel 1950, quando il furore della guerra s'era spento, in Germania si torna a rappresentare un'opera sua: *Orfeo e Euridice* (che già nel 1918 aveva illustrato con cinque incisioni). Poi, nel 1954, per designazione di Wilhelm Furtwängler prepara i bozzetti e gli scenari del *Flauto magico* di Mozart, che si rappresenterà l'anno successivo al Festival di Salisburgo.

Arriviamo al 1962, anno in cui comincia a lavorare per il *Ballo in maschera*, che sarà dato al Teatro Comunale di Firenze il 10 maggio 1963 per l'inaugurazione del XXVI Maggio Musicale.

Quell'edizione dell'opera verdiana ebbe per direttore d'orchestra Antonino Votto, per regista Herbert Graf, per direttore del coro Adolfo Fanfani, coreografa Nives Poli, direttore dell'allestimento scenico Piero Caliterna. Scene e costumi di Oskar Kokoschka.

Eccolo dunque Kokoschka alle prese con le esigenze di un grande teatro, col suo palcoscenico enorme, con i mezzi nuovi della tecnica, lui che da giovane era stato amico di un Reinhardt non ancora giunto ai fastigi della regia più sontuosa, e che aveva seguito le ricerche espressive di Arnold Schönberg, di Alban Berg, di Anton von Webern. Ora aveva nelle orecchie una musica diversa, la musica di Verdi, che risentì nelle sue sonorità e nelle sue relazioni armoniche: una rivelazione.

Il *Ballo in maschera* si presentò quell'anno a Firenze con volto cambiato. Si tornò alla prima idea del soggetto scenico ispirato a Scribe, primo a trattare la tragica vicenda della morte del re di Svezia Gustavo III, ucciso nel 1792 in seguito a una congiura di palazzo provocata non si sa se dalle sue idee liberali o da intrighi amorosi. Nella stesura iniziale il librettista, Antonio Somma, poneva l'azione in Svezia, alla corte di Stoccolma. L'opera da rappresentarsi al Teatro San Carlo di Napoli nel 1857 non ottenne l'approvazione della censura borbonica, che vi ravvisò l'esaltazione del regicidio, e propose tali e tante modifiche che Verdi si rifiutò di eseguire. Ma dovè accettare le modifiche imposte dalla meno severa censura romana perché l'opera potesse essere data a Roma, dove fu data al Teatro Apollo il 17 febbraio 1859, si giunse così alla degradazione del Re a Conte, governatore del Massachusetts, e al trasferimento a Boston del luogo dell'azione. Con tale apparato «coloniale» l'opera verdiana cominciò e continuò la sua vita.

A Firenze, Graf regista e Kokoschka sceneggiatore ridanno alle scene e ai personaggi l'ambiente di corte e i costumi settecenteschi; e questo «ritorno alle origini» riporta l'opera al suo clima, al suo decoro esterno.

Veniamo al libretto di Antonio Somma, uno dei libretti più truculenti musicati da Verdi [...].

Nel *Ballo in maschera* è un susseguirsi di casi straordinari. Si comincia con un'udienza concessa dal tenore-governatore Conte Riccardo a uno stuolo di deputati, di gentiluomini, di ufficiali. Si ha subito notizia di una congiura che si sta tra-

mando e la rivelazione dell'amore platonico e segreto di Riccardo per Amelia (soprano), moglie del segretario e amico Renato (baritono). I congiurati di maggior rilievo sono due cortigiani, Samuel e Tom (bassi), che appaiono già nella seconda scena del primo atto, e sommessamente si confidano: «Dalle nemiche soglie / Meglio l'uscir sarà». Ma tornano nella scena quinta, e stavolta cantano «sogghignando». Si passa nell'antro di Ulrica, la negra indovina, accusata di stregoneria, e qui si ha uno dei motivi più belli dell'opera, sostenuto da Ulrica – contralto: «Re dell'abisso». Passano sulla scena Riccardo e Amelia sotto mentite spoglie. Entrambi hanno la rivelazione del loro peccaminoso, anche se casto amore. Il primo atto si conclude amaramente con una profezia di morte.

Agli inizi di questo primo atto Kokoschka riesce a dare vivacità e brio alle scene di corte, ai costumi. È un rutilare di colori caldi nelle architetture, nei panneggi, nelle persone. Vi appare uno degli elementi tipici della sua interpretazione scenica, il movimento: il girare delle forme, la loro posizione continuamente variata in spazi nuovi, il loro legarsi e il suo staccarsi, il prendere le volte e tenerle sospese, o dare, con le luci, un senso ondulatorio. Ecco che rivediamo, in un'interpretazione ormai desueta, i grandi soffitti e le cupole della pittura barocca austriaca. Kokoschka, nato a Pöchlarn, in Austria, non lontano dai grandi monasteri danubiani, ha potuto, proprio in relazione con la sua natura, con la sua cultura, risentire l'estasi delle antiche contemplazioni, cogliere quanto di più arioso rimane di un'arte appresa fin dall'infanzia e tenuta con orgogliosa persistenza.

A tale «arioso» succede, ancora nel primo atto, un altro motivo dominante nell'arte di Kokoschka: la coscienza di un'altra condizione umana: il dolore, il senso tragico della vita, le ansie e gli affanni di vicende incontrollabili, la solitudine. La natura può partecipare a tali temi con la sua presenza dura, scabra, ostile. L'antro della strega Ulrica è uno di tali luoghi oscuri, dove le maledizioni arrivano come bagliori sinistri, rinnovando altri miti, che si contrappongono ai primi e che stanno a dichiarare un'altra fonte immaginativa: quella del romanticismo tedesco, le nuvole nere su terre selvagge, gli affetti perduti, il compiacimento delle situazioni disperate, il dubbio su ogni credenza, sulle verità tradite. «È

scherzo, od è follia»: la musica di Verdi si apre a uno dei suoi fraseggi più vari e singolari, e Kokoschka segue la musica, anzi vi aderisce con lo stesso animo turbato.

Nel secondo atto, fuori dell'antro di Ulrica, «Ecco l'orrido campo ove s'accoppia / Al delitto la morte!». Un altro tema del pittore, quello che, nella pittura, lo fa maestro dell'espressionismo. L'espressionismo porta all'esterno il vedere interno. Deve esserci sempre concordanza tra l'agitazione dei sentimenti e gli aspetti delle cose e delle persone: è la conclusione del romanticismo, di un romanticismo ferito a morte, senza possibilità di consolazione, senza la speranza di assenti, neanche letterari. Si è presi nel turbine, come nella grande tela kokoschkiana, *Windshraut*, già nella Kunsthalle di Amburgo, ora nel Kunstmuseum di Basilea. Egli stesso, nel dipinto, appare ancora vigile, consapevole di tanta furia. Alma Mahler è ad occhi chiusi, ignara del travolgimento.

«L'orrido campo» ci è davanti con sulla destra le rupi squarciate, nere rosse viola, sotto un cielo oscuro che tende a oscurarsi sempre più. Sulla sinistra, un albero spoglio terminante in una ruota su cui stanno i due corvi del malaugurio; lì vicino una forca, un preannuncio dell'inevitabilità della tragedia. Questo albero e questa forca si alzano davanti a nuvole di fiamma che si incontrano col rosso della landa maledetta. Tornano, nel terzo atto, le belle apparenze della corte e del ballo in maschera. C'è ancora tempo per guardare i costumi, di uno sfarzo che non va confuso con gli arrangiamenti convenzionali di bottega. Qui ogni abito è in funzione del personaggio, interpretato nello spirito di un ambiente ideale e dell'ispirazione musicale, studiato in ogni particolare. Così Amelia che prima si era presentata con ampia scollatura, in abiti fatti di veli, orli con trine, colori delicati (toni di pastello, specifica Kokoschka in una didascalia) all'ultimo atto «veste una cappa nera con roseo nastro al petto» al dire del paggio Oscar, e che Kokoschka fedelmente riporta. Il Conte Riccardo, i gentiluomini, i capitani hanno risvolti alti e mantelli ampi, bianchi, azzurri, blu. Ma, forse, il costume più originale è del personaggio più nuovo e più strambo: il paggio Oscar, che, da soprano, commenta scherzosamente il preludio della tragedia. Calzoni che non toccano le caviglie, a rombi come la tunica fluttuante. Canta

«Saper vorreste», una delle arie più famose dell'Opera, che cerca di «mascherare» l'aspetto dolente del dramma in un fitto zampillare di note. L'azione precipita. Riccardo è riconosciuto, la maschera sul viso non lo protegge più, la gelosia muove il braccio di Renato, il pugnale trafigge Riccardo, che trova ancora la forza di perdonare Renato e di proclamare l'innocenza di Amelia.

«Ella è pura in braccio a morte», l'estrema ballata romantica di quella «notte d'orrore».

Herbert Graf regista e Oskar Kokoschka scenografo diedero in quella memorabile edizione del 1963 un volto nuovo all'opera verdiana. Sorta dalla diffusa persistenza del *grand-opéra*, Verdi ne aveva accettate le scene di massa, i grandi conflitti spirituali, ma seppe anche ridurre certe strutture troppo rigide dando maggiore autonomia al *pezzo chiuso*, pur non rinunciando a certi legamenti sintattici che valessero a dare una certa continuità narrativa anche agli impegni melodici. *Piegare le note*, diceva, perché aderissero ad ogni impeto di sentimento, ad ogni tipo di passione. Come Verdi piega le note, Kokoschka, nei disegni preparatori delle scene, piega le linee perché partecipino alle vicende di una realtà nel suo continuo farsi e disfarsi. La linea di Kokoschka, perciò, a volte è così ferma e decisa da apparire persino crudele nello scoprire gli eccessi di un carattere d'uomo o i misteriosi accidenti naturali. Altre volte, invece, è solamente un tratto che accenna, non è un disegno compiuto perché la compiutezza negherebbe a quel tratto, a quell'accento, l'elasticità di una percezione lirica o la rapidità di un gesto.

«Non c'è edonismo in Verdi», scrisse Pizzetti che credo ci abbia dato sulla musica di Verdi le pagine più ispirate. Non c'è edonismo neanche in Kokoschka, che in tutto il suo operare non ha fatto che *aprire gli occhi* sul mondo, per vedere e far vedere quanto si nasconde dentro di noi e quanto si rivela intorno a noi.

(MICHELANGELO MASCIOTTA)

[da *Scenografie. Bozzetti - Figurini e Spettacoli 1933-1979. (Visualità del «Maggio»*), Firenze, De Luca Editore, 1979. Per gentile concessione. La Fondazione Teatro La Fenice rimane a disposizione per gli eventuali aventi diritto.]

* NOTA SULLA REGIA DI *UN BALLO IN MASCHERA* (Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1963).

[...] All'inizio del secolo Adolphe Appia, nel suo libro *Die Musik und die Inszenierung*, formulò la teoria della "gerarchia" musicale degli elementi scenici (scenografia, costumi, luci e, prima fra tutti, l'azione), l'ordine canonico della loro dipendenza e la reciproca correlazione con lo spartito musicale. Registi di opere, come Ernst Lert che lavorò con Toscanini, coniarono il termine "gestische Hermeneutik" (ermeneutica del gesto), secondo il principio della derivazione del gesto dalla notazione musicale della partitura.

Appare ovvio, di conseguenza, che i registi teatrali, i quali credono nel principio della funzionalità dell'interpretazione scenico-musicale, ritengano assai difficile, se non impossibile, rappresentare *Un ballo in maschera* nella forma assunta dall'opera in seguito alle modificazioni subite per imposizione della censura. Né il *milieu* scenico – il luogo e il tempo dell'azione – né il carattere dei personaggi principali offrono una base sufficiente per una rappresentazione scenica accettabile.

La società di Boston-Massachusetts all'epoca del dominio inglese, i caratteri del Governatore e degli ostili cospiratori, offrono soltanto una debole cornice alle situazioni drammatiche e al linguaggio musicale della partitura. Come potrebbero questa atmosfera puritana e il truce temperamento del Governatore, o di chi gli sta intorno, consentire a simili mascherate di piacere e d'amore? Un dramma storico, fondato sul conflitto fra un legislatore liberale e l'opposizione conservatrice nel periodo stesso della rivoluzione francese, come troverebbe in queste circostanze la sua naturale ambientazione? Come potrebbe trovarla, d'altronde, la drammatica relazione fra il Re e la sposa del suo segretario, con tutta la qualità espressiva che le è propria e necessaria? E, più importante ancora, dove, da quali elementi scenici sarebbe giustificato il linguaggio musicale? I frivoli ritmi musicali del Paggio, il finale della prima scena, la ballata, la romantica passione che incalza nell'atto secondo, la forza drammatica della cospirazione, il brillante colore del ballo mascherato al teatro reale? E quel minuetto, come si poté crederlo adatto quel minuetto che conduce alla tragica fine, in un ambiente così distante, disadorno? C'era da chiedersi se il linguaggio melodico di Oscar, come di Sam e di Tom, non sconfinasse leggermente nel mondo dell'operetta, trovando-

si costoro ad agire su tale grigiore di sfondi, mentre in realtà rappresentano l'espressione musicale più vivida del dramma storico. Dunque soltanto l'originale colore locale della Corte svedese di Gustavo III – coi caratteristici costumi di moda durante il suo regno ventennale (1771-1792) – possono costituire lo sfondo efficace sia di tanto frivolo splendore, sia della passione e del vigore drammatico viventi nella partitura verdiana.

Lo stesso dicasi per l'azione e, di conseguenza, per l'espressione musicale del dramma, che possono essere pienamente motivati soltanto dai personaggi originali: il Re liberale, che non ama solo i piaceri ma è riamato dal popolo per le sue riforme, e per le stesse ragioni odiato dai capi dell'opposizione aristocratica e conservatrice, i Conti de Horn e Ribbing; il fedele soldato e segretario del Re Conte Anckarström e sua moglie; il Paggio "Blue-boy", il Ministro della giustizia. Anche la maga Arvidson, che fu un'autorevole scrittrice di cose spiritiche, realmente esistita, è personaggio di gran lunga più interessante della negra (o strega) Ulrica, la quale inevitabilmente finisce per diventare una variante di Azucena.

Potrebbe forse essere troppo arrischiato suggerire che una voce autorevole, in campo musicale, ripristinasse i nomi originali che Verdi ancora citava nelle sue lettere ad Antonio Somma. Ma più importante è il fatto che il regista del *Ballo in maschera* dovrebbe ripristinare il luogo originale, il tempo e i costumi dell'opera ad un solo scopo: restituire sfondo e ragione d'essere alla musica e al dramma, così che il loro splendore si mostri in tutta la sua vera luce.

(HERBERT GRAF)



Ritratto di Gustavo III, Re di Svezia. (Stoccolma, Museo Nazionale).

LA LOCANDINA

UN BALLO IN MASCHERA

melodramma in tre atti di
ANTONIO SOMMA

(da *Gustave III, ou le bal masqué* di Eugène Scribe)

musica di

GIUSEPPE VERDI

CASA RICORDI, MILANO

personaggi ed interpreti

Gustavo III, Re di Svezia (Riccardo) MICHAEL SYLVESTER (22, 24, 27, 29/4 - 2/5)
MARIO MALAGNINI (28, 30/4)

Il capitano Anckarström (Renato) GIORGIO ZANCANARO (22, 24, 27, 29/4 - 2/5)
ANTONIO SALVADORI (28, 30/4)

Amelia FRANÇOISE POLLET (22, 24, 27, 29/4 - 2/5)
ANGELA BROWN (28, 30/4)

Arvidson, indovina (Ulrica) ELENA ZAREMBA

Oscar ETERI LAMORIS (22, 24, 27, 29/4 - 2/5)
DANIELA SCHILLACI (28, 30/4)

Christian, un marinaio (Silvano) ANDREA ZESE

Conte de Horne (Samuel) MARCO SPOTTI

Conte Ribbing (Tom) PIOTR NOWACKI

Un giudice OSLAVIO DI CREDICO

Un servo MARIO GUGGIA

danzatori: SILVANA MASSACESI, NICOLETTA CABASSI, MAYLA SCATTOLA, ALESSIA CECCHI, ELENA SASSARO, FRANCESCA THIAN,
DAVIDE DE ROBERTIS, ALESSANDRO MATHIS, GIANCARLO QUADARELLA, AGOSTINO TABOGA, GIUSY CITARELLA, LISA SCANDOLO

maestro concertatore e direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

regia

STEPHEN LAWLESS

scene di

OSCAR KOKOSCHKA

Ricostruzione dell'allestimento per il Maggio Musicale Fiorentino, 1965
a cura di

LAURO CRISMAN

assistente regia

PATRICK YOUNG

coreografia

ELEANOR FAZAN

costumi

CLAUDIA CALVARESI

pittore realizzatore

DANIELE PAOLIN

luci di

VILMO FURIAN

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

direttore degli allestimenti scenici LAURO CRISMAN
direttore musicale di palcoscenico GIUSEPPE MAROTTA
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
assistente di palcoscenico LORENZO ZANONI
assistente allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO
altro maestro del Coro ALBERTO MALAZZI
maestro di sala STEFANO GIBELLATO
altro maestro di sala ROBERTA FERRARI
maestro suggeritore PIERPAOLO GASTALDELLO
maestri di palcoscenico ILARIA MACCACARO, SILVANO ZABEO
maestro alle luci GABRIELLA ZEN
capo macchinista VALTER MARCANZIN
capo elettricista VILMO FURIAN
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo sarta MARIA TRAMAROLLO
responsabile della falegnameria ADAMO PADOVAN
capogruppo figuranti CLAUDIO COLOMBINI
costumi realizzati dalla sartoria C.T.C. Milano
realizzazione scene DECOR PAN Treviso
calzature POMPEI 2000 Roma
parrucche B.S. STUDIO Trieste
attrezzeria RANCATI Milano

BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

ISAAC KARABTCHEVSKY

Dal gennaio 1995 Isaac Karabtchevsky è Direttore Principale del Teatro La Fenice di Venezia e dal 1981 Direttore Artistico del Teatro Municipale di San Paolo del Brasile, paese nel quale è nato da genitori russi. Ha compiuto gli studi di direzione e di composizione in Germania con Wolfgang Fortner, Pierre Boulez e Carl Ueter. Per diversi anni è stato Direttore Artistico dell'Orchestra Sinfonica Brasileira. Dal 1988 al 1994 è stato direttore del Niederösterreichischer Tonkünstlerorchester di Vienna, orchestra con la quale ha compiuto numerose tournée internazionali. L'attività concertistica lo ha visto dirigere in tutte le più prestigiose sedi internazionali. Dal 1990 ha diretto diverse produzioni operistiche a Vienna, alla Staatsoper ed alla Volksoper. Notevoli i successi ottenuti in particolare con *Una tragedia fiorentina* e *Il compleanno dell'infanta* di Zemlinsky, con *L'affare Makropoulos* di Janáček ed inoltre con *Carmen* ed *Il barbiere di Siviglia*. Ha collaborato con molti dei più grandi solisti del nostro tempo, fra i quali Stern, Rostropovič, Argerich, Perlman, Arrau e Kremer. Tra i frutti del suo impegno alla Fenice ricordiamo gli allestimenti di *Erwartung*, *Il castello del principe Barbablù*, *L'olandese volante*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *Carmen*, *Re Teodoro in Venezia*, *Fidelio* e *Aida*, nonché i diversi concerti sinfonici: tra questi *l'Ottava Sinfonia* di Mahler, realizzata assieme all'Orchestra di Padova e del Veneto. A gennaio ha diretto *Boris Godunov*, con Samuel Ramey nel ruolo del protagonista, al Teatro dell'Opera di Washington. Un notevole successo hanno raccolto le incisioni

discografiche di titoli operistici e concerti diretti da Isaac Karabtchevsky alla Fenice edite in collaborazione con «Mondo Musica» di Monaco di Baviera.

STEPHEN LAWLESS

Direttore di produzione a Glyndebourne dal 1986 al 1991, ha debuttato alla Kirov Opera di Leningrado in *Boris Godunov*, opera che successivamente ha presentato a Vienna, Venezia e San Francisco. Nel corso della sua carriera ha realizzato diverse produzioni: *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Il cavaliere della rosa*, *Carmen*, *Falstaff*, *Tosca*, *Arianna a Nasso* ed *Un ballo in maschera* proposto con successo al Festival di Hong Kong e a Los Angeles. Recentemente Stephen Lawless ha diretto *Wozzeck* a Braunschweig, *L'elisir d'amore* nella coproduzione fra Los Angeles e Ginevra e quindi a Washington e a Madrid, *Il ratto dal serraglio* a Strasburgo con Les Arts Florissants, *La finta semplice* a Potsdam, *Venere ed Adone* e *Didone ed Enea* al Festival di musica antica di Innsbruck, *Il trovatore* a Los Angeles, *Le nozze di Figaro* e *La Bohème* a Chicago.

LAURO CRISMAN

Dal 1981 è direttore degli allestimenti scenici del Teatro La Fenice dove ha realizzato scene e costumi per diverse produzioni d'opera: *Madama Butterfly* (1982), *Der ferne Klang* (1984), *The Rake's Progress* (1986), *Lulu* (1991), *Wozzeck* (1992), tutte con la regia di Giorgio Marini, *Così fan tut-*

te con Ronconi (1985), *Zaide* insieme al regista Graham Vick (1984), *I quattro rusteghi* (1988) con Gianfranco De Bosio e, con la regia di Patrizia Gracis, *Don Pasquale* nel 1990; nel 1997 ha collaborato con Ryszard Peryt per *Roméo et Juliette* e nel 1998 ha curato la regia, le scene e i costumi per *Werther*. Lauro Crisman, attivo anche in altri teatri, ha partecipato alla creazione di prime assolute come *Oberon* e *The Lord's Masque* di Niccolò Castiglioni (sempre alla Fenice nel 1981), *Il trionfo della notte* di Adriano Guarnieri al Comunale di Bologna nel 1987, *Tristan* di Francesco Pennisi a Venezia nel 1995.

MICHAEL SYLVESTER

Considerato uno dei più significativi interpreti odierni del repertorio tenorile, ha iniziato la carriera negli USA a New York, San Diego e Cincinnati. Nel 1987 ha debuttato in Europa sostenendo il ruolo di Pinkerton a Stoccarda, quindi si è esibito a Parigi in *Norma*, ad Amburgo in *Bohème*, a Francoforte in *Arianna a Nasso*, a Berlino in *Aida*, a Venezia in *Don Carlo* (1991), a Vienna in *Tosca*. Nel 1991 è approdato al Metropolitan dove ha cantato in *Luisa Miller* sotto la direzione di James Levine: successivamente vi ha cantato in *Don Carlo*, *Madama Butterfly*, *Aida* e *Turandot*. Regolarmente ospite nei cartelloni operistici dei più prestigiosi teatri, Michael Sylvester si dedica all'attività concertistica (Beethoven, Mahler); ha al suo attivo numerose registrazioni discografiche e video.

MARIO MALAGNINI

Ha studiato tromba, trombone e canto. Vincitore nel 1984 di quattro importanti concorsi lirici internazionali, ha debuttato alla Scala nel *Corsaro*. Quindi ha cantato all'Arena, Fenice, Scala, a Roma, Firenze, Vienna, Londra, Mosca, Berlino, Amsterdam, Parigi, New York, San Francisco, Tokyo, sotto la direzione di celebri maestri fra i quali Claudio Abbado, Giuseppe Sinopoli,

Riccardo Muti, Daniel Oren, Donato Renzetti, Nello Santi. Nel suo ampio repertorio figurano tutti i principali ruoli verdiani (*Battaglia di Legnano*, *Corsaro*, *Masnadieri*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*, *Macbeth*, *Traviata*, *Simon Boccanegra*, *Aida*, *Ballo in maschera*, *Don Carlo*, *Nabucco*). Nel corso della sua carriera ha inoltre cantato in *Norma*, *Carmen*, *Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*.

GIORGIO ZANCANARO

Compiuti gli studi a Verona, nel 1970 vince il primo premio per «Voci Verdiane» di Busseto e debutta al Teatro Nuovo di Milano nei *Puritani*. Ha così inizio la sua straordinaria carriera che lo ha portato ad esibirsi nelle più importanti sedi liriche mondiali (Scala, Metropolitan, Covent Garden, Fenice, Arena) per la direzione di illustri maestri quali Gianandrea Gavazzeni, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, Riccardo Muti, Daniel Oren. Grande interprete verdiano, ha cantato *Nabucco*, *Trovatore*, *Traviata*, *Attila*, *Forza del destino*, *Aida*, *Don Carlo*, *Ernani*, *Vespri siciliani*, *Rigoletto*, *Ballo in maschera*, *Otello*, ed inoltre ha partecipato a produzioni di *Carmen*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Lucia di Lammermoor*, *Tosca*, *Andrea Chénier*, *Tabarro*, *Bohème*, *Guglielmo Tell*, *Le Villi*, *La cena delle beffe*. Le sue interpretazioni sono documentate da numerose incisioni discografiche.

ANTONIO SALVADORI

Giovanissimo debutta nei *Pagliacci*, *Barbieri di Siviglia*, *Ballo in maschera* e *Rigoletto*: s'avvia così ad affrontare una carriera internazionale che lo ha visto interpretare ruoli di baritono drammatico nei principali teatri, condividere il palcoscenico con i più celebrati artisti e collaborare con i più importanti direttori d'orchestra (Carlos Kleiber, Riccardo Muti, Lorin Maazel). Negli ultimi anni ha cantato *Bohème*, *Simon Boccanegra*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Macbeth*, *Nabucco*, *Tosca*, *Aida* (a Luxor e

nell'inaugurazione del restaurato Teatro Massimo di Palermo), *Le Villi*, *Rigoletto* e nella scorsa stagione estiva *La forza del destino* al Teatro di Erode Attico di Atene e le produzioni di *Nabucco*, *Aida*, *Rigoletto* e *Ballo in maschera* all'Arena di Verona.

FRANÇOISE POLLET

L'ovazione nel debutto a Lubeca con il *Cavaliere della rosa*, vestendo i panni della Marescialla, costituisce la tappa iniziale della sua straordinaria ed intensa carriera che l'ha condotta in poco tempo a dominare le scene internazionali ed ad essere quindi insignita di preziosi riconoscimenti. Diretta dai più importanti direttori d'orchestra (Pierre Boulez, Carlo Maria Giulini, Georges Prêtre, Charles Dutoit, Seiji Osawa, Marek Janowski) nei teatri di maggior prestigio al mondo (Teatro Colon di Buenos Aires, Opéra Bastille di Parigi, Metropolitan di New York, Fenice di Venezia), Françoise Pollet è apprezzata per l'elegante musicalità e per l'eclettico repertorio che comprende accanto ai «classici» (Verdi, Wagner, Berlioz, Dukas) pure pagine di affermati compositori contemporanei (Boulez, Liebermann, Messiaen, Boesmans, Florentz). Impegnata frequentemente anche in recital ed in concerti (lo scorso anno ha cantato al PalaFenice nell'ambito del ciclo Berg-Mahler), ha all'attivo molte registrazioni discografiche.

ANGELA BROWN

È un'artista eclettica, dedita all'opera, alle song, al gospel ed al teatro. Ha debuttato nel 1992 in *1600 Pennsylvania Avenue* di Leonard Bernstein. Ama interpretare i ruoli di Aida, Serena (*Porgy and Bess*), Arianna, Amelia (*Ballo in maschera*) e parimenti impegnarsi nel repertorio sinfonico-vocale, (Beethoven, Mendelssohn, Verdi e Brahms). Si è perfezionata all'Oakwood College e successivamente all'Indiana University, dove ha studiato con Virginia Zeani.

ELENA ZAREMBA

Ha nel suo repertorio i principali ruoli verdiani come Azucena e Ulrica che di recente ha registrato anche in una produzione discografica diretta da Claudio Rizzi. Le non comuni doti vocali le hanno anche consentito di imporsi come una delle migliori interpreti del repertorio russo, sia a teatro che in numerose incisioni, come in quello wagneriano e arrivando ad essere una delle Carmen più richieste dai più grandi teatri d'opera (Covent Garden, Arena e dalle sedi liriche di Parigi, Vienna). Formatasi come solista del Bol'šoj, nel giro di pochi anni si è conquistata fama mondiale, stabilendo collaborazioni artistiche con direttori quali Myung-Whun Chung, José Carreras, Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Valery Gergiev, Plácido Domingo.

ETERI LAMORIS

Affermatasi in molti concorsi internazionali, ha al suo attivo una rapida ascesa che l'ha portata nei principali palcoscenici mondiali. Particolarmente apprezzata per le interpretazioni di Violetta e Musetta (al San Carlo di Napoli ed al Regio di Torino insieme a Mirella Freni e Luciano Pavarotti sotto la bacchetta di Daniel Oren), dal 1994 Eteri Lamoris ha stabilito una regolare collaborazione con Plácido Domingo e Franco Zeffirelli. Tra le sue più recenti interpretazioni: *Romeo e Giulietta* a Bonn e a Washington, *I pagliacci*, le tournée con Daniel Barenboim, Vladimir Spivakov, Barbara Hendricks. Ambasciatrice per il Ministero della Cultura della Georgia, ha all'attivo diverse incisioni.

DANIELA SCHILLACI

Appena ventiduenne, Daniela Schillaci ha iniziato la sua carriera interpretando il ruolo di Ines (*Trovatore*) nelle produzioni

andate in scena nei teatri di Pavia e Como. In seguito ha cantato a Palermo in *Gianni Schicchi* e *La lupa*, vestendo i panni rispettivamente di Nella e Gloria, in *Werther* a Venezia e Spoleto, in *Così fan tutte* ed in *Socrate immaginario* a Savona, in *Elisir d'amore* a Treviso e Rovigo.

ANDREA ZESE

Diplomatosi a Rovigo, si perfeziona con Rina Malatrasi ed Enza Ferrari e si classifica fra i vincitori ad alcuni importanti concorsi internazionali, aggiudicandosi riconoscimenti e borse di studio. Debuttera nei panni di Sharpless, Marcello, Conte di Luna, Germont e Barnaba, esibendosi in molti teatri italiani. Nel 1995 canta in *Macbeth* al Teatro di Palma di Maiorca ed in *Lucia di Lammermoor*, quindi nella *Bohème*, nel *Trovatore* ed in *Rigoletto* (in Arena).

MARCO SPOTTI

Formatosi nel repertorio lirico verdiano sotto la guida di Carlo Bergonzi, ha cantato nella *Traviata*, in *Macbeth* (al fianco di Renato Bruson e Maria Guleghina), ed in *Roberto Devereux* diretto da Evelino Pidò. Nel 1998 ha debuttato nel *Ballo in maschera* andato in scena al Teatro Regio di Parma sotto la direzione di Angelo Campori, ad una produzione del *Nabucco* e a numerosi concerti promossi dalla Fondazione «Arturo Toscanini».

PIOTR NOWACKI

Solista dei teatri dell'opera di Lodz e di Varsavia nei quali è stato applaudito in varie produzioni, si è distinto nel 1988 vincendo il Concorso Internazionale «Luciano Pavarotti» e debuttando alla Scala nella *Favola dello zar Saltan* di Rimskij-Korsakov. Da allora partecipa regolarmente ad importanti stagioni, spaziando da Rossini fino alla musica contemporanea, dalle opere di repertorio ai brani sinfonico-vocali. Nel

1995 ha cantato nei *Puritani* al Teatro La Fenice, sotto la direzione di Nello Santi per la regia di Graham Vick. Dal 1996 ha stabilito una regolare collaborazione con l'istituzione operistica e sinfonica di Varsavia e con il compositore Krzysztof Penderecki.

OSLAVIO DI CREDICO

Ha sviluppato la sua attività in prestigiose sedi liriche italiane, cantando con direttori quali Gianandrea Gavazzeni, Francesco Molinari Pradelli, Nino Sanzogno, Claudio Abbado. Specialista anche nel repertorio contemporaneo, ha preso parte a numerose prime assolute, tra le quali *Riccardo III* di Flavio Testi alla Scala. Ha cantato nella *Lulu* di Berg al Teatro Regio di Torino con la direzione di Zoltan Pesko. Insignito del Premio Abbiati, ha all'attivo diverse incisioni per varie case discografiche e per la televisione italiana.

MARIO GUGGIA

Ha debuttato al Teatro Nuovo di Milano vestendo i panni di Rodolfo nella *Bohème*. Vincitore del Concorso per il Centro di Avvicinamento al Teatro Lirico organizzato alla Fenice, ha cantato in importanti teatri in Italia ed all'estero, in particolare alla Staatsoper di Vienna dove è rimasto per sette anni. Sotto la bacchetta di famosi direttori (Gianandrea Gavazzeni, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Georges Prêtre), ha interpretato significativi ruoli del repertorio lirico (Nemorino, Elvino, il Duca, Alfredo, Rodolfo, Cavaradossi, Conte di Almaviva). Ha collaborato con diverse reti televisive quali la RAI, la Radio Televisione Francese e la NCK di Tokyo.



Foto di scena di *Un ballo in maschera*. Scene di Lorenzo Ghiglia e regia di Carlo Maestrini. Teatro La Fenice 1971. (Venezia, Archivio Storico Storico del Teatro La Fenice).

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Mario Messinis, *sovrintendente*

Paolo Pinamonti, *direttore artistico*

Isaac Karabtchevsky, *direttore principale*

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente Massimo Cacciari

consiglieri: Giorgio Brunetti, *vicepresidente*

Ferdinando Camon

Giancarlo Galan

Pietro Marzotto

Mario Messinis, *sovrintendente*

segretario Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

segretario generale
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore di produzione
Dino Squizzato

direttore dei servizi scenici e tecnici
Lauro Crisman

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro La Fenice

fotocomposizione e scansioni immagini
Texto - Venezia

stampa
Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1252, Reg. stampa

finito di stampare nel mese di aprile 1999

AREA ARTISTICA

MAESTRI COLLABORATORI

direttore musicale di palcoscenico
Giuseppe Marotta *

maestri di sala
Stefano Gibellato *
Roberta Ferrari ◆

maestri di palcoscenico
Ilaria Maccacaro ◆
Silvano Zabeo *

maestro suggeritore
Pierpaolo Gastaldello ◆

maestro alle luci
Gabriella Zen *

responsabile archivio musicale
Gianluca Borgonovi

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY

direttore principale

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Mania Ninova ◆
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Elizabeta Rotari ◆

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Gisella Curtolo
Enrico Enrichi
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volckaert
Roberto Zampieron
Pietro Talamini ◆

Viola

Ilario Gastaldello •
Stefano Passaggio ◆
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Anna Mencarelli

Paolo Pasoli

Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Elena Battistella ◆
Rony Creter ◆
Valentina Giovannoli ◆
Francesca Levorato ◆

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Elisabetta Volpi
F. Dimitrova Ivanova ◆
Luca Pincini ◆

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Alessandro Pin
Denis Pozzan ◆
Marco Petruzzi ◆

Flauti e ottavini

Angelo Moretti •
Andrea Romani • ◆
Luca Clementi
Franco Massaglia
Paolo Camurri ◆

Oboe e corno inglese

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi
Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Renzo Bello
Federico Ranzato
Agide Brunelli ◆
Ferrante Casellato ◆
Stefano Cardo ◆
Federica Ceccherini ◆
Angelo De Angelis ◆
Annamaria Giaquinta ◆
Claudio Tassinari ◆

Fagotti e controfagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Corni

Andrea Corsini •
Konstantin Becker • ◆
Enrico Cerpelloni
Guido Fuga
Adelia Colombo
Loris Antiqua ◆
Stefano Fabris ◆
Alceo Zampa ◆

Flicorni

Diego Cal ◆
Claudio Lotti ◆
Enrico Roccato ◆

Trombe

Fabiano Cudiz •
Mirko Bellucco
Alberto Bardelloni ◆
Paolo Fazio ◆
Massimiliano Lombini ◆
Simone Lonardi ◆
Renato Pante ◆

Trombe egizie

Fabiano Maniero •

Gianfranco Busetto

Marco Bellini ◆
Matteo Beschi ◆
Piergiorgio Ricci ◆
Eleonora Zanella ◆

Tromboni

Andrea Maccagnan •
Claudio Magnanini
Graziano Capuzzi ◆
Federico Garato ◆
Diego Giatti ◆
Massimo La Rosa ◆
Gianluca Scipioni ◆

Bombardino

Giovanni Caratti •

Tuba

Rudy Colusso ◆
Andrea Zennaro ◆

Basso tuba

Alessandro Ballarin ◆

Arpa

Brunilde Bonelli • ◆
Antonella Ferrigato

Timpani e percussioni

Roberto Pasqualato •
Lino Rossi • ◆
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Lavinio Carminati ◆

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini

• prime parti
◆ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI
direttore del Coro

Alberto Malazzi
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes C. Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
M. Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Validia Natali
Bruna Paveggio
Andrea Lia Rigotti
Rossana Sonzogno
Tosca Bozzato ♦
Ester Salaro ♦

Alti

Valeria Arrivo
Lucia Berton
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Vittoria Gottardi
Lone Loëll Kirsten
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
M. Laura Zecchetti
Carla Carnaghi ♦
Cristina Melis ♦
Orietta Posocco ♦

Tenori

Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Pasquale Ciravolo
Cosimo D'Adamo
Gino Dal Moro
Luca Favaron
Stefano Filippi
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ♦
Jacek Andrewsky ♦
Ferruccio Basei ♦
Roberto M. Bastianelli ♦
Eduardo Bochiccio ♦
Antonio Ivano Costa ♦
Angelo Ferrari ♦
Giuseppe Frittoli ♦
Enrico Masiero ♦
Stefano Meggiolaro ♦
Roberto Menegazzo ♦
Ciro Passilongo ♦
Luigi Podda ♦
Marco Spanu ♦
Paolo Ventura ♦

Bassi

Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Alessandro Giaccon
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Claudio Zancopè
Giuseppe Accolla ♦
Domenico Alleva
Carlo Agostini ♦
Mario Bartoli
Paolo Bergo
Salvatore Giacalone ♦
Giovanni La Commare ♦
Simonsilvio Malusardi ♦
Gionata Marton ♦
Mario Piotto
Roberto Spanò ♦
Franco Zanette ♦

♦ a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

| | | |
|--|---|---|
| <i>direttore di palcoscenico</i> Paolo Cucchi | <i>responsabile ufficio regia</i> Bepi Morassi | <i>responsabile tecnico</i> Vincenzo Stupazzoni |
| <i>capo reparto elettricisti</i> Vilmo Furian | <i>capo reparto macchinisti</i> Valter Marcanzin | <i>capo reparto attrezzisti</i> Roberto Fiori |
| <i>capo reparto sartoria</i> Maria Tramarollo | <i>responsabile della falegnameria</i> Adamo Padovan | <i>responsabile ufficio economato</i> Adriano Franceschini |
| <i>responsabile ufficio decentramento e promozione</i> Domenico Cardone | | <i>responsabile segreteria artistica</i> Vera Paulini |

Macchinisti

Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Bruno Bellini
Vitaliano Bonicelli
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Paolo De Marchi
Luciano Del Zotto
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Andrea Muzzati
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Massimo Pratelli
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Francesco Scarpa
Massimo Senis
Federico Tenderini
Enzo Vianello
Mario Visentin
Fabio Volpe
Luca G. Mancini ♦
Stefano Morosin ♦

Sarte

Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filieri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Tebe Amici ♦
Gabriela Del Gatto ♦

Elettricisti

Fabio Baretin
Alessandro Ballarin
Umberto Barbaro
Alberto Bellemo
Michele Benetello
Marco Covelli
Stefano Faggian
Stefano Lanzi
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Paolo Padoan
Costantino Pederoda
Marino Perini
Roberto Perrotta
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen
Cristiano Faè ♦
Andrea Benetello ♦
Ivano Traverso ♦
Pietro Bellemo ♦

Attrezzisti

Sara Bresciani
Marino Cavaldoro
Diego Del Puppo
Salvatore De Vero
Oscar Gabbanoto
Nicola Zennaro
Vittorio Garbin ♦
Romeo Gava ♦

Scenografia

Giorgio Nordio
Sandra Tagliapietra
Marcello Valonta

Manutenzione

Giancarlo Marton

Addetti orchestra e coro

Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

Servizi ausiliari

Stefano Callegaro
Walter Comelato
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Wladimiro Piva
Roberto Urdich

Biglietteria

Rossana Berti
Nadia Buoso
Lorenza Pianon

Impiegati

Luciano Aricci
Gianni Bacci
Simonetta Bonato
Marisa Bontempo
Luisa Bortoluzzi
Elisabetta Bottoni
Andrea Carollo
Giovanna Casarin
Lucia Cecchelin
Giuseppina Cenedese
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Santino Malandra
Maria Masini
Luisa Meneghetti
Fernanda Milan
Elisabetta Navarbi
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Cristina Rubini
Susanna Sacchetto
Angelo Sbrilli
Daniela Serao
Gianfranco Sozza
Marika Tileti
Irene Zahtila

♦ a termine