

In vendita presso il bookshop del Teatro La Fenice
On sale at the Teatro La Fenice bookshop
www.zafferanoitalia.com - www.teatrolafenice.it

zafferano



Il lieto calice

Il nuovo calice disegnato da Federico de Majo e realizzato da Zafferano per Fondazione Teatro La Fenice. Omaggio a "La traviata" di Giuseppe Verdi.

The new wine glass designed by Federico de Majo and created by Zafferano for the Teatro La Fenice. A tribute to "La Traviata" by Giuseppe Verdi.

Federico de Majo



FeST



UN BALLO IN MASCHERA

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018

VENEZIA **MUSICA**
e dintorni



Un ballo in maschera



STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

Your favourite designer brands at 35-70% less

Every brand, every day

McArthur
Glen

Designer Outlet

Noventa Di Piave



#FashionReimagined

mcarthurglen.it/noventadipiave



LA FENICE

Qualità, Esclusività, Eleganza



LA FENICE

MONTE
NOMINI E VITIGI DAL 1948
www.viticoltoriponte.it



PASSION IN A COFFEE CUP.

Andrea Zucchi

hausbrandt.com





FEST



Maria Callas
MARIA CALLAS
+ *af* +
TEATRO LA FENICE

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

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

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center Hellovenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT OF VENICE

GRAN TEATRO LA FENICE

Eau de Parfum
pour Homme et pour Femme

Merging of olfactory notes with
musical harmonies.



themerchantofvenice.com



PORT OF VENICE
Bridging
the
World
Since Forever



PORT OF VENICE
WHERE THE EARTH REVOLVES AROUND THE SEA.



APVINVESTIMENTI



Si Alza il Sipario...

Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi



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



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Informazioni: www.festfenice.com
Tel. 041786676 - Fax 041786677



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2017-2018



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

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

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

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.*

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

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

Incontri con l'opera

mercoledì 15 novembre 2017 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Un ballo in maschera

giovedì 7 dicembre 2017 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI

Reale Balletto delle Fiandre

martedì 16 gennaio 2018 ore 18.00

GIANNI GARRERA

Le metamorfosi di Pasquale

giovedì 25 gennaio 2018 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

La vedova allegra

martedì 13 marzo 2018 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

La bohème

lunedì 9 aprile 2018 - ore 17.45

FEDERICO MARIA SARDELLI

Orlando furioso

martedì 17 aprile 2018 ore 18.00

MICHELE DALL'ONGARO

L'elisir d'amore

lunedì 23 aprile 2018 ore 18.00

LUCA CIAMMARUGHI

Il signor Bruschino

mercoledì 2 maggio 2018 ore 18.00

LUCA MOSCA

Norma

lunedì 25 giugno 2018 ore 18.00

GIORGIO BATTISTELLI, FORTUNATO

ORTOMBINA

Richard III

lunedì 9 luglio 2018 ore 18.00

SILVIA POLETTI

Brodsky/Baryshnikov

lunedì 15 ottobre 2018 ore 18.00

BRUNO CAGLI

Semiramide

*tutti gli incontri avranno luogo presso il
Teatro La Fenice - Sale Apollinee ore 18.00*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CONSERVATORIO
BENEDETTO MARCELLO
DI VENEZIA

Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione Sinfonica 2017-2018
del Teatro La Fenice*

mercoledì 25 ottobre 2017
..... **Franco Rossi**

concerto diretto da **Donato Renzetti** (3, 4 e 5 novembre)
musiche di Vacchi, Donaggio, Verdi, Dvořák

mercoledì 8 novembre 2017
..... **Federica Lotti**

concerto diretto da **Myung-Whun Chung** (10 novembre)
musiche di Mahler

mercoledì 13 dicembre 2017
..... **Davide Amodio**

concerto diretto da **Marco Gemmani**
(Basilica di San Marco, 18 e 19 dicembre)
musiche di Monteverdi

mercoledì 10 gennaio 2018
..... **Giovanni Battista Rigon**

concerto diretto da **Daniele Rustioni** (13 e 14 gennaio)
musiche di Wolf-Ferrari, Schubert

mercoledì 14 febbraio 2018
..... **Vitale Fano**

concerto diretto da **Claudio Marino Moretti** (17 febbraio)
musiche di Cosmi, Britten, Duruflé

mercoledì 21 febbraio 2018
..... **Massimo Contiero**

concerto diretto da **Elio Boncompagni** (23 e 25 febbraio)
musiche di Schubert, Rota, Respighi

mercoledì 28 febbraio 2018
..... **Monica Bertagnin**

concerto diretto da **Yuri Temirkanov** (2 e 4 marzo)
musiche di Schubert, Prokof'ev

mercoledì 28 marzo 2018
..... **Francesco Erle**

concerto diretto da **Diego Fasolis** (30 marzo)
musiche di Turi, Schubert, Pergolesi

mercoledì 11 aprile 2018
..... **Giovanni Mancuso**

concerto (16 aprile)
programma e interpreti da definire

mercoledì 6 giugno 2018
..... **Francesco Pavan**

concerto diretto da **Antonello Manacorda** (9 e 10 giugno)
musiche di Wagner, Schubert, Elgar

INGRESSO LIBERO
ore 17.30

Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t.
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2017-2018
trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 24 novembre 2017 ore 19.00
diretta

Un ballo in maschera

venerdì 19 gennaio 2018 ore 19.00
differita

Le metamorfosi di Pasquale

giovedì 8 febbraio 2018 ore 19.00
diretta

Die lustige Witwe

martedì 3 luglio 2018 ore 19.00
diretta

Richard III

Concerti della Stagione Sinfonica 2017-2018

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (venerdì 10 novembre 2017)

Daniele Rustioni (sabato 13 gennaio 2018)

Elio Boncompagni (venerdì 23 febbraio 2018)

Yuri Temirkanov (venerdì 2 marzo 2018)

Diego Fasolis (venerdì 30 marzo 2018)

Francesco Lanzillotta (sabato 16 giugno 2018)

LA FENICE CHE RIDE

di *Pat Carra*




VENEZIAMUSICA
e dintorni

UN BALLO IN MASCHERA

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018
Opera inaugurale

Teatro La Fenice

venerdì 24 novembre 2017 ore 19.00 turno A in diretta su 
domenica 26 novembre 2017 ore 15.30 turno B
mercoledì 29 novembre 2017 ore 19.00 turno D
venerdì 1 dicembre 2017 ore 19.00 turno E
domenica 3 dicembre 2017 ore 15.30 turno C

spettacolo sostenuto dal

**FREUNDESKREIS DES
TEATRO LA FENICE**



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Giuseppe Verdi (1813-1901) a Parigi intorno al 1855, Studio Disdéri. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

7 La locandina

9 Un ballo in maschera *in breve*

- 9 *Un ballo in maschera* in breve
di Gianni Ruffin
13 *Un ballo in maschera* in short
by Gianni Ruffin

17 Argomento di *Un ballo in maschera*

- 17 Argomento
20 Synopsis
23 Argument
26 Handlung

29 Intorno a *Un ballo in maschera*

- 29 Un'opera matura all'insegna della «varietà»
di Giorgio Pestelli

37 La musica

- 37 Myung-Whun Chung: «Una festa musicale
di straordinaria brillantezza»
a cura di Leonardo Mello e Alberto Massarotto
39 Myung-Whun Chung: "A musical celebration
of unheard of brilliance"
edited by Leonardo Mello e Alberto Massarotto

41 Note di regia

- 41 Gianmaria Aliverta: «Un dramma politico
e passionale»
43 Gianmaria Aliverta: "A passionate,
political drama"

45 Leggendo il libretto

- 45 Leggendo il libretto

51 Nel web

- 51 Il libretto e l'opera nel web

53 Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice

- 53 *Un ballo in maschera* al Teatro La Fenice
a cura di Franco Rossi

67 Materiali

- 67 Un'opera di contrasti
di Mauro Masiero
70 Verdi si difende
75 Antonio Somma, librettista per caso

77 Curiosità

- 77 Re Gustavo e il caffè

79 Biografie

- 79 Biografie

83 Impresa e cultura

- 83 Generali Italia sostiene
le attività formative della Fenice

85 Dintorni

- 85 Un Premio Venezia da record
per numeri e qualità
87 «La Fenice è giovane»,
una campagna firmata IUSVE



In questa e nella pagina successiva: Massimo Checchetto, bozzetti scenici per Un ballo in maschera di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre-dicembre 2017; regia di Gianmaria Aliverta, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.





Antonio Somma (1809-1864). Oltre ad aver composto il libretto per Un ballo in maschera, Somma lavorò con Verdi anche al progetto di Re Lear, lungamente inseguito dal compositore parmense ma mai realizzato.

Un ballo in maschera

melodramma in tre atti

libretto di **Antonio Somma**

da *Gustave III, ou Le Bal masqué* di Eugène Scribe

musica di **Giuseppe Verdi**

prima rappresentazione assoluta:
Roma, Teatro Apollo, 17 febbraio 1859

editore Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

<i>Riccardo</i>	Francesco Meli
<i>Renato</i>	Vladimir Stoyanov
<i>Amelia</i>	Kristin Lewis
<i>Ulrica, indovina</i>	Silvia Beltrami
<i>Oscar</i>	Serena Gamberoni
<i>Silvano, un marinaio</i>	William Corrà
<i>Samuel</i>	Simon Lim
<i>Tom</i>	Mattia Denti
<i>Un giudice</i>	Emanuele Giannino
<i>Un servo d'Amelia</i>	Roberto Menegazzo (24, 29/11, 3/12) Dionigi D'Ostuni (26/11, 1/12)

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Gianmaria Aliverta

scene Massimo Checchetto, *costumi* Carlos Tieppo

light designer Fabio Baretin, *movimenti coreografici* Barbara Pessina

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Roberta Paroletti; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro maestro del Coro (Piccoli Cantori Veneziani) Elena Rossi; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; assistente alla regia Silvia Giordano; assistente alle scene Laura Venturini; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro aggiunto di palcoscenico Paolo Polon; maestro alle luci Laura Colonnello; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Marc Art (Treviso), Surfaces (Treviso); costumi Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Nancy Beardall 19th Century Tailoring (Bournemouth); attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; calzature Pompei (Formello) e Calzature Epoca (Milano); parucche Mario Audello (Torino); trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); traduzione inglese dei sopratitoli Rosemary Forbes; sopratitoli Studio GR (Venezia)

Un ballo in maschera in breve

di Gianni Ruffin

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 1833 *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, *Un ballo in maschera* fu terminato senza tener troppo da conto le avvisaglie dell'atteggiamento dei censori partenopei, che nell'oc-

casione ebbero modo di distinguersi per uno zelo prossimo alla persecuzione maniacale. Oltre a imporre che il protagonista 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, code-

ste 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, Eugénie 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 drammaturgia operistica italiana per la quale, a differenza dal coevo *grand-opéra* parigino, i conflitti si giuocano fundamentalmente 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.

Nell'ambito del catalogo verdiano, *Un ballo in maschera* si distingue per la stringatezza del ritmo scenico e narrativo: quello che a 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 a 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 operi-

stiche: 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 se 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 d'Oltralpe; 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 posseda 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 da lui coltivata, ovvero si gioca 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.



Eugène Scribe (1791-1861), autore di *Gustave III, ou Le Bal masqué*, la fonte del libretto di *Un ballo in maschera*. Collezione Fulvio Stefano Lo Presti Bruxelles.



La sala del Teatro Apollo di Roma, in una stampa ottocentesca. Il teatro romano ospitò le prime verdiane del Trovatore e di Un ballo in maschera (da Carlo Gatti, Verdi nelle immagini, Garzanti, Milano, 1941).

Un ballo in maschera in short

by Gianni Ruffin

In February 1857 Teatro San Carlo in Naples contacted Giuseppe Verdi to commission an opera for the following carnival season; Verdi's initial idea, which he entertained for a long time, was a *King Lear*, and he worked on it at great length, assisted by the poet Antonio Somma. However, according to Verdi the singers of the San Carlo were not up to the roles he had conceived for *King Lear*, and it was put aside. After various attempts, Verdi presented the San Carlo and Somma with a new subject: it was not a complete novelty in the opera field, having not only aroused Bellini's interest, but also that of at least three other composers. Amongst these were, above all, the *grand-opéra* in 1833 *Gustave III, ou Le Bal masqué* by the two big names in French opera, Auber and Scribe. The subject was inspired by a historical fact that took place in 1792: unpopular with the aristocracy because of his reformist policies, the Swedish monarch Gustav III was murdered at a ball by a courtier. To a certain extent the tale of Gustav III was a fallback for Verdi and he explained his reservations with great clarity: "It is grandiose and vast; it is beautiful, but this tale also has the conventional modes of all operas set to music, something that I have always been sorry about, but that I now find unbearable".

However, time was running out and although it soon became clear that the Neapolitan censorship would not have allowed the staging of a king being murdered, *Un ballo in maschera* was completed without taking into particular account the signs regarding the Neapolitan censorship that, on that particular occasion, was to stand out owing to its

zeal that bordered on obsessive persecution. In addition to insisting that the protagonist of the opera was not a monarch (a duke was suggested instead), it was also stipulated that Amelia was not to be a sister, but a wife, that the conspiracy theme had no political undertones, that the murder took place behind the scenes, that it took place in the Middle Ages, and that the scenes with the ball and drawing of the name were eliminated (Verdi regarded the latter as "the most powerful and innovative aspect of the drama") ... As if that did not suffice, politics also intervened: complicating what was already an delicate situation, on 14 January 1858 Felice Orsini led an attempt to murder Napoleon III.

Faced with such numerous and serious problems, the San Carlo management tried to comply with the new censorship demands, improvising a new version entitled *Adelia degli Adimari*, but for Verdi this was the last straw. He abandoned the venture ("As far as art is concerned, I have my own ideas and clear, precise convictions that I cannot and must not renounce") and was therefore exposed to a lawsuit by the company for breach of contract (his reply to which was a counter suit claiming damages). The brief written by his lawyer ended with a peroration regarding the artist's rights that had been trampled on: "The title? – No. The poet? – No. The period? – No. The setting? – No. Characters? – No. Situations? – No. Drawing of the name? – No. A ball? – no. A maestro who respects his own art and himself neither could nor had to dishonor himself by accepting such oddities that violated the most obvious principles of drama and vilified the artist's conscience, for a music that

had been composed at an entirely different level”.

Verdi thus had to wait for a more auspicious occasion to present his opera to the public: *Un ballo in maschera* debuted on 17 February 1859, at the Teatro Apollo in Rome. Ever since, it has been a success, despite the shortcomings of a cast that was not perfect (in particular, one should remember Verdi’s reservations regarding the prima donna Eugénie Julienne-Dejean, a famous soprano whose career was already flagging in those days). It should be noted that not even Roman censorship had accepted a king being murdered; as a consequence, Verdi and Somma made the necessary changes to the opera and as such that was to be its final form: the setting was moved from Stockholm to Boston, and Gustav III became Richard, Count of Warwick and governor of Massachusetts. It must be admitted that the opera did not suffer particularly from its ‘American’ reworking, and proved to be *Un ballo in maschera* that was a typical product of Italian opera drama, in which, unlike in its contemporary Parisian *grand-opera*, the conflicts were basically of a personal and private nature (even the motives of the political conspiracy against Richard appear to be motivated by a desire, the private wishes of two individuals: Samuel and Tom), thus making the change in both time and place relatively easy.

It was only in the last century that the “Swedish” versions of the *Ballo* were performed: the plot was moved back to Stockholm in 1792 with King Gustav III (Richard), the Counts de Horn and Ribbings (Samuel and Tom, Captain Anckarström (Renato), the fortune-teller Arvidson (Ulrica), the sailor Christian (Silvano), and obviously Oscar and Amelia, who were the only two who kept their own names.

In all of Verdi’s works, *Un ballo in maschera* stands out owing to the concision of its scenic and narrative pace: it is overseen by a dry dramatic plan that does not even concede any delay in its most intense pages. It was this, the clearest sign of a ‘detachment’ from the subject in question, that gave much rise to debate in the discussion about an opera with seventeenth-century traits (this is partially

why, together with the similarity of the subject, that *Un ballo in maschera* was described as Verdi’s *Don Giovanni*). In the actual opera this ‘detachment’ is expressed in two fundamental concepts: above all the lack of any identification with a key-character who dominates the others (like Violetta or Rigoletto): Verdi lets the viewers form their own opinion regarding the rights and wrongs in question, and this involves the adoption of comic traits, not in perspective which is already Rigoletto-like, transforming irony into sarcasm and the comic into the grotesque, but in what is a purely comic dimension.

To what extent that imperturbability affects the typical amorous triangle of the romantic melodrama (tenor-soprano vs. baritone) is evident in the ambiguity of Riccardo and Amelia’s behaviour – although it is ‘justified’ by the uncontrollable nature of the passions overwhelming them – as well as in the fact that Renato assumes the role of the ‘baddy’ (furthermore, a ‘baddy’ whose motives are morally anything but objectionable) from the second act on.

Equally important for an understanding of *Ballo* is the second aspect that this detachment creates as regards the opera: its stylistic diversity, which lies in the principle of variety that was so close to Verdi’s heart in that period, so much so, that when he was replying to Somma (who had prepared a *Sordello* for him that was significantly set aside because of its “excessive monotony”), he had refused works such as *Nabucco* or *I due Foscari* (“there are some extremely interesting points as regards staging but they lack variety. There is just one chord, lofty if you will, but nevertheless always the same. [...] Tasso’s poem might be better, but I prefer Ariosto by far. For the same reason, with the exception of the Greeks, I favour Shakespeare above all playwrights”).

In *Un ballo in maschera* it is precisely this inclination to variety that results in the assumption of formal models that are derived from two distinct opera traditions: Italian melodrama and French opera. Verdi makes no attempt at assimilation or fusion, but displays them openly to the listener, offering an intentionally heterogeneous stylistic

mosaic, which produces the ‘objectivising’ effect through which the creator abandons the possibility (well exploited in other of his masterpieces that differ from this one) of guiding the listener’s appraisal both narratively and morally: the passionate lyricism of Italian opera is combined with brilliant French aspects that are new to Italian opera, not so much in themselves, but owing to their ludic value (compare, for example, the famous chorus of laughter in the second finale with the grotesque and extremely tense laughter of the courtiers in *Rigoletto*).

As far as characterisation is concerned, the *comique* brilliance of the French influence is seen most clearly in Oscar’s blissful unawareness, with a musical language that is shaped completely on French stylistic characteristics; in contrast is Ulrica’s dark, foreboding gravity: the prophetic fortune-teller who believes the future is as certain as the present, thwarting the possibility that man has a free will; on the other hand, Amelia and Renato’s musical language falls into the more specifically Italian kind, while Riccardo’s vocabulary, as well as the characterisation of the figure goes from passionateness to light-heartedness, is on the borderline between the expressive manners of Italian and French opera. A kind of enlightened, philanthropic monarch, Riccardo succumbs because he does not believe in the irrational: magic and love, in which jealousy is the blind *pendant*, are the two ‘survivors’ that ‘return’ to undermine his serene equilibrium, thus illustrating the precarious nature of the rational trust that Riccardo cultivated, or rather, playing a fatal joke at his expense. In the viewer’s eyes, Riccardo’s Olympic aplomb therefore takes on the air of tragic recklessness.

Shakespearian, ‘comic’ tragic irony, perfection and coherence of the drama, stylistic ‘cleansing’ and the construction of a dramatic pace that has no unnecessary waste: these are the characteristics that led more than one critic to say that *Un ballo in maschera* is Giuseppe Verdi’s ‘perfect’ masterpiece; the fact that such a masterpiece originated with a fallback subject that was modified in both its mode and proportions, as said earlier, is something that

can lead to reflection, beyond perhaps Verdi’s very own words – on the relationship between inspiration and external conditioning: the problem of opera as an art is not one of form or content, but of the content’s form.



Vincenzo Jacovacci

Caricatura di Vincenzo Jacovacci (1811-1881), impresario del Teatro Apollo di Roma, tratta da «Il signor pubblico», 8 settembre 1900.

UN BALLO IN MASCHERA
DI
G. VERDI



Alessandro Focosi (1836-1869), litografia per prima edizione dello spartito di Un ballo in maschera, Ricordi, Milano. Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

Argomento

ATTO I

Una sala nella casa del governatore. Sta per iniziare l'udienza che il conte Riccardo, governatore di Boston, concede a ufficiali, deputati, gentiluomini e popolo; fra questi anche un gruppo di congiurati, guidati da Samuel e Tom, che aspettano il momento propizio per uccidere il conte. Il governatore giunge e, dopo aver preso i fogli delle suppliche, riceve dal paggio Oscar la lista degli invitati alle danze, e legge su questa il nome di Amelia. Subito si mette a pensare alla donna che ama, mentre i presenti sono convinti che egli sia intento a riflettere sul governo della città. Congedati Oscar e tutti gli altri, Riccardo viene raggiunto da Renato, che mostra grave preoccupazione. Il conte teme che il segretario si sia reso conto dell'amore che egli nutre per sua moglie Amelia, ma non è così: Renato è informato delle trame dei congiurati e teme per la vita di Riccardo, il quale, risollevato, mostra di non preoccuparsene affatto. Oscar rientra per annunciare il giudice, che presenta al governatore l'ordine d'esilio inflitto a una donna: si tratta di Ulrica, un'indovina di razza nera frequentata dai peggiori individui. Riccardo è perplesso, e chiede un parere a Oscar, che difende scherzosamente l'indovina; ma il giudice conferma la sua condanna. Allora Riccardo richiama deputati e gentiluomini, ed espone loro la sua decisione: egli, mascherato da pescatore, andrà personalmente a visitare l'indovina, e invita tutti i presenti a seguirlo. Renato vorrebbe impedirlo, perché teme che questa possa essere una preziosa occasione per i suoi nemici, ma Riccardo ama le mascherate e non vuole rinunciare a un gradevole passatempo.

L'abituro dell'indovina. Nel suo oscuro abituro Ulrica, davanti a un gruppo di popolani, invoca il demonio e, mentre giunge Riccardo travestito da pescatore, scompare magicamente. La folla applaude e, quando Ulrica ricompare, si fa avanti il marinaio Silvano, che vuol conoscere il futuro: per quindici anni ha servito fedelmente il conte, ma non ne ha avuto alcuna ricompensa. Ulrica gli legge la mano, e lo rassicura: ne sarà subito ricompensato. Allora il conte, non visto, infila nella tasca di Silvano un diploma di ufficiale e alcune monete e, quando il marinaio si mette la mano in tasca per ricompensare l'indovina, la sua gioia è grande, e altrettanto grande l'entusiasmo dei presenti per l'abilità di Ulrica. In questo momento giunge un servo di Amelia, che il conte riconosce; questi chiede a Ulrica un'udienza segreta per la sua padrona: la maga fa subito uscire tutti dal suo abituro, mentre Riccardo si nasconde. Entra Amelia a chiedere ansiosamente aiuto per essere liberata da un amore colpevole, e Ulrica la rassicura: se avrà il coraggio di recarsi nottetempo nel campo degli impiccati, là troverà una magica erba che le strapperà dal cuore l'amore peccaminoso. Amelia, se pure impaurita, afferma che a mezzanotte sarà in quel luogo, e si allontana; Riccardo, che ha ascoltato ogni cosa, decide che andrà a raggiungerla. Intanto sono arrivati gli altri amici del conte, e Ulrica è pronta a continuare i vaticini: subito le si presenta Riccardo, e chiede che gli venga letta la mano, mentre racconta, affascinato dal piacere dell'invenzione, la sua avventurosa vita di pescatore. Ma Ulrica è spaventata: sulla mano di Riccardo ha visto qualcosa che non vorrebbe rivelare, ma egli e tutti i presenti la sollecitano, e infine parla: il pescatore morrà as-

sassinato, e l'assassino sarà un amico, il primo che stringerà la sua mano. Fra tutti i presenti passa un brivido di paura, e solo Riccardo cerca ancora di scherzare, chiedendo a qualcuno di stringergli la mano; tutti, però, si tirano indietro. Entra Renato, e il conte si affretta a stringere la mano dell'amico, mentre viene svelato il suo mascheramento: poi getta una borsa a Ulrica, e il popolo, sopraggiunto, inneggia alla bontà e alla generosità del governatore.

ATTO II

Campo solitario nei dintorni di Boston. È il campo degli impiccati nei dintorni di Boston, di notte; in distanza si scorge il luogo dove vengono effettuate le esecuzioni capitali. Giunge Amelia che, terrorizzata dalla sinistra atmosfera del posto, attende il rintocco della mezzanotte per raccogliere l'erba fatale. Improvvisamente vede un'ombra: è Riccardo, che la tranquillizza, e vorrebbe sentire parole d'amore, ma lei si ritrae, giacché appartiene a un altro. Riccardo l'incalza, e ottiene infine le parole che invoca: travolto dalla passione, rinnega amicizia e fedeltà, mentre Amelia sente che solo la morte potrà mettere fine al suo colpevole amore. Si sentono dei passi e, mentre Amelia si nasconde il viso con un velo, giunge Renato per salvare il conte dai congiurati che sono sulle sue tracce. Per Riccardo non c'è altro scampo che la fuga, dopo essersi mascherato con il mantello dell'amico; deve però abbandonare la donna che è con lui, la quale costituirebbe un troppo facile bersaglio alle armi dei congiurati. Dopo qualche esitazione, Riccardo affida la donna a Renato, facendogli giurare che la riporterà in città senza fare alcun tentativo per riconoscerla. Renato giura, e Riccardo fa appena in tempo a fuggire che giungono i congiurati, guidati da Samuel e Tom. Il loro stupore è grande nel vedere la donna sconosciuta insieme a Renato, e vorrebbero almeno conoscerne il volto: si avvicinano per strapparle il velo, ma Renato la protegge. I congiurati cercano di sopraffarlo e, mentre Amelia si frappone per difenderlo, il velo le cade. I cospiratori, stupefatti, immaginano ironicamente i commenti che si faranno in città; ma Renato, furente, prima di allontanarsi per ricondurre la donna in

città, secondo la promessa fatta al conte, chiede a Samuel e a Tom di raggiungerlo l'indomani nella sua casa. I congiurati accettano, e si allontanano ridendo.

ATTO III

Una stanza da studio nell'abitazione di Renato. Renato comunica ad Amelia che la sua colpa merita la morte; invano la donna si difende, dicendo che l'onore del marito è salvo; egli è irremovibile. Allora la donna chiede almeno di poter vedere un'ultima volta il figlio, e Renato glielo concede, facendola entrare nella stanza attigua. Rimasto solo, sfoga tutto il suo dolore e il suo desiderio di vendetta nei confronti dell'amico e della moglie. Giungono Samuel e Tom, ai quali Renato comunica la sua volontà di unirsi a loro per assassinare il conte: vuole il privilegio di ucciderlo, ma essi si oppongono, deciderà la sorte. Allo scopo viene richiamata Amelia, che da una coppa dovrà scegliere un biglietto; e lei estrae quello con il nome di Renato. Mentre egli esulta, Amelia, che ha compreso ogni cosa, pensa al modo di salvare Riccardo senza denunciare il marito; entra nel frattempo Oscar, ad annunciare l'invito del conte per un ballo mascherato. Essi accettano: indosseranno un domino azzurro con una sciarpa rossa al braccio sinistro, e «Morte» sarà la loro parola di riconoscimento.

Elegante gabinetto nella casa del governatore. Riccardo, solo nel suo studio, ripensa ad Amelia, e si convince che l'amore per lei deve essere cancellato; con dolore, scrive un ordine che impone a Renato e alla sua sposa di partire per l'Inghilterra; in questo modo la distanza metterà a tacere il cuore. Ma egli desidera rivedere Amelia, e il ballo sarà l'occasione per l'ultimo incontro. Intanto Oscar gli consegna una lettera di provenienza ignota, in cui vi è scritto che durante la festa qualcuno attenderà alla sua vita; ma Riccardo non ha paura.

Ricca sala da ballo nella casa del governatore. C'è molta animazione nel corso della festa da ballo mascherata, mentre i tre congiurati si aggirano alla ricerca del conte; Renato si rivolge a Oscar, per chiedergli quale sia la maschera del conte, ma

Oscar si schermisce, e solo dopo molte insistenze Renato ottiene la risposta che cerca: un domino nero con nastro rosa al petto. Mentre Renato si mette in cerca del conte, questi ha incontrato Amelia, e scambia con lei fuggevoli parole d'amore; poi, dicendole che domani lei e Renato partiranno per l'Inghilterra, la saluta per l'ultima volta. In quello stesso momento Renato lo trafugge; il conte, morente, giura che Amelia non lo ha tradito e, mentre gli consegna il foglio con l'ordine della partenza e lo dichiara non colpevole, muore, nella costernazione generale.



Filippo Del Buono, figurino per Riccardo per Un ballo in maschera, Napoli, Teatro San Carlo, 18 febbraio 1862. Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella. Le immagini sono tratte da Carteggio Verdi-Somma a cura di Simonetta Ricciardi. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2003.

Synopsis

ACT I

A ball in the governor's residence. A gathering of officers, deputies, gentlemen, and citizens awaits a public audience with count Riccardo, governor of Boston. He enjoys widespread loyalty and respect among the populace, but there is a group of conspirators among them, led by Samuel and Tom, who plot to assassinate him. Riccardo arrives, and after accepting various petitions he looks over the invitation list that the page Oscar has given him for the ball. When his eye falls upon the name of Amelia his thoughts are consumed by his secret passion for her, though to the others it appears that he is pondering difficult questions of government. Still agitated, he dismisses everyone and is joined by his trusted friend and secretary Renato, who enters with a troubled air. Riccardo fears he has discovered this illicit love for Amelia, Renato's wife, but Renato instead informs him that he has learned of the conspirators and he is gravely concerned for Riccardo's safety. Relieved, the count disdainfully refuses to be preoccupied or even to know the names of those who would harm him. Oscar returns to announce that a judge is here to see him. He presents the governor with an order of exile for the black fortune teller Ulrica, whom he accuses of encouraging criminal activities among her clientele. Oscar comes to her enthusiastic defense, however, and Riccardo thus decides to reconvene the others and invite them to join him in an entertaining expedition to Ulrica in disguise. He will go dressed as a fisherman, despite Renato's conviction that this imprudent visit only provides an opportunity for his enemies to strike. Riccardo will not be

dissuaded, and Samuel and Tom realize that this occasion may in fact be just what they desire.

The fortune-teller's hut. Riccardo is the first to arrive at Ulrica's dismal hovel, where she is invoking the spirit of the abyss before her spellbound public of women and children. When a sailor, Silvano, comes forward to lament his years of unrewarded service to the count, Ulrica reads his hand and predicts that he will soon receive the reward he seeks. This prompts Riccardo to extract a packet of coins, address it to Silvano with a promotion, and deposit it secretly in his pocket as 'proof' that the prophecy has come true. When the sailor reaches in to compensate Ulrica and discovers the packet, he cries out in astonished delight and the public exclaims its enthusiasm for her marvelous powers. At this point a man whom Riccardo recognizes as one of Amelia's servants enters to ask that his mistress be granted a private consultation. Ulrica bids everyone leave but Riccardo remains behind, hiding from sight so that he may learn more. A distraught Amelia enters, come to seek help from Ulrica because she is helplessly in love with another man and is desperate to free herself from this burden of guilt. Ulrica reassures her, responding that if she has the courage to go in the deep of night to the desolate field where public executions are held, she will find a magic herb growing there among the rocks that possesses the power to restore her heavy heart. Amelia trembles with fear at the thought, but she affirms nonetheless that she will go that same night in search of the herb Ulrica has indicated. Overjoyed to discover that Amelia loves him as well, Riccardo resolves to follow her when the hour

comes. After Amelia departs, Ulrica opens the main entrance and admits a group of men dressed in bizarre costumes. Riccardo joins their company and proceeds as the swashbuckling fisherman to offer his hand for Ulrica to read. She looks at his palm and sees that he is a person of significance, but then she stops abruptly and refuses to say more. Only after considerable urging does she reveal what she has seen: that he will be murdered by a friend, the first one to shake his hand that day. This prophecy creates a horrified stir among the others, but Riccardo nonetheless insists on making light of it, moving among them and offering his hand, which they all shrink away from accepting. When Renato enters, Riccardo, taking advantage of the fact that his best friend knows nothing of the prophecy, immediately goes to him and grasps his hand, intent on proving Ulrica wrong. Renato's astonished reaction allows her to recognize Riccardo, who rewards her 'error' and grants her clemency from the threat of exile, though she insists, as does Renato, that evil intentions lurk around him. The others sing his praises while the conspirators remark that Ulrica has inadvertently saved him from harm.

ACT II

A lonely field outside the city. It is night. Amelia has come to the hanging field in the outskirts of Boston and gazes about her in terror. As the bells strike midnight she is overcome by ghastly visions and falls helplessly to her knees, bringing Riccardo out of the darkness to her side. She implores him to leave her, reminding him that she belongs to another who would give his life for his friend; yet despite Riccardo's intense remorse he is overwhelmed with passion and beseeches her for the confirmation that she loves him too. This she cannot deny, though her supplications continue: only death, she fears, will be the result of their immoral love. At that moment Renato enters, anxious to alert Riccardo that he knows the conspirators are near and are ready to strike. After some hesitation Riccardo agrees to go, entrusting the care of Amelia, hastily veiled, to Renato to be accompanied back to the gates of the city but without any attempt to dis-

cover her identity. No sooner does Riccardo get away than Samuel and Tom arrive surreptitiously on the scene with their adherents. Surprised and aggravated to find only Renato with a mysterious woman, they attempt to remove her veil to know who she might be, but Renato threatens them with his sword. When Amelia, beside herself, rushes to defend him she drops her veil, to the astonishment of all: the conspirators remark with sarcastic satisfaction how the city will receive this news, while Renato furiously asserts his pain and torment for this terrible, unexpected blow and Amelia weeps in defenseless abandon. Before he leaves to accompany Amelia to the city as promised he invites the conspirators to come to his residence the following morning to discuss an important proposal he has to offer. They readily accept and depart with anticipatory glee, leaving Renato and Amelia to begin their anguished journey home by an opposite path.

ACT III

A study in Renato's home. Renato and Amelia are alone. He resolutely declares that she deserves neither compassion nor clemency, despite her desperate insistence that a mistaken suspicion of adultery is all he has to condemn her to die. She then begs him for permission, which he concedes, to embrace their son one last time. But when she leaves he ponders her weak will as insufficient reason to demand her life and decides to concentrate his vindictive thirst for blood on his former friend instead. Samuel and Tom arrive as agreed and learn that Renato intends to join them in their plot to assassinate the count. Each aspires to be the one to kill him, but their contention for the privilege is resolved when Renato deposits three slips of paper inscribed with each of their names in a large vase and forces Amelia to extract one of them to determine the designated murderer: it is Renato. He exults as Amelia realizes that a terrible project is taking shape. Oscar enters to announce the count's invitation to a masked ball that evening. The conspirators recognize this occasion as the perfect opportunity to assassinate Riccardo, and as they determine their disguise Amelia realizes that she must alert Riccardo without betraying her husband.

A sumptuous writing room in the governor's residence. Riccardo broods darkly upon his sense of duty and honor toward Renato and decides, after much torment, to sign a decree transferring the couple back to England. He folds the paper and slips it into his breast pocket, sadly reminded as the music for the ball begins that he will at least be able to see Amelia one more time. Oscar enters with a message from an anonymous woman, warning him that during the ball there will be an attempt on Riccardo's life. Nonetheless he sends Oscar on to prepare to join him as planned, refusing to capitulate to fear.

A vast and richly decorated hall in the governor's residence. At the ball, the conspirators move about through the festive costumed crowd in search of their victim. Oscar has little difficulty in playfully recognizing Renato, who however turns the situation to his advantage by misleading the reluctant page into revealing the features of Riccardo's costume. Meanwhile Amelia has herself found Riccardo and urges him desperately to flee the fate that awaits him. But he cares nothing for his safety, he responds, as long as she loves him, and he informs her that notwithstanding the intense suffering it will cause him, he has decided that she and Renato must depart the following day for England. He tries to walk away but returns for yet another farewell, just as Renato rushes forward between them to deliver Riccardo a mortal thrust of his hidden knife. Amelia's cry for help brings the crowd quickly and Renato is soon apprehended, but the dying count imposes his release and swears to him that he had never compromised Amelia's candour with his ill-begotten love, extracting the decree as proof that he intended to preserve Renato's name and her heart without blemish. Renato is stricken with grief in the realization of his error as Riccardo dies and the curtain falls.



Filippo Del Buono, figurino per Renato per Un ballo in maschera, Napoli, Teatro San Carlo, 18 febbraio 1862. Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella. L'immagine è tratta da Carteggio Verdi-Somma a cura di Simonetta Ricciardi. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2003.

Argument

PREMIERE ACTE

Une sale dans la maison du gouverneur. Une audience est sur le point de commencer, que le comte Riccardo, gouverneur de Boston, concède aux officiers, députés, gentilshommes et au peuple; parmi eux se trouve aussi un groupe de conspirateurs, commandés par Samuel et Tom, qui attendent le moment propice pour tuer le comte. Le gouverneur arrive et, après avoir pris les feuilles des suppliques, reçoit du page Oscar la liste des invités aux danses, et il y lit le nom d'Amelia. Il se met tout de suite à penser à la dame qu'il aime, tandis que les présents sont convaincus qu'il réfléchit sur le gouvernement de la ville. Ayant congédié Oscar et tous les autres, Riccardo est rejoint par Renato, qui se montre gravement préoccupé: le comte craint que son secrétaire se soit rendu compte de l'amour qu'il nourrit pour sa femme Amelia, mais il n'en est pas ainsi: Renato a été informé des trames des conspirateurs, et il craint pour la vie du comte, qui, soulagé, montre qu'il ne s'en préoccupe pas du tout. Oscar rentre pour annoncer le Juge, qui présente au gouverneur l'ordre d'exil infligé à une femme: il s'agit d'Ulrica, une devineresse de race noire, que les pires individus fréquentent. Riccardo est perplexe, et demande conseil à Oscar, qui en plaisantant défend la devineresse; mais le Juge confirme sa condamnation. Alors Riccardo rappelle les députés et les gentilshommes, et leur expose sa décision: lui-même, déguisé en pêcheurs, ira voir en personne la devineresse, et il invite tous les présents à la suivre. Renato voudrait l'en empêcher, car il craint que cela puisse être une précieuse occasion pour ses ennemis, mais Riccardo aime les

mascarades et ne veut pas renoncer à un agréable passe-temps.

L'antre de la devineresse. Dans son antre obscur Ulrica, devant un groupe d'hommes du peuple, invoque le démon et, alors que Riccardo déguisé en pêcheur arrive, elle disparaît magiquement. La foule applaudit et, quand Ulrica réapparaît, le marin Silvano s'avance: il veut connaître son avenir; il a servi fidèlement le comte pendant 15 ans, mais il n'en a reçu aucune récompense. Ulrica lit les lignes de sa main, et le rassure: il sera tout de suite récompensé. Alors le comte, sans se faire voir, glisse dans la poche de Silvano un diplôme d'officier et des pièces de monnaie, et quand le marin met sa main dans sa poche pour récompenser la devineresse, sa joie est grande, et tout aussi grand est l'enthousiasme des assistants pour l'habileté d'Ulrica. A ce moment arrive un serviteur d'Amelia, que le comte reconnaît; ce dernier demande à Ulrica une audience réservée pour sa maîtresse: la magicienne fait sortir tous les gens de sa demeure immédiatement, tandis que Riccardo se cache. Amelia entre et demande anxieusement de l'aide pur être libérée d'un amour coupable, et Ulrica la rassure: si elle a le courage de se rendre la nuit dans le champ des pendus, elle y trouvera une herbe magique qui arrachera de son cœur l'amour peccamineux. Amelia, bien qu'effrayée, affirme qu'elle ira dans cet endroit à minuit, et elle s'éloigne; Riccardo, qui a tout écouté, décide qu'il ira la rejoindre. Entre-temps, les autres amis du comte sont arrivés, et Ulrica est prête à continuer ses prédictions: Riccardo s'avance tour de suite et lui demande de lire les lignes de sa main,

tout en racontant, charmé par le plaisir d'inventer, sa vie aventureuse de pêcheur. Mais Ulrica est épouvantée: elle a vu dans la main de Riccardo quelque chose qu'elle voudrait pas répéter, mais lui-même et tous les présents la sollicitent et enfin elle parle: le pêcheur mourra assassiné, et son assassin sera un ami, le premier qui lui serrera la main. Un frisson de peur passe sur tous les présents, et Riccardo est le seul qui essaie encore de plaisanter en demandant à quelqu'un de lui serrer la main; mais tous se dérobent. Renato entre, et le comte se dépêche de serrer la main de son ami, tandis que son identité est révélée: puis il jette une bourse à Ulrica, et le peuple, qui est arrivé exalte la bonté et la générosité du gouverneur.

DEUXIÈME ACTE

Une lande solitaire aux alentours de Boston. C'est la lande des pendus aux environs de Boston, la nuit; on aperçoit au loin le lieu où s'effectuent les exécutions capitales. Amelia arrive; terrorisée par l'atmosphère sinistre de l'endroit, elle attend que minuit sonne pour cueillir l'herbe fatale. Tout à coup elle voit une ombre: c'est Riccardo, qui la rassure, et voudrait entendre des paroles d'amour, mais elle recule, car elle appartient à un autre homme. Riccardo la presse, et obtient enfin les paroles qu'il invoque: pris par la passion, il renie l'amitié et la fidélité, alors qu'Amelia sent que seule la mort pourra mettre fin à son amour coupable. On entend des pas et, tandis qu'Amelia se cache le visage avec un voile, Renato arrive, pour sauver le comte des conspirateurs qui sont sur ses traces. Riccardo ne peut sauver sa vie que par la fuite, après s'être travesti avec le manteau de son ami; mais il doit abandonner la dame qui est avec lui, qui serait une cible trop facile pour les armes des conspirateurs. Après avoir un peu hésité, Riccardo confie la dame à Renato, en lui faisant jurer qu'il la ramènera en ville sans faire aucune tentative de la reconnaître. Renato jure, et Riccardo vient juste de fuir quand les conspirateurs arrivent, guidés par Samuel et Tom. Leur stupeur est grande quand ils voient la dame inconnue avec Renato, et ils voudraient au moins connaître son visage: ils s'approchent pour arracher le voile, mais Renato

la protège, les conspirateurs essaient de l'écraser et, quand Amelia s'interpose pour le défendre, son voile tombe. Les conspirateurs, stupéfaits, imaginent ironiquement les commentaires que les gens feront dans la ville; mais Renato, furieux, avant de s'éloigner pour reconduire la dame en ville selon la promesse faite au comte demande à Samuel et à Tom de le rejoindre le lendemain chez lui. Les conspirateurs acceptent, et ils s'éloignent en riant.

TROISIÈME ACTE

Un cabinet d'étude dans la demeure de Renato. Renato communique à Amelia que sa faute mérite la mort; la dame se défend en vain, en disant que l'honneur de son mari est sauf; il est implacable. La dame demande alors de pouvoir au moins voir son fils pour la dernière fois, et Renato le lui concède, en la faisant entrer dans la pièce contiguë. Resté seul, il donne libre cours à toute sa douleur et à son désir de vengeance envers son ami et sa femme. Arrivent Samuel et Tom, auxquels Renato communique sa volonté de s'unir à eux pour assassiner le comte: il veut avoir le privilège de le tuer, mais eux s'y opposent, c'est le sot qui décidera. Dans ce but on rappelle Amelia, qui devra choisir un billet dans une coupe; et elle extrait le billet avec le nom de Renato. Tandis qu'il exulte, Amelia, qui a tout compris, pense à un moyen pour sauver Riccardo sans dénoncer son mari; entre-temps Oscar entre, pour annoncer l'invitation du comte pour un bal masqué. Ils acceptent: ils porteront un domino bleu ciel et une écharpe rouge au bras gauche, et «Mort» sera leur mot de reconnaissance.

Un cabinet élégant dans la maison du gouverneur. Riccardo, seul dans son bureau, repense à Amelia, et se convainc que son amour pour elle doit être effacé; douloureusement il écrit un ordre qui impose à Renato et à son épouse de partir pour l'Angleterre; ainsi la distance fera taire son cœur. Mais il désire revoir Amelia, et le bal sera l'occasion de leur dernière rencontre. Pendant ce temps Oscar lui apporte une lettre dont il ignore la provenance, où il est que pendant la fête quelqu'un attendra à sa vie; mais Riccardo n'a pas peur.

Riche salle de bal dans la maison du gouverneur. Il y a beaucoup d'animation au cours de la fête de bal masqué, tandis que les trois conspirateurs rôdent à la recherche du comte; Renato s'adresse à Oscar, et lui demande quel sera le masque du comte, mais Oscar l'esquive, et seulement après beaucoup d'insistances Renato obtient la réponse qu'il cherche: un domino noir avec un ruban rose sur la poitrine. Tandis que Renato se met à chercher le comte, ce dernier a rencontré Amelia, et échange avec elle de furtives paroles d'amour; puis, en lui disant que le lendemain elle et Renato partiront pour l'Angleterre, il la salue pour la dernière fois. Au même moment Renato le poignarde; le comte, mourant, lui confirme qu'Amelia ne l'a pas trahi et, en lui donnant la feuille avec l'ordre du départ et en le déclarant non coupable, il meurt, dans la consternation générale.



Filippo Del Buono, figurino per Amelia per Un ballo in maschera, Napoli, Teatro San Carlo, 18 febbraio 1862. Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella. L'immagine è tratta da Carteggio Verdi-Somma a cura di Simonetta Ricciardi. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2003.

Handlung

ENTER AKT

Ein Saal im Hause des Gouverneurs. Gerade beginnt die Audienz, die Graf Riccardo, Gouverneur von Boston, Offizieren, Abgeordneten, Edelmännern und dem Volk gewährt; unter den Anwesenden befindet sich ebenfalls eine Gruppe von Verschwörern, angeführt von Samuel und Tom, die den geeigneten Moment abwarten, den Grafen zu töten. Der Gouverneur trifft ein, und nachdem er das Blatt mit den Bittschriften genommen hat, bekommt er von dem Pagen Oscar die Liste der zum Ball eingeladenen Gäste und liest darauf den Namen Amelia. Sofort beginnt er über die Frau, die er liebt, zu sinnieren, während die Anwesenden überzeugt sind, dass er über die Regierungsgeschäfte der Stadt nachdenkt. Nachdem er Oscar und alle anderen verabschiedet hat, gesellt sich Renata zu Riccardo, der sich sehr besorgt zeigt: der Graf fürchtet, dass der Sekretär seine Liebe, die er für dessen Frau Amelia hegt, bemerkt hat, aber dies ist nicht geschehen: Renato wurde von den Intrigen der Verschwörer in Kenntnis gesetzt und fürchtet um das Leben des Grafen, der dagegen erleichtert ist und keinerlei Besorgnis zeigt. Oscar tritt erneut ein, um den Richter anzukündigen, der dem Gouverneur die Verurteilung einer Frau zum Exil vorlegt: es handelt sich um Ulrica, eine Wahrsagerin von schwarzer Hautfarbe, bei der die übelsten Gestalten ein und aus gehen. Riccardo ist unschlüssig und fragt Oscar um eine Meinung, der sich im Scherz für die Wahrsagerin ausspricht, doch der Richter hält an seinem Urteil fest. Da ruft Riccardo die Abgeordneten und Edelmänner erneut herbei und legt seine Entscheidung dar: er wird als Fischer verkleidet die

Wahrsagerin persönlich aufsuchen und fordert alle Anwesenden auf ihm zu folgen. Renato möchte dies verhindern, denn er fürchtet, dass dies eine günstige Gelegenheit für die Feinde ist, doch Riccardo liebt Verkleidungen und möchte nicht auf den angenehmen Zeitvertreib verzichten.

Die Hütte der Wahrsagerin. In ihrer dunklen Hütte beschwört Ulrica vor einigen einfachen Männern und Frauen des Volkes den Teufel, und Während Riccardo als Fischer verkleidet eintrifft, verschwindet sie wie durch Zauberhand. Die Menge applaudiert und als Ulrica erneut erscheint, tritt der Seefahrer Silvano vor, der seine Zukunft wissen möchte: er hat dem Grafen fünfzehn Jahre lang treu gedient, doch nie eine Belohnung erhalten. Ulrica liest seine Hand und beruhigt ihn: er wird sofort belohnt werden. Da steckt der Graf ungesehen ein Offiziersdiplom und einige Münzen in die Tasche von Silvano und als der Seefahrer in die Tasche greift, um die Wahrsagerin zu entlohnen, ist seine Freude groß genauso wie die Begeisterung der Anwesenden über die Fähigkeiten von Ulrica. In diesem Moment trifft ein Diener von Amelia ein, den der Graf wiedererkennt; dieser bittet Ulrica um eine Sitzung unter vier Augen für seine Herrin: die Zauberin lässt ihre Hütte sofort räumen, während Riccardo sich versteckt. Amelia tritt ein und bittet ängstlich um Hilfe, um von einer sündigen Liebe befreit zu werden und Ulrica beruhigt sie: wenn sie den Mut hat, sich des Nachts in das Feld der Erhängten zu begeben, wild sie dort ein Wunderkraut finden, dass die sündige Liebe aus ihrem Herzen reißt. Amelia ist zwar verängstigt, erklärt aber, dass sie um Mitternacht an besagtem Ort sein wird, und

geht; Riccardo, der alles mitangehört hat, beschließt, sie dort zu aufzusuchen. Inzwischen sind die anderen Freunde des Grafen eingetroffen und Ulrica ist bereit, die Weissagungen wieder aufzunehmen: sofort präsentiert sich ihr Riccardo und fordert sie auf, ihm aus der Hand zu lesen, während er freudig, frei erfindend von seinem abenteuerlichen Leben als Fischer erzählt. Doch Ulrica ist erschrocken: in der Hand Riccardos hat sie etwas gesehen, dass sie am liebsten nicht erzählen würde, doch er und alle Anwesenden drängen sie, so dass sie am Ende spricht: der Fischer wird getötet und der Mörder ist ein Freund, der erste, der seine Hand drückt. Alle Anwesenden erschauern vor Angst, nur Riccardo versucht weiterhin zu scherzen und fordert jeden auf, ihm die Hand zu drücken: doch alle ziehen sich zurück. Da tritt Renato ein und der Graf beeilt sich, dem Freund die Hand zu drücken, während die anderen seine Verkleidung aufdecken; dann wirft er Ulrica einen Beutel zu und die inzwischen eingetroffenen Leute aus dem Volk bejubeln die Güte und Großzügigkeit des Gouverneurs.

ZWEITER AKT

Abgelegene Feld in der Umgebung von Boston. werden. Es ist das Feld der Erhängten in der Umgebung von Boston und es ist Nacht; in einiger Entfernung erkennt man den Ort, wo die Hinrichtungen durchgeführt werden. Amelia trifft ein, sie ist von der düsteren Atmosphäre des Ortes verängstigt und wartet auf den Glockenschlag um Mitternacht, um das schicksalhafte Kraut zu sammeln. Plötzlich sieht sie einen Schatten: es ist Riccardo, der sie beruhigt und auffordert, ihm ihre Liebe zu gestehen, doch sie zieht sich zurück, denn sie gehört einem anderen. Doch Riccardo gibt nicht nach und bekommt schließlich die Worte zu hören, nach denen er drängt: verzehrt vor Leidenschaft, schwört er Freundschaft und Treue ab, während Amelia spürt, dass nur der Tod ihrer sündigen Liebe ein Ende setzen kann. Man hört Schritte und während Amelia ihr Gesicht hinter einem Schleier verbirgt, trifft Renato ein, um den Grafen vor den Verschwörern zu retten, die auf seinen Spuren sind. Für Riccardo bleibt kein anderer Ausweg als die Flucht, nachdem er sich in den Mantel des Freundes gehüllt hat; er muss jedoch die Frau in dessen Begleitung zurücklassen, denn sie wäre für die Waffen der

Verschwörer ein zu leichtes Ziel. Nach einigem Zögern vertraut Riccardo die Frau Renato an und lässt ihn schwören, dass er sie in die Stadt zurückbringt, ohne einen Versuch zu unternehmen, ihre Identität in Erfahrung zu bringen. Renato schwört und Riccardo hat gerade noch Zeit zu fliehen, da treffen auch schon die Verschwörer ein, angeführt von Samuel und Tom. Ihr Erstaunen ist groß, als sie die unbekannte Frau zusammen mit Renato antreffen und sie wollen zumindest das Gesicht der Frau sehen: sie nähern sich, um ihr den Schleier zu entreißen, doch Renato schützt sie, die Verschwörer versuchen ihn zu überwältigen und während Amelia eingreift, um ihn zu verteidigen, fällt der Schleier. Die erstauten Verschwörer freuen sich bereits auf das Gerede, das es in der Stadt geben wird; doch der wutentbrannte Renato bittet Samuel und Tom ihn morgen in seinem Haus aufzusuchen, bevor er sich entfernt, um die Frau nach seinem dem Graf gegebenen Versprechen in die Stadt zurückzuführen. Die Verschwörer sagen zu und entfernen sich lachend.

DRITTER AKT

Ein Arbeitszimmer im Haus von Renato. Renato teilt Amelia mit, dass ihre Schuld durch den Tod zu sühnen ist; vergeblich verteidigt sich die Frau, indem sie erklärt, dass die Ehre des Gatten unangetastet ist; doch er lässt sich nicht erweichen. Da bittet die Frau zumindest den Sohn ein letztes Mal sehen zu dürfen und Renato gewährt ihr diesen Wunsch; er lässt sie in das Nebenzimmer gehen. Allein geblieben, lässt er seinem Schmerz und seinen Rachegeleuten gegenüber dem Freund und seiner Frau freien Lauf. Da treffen Samuel und Tom ein, denen Renato erklärt, dass er sich ihnen anschließen möchte, um den Grafen zu töten: er will das Vorrecht ihn zu töten, doch die beiden sind dagegen: das Schicksal wird entscheiden. Zu diesem Zweck wird Amelia hereingerufen, die aus einem Kelch eine Karte ziehen muss; sie zieht die mit dem Namen Renatos. Während dieser sich freut, denkt Amelia, die verstanden hat, worum es geht, darüber nach, wie sie Riccardo retten kann, ohne den Gatten zu verraten. In der Zwischenzeit ist Oscar eingetreten, der die Einladung des Grafen zum Maskenball ausspricht, Sie nehmen an: sie werden einen blauen Domino mit einem roten Schal am linken

Arm tragen und «Tod» wird das Erkennungswort sein.

Elegantes Büro im Haus des Gouverneurs. Riccardo ist allein in seinem Büro, denkt an Amelia und versucht sich selbst davon zu überzeugen, dass die Liebe zu ihr ausgelöscht werden muss; in seinem Schmerz schreibt er einen Befehl, der Renato und seiner Gattin vorschreibt, nach England zurückzufahren; so wird die Entfernung das Herz zum Schweigen bringen. Doch er wünscht sich, Amelia noch ein Mal zu sehen und der Ball wird die Gelegenheit für ein letztes Treffen sein. Inzwischen überreicht Oscar ihm einen Brief unbekannter Herkunft, in dem geschrieben steht, dass man versuchen wird, ihn auf dem Fest zu töten, aber Riccardo hat keine Angst.

Reich geschmückter Ballsaal im Haus des Gouverneurs. Es herrscht reges Treiben auf dem Maskenball, während die drei Verschwörer auf der Suche nach dem Grafen umherwandern. Renato wendet sich schließlich an Oscar, um ihn nach der Verkleidung des Grafen zu fragen, doch Oscar verweigert die Auskunft und nur auf weiteres starkes Drängen Renatos erhält dieser die gewünschte Antwort: ein schwarzer Domino mit einem rosa Band auf der Brust. Während Renato den Grafen sucht, hat dieser sich mit Amelia getroffen und die beiden tauschen flüchtige Liebesbezeugungen aus; dann erklärt er ihr, dass sie morgen mit Renato nach England aufbrechen wird und sagt ihr Lebewohl. In diesem Augenblick ertötet ihn Renato; der sterbende Graf bestätigt ihm, dass Amelia ihm nie die Treue gebrochen hat, und während er ihm das Blatt mit dem Befehl zur Abreise überreicht, befreit er ihn von jeglicher Schuld und stirbt unter allgemeiner Bestürzung.



Filippo Del Buono, figurino per Oscar per Un ballo in maschera, Napoli, Teatro San Carlo, 18 febbraio 1862. Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella. L'immagine è tratta da Carteggio Verdi-Somma a cura di Simonetta Ricciardi. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2003.

Un'opera matura all'insegna della «varietà»

di Giorgio Pestelli

Come avviene spesso con le cose artistiche meglio riuscite, *Un ballo in maschera* fu il frutto di un lavoro svolto da Verdi in modo piuttosto affrettato assieme ad Antonio Somma, alla fine degli anni 1850 letterato e commediografo di buona fama. Verdi credeva giunto il momento di soddisfare il suo desiderio di musicare *Re Lear* da Shakespeare, Somma gli approntò il libretto e l'impresario Vincenzo Torelli del San Carlo di Napoli lo impegnò per contratto; ma la cosa andava per le lunghe, e siccome i tempi stringevano, dopo aver sfogliato una quantità di argomenti, Verdi ripiegò su un libretto di Scribe, *Gustave III ou Le Bal masqué*, già musicato da Auber nel 1833 e più tardi, con il nuovo nome di *Il reggente*, da Mercadante. Una storia a sé, molto istruttiva per la mentalità e il costume della vecchia Italia prima dell'Unità, sarà la battaglia sostenuta, e perduta, da Verdi contro la censura napoletana che vanificò punto per punto tutte le situazioni della vicenda da cui il musicista intendeva trarre partito; il soggetto, già pericoloso in sé per il riferimento a un fatto accaduto – l'assassinio del re Gustavo III di Svezia durante un ballo nel 1792 – era infatti diventato scottante dopo l'attentato del 13 gennaio 1858 di Felice Orsini a Napoleone III. Verdi, ben sostenuto dall'impresario Jacovacci, trovò la censura papale più accomodante, e sia pure cedendo su numerosi punti di ambiente e di contorno, riuscì a fare rappresentare la sua opera conservandone l'ossatura drammatica originale il 17 febbraio 1859 al Teatro Apollo di Roma.

Dopo il mezzo fiasco del *Simone Boccanegra* (prima versione, Venezia 1857), Verdi cercava

un successo; ed è indubbio che abbia guardato con simpatia al genere brillante di Offenbach che proprio negli anni del *Ballo*, fra il 1857 e il '59, dominava le stagioni dei Bouffes Parisiens; al carattere brillante del nuovo lavoro Verdi teneva particolarmente, tanto da opporsi duramente all'idea della censura napoletana di trasportare la storia al dodicesimo secolo: un'epoca in cui sarebbe stato «grave controsenso mettere dei caratteri tagliati alla francese come Gustavo e Oscar, ed un dramma così brillante e fatto secondo i costumi dell'epoca nostra. Bisognerebbe trovare un principotto, un duca, un diavolo, sia pure del Nord, che avesse visto un po' di mondo e sentito l'odore della corte di Luigi XIV». A dare questo profumo Verdi mette in circolazione una musica di leggerezza settecentesca, che arieggia il rococò di trilli e acciaccature: potremmo dirla la «musica di Oscar», il paggio del protagonista, tessuta di variazioni lungo tutta l'opera e quasi simbolo del suo lato arioso e felice.

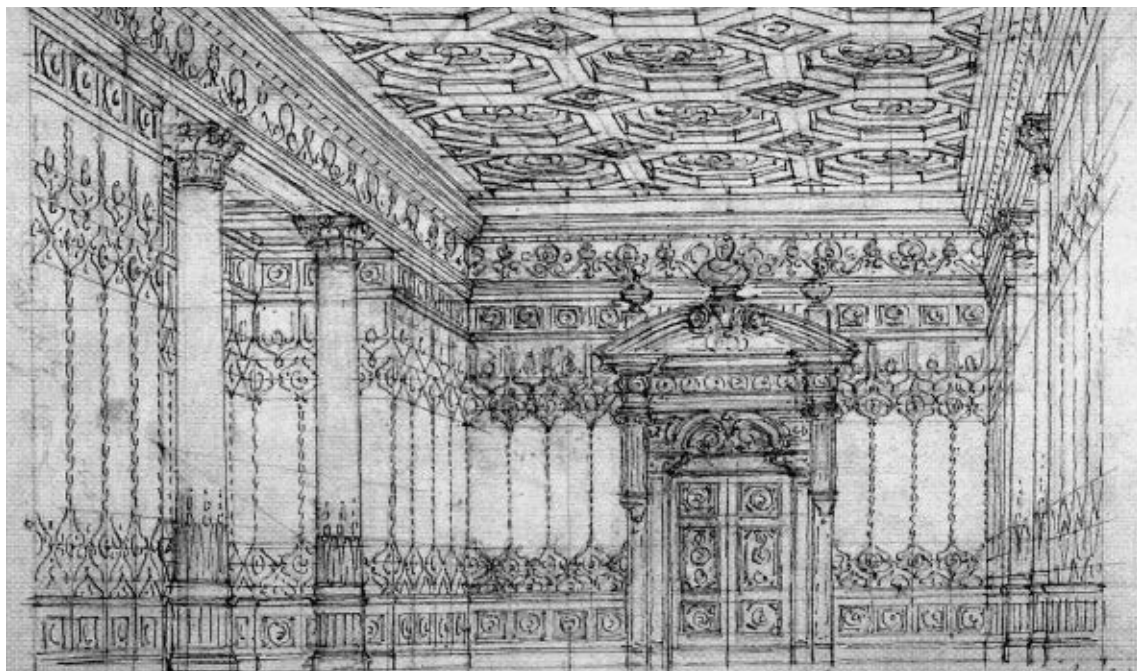
Del resto, a dare il tono specifico dell'opera, basterebbe ricordare come Riccardo entra in scena: appena uscito da un salubre sonno ristoratore. Si può pensare a qualcosa di meno verdiano? Possiamo immaginare, non dico Macbeth, Jago o Rigoletto, ma anche un conte di Luna, un Filippo II, un Boccanegra nell'atto di dormire? Invece, Riccardo dorme; mentre la sua corte è già in piedi e gli propizia il passaggio alla sveglia sulle note di una sorta di corale, in placidi decasillabi: coro maschile di ufficiali e gentiluomini, «sottovoce» perché il risveglio non sia brusco, con una scura

strumentazione di viole, violoncelli, clarinetti e fagotti divisi (i violini solo dopo qualche battuta). Nel primo atto, leggendo il nome di Amelia fra gli invitati a una prossima festa, Riccardo si astrae (*fra sé*) nella cavatina «La rivedrà nell'estasi raggiante di pallore»: tema ricorrente fino alla fine dell'opera, che intanto aggiunge al «principotto», per un attimo assimilabile al duca di Mantova del *Rigoletto*, nuove risonanze sentimentali; con questa nobile melodia infatti Riccardo dà subito a vedere di essere un animo sensibile e generoso, e quindi esposto a quelle catene e trappole del destino agilmente evitate dal duca. Il seguito del quadro è tutto un crescendo di festa e di felicità in cui la piccola corte del governatore di Boston salta, come diceva Verdi, ai «costumi dell'epoca nostra», e cioè alla brillantezza trasvolante di quell'Offenbach che trionfava ai Bouffes: il crescendo comprende il farsesco giudizio sulla maga Ulrica da bandire, la ballata di Oscar («Volta la terrea fronte alle stelle») e la stretta finale, nello spirito della cabaletta più sviscerata, con la decisione di Riccardo di trasferire tutta la corte nell'abituro della maga. Lo scopo dichiarato sarebbe quello di un sopralluogo istruttorio, se non ci fosse l'effervescenza della musica («Ogni cura si doni al diletto») a dare piuttosto alla spedizione il tono di quelle sortite della nobiltà parigina in bettole e in altri luoghi canaglieschi per ravvivare la noia dei soliti ricevimenti. Ma prima di lasciare la corte, non dimenticheremo di notare come il suo tono generale sia completato dalla ballata di Oscar, con i suoi *couplet* ravvivati dalle *paillette* dell'ottavino; oltre a definire il clima che promana dalla corte, la ballata riesce anche a influenzare il carattere e persino la condotta di Riccardo, di cui Oscar è come una estensione, sigillata da un misterioso rapporto di dipendenza e identità.

Negli anni che precedono la composizione del *Ballo in maschera* Verdi parla spesso di «varietà» come di un valore irrinunciabile; sono anche gli anni d'incubazione del *Re Lear*, un progetto mai realizzato ma che per la sostanza della materia non poteva che aumentare la sua insofferenza per la monotonia delle convenzioni teatrali; in una lettera al Somma del 1853 confessa infatti che «io

rifiuterei oggi di scrivere soggetti sul genere del *Nabucco*, *Foscari* ecc. Presentano punti di scena interessantissimi, ma senza varietà. È una corda sola, elevata se volete, ma pur sempre la stessa». Di questa varietà di corde e d'intonazioni, il successivo quadro, «nell'abituro dell'indovina», è testimone eloquente. Schianti paurosi di accordi, il timbro sinistro del clarinetto in do, frammenti melodici oscuramente striscianti riprendono nelle battute introduttive quell'armamentario orrido e 'grottesco' già adoperato da Verdi nel *Macbeth*; ma qui qualcosa è cambiato, l'orrido sembra citato più che vissuto, considerato con uno sguardo più disinvolto, se non confidenziale: in sostanza, come già prima per le sagome dei congiurati, anche qui la maga Ulrica, fra caldaie fumanti, upupe e salamandre, è «talmente una maga» che pare finta, lasciando, quanto meno, aperti molti dubbi sulla sua qualità di *medium*; quando il nume sembra avvicinarsi («È lui, è lui, ne' palpiti»), nell'incedere trionfale e nel tema all'unisono o all'ottava con i fiati e la tromba che guida il gruppo, c'è qualcosa di un poco ciarlatanesco, qualcosa di un mangiafuoco di piazza; l'aria di paese si sente anche nella fresca allegria di donne e fanciulli che intonano con la semplicità di una formula «Evviva la maga!, Evviva la maga!».

Si volta pagina con violenta rapidità: irrompe Amelia come una folata di vento e l'opera entra per la prima volta nella sua regione passionale. Amelia è sposa di Renato, confidente di Riccardo, ma è innamorata di quest'ultimo; onesta, è tormentata dalla sua coscienza e vorrebbe strapparsi Riccardo dal cuore; con grande avvedutezza teatrale, Verdi lo ha nascosto in un angolo dove vede e sente tutto: sicché Amelia, rivelando senza ambagi il suo amore a Ulrica, fa la sua prima dichiarazione, sia pure indiretta, anche a Riccardo. La medicina per guarire dall'amore colpevole è contenuta in una magica erba che va spiccata di notte in un luogo repellente, il campo fuori porta dove si eseguono le condanne a morte: abbinare l'indole borghese di Amelia alla superstizione in un paesaggio costellato di patiboli è una di quelle grandi idee con cui Verdi mette alla prova la forza dei suoi personaggi: e Amelia si prepara al passo con una frase in cui



Giuseppe Bertola, «Una sala nella casa del governatore», bozzetto per *Un ballo in maschera*, atto 1, scena 1. Venezia, Museo Correr.

tutta la concitazione precedente si sublima in una preghiera («Consentimi, o Signore, virtù ch'io lavi 'l core»): un fiotto di musica pura che da polla segreta affiora e dilaga, convalidando per sempre l'umanità della donna. A questo proposito è assai opportuna l'osservazione di Julian Budden sulla parte vocale di Amelia singolarmente «priva di fioriture»; segno della sua distanza dal clima frivolo della corte, e dell'intensità del suo slancio lirico.

Uscita Amelia dall'antro di Ulrica, Riccardo riprende il tono festoso del primo quadro e ancora una volta la sua barcarola, «Di' tu se fedele il flutto m'aspetta», può ricordare la spigliatezza di «Questa o quella per me pari sono» in bocca al duca di Mantova nel *Rigoletto*; ma anche qui si fa sentire una nota più affettuosa, già sensibile nella francese delicatezza con cui il trio di fagotto, clarinetto e flauto accompagnano le cadenze conclusive; in realtà, sotto la mascheratura, sono «le dolci canzoni del tetto natò» che danno al brano il loro colorito di dolce e dissimulata malinconia. La natura

coraggiosa di Riccardo è all'altezza della situazione quando Ulrica, dopo significative tergiversazioni, rivela il suo vaticinio: morte per mano d'un amico; al sordo rimbombo di timpani e grancassa risponde lo zampillo di un flauto, che introduce il quintetto aperto da Riccardo con il famoso «È scherzo od è follia»: rivolto alla credulità dei villani, ma anche a fugare da se stesso la nube della funesta previsione.

Alla varietà del primo atto, sfaccettato in episodi e figure che si modellano dentro la cornice multicolore, contrasta fortemente l'unitarietà del secondo; quei personaggi che prima apparivano e scomparivano nell'ambiente, qui campeggiano in una serie di momenti fatali in cui protagonisti e destino crescono insieme in una unità inscindibile. Ed ecco subito la grande pagina della storia d'amore di Amelia e Riccardo, assunta in una luce diretta rara nel teatro di Verdi, che vede sempre l'amore come moltiplicatore di altri sentimenti. Qui invece i due stanno di fronte in un duetto dove solo

l'amore trionfa, inteso come slancio passionale, incarnato nel suo graduale e sofferto pervenire alla dichiarazione manifesta, al «ti amo» che cancella ogni altro valore. Ma da grande drammaturgo, prima di arrivare a questo punto culminante Verdi accudisce a definire con sottilissima arte psicologica il personaggio di Amelia: un personaggio che Verdi ama particolarmente e che non vuole abbandonare alle convenzioni del melodramma. Nell'incontro con Ulrica del primo atto avevamo conosciuto una donna decisa, sospinta da un solo sentimento, togliersi l'amante dal cuore a qualunque costo; ma ora conosciamo Amelia nella delicatezza e debolezza di mal maritata che non vuole più, o non sa più bene se lo vuole, strapparsi di dosso quell'amore che allo stesso tempo è angoscia e unica luce di una grigia esistenza. È l'argomento del grande *Andante* «Ma dall'arido stelo divulsa», scortato passo passo come un riflesso dell'anima dall'accorata voce del corno inglese: l'erba magica è lì, ma la mano si ferma perché Amelia è come presa da una nostalgia del desiderio: smettere di desiderare significa smettere di vivere («Perduto l'amor [...] che ti resta, mio povero cor!»).

Non sapremo mai se da qualche parte Amelia avrebbe trovato la forza di strappare l'erba, perché improvvisamente ecco farsi sotto Riccardo. Nel duetto che segue si manifesta bene quell'insofferenza per le vecchie forme melodrammatiche che Verdi dichiarava di aborrire nelle dichiarazioni coeve alla nascita dell'opera: e l'originalità è tutta nella transizione dei sentimenti che scavalcano, almeno nella prima fase dell'incontro, le consuete ripartizioni e simmetrie del duetto d'amore. L'ombra del marito, l'amicizia, la fiducia riposta, sono altrettanti attriti che l'azione di Riccardo deve stemperare; anche il rimorso è evocato, ma si sa come finiscono queste cose: un piano inclinato collega il desiderio al possesso, finché si arriva alla confessione di Amelia, «Ebben, sì, t'amo»; e qui notiamo bene: il punto culminante di tutta l'opera non è versato nello stampo di un pezzo chiuso, ma percepito realisticamente come frammento di un fluire continuo, come verità di un sentimento colto sul fatto, lasciando alla voce dei violoncelli la proposta del grande tema musicale; quando Amelia

lo prosegue («Ma tu, nobile, me difendi dal mio cor!»), l'apertura della frase sembra compendiare quella cantabilità espansa, naturalmente italiana, che Verdi ha disseminato qua e là come reagente all'elemento brillante di gusto francese.

Il secondo blocco dell'atto incomincia con l'entrata in scena di Renato, accorso a salvaguardia del suo signore braccato dai congiurati; tra frasi essenziali e pronte risoluzioni si accumula una doppia angoscia, quella della congiura nell'ombra, ma anche, se non soprattutto, quella affluita al cuore dei due amanti nel trovarsi di fronte il consorte di lei (che intanto si è velata): fatale che tutto ciò si scarichi nel celebre terzetto «Odi tu come fremono cupi per quest'aura gli accenti di morte?». Il finale dell'atto è articolato secondo due colpi di scena successivi: dapprima i congiurati si trovano di fronte, invece di Riccardo, il suo amico Renato (che ha giurato a Riccardo, fuggito per una scorciatoia, di riportare in città la donna velata senza scoprirne l'identità); fossero veri congiurati, si sarebbero buttati a inseguire Riccardo per vie diverse; ma il gruppetto è assai più curioso del caso strano, del pettegolezzo borghigiano; e sopra tutto vogliono sapere, vedere chi è l'«ignota beltade» che avevano visto accompagnarsi a colui che loro credevano essere il conte; quindi, la seconda e più grande sorpresa, che rimbalza in pieno viso a Renato, con la scoperta che la donna velata era Amelia, sua moglie.

Su questo nome proferito fremendo da Renato, e sul silenzio che segue, s'innesta una sortita musicale impareggiabile per lo sfrontato voltafaccia stilistico; a Renato, che ha scoperto il tradimento, il mondo casca addosso; i congiurati danno a vedere di aver ben capito cosa è successo, e lo dimostrano con risate e sogghigni inequivoci: nulla più importa loro di aver perduto il conte, perché hanno trovato di meglio, un caso piccante, uno scandalo da cronaca cittadina. Questa grande scena di umorismo crudele, oltre ad accrescere retrospettivamente lo slancio del duetto d'amore, costituisce un potenziale per giustificare lo scatenarsi delle passioni e il precipitare delle cose nell'ultimo atto. Come ha scritto Fedele d'Amico, la passione dei due innamorati si era dapprima librata «ad altezze vertiginose, in una gloriosa noncuranza



Giuseppe Bertoja, «L'abituro dell'indovina», dettaglio del bozzetto per *Un ballo in maschera*, atto 1, scena 6. Venezia, Museo Correr.

del pericolo. Le misuriamo, queste altezze, quando l'arrivo di Renato ci riporta di colpo sulla terra; ed ecco il rovescio della medaglia, quando sotto il filtro dello scherno siamo costretti a guardare la faccenda, invece, dalla parte dell'onesto marito tradito».

Renato campeggia infatti in tutta la prima parte del terzo atto; il sipario si alza sulla sua furia mentre entra in casa con Amelia, e senza tanti preamboli si prepara a ucciderla. La clemenza negata alla moglie è concessa alla madre: Amelia la impetra mediante una tenerissima romanza accompagnata dal violoncello solo, «Morrò, ma prima in grazia», in cui si scopre l'esistenza di un figlio alle cui stanze Renato consente alla donna di ritirarsi. Rimasto solo, Renato prova per la moglie quella pietà che le aveva negato in sua presenza, secondo il rigido maschilismo verdiano; e quindi dirige i suoi fulmini su Riccardo, presente in un ritratto sul camino del salotto, in quella che da sempre è la pagina più conosciuta dell'opera (assente in Scribe e invenzione di Verdi): la cabaletta «Eri tu che macchiavi quell'anima», aperta con un gesto di fatale accusa, destinata a stemperarsi, al suono dell'arpa e del flauto e all'intimità della mezza voce, nella rievocazione delle «dolcezze perdute».

La concisa sezione in cui Renato e i due cospiratori si accordano per sopprimere il conte si svolge su un cerimonioso ritmo puntato, e sfocia in una sorta di inno patriottico dal trionfalismo un poco sopra le righe, data la situazione. Segue l'episodio della scelta dell'uccisore materiale, episodio che le censure napoletana e papale volevano sopprimere a ogni costo suscitando l'irritazione di Verdi. La novità è concentrata soprattutto sul fatto che all'estrazione del nome dall'urna viene costretta Amelia, sopraggiunta in quel punto per dire che Oscar chiede udienza: umiliata dal consorte con pesante ironia («l'innocente tua mano»), la povera donna estrae il nome di Renato fra i crudi soprassalti del timpano che scandiscono la macabra situazione; riprende a garrire l'inno patriottico, cui si aggiunge *a parte*, ma svettando all'acuto, la voce di Amelia che ha intuito il colpo preparato al suo amato («Ah del conte la morte si vuole»). Un'inventiva musicalmente travolgente è dominata da Verdi nel grande quintetto che chiude il quadro; da tutta la situazione precedente si è insediata nello studio di Renato un'atmosfera chiusa e ammorbata, che viene dissolta di colpo al solo entrare di Oscar: il paggio presenta l'invito a una festa, rivolto ad Amelia in una ariosa musica di corteggiamento; la donna si nega, ma Renato, colto a volo che pure Riccardo sarà al ballo, in poche battute accetta l'invito costringendovi pure la moglie. A questo punto le posizioni si bloccano e parte il quintetto, il «pezzo musicale» che con la sua vena fluente e la maestria dei raccordi rappresenta allo stesso tempo la gioia inconsapevole di Oscar («Di che fulgor, che musiche»), il suo giocondo saltellare che sembra sospingere il brano, e l'angoscia presaga di Amelia, che canta lo stesso tema di Oscar, ma in minore e sollevandosi a più ampie voltate melodiche.

Lontano mille miglia da questa concitazione, Riccardo, solo nel suo studio, ha finito di scrivere una lettera cui manca solo la firma: vi si legge l'ordine di partenza per Renato e Amelia, che torneranno insieme in Inghilterra. La cavatina che interpreta questo momento, fatta di poche note, su un accompagnamento che procede lieve e regolare come l'onda di un ricordo, è una invenzione tanto perfetta e mirabile perché nella sua semplicità

intreccia e confonde due sentimenti: al principio («Ma se m'è forza perderti») il dolore della separazione, la nostalgia di quella distanza che l'animo cercherà di colmare col ricordo; ma subito dopo («Ed or qual reo presagio») ecco sovrapporsi e distendersi l'ombra di un presagio di morte, lo stesso vaticinato dalla zingara Ulrica a un Riccardo tanto diverso da questo; né vale ora la difesa della canzonatura a cacciare quell'ombra, perché si tratta di un'ombra che non viene dall'esterno, ma gli nasce dal profondo dell'animo stesso; ed è questo fosco presentimento, sbocciato dentro un temperamento tutto fiducia, che solleva questa breve pagina al rango delle più alte di tutto Verdi.

Il finale, con la festa da ballo che già si annuncia fuori scena mentre Riccardo sigilla la lettera, immerge il pubblico nell'immaginario romantico della festa mascherata, dove vita e morte si toccano in una danza casuale e bizzarra. Riccardo ha deciso di non partecipare alla festa e sarebbe salvo; a tradirlo sono proprio le due persone che lo amano di più, Amelia e Oscar. Il paggio entra infatti con un foglio anonimo affidatogli da una donna sconosciuta (ma è chiaro di chi si tratti) in cui si dice che qualcuno al ballo attenderà alla sua vita; è l'occasione che Riccardo aspettava per rivedere ancora una volta Amelia, anche se lui protesta, ingannando se stesso, di andare alla festa solo perché tutti vedano che non è un codardo: le cortine si aprono, la scena cambia a vista, e Riccardo si avvia a completare il proprio destino.

Riprende ancora più eccitata la marea musicale nello stile di Offenbach e l'azione scorrerà parallela alla danza. Tra la folla si aggirano i congiurati, ma Renato mascherato li avverte che anche questa volta il conte, assente al ballo, è sfuggito alla rete; di nuovo Riccardo sarebbe salvo, e di nuovo lo tradisce Oscar, rivelandone la presenza a Renato; manca solo l'individuazione del costume, e la dilazione della risposta diventa la seconda canzone di Oscar «Saper vorreste di che si veste». Renato strappa a Oscar il segreto: «cappa nera con roseo nastro al petto» e ormai non resta che recidere l'ultimo filo.

VOCI

*RICCARDO, CONTE DI WARWICK,
GOVERNATORE DI BOSTON
tenore*

*RENATO, CREOLO, SEGRETARIO DI RICCARDO
E SPOSO DI AMELIA
baritono*

*AMELIA
soprano*

*ULRICA, INDOVINA DI RAZZA NERA
contralto*

*OSCAR, PAGGIO
soprano*

*SILVANO, MARINAIO
basso*

*SAMUEL, NEMICO DEL CONTE
basso*

*TOM, NEMICO DEL CONTE
basso*

*UN GIUDICE
basso*

*UN SERVO D AMELIA
tenore*

*DEPUTATI, UFFICIALI, MARINAI, GUARDIE, UOMINI,
DONNE E FANCIULLI DEL POPOLO, GENTILUOMINI,
ADERENTI DI SAMUEL E TOM, SERVI, MASCHERE E
COPPIE DANZANTI.*

La scena madre, con suprema attenuazione, è costruita nella grazia di un 'duettino', sotto un faro di luce che comprende solo Riccardo e Amelia mascherati; il diminutivo allude all'orecchiabile motivo di mazurca, al tenue traliccio orchestrale («piccola orchestra sul palco», di soli archi) e al canto «parlante» quasi tutto sottovoce. Giocando sul limite dell'estremo rischio, ancora una volta Riccardo vuole da Amelia, presto da lui scoperta («invan ti celi Amelia»), una dichiarazione d'amore; e lei ancora una volta, come nel grande duetto del secondo atto, vola all'amplesso verbale («T'amo, sì t'amo») scongiurandolo di salvarsi fuggendo. La coltellata di Renato arriva puntuale sull'«Addio» degli amanti, secondo il modulo più tipico del melodramma; chi ha visto si getta sull'omicida, ma il tumulto non arriva ai suonatori dell'orchestrina che per un poco continuano a suonare, in un montaggio 'dal vero' di straordinaria originalità. Un *pianissimo* estenuato dei violini soli avverte che siamo agli ultimi attimi, mentre l'angelico arpeggio del clarinetto assicura, parola di Riccardo, che la sposa di Renato è pura, ad attizzare a costui il rimorso per la mala azione; ma Riccardo perdona tutti, e da questo ultimo gesto magnanimo lievita una sorta di corale che ricorda per l'andamento il coro 'del sonno' con cui l'opera si era aperta. Un ultimo particolare è degno di attenzione: «Addio, diletta America», canta Riccardo con l'ultimo fiato; e secondo una intuizione di Mario Soldati, ripresa con fervore da Gabriele Baldini, dopo le prime due sillabe «Ame...» il nome avrebbe dovuto completarsi in altro modo, cioè in «Amelia»; l'«America», dunque, viene fuori «a stornare i sospetti: ma dovrebb'esser chiaro per tutti che si tratta solo di discrezione». La supposizione seducente può essere ancora una volta imputata alla ricchezza significativa del *Ballo*, alla sua duplicità e agilità umoristica, simbolo della più compiuta maturità raggiunta da Verdi.

ORCHESTRA

2 FLAUTI (IL SECONDO ANCHE OTTAVINO)

OTTAVINO

2 OBOI

CORNO INGLESE

2 CLARINETTI

2 FAGOTTI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

CIMBASSO

TIMPANI

PIATTI

GRANCASSA

ARPA

ARCHI

BANDA DI FIATI E ARCHI



Giuseppe Bertoja, bozzetti per *Un ballo in maschera*. Venezia, Museo Correr. In alto: «Campo solitario nei dintorni di Boston», atto II, scena 1. In basso: «Vasta e ricca sala da ballo», atto III, scena 7.

Myung-Whun Chung: «Una festa musicale di straordinaria brillantezza»

a cura di Leonardo Mello e Alberto Massarotto

Sinterprete tra i più raffinati e celebrati della musica verdiana, Myung-Whun Chung torna alla Fenice per dirigere *Un ballo in maschera*.

Maestro, quest'opera si incentra su una storia d'amore, e per questo qualcuno l'ha accostata per certi versi al Tristan und Isolde di Wagner...

No, non condivido quest'interpretazione. Si potrebbe anzi dire che questa, in un certo senso, sia un'opera 'antiwagneriana'. È sì raccontata una storia d'amore, ma questa non si realizza, rimane un pensiero, un puro desiderio e non mi sembra comunque che sia l'elemento essenziale. La vicenda di un uomo potente che si innamora della moglie del suo miglior amico nonché segretario personale potrebbe quasi far sorridere. Come sempre la parte straordinaria dell'opera sta fuori dalla storia, è la musica di Verdi. *Un ballo in maschera* presenta un ricchissimo ventaglio di caratterizzazioni, sviluppa appieno anche le piccole parti, come quelle di Samuel e Tom. Normalmente esistono i ruoli principali e quelli secondari. Ma qui praticamente tutti sono protagonisti, da Riccardo a Renato, da Amelia a Ulrica allo stesso Oscar, e anche gli altri sono accuratamente cesellati. È un'opera quasi 'corale', che racchiude in sé registri diversi. Per fare un solo esempio, quando, alla fine del secondo atto, si scopre che la dama velata affidata da Riccardo a Renato perché la proteggesse è nient'altri che la moglie di quest'ultimo, si crea una straordinaria combinazione di commedia e tragedia, che solo un vero genio avrebbe saputo rendere musicalmente.

Molti studiosi considerano Un ballo in maschera un punto di svolta nella parabola compositiva verdiana.

Non credo rappresenti un cambiamento nel suo modo di scrivere. Verdi avanza sempre, di opera in opera, ma allo stesso tempo resta sempre se stesso. Certo, nel suo progredire, quando arriva a *Otello*, la coesione drammatica che trae da Shakespeare gli permette di abbandonare definitivamente le forme convenzionali, composte da arie, duetti, recitativi... Ma la sua musica non procede per scarti, è sempre riconoscibile. Tornando a Wagner, non mi interessa trovare somiglianze o assonanze tra loro. Sono due mondi diversi, come la notte e il giorno. Wagner è notte, oscurità, Verdi giorno, nel senso di vita vera.

Lei ricordava Oscar, il paggio che accompagna Riccardo. Spesso è stato accostato al Cherubino mozartiano. Le sembra un collegamento corretto? Potrebbe, in qualche modo, richiamare anche il Puck del Sogno di una notte di mezza estate di Shakespeare?

Sono d'accordo sul parallelo Oscar-Cherubino, mi sembra calzante. Ma ancora una volta, rispetto ad altri autori, che normalmente relegano il paggio a una parte minore, qui è, come ho già detto, uno dei protagonisti, anche dal punto di vista musicale. Oscar è una persona libera, che esprime con franchezza i propri pensieri, e quando non è d'accordo lo dice, al contrario di chi attornia Riccardo in maniera servile e insincera. Quanto a Puck, credo che effettivamente ci siano delle affinità tra queste due figure.



Myung-Whun Chung. Foto Silvia Lelli.

Un ballo in maschera è stato pesantemente ostacolato dalla censura. Ritiene che conservi anche ai nostri tempi una valenza politica?

No. Direi piuttosto che tutte le difficoltà che lui ha incontrato nella sua epoca oggi fortunatamente risultano quasi ridicole, e possiamo sentirci fieri almeno di essere progrediti rispetto ad allora. I cambiamenti cui è stato costretto erano motivati soltanto dal fatto che a quel tempo era vietato dire certe cose, utilizzare certe parole. Ora siamo molto più liberi. E la musica di Verdi è più forte della politica.

Qual è secondo lei il motore dell'azione?

Dal punto di vista drammaturgico è difficile individuare un elemento principale. Nel *Simon Boccanegra*, ad esempio, è tutto chiarissimo: il centro è Simone e la grandezza di quell'uomo. Qui non c'è un movente drammatico predominante. La magia di quest'opera sta nel fatto che è un diamante


che brilla, anzi un insieme di diamanti che brillano. Ognuno dei personaggi è un gioiello, ci troviamo di fronte a tanti gioielli circondati da una musica particolarmente brillante. Non conosco un altro titolo di Verdi che lo sia altrettanto. È davvero un ballo, una festa musicale con una brillantezza che non ritrovo normalmente in Verdi. Anche nella *Traviata* ci sono momenti del genere, ma non tutta l'opera ne è pervasa.

Verdi era molto legato a Venezia, e per la Fenice ha scritto opere fondamentali. Come si sente tornando a dirigerlo qui?

Sarà forse per lo speciale rapporto che lega Verdi a Venezia, ma è un dato di fatto che non ho mai eseguito tante sue opere in un singolo teatro come mi è capitato di fare alla Fenice. Dopo *La traviata*, *Rigoletto*, *Otello* e *Simon Boccanegra* – tutti capolavori legati alla città d'acqua, anche se in modo diverso – per la quinta volta affronterò Verdi su quel podio.

Myung-Whun Chung: “A musical celebration of unheard of brilliance”

edited by Leonardo Mello and Alberto Massarotto

 One of the most refined and renowned interpreters of Verdi's music, Myung-Whun Chung is back at Teatro La Fenice to conduct *Un ballo in maschera*.

Maestro, this opera is about a love story and this is why some people have compared it to Wagner's Tristan und Isolde...

No, I disagree. On the contrary, in a certain sense one could say that it is an 'anti-Wagnerian' opera. Yes, it is about a love story but it is one of unrequited love, it remains a thought, a desire and I really don't think this is an essential aspect. The tale of a powerful man who falls in love with the wife of his best friend who is also his private secretary could almost make one smile. As always, the extraordinary side of the opera does not lie in the story, it is Verdi's music. *Un ballo in maschera* presents a vast range of characterisations, and it develops the minor parts such as those of Samuel and Tom to the full. Usually there are principal and secondary roles. But here they are practically all protagonists, Richard and Renato, Amelia and Ulrica, and even Oscar, and even the others have been carefully created. It is almost a 'choral' opera that comprises diverse registers. To give just one example, at the end of the second act, when we discover that the veiled woman Riccardo hands over to Renato for protection is none other than the latter's wife, it creates an amazing combination of comedy and tragedy that only a true genius is able to portray musically.

Many scholars believe that Un ballo in maschera marks a turning point in Verdi's works.

I don't think it represents a change in his composition style. Verdi always progresses, from opera to opera, but at the same time he doesn't change. Certainly, with his progress, when he comes to *Otello* the dramatic cohesion he takes from Shakespeare enables him to abandon conventional forms once and for all, those of arias, duets, recitatives ... But his music does not proceed with deviations, it can always be recognised. Going back to Wagner, I am uninterested in finding any similarities or assonance between them. They are two completely different worlds, like night and day. Wagner is night, darkness, Verdi is day, in the sense of real life.

You mentioned Oscar, the page who accompanies Riccardo. He has often been combined to Mozart's Cherubino. Do you think that is fair? Might he not also in some way evoke Puck in Shakespeare's A Midsummer Night's Dream?

I agree with the parallel Oscar-Cherubino, I think it is apt. But once again, compared to other authors who normally give the page a minor role, as I said before, here he is one of the protagonists, also from a musical point of view. He is a free person who expresses his own thoughts frankly, and if he disagrees, he says so, unlike the other obsequious and insincere figures around Riccardo. As far as Puck is concerned, I do actually believe that there are similarities between these two figures.

Un ballo in maschera was blocked significantly by censorship. Do you believe that today it is still of political significance?

No. On the contrary, I would say that luckily, all the difficulties it came up against in its day now seem almost ridiculous and we should feel proud that we have managed to come so far in this regard. The changes that were imposed were only motivated by the fact that in those days it was forbidden to say certain things, to use certain words. Today we have much more freedom. And Verdi's music is much stronger than politics.

In your opinion, what is driving the action?

From a dramaturgical point of view it is difficult to identify a key element. In *Simon Boccanegra*, for example, everything is crystal clear: at the centre is Simone and the man's grandeur. Here there is no predominant dramatic motive. The magic of this opera lies in the fact that it is a diamond that is sparkling, and not a group of diamonds that are sparkling. Each of the characters is a jewel; we find ourselves looking at a lot of jewels that are surrounded by particularly brilliant music. I don't know another work by Verdi that one can say the same of. It really is a ball, a musical celebration with a brilliance that one does not usually find in Verdi. In *La traviata* there are also moments of this kind, but it does not pervade the entire opera.


Verdi was very close to Venice, and he wrote fundamental works for La Fenice. How do you feel about coming back to conduct them here?

It might be because of the special relationship between Verdi and Venice, but it is true that I have never performed so many operas in a single theatre as I have here at La Fenice. After *La traviata*, *Rigoletto*, *Otello* and *Simon Boccanegra* – all masterpieces with ties to the lagoon city, albeit in different ways – this will be the fifth time that I have conducted Verdi here.



Myung-Whun Chung. Foto Silvia Lelli.

Gianmaria Aliverta: «Un dramma politico e passionale»

opo *Mirandolina di Bobuslav Martinů, allestita alla Fenice nel 2016, Gianmaria Aliverta firma ora la regia di Un ballo in maschera, dramma in cui politica e amore sono gli elementi determinanti, come spiega lui stesso.*

Diversi studiosi mettono l'accento solo ed esclusivamente sulla parte sentimentale dell'opera, che innegabilmente ha un'importanza fondamentale. Ma una lettura del genere rischia però di tralasciare gli elementi storico-politici in cui l'azione è inserita, che mi sembrano invece altrettanto centrali. Affrontando *Un ballo in maschera* mi sono chiesto quale fosse il vero movente che spinge i congiurati a volere la morte di Riccardo. Se ci si ferma a ciò che è esplicito nel libretto, le motivazioni di questo rancore sembrano piuttosto inconsistenti: Samuel e Tom sono mossi rispettivamente dall'uccisione di un fratello e dalla confisca di un castello per mano di Riccardo, entrambi eventi avvenuti molto tempo prima e a mio parere insufficienti a giustificare un odio così feroce. La mia idea scenica parte dal fatto che invece sia proprio la politica a generare gli avvenimenti che portano alla catastrofe finale. Antonio Somma, per assecondare le esigenze della censura trasponendo la trama in America, introduce diversi personaggi di colore o creoli: questo elemento non può che richiamare alla mente il problema della schiavitù e le condizioni della popolazione nera americana. Per enfatizzare quest'aspetto ho pensato di ambientare l'opera non nel periodo previsto dagli autori – una Boston della fine del Seicento – ma invece all'epoca in cui è stata composta, cioè la seconda metà

dell'Ottocento, e per essere più precisi il ventennio che va dal 1867 al 1887. Siamo alla fine della guerra di Secessione, quando è stato già approvato il XIII emendamento, con il quale la schiavitù viene abolita per sempre.

Con un'impostazione del genere le dinamiche tra personaggi necessariamente divengono più complesse, a iniziare dal protagonista.

È proprio così. Nel coro maschile trovano posto deputati e arricchiti: questi ultimi hanno fatto fortuna grazie al cotone, e dunque al lavoro degli schiavi, e rappresentano i poteri forti, influenzando direttamente la formulazione delle leggi da parte dei deputati. Il governatore di Boston, Riccardo, uomo illuminato e lungimirante, per estrazione appartiene al gruppo degli arricchiti, che però lo considerano un traditore per il suo porsi dalla parte del popolo al punto – per fare un solo esempio – di fare di Oscar, ragazzino povero che vive di espedienti e richiama da vicino la figura di Oliver Twist, uno dei propri consiglieri. La sfrontatezza di Oscar arriva a deridere un alto giudice, altro esponente di spicco dei medesimi poteri forti che fatalmente coveranno un sordo astio per Riccardo, cui si unirà anche il fedele Renato dopo aver scoperto che l'amato *leader* di cui è segretario ama corrisposto la propria moglie, Amelia. La vicenda sentimentale si collega dunque agli intrighi politici. Il protagonista ha un grande senso dello Stato, ama la patria più della propria amata, tanto da decidere di rinunciarvi rimandandola con il consorte nella terra natia. Ma nemmeno questa nobile decisione potrà allontanarlo dalla congiura mortale. Il suo



Gianmaria Aliverta.

più grande errore è quello di considerarsi indenne a ogni pericolo per il solo motivo di essere profondamente amato dal suo popolo. Interesse economico e razzismo, in questa rappresentazione, vanno spesso di pari passo.

Come ha caratterizzato le altre figure principali, come Amelia, Renato e Oscar?

Anche qui l'elemento razziale ha una forte rilevanza, senza nulla togliere al grande amore che colpisce, tormentandoli, Riccardo e Amelia. Lei è una donna di colore, che ha conquistato, sposando il segretario del governatore, un ruolo sociale di primo piano. Dotata di una grande onestà, vive il suo sentimento combattuta tra la fede al proprio sposo e la passione irrefrenabile per l'amato. Di conseguenza Renato l'ho immaginato come un uomo anziano e integerrimo, austero quanto

invece Riccardo, almeno al principio, è gioviale e brillante. Si inserisce nella folta schiera dei 'padri verdiani', anche se poi il sentimento di rabbia verso chi ha tradito i suoi affetti più intimi prende il sopravvento. Per quanto riguarda Oscar, infine, c'è un problema di prassi esecutiva: Verdi convoca in scena un ruolo molto simile a quello di Cherubino, che risale a poco meno di cento anni prima, quando le parti vocali avevano una distribuzione diversa e meno realistica. *Un ballo in maschera* ha avuto, al tempo di Verdi, meno fortuna di altri suoi capolavori anche per la difficoltà di incontrare un soprano lirico adatto al suo personaggio. Io lo considero, nella sua complessità, un ruolo centrale, e invece di 'caricarlo' teatralmente per darne una giustificazione scenica, ho voluto caratterizzarlo per la sua ingenuità: è la voce del popolo e della verità. (l.m.)

Gianmaria Aliverta: “A passionate, political drama”

*A*fter *Mirandolina* by Bobuslav Martin, staged at Venice in 2016, Gianmaria Aliverta has now produced *Un ballo in maschera*, a drama in which politics and love are the key elements, as he himself explains.

Whilst there is no question that it plays a fundamental role, diverse scholars have limited themselves to focussing exclusively on the sentimental aspect of the opera. However, such an interpretation runs the risk of ignoring the historical-political elements in which the action takes place, which I believe are equally fundamental. While studying *Un ballo in maschera*, I asked myself what the real motive was for the conspirators wanting Riccardo dead. If one goes no further than what is written in the libretto, the reasons for this rancour appear rather inconsistent: behind Samuel and Tom's actions are the death of a brother and the confiscation of a castle by Riccardo, both of which occurred a considerable amount of time before and which I do not think suffice to justify such ferocious hatred. My idea for the production starts with the fact that it was politics itself that generated the events leading to the catastrophic ending. To meet the demands of censorship, Antonio Somma moved the tale to America, introducing different characters of colour or Creoles. This element cannot but evoke the problem of slavery and the conditions of the black American population. To highlight this aspect I decided to set the opera in a period that had not been foreseen by the authors – Boston at the end of the seventeenth century – but in the period in which it was composed, in other words, the

second half of the nineteenth century, more specifically in the twenty-year period going from 1867 to 1887. We are at the end of the Civil War, when the XIII amendment had already been approved so that slavery would be abolished forever.

From this aspect the dynamics between the characters becomes much more complex, starting with the protagonist.

That's right. There are deputies and nouveau rich in the male choir: the latter made their fortunes thanks to cotton and therefore thanks to the work of slaves; they represent strong power and have a direct influence on what laws the deputies draft. The governor of Boston, Riccardo, an enlightened, far-sighted man, belongs to the group of the nouveau-rich but he is regarded as a traitor because he is on the people's side – for example, making Oscar, the poor young boy who lives off ploys as best he can, evoking the figure of Oliver Twist, one of his own advisors. Oscar's impudence even leads him to mock a high-standing judge, another important member of the same strong powers that fatally nurture silent hatred for Riccardo; he will also be joined by the faithful Renato once he discovers that his beloved leader, for whom he acts as secretary, is in love with his wife Amelia, and she with him. Matters of the heart are therefore linked to political intrigue. The protagonist has a great sense of the State, he loves his fatherland more than his beloved, so much so that he decides to renounce her and send her and her husband to their homeland. But not even this noble decision suffices to keep the fatal conspiracy at bay. His greatest mis-



Massimo Checchetto, bozzetto scenico per *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre-dicembre 2017; regia di Gianmaria Aliverta, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

take is that of thinking he is immune to any kind of danger for the simple reason that his people love him so deeply. In this production, economic interests and racism often go hand in hand.

How did you characterise the other main figures such as Amelia, Renato and Oscar?

Once again, the racial element is of the greatest importance, without minimising in the least the great love between Riccardo and Amelia that torments them. She is a person of colour who acquired an important role in society by marrying the governor's secretary. Endowed with the greatest honesty, she struggles with her loyalty to her husband and her unrestrainable passion for her lover. As a result, I imagined Renato as an elderly, upright man who is as austere as Riccardo is jovial and brilliant, at least at the beginning. He fits the

dense array of the 'Verdian fathers', even if the anger towards those who betray his innermost feelings takes the upper hand. Lastly, as far as Oscar is concerned there is a problem of operational procedure: Verdi created a role that was very similar to that of Cherubino, which goes back to barely one hundred years earlier, when the vocal parts were distributed differently and were less realistic. In Verdi's days, *Un ballo in maschera* was less successful than his other masterpieces, and this was also because of the difficulty in finding an opera soprano who was suitable to this figure. Overall, I think this is a central role, and instead of 'charging' it theatrically to justify it on the stage, I wanted to characterise it for its naivety: it is the voice of the people and of truth. (*l.m.*)

Leggendo il libretto

Come è noto il libretto di *Un ballo in maschera* – ovvero la rielaborazione/adattamento in versi italiani di *Gustave III, ou Le Bal masqué* di Eugène Scribe, andata in scena all'Opéra di Parigi il 27 febbraio 1833 con la musica di Daniel Auber – ha avuto una gestazione piuttosto complessa, dovuta esclusivamente alle richieste di modifica formulate dalla censura, prima napoletana (l'opera era stata richiesta dall'impresario Vincenzo Torelli per il San Carlo di Napoli) poi pontificia (il debutto avviene al Teatro Apollo di Roma il 17 febbraio 1859). L'autore del testo, il drammaturgo veneto **Antonio Somma** (Udine, 1809 – Venezia, 1864), è stato costretto a spostare più volte nel tempo e nello spazio la vicenda storica di **Gustavo III** di Svezia, monarca illuminato e riformatore contro cui l'aristocrazia più reazionaria, ostile alle sue aperture sociali e culturali, nel 1792 ordisce una congiura: ferito gravemente il 16 marzo durante una festa da ballo a Stoccolma, città dove era nato nel 1746, muore a seguito di quell'attentato tredici giorni dopo. Le autorità partenopee chiedono di trasformare il sovrano in duca, contestano la relativa vicinanza all'epoca loro coeva e ordinano di retrodatare al secolo XIV la narrazione collocandola in un luogo nordico che non sia un regno, adducendo tra i motivi anche la scarsa 'credibilità' che avrebbe potuto avere la profezia di una strega alla fine del Settecento. Il librettista accetta di intervenire, ambientando in Pomerania, prima nel XIII e poi nel XVII secolo, *La vendetta in domino*, cioè la nuova versione emendata, che però viene ancora respinta dai censori. Siamo all'inizio del 1858, e la situazione dà luogo a un nuovo stallo nella gestazione, cui

con ogni probabilità (l'attribuzione non è del tutto sicura) cerca di porre rimedio il poeta di stanza al San Carlo, Domenico Bolognese, dando origine a un'ulteriore riscrittura, *Adelia degli Adimari*, ambientata nel 1385 a Firenze, dove sono però censurati, tra molte altre cose, il personaggio del paggio, la scena della strega e quella del sorteggio, nonché la stessa festa mascherata, cioè gli elementi cui Verdi tiene di più e che maggiormente si avvicinano alle sue **rinnovate esigenze drammaturgiche**. È lo stesso compositore infatti a rifiutare quest'ipotesi e a proporre *La vendetta in domino* a Vincenzo Jacovacci, gestore dell'Apollo, convinto che a Roma il soggetto non avrebbe subito resistenze. Invece anche qui il libretto incontra problemi a passare la censura, trasmigrando dapprima nel Caucaso con il titolo di *Il conte di Gothemburg*, e poi infine nella Boston della fine del Seicento, punto d'approdo definitivo. Da notare che lo stesso soggetto, con libretto dell'esperto Salvatore Cammarano, è trattato da **Saverio Mercadante** nel *Reggente*, che va in scena quindici anni prima al Teatro Regio di Torino (2 febbraio 1843): qui l'azione è collocata in Scozia alla fine del XVI secolo.

La **trasformata ambientazione**, tuttavia, non pregiudica né la struttura musicale né il carattere generale del racconto scenico. Attraverso alcuni accorgimenti, **tra cui il cambiamento dei nomi dei protagonisti**, che perdono il loro carattere marcatamente nordico, Somma procede alla revisione del libretto, **modificando** senza troppa fatica **anche i luoghi dove il dramma si svolge**: in principio, a «una sala nella dimora del re» sostituisce «una sala nella casa del governatore»; al «campo solitario

appiè d'un colle scosceso», dove ha inizio il secondo atto, aggiunge appena la locuzione incidentale «nei dintorni di Boston»; il ballo, in entrambe le versioni, avviene in una «vasta e ricca sala da ballo splendidamente illuminata, e parata a festa». La differenza più sostanziale consiste in un aggettivo utilizzato per descrivere colui che sarà l'omicida di Gustavo/Riccardo: al posto del capitano Anckarström ritroviamo «Renato, creolo, segretario di Riccardo e sposo di Amelia». C'è dunque una connotazione in più, dovuta a quel termine, **creolo**, che se pur si trova anche in altre parti del copione, riferito alle «giovani creole» che compongono alcune delle «coppie danzanti», qui va a investire direttamente il segretario del governatore, nonché suo vero e unico antagonista, oltre che marito della donna che Riccardo ama ricambiato. La parola ha un ampio margine di ambiguità, a seconda dell'etimologia che le si accosta. «Creolo» infatti, nel Seicento indicava i nati nelle Americhe (soprattutto quelle meridionali) da famiglie europee, per distinguerli dagli autoctoni. Tuttavia la locuzione progressivamente è passata a indicare più genericamente i **meticci**, vale a dire coloro che nascono da padre bianco e madre india o afroamericana. La presenza di persone di colore, dunque, pur essendo plausibile già nella Svezia all'alba dell'Ottocento, in territorio statunitense assume connotati diversi, investendo una parte considerevole della popolazione, e facendo inevitabilmente riferimento alle tensioni razziali dovute al fenomeno dello **schiavismo**. Più in generale, il tema della razza e della discriminazione si incontra anche nella scena del giudice, che intende esiliare Ulrica accusandola di stregoneria: egli infatti, nel chiederne la condanna, usa termini esplicitamente razziali (e razzisti) ascrivendola all'«immondo sangue dei negri» (atto I, scena 4). La figura di questa potente maga-indovina trova nel Nuovo Mondo una caratterizzazione differente, che la rende più vicina ai **culti spiritici afro-americani** che all'immaginario gotico-fiabesco dell'Europa settentrionale.

L'«americanizzazione» della vicenda, che elimina ogni traccia di attendibilità storica, si ripercuote necessariamente sul profilo dei personaggi, a cominciare dai loro profili biografici. Su Renato

«creolo» si è già detto, ma anche Riccardo, il governatore, è caratterizzato con precisione. Figura tra le più complesse del mondo verdiano, contraddistinta com'è all'inizio da una leggerezza gioiosa (da alcuni accostata alla sfrontatezza presuntuosa e misogina del duca di Mantova del *Rigoletto*) e dimostrando invece poi grande maturità sentimentale e senso del dovere e dello Stato, Riccardo nell'elenco dei personaggi iniziale è definito «**conte di Warwick**», e appartiene dunque a **una delle cariche onorifiche più antiche d'Inghilterra**, quella appunto di Warwick, istituita per la prima volta nel lontano 1088, e in seguito rielargita dalla corona altre tre volte a casate differenti in un periodo che va dalla fine dell'XI alla metà del XX secolo. Il prestigio del titolo si lega anche al celebre castello, edificato già nel 914 e più volte assunto a simbolo della potente famiglia. Anche se nella terza «rinascita» del titolo, ereditato dalla casata Rick nel 1618, non compare alcun Richard cui poter riferire il nostro protagonista, la sua provenienza da una delle istituzioni nobiliari britanniche più in vista è assicurata. La contea, situata nella regione delle Midlands occidentali, attualmente è denominata Warwickshire, e al suo interno si trova Stratford-upon-Avon, la città natale di William Shakespeare.

In realtà Riccardo è l'unico ad avere un blasone storicamente attestato e indubitabilmente distinguibile. Così non è per i suoi più acerrimi nemici, **Samuel** e **Tom**. Tuttavia l'origine del loro risentimento verso il protagonista sembra comunque avere a che fare con il loro **passato precoloniale**, e dunque alla loro comune appartenenza alla corona inglese. Anche se il poeta non offre molti elementi che permettano di comprendere appieno le dinamiche dell'odio che intercorre tra questa coppia di nobili e il governatore – come potrebbe essere ad esempio l'appartenenza a fazioni politiche diverse – tracce ne sono le due affermazioni esclamate rivendicando per sé il diritto di uccidere Riccardo. Alla supplica di Renato – che intende con l'omicidio riscattare l'onore suo e della propria sposa – Samuel replica: «No, Renato: l'avito castello a me tolse, / e tal dritto a me spetta», subito incalzato da Tom, che fa valere le sue ragioni affermando: «Ed a me, cui spegneva il fratello, / cui decenne

agonia di vendetta / senza requie divora, qual parte / assegnaste?» (entrambe le citazioni si trovano nel terzo atto, alla terza scena). I due congiurati, dunque, covano un **astio antico e feroce**, che poggia le sue radici su avvenimenti che appartengono al passato e alla storia delle loro famiglie, come mostra inequivocabilmente l'aggettivo «avito» a indicare il fantomatico maniero sottratto da Riccardo alla sua famiglia, e l'altrettanto palese frase «Ed a me [...] cui decenne agonia di vendetta [...] senza requie divora». Ma se solo verso la fine dell'opera è palesata l'origine di questo odio irriducibile, un'ambigua e inquietante avvisaglia di essa si trova già all'inizio (atto I, scena 1): come in risposta al coro di «ufficiali e gentiluomini» che inneggia a Riccardo («Posa in pace, a' bei sogni ristora, / o Riccardo, il tuo nobile cor. / A te scudo su questa dimora / sta d'un vergine mondo l'amor»), cantando in duo e accompagnati dai loro seguaci, Samuel e Tom minacciano **vendetta**: «E sta l'odio, che prepara il fio, / ripensando ai caduti per te. / Come sperì, disceso l'oblio / sulle tombe infelici non è».

Un personaggio che al contrario potrebbe idealmente rappresentare le istanze del Nuovo Mondo è **Oscar**, il paggio che accompagna costantemente Riccardo e di cui diviene, nonostante le umili origini, ascoltato consigliere. Sorta di 'portavoce' del popolo, tra ingenuità e vitalità, Oscar occupa uno spazio per nulla marginale all'interno dell'opera, divenendo il contraltare comico del dramma, in una duplicità di registri che Verdi, a livello drammaturgico, ricerca con tenacia proprio a partire da *Un ballo in maschera*. A questo proposito, Julian Budden, in *Le opere di Verdi* (volume secondo, *Dal Trovatore alla Forza del destino*, Edt, Torino 1986) afferma: «Sul versante della brillantezza troviamo, insieme a Riccardo, il paggio Oscar, quasi un prolungamento della personalità del protagonista nel registro di soprano». Nella sua dimensione *en travesti* il fanciullo diviene erede del ruolo del **paggio** sette-ottocentesco, figura sessualmente ambigua che ha il suo 'archetipo' nel **Cherubino mozartiano**, e si sviluppa rapidamente soprattutto Oltralpe, dall'Urbain degli *Huguenots* di Meyerbeer allo Stèphano del *Roméo et Juliette* di Gounod, per citare due soli esempi (cui si può aggiungere,

in Italia, lo Smeton dell'*Anna Bolena* di Donizetti). Verdi dunque attinge dall'opera francese – ancora Budden nota che «*Un ballo in maschera* abbonda di gallicismi, specie le scene in cui sono protagonisti Riccardo e la sua corte, ed entrambi gli 'a solo' di Oscar sono nello stile dei *couplets* francesi» – per creare un personaggio funzionale all'evoluzione della sua drammaturgia musicale. Insieme a quello di Amelia, Oscar – che, nella sua leggerezza sognante evoca, per alcuni tratti, anche il **Puck** del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare – è l'unico nome che dalla versione 'svedese' dell'opera passa a quella 'americana': nella **mitologia irlandese** è il libero ed esuberante figlio del poeta guerriero Oisín e della regina Niamh.

Non è forse del tutto casuale, anche se non si posseggono molti elementi al riguardo, la scelta di **Boston** come epicentro dell'azione drammatica. Nello spostare in America la vicenda, Verdi e Somma scelgono una città tra le più antiche del Nuovo Mondo, fondata nel 1630 dai coloni puritani che – perseguitati in patria – scelgono l'opzione coloniale guidati da una figura carismatica come **John Winthrop** (1588-1649), nobile invisito al re Carlo V per le sue accese posizioni conservatrici e religiosamente intransigenti. Winthrop, teologo e predicatore, ma anche abile uomo politico, trasforma l'insediamento in colonia nel 1636, dandole il nome di Massachusetts Bay, e divenendone poi governatore per dodici volte nell'arco di un quindicennio. Centro fiorente e culturalmente all'avanguardia, Boston è famosa per il ruolo centrale ricoperto nel processo che porterà all'indipendenza delle colonie dalla madrepatria. Proprio qui si svolge infatti uno dei primi atti simbolici di ribellione, il celebre **Boston Tea Party**: per protestare contro il *Tea Act*, cioè il sostanziale 'monopolio' concesso dalla corona britannica alla Compagnia Inglese delle Indie Orientali sulla commercializzazione del tè – quest'ultima, che trasportava la merce dalla Cina, era di fatto libera da imposte, che invece gravavano pesantemente sui coloni –, alcuni giovani, appartenenti al gruppo patriottico «Sons of Liberty», travestiti da indiani Mohawk assalgono nel porto della città tre navi della citata Compagnia, gettando a mare il loro prezioso carico e scatenando pesanti

reazioni da parte dell'Inghilterra. Questo primo focolaio di rivolta sarà fondamentale nei successivi avvenimenti che portano alla Dichiarazione d'Indipendenza degli Stati Uniti, siglata il 4 luglio 1776.

La prima delle personalità femminili che incontriamo è l'inquietante **Ulrica**, disprezzata dal Giudice – come si diceva – per le sue illecite attività divinatorie così come per il colore della sua pelle. A dispetto delle sue origini, il nome ha una netta ascendenza germanica (Ulrich), ed è composto da due parole antiche, *uodal* (patrimonio, eredità) e *ric* (potere), e la traduzione italiana più calzante potrebbe essere «potente per ricchezze». Questa donna, al di fuori delle convenzioni sociali, che compariva anche nella versione svedese con il nome di Arvidson, presenta una notevole complessità. All'inizio, inserita al centro del suo regno, l'«abituato dell'indovina», sembra profondamente in sintonia con le **forze infernali**, come è evidente dalle invocazioni che «come ispirata» pronuncia al suo primo ingresso in scena (atto I, scena 6): «Re dell'abisso affrettati, / precipita per l'etra, / senza librar la folgore / il tetto mio penetra. / Omai tre volte l'upupa / dall'alto sospirò; / la salamandra ignivora / tre volte sibilò... / E delle tombe il gemito / tre volte a me parlò!». Quest'invito sembra un'evocazione del **maligno** in piena regola, che infatti poco oltre risponde alla chiamata (atto I, scena 7): «È lui, è lui! Ne' palpiti / come risento adesso / la voluttà riardere / del suo tremendo amplesso! / La face del futuro / nella sinistra egli ha. / M'arise al mio scongiuro, / rifolgorar la fa: / nulla, più nulla ascondersi / al guardo mio potrà!». Investita dai poteri oscuri, afferma insomma Ulrica, potrà leggere nel futuro di ognuno. L'atmosfera, in un contesto del genere, dovrebbe essere **tetra e angosciosa**, ma, già in queste prime scene, al posto dell'orrore e dello sgomento di fronte alle forze demoniache e alla magia 'nera', si respira un'aria leggera e quasi giocosa, che scorrerà parallela alla dimensione tragica in tutta l'opera. Ulrica, infatti, è amata dal popolo, che è composto di donne e fanciulli lì riuniti quasi come davanti a un evento spettacolare. La loro reazione alle parole magiche è tutt'altro che atterrita. E infatti esclamano in coro: «Evviva la maga». Del resto, anche poco prima

(scena 4), Oscar perorando l'assoluzione di Ulrica presso Riccardo fornisce una descrizione gioiosa e divertita delle sue capacità divinatorie: «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!» La lontananza con il mondo 'ossianico' e infero è totale, e si rafforza nel secondo momento del canto del paggio, subito successivo: «Chi la profetica / 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!». La maga, dunque, appare più come un **nume benefico** che come un demone malvagio. Immane, in un contesto 'nero', pur se depotenziato, la presenza della povera **upupa**, che da mite volatile diurno Foscolo trasformò in frequentatrice notturna dei *Sepolcri*.

Meno interessante si presenta **Amelia**, che non sembra raggiungere, a livello drammaturgico, l'altezza drammatica di molte altre donne verdiane. Virtuosa, devota al marito e allo stesso tempo innamorata di Riccardo, invoca l'oblio sulla propria passione e per questo supplica Ulrica (atto I, scena 1):

ULRICA Che v'agita così?

AMELIA Segreta, acerba
cura che amor destò...

[...]

ULRICA E voi
cercate?

AMELIA Pace... svellermi dal petto
chi si fatale e desiato impera!
Lui, che su tutti il ciel arbitro pose.

Anche nel successivo svolgimento della vicenda, la donna subisce passivamente le decisioni prese da altri per lei: Renato la condanna a morte per tradimento, e lei lo implora soltanto di poter salutare un'ultima volta il figlio; Riccardo decide di rimandarla in Inghilterra con il marito. Amelia simboleggia, in un certo modo, **la lotta tra virtù e passione**, ma resta un carattere meno incisivo rispetto agli altri. Più interessante risulta sul **versante musicale**, come annota Eduardo Rescigno in

quella fucina di informazioni che è il suo *Vivaverdi* (Bur, Milano 2012): «Vocalmente, questo soprano segna l'inizio di un'evoluzione che porterà Verdi verso il dramma musicale, con la progressiva rinuncia alle cabalette e al canto di agilità. [...] Il personaggio non ha molte sfaccettature: il librettista Somma avrebbe voluto per lei una cavatina per presentarcela nelle solite vesti dell'innamorata, forse alle prese con la tradizionale arpa, ma Verdi si oppose decisamente».

Nel suo complesso, il libretto presenta una diffusa **molteplicità di metri**. La collaborazione con Verdi, che pure stimava molto Somma, ha anche dei momenti di frizione, nei quali il compositore, dall'alto della sua esperienza, impone al poeta dei cambiamenti a versi e intere frasi che considera poco 'in linea' con la sua prassi drammaturgica. Somma, che già aveva impostato il testo per un *Re Lear* mai portato a termine da Verdi, accetta normalmente di buon grado i suggerimenti del maestro. Il librettista, che aveva chiesto di restare anonimo («Di una sola cosa debbo prevenirvi. Desidererei se non vi spiace conservare l'anonimo per questo lavoro, o supplirvi con un pseudonimo. Così scriverò con più libertà», Somma a Verdi, 13 ottobre 1857), soltanto di fronte alle restrizioni imposte dai censori napoletani reagisce con un moto d'orgoglio: «Levate e rimpastate come garba alla Censura se siete in tempo [...]: ma due cose esigo, l'una che invece del nome mio nel frontispizio figurì quello d'un altro: non bastando a me più l'anonimo dopo che tutti mi han trombettato per l'autore della poesia; l'altra che l'opera non si intitoli più "La vendetta in domino" ma altrimenti e come vi piacerà» (Somma a Verdi, 13 febbraio 1858). Per esaminare più nel dettaglio l'intervento di Verdi nei confronti di Somma sono utili alcuni stralci di lettere da lui inviate al librettista, dove risulta chiaro l'atteggiamento 'didattico' del compositore. Prendiamo ad esempio quanto scrive ricevendo una prima bozza del *Re Lear* (impresa ardua e incompiuta su cui si era cimentato anni prima, senza successo, anche Salvatore Cammarano): «Per fare della musica ci vogliono strofe per fare dei cantabili, strofe per concertare le voci, strofe per fare dei larghi, degli allegri, ecc. ecc. e tutto ciò alternato in

modo che nulla riesca freddo e monotono» (Verdi a Somma, 30 agosto 1853). Il tono è inequivocabile: Verdi, in un certo senso, 'insegna il mestiere' al drammaturgo. Lo stesso tipo di indicazioni Somma le riceve durante la prima stesura di *Un ballo in maschera*, quella ambientata in Svezia. Emblematiche le parole riservate alla profezia della maga (atto I, scena 10): «Tutto questo squarcio non è abbastanza scenico: 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 importanza, 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. Vi pregherei cambiarmi è *desso* – *ad esso*. Queste rime, essendo così vicine, suonano male in musica. Levate anche "Dio non paga il sabato". Credetemi: tutti i proverbi, gl'idiotismi ecc. ecc. sono pericolosi in teatro» (Verdi a Somma, 20 novembre 1857). Oltre a illustrare, se ce ne fosse bisogno, quanto Verdi fosse attento ai testi dei suoi libretti, queste parole testimoniano anche quanto si stesse sempre più definendo e affinando la sua concezione della drammaturgia musicale.



Giacomo Casa (1827-1887), Il ballo in maschera, affresco della Villa Revedin-Bolasco a Castelfranco Veneto. Casa è anche autore delle pitture dantesche nelle Sale Apollinee, poi coperte dai dipinti di Virgilio Guidi.

Il libretto e l'opera nel web

L'edizione originale Ricordi di *Un ballo in maschera* si incontra in:

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

Numerose versioni dell'epoca del libretto si possono facilmente trovare in:

<http://corago.unibo.it/libretti>, oppure in: <http://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/start/static.html>

operando una ricerca per titolo o ancora in:

<http://musicologia.unipv.it/collezionidigitali/ghisi/> seguendo l'ordine alfabetico

Come al solito, una facile consultazione divulgativa del testo in comodo formato PDF si può rinvenire in:

www.librettidopera.it

La partitura autografa (oltre a un ottimo inquadramento generale dell'opera, materiali audio e video, guida all'ascolto, rassegna stampa della prima e numerosa iconografia) è rintracciabile in:

<http://www.verdi.san.beniculturali.it/verdi/?lang=it>

Per accedere alla partitura in versione moderna: <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/scores.html>

La riduzione per pianoforte e canto si trova in: http://vc.lib.harvard.edu/vc/deliver/home?_collection=scores

Per un'ampia offerta di foto d'epoca, video, audio, bozzetti su *Un ballo in maschera* e su Verdi in generale digitare: <http://www.giuseppeverdi.it>

Per materiali audio (registrazioni di brani dell'opera) e iconografici (bozzetti e stampe) si può cercare anche in: <http://gallica.bnf.fr/>

Manifesti e materiali cartacei digitalizzati sono raccolti infine in: <http://www.europeana.eu/portal/>

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



TEATRO LA FENICE

Merccoledì 31 Ottobre 1866

Recita N. 1.

SI RAPPRESENTARÀ IL DRAMMA LIRICO IN TRE ATTI

UN BALLO IN MASCHERA

Musica del Maestro Cav. GIUSEPPE VERDI

PERSONAGGI	ATTORI	PERSONAGGI	ATTORI
RICHARDO, Conte di Warwick, Governatore di Londra	Sig. J. F. Rossi	SILVANO, marinaio	Sig. B. G. G. G.
RENATO, zio, suo signorile e agio	Sig. D. G. G. G.	SARIEL, amico del Conte	Sig. G. G. G.
ANIELLA	Sig. G. G. G. G.	TOM	Sig. G. G. G.
ELRICA, indovina di razza nera	Sig. G. G. G. G.	Un servo di Renato	Sig. G. G. G.
OSCAR, paggio	Sig. G. G. G. G.		Sig. G. G. G.

Deputati, Ufficiali, Militari, Cavalieri, Uomini, Donne, Bambini, Giuocatori, amatori di Musica e Balli, Sarti, Musicisti e Copisti d'attori

DOPO IL SECONDO ATTO DELL'OPERA avrà luogo l'Autore Mimica in cinque atti del Coreografo PASQUALE BIRRI

UN'AVVENTURA DI CARNOVALE A PARIGI

PERSONAGGI	ATTORI	PERSONAGGI	ATTORI
WILLIAM, giovane musicista	Paolo Giorza	POPPON	Bianco Chianone
EMILIO, musicista	Coppo Giorza	WILLIAM	Zaleno Soto
POPEYACK, musicista	Don Elio	MARTIN	Paolino Giorza
LEON WICKSON	Giulio Fabbri	LOREN	Nicola Scaglia
IGORIE, suo interprete	Giulio Fabbri	TIRILIASTO	Giulio Scaglia
MARINA CHEVREUIL	Maria Fontana	ERNE	Edoardo Giorza
MARINA CHEVREUIL	Filippo Fontana	LEON	Mariano Fabbri
MARIN	Giulio Fontana	FRAN	Orlando Giorza

Dance - Spagnoli - Ballate - Finché - Germani - Russiani - Musichisti - Pajaggi, ecc. U' Atmos di Parigi.

La Musica del Cav. Maestro PAOLO GIORZA.

Diretto: F.lli della Gestate e Galathea, impreso dalla Signora Carolina Pirelli, Renato Chianone e Isidoro di mezzo creatore. Sotto il titolo, impreso da Carolina Pirelli. — con il Teatro delle Molle, impreso da Carolina Pirelli, Spinali e Isidoro di mezzo creatore. Ballate — La Ballo Giorza, impreso da Carolina Pirelli, Renato e tutto il corpo di ballo. — con il Teatro delle Molle, impreso della Signora Pirelli, con tutto il corpo di ballo. Pirelli e Fontana, impreso della Signora Pirelli e Giorza. Pirelli e Fontana, impreso della Signora Pirelli, Renato e tutto il corpo di ballo. — con il Teatro delle Molle, impreso della Signora Pirelli, Renato e tutto il corpo di ballo. — con il Teatro delle Molle, impreso della Signora Pirelli, Renato e tutto il corpo di ballo. — con il Teatro delle Molle, impreso della Signora Pirelli, Renato e tutto il corpo di ballo. — con il Teatro delle Molle, impreso della Signora Pirelli, Renato e tutto il corpo di ballo.

Prezzo del V biglietto d'ingresso italiane Lire 4. Per piccoli fanciulli la metà.

Il Sig. Militari in Uniforma italiana Lire 2.50.

Gli Spagnoli non tutti s'incassano al prezzo di 20 centesimi di Lire 20 — moduli al Centro Zornani sotto le presentate moduli.

Si alza la Tela alle ore OTTO precise.

Per il Teatro del Teatro, Roma il Ottobre 1866.

S. E. I pagamenti si faranno in Moneta sarda e oro a d'argento.

L'Impreso di ROMA il 21 OTTOBRE 1866.

Locandina per la prima rappresentazione di Un ballo in maschera al Teatro La Fenice, 1866. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Con la serata di mercoledì 6 aprile 1859 l'attività del Teatro La Fenice viene sospesa in segno di protesta per la mancata annessione del Veneto al Regno d'Italia, seguita alla conclusione della seconda guerra d'indipendenza. E per di più la recita non doveva essere stata delle più memorabili, con la rappresentazione del *Saltimbanco* di Giuseppe Checchetelli per la musica di Giovanni Pacini, pur all'interno di una stagione (confezionata dall'impresa dei fratelli Marzi) che vedeva la ripresa della *Fausta* di Donizetti, di *Norma*, del *Profeta* e di *Una notte di festa*, con l'aggiunta dei balli *Gabriella la fioraia* e *Rodolfo di Gerolstein*. Come tutti sanno, interrompere l'attività teatrale è a lungo andare assolutamente pericoloso e foriero di pessime implicazioni: inevitabilmente ne ricavano un beneficio eventuali altri teatri concorrenti che possano rimanere aperti (e Venezia, come sappiamo, aveva più sale dedicate a questo scopo) e il pubblico di conseguenza tende a ricollocarsi altrove. In secondo luogo, fatto ancor più grave, le compagini orchestrali e corali ne risentono pericolosamente, tendendo a loro volta a cercare impiego in altre realtà. E ritornare indietro è sempre davvero molto difficile e faticoso.

La Fenice però è pur sempre il massimo teatro della città, e la sua riapertura verrà salutata il 31 ottobre 1866 dalla «Gazzetta di Venezia» con un articolo che ne festeggia i fasti:

Il Teatro La Fenice è riaperto. Per chi conosce un poco i costumi veneziani, questo è un avvenimento solenne. Il sangue torna a scorrere

per le vene; la vita rianima tutto ciò ch'era spento, richiama alla luce tutto ciò ch'era nascosto, agita gli elementi della nostra società, li unisce, li pone a contatto, li trasforma, li vivifica; dai ruderi del passato, fa sorgere gli elementi dell'avvenire: la società veneziana comincia a rivivere. Se vi dicessi che grande era l'aspettazione, vi ripeterei un luogo comune, che non avrebbe nemmeno il merito di essere vero. Per la maggior parte di coloro che rientravano in quella storica sala, dopo tanti anni di silenzio, lo spettacolo era la preoccupazione minore. Non era una prima rappresentazione, era un segno manifesto, palmare, di risurrezione.

Le vicende della terza guerra d'indipendenza sono note a tutti: nonostante le sconfitte dell'esercito italiano e le disfatte navali, il peso delle vittorie dell'alleato prussiano portò a una pace assai vantaggiosa per il Regno d'Italia, che se, da un lato, non poteva ottenere Trentino e gran parte del Friuli, dall'altro riusciva finalmente ad allargare i propri confini al Veneto. È anche in virtù di questi eventi che la Nobile Presidenza decise, anche in seguito a pressioni del Municipio, per l'apertura del teatro in occasione dell'autunno 1866.

Non erano stati peraltro soltanto motivi patriottici a determinare una chiusura tanto prolungata, checché se ne dica: lo scrittore spagnolo Pedro Antonio de Alarcón infatti dà ampio risalto alle molte voci che parlano di una chiusura non necessariamente risorgimentale e del tutto filoitaliana: da una parte le difficoltà economiche della Fenice erano effettivamente ben note, dall'altra i continui riferimenti (o le relative

letture) patriottiche di alcuni passi librettistici (la cui intenzione spesso, a dir la verità, non era poi così vera) imbarazzava non poco la prefettura, come lo stesso de Alarcón testimonia:

Secondo l'opinione di quelli che lo conoscono, è chiuso da tempo per ordine del governo austriaco in conseguenza delle manifestazioni o dei tumulti che si sono svolti lì. [...] [Gli artisti] erano strepitosamente applauditi dal pubblico veneziano che approfittava dell'occasione per cantare dai palchi e dalle poltrone, in coro con gli artisti, frasi magiche di ardente patriottismo che i governanti austriaci non potevano sopportare pazientemente.

Come che sia, la breve stagione (le recite sono solo una dozzina) viene formata come di tradizione con un occhio al ballo, che sarà *Un'avventura di carnevale a Parigi*, su coreografia di Paolo Giorza, e con le opere *Un ballo in maschera* e *Norma*; il completamento della rassegna, vista la prevista presenza in teatro di Vittorio Emanuele II, vide anche un inno di Jacopo Cabianca musicato da Antonio Buzzolla, all'epoca maestro della Cappella (non più ducale, non più imperiale ma a quel punto 'solo' reale) di San Marco. Come si può notare, non manca un lavoro che più o meno implicitamente solletica pruriti antiaustriaci (dove l'odio dei druidi per i romani dovrebbe alludere a quello degli italiani per gli austriaci; e quindi tacendo le questioni puramente amorose...).

Diverso il caso per *Un ballo in maschera*, lavoro come sappiamo originariamente assai contestato dalla censura partenopea, nel quale peraltro si assiste all'assassinio – perfettamente riuscito – del governatore di Boston da parte di Renato, accolto tra i ribelli anche se per un motivo legato al proprio rancore amoroso...

È una sorte curiosa quella che contraddistingue la storia del *Ballo in maschera* alla Fenice: quando vi approda nel 1866 è oramai un lavoro ben conosciuto al pubblico italiano e che, se ancora non era stato proposto ai soci del massimo Teatro veneziano, era solo a causa del suo prolungato periodo di chiusura. Giusta quindi la scelta

dell'impresa Bonola di aprire la pur breve stagione con questo titolo altisonante. E l'idea dell'apertura viene ripresa anche con la stagione di carnevale che si apriva la sera di Santo Stefano del 1867, storia puntualmente ripetuta nel 1939, in un teatro da poco a nuova conduzione, e altre volte ancora. Purtroppo la scadente compagnia di canto della sua prima fenicea lo portò a una impietosa caduta:

All'alzarsi della tela, all'intuonarsi di quella graziosa melodia, con cui incomincia il *Ballo in maschera* di Verdi, e che divenne sì popolare, il pubblico pareva un gran signore preoccupato, che ascolta per cortesia, me che appunto per ciò non è favorevolmente disposto per chi lo distoglie dalle sue idee predilette. Il suo malumore non tardò a farsi sentire e cominciarono ben presto i segni precursori di burrasca, che non si sa se spaventassero più gl'impresarii o gli artisti, accrescendo in questi visibilmente il timor panico ed il pallore. Alcuni irrequieti cominciarono al finale del primo atto a far sentire una parola tremenda, che condannava lo spettacolo irrimediabilmente; si sarebbe con pena riconosciuto il pubblico aristocratico del nostro grande teatro; la manifestazione si faceva sempre più chiassosa, e innanzi alle grida implacabili di Basta! Basta! Il ballo! Il ballo! si chiudevano, in omaggio al verdetto del pubblico, indifferenti ma crudeli le cortine del palcoscenico su questa esecuzione precipitata, e diremo anche un poco scortese.

Non bastarono paradossalmente i tentativi di risolvere la situazione con l'innesto di nuove voci prontamente e costosamente recuperate: vi fu al contrario pieno successo per *Norma*, successo e calore per la presenza dei reali d'Italia, ma *Un ballo in maschera* durò in scena solo cinque serate, davvero poche per un titolo così piacevole e poi così amato dai pubblici di mezzo mondo.

Un ballo in maschera al Teatro La Fenice

1. Riccardo; 2. Renato; 3. Amelia; 4. Ulrica; 5. Oscar; 6. Silvano; 7. Samuel; 8. Tom; 9. Un giudice; 10. Un servo d'Amelia

1866 – Stagione d'Autunno

31 ottobre 1866 (5 recite).

1. Carlo Vicentelli (Tommaso De Azula); 2. Alessandro D'Antonj; 3. Teresina De Giuli Borsi; 4. Marianna Antonietti (Giuseppina Flori); 5. Giuseppina Caruzzi Bedogni (Amalia Peroni); 6. Giovanni Reginato; 7. Cesare Dalla Costa; 8. Andrea Bellini; 9. Antonio Galletti – M° conc.: Franco Faccio; M° del coro: Domenico Acerbi; Scenografo: Battista Soardi e Aschieri; Vest.: Davide Ascoli.

1867-1868 – Stagione di Carnevale-Quaresima

26 dicembre 1867 (3 recite).

1. Filippo Patierno (Giovanni Sbriglia); 2. Luigi Merly; 3. Marcellina Lotti Dalla Santa; 4. Giuseppina Gavotti; 5. Carolina Mongini; 6. Andrea Bellini; 7. Giovanni Mitrovich; 8. Andrea Maffei; 9. Antonio Galletti – M° conc.: Nicola De Giosa; M° del coro: Domenico Acerbi; Scen.: Cesare Recanatini; Vest.: Davide Ascoli.

1939 – Stagione Lirica dell'anno XVII

10 gennaio 1939 (4 recite).

1. Arnaldo Bagnariol; 2. Armando Borgioli; 3. Gina Cigna; 4. Gilda Alfano; 5. Gianna Perea Labia; 6. Nino Manfrin; 7. Mattia Sassanelli; 8. Bruno Sbalchiero; 9. Luigi Cilla; 10. Luigi Cilla – M° conc.: Vittorio Gui; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Marcello Govoni; Scen.: Donatello Bianchini; All. scen.: Maggio Musicale Fiorentino

1945 – Stagione Lirica di Primavera

25 aprile 1945 (4 recite).

1. Mario Del Monaco; 2. Piero Biasini; 3. Mercedes Fortunati; 4. Amalia Bertola; 5. Sabina Actis-Orelia; 6. Alessandro Pellegrini; 7. Marco Stefanoni; 8. Francesco Verdi; 9. Enrico Baldan; 10. Enrico Baldan – M° conc.: Alfredo Simonetto; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Augusto Cardi.

1948-1949 – Stagione Lirica di Carnevale

26 dicembre 1948 (3 recite).

1. Mario Del Monaco; 2. Tito Gobbi; 3. Franca Sacchi; 4. Miriam Pirazzini; 5. Maria Erato; 6. Aristide Baracchi; 7. Silvio Maionica; 8. Enzo Fornaciari; 9. Sante Messina; 10. Guglielmo Torcoli – M° conc.: Arturo Lucon; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Aldo Mirabella Vassallo.

1959-1960 – Stagione Lirica Invernale

12 febbraio 1960 (3 recite).

1. Gianni Poggi (Luigi Ottolini); 2. Aldo Protti (Dan Jordachesco); 3. Marcella Pobbe (Barbara Leichesenring); 4. Adriana Lazzarini (Gina Consolandi); 5. Dora Gatta (Maria Giovanna); 6. Uberto Scaglione; 7. Marco Stefanoni; 8. Giovanni Antonini; 9. Ottorino Begali; 10. Augusto Veronese – M° conc.: Fernando Previtali; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Walter Boccaccini.

1964-1965 – Stagione Lirica Invernale

19 dicembre 1964 (3 recite).

1. Enzo Tei; 2. Mario Zanasi; 3. Antonietta Stella; 4. Rena Garaziotti; 5. Gianna Galli; 6. Guido Fabbris; 7. Alessandro Maddalena; 8. Giovanni Antonini; 9. Mario Guggia; 10. Ottorino Begali – M° conc.: Vittorio Gui; M° del coro: Corrado Mirandola; Reg.: Carlo Maestrini.

1971 – Stagione Lirica

31 gennaio 1971 (4 recite).

1. Carlo Bergonzi; 2. Lorenzo Saccomani; 3. Rita Orlandi Malaspina; 4. Adriana Lazzarini; 5. Daniela Mazzucato Meneghini; 6. Alessandro Cassis; 7. Massimiliano Malaspina; 8. Francesco Signor; 9. Ottorino Begali; 10. Guido Fabbris – M° conc.: Nino Sanzogno; M° del coro: Corrado Mirandola; Reg.: Carlo Maestrini; Scen. e cost.: Lorenzo Ghiglia.

1973-1974 – Stagione Lirica

23 aprile 1974 (6 recite).

1. Luciano Pavarotti; 2. Mario Sereni; 3. Rita Orlandi Malaspina; 4. Rosa Laghezza (Julijana Anastasievic); 5. Maria Rosa Nazario; 6. Bruno Dal Monte; 7. Massimiliano Malaspina; 8. Giovanni Antonini; 9. Guido Fabbris; 10. Nereo Ceron –

CITTA' DI VENEZIA
TEATRO LA FENICE
 ENTE AUTONOMO

STAGIONE LIRICA DELL'ANNO XVII
MARTEDÌ 10 GENNAIO 1939 - ORE 21
Messa R. 1 (Terza A-C)

INAUGURAZIONE DELLA STAGIONE
PRIMA RAPPRESENTAZIONE
per celebrazione di 100 ANNI DI ARISTOCRAZIA

UN BALLO IN MASCHERA
 Musica di GIUSEPPE VERDI
(in 3 atti)

PERSONAGGI

Riccardo, Governatore di Rosena	Antonio Bagnariol
Romolo, creolo, suo segretario	Armando Borgiali
Amelia, sposa di Renato	Gina Cigna
Ulrica, indovina di razza nera	Gilda Alfano
Oscar, pazzo	Gianna Perea Labia
Silvato, marinaio	Nino Manfredi
Santuzi, nani del Castello	Mattia Sassanelli
Tore	Bruno Sbalchiero
Un giudice	
Un servo d'Amelia	Luigi Cilla

Messa concertistica - Direttore d'orchestra
VITTORIO GUI

PREZZI

Platea di prima fila	100	Platea di prima fila (sotto)	50
Platea di prima fila (sopra)	75	Platea di prima fila (sopra)	35
Platea di seconda fila	50	Platea di seconda fila (sopra)	25
Platea di terza fila	25	Platea di terza fila (sopra)	15
Platea di quarta fila	15	Platea di quarta fila (sopra)	10
Platea di quinta fila	10	Platea di quinta fila (sopra)	5
Platea di sesta fila	5	Platea di sesta fila (sopra)	3

VEDI GIORNATA 11 GENNAIO 1939 - ORE 21 PRECISE
Messa R. 1 (Terza A-C)

CARMEN
 di GEORGES BIZET
 Musica concertistica e direttore d'orchestra VITTORIO GUI

M° conc.: Nino Sanzogno; M° del coro: Corrado Mirandola; Reg.: Marco Parodi; Scen. e cost.: Mischa Scandella.

1999 – Stagione di Lirica e Balletto
 Venezia, PalaFenice al Tronchetto
 22 aprile 1999 (7 recite).

1. Gustavo III, Re di Svezia (Riccardo) Michael Sylvester (Renato Mario Malagnini); 2. Il capitano Ankarstöm (Renato) Giorgio Zancanaro; 3. Amelia Françoise Pollet (Angela Brown); 4. Arvidson (Ulrica) Elena Zaremba; 5. Eteri Lamoris (Daniela Schillaci); 6. Christian (Silvano) Andrea Zese; 7. Conte de Horne (Samuel) Marco Spotti; 8. Conte Ribbing (Tom) Piotr Nowacki; 9. Oslavio Di Credico; 10. Mario Guggia – M° conc.: Isaac Karabtchevsky; M° del coro: Giovanni Andreoli; Reg.: Stephen Lawless; Scen.: Oscar Kokoschka; Cost.: Claudia Calvaresi.

* pur mantenendo sulle locandine il titolo *Un ballo in maschera*, per l'occasione vennero utilizzati i personaggi del *Gustavo III* di Scribe.

Locandina di Un ballo in maschera al Teatro La Fenice, 1939. Archivio storico del Teatro La Fenice.



La sala grande del Teatro La Fenice in occasione di una recita di Un ballo in maschera, 1939. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena di Un ballo in maschera al Teatro La Fenice, 1939. Direttore Vittorio Gui, regia di Marcello Govoni, allestimento del Maggio Musicale Fiorentino. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena di Un ballo in maschera al Teatro La Fenice, 1945. Direttore Alfredo Simonetto, regia di Augusto Cardì. Interpreti principali: Mario Del Monaco (Riccardo), Piero Biasini (Renato), Mercedes Fortunati (Amelia). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena di Un ballo in maschera al Teatro La Fenice, 1948. Direttore Arturo Lucon, regia di Aldo Mirabella Vassallo. Interpreti principali: Mario Del Monaco (Riccardo), Tito Gobbi (Renato), Franca Sacchi (Amelia). Archivio storico del Teatro La Fenice.

CITTÀ DI VENEZIA
Teatro LA FENICE
FONDATO NEL 1792
Mantovani 1884-87

INAUGURAZIONE DELLA
STAGIONE LIRICA INVERNALE

SABATO 19 DICEMBRE 1964 - ore 21 prec.
(Manifestazione n. 36 IN ABBONAMENTO - PRIMA)

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

**UN BALLO
TUTTO ESAURITO
IN MASCHERA**

Melodramma in tre atti di Antonio Tomasi
Musica di GIUSEPPE VERDI
(G. Ricordi & C.)

Personaggi e Interpreti

<p>RICCARDO, Conte di Warwick, Contestatore di Boazze. RENATO, erede, suo argenteo AMELIA, sposa di Renato ULRICA, indovina di nome vero OSCAR, puggia SILVANO, marinaio SAMEL, TOM, amici del Conte UN GIUDICE UN SERVO di AMELIA</p>	<p>ENZO TEI SARAH ZANON ANTONETTA STELLI RENA GARARINOTI GIANA GALLI GUIDO FARMIS ALESSANDRO MANDALENA GIOVANNI ANTONINI MAURO CUGLIA OTTORINO BRUGLI</p>
--	---

Figurali - Filiali - Music - Libretto - Teatro - Roma e Napoli
Azzurri di Ricordi & Co. - Roma - Milano e Parigi (Ricordi)
Stampa ed ediz. in Italia dalla fine del secolo XIX

Balletto Coreografato e Diretto

VITTORIO GUI
Regista: **CARLO MAESTRINI**

Libretto del Conte **CONRADO MISCOMOLA** Coreografia **MARIELLA TURITTO**
Scenari del Teatro dell'Opera di Roma, sui disegni di George Worlock
Musica (libretto di poltronieri) **Roberto Cossini** Musiche (libretto) **Franco Faverio**
Musica (scenari) **Giuseppe De Donat - Carlo D'Amico - Francesco Luzzi - Renato Ghisleri**
Musica di scena e orchestra (libretto) **Mauro Baccini** Balletto (scenari) **Renzo Capponi**

Spettacolo della serata: **ANTONETTA STELLI**
Cappi (scenari) e poltronieri: **LUIGI LANDINI** - Musiche della serata: **PIERLUIGI FABBRO**
Musica (libretto) **ROBERTO COSSINI**

Scenari: **Roberto Cossini** - Musiche (libretto) **Franco Faverio** - Coreografia: **Mauro Baccini**
Musica (scenari) **Giuseppe De Donat - Carlo D'Amico - Francesco Luzzi - Renato Ghisleri**

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
e CONCERTO LIGIERE AL MELO
DURANTE L'ESECUZIONE È VIETATO L'UCCIDIO IN PALCA

PREZZI (tassa compresa)		
PALCA (prima loggia sopra)	7,000	Palca (prima loggia sopra) e loggia
PALCA 2 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15 - 16 - 17 - 18 - 19 - 20 - 21 - 22 - 23 - 24 - 25 - 26 - 27 - 28 - 29 - 30 - 31 - 32 - 33 - 34 - 35 - 36 - 37 - 38 - 39 - 40 - 41 - 42 - 43 - 44 - 45 - 46 - 47 - 48 - 49 - 50 - 51 - 52 - 53 - 54 - 55 - 56 - 57 - 58 - 59 - 60 - 61 - 62 - 63 - 64 - 65 - 66 - 67 - 68 - 69 - 70 - 71 - 72 - 73 - 74 - 75 - 76 - 77 - 78 - 79 - 80 - 81 - 82 - 83 - 84 - 85 - 86 - 87 - 88 - 89 - 90 - 91 - 92 - 93 - 94 - 95 - 96 - 97 - 98 - 99 - 100	22,000	17,00
PALCA 1 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15 - 16 - 17 - 18 - 19 - 20 - 21 - 22 - 23 - 24 - 25 - 26 - 27 - 28 - 29 - 30 - 31 - 32 - 33 - 34 - 35 - 36 - 37 - 38 - 39 - 40 - 41 - 42 - 43 - 44 - 45 - 46 - 47 - 48 - 49 - 50 - 51 - 52 - 53 - 54 - 55 - 56 - 57 - 58 - 59 - 60 - 61 - 62 - 63 - 64 - 65 - 66 - 67 - 68 - 69 - 70 - 71 - 72 - 73 - 74 - 75 - 76 - 77 - 78 - 79 - 80 - 81 - 82 - 83 - 84 - 85 - 86 - 87 - 88 - 89 - 90 - 91 - 92 - 93 - 94 - 95 - 96 - 97 - 98 - 99 - 100	10,000	8,00
PALCA 2 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15 - 16 - 17 - 18 - 19 - 20 - 21 - 22 - 23 - 24 - 25 - 26 - 27 - 28 - 29 - 30 - 31 - 32 - 33 - 34 - 35 - 36 - 37 - 38 - 39 - 40 - 41 - 42 - 43 - 44 - 45 - 46 - 47 - 48 - 49 - 50 - 51 - 52 - 53 - 54 - 55 - 56 - 57 - 58 - 59 - 60 - 61 - 62 - 63 - 64 - 65 - 66 - 67 - 68 - 69 - 70 - 71 - 72 - 73 - 74 - 75 - 76 - 77 - 78 - 79 - 80 - 81 - 82 - 83 - 84 - 85 - 86 - 87 - 88 - 89 - 90 - 91 - 92 - 93 - 94 - 95 - 96 - 97 - 98 - 99 - 100	15,000	12,00
LOGGIA 1 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15 - 16 - 17 - 18 - 19 - 20 - 21 - 22 - 23 - 24 - 25 - 26 - 27 - 28 - 29 - 30 - 31 - 32 - 33 - 34 - 35 - 36 - 37 - 38 - 39 - 40 - 41 - 42 - 43 - 44 - 45 - 46 - 47 - 48 - 49 - 50 - 51 - 52 - 53 - 54 - 55 - 56 - 57 - 58 - 59 - 60 - 61 - 62 - 63 - 64 - 65 - 66 - 67 - 68 - 69 - 70 - 71 - 72 - 73 - 74 - 75 - 76 - 77 - 78 - 79 - 80 - 81 - 82 - 83 - 84 - 85 - 86 - 87 - 88 - 89 - 90 - 91 - 92 - 93 - 94 - 95 - 96 - 97 - 98 - 99 - 100	12,000	10,00
LOGGIA 2 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15 - 16 - 17 - 18 - 19 - 20 - 21 - 22 - 23 - 24 - 25 - 26 - 27 - 28 - 29 - 30 - 31 - 32 - 33 - 34 - 35 - 36 - 37 - 38 - 39 - 40 - 41 - 42 - 43 - 44 - 45 - 46 - 47 - 48 - 49 - 50 - 51 - 52 - 53 - 54 - 55 - 56 - 57 - 58 - 59 - 60 - 61 - 62 - 63 - 64 - 65 - 66 - 67 - 68 - 69 - 70 - 71 - 72 - 73 - 74 - 75 - 76 - 77 - 78 - 79 - 80 - 81 - 82 - 83 - 84 - 85 - 86 - 87 - 88 - 89 - 90 - 91 - 92 - 93 - 94 - 95 - 96 - 97 - 98 - 99 - 100	1,500	1,00

Per informazioni rivolgersi alla Segreteria del Teatro La Fenice - Telefoni 25.191 - 24.072

Amministrazione - 1968 - Sede: S. Moisé, Venezia (tel. 041.5201 e 1417)

Locandina di Un ballo in maschera al Teatro La Fenice, 1964. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena di Un ballo in maschera al Teatro La Fenice, 1964. Direttore Vittorio Gui, regia di Carlo Maestrini. Archivio storico del Teatro La Fenice. In alto: Antonella Stella ed Enzo Tei. In basso: Vittorio Gui e Antonella Stella.



In questa e nella successiva pagina: foto di scena di Un ballo in maschera al Teatro La Fenice, 1974. Direttore Nino Sanzogno, regia di Marco Parodi. Interpreti principali: Luciano Pavarotti (Riccardo), Mario Sereni (Renato), Rita Orlandi Malaspina (Amelia). Archivio storico del Teatro La Fenice.





Foto di scena di Un ballo in maschera al PalaFenice al Tronchetto, 1999. L'allestimento con la regia di Stephen Lawless riporta l'azione a Stoccolma con Gustavo III re di Svezia come protagonista. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Un'opera di contrasti

di Mauro Masiero

La musica – perlomeno quella colta occidentale nella sua fruttuosa epoca tonale – vive di contrasti, polarità, conflitti; si può asserire che il dinamismo generato dal continuo gioco di tensioni e risoluzioni sia il linguaggio ideale attraverso cui un'azione drammatica fatta di concordie e opposizioni può prendere vita, com'è il caso del melodramma. *Un ballo in maschera* è probabilmente una delle più 'melodrammatiche' tra le opere verdiane, in cui soprano e tenore sono protagonisti di una vicenda il cui fulcro è la passione amorosa nella sua manifestazione più ineluttabile intrecciata a una scelta compiuta in nome della politica. Sul dilemma centrale del dramma si concentra il primo grande dissidio, da cui germinano innumerevoli altri contrasti: Riccardo – illuminista e disincantato, campione di buon governo, ironico e mondano – ama la moglie del suo amico più fidato e sa che nulla può spegnere tale sentimento. Ne è consapevole al punto da decidere di agire contro la malsana passione concedendo all'amata Amelia e al fido Renato l'agognato ritorno in Inghilterra. Riccardo non può però sospettare che l'irrazionalità del suo sentimento sia tanto totalizzante da coincidere con il destino, da cui – ironia della sorte, è il caso di dire – viene sopraffatto. L'*ananke* vaticinata da Ulrica conduce a un'inevitabile sintesi il dissidio interno al conte, che muore da eroe della ragion di Stato, come la musica del finale terzo rende esplicito. È infatti attraverso lo stile, il suono e le forme che Verdi istilla vita in tali contrasti, arricchendo di sfaccettature e profondità un libretto che – per le travagliate vicende della sua stesura – non sventa per valore letterario.

Tentiamo di percorrere l'opera individuando le contraddizioni su cui vive la vicenda, per capire come Verdi usi orchestra, voci e forme in funzione della drammaturgia. È chiara sin dall'*ouverture* la presenza di tinte nettamente contrapposte: elementi rarefatti e acuti degli archi pizzicati e il moto di oboi e flauti introducono un motivo morbido e sereno, che confluisce quasi bruscamente in uno spigoloso tema di fuga, quindi ancora un momento melodico mondano e salottiero che si gonfia in frasi legate e colme di slancio, per poi lasciare nuovamente spazio, come un presagio funesto, al fugato. Compattezza, varietà ed eterogeneità stilistica caratterizzano le brevi pagine introduttive, sommario della vicenda che si va dipanando.

I due cori che aprono l'opera non potrebbero essere più esemplificativi nell'ambito di un discorso sui contrasti: il primo, che dà voce ai generali e ai sostenitori di Riccardo, procede omoritmico e accordale, quasi un corale che – con il suo incedere pacato – conferisce un'immagine vivida e sonora dello stato virtuoso. Il coro immediatamente seguente introduce invece il confabulare spezzettato e franto dei congiurati, che sillabano nervosi il tema fugato che era degli archi gravi nell'*ouverture*. Di leggerezza quasi galante è invece l'ingresso di Riccardo, fiero della sua gestione della cosa pubblica: frasi brevi e guizzanti dei violini, trilli, acciacature e modo maggiore ne caratterizzano la sortita; l'apparente idillio però si adombra non appena il conte legge il nome del suo amore impossibile nella lista di invitati che Oscar gli porge: il modo minore s'impadronisce del suo canto, per poi rischiararsi nel ricordo estatico di Amelia. La levità danzante, insolita per Verdi, ha un preciso scopo dramma-

turgico che diverrà chiaro solo nel finale, ma che in apertura viene sapientemente preparato.

Il contrasto che governa l'intera opera è legibile su più livelli: non solo negli stili dei diversi personaggi e delle loro fazioni, ma anche tra unità drammaturgiche distinte composte di diversi 'numeri' – *modus operandi* che Verdi iniziava ad avere in odio. Alla gravità con cui viene annunciata la necessità per lo Stato di espellere la fattucchiera Ulrica si risponde con la beffa, da cui nasce la prima mascherata dell'opera: l'irrazionale non è cosa da prendere sul serio e sul problema della maga è lecito scherzare con travestimenti e atteggiamenti di scherno. La seconda parte del primo atto (dalla scena sesta) è un caleidoscopio di varietà stilistica e si pone in netto contrasto con la prima: alla rarefatta tessitura degli archi e dei legni acuti che connota la corte di Riccardo si contrappone la ctonia oscurità dell'«abituato dell'indovina». Questo viene dipinto da tre accordi diminuiti a piena orchestra e *fortissimo*, tre violente pennellate di colore denso e materico degne del Goya più visionario. Com'è prevedibile, è il registro medio-grave a farla da padrone nell'orchestra e a porsi in relazione con la totemica figura di Ulrica, contralto ieratico dall'eloquio sibillino, il cui canto ha un incedere salmodiante, che procede spesso sulla medesima corda con enfatici salti d'ottava.

In un'atmosfera tanto sulfurea Riccardo e i membri della corte sono immediatamente riconoscibili all'orecchio: Verdi li introduce musicalmente in maniera inconfondibile, facendone indovinare l'andatura circospetta e un'ilarità a stento contenuta. Al cospetto di Ulrica l'atteggiamento di Riccardo non sembra mutare, nonostante questi abbia assistito alla terribile predizione ai danni di Amelia; sembra anzi stemperare con la sua sicumera il clima di plumbea gravità, tanto è irradiante il suo scettico vitalismo. Le «parole funeste» della maga vengono infatti accolte con tono beffardo dal conte che le bolla come «scherzo» o «follia»: l'orchestra commenta il presagio con il più terribile boato, che ben presto però muta nella balzellante figurazione che accompagna l'ironia di Riccardo, affilata arma di difesa contro l'inaccettabile vaticinio.

A un primo atto fatto di chiarezza illuministica e stregoneschi chiaroscuri ne succede un secondo

governato dall'*eros*, forza dirompente. I due amanti – non senza indugi – si dichiarano reciprocamente e danno voce alla loro passione più recondita lacerando i rispettivi legami con Renato, amico e marito. È qui che si consumano le peripezie del dramma e accade in questo punto, nel centro geometrico dell'opera, il momento dell'agnizione. Nell'*acme* della tensione il velo di Amelia – seconda mascherata – cade, sconvolgendo Renato. La reazione dei congiurati presenti alla scena è però sorprendente: anziché un concertato di stupore – come ci si sarebbe potuti attendere – Verdi crea un quadro di sardonica irrisione e acido sarcasmo, che tramuta in beffa anche il tragico svelamento, scaturigine della catastrofe finale.

Nella cupezza gravida di dolore che si respira nello studio di Renato in apertura del terzo atto non c'è spazio per lazzi e leggerezze: la rottura con la moglie si sta consumando. Nel nucleo più profondo del dramma l'atmosfera non può che aggravarsi con l'entrata di Samuel e Tom, i due congiurati. Verdi, all'epoca ancora poco interessato al contrappunto, si serve del fugato – lo stesso comparso come presagio nell'*ouverture* – per significare i sotterfugi ai danni del conte e dare un'immagine sonora dell'intreccio di trame ben congegnate. Il canto picchiettato dei due scagnozzi e la frammentarietà dei disegni degli archi non si pongono in contrasto, bensì inglobano il canto tormentato di Renato dando vita a un terzetto virile che, con il suo vigore, fa pregustare il trionfo della vendetta. Con il ritorno di Amelia – che inconsapevolmente conferisce al marito l'onore di ammazzare l'amato Riccardo – l'aria torna a caricarsi di tensione. La musica di Verdi è più efficace di una dettagliatissima didascalia: un reiterato disegno della tromba sale di semitono a ogni ripetizione e cresce gradualmente seguito da una tremebonda scala ascendente di violini e violoncelli. Il destino si compie.

In una scena tanto fosca l'ingresso di Oscar con la sua frivolezza da *opéra comique* suona spiazzante. Musica, stile compositivo e libretto calano come un sipario sulla tragedia e portano, condensata nell'androgino paggio, l'intatta atmosfera della corte e con essa l'occasione perfetta affinché il destino si realizzi compiutamente. Oscar annuncia la terza, ultima e principale mascherata, quella

che dà il titolo all'opera: quel «ballo in maschera splendidissimo» in cui i congiurati hanno ragione su Riccardo prima che questi riesca a intervenire sul destino concedendo ad Amelia e Renato il ritorno in Inghilterra in modo da allontanarsene. Nonostante la saggezza del conte pronto a correre ai ripari sacrificando il proprio sentimento, l'assassinio si compie.

L'estremo contrasto è da trovarsi nella morte di Riccardo, punto in cui Verdi sovverte ogni tradizione melodrammatica. A delitto avvenuto, il galante minuetto su cui i convitati si intrattengono non si fa soverchiare dalla sanguigna sferzata orchestrale che fa seguito alle pugnalate, ma ritorna sul silenzio raggelante che segue allo sgomento, assumendo il carattere di una grottesca danza macabra. Il minuetto continua algido, implacabile come il destino preconizzato da Ulrica, contro cui nulla – nemmeno i lungimiranti interventi umani sul fato e sul sentimento in nome della ragion di Stato – può aver ragione.

Nota bibliografica

GIUSEPPE VERDI, *Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, Mondadori, Milano 2000.

MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Bur, Milano 2000.

GUIDO PADUANO, *La verità sotto la maschera*, in *Un ballo in maschera*, programma di sala del Teatro La Fenice, Venezia 1999, p. 56.

PAOLO CECCHI, «*Quasi un desio fatale*». *Passione e destino in Un ballo in maschera*, *ibidem*, p. 64.



Gaetano Fraschini (1816-1887), primo interprete di Riccardo in *Un ballo in maschera*.

Verdi si difende

Pubblichiamo un corposo estratto dalla Difesa del Maestro Cavalier Giuseppe Verdi. Nel tribunale di Commercio di Napoli (*Napoli, Tipografia del Vesuvio, 1858*) redatta dall'avvocato Ferdinando Arpino sulla base di un documento preparato dal compositore. Si tratta dell'atto legale con il quale Verdi risponde all'accusa di inadempienza contrattuale sostenuta nei suoi confronti dall'Impresa del Teatro di San Carlo di Napoli, che avrebbe dovuto accogliere il debutto di *Una vendetta in domino* – in quella fase non era stato ancora concepito il titolo *Un ballo in maschera* –. Tra citazioni filosofiche e poetiche, tramite la voce ufficiale del suo avvocato, Verdi si difende ad arte, non solo smontando l'accusa specifica nel merito, ma dimostrando punto per punto la «sconcezza» dell'operato della censura borbonica, che aveva compiuto uno stravolgimento insensato e quasi grottesco del libretto realizzato da Antonio Somma. Verdi approfitta dunque per ricordare all'Impresa de' Reali Teatri «alcuni principi artistici della scienza musicale».

Incredibilia sed tamen vera.

Giuseppe Verdi di Busseto, prediletto da Dio col dono rarissimo della scintilla musicale, onorato da tutt'i Sovrani e Potentati di Europa, idolatrato da' cultori ed ammiratori di Melpomene, festeggiato da tutt'i popoli inciviliti, amato da' Napolitani che si beano tuttodì delle creazioni del suo genio, è tradotto innanzi ai magistrati come irragionevole, capriccioso, ribelle alle regole della musica e del canto. [...]

Il primo dovere del maestro Verdi era il seguente: art. 2. L'argomento del libretto e poeta saranno di piena scelta del cav. Maestro, compiacendosi di mandare per giugno 1857 L ARGOMENTO o il libro per l'approvazione della censura di Napoli, senza di che la musica non potrebbe andare in iscena – colla seguente modificazione del maestro – Art. 2 L ARGOMENTO del libretto sarà mandato nel prossimo mese di giugno 1857.

Per ragioni inutili a riferirsi il maestro mandò in ottobre non l'argomento semplice, come avea promesso, ma un libretto intero in prosa, disteso completamente con tutte le scene, dialoghi, parlate, tutto, salvo le rime –

L'impresa l'accettò con grande sua soddisfazione; lo rimise alla Soprintendenza per la revisione, non protestò pel tempo decorso, perché conscia delle pene del maestro per rinvenire un soggetto idoneo, e quindi non ritenne né può ritenere in mora il maestro per ritarda rimessa dell'argomento [...].

I soci dell'impresa vorrebbero negare la rimessa del libretto in ottobre, sconoscendo la corrispondenza del loro segretario = Ma la Provvidenza che veglia sugl'innocenti, ha fatto rinvenire nell'Archivio della Soprintendenza l'ufficio dell'impresario Alberti, con cui in data del 31 ottobre lo rimetteva per sottoporlo alla censura. Grande Iddio!!

Lo Spirito Santo per mezzo dell'evangelista S. Giovanni insegnava: *Omnis qui facit veritatem, venit ad lucem, ut manifestentur opera ejus, quia in Deo facta sunt.*

Ed anche gli antichi filosofi insegnavano le stesse verità. [...]

L'altro dovere del maestro era compreso nell'articolo 1. *Il cav. Giuseppe Verdi si obbliga di scrivere una musica su libro di una grande opera pel Real Teatro S. Carlo di Napoli, non minore di tre atti. Da andare in iscena dall'ottobre 1857 a tutto gennaio 1858, trovandosi il cav. Maestro a tempo debito in Napoli per la consegna della musica, concerti e messa in iscena = colla seguente modifica del maestro. Art. 3. Non posso obbligarmi d'andar in iscena che nel gennaio 1858, ma vi andrò prima se mi sarà possibile.*

Ora il maestro, malgrado gl'incidenti verificati nel viaggio, si trovò in Napoli colla musica nell'alba del mattino del 14 gennaio 1858, per cui non è stato mai in alcuna colpa – L'impresario non può negare questi fatti, e non mette in dubbio l'arrivo del maestro, né la possibilità di andare in iscena per tutto gennaio 1858.

Dimostrato il maestro fedele esecutore de' suoi impegni, esaminiamo la pretesa irragionevolezza del suo rifiuto a consegnare la sua musica e metterla in iscena – Ma quì non pe' magistrati che debbono giudicare, i quali sono troppo istruiti, ne' pel pubblico napolitano che il maestro immensamente stima e rispetta per lo suo natio genio musicale, ma pe' rappresentanti della società dell'impresa di S. Carlo, è mestieri ricordare alcuni principî artistici della scienza musicale.

Questa scienza tiene le sue regole, le quali devono guidare il compositore – Costui tanto più è sublime, per quanto più per mezzo di suoni, ritmi, metri, variazioni e melodie esprime le passioni dell'animo, il sentimento intimo delle parole, de' pensieri, e della posizione morale e fisica dell'artista che deve interpretarle – Non può un maestro di musica senza onta di stoltissima ignoranza e temerità esprimere colle sue note musicali una tenerezza, quando l'artista è in preda alla passione della vendetta e dello sdegno; non una festa, mentre il personaggio manifesta il dolore e la disperazione; non l'amore, quando è l'invidia che divora l'attore.

Aristotile dimandava ne' suoi problemi: *per qual ragione il tuono ipodorico od ipofrigio si usasse nella scena, e non nel coro?* E rispondeva, *perché cotesti due tuoni sono adattatissimi ad esprimere le agitate passioni, che si imitano dagli attori in isce-*

na: ma non hanno quella melodia, che si richiede ne' cori, i quali possono più facilmente procurarla, parlando sempre sedatamente, e per lo più in tuono lamentevole.

E Cicerone riferisce, che al primo fiato della tibia, senza si fosse ascoltato ancora alcun verso, conoscevano gl'intelligenti, se dovea rappresentarsi l'Andromaca, l'Antiopia od altra tragedia.

Il maestro col suo linguaggio musicale deve muovere tutte le passioni dell'animo.

Orazio insegnava nell'arte poetica:

Pensa, o Pison, che il sacro Orfeo, de' Numi
Interprete fedel, pose primiero
Agli uomini in orror, selvaggi allora,
Le stragi alterne e la ferina vita –
Così pure d'Anfion, perché di Tebe
Le mura edificò, disse che a' sassi
Diè moto a suon di cetra, e lor seguaci
Con dolci accenti a suo piacer condusse.

Eppure ch'il credrebbe? I socî dell'impresa pretenderebbero che la poesia non dovesse corrispondere al linguaggio musicale.

Per offrire una idea sommaria della discrepanza e ripugnanza tra l'argomento ed il libretto musicato dal maestro, e quello fatto comporre tra socî dell'impresa, riformato ed indi approvato dalla censura, basta rilevare li seguenti principali cenni.

a) Il maestro prevedendo che la censura non avrebbe gradito per titolo dell'opera il nome di un Sovrano, qual Gustavo III, l'avea intitolata *Una vendetta in Dominò* – E risaputo che il titolo di un'opera letteraria qualunque deve presentare l'idea principale del trattato, e sotto quello di una *vendetta in Dominò* era facile il concepire, che il dramma dovea comprendere la posizione principale di un'atto [sic] tragico vendicativo.

L'impresa cangia il titolo, e surroga quello di *Adelia degli Adimari*, nome che non dice nulla, fantastico, non corrispondente all'argomento del maestro.

Non cominciar così, come già fece
Quel narratore di lunghe storie in versi:
Tutti di Priamo i fortunati eventi.
La nobil guerra io canterò... Qual mai

A sì larghe promesse opera eguale
Darà costui? Partoriranno i monti,
Vil topo nascerà.

b) Il maestro Verdi riceve tutt'i giorni libretti ed argomenti da tutt'i poeti italiani, i quali aspirano all'onore di vedere musicato un loro lavoro dal suo genio – Costui avea in preferenza scelto il poeta A. Somma, di Venezia, autore della *Parisina*, e del *Marco Bozzari*, avvocato ragguardevole, e di riputazione colossale nella repubblica letteraria.

L'impresa foggiando un nuovo libretto, sopprime il nome del poeta, quasiché il maestro non avesse potuto trovare un poeta, che gli avesse voluto verseggiare un dramma – Ma tutti sanno quale prevenzione e quale stima merita un poeta distinto, e viceversa quale un anonimo!!

c) Il maestro per accomodare il soggetto alla scena, di Gustavo III Re di Svezia, ch'era il protagonista, ne avea formato nella sua *Vendetta in Dominò* un duca, di carattere amabile, brillante, cavalleresco, che fa tutto il bene possibile al proprio paese.

L'impresa col suo libretto ne forma un uomo freddo, senz'azione, cinto di amici pe' quali non fa nulla.

Se ne' tuoi carmi a sorte
Vuoi far soggetto il celebrato Achille;
Pronto, iracondo, inesorabil, fero,
Leggi non soffra, e sua ragion sian l'armi.

d) Nel dramma del maestro, eravi un paggio, imberbe, di carattere vivo, spensierato, che nella sua qualità di ragazzo si permette di scherzare e lanciare frizzi a tutti, senza che nissuno se ne offendesse.

Nell'*Adelia* dell'impresa si sostituisce all'imberbe ragazzo e paggio un giovine guerriero, che dice presso a poco le stesse parole – Ma chi non rileva che ciò che riesce grazioso e piccante in un paggio, diviene falso, odioso, insulso nella bocca di un guerriero?

Fanciul che ad imitar già i detti apprese,
E già stampa il terren d'orme sicure,
Lieto scherzar vuoi co' suoi pari; a caso
E si sdegna e si placa, e sé diverso

Cento volte di sé mostra in breve ora.
L'età viril, cambiando genio, e brama
Ricchezza, e cerca amici, e ambisca onori.

e) Nel libretto musicato dal maestro la donna era credula, entusiasta, appassionata, che lottava perpetuamente fra l'amore ed il dovere. L'impresa nella sua *Adelia* ne ha fatto un carattere insulso, freddo; ed il più ridicolo si è, che le si dà in mano un pugnale, senza che ella, né alcuno possa comprendere a qual'uso debba servire.

Inflessibil Medea; sempre di fede
Mancatore Issione; Io vagabonda;
Ino piangente: tormentato Oreste.

f) L'epoca della *Vendetta in dominò* era del secolo XVII, secolo elegante e cavalleresco, come quello di Luigi XIV, e XV.

L'*Adelia* dell'impresa è del 1385, epoca di ferro e di sangue.

Ora non è possibile fare indietroggiare una musica nientemeno che di quattro secoli – Come ciò praticare senza commettere il più stupido degli anacronismi?

Se il maestro ha cercato, com'era suo dovere, dare alla musica il carattere dell'epoca, e la così detta *tinta locale*, è un'esorbitanza, il pretendere che potesse prestarsi a rappresentare la *tinta* di quattrocento anni precedenti.

Ma se pure a giusti applausi aspiri
Osservar d'ogni età dessi il costume,
E l'indole spiegar qual si conviene,
Varia in ciascun al variar degli anni.

g) Nel dramma del maestro fra gli altri personaggi eravi per una scena il protagonista Duca travestito da marinaio, che canta una ballata con espressioni marinaresche.

L'impresa nella sua *Adelia* ne fa un cacciatore, che dovrebbe vagare fra i boschi e le foreste.

Scordar non denno, a parer mio, che tratti
Furo i Fauni dal bosco, e lor didisce
In cittadino stil, come nel foro
Nati e ne' trivii, o folleggiar con troppo

Teneri versi, o sempre aver fra labbri
Ingiuriosi, osceni detti.

h) La più potente, originale e culminante situazione del dramma del maestro era un sorteggio, dal quale doveva uscire il nome destinato dalla sorte per commettere un gran misfatto. Il maestro sperava da essa in conseguenza risultare il più bel pezzo della musica.

L'impresa ha soppresso interamente questa situazione, sostituendo parole ed azione senza significato – Di grazia puossi ragionevolmente pretendere nel contempo che la musica non faccia un solenne fiasco?

Nissuno dotato di buon senso avrebbe potuto pretendere, che l'autore ed il maestro del *Rigoletto* avesse rinunciato alla situazione del *Quartetto*, od a quella del *Miserere* nel *Trovatore*.

i) Nel libretto del maestro eravi una scena di ballo, nella quale udivasi da diverse parti musica interna di ballo – Intanto diversi personaggi sul davanti della scena parte a viso scoperto, parte coperti da maschere, o cappucci passeggiavano, conversavano, scherzavano, s'interrogavano, e nascevano fra il paggio e gl'invitati graziosissimi colpi e punti di scena. In mezzo a tanto movimento una donna parimenti mascherata, o coperta con cappuccio, si mischiava fra loro, ed avisava in diparte l'amante che la sua vita era minacciata – Nissuno si accorgeva di essi: uno solo (ed era il marito) li seguiva, ed a tempo debito colpiva l'amante.

L'impresa nella sua *Adelia* sopprime il ballo: solo si vede una moltitudine, d'invitati (come dice il novello libretto), e non si capisce il perché? – Tutti sono a viso scoperto: tutti si riconoscono: quindi ogni giuoco di scena è perduto, e tutto quello che si dice non ha senso.

E può una musica scritta per tale situazione della Vendetta in dominò corrispondere a quella creata dall'impresa?

Or così meste voci al volto affitto
Minacciose all'irato, austere al grave
Scherzevoli al festivo unir conviene

l) Nella scena anzidetta l'impresa nel suo libretto fa giungere una donna col volto coperto da un

velo – Essendo la sola persona a viso coperto deve necessariamente essere rimarcata da tutti, e quindi anche dal marito – Come dunque avvertire in disparte l'amante? Impossibile! – E per conseguenza impossibile la catastrofe, svanito ogni interesse ed ogni effetto:

E allo stato di chi parla i detti
Non sono concordi, andran le risa in Roma
E nobili e plebee sino alla stelle.

m) Il libretto dal maestro musicato esprimeva l'azione nella Pomerania, ossia nel Nord.

L'impresa porta l'azione nel Sud, ossia in Firenze nel centro dell'Italia – Ma i costumi, la lingua, il carattere de' popoli settentrionali non possono adattarsi a' popoli meridionali:

Perciò non poco importerà se un Nume
È chi parla o un Eroe;
Mercatante o villan, Pontico o Assiro,
Se in Tebe fu, se fu nutrito in Argo.

n) Nel dramma del maestro si faceva riconoscere il Duca protagonista dal cappuccio con nastro roseo al petto.

L'impresa ne designa l'indicazione col dire che era colui che insieme con altri usciva da una stanza – Ma tra due o più ch'escono dalla voluta stanza, come distinguere il protagonista? Potea benissimo cangiarsi l'uno per l'altro, e così divenire sconcio e ridicolo qualunque effetto.

Tutto ciò dei pensar, perché a vergogna
Non ti recassi mai la lira, il canto,
Il commercio d'Apollo e delle Muse.

Ma discendere ad una più minuta analisi della sconcezza del libretto dell'impresa sarebbe una pena inutile, non degna della serietà della difesa e del tempio di Astrea.

Li soli soci dell'impresa de' reali teatri possono pretendere, insorgendo contro la legge, che le convenzioni non si dovessero intendere nel senso più conveniente alla materia del contratto.

Una composizione musicale, come la poesia e qualsivoglia lavoro letterario, deve seguire le regole

prescritte dalla ragione, dalla speranza, da' primi esemplari e maestri – Un poeta non può essere costretto a scrivere versi senza metro e senza numero di sillabe – Un pittore non può adattare il suo pennello sopra una tela che non mantiene le tinte ed i colori – Un letterato non può applicare il suo lavoro scritto per la prosperità di uno stato alla materia astronomica – Un magistrato non può essere invitato di rendere comune il suo ragionamento sopra una quistione *di noleggjo* ad un litigio di *avallo o di fallimento*. – Tutti griderebbero allo scandalo all'immoralità, come pretensioni tendenti al proprio disonore e vergogna, contrarie alla propria coscienza e convincimento!!! – E come sarebbe ridicolo, se ad una baccante tinta di musto e coronata di pampini il pittore adattasse una gramaglia funerea, così mostruoso ed insensato riuscirebbe pretendere, che ad una giocosa festa di ballo sostituita una scena di sangue, la musica conservasse il suo festivo, diletante, e piacevole concerto –

Se ad un pittor venisse mai talento
 D'innestar per capriccio, a capo umano
 Cavallina cervice, e varie penne
 Adattar procurasse a membra insieme
 Quinci e quindi accozzate, onde una vaga
 Donzelletta al di sopra, in rozzo pesce
 Facesse terminar; ditemi, ammessi
 A spettacol tal, sapreste, amici
 Le risa trattener?

Il maestro Verdi sa, come tutti, che la musica è l'arte che regola ed il tempo ed il suono così delle voci, come di qualunque strumento, e che fa discendere nel cuore degli uditori le passioni dall'artista rappresentate e risponde a' socî dell'impresa come Cremete trasportato dallo sdegno contra il suo dissoluto figliuolo prorompeva: *Ancor che tu fossi nato dal mio capo, come Minerva da quello di Giove; non soffrirei perciò che mi rendessero infame coteste tue ribalderie.*

Oltreacciò il maestro si obbligava col contratto di scrivere una musica sopra libro di una grande opera pel Real Teatro S. Carlo di Napoli, di cui l'argomento ed il poeta doveano essere di sua scelta, del pari che la compagnia da rappresentarla. È evidente dunque che senza l'argomento e la poesia

di sua scelta non stava l'obbligo del maestro di scrivere la musica. Or i socî dell'impresa insorgendo contro la lettera ed il senso naturale del contratto, pretenderebbero di surrogare in favore loro la scelta dell'argomento e del poeta e rimaner al maestro l'obbligo soltanto di scrivere la musica; o per dir meglio che la musica scritta sopra argomento e poesia di scelta del maestro si consegnasse per adattarvisi altro argomento ed altra poesia!!!

In fine l'obbligazione del maestro era di consegnare la musica scritta sopra argomento di sua piena soddisfazione. Non potea dunque consegnare la musica senza il libro, né questo senza quella, perché un'opera teatrale pel teatro S. Carlo si compone di due parti indivisibili, cioè della poesia e della musica, e quindi non si potea dimandare l'una senza dell'altra.

Adunque sotto tutt'i rapporti del contratto, della legge, della ragione del buon senso, della scienza la dimanda dell'impresario e suoi socî è irritante, ingiusta, ed oltraggiosa, e la giustizia insegnerà loro che dessa *perpetua est et immortalis*. [...]

Antonio Somma, librettista per caso

Sper uno di quei paradossi che spesso riserva la storia, il nome di Antonio Somma sarà ricordato quasi esclusivamente per l'opera che non aveva voluto firmare, cioè quel *Ballo in maschera* che tanto aveva penato ad andare in scena per la furia normalizzatrice della censura napoletana. Somma (Udine, 29 agosto 1809 - Venezia, 10 agosto 1864) aveva infatti chiesto a Verdi, in uno scambio epistolare, che non figurasse il suo nome sul frontespizio, adducendo come motivo una maggior libertà espressiva, e il compositore – ancor prima che il testo venisse modificato e assumesse la forma definitiva – aveva accolto di buon grado la sua richiesta, dimostrando stima e considerazione nei confronti dello scrittore. Questo apprezzamento è provato anche da una lettera di Verdi, in cui, in risposta a una proposta di collaborazione, scrive a Somma che non avrebbe avuto «nulla di più grato che unire il mio, al vostro gran nome» (Verdi a Somma, 22 aprile 1853). Un'altra prova di stima il musicista la dimostra affidandogli l'arduo compito di portare a termine un testo cui teneva moltissimo come il *Re Lear*, dopo i tentativi poco soddisfacenti di Salvatore Cammarano: di quest'opera, mai musicata, esistono due versioni, composte tra l'aprile del '53 e l'aprile del '56. L'anno prima, evidentemente contento di come evolveva la riscrittura shakespeariana, e per essere sicuro di poter comunque contare su un testo da musicare per Napoli, Verdi chiede al poeta «un soggetto bello, originale, interessante, con bellissime situazioni ed appassionato: passioni, soprattutto!» (Verdi a Somma, 10 marzo 1855). Somma, nel rispondergli, rimbalza la palla al musicista: «Ebbene facciamo così: proponete-

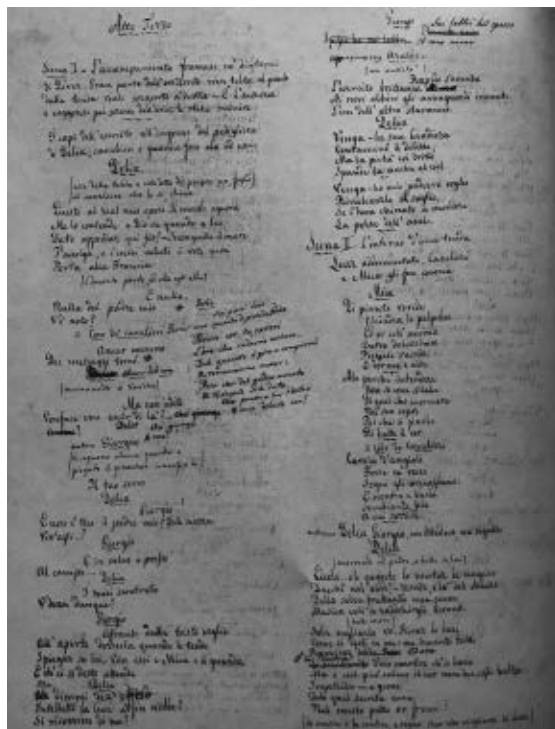
melo voi, se per caso ne aveste uno in mente che vi piacesse. Io non ho predilezioni speciali a tal o tal altro argomento (Somma a Verdi, 25 marzo 1855). Il risultato sarà, appunto, la rielaborazione di *Gustave III, ou Le Bal masqué* di Eugène Scribe, che alla fine diventerà *Un ballo in maschera*.

Ma chi è Antonio Somma? La sua vita, dopo l'infanzia nella città natale e gli studi di giurisprudenza a Padova, si snoda tra Trieste e Venezia. Nella prima comincia a lavorare come avvocato, ed entra negli ambienti intellettuali cittadini, fondando nel 1836 la rivista patriottica «La Favilla» insieme ai poeti Francesco Dall'Ongaro e Antonio Gazzolletti e al giornalista Pacifico Valussi. A Venezia continua l'attività giurisprudenziale, e ricopre un ruolo importante negli avvenimenti politici che portano alla nascita dell'effimera Repubblica di San Marco (22 settembre 1848) e all'insediamento del governo provvisorio cittadino, sotto il quale ricopre incarichi di responsabilità presso il tribunale lagunare. Alla fine di quell'esperienza, con il ritorno degli austriaci l'anno successivo, resta comunque in città tra i sospetti delle autorità asburgiche.

Alla sua morte, nel 1864, i funerali si celebrano senza clamori e quasi in forma privata, a causa dello stretto controllo delle forze di polizia austriache, che lo considerano un soggetto pericoloso. A trenta giorni dalla morte, però, una gran folla silenziosa si riunisce attorno alla sua tomba per commemorarlo, come racconta Alessandro Pascolato nell'introduzione alla raccolta di *Opere scelte* di Somma da lui curata nel 1868 per i tipi del veneziano Stabilimento Tipografico Antonelli.

Alla carriera legale e all'impegno politico Somma affianca sin da ragazzo la passione letteraria, soprattutto in ambito teatrale, genere con il quale, nel tempo, ottiene un discreto successo. Già la giovanile *Parisina*, messa in scena per la prima volta da Carlotta Marchionni – attrice sensibile alle tematiche patriottiche e interprete privilegiata, oltre che di Alfieri, di autori ottocenteschi come Ludovico Di Breme, Silvio Pellico e Carlo Marenco – a Torino nel 1836, dimostra un talento vivace se pure ancora acerbo. Questa triste storia d'amore e sopraffazione, che culmina con la morte della protagonista, sarà poi più volte rappresentata da molte importanti compagnie di giro, tra cui quella di Carolina Internari, una delle massime artiste delle scene dell'epoca.

L'impeto risorgimentale si fa più forte nella seconda delle sue quattro tragedie maggiori, *Marco Bozzari* (1847), dove sono narrate le lotte di indipendenza greche, di pochi anni precedenti (1823). Seguono, tutte rigorosamente in endecasillabi come le prime, *La figlia dell'Appennino* (1852 circa), dramma di argomento storico e ambientato durante la battaglia di Pavia del 1525, e *Cassandra*, scritta per una star come Adelaide Ristori, che la porta in scena al Théâtre des Italiens di Parigi nel 1859. In quell'occasione suscita l'approvamento di Théophile Gautier, che ritrova nel testo «l'intelligenza dell'antico» aggiungendo inoltre che «osteggia e tocca in parecchi punti l'*Orestide* di Eschilo». Quest'ultima tragedia, probabilmente il frutto più maturo della parabola artistica di Somma, tra *topoi* del passato e invenzioni originali narra con trasporto e delicatezza la dolente storia della giovane profetessa destinata a non essere creduta, e stilisticamente si avvicina molto al libretto di *Un ballo in maschera*, elaborato dal poeta più o meno negli stessi anni.

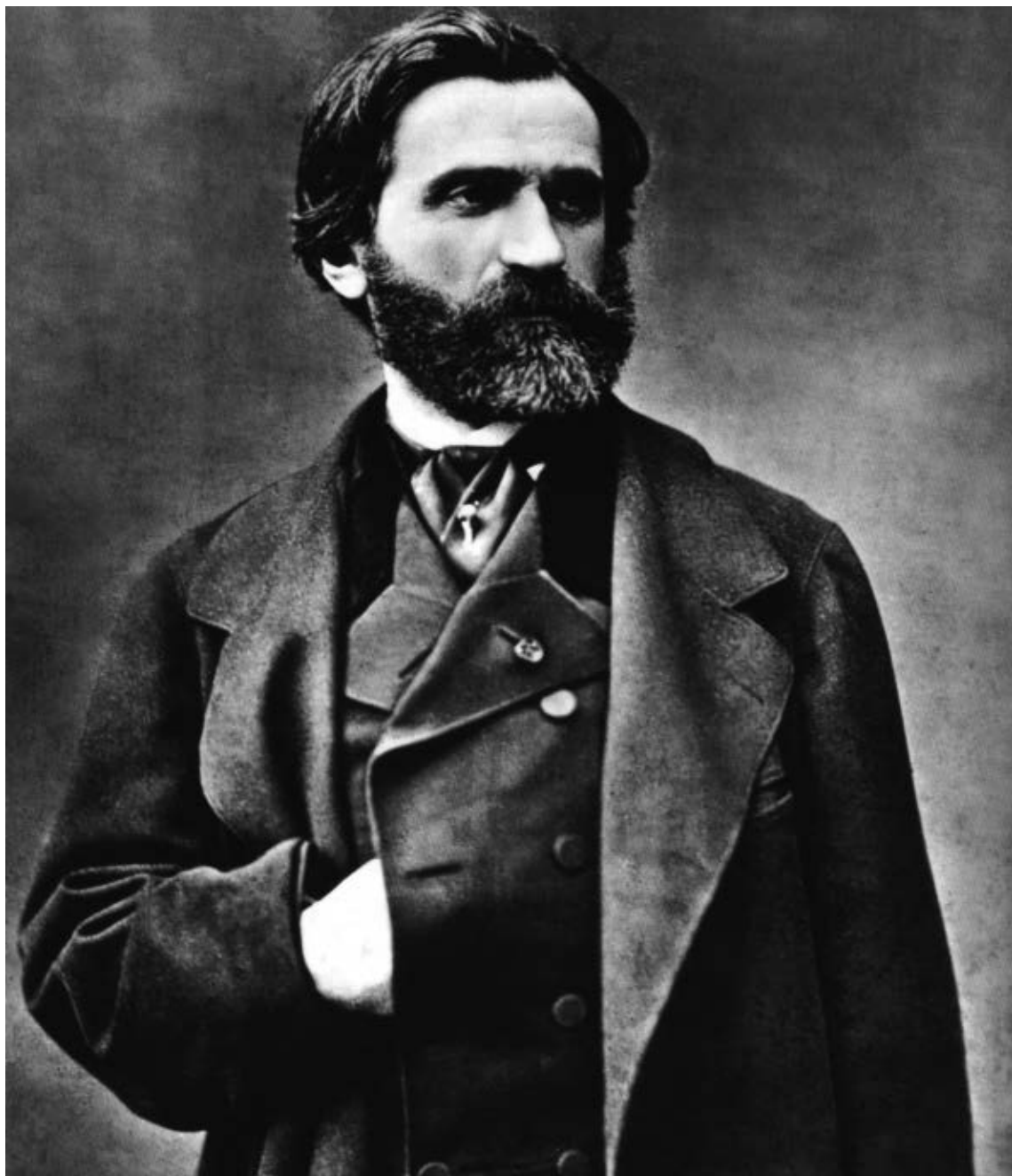


Una pagina del secondo libretto autografo di Antonio Somma per Re Lear. *Sant'Agata*, Villa Verdi. L'immagine è tratta da Carteggio Verdi-Somma a cura di Simonetta Ricciardi. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2003.

Re Gustavo e il caffè

Si narra che Gustavo III di Svezia (Stoccolma, 1746-1792) – che era il protagonista designato dell'opera di Verdi e Somma prima che la censura napoletana costringesse la vicenda in altri lidi, approdando infine alla Boston di *Un ballo in maschera* – volesse sincerarsi sugli effetti benefici per la salute del caffè. Per farlo in modo scientifico scelse una coppia di fratelli condannati a morte per omicidio e commutò loro la pena in ergastolo, con l'obbligo però di bere quotidianamente uno tre tazze di tè, l'altro tre di caffè. Sembra sia vissuto più a lungo il primo, morendo a ottantatré anni.





Giuseppe Verdi a Parigi nella prima metà degli anni Cinquanta. Studio Disdéri.

Biografie

MYUNG-WHUN CHUNG

Direttore. Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni. A ventuno anni vince il secondo premio al Concorso pianistico Čajkovskij di Mosca. Frequenta negli USA i corsi di perfezionamento al Mannes College e successivamente alla Juilliard School di New York, nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic dove nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore principale invitato del Teatro Comunale di Firenze, tra il 1989 e il 1994 direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille e, dal 1997 al 2005, direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, formata dai migliori musicisti di otto Paesi asiatici. Nel 2005 è nominato direttore musicale della Seoul Philharmonic Orchestra e nel 2016 direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra. Dal 2011 è direttore ospite principale della Dresden Staatskapelle. Dal 2000 al 2015 è stato inoltre direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France, di cui dal 2016 è direttore onorario. Ha diretto molte delle orchestre più prestigiose del mondo, fra cui i Berliner e i Wiener Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e di Parigi, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la Bayerische Rundfunk, le orchestre sinfoniche di Boston e Chicago, l'Orchestra della Metropolitan Opera di New York, la New York Philharmonic Orchestra e le orchestre sinfoniche di Cleveland e

di Philadelphia. In Italia gli sono stati conferiti il Premio Abbiati e il Premio Toscanini. In Francia nel 1991 è stato nominato Artista dell'anno dal Sindacato professionale della critica drammatica e musicale francese e nel 1992 il Governo francese gli ha assegnato la Légion d'Honneur. Nel 1995 e di nuovo nel 2002 ha avuto il Premio «Victoire de la Musique». Nel 2011 gli è stato conferito il titolo di Commadeur dans l'ordre des Arts et Lettres dal ministro della Cultura francese. Nel luglio 2013 la Città di Venezia gli ha consegnato le chiavi della città per il suo impegno verso il Teatro La Fenice e la vita musicale della città e il Teatro La Fenice gli ha conferito il premio Una vita nella musica. Nel 2017 il Presidente della Repubblica Italiana lo ha nominato Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia per il suo contributo alla cultura italiana. Nel 2015 l'Associazione della critica musicale italiana gli ha assegnato il Premio Abbiati per *Simon Boccanegra* di Verdi (rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia) e per l'attività sinfonica con l'Accademia di Santa Cecilia e con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Parallelamente alla sua attività musicale Myung-Whun Chung è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni, nonché di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del Programma delle Nazioni Unite per il Controllo internazionale della droga (UNDCP), nel 1995 è stato nominato «Uomo dell'anno» dall'UNESCO e l'anno successivo il Governo della Corea gli ha conferito il «Kumkuan», il più importante riconoscimento in campo culturale, per il suo contributo alla vita musicale coreana. È attualmente ambasciatore onorario per la cultura

della Corea del Sud, il primo nella storia del Governo del suo Paese. Chung e i musicisti della Orchestra Philharmonique de Radio France sono stati nominati nel 2007 Ambasciatori dell'UNICEF e nel 2008 il direttore ha ricevuto l'incarico di Goodwill Ambassador dall'UNICEF come riconoscimento per il suo impegno a favore dell'infanzia. Nel 2012 è riuscito a riunire, per la prima volta per un concerto alla Salle Pleyel a Parigi, la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e la Orchestre Philharmonique de Radio France.

GIANMARIA ALIVERTA

Regista. Nato a Borgomanero, in provincia di Novara, nel 1984, affianca all'attività canora quella organizzativa e di regista di spettacoli lirici. Intraprende la sua formazione musicale a diciassette anni, studiando come baritono all'Accademia Internazionale della Musica di Milano, frequentando il corso di interpretazione operistica al Conservatorio di Trapani e studiando come tenore al Conservatorio di Bergamo. Nel 2011 fonda l'associazione VoceAllOpera, per la divulgazione dell'opera lirica in contesti inusuali. Firma le regie di *Rigoletto*, *L'elisir d'amore*, *La traviata*, *Il trovatore*, *Il barbiere di Siviglia*, *La bohème*, *La Voix humaine*, *Cavalleria rusticana*. Dal dicembre 2012 al 2014 è direttore artistico e regista per VoceAllOpera al Teatro Rosetum di Milano, dove dà spazio ai giovani talenti. Dal 2015 lo stesso progetto viene spostato in altri due teatri milanesi: il Teatro Nuovo e il Teatro Filodrammatici. Nell'estate dello stesso anno è al Festival della Valle d'Itria, a Martina Franca, per una riduzione drammaturgica dell'*Incoronazione di Poppea*, per cui cura anche scene e regia. Nel 2016 realizza *Hänsel und Gretel* di Engelbert Humperdinck all'Opera di Firenze e il *Don Pasquale* al Teatro Orfeo di Taranto. Alla Fenice allestisce *Mirandolina* di Bohuslav Martinů (2016) e il dittico *La Voix humaine* e *Il diario di uno scomparso* (Poulenc-Janáček, 2015).

MASSIMO CHECCHETTO

Scenografo. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è direttore degli allestimenti scenici al Teatro La Fenice.

CARLOS TIEPPO

Costumista. Argentino, nel 1980 si trasferisce a

Parigi per realizzare costumi. Nel 2005 riceve l'incarico di responsabile del reparto sartoria del Teatro La Fenice, attività affiancata a quella di *costume designer* per numerosi spettacoli. Dal 2016 è responsabile dell'atelier costumi del Teatro.

FRANCESCO MELI

Tenore, interprete del ruolo di Riccardo. Nato nel 1980 a Genova, inizia a studiare canto a diciassette anni con Norma Palacios nel Conservatorio della sua città e si perfeziona con Vittorio Terranova. Nel 2002 debutta in *Macbeth*, *Petite Messe Solennelle* e la *Messa di Gloria* di Puccini al Festival di Spoleto, iniziando un'intensa carriera nei principali teatri italiani e internazionali con un repertorio che comprende lavori di Mozart (*Don Giovanni*, *Così fan tutte*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*, *Bianca e Falliero*, *Maometto II*), Bellini (*La sonnambula*), Donizetti (*Anna Bolena*). Debutta alla Scala in *Les Dialogues des carmélites* e vi ritorna per *Idomeneo*, *Don Giovanni*, *Maria Stuarda*, *Otello* e *Der Rosenkavalier*. Dal 2009 abbandona progressivamente i ruoli del belcanto primottocentesco dedicandosi a opere, fra le altre, quali *I lombardi alla prima crociata*, *I due Foscari*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*. Tra i suoi impegni più recenti, *Carmen* a Madrid, *Aida* a Salisburgo, *Werther* a Palermo, *Il trovatore* a Montecarlo, *L'elisir d'amore* a Genova, *La traviata* e *Don Carlos* a Milano. In Fenice canta *Simon Boccanegra* (2014), *Il trovatore* (2011) e *Il barbiere di Siviglia* (2008).

VLADIMIR STOYANOV

Baritono, interprete del ruolo di Renato. Nato a Pernik, in Bulgaria, studia canto all'Accademia di Sofia perfezionandosi con Nicola Ghiuselev all'Accademia Bulgara di Roma. Membro dell'Opera di Plovdiv in Bulgaria dal 1996 al 1998, nel 1996 debutta a Sofia in *Don Carlos*, nel 1998 in Italia al San Carlo di Napoli e nel 2008 al Metropolitan di New York, e canta nei principali teatri mondiali in lavori di Bellini (*Il pirata*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux*, *La Favorite*), Verdi (*Nabucco*, *Attila*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Les Vêpres siciliennes*, *La forza del destino*, *Don Carlos*), Puccini (*Madama Butterfly*), Massenet (*Le Roi de*

Labore, Le Cid), Čajkovskij (*La dama di picche*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Rimskij-Korsakov. Fra gli impegni più recenti, *I masnadieri* (Bilbao), *I puritani* (Savonlinna, Finlandia), *Madama Butterfly* (Madrid), *La forza del destino* (Tel Aviv), *Otello* (Tokyo), *Attila* (Modena), *Faust* (Firenze). A Venezia ha cantato nella *Traviata* (2014, 2009) e in *Madama Butterfly* (2013).

KRISTIN LEWIS

Soprano, interprete del ruolo di Amelia. Nata in Arkansas, vive a Vienna, dove si perfeziona con Carol Byers. Due volte finalista alle Metropolitan Auditions, vince i concorsi Gian Battista Viotti (2004), Città di Merano (2004) e Ferruccio Tagliavini (2005) ed è finalista a Tolosa nel 2006. Si esibisce nei principali teatri europei e negli Stati Uniti, a New York e alla Sarasota Opera, in un repertorio che comprende lavori di Mozart (*Don Giovanni*), Verdi (*Il trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Don Carlo*, *Messa da Requiem*), Puccini (*La bohème*, *Tosca*, *Turandot*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Giordano (*Andrea Chénier*), Wolf-Ferrari (*Il segreto di Susanna*), Bizet (*Carmen*), Gershwin (*Porgy and Bess*), collaborando con direttori quali Bartoletti, Muti, Mehta, Gatti, Oren, Wellber, Renzetti. Alla Fenice canta nel *Trovatore* (2014 e 2011) e nella *Bohème* (2014 e 2012), mentre gli impegni più recenti l'hanno vista impegnata in opere quali, fra le altre, *Don Carlos* (Mosca), *Aida* (Hong Kong e Torino), *Il trovatore* (Barcellona), *Un ballo in maschera* (Vienna).

SILVIA BELTRAMI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Ulrica. Il suo percorso artistico pone basi solide sul belcanto per poi portarla ad affrontare ruoli più drammatici, pur mantenendo quel gusto nell'interpretazione. Nel tempo, calca i palcoscenici dei principali teatri internazionali, tra cui Teatro Real de Madrid, Opera de Bilbao, Graz Oper, Staatsoper di Hannover, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro Filarmonico di Verona, Teatro Regio di Torino, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Regio di Parma, Seoul Arts Center. Fra i ruoli che ha ricoperto si ricordano Amneris in *Aida*, Suzuki in *Madama Butterfly*, Mrs. Quickly in *Falstaff*,

Elisabetta in *Maria Stuarda*, Azucena nel *Trovatore*, la protagonista in *Carmen*, Maddalena in *Rigoletto*. Ha interpretato anche lavori del Novecento fra i quali *Pollicino* di Henze e *Midsummer Night's Dream* e *Noye's Fludde* di Britten. Di recente ha partecipato a *Olivo e Pasquale* di Donizetti, *Il trovatore*, *Madama Butterfly* e *Cavalleria rusticana*.

SERENA GAMBERONI

Soprano, interprete del ruolo di Oscar. Inizia lo studio del canto al Conservatorio di Trento nel 1996 e si diploma tre anni dopo sotto la guida di Paola Fornasari frequentando inoltre i corsi di perfezionamento di maestri quali, fra gli altri, Franca Mattiucci, Luigi Alva, Renato Bruson. Allieva del soprano Alida Ferrarini, attualmente studia con Rajna Kabaivanska. Nel 2000 debutta in *Don Giovanni*, *Rigoletto* e in numerosi concerti a Torino, e nel 2004 vince il Concorso europeo As.Li.Co. per i ruoli di Adina nell'*Elisir d'amore* e di Sophie in *Werther*. Debutta al Carlo Felice di Genova nel 2004 come Giannetta nell'*Elisir d'amore*, e vi torna l'anno successivo con Susanna nelle *Nozze di Figaro*; quindi è Oscar in *Un ballo in maschera*, Norina in *Don Pasquale*, Mimì nella *Bohème*, Micaela in *Carmen*, Donna Anna in *Don Giovanni*. Nelle maggiori sale nazionali e internazionali canta opere quali *Falstaff*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *Falstaff*, *Romeo et Juliette*, *Gianni Schicchi*, *Orphée et Eurydice*. Tra gli impegni più recenti, *Le nozze di Figaro* a Cagliari, *Turandot* e *L'elisir d'amore* a Genova, *Werther* a Palermo, *La Wally* a Reggio Emilia, Modena e Piacenza.

WILLIAM CORRÒ

Basso-baritono, interprete del ruolo di Silvano. Nato a Venezia nel 1981, intraprende giovanissimo l'attività di mimo alla Fenice seguendo parallelamente lo studio del canto. Dopo il debutto nel 2007 nel musical *Il principe della gioventù* di Riz Ortolani, si esibisce in vari teatri italiani cantando in opere di Händel (*Rinaldo*), Mozart (*Don Giovanni*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Donizetti (*Lucrezia Borgia*), Verdi (*Macbeth*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *La traviata*), Puccini (*La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La rondine*), Gounod (*Faust*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Britten (*Death*

in *Venice*). Per la Fenice ha cantato nel ruolo di Masetto in *Don Giovanni* (2017, 2013, 2011), del barone Douphol nella *Traviata*, di Alessio nella *Sonnambula* e di Schaunard nella *Bobème* (2017), è stato Fiorello nel *Barbiere di Siviglia* (2017, 2014, 2013, 2011), Luciano in *Aquagranda* e Hanezò nell'*Amico Fritz* (2016), il principe Yamadori nella *Madama Butterfly* (2016, 2015, 2014, 2013), il marchese d'Obigny nella *Traviata* (2016), armigero e sacerdote nella *Zauberflöte* (2015), un macchinista in *Věc Makropulos* (2013) e Benoît nella *Bobème* (2012).

SIMON LIM

Basso, interprete del ruolo di Samuel. Nato a Dae Gu in Corea del Sud nel 1982, nel 2007 si trasferisce in Italia per frequentare l'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala. Sul palcoscenico scaligero debutta in numerosi ruoli, fra i quali si ricordano almeno Mustafa nell'*Italiana in Algeri* e quello del protagonista nelle *Nozze di Figaro*. Tra gli impegni più recenti, *The New Prince* (Amsterdam), *Stiffelio* (Bilbao), *Nabucco* (Salerno), *Don Carlos* (Parma). Ha incarnato inoltre Procida nei *Vespri siciliani* per i teatri dell'Emilia Romagna, il conte Asdrubale nella *Pietra del paragone* al Théâtre du Châtelet, Timur in *Turandot* e Ramfis in *Aida* alla Deutsche Oper di Berlino, Zaccaria nel *Nabucco* al Lirico di Cagliari, Padre Guardiano nella *Forza del destino* e Alidoro nella *Cenerentola* al Filarmonico di Verona e ancora Alidoro al Regio di Torino. In laguna ha cantato in *Lucia di Lammermoor* (2017), nello *Stiffelio*, nella *Favorite* e in *Norma* (2016).

MATTIA DENTI

Basso, interprete del ruolo di Tom. Nato a Piacenza, studia con Gabriella Ravazzi, Paolo Vaglieri e Cosimo Macripò e nel 2004 debutta a Wexford nel *Viaggio a Reims* di Rossini e nella *Vestale* di Mercadante. Ha cantato in Italia e all'estero in opere di Paisiello, Mozart, Bellini, Verdi (*Nabucco*, *Attila*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Otello*, *Falstaff*), Puccini, Cilea, Meyerbeer, Bizet, Musorgskij, Prokof'ev, Britten. Alla Fenice ha partecipato alla *Traviata* (2017, 2016, 2015, 2014, 2013), a *Tannhäuser* (2017), *Attila* (2016), *Otello*

(2014, 2013 e anche in *tournee* in Giappone con Myung-Whun Chung, 2012), *L'Africaine* (2013), *Boris Godunov* (2008).

EMANUELE GIANNINO

Tenore, interprete del ruolo di un giudice. Diplomatosi al Conservatorio di Messina, vincitore dei concorsi «Adriano Belli» 1987 e «Toti Dal Monte» 1992, dopo il debutto a Spoleto nell'*Italiana in Algeri* e nella *Sonnambula* si esibisce nei maggiori teatri italiani ed esteri interpretando lavori di Hasse (*Piramo e Tisbe*), Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*, *Requiem*), Cimarosa (*Il matrimonio segreto*, *Le donne rivali*), Rossini (*Il turco in Italia*, *L'occasione fa il ladro*, *L'Italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*), Bellini (*La sonnambula*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*), Verdi (*Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*), Puccini (*Gianni Schicchi*, *Turandot*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*, *La rondine*), Mascagni (*L'amico Fritz*), Wolf-Ferrari (*I quattro rusteghi*), Rota (*Il cappello di paglia di Firenze*), Offenbach (*Les Contes d'Hoffmann*), Massenet (*Chérubin*), Enescu (*Oedipe*). Alla Fenice ha cantato *La traviata* (2017, 2016), *Norma* (2015), *L'Africaine*, *Le nozze di Figaro* (2013), *Lucia di Lammermoor*, (2012) e *La rondine* (2009).

Generali Italia sostiene le attività formative della Fenice

Una delle priorità da tempo considerate strategiche dalla Fondazione Teatro La Fenice, al punto di costituire *ad hoc* un settore che se ne occupa, è il coinvolgimento delle nuove generazioni nelle attività artistiche e nei progetti culturali che il Teatro porta avanti sin dalla sua fondazione. Per realizzare questo obiettivo sono stati studiati percorsi che coniugassero conoscenza e divertimento, rivolti principalmente agli studenti di ogni classe e grado, ma anche alle famiglie e alla cittadinanza. Tutte queste iniziative rientrano, come si diceva, nel settore «Education», nato proprio per valorizzare questo importante aspetto formativo. L'idea da cui trae origine questa volontà di aprire ai bambini e ai ragazzi le porte del teatro risiede nella convinzione che l'opera e la musica in genere siano linguaggi universali e possano parlare al mondo contemporaneo, contribuendo alla crescita, intellettuale ed emozionale, degli spettatori di domani.

Grande importanza, in questo contesto, riveste l'apporto di Generali Italia, che nell'ambito del progetto «Valore Cultura» sostiene da quest'anno una delle manifestazioni di maggior successo dedicate al giovane pubblico, vale a dire il *Grand Tour della Fenice*, un laboratorio proposto sia agli istituti scolastici che alle famiglie per conoscere lo spazio teatrale della Fenice e i suoi segreti sonori. Questo 'percorso musicale' porterà a Teatro anche quest'anno oltre duemila bambini delle scuole d'infanzia e del primo ciclo di scuola primaria.

«Valore Cultura» è un progetto nato con l'obiettivo di avvicinare famiglie, giovani, cittadini al mondo dell'arte e della musica. Per la sua attua-

zione, Generali Italia ha consolidato la collaborazione con alcuni teatri lirici italiani – La Fenice di Venezia, il San Carlo di Napoli e la Scala di Milano – e con operatori culturali specializzati nell'ambito delle mostre d'arte, e aderito ad alcuni interventi di protezione e sostegno a istituzioni e beni culturali pubblici. Questa collaborazione va in direzione della sempre più necessaria relazione tra le principali realtà produttive italiane e i luoghi dove si crea e si coltiva l'arte e la cultura. In questo senso la storica casa di assicurazioni triestina aderisce appieno al messaggio promosso dall'Art Bonus, cioè il progetto promosso dal Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo per favorire il mecenatismo culturale.

Oltre al *Grand Tour*, momento centrale del processo di avvicinamento alla grande musica, «Education» promuove un'altra variegata serie di iniziative, suddivise per fasce d'età. Per i più piccoli si rinnova il progetto – realizzato con la collaborazione del Conservatorio Cesare Pollini di Padova e di Adimus – *Una volta c'era un re: La Cenerentola di Rossini*, nuova edizione di «Bice alla Fenice», laboratorio itinerante di narrazione e ascolto musicale che prevede interventi musicali dal vivo e la partecipazione attiva dei bambini, cui si aggiunge *La Fenice dei piccoli*, con la giornata musicale del coniglietto Teo. Sempre dedicati alla scuola primaria, ma nel suo secondo ciclo, sono poi i laboratori *Il gran teatro componibile*, dove ai ragazzi viene chiesto di associare e fissare per ogni sala del teatro che incontrano delle brevi composizioni sonore, e *La platea della Fenice per cantare*, in cui i bambini vengono accompagnati da un musicista e da un



Grand Tour della Fenice. Foto Michele Crosera.

cantante esperto di didattica musicale alla scoperta della voce come prodotto non solo delle corde vocali ma dell'intero corpo.

Tra le iniziative dedicate alla scuola secondaria, oltre a molti momenti di introduzione ad alcune opere in cartellone tra Fenice e Malibran, si colloca – destinato agli studenti di secondo grado – il progetto speciale «Un capolavoro chiamato Italia», novità di questa stagione che prende spunto dal volume *Un capolavoro chiamato Italia. Racconto a più voci di un patrimonio da tutelare, proteggere e valorizzare*, edito dalla Fondazione Enzo Hruby e incentrato sulle possibilità di salvaguardare l'immensa ricchezza artistica e culturale del nostro Paese. Sempre per i più grandi è poi previsto il *workshop I mestieri dell'opera*, dove sono messi in rilievo mestieri e professioni che, se non rientrano nell'attività artistica, sono nondimeno fondamentali per realizzare uno spettacolo e far funzionare il teatro.

Infine, sul versante produttivo si situano le due rappresentazioni liriche rivolte al giovane pubblico, previste al Teatro Malibran e realizzate in collaborazione con il Conservatorio Benedetto Marcello con la partecipazione della sua Orchestra: *Zenobia, regina de' Palmireni* di Tomaso Albinoni e *Il regno della luna* di Niccolò Piccinni.

Attraverso il sito www.teatrolafenice.it, vera e propria piattaforma didattica, gli insegnanti possono trarre tutte le informazioni aggiuntive e formalizzare le iscrizioni.

Un Premio Venezia da record, per numeri e qualità

Giunto alla sua trentaquattresima edizione, il Premio Venezia – concluso il 28 ottobre scorso – ha fornito uno spaccato assai ottimistico delle nuove generazioni di pianisti, a partire dalla folta schiera di iscritti a partecipare, che ha superato la sessantina raggiungendo il record di adesioni. Un segnale, anche quantitativo, del prestigio che la manifestazione ha sempre più acquisito nel corso degli anni, ma anche – e forse soprattutto – della buona salute, in termini complessivi, delle scuole musicali nazionali (i concorrenti sono infatti tutti musicisti di età non superiore ai ventiquattro anni e di ogni nazionalità, diplomati in pianoforte con il massimo dei voti nei conservatori di musica o negli istituti musicali patteggiati italiani nell'anno accademico 2015-2016).

Il concorso, promosso dalla Fondazione Amici della Fenice in collaborazione con la Fondazione Teatro La Fenice, ha infatti da sempre l'obiettivo di far conoscere al grande pubblico i neodiplomati più preparati e promettenti, dando loro un aiuto concreto per muovere i primi passi nella difficile carriera di concertisti. Sostenuto come di consueto dall'entusiasmo della presidentessa dei citati Amici della Fenice, Barbara di Valmarana, quest'anno il Premio ha visto alternarsi sul palcoscenico del teatro veneziano molti notevoli talenti, tanto da rendere difficoltose le scelte nelle varie fasi di selezione. Come sempre, a determinare i finalisti e i vincitori è stata una giuria tecnica che raccoglie interpreti e studiosi di chiara fama: quest'anno è stata la volta di Pierangelo Conte, Francesco Libetta, Andrea Lucchesini, Vittorio Montalti, Carla Moreni e Paolo Petazzi, coadiuvati anche da una giu-

ria popolare (per quest'edizione Aryn Aga Khan, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Guillaume de Croy, Paola De Peris, Barbara Del Vicario, Marina Gelmi di Caporiacco, Martina Luccarda, Stefano Ponzano, Alessandro Profili, Gaetano Trotta) spesso cruciale per il voto che collegialmente esprime nel decretare il migliore. Va sottolineato che, per rispondere al meglio alle finalità menzionate poco prima, il Premio destina ai vincitori e ai finalisti, oltre alle onorificenze che si sono conquistati, anche una vasta e ricca serie di borse di studio e la possibilità di esibirsi in *recital* concertistici di alto livello, nella consapevolezza che soltanto in questo modo l'aiuto alle nuove leve del pianismo nazionale si rivela davvero concreto e fattivo. Non va dimenticato che, nel corso degli anni, la manifestazione ha contribuito in maniera determinante alla carriera di interpreti del calibro di Maurizio Baglini, Andrea Bacchetti, Giuseppe Albanese e Leonora Armellini, per citarne solo alcuni.

L'edizione 2017 è stata particolarmente fortunata, come dimostra, per limitarci ai giornali veneziani, il commento di Mario Messinis sul «Gazzettino»: «Un Premio Venezia rigoglioso per il numero e la qualità dei concorrenti. Sensazionali i due vincitori, Francesco Granata e Nicola Pantani. Forse mai il Premio aveva conosciuto una competizione così avvincente». Massimo Contiero, nella «Nuova Venezia», fornisce un esauriente e appassionato resoconto della competizione conclusiva, vera e propria tenzone tra il vincitore assoluto, Granata, e il secondo posto, Pantani, cui va il comunque prestigioso Premio Alfredo Casella: «Nell'avvincente finale a due, ha prevalso il diciannovenne milanese Francesco Granata sul venti-



La cinquina dei finalisti del Premio Venezia 2017 con Barbara Valmarana, presidentessa della Fondazione Amici della Fenice, Giorgia Pea, presidentessa della commissione cultura del Comune di Venezia, e Fortunato Ortombina.

duenne Nicola Pantani, che pure ha ben figurato ed è stato calorosamente applaudito dal pubblico della sala. È filtrata la notizia che la giuria tecnica fosse perfettamente divisa a metà e che sia stato decisivo il voto della giuria popolare. Granata ha iniziato la sua prova con la Sonata KV 333 di Mozart. Ha raggiunto un'intensa espressività nell'*Andante cantabile*, cesellando ogni nota. Nell'*Allegro* e nell'*Allegretto grazioso* ha usato un andamento mutevole, brillanti accelerazioni alternate a tenere esitazioni. Questa flessibilità si è esaltata nella Sonata di Berg, attraversata da un'ansiosa instabilità ritmica espressamente richiesta dal compositore. Granata ha pensato il brano più come un tardivo frutto postromantico che come una premonizione dell'approdo espressionista dell'autore di *Wozzeck* e *Lulu*. Ne ha valorizzato più i languori che le allucinazioni. La carta vincente del giovane interprete

è stata probabilmente l'esecuzione, con spavaldo tecnicismo, del secondo libro delle *Variazioni su un tema di Paganini* di Brahms, ben noto scoglio del repertorio pianistico. Nicola Pantani ha giocato le sue *chance* con un programma tutto listziano, il *Sonetto 104 del Petrarca* e la Sonata in si minore, opere in cui ha sfoggiato una gamma dinamica davvero raffinata, con pianissimi calibrati e trasparenti e una visione poetica e nobile del virtuosismo eroico di Liszt».

«La Fenice è giovane», una campagna firmata IUSVE

A ttrarre e avvicinare i giovani: questo è l'obiettivo della nuova campagna di abbonamenti «La Fenice è giovane», presentata di recente dal Teatro veneziano per rivolgersi alla generazione *under26* con una serie di proposte pensate proprio per quella fascia d'età, cui, oltre a una rosa di spettacoli che potrebbe interessarla, è rivolto un trattamento speciale anche sul versante economico. Per rendere questa nuova offerta 'giovane' anche dal punto di vista grafico la Fenice si è rivolta all'Istituto Universitario Salesiano di Venezia (IUSVE), che ha creato per l'occasione non solo l'elaborazione dello *slogan* e del 'logo' ma anche la grafica del manifesto, sui toni del blu elettrico e del nero. La collaborazione ha interessato il Corso di laurea magistrale in Creatività e design della comunicazione diretto dal prof. Mariano Diotto, coinvolgendo una trentina di studenti in un laboratorio di dieci giorni condotto dalla docente Michela Carlini. I ragazzi dello IUSVE, che provengono da *background* differenti e hanno affrontato studi diversi in precedenza, utilizzando un metodo interdisciplinare e rifacendosi alle tecniche e alle metodologie del *design* hanno creato una serie di proposte partendo dall'obiettivo che il committente – cioè la Fenice – aveva loro previamente illustrato. Da questi materiali è stato selezionato infine il *concept* utilizzato per promuovere l'iniziativa, ideato dalla studentessa Giulia Lombardi.

Due sono le tipologie di abbonamento riservate agli *under26* per la stagione 2017-2018, e prevedono ciascuna un diverso pacchetto di proposte. La prima, «Grandi emozioni», comprende tre spettacoli pomeridiani: il Reale Balletto delle

Fiandre con le visionarie coreografie di Sidi Larbi Cherkaoui e Jeroen Verbruggen su musiche di Modest Musorgskij, Maurice Ravel e Claude Debussy, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini diretto da Stefano Montanari nell'ormai 'classico' allestimento di Bepi Morassi e *L'elisir d'amore* di Donizetti, la cui regia è firmata ancora da Morassi e sul podio vede Riccardo Frizza. La seconda opzione, «Grandi passioni», prevede sempre tre spettacoli, questa volta serali, e presenta tre capisaldi della produzione targata Fenice: la 'storica' *Traviata* ideata da Robert Carsen, che simboleggia la rinascita del Teatro, questa volta diretta da Enrico Calesso; *Madama Butterfly* nella rodada messinscena realizzata in collaborazione con la Biennale Arte per la regia di Àlex Rigola e scene e costumi curati dalla giapponese Mariko Mori (sul podio Manlio Benzi); *Il signor Bruschino* di Rossini allestito da Bepi Morassi e diretto da Alvisse Casellati.



Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Foto Michele Crosera.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

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

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

Viole Alfredo Zamarrà •, Petr Pavlov • ◊, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, Lorenzo Corti, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri, Renato Scapin, Enrico Ferri ◊, Giuseppe Massaria ◊

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Leonardo Cella • ◊, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Giulio Parenzan, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Ottavino Franco Massaglia

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

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

Corno inglese Cecilia Mugnai ◊

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

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Luca Franceschelli • ◊, Giulia Ginestrini, Andrea Mazza ◊

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Federico Lamba ◊

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Guido Masin • ◊, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini, Enrico Toso ◊

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini, Gottardo Paganin, Nicolò Tomasello ◊

Arpa Nabila Chajai ◊

CORO DEL TEATRO LA FENICE

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

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

Alti Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Elisabetta Gianese, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Maria Teresa Bonera ◊, Alessia Franco ◊, Maria Elena Fincato ◊, Alessandra Vavasori ◊

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Enrico Masiero, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Giovanni Deriu ◊, Eugenio Masino ◊, Safa Korkmaz ◊

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

primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

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

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

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ ◊ *assistente musicale della direzione artistica*

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

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borghonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti ◊

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Elisabetta Gardin ◊, Alessia Pelliccioli ◊, Andrea Pitteri ◊, Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

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

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

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

Anna Trabui, Nicolò De Fanti ◊

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

DIREZIONE MARKETING

Andrea Erri *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Nadia Buoso *responsabile*, Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni, Elena Florio ◊

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

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

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi *direttore*

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

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto *direttore*, Carmen Attisani ◊

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Antonio Covatta, *nmp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◊, Franco Contini ◊, Filippo Maria Corradi ◊, Cristiano Gasparini ◊, Giacomo Tagliapietra ◊, Lorenzo Giacomello ◊, Daria Lazzaro ◊, Martina Sosio ◊

ELETTRICISTI Vilmo Furian *capo reparto*, Fabio Baretin *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nmp**, Alberto Petrovich, *nmp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede ◊, Michele Voltan ◊ Alessio Lazzaro ◊

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

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

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◊

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

◊ a termine

**nmp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
24, 26, 29 novembre, 1, 3 dicembre 2017

opera inaugurale

Un ballo in maschera

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Gianmaria Aliverta
scene Massimo Checchetto
costumi Carlos Tieppo

personaggi e interpreti principali
Riccardo Francesco Meli
Amelia Kristin Lewis
Renato Vladimir Stoyanov

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
6, 7, 9, 19, 21 dicembre 2017
3, 4, 5, 7, 9, 10 gennaio 2018

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Enrico Calesso/Marco Paladin
(9, 10/1)
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Violetta Claudia Pavone/Mihaela Marcu
Alfredo Ivan Ayon Rivas/Leonardo Cortellazzi
Germont Giuseppe Altomare/Armando Gabba

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
13, 14, 15, 16, 17 dicembre 2017

Reale Balletto delle Fiandre

coreografe di Sidi Larbi Cherkaoui
e Jeroen Verbruggen

musiche di Modest Musorgskij,
Maurice Ravel e Claude Debussy

Teatro Malibrán
19, 21, 23, 25, 27 gennaio 2018

Le metamorfosi di Pasquale

o sia Tutto è illusione nel mondo
musica di Gaspare Spontini

direttore Gianluca Capuano
regia Bepi Morassi
scene e costumi Accademia di Belle Arti
di Venezia

personaggi e interpreti principali
Costanza Irina Dubrovskaya
Il marchese Giorgio Misseri

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Pergolesi Spontini
di Jesi
prima esecuzione in tempi moderni

Teatro La Fenice
2, 4, 8, 10, 13 febbraio 2018

Die lustige Witwe

La vedova allegra
musica di Franz Lehár

direttore Stefano Montanari
regia Damiano Michieletto
scene Paolo Fantin
costumi Carla Teti

personaggi e interpreti principali
Hanna Glawari Nadja Mchantaf
Danilo Danilowitsch Christoph Pohl

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro dell'Opera di Roma

Teatro La Fenice
3, 6, 7, 9, 11, 14, 15, 16, 18 febbraio 2018
**Progetto Rossini nel centocinquantésimo
anniversario della morte**

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Stefano Montanari
regia Bepi Morassi
scene e costumi Lauro Crisman

personaggi e interpreti principali
Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri/
Francisco Brito
Bartolo Omar Montanari
Rosina Laura Verrecchia/Chiara Amarù
Figaro Bruno Taddia/Vincenzo Taormina

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25 marzo
2018

La bohème

musica di Giacomo Puccini

direttore Myung-Whun Chung
regia Francesco Micheli
scene Edoardo Sanchi
costumi Silvia Aymonino

personaggi e interpreti principali
Rodolfo Ivan Ayon Rivas/Azer Zada
Mimi Selene Zanetti/Vittoria Yeo
Marcello Julian Kim
Musetta Irina Dubrovskaya

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
6, 8, 10, 12, 14, 22, 24 aprile 2018

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Manlio Benzi
regia Alex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Vittoria Yeo
F.B. Pinkerton Azer Zada
Suzuki Manuela Custer

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro Malibran
13, 15, 17, 19, 21 aprile 2018

Orlando furioso

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa
scene Massimo Checchetto
costumi Giuseppe Palella

personaggi e interpreti principali
Orlando Sonia Prina
Angelica Francesca Aspromonte
Alcina Lucia Cirillo
Ruggiero Carlo Vistoli
Astolfo Riccardo Novaro

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con il Festival della Valle d'Itria di
Martina Franca

Teatro La Fenice
20, 28 aprile, 6, 12, 18, 23, 25, 27, 29,
31 maggio, 3, 5 giugno 2018

L'elisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Riccardo Frizza
regia Bepi Morassi
scene e costumi Gianmaurizio Fercioni

personaggi e interpreti principali
Adina Irina Dubrovskaya
Dulcamara Carlo Lepore
Belcore Marco Filippo Romano

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
27, 29 aprile, 4 maggio 2018
Progetto Rossini nel centocinquantenario
anniversario della morte

Il signor Bruschino

musica di Gioachino Rossini

direttore Alvisè Casellati
regia Bepi Morassi
scene e costumi Accademia di Belle Arti
di Venezia

personaggi e interpreti principali
Sofia Giulia Bolcato
Florville Francisco Brito
Gaudenzio Omar Montanari

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
5, 11, 15, 17, 20, 22, 24, 26, 30 maggio,
1 giugno 2018

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa/Marco
Paladin (22, 24, 26/5)
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Violetta Francesca Dotto
Alfredo Matteo Lippi
Germont Julian Kim

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



Teatro La Fenice
13, 16, 19 maggio 2018

Norma

musica di Vincenzo Bellini

direttore Riccardo Frizza
regia, scene e costumi Kara Walker

personaggi e interpreti principali
Norma Mariella Devia
Adalgisa Carmela Remigio
Pollione Stefan Pop
Oroveso Luca Tittoto

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
29 giugno, 1, 3, 5, 7 luglio 2018

Richard III

musica di Giorgio Battistelli

direttore Tito Ceccherini
regia Robert Carsen
scene e costumi Radu Boruzescu

personaggi e interpreti principali
Richard III Gidon Saks
Duchess of York Sara Fulgoni
Clarence e Tyrrel Christopher Lemmings

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Vlaamse Opera di Anversa
prima rappresentazione italiana

Teatro La Fenice
13, 14, 15 luglio 2018

Brodsky/Baryshnikov

con Mikhail Baryshnikov

Teatro La Fenice
21, 22 luglio 2018

Les Étoiles

Gala internazionale di danza

Teatro La Fenice
19, 24, 26 agosto, 2, 4, 15, 19, 23, 27
settembre, 4, 6, 20, 24, 26,
28, 30 ottobre 2018

**Progetto Rossini nel centocinquantesimo
anniversario della morte**

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Gregory Kunde
regia Bepi Morassi
scene e costumi Lauro Crisman

personaggi e interpreti principali
Rosina Chiara Amaru
Il conte di Almaviva Francisco Brito
Figaro Julian Kim
Bartolo Omar Montanari

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25 agosto, 1, 6, 9, 13, 16, 18, 21, 28,
30 settembre, 5, 7, 9 ottobre 2018

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Giacomo Sagripanti
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Alfredo Stefan Pop
Germont Markus Werba

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
31 agosto, 5, 14, 20,
22, 29 settembre 2018

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Renato Balsadonna
regia Alex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

personaggi e interpreti principali
F.B. Pinkerton Vincenzo Costanzo
Suzuki Manuela Custer

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro La Fenice
19, 21, 23, 25, 27 ottobre 2018
**Progetto Rossini nel centocinquantesimo
anniversario della morte**

Semiramide

musica di Gioachino Rossini

direttore Riccardo Frizza
regia Cecilia Ligorio

personaggi e interpreti principali
Semiramide Jessica Pratt
Arsace Teresa Iervolino
Assur Alex Esposito
Idreno Edgardo Rocha

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 novembre 2017 ore 20.00 inaugurazione
4 novembre 2017 ore 20.00 turno S
5 novembre 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Donato Renzetti

Fabio Vacchi

Canti di fabbrica per voce e orchestra
su testi dei 'poeti di fabbrica'
Attilio Zanichelli, Fabio Franzin
e Ferruccio Brugnaro
commissione Fondazione Teatro La Fenice
tenore Paolo Antognetti

Pino Donaggio

Io che non vivo per coro e orchestra

Giuseppe Verdi

Attila: «Qual notte!... Ella in poter del
barbaro»
tenore Stefan Pop

Antonín Dvořák

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

Teatro La Fenice

10 novembre 2017 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler

Sinfonia n. 5
corno obbligato Konstantin Becker

Basilica di San Marco

18 dicembre 2017 ore 20.00 per invito
19 dicembre 2017 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

musiche di Claudio Monteverdi

Solisti della Cappella Marciana

per il 450° anniversario della nascita
del suo maestro Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

13 gennaio 2018 ore 20.00 turno S
14 gennaio 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Daniele Rustioni

Ermanno Wolf-Ferrari

Concerto in re maggiore per violino
e orchestra op. 26
violino Francesca Deگو

Franz Schubert

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944
La grande

Teatro La Fenice

17 febbraio 2018 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Gabriele Cosmi

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

Benjamin Britten

Rejoice in the Lamb op. 30
cantata per 4 solisti, coro e organo

Maurice Duruflé

Requiem op. 9
versione per soli, organo e coro

organo Ulisse Trabacchin

Teatro La Fenice

23 febbraio 2018 ore 20.00 turno S
25 febbraio 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Elio Boncompagni

Franz Schubert

Die Zauberharfe D 644: Overture
Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Ottorino Respighi

Impressioni brasiliane P. 153

Nino Rota

Suite dal balletto *Le Molière imaginaire*

Teatro La Fenice

2 marzo 2018 ore 20.00 turno S
4 marzo 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759 *Incompiuta*

Sergej Prokof'ev

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore op. 100

Teatro La Fenice

30 marzo 2018 ore 20.00 turno S

direttore

Diego Fasolis

Domenico Turi

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

Franz Schubert

Sinfonia n. 4 in do minore D 417 *Tragica*

Giovanni Battista Pergolesi

Stabat Mater per soprano, contralto
e orchestra P. 77

Teatro La Fenice

16 aprile 2018 ore 20.00 turno S

Programma da definire

Teatro La Fenice

9 giugno 2018 ore 20.00 turno S

10 giugno 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Antonello Manacorda

Richard Wagner

Siegfried-Idyll WWV 103 per piccola orchestra

Franz Schubert

Sinfonia n. 2 in si bemolle maggiore D 125

Edward Elgar

Enigma Variations op. 36

Teatro Malibran

16 giugno 2018 ore 20.00 turno S

17 giugno 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Francesco Lanzillotta

Daniele Ghisi

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

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto n. 6 in si bemolle maggiore per
pianoforte e orchestra KV 238

pianoforte **Elena Nefedova**

Giovanni Salviucci

Introduzione per orchestra

Franz Schubert

Sinfonia n. 1 in re maggiore D 82

Teatro La Fenice

6 luglio 2018 ore 20.00 turno S

7 luglio 2018 ore 20.00 turno U

direttore

Henrik Nánási

Franz Schubert

Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589

Béla Bartók

Concerto n. 1 per violino e orchestra SZ 36
violino **Giovanni Andrea Zanon**

Concerto per orchestra SZ 116

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

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

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

Quote associative

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

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

intestati a

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

Consiglio direttivo

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

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

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

Le principali iniziative della Fondazione

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

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

Restauri

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

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



pierre cardin



TIFFANY & CO.





Fondazione Amici della Fenice



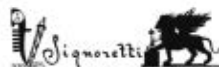
Marsilio



STUDIO DE POLI
VENEZIA



Allegrini



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grasso

consiglieri

sovrintendente e direttore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andretta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali

*Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 72 - novembre 2017

Un ballo in maschera

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

Hanno collaborato a questo numero
Tina Cawthra, Marina Dorigo, Alberto Massarotto, Ilaria Pellanda,
Giorgio Pestelli, Franco Rossi

grafica e impaginazione
Dali Studio S.r.l.

Si ringrazia la Casa Ricordi di Milano per la gentile concessione dell'Argomento, tratto
dallo spartito canto piano (2006).

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di novembre 2017
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

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

€ 10,00