

VENEZIAMUSICA  
*e dintorni*



# Semiramide



STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

# VENEZIAMUSICA


*e dintorni*

## SEMIRAMIDE

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018

Teatro La Fenice

venerdì 19 ottobre 2018 ore 19.00 turno A

*in diretta su* 

domenica 21 ottobre 2018 ore 15.30 turno B

martedì 23 ottobre 2018 ore 19.00 turno D

giovedì 25 ottobre 2018 ore 19.00 turno E

*in diretta su* [www.culturebox.fr](http://www.culturebox.fr), France 2 e Mezzo (TivùSat canale 49)

sabato 27 ottobre 2018 ore 15.30 turno C



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



*Moritz Michael Daffinger (1790-1849), ritratto di Gioachino Rossini nel 1822, pastello. Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde.*

5 La locandina

### 7 *Semiramide in breve*

- 7 *Semiramide* in breve  
a cura di *Maria Rosaria Corchia*  
9 *Semiramide* in short  
edited by *Maria Rosaria Corchia*

### 11 *Argomento di Semiramide*

- 11 Argomento  
13 Synopsis  
15 Argument  
17 Handlung

### 19 *Intorno a Semiramide*

- 19 *Semiramide*: un'opera politica e romantica  
di *Oreste Bossini*

### 29 *Note di regia*

- 29 Cecilia Ligorio: «*Semiramide*, una figura archetipica»  
a cura di *Leonardo Mello*  
31 Cecilia Ligorio: “*Semiramide*, an archtypal figure”  
edited by *Leonardo Mello*

### 33 *La musica*

- 33 Riccardo Frizza: «*Semiramide*, un'opera perfetta»  
35 Riccardo Frizza: “*Semiramide*, a perfect opera”

### 37 *Leggendo il libretto*

- 37 Leggendo il libretto

### 41 *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice*

- 41 Rossini, *Semiramide* e la Fenice  
a cura di *Franco Rossi*

### 49 *Nel web*

- 49 *Semiramide* nel web

### 51 *Materiali*

- 51 *Semiramide*, storia di un autografo veneziano  
di *Franco Rossi*  
54 Le tante *Semiramidi* prima di Rossini  
di *Alberto Massarotto*  
57 La parabola artistica (e umana)  
di *Isabella Colbran Rossini*

### 61 *Curiosità*

- 61 Sulle orme di Rossini a Venezia

### 63 *Gli interpreti*

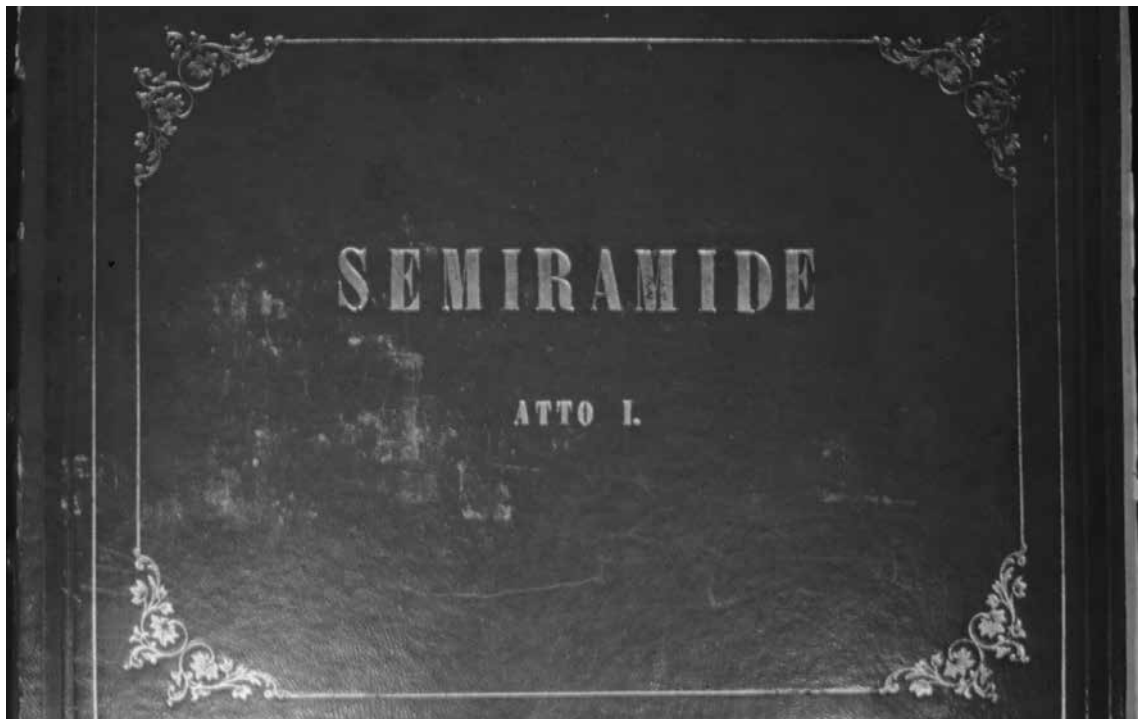
- 63 Biografie

### 67 *Impresa e cultura*

- 67 Cesare De Michelis, un grande editore veneziano

### 70 *Dintorni*

- 70 La *tournée* tedesca del Coro della Fenice



*Parigi*

1

Violini

Viola

Clarineto

Fagotto

Oboe

Clarineto alt.

Corno 1<sup>o</sup>

Corno 2<sup>o</sup>

Tromba

Fugola

Tromboni

Timpani

Basso continuo

**TEATRO "LA FENICE"**

Attesto ed sottoscrivo essere questo l'Autografo  
originale della mia Opera Semiramide  
G. Rossini  
Parigi il 5 Marzo 1864

9 9 9 4 9 9

La partitura autografa di Semiramide di Gioachino Rossini, in scena in prima esecuzione assoluta al Teatro La Fenice di Venezia il 3 febbraio 1823. Nella prima pagina si legge: «Attesto io Sottoscritto essere questo L'Autografo / Originale della mia Opera Semiramide / G. Rossini / Parigi 5 Marzo 1864». Il manufatto, conservato nell'Archivio storico del Teatro La Fenice, è stato recentemente restaurato grazie al sostegno e con il coinvolgimento di Assicurazioni Generali e Generali Italia con il progetto Valore Cultura; sponsor tecnico Fondazione Hruby.

# Semiramide

*melodramma tragico in due atti*

*libretto di* **Gaetano Rossi**  
dalla *Tragédie de Sémiramis* di Voltaire

*musica di* **Gioachino Rossini**

prima rappresentazione assoluta:  
Venezia, Teatro La Fenice, 3 febbraio 1823

editore proprietario Casa Ricordi, Milano

*personaggi e interpreti*

<i>Semiramide, regina di Babilonia</i>	Jessica Pratt
<i>Arsace, comandante l'armate</i>	Teresa Iervolino
<i>Assur, principe del sangue di Belo</i>	Alex Esposito
<i>Idreno, re dell'Indo</i>	Enea Scala
<i>Azema, principessa del sangue di Belo</i>	Marta Mari
<i>Oroe, capo de' magi</i>	Simon Lim
<i>Mitrane, capitano delle guardie reali</i>	Enrico Iviglia
<i>L'ombra di Nino</i>	Francesco Milanese

*maestro concertatore e direttore* **Riccardo Frizza**

*regia* **Cecilia Ligorio**

*scene* Nicolas Bovey, *costumi* Marco Piemontese

*light designer* Fabio Baretin

*movimenti coreografici e ballerina* Daisy Ransom Phillips

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

*ballerine* Olivia Hansson, Elia Lopez Gonzalez, Marika Meoli, Sau-Ching Wong

*con sopratitoli in italiano e in inglese*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Progetto Rossini

nel centocinquantésimo anniversario della morte

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanon; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala Alberto Boischio; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari; maestro aggiunto di palcoscenico Paolo Polon; maestro alle luci Roberta Paroletti; assistente alla regia Lisa Capaccioli; assistente alle scene Nathalie Deana; assistente ai costumi Hannah Gelesz; 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, Silvano Santinelli scenografie (Pesaro); costumi Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Pompei (Formello); trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); parrucco Audello Teatro (Torino); traduzione inglese dei sopratitoli Rosemary Forbes; sopratitoli Studio GR (Venezia)

# *Semiramide* in breve

a cura di Maria Rosaria Corchia

**S**ioachino Rossini compose *Semiramide* per il Teatro La Fenice – dove debuttò lunedì 3 febbraio 1823 – poco prima di lasciare definitivamente l'Italia alla volta di Parigi: l'opera intitolata alla regina di Babilonia è infatti l'ultima delle trentaquattro scritte espressamente per i palcoscenici italiani. Il marchigiano, che all'epoca aveva trent'anni, era al giro di boa: concluso il periodo 'napoletano', rientrato dal recente successo viennese di *Zelmira* e impegnato, nell'autunno del 1822, come compositore ufficiale del Congresso della Santa Alleanza a Verona, Rossini era già ampiamente proiettato nella scena internazionale.

La commissione del Teatro veneziano gli consentì, tra l'altro, di chiudere il cerchio della sua carriera italiana: proprio la città lagunare, infatti, l'aveva visto debuttare nel 1810 con *La cambiale di matrimonio* al Teatro di San Moisè; e tra le altre importanti commissioni e riprese per le sale di Venezia è d'obbligo ricordare – anche perché si svolse esattamente dieci anni prima e nello stesso teatro che accolse *Semiramide* – la prima assoluta di *Tancredi*, il titolo con il quale poté affermarsi tra i grandi nomi del panorama lirico. Ma nonostante gli elementi comuni, tra questi due lavori, siano molteplici – oltre alla commissione e al genere, anche il librettista e l'autore della fonte letteraria –, la distanza tra le due creazioni è netta: è con *Semiramide* che Rossini toccò il culmine della sua fase 'eroica' e, proponendo nella sua opera 'di addio' quasi una *summa* della tradizione della vocalità settecentesca, raggiunse un vertice per certi versi insuperabile nell'ambito dell'opera seria.

Le trattative con la Fenice erano già cominciate nel luglio 1822, come testimonia una lettera di Rossini da Vienna al direttore del Teatro veneziano Camillo Vincenzo Griotti. Il compositore scrisse che sarebbe giunto a Padova o che si sarebbe recato direttamente a Venezia per «combinare a voce il tutto» e colse l'occasione per raccomandarsi, con largo anticipo, sulla qualità della compagnia di canto. Sappiamo inoltre che agli inizi di ottobre, la struttura del dramma era già stata abbozzata e che Rossini e il librettista Gaetano Rossi trascorsero insieme un lungo periodo di tempo, dal 5 ottobre al 12 novembre, nella Villa Colbran di Castenaso, nei pressi di Bologna, alternando alla fase più intensa del lavoro sull'opera alcuni momenti di svago e gite fuori porta. Dopo la parentesi veronese, Rossini si trasferì quindi a Venezia, dove rimase dal 3 dicembre 1822 al 19 marzo 1823 per seguire la ripresa di *Maometto II*, che inaugurò la stagione, e preparare il debutto di *Semiramide*.

La scrittura privata redatta in data 16 novembre 1822, solo recentemente rinvenuta nell'Archivio storico del Teatro La Fenice, ci informa che a Rossini e alla moglie Isabella Colbran, scritturata come primadonna, venne corrisposto un compenso totale di 26.000 lire, più un rimborso spese per l'alloggio. Una somma consistente, che comprendeva però, oltre al lavoro del compositore e al *cachet* dell'interprete, anche la cessione al Teatro dei diritti alla proprietà della nuova opera e il possesso in perpetuo dell'autografo. Una clausola, quest'ultima, che fu determinante per la diffusione di *Semiramide* e che ha permesso alla partitura di arrivare nella sua interezza fino ai giorni nostri: l'autografo è infatti ancora conservato



nell'Archivio storico del Teatro La Fenice, è stato recentemente sottoposto a un importante intervento di restauro grazie al sostegno di Valore Cultura di Generali ed è esposto al pubblico, in concomitanza con la nuova messinscena dell'opera, in una mostra allestita nella Sala Ammannati del Teatro La Fenice, in occasione del centocinquantenario della morte di Rossini.

Il mito di Semiramide affonda le sue radici nella tarda antichità. Storiografia, religione, arte e letteratura hanno contribuito a tramandare nei secoli diverse e contraddittorie leggende legate alla sua figura: alcuni riconoscono in lei l'illuminata sovrana assira Shammuramat, cui si deve la realizzazione dei giardini pensili di Babilonia; per altri Semiramis è la figlia di una ninfa, abbandonata nel deserto e poi nutrita dalle colombe – la 'figlia dell'aria', secondo Calderón de la Barca, poi ripreso da Carlo Gozzi –; per altri ancora la regina va annoverata tra le più licenziose delle potenti, accanto a Cleopatra e Zenobia di Palmira: simbolo pagano dell'amore incestuoso, Dante la colloca nel secondo girone dell'*Inferno*, popolato dai lussuriosi. Tale ricchezza narrativa non poteva che appassionare librettisti, operisti e teatranti: nel corso del Settecento circolavano infatti una grande quantità di libretti, da Francesco Silvani a Pietro Metastasio, e altrettanti adattamenti: basti citare, a mo' di esempio tra i titoli sicuramente noti a Rossini, la *Semiramide riconosciuta* di Giacomo Meyerbeer del 1819, composta su libretto di Metastasio rivisto dallo stesso Rossi. Ma la fonte letteraria diretta dell'opera rossiniana è la tragedia *Sémiramis* di Voltaire, rappresentata per la prima volta alla Comédie-Française di Parigi il 29 agosto 1748 e diffusa in lingua italiana nella traduzione di Melchiorre Cesarotti del 1772.

Il melodramma in due atti di Rossi e Rossini riporta gli stessi personaggi principali di Voltaire: Semiramide, Arsace/Ninia e Assur. La differenza più rilevante rispetto alla fonte francese consiste nel trattamento del personaggio della principessa Azema e nell'aggiunta del ruolo del principe indiano Idreno, del tutto assente in Voltaire. Differenze che trovano una motivazione nella compagnia di canto a disposizione della produzione e nelle scelte operate da Rossini sulle parti vocali: Semiramide era stata

concepita per la Colbran, Assur per il basso Filippo Galli; Rossini assegnò ad Arsace un ruolo *en travesti*, per il contralto Rosa Mariani, nel ricordo del successo di *Tancredi*; non restava quindi spazio per una terza donna principale. Ecco allora la 'riduzione' a ruolo secondario di Azema e l'aggiunta di un personaggio per il primo tenore, che fu John Sinclair, vale a dire il principe indiano ulteriore pretendente alla mano di Azema insieme ad Arsace e Assur.

L'opera andò in scena con le sontuose scenografie di Giuseppe Borsato. Alla prima, l'accoglienza fu tiepida: ci vollero alcuni giorni per apprezzare un lavoro che era certamente di nuova impronta rispetto al Rossini così ben conosciuto dal pubblico veneziano. Il 6 febbraio, dopo tre giorni di rappresentazioni, la «Gazzetta Privilegiata di Venezia» finalmente si esprime, proclamando il successo di *Semiramide*: «Una nuova perla innestata nel ricco serto del celebre maestro, il cui valore, se non eccede quello delle tante altre che vi si ammirano, non è ad alcun'altra inferiore».



Nicolas de Largillière (1656-1746), Voltaire intorno al 1724-1725.

---

# *Semiramide* in short

---

*edited by Maria Rosaria Corchia*

---

**S**ioachino Rossini composed *Semiramide* for Teatro La Fenice – where it debuted on Monday 3 February 1823 – shortly before he left Italy for the very last time and went to Paris. In fact, named after the Babylonian queen this opera was the last of the thirty-four works he wrote specifically for Italian stages. Aged thirty, Rossini was at a turning point: having completed his ‘Neapolitan’ period, and having returned from his recent success of *Zelmira* in Vienna, in the autumn of 1822 he was working as the official composer of the Congresso della Santa Alleanza [Congress of the Holy Alliance] in Verona and had already made his name on the international scene.

Amongst other things, the commission from Teatro La Fenice allowed him to come full circle as regards his Italian career as it was at Teatro San Moisè in Venice that he had debuted with *La cambiale di matrimonio* in 1810. One must also bear in mind that amongst his other important commissions and revivals for the opera houses in Venice was also the world première of *Tancredi*, the opera with which he made his name in the field of opera, exactly ten years earlier and in the same opera house where *Semiramide* debuted. However, although there are several similarities between these two opera, not only the commission and genre, but also the librettist and the author of the original literary source, the distance between the two creations is clear: it was with *Semiramide* that Rossini reached the culmination of his ‘heroic’ period and, by offering with what was his ‘farewell’ opera a sort of *summa* of the tradition of eighteenth century vocalism, he reached a peak that was, in certain ways, impossible to surpass in the field of opera seria.

Negotiations with La Fenice had already begun in July 1822, as can be seen in a letter Rossini sent from Vienna to the director of the Venetian opera house, Camillo Vincenzo Gritti. The composer wrote that he would either come to Padua or Venice itself to “reach a spoken agreement about it all” and took the opportunity to emphasise the need for the high quality of the singing company well in advance. We also know that at the beginning of October he had already outlined the structure of the opera and that Rossini and the librettist Gaetano Rossi spent a long time together, from October 5 to November 12 in Villa Colbran in Castenaso, near Bologna, alternating periods of intense work on the opera with respite and excursions outdoors. After his stay in Verona Rossini therefore moved to Venice where he remained from December 3, 1822 until March 19, 1823, to continue with the revival of *Maometto II*, which opened the season, and prepare the première of *Semiramide*.

From a private letter written on November 16, 1822, which came to light only recently in the historic archive of Teatro La Fenice, we know that Rossini and his wife Isabella Colbran, described as the prima donna, were paid a total sum of 26,000 lire, as well as accommodation costs. This was a significant sum although it included not only the composer’s work and the singer’s fee, but also the transfer of the rights to the new opera and the permanent possession of the autograph to the Opera House. The latter not only proved decisive for the distribution of *Semiramide* but also meant it survived in its entirety until today. In fact, the autograph is still preserved in the historic archive of Teatro La Fenice and after recently having

undergone extensive restoration is now on display to the public, together with the new production of the opera, in an exhibition in Sala Ammannati in Teatro La Fenice, to mark the one hundred and fiftieth anniversary of Rossini's death.

The roots of the myth of Semiramide go back to antiquity. Over the centuries historiography, religion, art and literature all helped preserve the diverse, contradictory legends associated with this figure: some think she is the enlightened Assyrian sovereign Shamuramat who created the hanging gardens of Babylon; others think Semiramis is a nymph's daughter, abandoned in the desert and fed by the doves – the 'daughter of air', according to Calderón de la Barca and then continued by Carlo Gozzi; yet others think the queen belongs to the group of the most licentious of the powerful, together with Cleopatra and Zenobia of Palmyra: a pagan symbol of incestuous love, which Dante included in the second circle of *Inferno*, inhabited by the lewd. It was obvious that librettists, opera composers and actors would become interested in such a rich narrative: in actual fact, during the eighteenth century a great number of librettos appeared, for example by Francesco Silvani and Pietro Metastasio, and there were just as many adaptations. It suffices to mention the titles that Rossini was surely familiar, such as Giacomo Meyerbeer's *Semiramide riconosciuta* from 1819, composed to a libretto by Metastasio and reviewed by Rossi. However, the direct literary source of Rossini's opera is actually Voltaire's tragedy *Sémiramis*, which debuted at the Comédie-Française in Paris on 29 August 1748 and was performed in Italian with a translation by Melchiorre Cesarotti in 1772.

The characters in the two-act opera by Rossi and Rossini are the same as Voltaire's: Semiramide, Arsace/Ninia and Assur. The most significant difference is Rossini's treatment of the character princess Azema and the additional role of the Indian prince Idreno, which is totally absent in Voltaire's work. The reason for these differences lies in the singing company that was available for the production, and Rossini's selection for each part: Semiramide had been written for Colbran, Assur for the bass Filippo Galli; Rossini gave Arsace an *en travesti* role for the contralto Rosa Mariani, in the light of the success of *Tancredi*. There

was therefore no room for a third female protagonist. Hence the 'reduction' of Azema as a secondary role and the addition of a character for the first tenor, which was John Sinclair, in other words, the Indian prince who was another of Azema's admirers, in addition to Arsace and Assur.

The opera was staged with the lavish sets by Giuseppe Borsato. The reception at the première was lukewarm and it took several days for the public to appreciate the new style of this opera, which was so different to the Rossini the Venetian public were familiar with. After three days of performances, on February 6 the newspaper "Gazzetta Privilegiata di Venezia" finally expressed its opinion, proclaiming the success of *Semiramide*: "A new jewel in the rich coronet of the famous maestro, the value of which, if not exceeding that of the many others to be admired, is not in the least inferior."

# Argomento

## ATTO PRIMO

Tempio di Belo in Babilonia. Quindici anni sono trascorsi dall'assassinio del re Nino compiuto segretamente da Semiramide e dal suo amante Assur. Oroe, capo dei magi, in atto di visione estatica, invoca gli dei perché venga il tempo della giustizia e invita quindi i suoi ministri ad aprire alla folla le porte del tempio. Il luogo sacro si riempie di babilonesi, di indiani al seguito del principe Idreno, e di satrapi guidati dal principe Assur. Attendono la regina Semiramide, nel giorno in cui designerà il successore al trono di Nino. Assur spera di essere il prescelto. Giunge Semiramide, ma nel momento in cui si appresta a parlare, prima un lampo vivissimo e poi un tuono, che spegne il fuoco sacro dell'ara, si abbattono sull'assemblea, creando confusione e terrore. Oroe, interrogato dalla regina, rivela che atroci colpe devono essere espiate e fissa lo sguardo su Assur. Tutti lasciano il tempio scossi e terrorizzati dagli eventi che sembrano essere di pessimo auspicio.

Dopo una lunga assenza, per volere di Semiramide, giunge a Babilonia Arsace, giovane comandante delle armate. Quello che egli ignora è che Semiramide lo ha richiamato perché vuole renderlo re e suo sposo: Arsace è, d'altro canto, innamorato di Azema, principessa del sangue reale e legittima erede al trono. Oroe lo accoglie con entusiasmo, rivelandogli che il re Nino è stato ucciso e affidandogli il compito di vendicarlo. Giunge Assur che, già furioso per non essere stato immediatamente scelto da Semiramide come suo sposo, trova sveniente la presenza di Arsace nel regno. Arsace lo informa di essere tornato su chiamata di Semiramide, e confessa di amare Azema. Assur, che vede nel matrimonio con la giovane una possibilità per arrivare al trono, dice di

essersene anch'egli innamorato e inoltre obietta che la fanciulla è già destinata a Ninia, figlio di Nino. Arsace racconta allora di come salvò la giovane dalla morte, e ricorda al rivale che anche Ninia, al pari di Nino, è morto. Nell'atrio della reggia, Azema si rallegra in cuor suo del ritorno di Arsace, ma incontra Idreno che le confida di essere anche lui innamorato di lei.

Intanto, Semiramide, scossa dagli eventi del tempio, si rinchiude nelle sue stanze nei giardini pensili, ma alla notizia dell'arrivo del giovane Arsace, si abbandona alla gioia. Giunge Mitrane, capitano delle guardie, che reca con sé l'atteso oracolo di Menfi: i travagli del regno cesseranno con il ritorno di Arsace e con un nuovo matrimonio. Semiramide esulta: manda a chiamare Arsace e ordina i preparativi nuziali. Una volta giunto a colloquio con la regina, Semiramide lo accoglie molto teneramente e, senza svelargli i suoi piani, lo rassicura che Assur non avrà Azema né diventerà re. Il colloquio è denso di equivoci e ambiguità.

Contestualmente, in un atrio della reggia, Assur confida a Oroe il suo proposito di diventare re di Babilonia.

Il popolo è chiamato a raccogliersi in un luogo magnifico della reggia, di fronte alla tomba del re Nino, dove Semiramide annuncia di aver scelto, come re e suo sposo, Arsace. Nello stupore generale, Assur freme dalla rabbia, Oroe è sconvolto. Anche Arsace è segretamente colpito, perché sa che non potrà sposare la sua amata Azema, che invece la regina destina a Idreno. Mentre il ministro si appresta a celebrare le nozze, tra tuoni e fulmini si apre la tomba del re Nino: l'ombra del defunto sovrano compare e annuncia che Arsace potrà regnare, ma solo dopo aver espia le colpe, sacrificando una vittima nel suo sepolcro.

## ATTO SECONDO

In un luogo remoto della reggia, protetti da sguardi indiscreti, Semiramide e Assur si incontrano: la regina conferma le sue decisioni, provocando l'ira di Assur, che si sente tradito dalla sovrana, sua amante e complice al momento dell'assassinio, per avvelenamento, del re Nino. Semiramide non gli lascia speranze e reagisce alla minaccia di Assur di svelare la verità che li lega, confidando in Arsace.

Quest'ultimo scende nel sepolcro di Nino. È qui che il capo dei magi gli rivela la sua vera identità: egli è Ninia, figlio di Nino e Semiramide, che il padre in punto di morte ha affidato al fratello Fradate perché scampasse dalle mani dei suoi assassini. A confermare il delitto, una lettera vergata di pugno da Nino morente, che il sacerdote consegna ad Arsace. Questi, sgomento per l'angoscia e per l'orrore dell'essere stato scelto e presentato al popolo come futuro marito della sua stessa madre, riceve da Oroe la spada di Nino, che lo incita alla vendetta.

Nel frattempo Mitrane cerca di consolare Azema: la principessa soffre per la decisione di Semiramide che la priva dell'amore di Arsace per consegnarla nelle braccia di Idreno.

Semiramide nel frattempo incontra Arsace: lei vorrebbe che si mostrasse al popolo con il serto regale per umiliare definitivamente Assur, lui si ritrae da lei violentemente, e solo dopo molte insistenze mostra a Semiramide la lettera di Fradate che rivela la sua identità provocando nella regina un dolore e una vergogna tali da farle rasentare la follia e da indurla a chiedere al figlio di ucciderla; ma Arsace la perdona e, nell'abbracciarla, le promette che vendicherà la morte del padre.

Assur vorrebbe prendere il potere con la forza, ma i satrapi gli comunicano che Oroe ha aizzato il popolo contro di lui. Assur è comunque intenzionato a uccidere Arsace. Furioso di rabbia, rancore e ferocia è preda dell'ossessione di controllo e vendetta. Ma questo furore spinge la sua mente a essere assalita dalle spaventose visioni dei suoi crimini. I satrapi, attorno a lui, inorridiscono di fronte all'allucinazione del loro capo. Passato il delirio, Assur si addentra nell'oscurità del sepolcro, dove l'attende Arsace, guidato da Oroe e protetto dalla spettrale presenza paterna.

Nella stessa oscurità scende anche Semiramide per impedire che Assur colpisca a tradimento il figlio.



Marco Piemontese, figurino del costume della protagonista di *Semiramide* di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice di Venezia, ottobre 2018; regia di Cecilia Ligorio, scene di Nicolas Bovey, costumi di Marco Piemontese.

Ninia, avverte di fianco a sé una presenza e, credendo di ferire Assur, pugnala a morte Semiramide. Accortosi del fatale errore, vorrebbe togliersi la vita, ma Oroe lo ferma: fa arrestare Assur e annuncia al popolo la vera identità di Arsace. Egli è Ninia, il legittimo erede al trono. Egli è il loro re.

# Synopsis

---

## ACT ONE

Temple of Baal in Babylon. Fifteen years have gone by since Semiramide and her lover secretly murdered King Nino. Oroe, high priest of the Magi, has an ecstatic vision and invokes the gods for justice before asking his ministers to allow the crowd to enter the temple. The sacred site is filled with Babylonians, Indians following Prince Idreno, and satraps led by Prince Assur. They are waiting for Queen Semiramide who is expected to name the successor to Nino's throne. Assur is hoping he is the chosen one. Semiramide arrives but at the very moment she starts to speak, there is a flash of lightning and a clap of thunder, which puts out the holy fire on the altar, creating confusion and fear amongst those present. When questioned by the Queen, Oroe reveals that atrocious attacks must be expiated and his eyes fall on Assur. Everyone leaves the temple shaken and terrified by what appear to be ominous events.

After a lengthy absence, summoned by Semirade the young leader of the army, Arsace, arrives in Babylon. Unbeknown to him, Semirade has recalled him because she wants to make him king and marry him. Arsace, on the other hand, is in love with Azema, a princess of royal blood and a legitimate heir to the throne. Oroe welcomes him enthusiastically, telling him that King Nino has been killed, and entrusting him with the task of seeking vengeance. Assur, who is already furious because he has not been chosen by Semiramide as her husband, arrives and is displeased to see Arsace has returned to the kingdom. Arsace tells him he has come back because he was summoned by Semiramide, and confesses his love for Azema. Seeing

a marriage with the young woman as a way to ascend the throne, Assur admits he is also in love with her whilst also objecting that the young girl's hand has already been promised to Ninia, Nino's son. Arsace then recounts how he saved the young girl from death, reminding his rival that Ninia, like Nino, is dead. In the palace entrance hall, Azema rejoices in Arsace's return, but meets Idreno who confides he is also in love with her.

Meanwhile, upset by the events in the temple Semiramide has withdrawn to her rooms in the hanging gardens but when she hears of young Arsace's arrival she is overcome with joy. The Captain of the Guard, Mitrane, arrives, bringing with him Menfi's much-awaited oracle: the kingdom's trials and tribulations will cease with Arsace's return and a new marriage. Semiramide rejoices: she sends for Arsace and gives orders for wedding preparations to begin. Once he has arrived, she assures him that Assur will not have Azema and neither will he become king. Their conversation is full of misunderstandings and ambiguity. At the same time, in a room in the palace Assur is telling Oroe of his intention to become the king of Babylonia.

The people are summoned to a magnificent place in the palace, in front of King Nino's tomb, where Semiramide is to announce she has chosen Arsace as king and her husband. Amidst the general amazement, Assur is shaking with anger, and Oroe is distraught. Even Arsace is secretly shocked, because he knows he can no longer marry his beloved Azema, who will be wed instead with Idreno. Whilst the minister is getting ready to celebrate the nuptials, thunder and lightning strikes and King Nino's tomb opens: the shadow of

the deceased king appears and says that Arsace may rule but only after the crimes have been expiated, and sacrificing a victim on his tomb.

## ACT TWO

In a place far away from the palace, protected from indiscrete eyes, Semiramide and Assur meet; the queen confirms her decisions, arousing Assur's anger because he believes he has been betrayed by the queen, his lover and accomplice in the murder of King Nino when they poisoned him. Semiramide leaves him no hope and, when Assur threatens to reveal the truth that binds them, she reacts by confiding in Arsace.

Arsace goes down to Nino's tomb and it is there that the chief of the Magi reveals his real identity: he is Ninia, the son of Nino and Semiramide, who Nino entrusted to his brother Fradate to protect him from his assassins when on his deathbed. Confirming the crime is a letter written by Nino when he was dying, and the priest gives it to Arsace. Overcome with anguish and horror at having been chosen and presented to the people as the future husband of his very own mother, Oroe gives him Nino's sword, and urges him to seek vengeance.

In the meanwhile Mitrane is trying to comfort Azema: the princess is distraught because of Semiramide's decision to take Arsace's love away from her and send her into Idreno's arms.

While this takes place Semiramide meets Arsace: she tells him she wants him to present himself to the people in his regal wreath to humiliate Assur once and for all; he draws back from her suddenly but it is only after considerable insistence that he shows Semiramide Fradate's letter, which reveals his true identity; the queen is overcome with such pain and shame that she is on the verge of madness and asks her son to kill her; but Arsace forgives her and, embracing her, promises he will avenge his father's death.

Assur wants to take power by using force, but the satraps tell him that Oroe has managed to turn the people against him. Assur still wants to kill Arsace. Burning with anger, rancour and ferocity, he falls prey to the obsession of control and revenge. However, this rage assails his mind with terrifying visions of his crimes. The satraps around him are horrified at the



*Marco Piemontese, figurino del costume di Arsace per Semiramide di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice di Venezia, ottobre 2018; regia di Cecilia Ligorio, scene di Nicolas Bovey, costumi di Marco Piemontese.*

sight of their hallucinating leader. Once the delirium has stopped, Assur ventures into the darkness of the tomb where Arsace is waiting for him, led by Oroe and protected by the spectral presence of his father.

Semiramide also descends into the darkness to protect Arsace from Assur. Sensing someone beside him, and thinking it is Assur, Ninia fatally stabs Semiramide. Once he realises what he has done, he wants to take his own life but Oroe stops him: he has Assur arrested and reveals Arsace's true identity to the people: he is Ninia, the legitimate heir to the throne. He is their king.

# Argument

## PREMIER ACTE

Temple de Baal à Babylone. Il y a quinze ans qu'a eu lieu le meurtre du roi Nino, assassiné en secret par Semiramide et son amant Assur. Oroe, le grand prêtre, entre dans un état d'extase et invoque les dieux pour qu'arrive le moment de la justice, tandis que ses ministres ouvrent les portes du temple à la foule. Le lieu sacré se remplit de Babyloniens et d'Indiens à la suite du prince Idreno, ainsi que de satrapes guidés par le prince Assur. Ils attendent la reine Semiramide, en ce jour où elle désignera le successeur de Nino. Assur espère être l'heureux élu. Semiramide fait son entrée, mais au moment où elle s'apprête à prendre la parole, un grand éclair suivi d'un coup de tonnerre éteint le feu sacré sur l'autel et s'abat sur la foule, prise de terreur. Oroe, interrogé par la reine, révèle que des fautes terribles doivent être expiées et fixe son regard sur Assur. Tout le monde quitte le temple, sous le coup d'événements qui semblent de très mauvais augure.

Arsace, le jeune commandant des armées, arrive au bout d'une longue absence, comme l'a demandé Semiramide. Il ignore que Semiramide l'a rappelé parce qu'elle veut le nommer roi et le prendre comme époux. Or, Arsace est amoureux d'Azema, la princesse de sang royal qui est la véritable héritière légitime ayant le droit de monter sur le trône. Oroe l'accueille avec enthousiasme et lui annonce que le roi Nino a été tué, si bien qu'il doit le venger. Assur fait son entrée. Il est furieux de ne pas avoir été choisi par Semiramide en tant qu'époux et trouve inconvenant qu'Arsace soit présent dans le royaume. Arsace l'informe alors du fait qu'il a été rappelé par Semiramide et confesse qu'il aime Azema. Assur, qui voit un mariage avec la jeune fille comme

un moyen pour lui de monter sur le trône, dit en être épris également et fait remarquer que la jeune fille est d'ailleurs déjà promise à Ninia, fils de Nino. Arsace raconte alors comment il a sauvé la jeune fille de la mort et rappelle à son rival que Ninia a disparu, tout comme Nino. Dans l'entrée du palais royal, Azema se réjouit en son cœur du retour d'Arsace, mais elle rencontre Idreno qui lui confie qu'il est amoureux d'elle, lui aussi.

Pendant ce temps, Semiramide qui, encore sous le choc des événements du temple, s'était enfermée dans ses appartements des jardins suspendus, se réjouit en apprenant l'arrivée du jeune Arsace. Mitrane, capitaine des gardes, arrive avec l'oracle venant de Memphis: les tourments du royaume cesseront avec le retour d'Arsace et un nouveau mariage. Semiramide exulte: elle fait appeler Arsace et ordonne les préparatifs pour les noces. Lorsqu'il arrive chez la reine, Semiramide l'accueille très tendrement et, sans lui dévoiler ses plans, le rassure sur le fait qu'Assur ne deviendra pas roi. L'entretien est plein d'équivoques et d'ambiguïté.

Entre temps, dans une salle du palais royal, Assur confie à Oroe son intention de devenir roi de Babylone.

Le peuple est appelé à se recueillir dans le palais royal, devant la tombe du roi Nino, où Semiramide annonce avoir choisi Arsace comme roi et comme mari, ce qui provoque une stupeur générale. Assur frémit de colère, Oroe est bouleversé. Arsace également est choqué, car il ne pourra pas épouser sa chère Azema que la reine veut marier à Idreno. Alors que le ministre s'apprête à célébrer les noces, la tombe du roi Nino s'ouvre entre des coups de tonnerres et de foudre: l'ombre du souverain défunt apparaît et annonce qu'Arsace pourra régner, mais seulement



lorsque certaines fautes auront été expiées, grâce au sacrifice d'une victime dans son sépulcre.

## DEUXIÈME ACTE

Dans un lieu écarté du palais royal, loin des regards indiscrets, une rencontre a lieu entre Semiramide et Assur. La reine confirme ses intentions, provoquant ainsi la colère d'Assur, qui se sent trahi par la souveraine, sa maîtresse et sa complice au moment de l'empoisonnement du roi Nino. Semiramide ne lui laisse aucun espoir et Assur la menace de dévoiler la vérité qui les lie, en révélant tout à Arsace.

Arsace descend dans le sépulcre de Nino. C'est alors que le grand prêtre lui parle de sa véritable identité: il est Ninia, le fils de Nino et de Semiramide, que son père sur le point de mourir a confié à son frère Fradate pour le dérober à ses assassins. Il existe une lettre qu'a écrite Nino sur son lit de mort et que le prêtre remet à Arsace, où le délit est confirmé. Arsace, pris d'angoisse et d'horreur pour avoir été choisi et présenté au peuple comme futur mari de sa propre mère, reçoit l'épée de Nino que lui remet Oroë, l'incitant à la vengeance.

Entre temps, Mitrane cherche à consoler Azema. La princesse souffre de la décision de Semiramide qui la prive de l'amour d'Arsace et la remet dans les bras d'Idreno.

Lorsque Semiramide rencontre Arsace pour le convaincre de se montrer au peuple avec la couronne royale pour humilier Assur définitivement, Arsace la repousse violemment. Puis, face à l'insistance de Semiramide, il lui montre la lettre de Fradate révélant son identité. Ceci provoque chez la reine une telle douleur et une telle honte qu'elle demande à son fils de la tuer. Mais Arsace lui accorde son pardon et, la prenant dans ses bras, il lui fait la promesse de venger la mort de son père.

Assur voudrait prendre le pouvoir par la force, mais les satrapes lui communiquent qu'Oroë a monté le peuple contre lui. Assur a de toute façon l'intention de tuer Arsace. Fou de colère et de rancune, il est obsédé par sa vengeance. Cette fureur le met dans un tel état qu'il est attaqué par des visions effroyables lui rappelant ses crimes. Les satrapes qui l'entourent sont horrifiés par les hallucinations de leur chef. Sortant



Marco Piemontese, figurino del costume di Assur per Semiramide di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice di Venezia, ottobre 2018; regia di Cecilia Ligorio, scene di Nicolas Bovey, costumi di Marco Piemontese.

enfin de son délire, Assur s'enfonce dans l'obscurité du sépulcre où l'attend Arsace, guidé par Oroë et protégé par la présence du spectre de son père.

Semiramide aussi descend dans l'obscurité pour empêcher qu'Assur ne frappe son fils en traître.

Ninia sent une présence à côté de lui et, croyant frapper Assur, poignarde Semiramide à mort. Lorsqu'il s'aperçoit de son erreur, il cherche à se tuer, mais Oroë l'en empêche. Il faut arrêter Assur et annoncer au peuple la véritable identité d'Arsace. Puisqu'il s'agit de Ninia, c'est lui l'héritier légitime, le roi que la foule peut acclamer.

# Handlung

## ERSTER AKT

Tempel von Baal in Babylonien. Fünfzehn Jahre sind vergangen seit der Ermordung von König Nino durch Semiramide und ihren Geliebten Assur. Oroe, Oberhaupt der Priester, ruft in einer ekstatischen Vision nach den Göttern, damit die Zeit der Gerechtigkeit kommen möge und bittet seine Geistlichen, die Pforten des Tempels für die Menschenmenge zu öffnen. Der heilige Ort füllt sich mit Babyloniern, mit Indern im Gefolge des Prinzen Idreno und mit Satrapen unter ihrem Anführer Assur. Sie erwarten die Königin Semiramide am Tag der Einsetzung des Nachfolgers auf dem Thron von Nino. Assur hofft darauf, der Erwählte zu sein. Semiramide tritt auf, aber in dem Moment, in dem sie ihre Stimme erheben will, gehen Blitz und Donner auf die Versammlung nieder, löschen das heilige Feuer des Altares und sorgen für Verwirrung und Angst. Oroe, der von der Königin befragt wird, offenbart, dass eine grausame Schuld gebüßt werden muss und richtet seinen Blick dabei fest auf Assur. Alle sind geschockt von diesem schlechten Omen und verlassen den Tempel.

Auf Wunsch von Semiramide kommt nach langer Abwesenheit Arsace, ein junger Kommandant der Armee, nach Babylonien. Er weiß nicht dass Semiramide ihn rufen ließ, um ihn zum König und zu ihrem Ehemann zu machen: Arsace ist dagegen in Azema verliebt, eine Prinzessin von königlichem Blut und rechtmäßige Thronerbin. Oroe empfängt ihn mit Begeisterung und offenbart ihm, dass König Nino ermordet wurde. Er beauftragt Arsace, den Ermordeten zu rächen. Es tritt Assur auf, der erbost darüber ist, dass er nicht sofort von Semiramide als ihr Bräutigam erwählt wurde und den die Anwesenheit von Arsace im Königreich stört. Arsace

informiert ihn darüber, dass er aufgrund von Semiramides Wunsch zurückgekehrt ist und dass er Azema liebt. Assur, der in der Heirat mit der jungen Frau eine Möglichkeit sieht, den Thron zu besteigen, sagt, dass auch er sich in sie verliebt hat und wendet ein, dass das Mädchen bereits Ninia versprochen sei, dem Sohn von Nino. Arsace erzählt daraufhin, wie er einst das Mädchen vor dem sicheren Tod retten konnte und erinnert seinen Rivalen daran, dass auch Ninia, ebenso wie Nino, tot sei. Im Atrium des Königspalastes erfreut sich Azema in ihrem Herzen über die Rückkehr von Arsace, doch sie trifft auf Idreno, der ihr gesteht, dass auch er sich in sie verliebt hat.

In der Zwischenzeit zieht sich Semiramide, die von den Ereignissen im Tempel geschockt ist, in ihre Räume in den hängenden Gärten zurück, doch als sie von der Ankunft des Jünglings Arsace erfährt, jubelt sie vor Freude. Mitrane, der Hauptmann der königlichen Wache, bringt den mit Spannung erwarteten Orakelspruch von Memphis: die Leiden des Reiches werden mit der Rückkehr von Arsace und mit seiner neuen Heirat beendet sein. Semiramide jubelt: sie lässt Arsace rufen und befiehlt, die Hochzeit vorzubereiten. Als er zu dem Gespräch mit der Königin erscheint, empfängt ihn Semiramide sehr zärtlich und versichert ihm, allerdings ohne ihm ihre eigenen Pläne zu verraten, dass Assur weder Azema haben, noch König werden wird. Es ist ein Gespräch voller Missverständnisse und Doppeldeutigkeiten. Gleichzeitig vertraut Assur im Atrium des Palastes Oroe an, dass er vorhat, König von Babylonien zu werden. Das Volk wird aufgerufen, sich vor dem Grab von König Nino zu versammeln. Dort verkündet Semiramide, dass sie Arsace zum König und zu ihrem Ehemann erwählt hat. In der allgemeinen Verwunderung tobt As-

sur vor Wut und Oroe ist erschüttert. Auch Arsace ist insgeheim getroffen, denn er weiß, dass er seine geliebte Azema nicht zur Frau nehmen kann, denn die Königin hat sie Idreno versprochen. Während der Priester die Trauerzeremonie vorbereitet, öffnet sich unter Blitz und Donner das Grab von Nino: es erscheint der Schatten des verstorbenen Herrschers, der verkündet, dass Arsace regieren werden wird, allerdings erst, wenn die Schuld gesühnt wurde, indem dieser ein Opfer auf seinem Grab darbringen würde.

## ZWEITER AKT

In einem entlegenen Ort des Reiches, fernab von indiskreten Blicken, treffen sich Semiramide und Assur. Er fühlt sich von der Herrscherin hintergangen, die zum Zeitpunkt der Ermordung von König Nino, den er vergiftet hat, seine Geliebte und Komplizin war. Semiramide läßt ihm keine Hoffnung und droht im Vertrauen auf Arsace nun Assur damit, die Wahrheit über das, was die beiden verbindet, zu enthüllen. Arsace steigt zum Grab von Nino herab. Hier verrät der Oberpriester ihm nun seine wahre Identität: er ist Ninia, der Sohn von Nino und Semiramide, den der Vater in der Stunde seines Todes Fradate anvertraut hat, so dass er den Mördern entkommen konnte. Dieses Delikt wird durch ein Schriftstück bestätigt, das der sterbende Nino geschrieben hat und welches der Priester nun Arsace überreicht. Dieser ist erschüttert darüber, dass er dem Volk von seiner eigenen Mutter als ihr zukünftiger Ehemann vorgestellt wurde. Oroe überreicht ihm das Schwert seines Vaters Nino und stiftet ihn zur Rache an.

In der Zwischenzeit versucht Mitrane, die unglückliche Azema zu trösten: die Prinzessin leidet unter der Entscheidung von Semiramide, die sie der Liebe von Arsace beraubt, um sie Idreno zu übergeben.

Semiramide trifft derweil Arsace: sie wünscht, dass er sich dem Volk im königlichen Kranz zeigen möge, um Assur zu demütigen, doch er entzieht sich ihr heftig. Erst als Semiramide ihn drängt, zeigt er ihr den Brief von Fradate, der seine wahre Identität offenbart. Dieser Brief provoziert in der Königin einen großen Schmerz und eine solche Scham, die sie rasend werden lässt vor Wut. Schließlich fordert sie ihren Sohn auf, sie umzubringen, doch Arsace verzeiht ihr und als er sie umarmt, schwört er, den Tod des Vaters rächen zu wollen. Assur plant, mit




*Marco Piemontese, figurino del costume dell'ombra di Nino per Semiramide di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice di Venezia, ottobre 2018; regia di Cecilia Ligorio, scene di Nicolas Bovey, costumi di Marco Piemontese.*

Gewalt die Macht zu übernehmen, doch die Satrapen teilen ihm mit, dass Oroe das Volk gegen ihn aufgebracht hat. Assur hat trotzdem vor, Arsace zu ermorden. Rasend vor Wut, Groll und Wildheit ist er von Kontrollsucht und Rache besessen. Aber diese Tobsucht erfasst seinen Geist mit Schreckensvisionen seiner Verbrechen. Die Satrapen, die um ihn herum stehen, reagieren mit Entsetzen auf die Halluzinationen ihres Anführers. Als das Delirium vorbei ist, tritt Assur in die Dunkelheit des Grabes, wo ihn Arsace erwartet, der von Oroe und der spektralen Anwesenheit seines Vaters geführt wird.

Auch Semiramide steigt in diese Dunkelheit hinab, um zu verhindern, dass Assur hinterrücks ihren Sohn überfällt. Ninia nimmt neben sich jemanden war und in dem Glauben, es sei Assur, ersticht sie Semiramide. Als sie ihren fatalen Irrtum entdeckt, will sie sich das Leben nehmen, doch Oroe hält sie davon ab: er lässt Assur festnehmen und verkündet dem Volk die wahre Identität von Arsace. Er ist Ninia, der rechtmäßige Thronfolger. Er ist ihr König.

# Semiramide, un'opera politica e romantica

di Oreste Bossini

« Il Giorno 16 di detto mese alle ore sette in punto, sempre di giorno il Suddetto Gioacchino Rossini si sposò nella Chiesa della Beata Vergine di Castenaso, con la Sig<sup>a</sup> Isabella Colbrand, ed il sacerdote che fece il matrimonio fu il Sig<sup>r</sup> Don Martino Amadori, Paroco della Parochia di Castenaso, li testimoni furano il Sig<sup>r</sup> Luigi Cacciari, e Francisco Fernand<sup>es</sup> cameriere delli suddetti sposi». Così annotava il padre di Rossini, Giuseppe, il leggendario Vivazza, riferendo la notizia del matrimonio di Rossini con la primadonna Isabella Colbran, avvenuto nel marzo 1822 a Castenaso, nei pressi di Bologna, dove la celebre cantante aveva comprato una villa e altri possedimenti. Come si evince dalla cronaca, è stato un matrimonio riservatissimo, celebrato quasi di nascosto, alle sette del mattino, in un santuario fuori mano, su ordine niente meno che dell'Arcivescovo di Bologna Cardinale Oppizzoni, il quale aveva dispensato gli sposi dalle pubblicazioni e chiuso un occhio anche sul tempo quaresimale. I testimoni erano due persone di fiducia, l'affittuario delle terre della Colbran e il fedele servitore spagnolo Fernandes, che rimarrà accanto alla diva fino alla sua morte, nel 1832. Il giorno dopo i due artisti, arrivati da Napoli solo un paio di giorni prima, partivano alla volta di Vienna, dove la compagnia italiana guidata da Rossini fu protagonista in quella primavera di una trionfale *tournee* all'Opera. Rossini raccoglieva a Vienna i frutti artistici del lungo periodo napoletano, durato sette anni dal 1815 al 1822, e preparava il terreno per conquistare la piazza di Parigi, il cuore del mondo dello spettacolo europeo.

Prima di compiere il salto definitivo verso la Francia, tuttavia, Rossini sentiva la necessità di chiudere i conti con l'Italia e con l'opera italiana, che era stata rinnovata in maniera radicale dalla sua produzione in tutti i generi principali, opera seria, opera buffa e opera semiseria. Tornato a Castenaso nel luglio 1822, infatti, Rossini accettò una nuova commissione per un'opera seria dal Teatro La Fenice, la sala in cui aveva colto il suo primo trionfo nel genere maggiore con *Tancredi*, nel 1813, tratto da Voltaire. Per chiudere il cerchio del suo percorso nell'opera italiana, Rossini si rivolse allo stesso librettista di *Tancredi*, Gaetano Rossi, con cui collaborava dai tempi della farsa *La cambiale di matrimonio*, del 1810. La storia del loro sodalizio è condensata dallo stesso Rossi in una sintetica pagina autobiografica: «Nasceva Rossini, e cominciò con parole di Rossi in una farsa a S. Moisè ch'ebbe tre pezzi fortunatissimi. Sorse col *Tancredi* pure di Rossi, alla gloria. S'immortalò con *Semiramide*, pure di Rossi. Il Gran Maestro procurava sempre vantaggi e onori al suo papà di parole». Nel caso di *Semiramide*, Rossi fu piuttosto un padre putativo, perché i due artisti decisero di rivolgersi ancora a Voltaire, adattando a libretto la tragedia in cinque atti *Sémiramis*, rappresentata alla Comédie-Française nel 1748.

Il mito di Semiramide, leggendaria regina degli assiri, è tramandato da vari scrittori greci come Erodoto e Diodoro Siculo, e ha attraversato poi in numerose varianti la letteratura europea, da Dante a Calderón de la Barca, Crébillon, Metastasio, per citare i maggiori. Voltaire stesso riscrive *La hija de*

*L'Aire* di Calderón, accentuando il lato etico della vicenda, come emerge in maniera evidente nella *Dissertazione sulla tragedia antica e moderna*, indirizzata al bibliotecario vaticano, il cardinale veneziano Querini, premessa al lavoro: «Si vede, dalla prima scena, che tutto è governato dal Cielo; tutto ruota, di atto in atto, attorno a questa idea. È un Dio vendicatore che ispira a Semiramide dei rimorsi che ella non ha per niente sentito nei momenti di prosperità, se le grida di Nino stesso non fossero venute a spaventarla al culmine della gloria. È Dio che si serve di questi rimorsi, che lui stesso ha provocato, per approntare il suo castigo; ed è esattamente da ciò che discende la morale che si può ricavare dal lavoro». Per Voltaire, in altre parole, il peccato principale di Semiramide non è la lussuria, come per esempio in Dante («A vizio di lussuria fu sì rotta, / che libito fé licito in sua legge, / per tórre il biasmo in che era condotta», *Inferno*, v, vv. 55-57) e in Petrarca, bensì la superbia, la *hybris* punita dal Cielo. In ciò la tragedia di Voltaire si distacca dalla vecchia tradizione del mito, incarnata in maniera insuperabile dalla *Semiramide riconosciuta* di Metastasio, che inaspriva invece la figura trasgressiva della protagonista, schiava dei sensi ed ebba di potere, nel solco della lettura cristiana del mito.

Il tema illuminista dell'intervento divino, che ripristina un'armonia politica e morale incrinata da un delitto contro le leggi non scritte dell'*ethos*, ha avuto invece un'ampia diffusione nella seconda metà del Settecento. Voltaire ha ispirato una vasta schiera di musicisti, compresi campioni come Gluck e Mozart, che si sono esercitati in varie forme sul mito della famigerata regina babilonese, ma è stato Rossini a cogliere in pieno e in maniera definitiva il senso della metamorfosi compiuta dalla figura di Semiramide nel passaggio da Metastasio a Voltaire. Il segno di questo compimento emerge anche dal mero computo dei titoli. Prima di Rossini, il soggetto di Semiramide era stato preso in considerazione almeno da una trentina di autori; dopo di lui, soltanto una volta.

Il «Gran Maestro» sentì in maniera particolare la responsabilità di questo impegno, e si mise al lavoro con insolito zelo e sorprendente anticipo, in

confronto ai ritmi della sua scrittura. Agli inizi di ottobre, infatti, la struttura del dramma era già stata abbozzata, come riferisce Rossi in una lettera del 10 ottobre 1822 all'amico Mayerbeer, che tre anni prima aveva scritto per Torino una sua *Semiramide*, su libretto dello stesso Rossi dal testo di Metastasio: «Sabbato venne Rossini: mi condusse alla di lui villa: Deliziosa, per vero: ne' più ameni contorni: bei giardini, Tempietto voluttuoso, lago, montuose, boschetti, e palazzo magnifico: elegante: - Combinammo l'ossatura: egli approvò le situazioni tutte ch'io aveva già destinato: - Cominciò a comporre da jeri». La prima rappresentazione alla Fenice avvenne il 3 febbraio 1823, quindi *Semiramide* ha avuto una gestazione di ben quattro mesi, anziché delle solite quattro settimane, a dir tanto, della sua abituale produzione.

Non che Rossini, nel frattempo, fosse rimasto con le mani in mano. In mezzo si era occupato della ripresa veneziana di *Maometto II*, e soprattutto della stesura di un paio di cantate di circostanza richieste da Metternich per il Congresso di Verona, svoltosi tra ottobre e dicembre del 1822, indetto dalla Santa Alleanza per discutere importanti questioni internazionali quali la tratta di schiavi, la pirateria nell'Atlantico, la questione italiana, i focolai rivoluzionari in Grecia e in Spagna. Il clima della riunione è messo in luce, in maniera esemplare, dalla lunga memoria del duca di Modena Ferdinando IV, che proponeva «di stroncare ogni altra velleità liberale del popolo, dopo quel 'sapore di libertà' provata nel periodo napoleonico». Una vera e propria Internazionale nera, che avrà delle ripercussioni negative sulla reputazione di Rossini negli ambienti liberali. Per intrattenere le numerose teste coronate convenute a Verona, Rossini scrisse *La Santa Alleanza e il vero omaggio*, avendo così molte occasioni per appurare di persona come s'incarnano negli uomini la superbia e la *hybris* del potere.

A Venezia Rossini poteva contare su una compagnia eterogenea, formata da veterani come la moglie Colbran (Semiramide) e il basso Filippo Galli (Assur), ai quali si aggiungevano un tenorino di medio livello allevato da lui stesso a Napoli, lo scozzese John Sinclair (Idreno), e una coppia di giovani

promettenti, il contralto Rosa Mariani (Arsace) e il fratello minore Luciano, secondo basso (Oroe). La prima recita rimase in bilico fino al primo atto, ma alla fine fu accolta con calore. Nelle successive ventisette repliche, grazie a qualche ritocco per calibrare meglio gli equilibri, *Semiramide* segnò uno dei maggiori trionfi di Rossini, un successo che si protrarrà ben oltre la metà del secolo.

L'opera, a prima vista, sembra la conferma della nota opinione espressa nel 1851 da Wagner, ancora nella fase rivoluzionaria e liberale, in *Oper und Drama*: «Così come Metternich non riusciva a concepire a pieno titolo lo Stato, se non sotto forma di Monarchia assoluta, alla stessa stregua Rossini, con non minore coerenza, era in grado di concepire l'opera solo in forma di Melodia assoluta. Entrambi dicevano: "Volete lo Stato e l'Opera? Eccovi lo Stato e l'Opera – altro non c'è!"». In effetti, non si trova un altro esempio nella produzione di Rossini in cui la tecnica del belcanto, con il suo corteo di colorature, gorgheggi, trilli, cadenze, agilità, eserciti una dittatura altrettanto monocratica sullo stile vocale. La decorazione virtuosistica regna incontrastata in tutte le parti, a eccezione forse di quella da assoluto comprimario di Mitrane, il capitano delle guardie. Ora, si tratta di capire bene il significato dell'ornamento vocale rossiniano, che non è un inutile orpello, come l'evoluzione del gusto romantico ha indotto a credere, bensì una forma pienamente autonoma di linguaggio e di espressione teatrale. Il naturalismo dell'opera romantica, aborrito sul piano estetico da Rossini, che lo riteneva lo stile più contrario alle ragioni dell'arte, vedeva nel decorativismo del belcanto solo il lato ridicolo e grottesco, rifiutando l'idea che dei personaggi di un dramma moderno potessero esprimersi in maniera così assurda e lontana dalla realtà. Rossini, viceversa, assegnava proprio all'artificio tecnico del canto, modulato secondo le necessità drammatiche, il compito di mettere in luce le passioni sconvolgenti e le intermittenze del cuore nascoste nelle pieghe del testo. L'ornamentazione vocale violenta e pervasiva di *Semiramide*, infatti, forma l'architrave di una tragedia cupa e devastante, immersa nel tenebroso ventre degli immensi edifici del potere religioso e civile, come il tempio di Belo,

l'immane reggia dei re assiri, il mausoleo di Nino, luoghi perennemente illuminati da bagliori di fiaccole e di braci ardenti, in preda alle ombre reali o immaginarie dei vivi e dei morti.

L'unica eccezione al carattere claustrofobico dell'opera è la breve scena di Semiramide nei famosi giardini pensili di Babilonia, che la leggenda vuole creati proprio da lei. Circondata dalle ancelle, che si sforzano inutilmente di alleggerirle il cuore, la regina è in trepida attesa dell'arrivo di Arsace. Proprio questa scena, che dovrebbe dipingere un momento di letizia e di speranza di cui forse si ricorderà Verdi nel *Don Carlos*, un'opera che ha più d'un punto di contatto con *Semiramide*, rivela invece l'intima turbolenza della potente Semiramide, che nei gorgheggi della sua aria più popolare, «Bei raggi lusinghier», nasconde le angosce legate al torbido segreto che custodisce in seno, e che vanamente tenta di scacciare gettandosi nella speranza di un improbabile amore. Le colorature più intense, infatti, sottolineano le parole «ogni mio duol sparì. Dal cor, dal mio pensier si dileguò», e ancora «La calma a questo cor Arsace renderà», rendendo evidente che i veri sentimenti di Semiramide sono esattamente all'opposto di quanto i versi stanno dichiarando. Lo stesso principio vale per tutti gli altri personaggi, che esprimono attraverso gli artifici tecnici del belcanto non solo il grado e l'intensità, ma anche la natura delle loro emozioni.

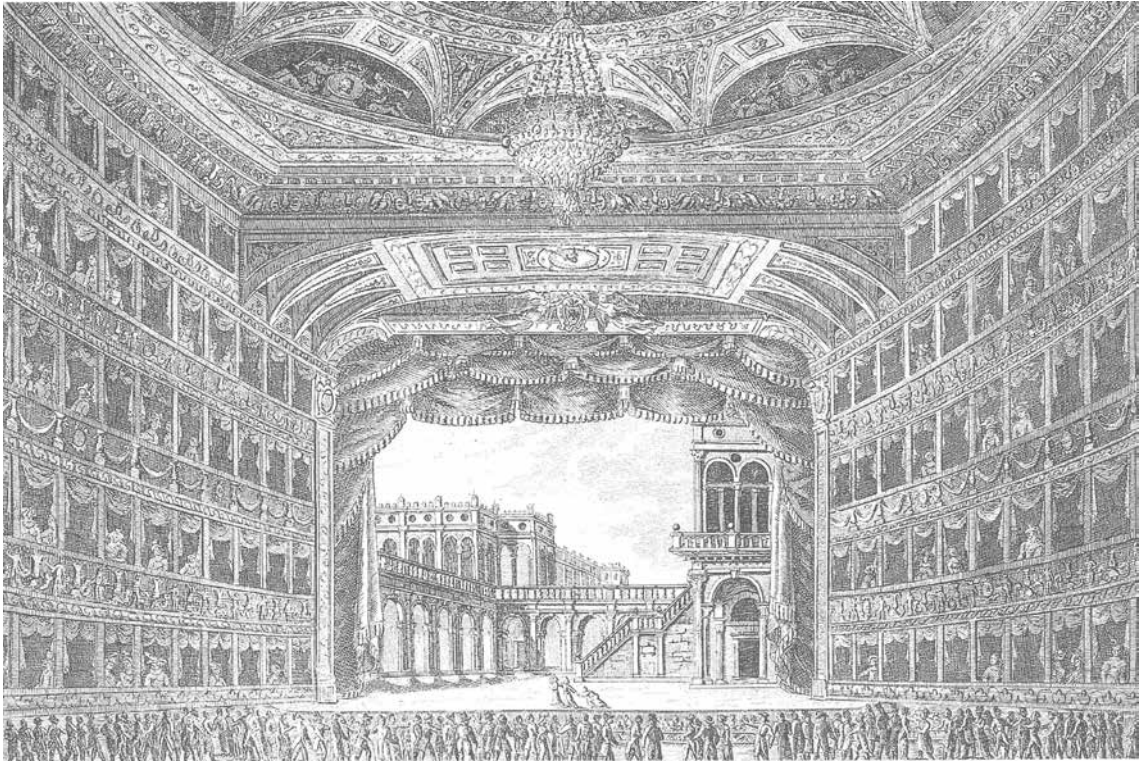
Un'altra caratteristica di quest'opera è che i personaggi non sono quasi mai da soli, ma sempre inseriti in un contesto pubblico o impegnati in un confronto personale. Anche in quest'aria, infatti, Semiramide è accompagnata dal coro delle ancelle, che formano lo sfondo inerte e pomposo allo stesso tempo delle sue speranze drogate e sopra le righe, debitamente segnalate dalle colorature. La forza di gravità della tragedia, tuttavia, attira di nuovo la musica del successivo duetto con Arsace, finalmente giunto dal Caucaso, nei tenebroso interni del resto dell'opera. Sebbene la scena si svolga ancora all'aria aperta, nei giardini pensili, la tinta dell'orchestra ritrova le penombre che aveva abbandonato per un attimo in «Bei raggi lusinghier». La tonalità chiara e luminosa di la maggiore, infatti, si abbassa di un

semitono, a la bemolle maggiore, nel momento in cui Arsace si presenta al cospetto della regina. Al momento dell'*Andantino* in mi bemolle maggiore, la seconda sezione dell'articolata forma del duetto, «Serbami ognor sì fido il cor», i due protagonisti, e noi con loro, si sono già dimenticati dei giardini pensili e delle ancelle, che sono ancora lì ad assistere al colloquio. Semiramide e Arsace sono completamente concentrati sulle reciproche e difformi speranze, che l'oracolo di Menfi ha contribuito a rendere ancora più contraddittorie e torbide, secondo gli impietosi disegni del *Dieu vangeur* di Voltaire. Madre e figlio, ignari l'uno dell'altra, ricalcano in maniera simbiotica i reciproci virtuosismi vocali, stretti in un unico destino di amore e morte che li separa dal resto degli uomini.

L'idea di Wagner, tuttavia, non è completamente esatta. *Semiramide*, infatti, non è soltanto il trionfo della Melodia assoluta, ma anche dell'orchestra, come dimostra la grandiosa Sinfonia iniziale. Rossini, per quest'opera, torna a un modello di sinfonia che sembrava aver abbandonato a favore di brevi introduzioni strumentali di carattere per preparare la scena, come in *Matilde di Shabran* o *La donna del lago*. In realtà, la Sinfonia di *Semiramide* è la sintesi di tutte queste esperienze, riassumendo in forma nuova la necessità di destare immediatamente l'attenzione del pubblico e di preparare lo stato d'animo dello spettatore all'azione drammatica. A differenza del vecchio modello all'italiana, con un'introduzione lenta seguita da un *Allegro*, Rossini inizia subito con un *Allegro vivace*, che è pura invenzione timbrica e ritmica. Un fosco rullo dei timpani sostiene un'acciaccatura ripetuta degli archi bassi, viole e violoncelli, da suonare sottovoce. Su questo pedale ritmico, guizza una lingua di fuoco, che si diffonde rapidamente in orchestra fino a scoppiare in un accordo *fortissimo* di re maggiore. In questa pagina geniale si manifesta l'autentico nocciolo della rivoluzione rossiniana, la dittatura del ritmo, che governa ogni processo musicale del teatro di Rossini. La melodia arriva subito dopo, nel quartetto di corni che apre la sezione successiva, un *Andantino* in re maggiore. La placida barcarola dei corni si trasforma all'improvviso in un'impetuosa

sa e fortissima tempesta, per placarsi poi altrettanto repentinamente nella ripresa della barcarola, questa volta intonata da oboi e clarinetti. Quest'alternanza di stati d'animo contrastanti rispecchia la violenza barbarica delle passioni che scuotono il cuore dei protagonisti, terminando la prima parte della Sinfonia con la ripresa dell'ossessiva formula ritmica dell'inizio. L'*Allegro* successivo sembra in apparenza l'arguto scenario di una commedia, ma la sua vera natura drammatica emerge nella sferzante strappata di un accordo dissonante, che stronca con una scudisciata l'ottimismo sereno del tema. Di lì in poi, infatti, la svelta figura dei violini s'intorbida, nello sviluppo, mischiandosi a impetuose folate d'eroismo, tambureggianti richiami marziali, disperate discese cromatiche.

La Sinfonia non è peraltro l'unico luogo in cui l'orchestra incarna le idee e i sentimenti serpeggianti nel dramma. Fin dalla prima scena, che dipinge uno straordinario affresco del potente *instrumentum regni* dell'impero babilonese, l'autorità religiosa, il Cielo governa i destini umani tramite le persuasive leve della musica. È l'orchestra, infatti, a incarnare, con l'esplosione di devastanti sciabolate degli archi e di possenti ventate cromatiche, l'ira degli dèi al solo pronunciare il nome di Nino da parte della regicida Semiramide, inchiodata alle sue colpe assieme al complice Assur dal silenzioso disprezzo del sommo sacerdote Oroe. Un altro punto in cui la musica dipinge lo stato d'animo dell'eroe, per esempio, è il preludio strumentale alla cavatina di Arsace, che giunge a Babilonia preceduto in orchestra da quel grumo di pensieri, di speranze e di affetti che hanno accompagnato ogni istante del suo lungo viaggio. Il sol maggiore della prima parte della scena mette in luce il suo cuore puro, benché turbato da oscuri presentimenti, come illustra perfettamente il sol naturale battuto dai corni e dalle trombe come un colpo di gong, dal quale sembrano muovere cautamente il passo clarinetti e fagotti. Ma il ricordo del primo incontro con Azema, salvata «fra l'orror delle pugne» dal rapitore, e amata a prima vista, scatena nel giovane guerriero l'innato eroismo e porta a galla il suo lato passionale, debitamente sottolineato da eruzioni di colorature e soprattutto dal passaggio alla tonalità battagliera di



Gaspare Cagnoni, Teatro della Fenice a Venezia, incisione da «L'Eco», Milano, 25 marzo 1829.

mi maggiore, nella quale si svolge la cavatina vera e propria, «Oh! Come da quel di». Alla stessa stregua si potrebbe segnalare il misticismo del coro dei magi, «In questo augusto soggiorno arcano», in cui l'orchestra si trasforma in pura armonia, fluttuante nello spazio come un suono organistico, un'intuizione sviluppata in seguito nel trascendentale finale del *Guillaume Tell*. O ancora, nell'introduzione alla grande scena del delirio di Assur, in cui è l'orchestra a smascherare lo smottamento psichico inesorabile di questo Macbeth fallito, ormai ridotto a una schizofrenica altalena di terrificanti visioni in fa minore e velleitarie minacce in fa maggiore assecondate dal coro. Rossini, in altre parole, tiene strettamente in pugno la regia del dramma attraverso la musica, che narra le vicende, illustra le situazioni, scava nel cuore dei personaggi, commenta i fatti, agisce per conto del Cielo, in sintesi crea il teatro nel quale prospera.

Due sono gli elementi perturbanti di *Semiramide*, che ha riacceso nella critica dell'epoca la *querelle* tra classicisti e romantici. Uno è la scena dell'ombra di Nino, nel finale del primo atto, l'altro è l'uccisione in palcoscenico di Semiramide, trucidata inconsapevolmente dal figlio Ninia, non più Arsace, convinto di trafiggere Assur. Sono due situazioni teatrali ostiche da digerire per il gusto dell'opera seria italiana del primo Ottocento, poco incline ad accettare l'idea che il mondo dei morti possa mantenere qualche forma di comunicazione con quello dei vivi e che una madre, per quanto colpevole, possa essere uccisa dalla mano del figlio sotto gli occhi di tutti. Voltaire, per esempio, cerca di attenuarne la brutalità facendo colpire Semiramide fuori scena, pur lasciando che spiri tra le braccia di Ninia. Il libretto di Rossi, invece, sarebbe addirittura precipitato in abissi di pece nera, se Oroe non impedisse



prontamente il suicidio di Ninia, follia di cui non v'è traccia nella tragedia di Voltaire. Rossini, dunque, era perfettamente consapevole di maneggiare un materiale incandescente, ma il suo infallibile intuito teatrale lo ha spinto a tentare vie nuove per intercettare le trasformazioni del gusto.

L'apparizione dell'ombra di Nino era stata un problema anche per Voltaire, criticato per esempio da Lessing per aver fatto ricorso a questo espediente. Nella *Dissertazione*, infatti, lo scrittore affronta il tema tracciando un parallelo significativo tra l'ombra di Nino e lo spettro di Amleto padre: «Sono assolutamente ben lontano dal giustificare in toto la tragedia di Amleto; si tratta di un lavoro grossolano e barbaro, che non sarebbe sopportato dal popolino piú becero di Francia e d'Italia. Amleto diventa pazzo nel secondo atto, e la sua amante folle nel terzo; il principe ammazza il padre della sua amante credendo di ammazzare un topo, e l'eroina si getta nel fiume. [...] Ci sarebbe da credere che questo lavoro sia il frutto dell'immaginazione di un selvaggio ubriaco». Shakespeare, tuttavia, crea in questo lavoro qualcosa di sublime, malgrado tutte le volgari assurdità sparse in *Amleto*. Lo spettro del padre, aggiunge Voltaire, è un colpo di scena efficacissimo, che desta terrore alla sola lettura: «Lo spettro del padre di Amleto appare per chiedere vendetta, per rivelare dei crimini segreti; la sua apparizione non è né inutile, né forzata. Serve a convincere che esiste un potere invisibile che governa la natura. Gli uomini, che hanno tutti un sentimento di giustizia in fondo al cuore, desiderano istintivamente che il Cielo s'interessi a vendicare l'innocente: in tutti i tempi e in tutti i paesi sarà visto con piacere che un Essere supremo si occupa di punire i delitti di coloro che gli uomini non possono chiamare in giudizio; è una consolazione per il debole, è un freno per il potente perverso».

Rossini si trova ad affrontare il medesimo problema, come rendere pertinente e credibile l'apparizione dell'ombra di Nino, in un teatro che era efficacemente vaccinato contro il soprannaturale e il meraviglioso dal disincantato realismo dell'opera buffa. Il primo finale è ambientato nell'imponente scenografia della reggia babilonese, cuore del potere politico, dove Semiramide ha convocato un'adunata del popolo, per annunciare ai sacerdoti e ai pretendenti il nome del nuovo sovra-

no. Il carattere soprannaturale dell'apparizione, infatti, ha bisogno di essere controbilanciato da un evento teatrale fuori misura. Dopo aver vincolato i pretendenti a un giuramento di obbedienza e fedeltà, sulle note del corale dei corni ascoltato nella Sinfonia, la regina proclama il giovane Arsace come suo sposo e successore di Nino, suscitando lo sconcerto dello stesso Arsace, lo sdegno di Assur, l'orrore di Oroe, che conosce la vera identità di Arsace e dei colpevoli del regicidio, ma soprattutto l'ira del Cielo. La terra trema e dalla tomba di Nino salgono paurosi lamenti. Il concertato che segue, «Qual mesto gemito», descrive la paralisi emotiva dell'intero palcoscenico di fronte all'onnipotenza della morte con un'agghiacciante marcia funebre in la bemolle minore, una tonalità quasi irreale. Impossibile non collegare d'istinto questi fremiti dell'orchestra al *Miserere* del *Trovatore*. Ma il peggio deve ancora venire, perché le lastre di marmo si muovono e compare l'ombra stessa di Nino, mentre il cuore dei presenti batte sempre piú all'impazzata nell'orchestra. Semiramide e Idreno sono i primi a riprendersi, e ritrovano il tema, ma questa volta in la bemolle maggiore, come se paradossalmente la presenza dello spettro fosse meno spaventosa dell'invisibile ignoto. Ciascuno dei personaggi adesso sa chi è venuto a cercarli, e dunque si deve misurare con la propria coscienza. La prima ad affrontare l'ombra dello sposo è ancora la coraggiosa Semiramide, nell'*Allegro molto moderato* seguente in fa minore. Tonalità tragica, che dimostra come il rimorso cominci a roderle il cuore, anche se finge, in maniera analoga al traditore e avido Assur, di non sapere perché Nino sia tornato dal regno dei morti. L'ombra, in un etereo re bemolle maggiore, emette una profezia sibillina, che promette il trono ad Arsace ma in cambio chiede giustizia e una vittima da sacrificare. La risposta di Arsace, pronto a obbedire al volere degli dèi, dimostra che il suo animo è pio e disinteressato, perché la figura musicale rispecchia il timore dell'aldilà in maniera analoga ai due colpevoli, Semiramide e Assur, ma la tonalità di fa maggiore rivela la sua innocenza. Semiramide, ormai completamente pentita, vorrebbe prostrarsi ai piedi del defunto, ma l'ombra le sbarrò il passo, destando l'orrore del popolo di fronte a questo inequivocabile segno dello scontento del Cielo. Il coro conclusivo, «Ah! Sconvolta nell'ordine eterno», acco-

muna simbolicamente l'intera umanità, così come i personaggi positivi e negativi di questa specifica vicenda, in un'angosciosa domanda senza risposta di fronte alle sfide del sacro, in maniera non molto diversa da quella espressa negli stessi anni da Beethoven con la monumentale coralità della *Missa solemnis*.

Diametralmente opposta alla scenografia pubblica del primo finale, viceversa, è la scena finale della morte di Semiramide, ambientata nei tenebrosi anfratti del mausoleo di Nino. I personaggi si aggirano nei sotterranei della tomba, invisibili l'uno all'altro nell'oscurità, specchio della solitudine cui sono condannati. L'atto conclusivo della loro esistenza, a differenza del resto dell'opera, si compie in segreto, nel buio, al di fuori di quella rappresentanza sociale che ne costituisce quasi la ragion d'essere stessa. Qui la regina diventa semplicemente una madre ansiosa, il *leader* degli assiri un perdente in cerca di vendetta, l'erede al trono un eroe smarrito. Il vuoto e lo sgomento della loro coscienza li accomuna in un *Andante* in fa maggiore, «L'usato ardir», che precede la catarsi rapida e frammentaria del ferimento di Semiramide. Schegge d'immagini baluginano come in un montaggio cinematografico, e alla fine il grido estremo della vittima esplose in un drammatico *mi bemolle maggiore*, ultima torsione armonica della partitura prima del tambureggiante e posticcio coro finale di giubilo in re maggiore.

*Semiramide* è un'opera politica, nel senso più alto del termine, e romantica. La vecchia generazione, quella di Semiramide, Assur e Oroe, lotta per il potere, mentre i giovani, Arsace, Idreno e Azema, si scontrano d'amore. Idreno, per esempio, giovane principe indiano, nutre un sentimento puro e disinteressato per Azema, senz'altro più limpido di quello esibito dall'amletico Arsace. Il *do maggiore* della sua prima aria, «Ah, dov'è, dov'è il cimento?», con il suo immacolato nitore diatonico, riesce a far vacillare la fedeltà di Azema, che in una piccola riflessione in coda a questa palpitante dichiarazione d'amore confessa che potrebbe nutrire affetto per lui, se non ci fosse Arsace. L'animo lirico del personaggio emerge in maniera ancora più netta nell'aria dell'secondo atto, «La speranza più soave», un *Andantino* in la maggiore seguito da un *Allegro*, in cui Idreno tenta disperatamente di piegare il cuore di Azema, che ha appena rivelato di amare Arsace, mentre

## LE VOCI

SEMIRAMIDE, REGINA DI BABILONIA  
*soprano*

ARSACE, COMANDANTE L'ARMATE  
*contralto*

ASSUR, PRINCIPE DEL SANGUE DI BELO  
*basso*

IDRENO, RE DELL'INDO  
*tenore*

AZEMA, PRINCIPESSA DEL SANGUE DI BELO  
*soprano*

OROE, CAPO DE' MAGI  
*basso*

MITRANE, CAPITANO DELLE GUARDIE REALI  
*tenore*

L'OMBRA DI NINO  
*basso*

tutto attorno il coro del popolo festeggia in maniera paradossale i promessi sposi. Ma gli accenti più drammatici sono riservati ai due colpevoli, Semiramide e Assur, che si affrontano all'inizio del secondo atto in un articolato duetto, fonte di tante pagine dell'opera romantica italiana. La decisione di Semiramide ha scavato un abisso tra i due regicidi, un tempo complici e amanti. Le leve del potere sono ancora in mano alla regina, che tuttavia teme la reazione del potente principe. La fosca tonalità di *mi bemolle minore*, infatti, rispecchia le preoccupazioni di Semiramide all'arrivo di Assur, che contava di essere designato a succedere a Nino e di ottenere la mano di Azema. I due rei clandestini si rinfacciano le colpe, e si minacciano a vicenda nella prima parte del duetto, «Se la vita ancor t'è cara», una battagliera sequenza di colorature in *si bemolle maggiore* pronunciate con ira repressa, sottolineata

dai continui contrastanti dinamici e dalle indicazioni *sottovoce, fiera e dignitosa, con fierezza*. Nella sezione successiva, un *Andantino* in sol maggiore e in tempo ternario, Assur mette il dito nella piaga, notando velenosamente che i tormenti del rimorso suscitati dallo spettro dello sposo sono in fondo un lieve castigo. La risposta di Semiramide, in un doloroso sol minore, lascia intendere qual è lo scarto morale tra i due colpevoli, al ricordo della lontana notte dell'omicidio. È un attimo, perché la fiera regina riprende subito il controllo dei nervi, e della tonalità di sol maggiore, rovesciando con uno sfoggio di colorature i suoi sensi di colpa in audaci minacce. Intanto, nella reggia, una musica festosa in lontananza saluta Arsace, in cui Semiramide ripone le speranze per liberarsi dalle angosce. La marcia festosa in mi bemolle maggiore, però, si trasforma in una sorta di maledizione lanciata da Assur. La minaccia di un «astro funesto», tuttavia, risveglia l'animo guerriero di Semiramide, che attacca un fiammeggiante *crescendo* su un ritmo puntato in si bemolle maggiore, in cui l'odio reciproco accumulato dai due vecchi complici trova finalmente libero sfogo.

Ancora più complesso dal punto di vista formale, e devastante sul piano psicologico, invece, è l'altro grande duetto del secondo atto, quello tra Semiramide e Arsace. Il breve preludio orchestrale in do minore dipinge l'impeto della regina, che insegue Arsace ancora ignara di concupire in realtà il figlio. Quando si rende conto che l'agitazione del giovane non dipende dall'inesperienza, ma da qualche ragione arcana legata alla vendetta richiesta dallo spettro, Semiramide diventa sospettosa e incalza il riluttante sposo prendendolo per mano. A quel punto Arsace è costretto a porgere il foglio, che condanna la madre appena ritrovata. La scarna frase in la minore, «Che penetra! Tu! Quale orror!», è il livido contraccolpo orchestrale alla lettura del foglio, che genera la prima sezione del duetto, sviluppato in forma-sonata. Semiramide implora il figlio di punirla e di ucciderla sul posto, ma lo chiede in due maniere diverse, come due soggetti contrastanti di una sonata, prima nella tempestosa tonalità di mi minore, e poi in un dolce e languido mi maggiore, come se l'orrore delle proprie colpe lasciasse il posto a un amore materno da troppo tempo conculcato. Arsace è altrettanto sconvolto, ma nutre ancora la speranza di poter intercedere per

la madre, e dunque la sua frase riprende l'esposizione del primo tema, ma in mi maggiore, «Tutto su me gli Dei», e del secondo nella dominante di si maggiore, «In odio al ciel». Il successivo, serrato dialogo, «M'odia... lo merto / Ti calma», corrisponde alla sezione dello sviluppo, attorcigliandosi attorno alla nervosa figura degli archi fino alla ripresa del tema cantabile in mi maggiore, che suggella il perdono per la madre colpevole. La terza sezione è un vibrante passo a due delle voci, un aperto sol maggiore che scioglie finalmente la tensione in un abbraccio commosso. Il richiamo di corni e trombe sulla nota mi, che aveva aperto la cavatina di Arsace nel primo atto, risuona però di nuovo, a segnalare il destino eroico e amletico del giovane guerriero, che contro voglia si avvia nei sotterranei del mausoleo per vendicare il padre. Un vigoroso *Vivace* in mi maggiore chiude questa scena di agnizione, nello splendore degli elmi luccicanti ma soprattutto nel virtuosismo del belcanto.

## ORCHESTRA

2 FLAUTI/OTTAVINI

2 OBOI

2 CLARINETTI

2 FAGOTTI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

TIMPANI

GRANCASSA

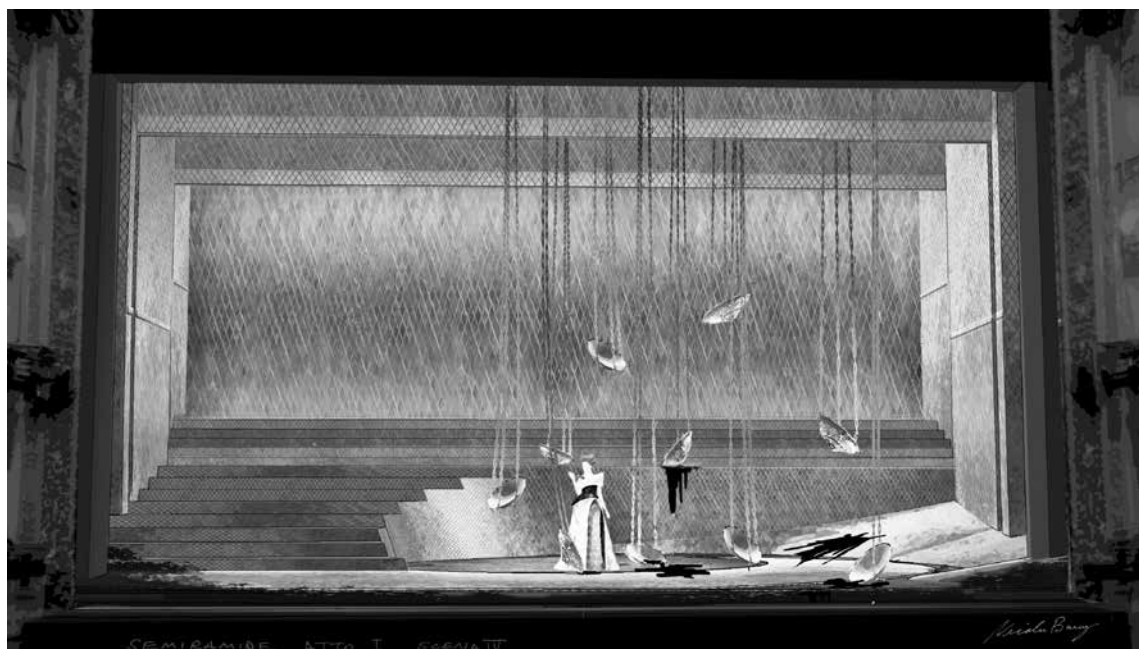
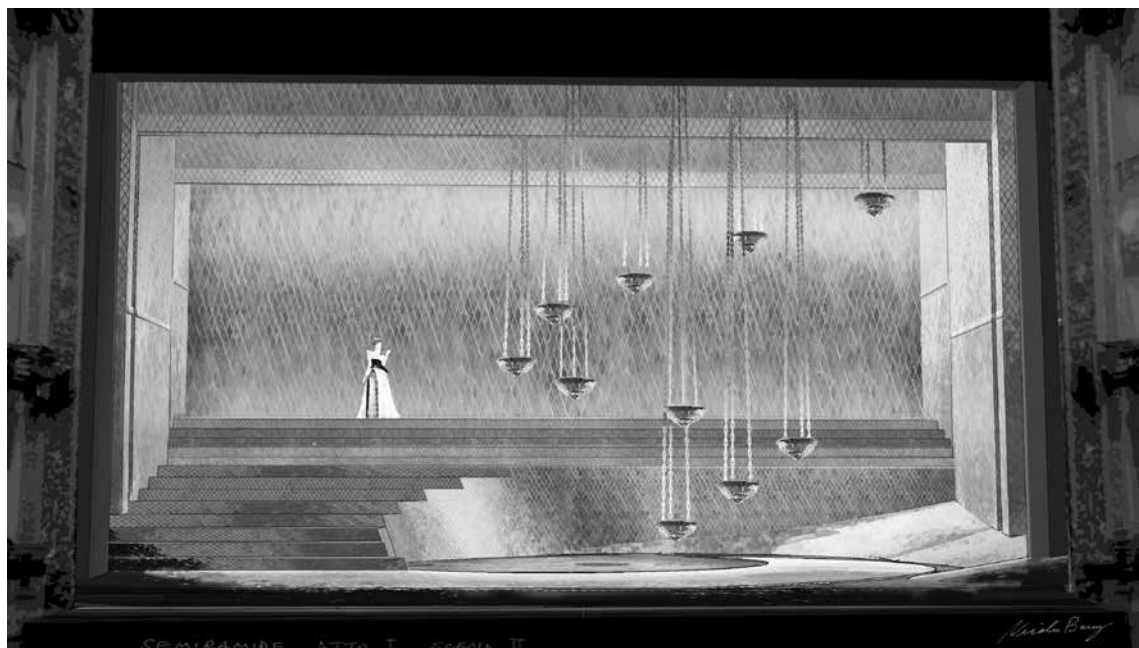
TRIANGOLO

PIATTI

TAM TAM

ARCHI

BANDA SUL PALCOSCENICO



Nicolas Bovey, bozzetti per il Tempio di Belo, nel primo atto di *Semiramide* di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice di Venezia, ottobre 2018; regia di Cecilia Ligorio, scene di Nicolas Bovey, costumi di Marco Piemontese.



*Nicolas Bovey, bozzetti per il primo atto di Semiramide di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice di Venezia, ottobre 2018; regia di Cecilia Ligorio, scene di Nicolas Bovey, costumi di Marco Piemontese.*

# Cecilia Ligorio: «Semiramide, una figura archetipica»

a cura di Leonardo Mello

*Con la regista di Semiramide, Cecilia Ligorio, parliamo dello spettacolo, a partire proprio dalla regina che ne è protagonista.*

Semiramide è un personaggio estremamente complesso e ampio. È una regina, anzi, una dittatrice, è una donna abitata dall'ambizione e dalla voracità, è un'assassina, ma è anche una madre, una donna tormentata dalle paure e dalla solitudine, dai fantasmi di un passato di violenza. È un prisma dalle molte facce. In Semiramide si mescolano tante donne realmente esistite dell'antica Babilonia, e tante leggende dai caratteri mitologici. Secondo una tradizione, per esempio, si racconta che fosse figlia della ninfa Derceto. La madre, che aveva fatto voto di castità, stregata da una dea gelosa della sua bellezza, cade nelle braccia di un pastore. Si ridesta dalla malia proprio mentre partorisce una bambina bellissima e per la vergogna si getta in un fiume e si trasforma in pesce. Il padre pastore, sconsolato, si uccide a sua volta. La piccola Semiramide, abbandonata nel deserto, viene cresciuta dalle colombe che la nutrono con pezzetti di formaggio rubati ai pastori di un villaggio vicino, i quali la trovano e la portano al loro villaggio, dove con il tempo diventa bellissima. Secondo altri, arriva sulla terra in un uovo gigante che cade vicino all'Eufrate. Alcuni raccontano che di lei si fosse innamorato un generale delle armate di Nino, mitico re babilonese. Semiramide, per raggiungere il marito nei campi di battaglia, si inventa i pantaloni femminili. Una volta nell'accampamento, è lei a suggerire la strategia militare che fa vincere la guerra a Nino. Quest'ultimo vuole dunque incontrare Semiramide, se ne innamora pazzamente e la esige in

sposa; suo marito, il generale, si suicida per il dolore. Si racconta che fosse stata lei a fondare Babilonia, e che per farlo avesse sfidato i fiumi Tigri ed Eufrate, spostandone il corso per una settimana per poterne costruire le fondamenta. E sembra che i famosi giardini pensili fossero stati da lei voluti per accogliere le sue amate colombe sopra la città. Si dice che fosse eroticamente insaziabile, e che le molte colline intorno a Babilonia non fossero altro che le tombe dei suoi molti amanti. Insomma, un personaggio già di per sé quasi incontenibile, che Voltaire (autore dell'opera drammatica su cui si basa il libretto) decide di rendere ancora più forte potenziandone non solo la figura mitica, ma anche la struttura archetipica. Come Medea, Edipo, Giocasta, ma anche come Gertrude e Amleto, la storia di Semiramide scava nella natura dell'animo umano e ci interroga su quali siano i limiti dei nostri desideri presentandoci la vicenda eccezionale di una donna che ha voluto, che si è presa tutto e che nel prendersi tutto ha perso se stessa.

*Oltre alla dimensione 'politica', l'opera presenta anche un nutrito ventaglio di relazioni 'sentimentali'...*

Semiramide è una dittatrice, una donna-uomo che gestisce il suo regno come un grande regime totalitario, nell'equilibrio precario tra manifestazione della stabilità e gestione della bugia scivolosa su cui questo potere è costruito. Per interpretare il testo sono partita dall'idea fondamentale che il personaggio tragico – e Semiramide lo è assolutamente – nasce per compiere il suo tragico destino. E questo destino è l'inevitabile conseguenza del dover sciogliere il nodo della colpa

originaria, l'*hybris*. In questo caso, la colpa di Semiramide è duplice: l'aver assassinato e tradito suo marito con Assur, suo amante. L'aver intessuto una relazione incestuosa con il figlio Arsace. Ne consegue che nello sviluppo dell'opera si costruisce un enorme dialogo tra apparire ed essere, fra quello che si deve far vedere di sé per mantenere lo *status* di potere, e la verità oscura che alberga nel cuore dei personaggi. È di Assur, personaggio crudele e violento, che però è forse l'unico a conoscere ed accettare l'aspetto più occulto e segreto dell'animo della protagonista, la frase cardine di tutta la vicenda. All'inizio del secondo atto infatti, si rivolge a lei con un verso bellissimo: «Scendi e trema nel tuo cuore». Forse con questa regia ho cercato di chiedermi proprio come fosse scendere lì, nel cuore nero e pieno d'ombra di Semiramide.

*Quali sono gli elementi, dal punto di vista delle tematiche affrontate, che rendono Semiramide attuale? Ci sono dei 'segnî' scenici che rimandano alla contemporaneità?*

Rispetto al senso e alla necessità di raccontare questa storia oggi, credo che la questione chiave sia duplice: cosa significa potere e come ci rappresentiamo noi nel potere, che è uno dei motori essenziali delle relazioni tra persone. Da questo punto di vista è profondamente attuale domandarsi e comprendere come scendiamo a compromessi fra l'immagine che abbiamo di noi stessi e quella che desideriamo gli altri abbiano di noi nonostante o mediante le nostre azioni. E fino a dove siamo disposti a spingerci per ottenere ciò che vogliamo. Credo che questo sia uno dei grandi temi politici dell'Occidente. Cui si collega la riflessione su come la manipolazione del potere sugli altri e su noi stessi ci renda esposti a uno dei virus più tossici e pericolosi, cioè il narcisismo. Una delle caratteristiche secondo me più critiche della maniera di stare al mondo di oggi è la progressiva perdita dell'empatia. In questo senso tutti i personaggi di *Semiramide*, anche i più buoni e apparentemente innocenti, hanno valore emblematico perché sono sordi all'empatia. Nella ricerca in cui mi sono 'infilata' per affrontare quest'opera, ho compreso che parla di alcuni meccanismi assai 'contemporanei' dell'animo umano. Avendo scelto una



*Cecilia Ligorio.*

lettura che si spinge verso l'esistenziale più che verso lo psicologico, la ricaduta inevitabile sulla messinscena è stata poi il domandarsi come far emergere il valore archetipico di questo testo e di questa storia. Non ci troviamo dunque né in un luogo storico né 'contemporaneo' nel senso corrente, ma proprio nel luogo in cui i personaggi si rappresentano per la funzione, appunto archetipica, che hanno. Abbiamo cercato un non-tempo esistenziale più che astratto. È una chiave di lettura 'intima', che racconta il potere in maniera sintetica e stacca ogni personaggio dal contesto storico per renderne il profilo universale.

# Cecilia Ligorio: “Semiramide, an archtypal figure”

*edited by Leonardo Mello*

*We are with Cecilia Ligorio, the director of Semiramide, talking about the opera and starting with the figure of the queen who is the protagonist.*

Semiramide is an extremely complicated and multi-faceted character. She is a queen, or rather a dictator, a woman driven by ambition and voracity, and she is an assassin; but she is also a mother, a woman who is tormented by fear and solitude, and by the ghosts of a violent past. She is a multi-faced prism. Semiramide is a combination of many women who actually existed in ancient Babylonia, and in many mythological legends. According to one tradition, for example, she is the daughter of the nymph Dercetis. Having made a vow of chastity, the latter was bewitched by a goddess who was jealous of her beauty and as a result she fell into the arms of a shepherd. She reawakens from the spell just as she is giving birth to a beautiful baby girl and is so ashamed she throws herself into a river and is turned into a fish. Inconsolable, the father shepherd then also kills himself. Abandoned in the desert, young Semiramide is brought up by doves who feed her with the pieces of cheese they steal from shepherds in a nearby village; they find her and take her to their village where she grows up into a beauty. According to others, she lands on the earth in an enormous egg that falls near the Euphrates. Some believe that she fell in love with the general of Nino's army, the mythical Babylonian king. To reach her husband on the battlefield, Semiramide invents trousers for women. Once she has reached the camp, she is the one who puts forward the military strategy that leads to Nino's victory. Nino then wants to meet Semiramide, he falls head over heels in love and marries her. Her husband, the general

is so desperate he takes his own life. It is said that she founded Babylonia and to do so she challenged the Tigris and Euphrates rivers, changing their course for a week so the banks could be built. It would appear that the famous hanging gardens were built following her wishes as a home for her beloved doves above the city. It is said that she was sexually insatiable and that the many hills around Babylonia were none other than the tombs of her countless lovers. In short, a character that was almost unrestrainable, which Voltaire (the author of the work the libretto is based on) decided to make even more powerful by developing further not only the mythical figure, but also the archtypal structure. As was not only the case with Medea, Oedipus and Jocasta, but also with Gertrude and Hamlet, Semiramide's story delves into the nature of the human soul, questioning the limits of our desires, facing us with the vicissitudes of an exceptional woman who wanted everything and took it, and by doing so lost herself.

*The 'political' dimension aside, the opera also presents a wide range of 'sentimental' relationships...*

Semiramide is a dictator, a woman-man who rules her kingdom with a great totalitarian regime, with a precarious balance between the manifestation of stability and managing the slippery lie underlying this power. The starting point of my interpretation of the text was the fundamental idea that a tragic character – and there is no doubt that this is what Semiramide is – is created to fulfil its own tragic destiny. And this destiny is an inevitable consequence of having to resolve their original guilt, *hybris*. In this case, Semiramide's guilt is two-fold:





Nicolas Bovey, bozzetto per il primo atto di *Semiramide* di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice di Venezia, ottobre 2018; regia di Cecilia Ligorio, scene di Nicolas Bovey, costumi di Marco Piemontese.

having murdered and betrayed her husband with Assur, her lover, and having schemed an incestuous relationship with her son, Arsace. During the development of the opera this then results in the construction of an enormous dialogue between appearance and being, between what has to be shown to maintain the status of power, and the dark truth hiding in the characters' hearts. It is the cruel and violent Assur, however, who is perhaps the only one who has understood and accepted the most hidden, secret aspect of the protagonist's soul, the linchpin sentence of the entire tale. At the beginning of the second act he turns to her with a beautiful: "descend and your heart shall tremble". Perhaps with this production I tried to understand what it would be like to descend there, down into the dark of Semiramide's heart, full of shadows.

*From the perspective of the themes that are dealt with, which elements make Semiramide topical? Are there any signs on the set that refer to contemporary times?*

As regards the meaning and need to tell this story today, I think that the fundamental question is twofold: what does power mean and how do we portray ourselves in power, which is one of the driving forces in interpersonal relationships. From this point of view it is extremely topical to ask oneself and understand how we stoop to compromise between the image we have of our-

selves and the one we want others to have of us, despite or through our actions. And how far are we willing to go to get what we want. I think that this is one of the great political themes of the West. This is then linked to the reflection on how the manipulation of power over others and ourselves exposes us to one of the most toxic and dangerous viruses: narcissism. I believe that one of the characteristics that is the most critical to how we live today is our progressive loss of empathy. In this sense, all the characters in *Semiramide*, even the good and apparently good ones, have an emblematic value because they are immune to empathy. During my studies for this opera, I came to understand that it discusses several mechanisms in the human soul that are really 'contemporary'. Having chosen an interpretation that focused more on the existential than the psychological, it was inevitable that the production would concentrate on how to best reveal the archetypal value of this text and story emerge. What we are looking at is therefore neither a historical nor a 'contemporary' place in the actual sense, but rather a place in which the characters are portrayed according to their archetypal function. We wanted a timeless existential situation rather than an abstract one. This is an 'intimate' interpretation that portrays power succinctly, removing each character from their historic context to create a universal profile.

# Riccardo Frizza: «*Semiramide*, un'opera perfetta»

*Maestro Frizza, prima di tutto le chiederei qualche parola che abbracci nel suo complesso Semiramide, perla di Rossini e ultima opera 'italiana' prima del lungo soggiorno europeo del pesarese. Che caratteristiche presenta questa tragedia, dal punto di vista musicale?*

Il ritorno di Rossini a Venezia dopo il trionfale *Tancredi* coincide anche con la sua ultima produzione italiana prima di trasferirsi a Parigi. *Semiramide* è sicuramente il punto d'arrivo di un'estetica musicale che si avvale della maturità compositiva del periodo napoletano ma che poco o nulla ha a che vedere con quegli anni dal punto di vista formale. Rossini in *Semiramide* tralascia la sperimentazione del modello napoletano (grandi pezzi d'assieme, concertati) ed elabora quelle forme e quello stile che l'avevano visto impegnato nei suoi primi anni veneziani. Quasi un ritorno al passato che però non regredisce bensì sviluppa. La struttura formale della *Semiramide* è talmente perfetta ed equilibrata che diventa modello ideale per Donizetti e Verdi.

*Semiramide è un personaggio complesso, come lo sono coloro che le stanno intorno. Dove riscontra il livello più alto della scrittura rossiniana? Quanto conta, nel ritratto della regina babilonese, la figura reale di Isabella Colbran?*

Sì, *Semiramide* è un personaggio molto complesso dal punto di vista vocale e ha grande magnetismo scenico. Sicuramente per Rossini avere la Colbran come protagonista era fonte di ispirazione, ma il fatto che lei già fosse in fase 'calante' induce Rossini a evitare una scrittura di canto troppo lirico e spianato. Il canto fiorito resta il codice in uso nell'opera italiana dell'epoca

e soprattutto in Rossini. Detto questo ritengo però che il più alto livello di scrittura dell'opera stia nella grande scena di Assur del secondo atto. Ricordiamoci che questa scena non è presente nella tragedia di Voltaire ed è Gaetano Rossi a introdurla (così come il personaggio di Idreno). Questa situazione, che vede Assur in preda a visioni dell'ombra di Nino, ricorda molto Shakespeare nella scena di Banco. Credo che Verdi nel musicare il suo *Macbeth* avesse ben presente la lezione rossiniana.

*Lei, oltre che esperto di belcanto, è un importante interprete verdiano. Qual è la sua interpretazione di quest'opera? Dove ci porta Rossini dopo la lunga stagione napoletana?*

Come dicevo all'inizio per assurdo Rossini ci porta indietro nel tempo ma ci lascia il testamento ideale dell'opera italiana che trova validità per moltissimi anni a venire, almeno fin no ad *Aida*. Interpretativamente parlando, quando ci si trova davanti a tanta perfezione formale, non ci resta altro che seguirla fino in fondo. Il rapporto perfetto tra le interpolazioni sceniche dove il dramma emerge in maniera forte, intercalate dalle scene amorose (Azema ed Idreno) crea un effetto di tensione e distensione che esalta la tragedia.

*Quali sono, secondo lei, gli aspetti più attuali delle relazioni tra personaggi, e quali i più importanti elementi musicali che li contraddistinguono?*

La sete di potere, gli intrighi amorosi, l'incesto... sono tutte tematiche che non hanno tempo. Credo siano sempre attuali. I grandi poeti e filosofi hanno

da sempre trattato queste tematiche. Gli elementi musicali importanti sono tanti, ma la chiave di lettura di questa musica apparentemente astratta sta nell'espressività della parola. Riportando quanto scrive lo stesso Rossini a Zanolini si evince quale sia l'importanza della parola tesa a esprimere il dramma. «Se il maestro [direttore e concertatore] si farà a seguire di pari passo il senso delle parole, comporrà una musica non espressiva per sé medesima, povera, volgare, fatta, dirò così, a mosaico, ed incongruente o ridicola. [...] Il magistero del compositore di musica consiste nel disporre dinanzi alla mente le scene o, come si suol dire, le situazioni principali del suo melodramma, nel considerare le passioni, i caratteri più rilevanti, la natura di esso, lo scopo morale, la catastrofe. Dee quindi adattare con arte il carattere della musica al soggetto drammatico, e trovare un ritmo affatto nuovo, se il può, di nuovo effetto, se il può, ma tale che valga ad esprimere l'indole del dramma...»

*Che tipo di orchestrazione propone Rossini? È molto interessante l'inserimento della banda...*

L'orchestra di *Semiramide* è quella classica dei primi dell'Ottocento. La cosa che balza all'occhio fin dalla sinfonia è l'uso degli strumenti a fiato in maniera virtuosistica. Il quartetto di corni che poi verrà ripreso nel pezzo d'assieme dona un carattere ieratico all'introduzione. La mano dell'orchestratore è perfettamente bilanciata tra le parti di accompagnamento dei cantabili e le grandi scene corali ove si sfoga con grande energia. L'interazione tra la voce e lo strumento solista (flauto, oboe e clarinetto *in primis*) è una caratteristica rossiniana che qui si converte in lezione magistrale. L'uso della banda è molto importante perché grazie alle diverse sonorità che può offrire di volta in volta ha effetti drammaturgici in relazione ai personaggi in scena, come per esempio nel duetto Semiramide-Assur. La dislocazione sul palco produce quella differente percezione uditiva che sblocca la tensione drammatica che si sviluppa sulla scena. L'orchestrazione originale della banda è cospicua ed è da ritenersi oggetto di studio. (*l.m.*)



*Riccardo Frizza. Foto © Henry Fair.*

# Riccardo Frizza: “*Semiramide*, a perfect opera”

---

*Maestro Frizza, first of all I would ask you to say a few words about Semiramide as a whole. This is one of Rossini's masterpieces and his last 'Italian' opera before his lengthy stay in Europe. From a musical point of view, what characteristics does this tragedy have?*

Rossini's return to Venice after his triumphant *Tancredi* also coincided with his last Italian production before he moved to Paris. *Semiramide* is certainly the culmination of musical aesthetics that avails itself of his maturity in composition during the Neapolitan period that has little if anything to do with those years from a formal point of view. In *Semiramide* Rossini leaves aside the experimentation of the Neapolitan model (great pieces together, concerted) and develops instead the forms and style that he worked on during his early Venetian years. It is almost a return to the past, but instead of regressing it is developed further. The formal structure of *Semiramide* is so perfect and well-balanced that it became the ideal model for Donizetti and Verdi.

*Semiramide is a complicated character, as are those around her. At which point can we find the maximum of Rossini's composition? How much did the actual figure of Isabella Colbran affect his portrayal of the Babylonian queen?*

Yes, from a vocal point of view *Semiramide* is a highly complex character and is of great magnetism on the stage. There is no doubt that having Colbran as protagonist was a source of inspiration for Rossini, but the fact that she was already 'declining' led Rossini to avoid a composition of *canto* that was excessively lyrical and smooth. *Canto fiorito* was still the key in Italian opera in

that period, and above all for Rossini. Having said this, I believe that the culmination of his composition is the great scene with Assur in the second act. We must bear in mind that this scene is not in Voltaire's tragedy, and it was Gaetano Rossi who introduced it (as he did the character of Idreno). This situation, in which Assur is assailed by visions in Nino's shadow, is highly reminiscent of Shakespeare in the scene with Banquo. I believe that when Verdi composed *Macbeth* he had Rossini's lesson clearly in mind.

*You are not only an expert in belcanto, but also Verdi. How do you interpret this opera? Where is Rossini taking us after this lengthy Neapolitan season.*

As I said at the beginning, ironically Rossini takes us back in time but gives us the ideal testament of Italian opera that was to remain valid for many years to come, at least until *Aida*. As regards interpretation, when you have such formal perfection before you, you can only follow it to the very end. The perfect relationship between scenic interpolations in which the drama is expressed with such power, interspersed with love scenes (Azema and Idreno), creates an effect of tension and relief that exalts the tragedy.

*In your opinion, what are the most current aspects of the relationships between the characters, and which important musical elements are they characterised by?*

The thirst for power, amorous intrigues, incest... these are all themes that are timeless. I think they are always relevant. All great poets and philosophers have always tackled these themes. There countless important



Nicolas Bovey, bozzetto per il secondo atto di *Semiramide* di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice di Venezia, ottobre 2018; regia di Cecilia Ligorio, scene di Nicolas Bovey, costumi di Marco Piemontese.

elements but the key to understanding this apparently abstract music lies in the expressive nature of the world. Reading what Rossini himself wrote to Zanolini, one understands the importance of the word in expressing the drama. “If the maestro [conductor and orchestrator] makes sure his composition goes hand in hand with the meaning of the word, the music he composes will not be inexpressive in itself, poor, vulgar, made as it were like a mosaic, and incongruent or ridiculous [...]. The mastery of a composer lies in arranging the scenes in one’s mind or, in other words, the main situations of the melodrama, considering the passions, the most important characters, its nature, the moral aim and catastrophe. He therefore has to artfully adapt the nature of the music to the drama and find a new pace, if he can, a new effect, if he can, but in such a way that it helps express the nature of the drama ...”

*What kind of orchestration does Rossini foresee? The addition of the band is extremely interesting...*

The orchestra in *Semiramide* is a classic early nineteenth century model. What stands out already in the opera is the virtuoso use of the wind instruments. The horn quartet that is repeated in the overture gives the introduction a solemn effect. The orchestrator’s hand is perfectly balanced between the accompaniment for the cantabiles and the great choral scenes where he gives the greatest expression. The interaction between the voice and the solo instrument (first and foremost the flute, oboe and clarinet) is a Rossinian characteristic that is transformed here into a masterly lesson. The use of the band is extremely important because the different sounds are able to create dramaturgical effects for the different characters on the stage, for example in the Semiramide-Assur duet. This distribution on the stage produces a different auditory perception that relieves the dramatic tension that develops on the stage. The band’s original orchestration is conspicuous and is to be considered a subject of research. (l.m.)

# Leggendo il libretto

**L**ibrettista dell'opera di Rossini è **Gaetano Rossi** (Verona, 1774-1855), con il quale il pesarese aveva già collaborato al *Tancredi* nel 1813 e alla farsa *La cambiale di matrimonio* tre anni prima. Il Rossi è figura di primo piano nelle scene dell'epoca. Dopo essere stato in gioventù poeta incaricato della Fenice, diviene direttore di scena al Teatro Filarmonico della sua città natale, acquisendo quella conoscenza pratica che gli servirà in seguito a confezionare testi per un numero veramente notevole di compositori, tra i quali Johann Simon Mayr, Niccolò Antonio Zingarelli, Giuseppe Farinelli, Giacomo Meyerbeer, Saverio Mercadante e Gaetano Donizetti, oltre a molti minori. Il suo stile si può definire 'artigianale', tutto proteso alla riuscita dell'opera in musica, e più attento alla sostanza che alla forma. Considerato dai letterati contemporanei un dilettante, dotato soltanto di «rancidissime risorse» – come recita una stroncatura della «Gazzetta Privilegiata di Venezia», potente orientatrice dei gusti del tempo – Rossi, invece di offendersi, sembra abbia risposto: «Forse non hanno torto, io ne avrei detto di peggio!». Di tutt'altro parere i compositori, che reiterano più volte la collaborazione con lui. I contemporanei tendono complessivamente a rivalutare la sua variegata opera, mettendo in evidenza la sua capacità di amplificare, a livello verbale, le strutture del teatro melodrammatico. In questo senso è importante, nell'ultimo periodo della sua scrittura, l'influenza di Salvatore Cammarano e di Felice Romani.

Il libretto di Rossi trae origine dalla *Sémiramis* di **Voltaire** (Parigi, 1694-1778), uno dei principali

protagonisti del Settecento francese. L'opera, suddivisa in cinque atti, va in scena il 29 agosto 1748 alla **Comédie-Française**, il tempio del teatro serio parigino. Alla prima, come accadeva ai tempi, si scatenò una vera e propria battaglia tra sostenitori e detrattori della tragedia, con tanto di ressa ad affollare la scena. Il risultato, comico-grottesco, fu che l'ombra di Nino non riusciva a farsi un varco tra le tante persone assemblate, facendo scoppiare l'ilarità generale. L'autore fu costretto a scrivere, in sua difesa, l'apologia *Dissertation sur Séramis*, ma nelle serate successive il successo fu pieno. La tragedia cominciò a essere scritta nel 1746, a tre anni da un altro grande esito, *Mérope*, e il drammaturgo, agli inizi del lavoro, dichiarò di voler «creare uno spettacolo ancora più patetico» del precedente. Pensata in origine come omaggio alla principessa Maria Teresa di Spagna, sposa di Luigi Ferdinando di Francia, primogenito di Luigi xv, la *pièce*, che all'epoca probabilmente non era ancora del tutto conclusa, per vari motivi dovette aspettare due anni per andare in scena.

*Sémiramis* va introdotta, per comprenderne il senso e la logica, all'interno della complessiva **produzione teatrale** di Voltaire. Il periodo in cui questo grande intellettuale scrive è denso di fermenti e soprattutto di cambiamenti nel gusto del pubblico. Già negli anni passati al collegio gesuita, nel quale l'autore muove i primi passi nella drammaturgia, lo sforzo di aderire alle nuove istanze spinge Voltaire a reinterpretare i classici, dichiarandosi, nei loro confronti, attento ma non pedissequo. *Oedipe*, rappresentata nel 1718, quindi trent'anni prima della *Sémiramis*, già prospetta i frutti dello scrittore drammatico che verrà. Colpito

da *Radhamiste et Zénobie* di **Prosper Jolyot de Crébillon** (Digione, 1674-Parigi, 1762), Voltaire tenta la sorte con la riscrittura di una delle massime vette del teatro greco, l'*Edipo* sofocleo, e, dopo un poco rassicurante debutto, la Comédie gli tributa il meritato plauso, con trenta repliche, alle quali assiste, tra gli altri, anche lo stesso re Luigi xv. Con Crébillon poi si instaura una forte rivalità, di cui è prova proprio la volontà di scrivere una tragedia sulla regina di Babilonia, in risposta a un modesto dramma del suo diretto concorrente, messo in scena nel 1717. La cultura 'enciclopedica' – è uno dei più importanti collaboratori dell'*Encyclopédie* – e lo spirito critico, che affianca dagli esordi l'attività letteraria, spingono Voltaire a misurarsi con testi che da una parte riproducono gli stilemi del passato, dall'altra li 'rimaneggiano' per incontrare il favore degli spettatori. In un contesto come questo, è ovvio che Semiramide racchiuda in sé personaggi 'archetipici' del passato, come l'uxoricida Clitennestra o la sposa/madre Giocasta, senza dimenticare una figura frastagliata e potente come la Getrude dell'*Amleto* shakespeariano.

Il personaggio di **Semiramide**, come tutti quelli antichi, racchiude dentro di sé molteplici varianti mitiche delle sue origini e della sua storia, descritte dagli eruditi e dagli storici greci come Diodoro Siculo (Agyrium, 90 a.C. circa-27 a.C. circa), che nella sua *Bibliotheca historica* narra la sua nascita dalla dea siriana Derceto, dalla quale è abbandonata appena nata. Secondo questa tradizione la bambina viene nutrita e allevata dalle colombe, prima di essere accolta in un villaggio di pastori e divenire infine moglie del leggendario re Nino, alla morte del quale regna su Babilonia con grandi capacità strategiche e di governo. Secondo altri è lei stessa a fondare la città di cui poi diviene regina. Erodoto (Alicarnasso, 484 a.C.-Thurii, 430 a.C. circa) ne dà una connotazione sostanzialmente positiva:

Molti certo furono i re di Babilonia dei quali farò menzione nella trattazione sugli Assiri, e che eressero le mura e i templi, e fra gli altri anche due donne. Quella che regnò per prima, vissuta cinque generazioni prima della seconda, aveva nome Semiramide, ed eresse nella pianura argini degni di esser visti; prima invece il fiume solleva inondare tutta la pianura. (*Storie*, libro I, 184)

La narrazione erodotea, sempre molto scarna ed essenziale, si limita a descriverla come sovrana degna di nota per aver migliorato le condizioni della sua città. Lo stesso fa poi anche il romano Ammiano Marcellino (Antiochia di Siria, 330 circa-Roma, 400 circa) nelle sue *Res Gestae*. Ma, sempre in termini 'virtuosi', compare anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio, dove è menzionata a proposito di un altro celebre mito, quello di Piramo e Tisbe:

Piramo e Tisbe, lui di tutti i giovani il più bello,  
lei unica fra tutte le fanciulle che ha avuto l'Oriente,  
abitavano in case contigue, là dove dicono che cinse  
Semiramide con mura di cotto la sua superba città.  
(*Metamorfosi*, Libro iv, 42)

Le cose cambiano con gli autori cristiani, per i quali Semiramide, anche sulla scia dell'*Apocalisse* di Giovanni, di cui ripareremo in seguito, prende a simboleggiare il vizio e la lussuria: così per esempio ce la descrive Dante nell'*Inferno* nella celebre terzina del quinto canto (vv. 55-57):

A vizio di lussuria fu sì rotta,  
che libito fé lícito in sua legge,  
per tòrre il biasmo in che era condotta.

Meno dogmaticamente Boccaccio, nel *De mulieribus claris*, il cui intero secondo capitolo è a lei dedicato, racconta una frastagliata vicenda di potere e travestimenti, conferendo a Semiramide la dignità di governante e condottiera, anche se preda di una lascivia che sfocia nell'incesto. Una figura più sfaccettata e complessa è quella che ci offre poi Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681) nel suo dramma *La hija del Aire*, sottolineando continuamente la sua *hermosura* (bellezza leggiadra) e facendo più volte riferimento all'episodio mitologico delle colombe che la salvarono dalla morte:

Nació de una Ninfa suya  
y, entregándola a las fieras,  
la defendieron las aves,  
de quien el nombre conserva,  
pues Semíramis se llama,  
que quiere en la siria lengua  
decir la hija del Aire.  
(*La figlia dell'Aria*, seconda giornata, vv. 529-535)

[Nacque da Ninfa capricciosa / e lasciandola in balia delle fiere / la difesero le colombe, / delle quali conserva il nome, / perché si chiama Semiramide, / che in lingua siria / significa / figlia dell'Aria.]

**Carlo Gozzi** (Venezia, 1720-1806), nella sua opera di 'riscrittura' della drammaturgia spagnola dopo il periodo delle *Fiabe*, prende a modello Calderón per la sua versione della *Figlia dell'Aria* (rappresentato nel 1786), sottolineando però, nella prefazione all'opera, la diversità tra l'originale e il suo dramma:

Don Pedro Calderone, notissimo scrittore Spagnolo, ha composte due opere teatrali sulle favolose notizie, che abbiamo di Semiramide. Egli ha seguita la sua sempre vasta, ed arricchita fantasia in due rappresentazioni successive, da essere esposte in due sere, e le ha intitolate: *La Figlia dell'Aria. Parte prima* e *La Figlia dell'Aria. Parte seconda*. Io lessi quelle due fantasie, come lessi per il passato i viluppi del Teatro Spagnolo, non già per fare delle traduzioni, ma per risvegliare in me delle idee da edificare delle nuove tessiture da vestire de' miei dialoghi confacenti a' nostri Teatri, allettatrici i miei concittadini, ed utili a' nostri comici poveri più che non si vuol credere.

Ma la visione 'peccaminosa' sembra prevalere con la *Semiramide riconosciuta* di Pietro Metastasio (Roma, 1698-Vienna, 1782), che, prima di Rossini e Rossi e dopo il debutto a Roma nel 1729 con musica di Leonardo Vinci, fornisce la materia prima a ben ventotto compositori, tra cui alcuni illustri come Händel, Hasse, Gluck, Vivaldi e Galuppi.

**Babilonia**, dove si sviluppa la tragedia, è una mitica città della Mesopotamia, collocata presso il fiume Eufrate e attualmente provincia dell'Iraq. La sua storia è millenaria, e comincia – anche se già in precedenza un sito con questo nome esisteva in quelle zone – nel secondo millennio a.C., quando riesce a imporre la sua supremazia sulla regione. Il punto più alto del suo potere politico e militare si ha però nel VI secolo a.C., grazie al re **Nabucodonosor II**, con il quale Babilonia estende il suo dominio su gran parte del Medio Oriente e diviene la più grande città del mondo. Molte sono le popolazioni che, nel corso del tempo, l'hanno conquistata, a cominciare dagli ini-

ziatori del regno, cioè la dinastia amorrita (II millennio). Ma per di lì passano anche gli Ittiti, i Cassiti, gli Elamiti, i Babilonesi, gli Assiri, i Parti e così via. La tradizione la descrive come la prima metropoli della storia, con più di duecentomila abitanti al suo interno. Certa è la sua supremazia culturale su tutti gli altri popoli del tempo, di cui simbolo per antonomasia sono i celeberrimi giardinipensili, una delle sette meraviglie del mondo. Per questa sua preminenza occupa un posto centrale anche nella Bibbia, dove è la città più menzionata dopo Gerusalemme. Nella citata ***Apocalisse di Giovanni***, ultimo libro del Nuovo Testamento (databile circa al 90 d.C.), le è dedicato l'intero diciottesimo capitolo, nel quale acquista una connotazione quasi demoniaca, divenendo metafora del male assoluto, ed essendo sempre descritta come una donna di malaffare.

Sin dalla didascalia iniziale compare, invocato poi più volte, il nome di **Belo**, cui è stato eretto un «magnifico tempio»: si tratta di una variante di **Baal** (o Ba'al), antica divinità maschile di più popoli semitici, come Fenici, Assiri e Babilonesi. Da lui trae origine il baalismo, una religione monoteista orientale. Nella variante assira, rappresenta il Signore del mondo o il Re dei paesi. Dopo *Semiramide* lo ritroveremo al centro di un'altra grande opera di ambientazione babilonese, il *Nabucco* verdiano, dove appunto uno dei personaggi è il sacerdote che lo rappresenta in terra.

Dal **punto di vista metrico-prosodico**, infine, come solitamente nelle opere di Rossi siamo in presenza di una polimetrità che però non intacca i capisaldi della versificazione per musica italiana. Gli endecasillabi, destinati soprattutto alla narrazione, si alternano ai settenari, rivolti 'naturalmente' al canto, ma ritroviamo anche quinari, riservati soprattutto ai duetti. Interessanti, dal punto di vista scenografico, anche i frequenti **cambi di ambientazione** interna agli atti, con un alternarsi di interni ed esterni, che Rossi trae da Voltaire ma che devono aver impegnato molto il costruttore delle scene, l'abilissimo pittore e scenografo **Giuseppe Borsato** (Toppo, 1770-Venezia, 1849). Culmine della vicenda, infatti, è l'«interno sotterraneo del mausoleo di Nino», dove Semiramide troverà la morte, uccisa per errore dallo stesso suo figlio Ninia.



# SEMIRAMIDE

MELO-DRAMMA TRAGICO

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO

LA FENICE

NEL CARNOVALE 1823.

POESIA

nuova  
del

Sig. GAETANO ROSSI.

MUSICA

nuova  
del

Sig. GIACCHINO ROSSINI.

VENEZIA

DALLA TIPOGRAFIA CASALI EDIT.



*Frontespizio del libretto della prima rappresentazione assoluta di Semiramide di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice di Venezia, 3 febbraio 1823. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

# Rossini, *Semiramide* e la Fenice

a cura di Franco Rossi

La Nobile Società Proprietaria decide di amministrare direttamente la Stagione di carnevale 1822-1823 senza ricorrere all'intermediazione di un impresario, contrariamente a quanto era avvenuto nelle precedenti stagioni, prima amministrate da Comarolo, poi da Balocchino e le più vicine da Crivelli che, comunque, riprenderà la guida delle operazioni nelle stagioni immediatamente successive. La stagione si presenta subito di buon livello, costituita da una sorta di rassegna rossiniana per quanto riguarda la parte operistica, che comprende *Maometto II*, *Ricciardo e Zoraide* e *Semiramide*, contrappuntate dalla rappresentazione di due balli, *l'Adelaide di Guesclino* e *La morte di Ettore*, entrambi su coreografia di Francesco Clerico.

Rossini vantava oramai una consuetudine con Venezia che pochi altri compositori potevano avere: dopo gli esordi al Teatro di San Moisè con ben cinque farse (*La cambiale di matrimonio* nel 1810, *L'inganno felice*, *La scala di seta* e *L'occasione fa il ladro* nel 1812, *Il signor Bruschino* nel 1813) anche la Fenice si era accorta di lui affidandogli la stesura del *Tancredi*, un lavoro di grande successo nel quale trovava spazio anche la cavatina «Di tanti palpiti», che divenne una delle arie più importanti del primo quarto di secolo e che conobbe un numero assolutamente enorme di variazioni, di trascrizioni, di elaborazioni, segno indiscutibile dell'ampio successo che aveva conosciuto. E il riflesso concreto di questo successo si materializzò immediatamente: al Teatro San Benedetto, Rossini mette in scena *L'italiana in Algeri* il 22 maggio successivo, a distanza di ottanta giorni dalla prima di *Tancredi*; la presenza rossiniana si rafforza poi alla Fenice l'anno

successivo, quando viene scelto il *Sigismondo* per aprire la Stagione del 1814-1815. Qualche anno di pausa, nel quale il massimo teatro veneziano riproporrà comunque il *Tancredi* (1815) e poco dopo, nel 1820, *l'Edoardo e Cristina*: Rossini nel frattempo assume la direzione del Teatro San Carlo di Napoli e saranno proprio le consistenti offerte veneziane a convincerlo a dedicarsi interamente alla Fenice nel 1822, poco prima di trasferirsi definitivamente a Parigi.

La Stagione 1822-1823 blinda quindi la presenza di Rossini coinvolgendo anche l'attività della moglie, la cantante Isabella Colbran. Il contratto originale, recentemente riscoperto in Archivio storico, è stranamente cumulativo, intestato ad ambedue gli artisti:

Colla presente privata scrittura in doppio originale ec., l'Impresa Amm.e suddetta ferma e stabilisce pel servizio del succennato Gran Teatro li coniugi Sig.a Isabella Colbrand Rossini in qualità di prima Donna assoluta, e il Sig.e Giovacchino Rossini in qualità di Maestro Compositore conforme appiedi della presente sono dichiarate le condizioni convenute col medemo. La suddetta Sig.ra Colbrand Rossini s'obbliga di cantare e recitare nella sua qualità in numero cinquanta Recite almeno [...]. In corresponsivo delle loro virtuose fatiche, l'Impresa Amm.e si obbliga di corrispondere alli sunnominati Sig.i Coniugi Rossini Italiane L. 26.000 diconsi ventiseimilla pagabili in quattro eguali rate secondo l'uso Teatrale moneta al corso della Piazza di Venezia. E così pure le viene accord.o l'Alloggio franco di spesa. [in calce al contratto:] E così pure s'obbliga il sud.o Sig.r Giovacchino Rossini nella sua qualità di Compositore di porre in scena l'Opera il *Maometto dal medemo* in altro tempo posto in Musica facendo l'Atto Secondo tutto di nuovo e tutti quegl'ac-

*comodi che saranno necessarij, per adattare l'Opera medema alla Compagnia Scritturata.*

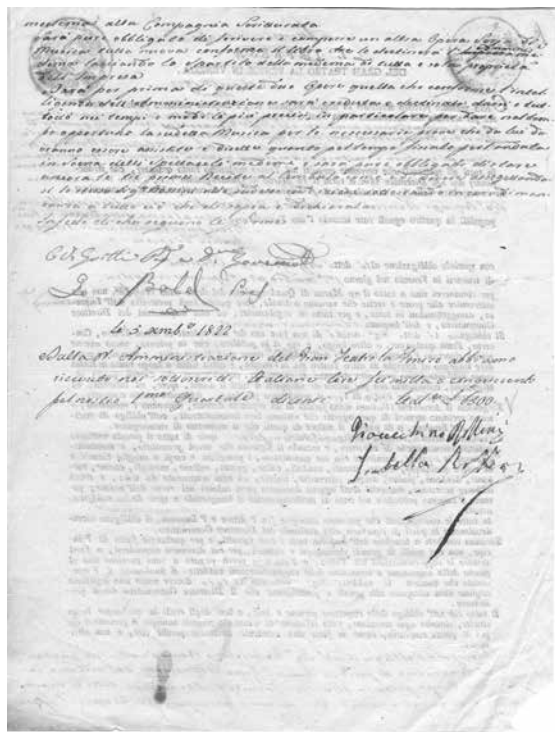
*Sarà pure obbligato di scrivere e comporre un'altra Opera Serie di Musica tutta nuova conforme il libro che le destinerà l'Amminis.e medema lasciando lo spartito della medema di tutta e sola proprietà dell'Impresa. Sarà per prima di queste due Opere quella che conforme l'intelligenza dell'Amministrazione sarà creduta e destinata darsi e tutto ciò nei tempi e modi li più precisi, in particolare per dare nel tempo opportuno la sudetta Musica per le necessarie prove che da lui dovranno essere assistite e diretta quanto pel tempo fissato per l'andata in Scena delli Spettacoli medemi, e sarà pure obbligato di stare ancora le tre prime Recite al Cembalo com'è e di dovere assoggettandosi lo stesso Sig.r Rossini nelle suddette composizioni sottostando in caso di mancanza a tutto ciò che di sopra è dichiarato.*

Il compenso, apparentemente molto alto, in realtà va letto attentamente: anche a voler tacere della presenza della primadonna (di solito ampiamente retribuita), il lavoro di Rossini si rivela davvero consistente; da una parte si chiede un nuovo secondo atto per *Maometto II*, cosa non da poco, dall'altra naturalmente la scrittura *ex novo* della *Semiramide*, preziosa prima assoluta. E sarà comunque necessario inoltre un adattamento importante per *Ricciardo e Zoraide*, oltretutto senza ulteriore compenso. Vista l'entità dell'impegno, destinato ovviamente a prolungarsi nel tempo per la durata della stagione interpretata dalla moglie, ma anche per il lungo lavoro del compositore, Rossini riesce a spuntare la sistemazione gratuita a Venezia. L'accordo, sottoscritto dalla Nobile Presidenza e dall'affittuario, si rivela a sua volta molto interessante, sia per i complementi d'arredo proposti, tradizionalmente pignoli nella elencazione di tutte le sue componenti (numero e tipologia dei bicchieri in primo piano...), sia anche per il luogo nel quale vissero i coniugi: «dà in affitto un Casino, con cucina per uso dei Coniugi Rossini: posto in contrada di S.ta Maria Zobenigo in corte Luisella al N. 1911 [...] dal primo Dicembre del presente anno a ragione di sette Franchi, o lire italiane al Giorno fino a tutto il dieci di Marzo del milleottocento ventitre». E a fronte della permanenza di quasi cento giorni nemmeno una lapide ne segnala oggi la presenza...

Una descrizione assai accurata delle prime tre serate di *Semiramide* appare sulla «Gazzetta Privilegiata di Venezia». Il giornale, tradizionalmente governativo, aspetta alcuni giorni per esprimersi sulla bontà del lavoro rossiniano, forse proprio per poter dare tempo al pubblico di abituarsi a un lavoro che è certamente di nuova impronta rispetto al Rossini così ben conosciuto dal pubblico veneziano:

Sul merito di questa nuova produzione del maestro Rossini il giudizio del pubblico parve incerto la prima sera; mentre, sebbene il second'atto sia stato anche in quella romorosamente applaudito, non mancarono persone che sostenevano essere il primo di gran lunga all'altro inferiore, e non iscorgersi per entro che rare scintille della fervida fantasia del compositore. Martedì le sorti si combinarono più avventurosamente; e se quel primo atto non giunse a superare l'entusiasmo che avea prodotto il secondo, assai poco mancò che l'uguagliasse. Noi abbiamo voluto aspettare anche la terza rappresentazione, ch'ebbe luogo ieri. Possiamo ora annunziare che la *Semiramide* ha riunito, da capo a fondo, tutti i suffragi dei numerosi ascoltatori che intervennero alle tre mentovate recite; i quali di comune accordo confessano essere dessa una nuova perla innestata nel ricco serto del celebre maestro, il cui valore, se non eccede quello delle tante altre che vi si ammirano, non è ad alcun'altra inferiore.

Il recensore ravvisa i pezzi migliori (o comunque quelli più applauditi) nella sinfonia, nell'introduzione, nel duetto fra Arsace e Assur, nel duetto fra *Semiramide* e Arsace e nel finale (praticamente quasi tutto il primo atto), mentre il secondo atto intero viene lodato. Spiccano nella descrizione la qualità dell'orchestra e del suo direttore e soprattutto quella del coro e del suo maestro: e d'altra parte non può stupire questo particolare vista l'importanza dell'organico e la sua distribuzione. Anche la magnificenza non comune dell'allestimento e dei decori viene sottolineata, dando la sensazione che pur a fronte di qualche perplessità iniziale si sia poi giunti a una sostanziale condivisione della musica di un Rossini oramai profondamente cambiato nel suo linguaggio. Ma le cose non si concludono qui: alcuni giorni più



La scrittura privata, che sancisce l'impegno di Gioachino Rossini e di sua moglie Isabella Colbran con il Teatro La Fenice di Venezia per la Stagione di carnevale 1822-1823, è stata recentemente rinvenuta nell'Archivio storico del Teatro La Fenice. Il documento, datato 16 novembre 1822 e firmato da entrambe i coniugi, assicura ai Rossini un compenso totale di 26.000 lire.

tardi, il 19 febbraio, la «Gazzetta» ritorna sulla *Semiramide*: il taglio basso di ben tre pagine (sulle quattro tradizionali) è dedicato all'esame dell'opera, e la descrizione prende le mosse dalle inevitabili difficoltà provate da Gaetano Rossi nel ridurre a libretto la tragedia di Voltaire, alludendo quindi pesantemente, anche se con la consueta eleganza, alla debolezza non tanto della parte musicale quanto di quella drammaturgica. Ancor più significativo è lo spazio dedicato all'opera il 22 febbraio. Questa volta nella stessa posizione tutte e quattro le pagine principali esaminano la parte musicale: la difesa esplicita di Rossini è forse un poco sospetta e suona quasi d'ufficio. Va anche detto però che è una disamina davvero efficace: tra gli altri punti si afferma che

la *Semiramide* porta l'impronta del vero stile rossiniano, che si scorge essere stata scritta con molto studio e molta diligenza, che ha un carattere marcato di originalità [...] che riunisce felicemente le due maniere grave, e leggiadra e [...] che la *Semiramide* ha sommamente piaciuto.

Certamente l'opera ha costituito un modello nuovo, che dipinge un Rossini inedito e i cui sviluppi emergeranno solo nel nuovo e prossimo versante parigino. Ma la vera e propria conclusione, dopo ben tre puntate sulla «Gazzetta» (l'ultima dell'1 marzo) sono le ultime righe, conclusive, dell'articolo: «Felicite noi che a coloro ch'esclamano con Lafontaine – *Il nous faut du nouveau, n'en fut il plus au monde* – possiamo rispondere: *Rejouissés Vous, Messieurs, il y a encore du nouveau au monde, il a la Semiramis de Rossini*».

**Semiramide al Teatro La Fenice**

1. Semiramide; 2. Arsace; 3. Assur; 4. Idreno; 5. Azema; 6. Oroe; 7. Mitrane; 8. L'ombra di Nino.

1823 – Stagione di Carnevale

3 febbraio 1823 (22 recite)

1. Isabella Colbran Rossini; 2. Rosa Mariani; 3. Filippo Galli; 4. John Sinclair; 5. Matilde Spagna; 6. Luciano Mariani; dir.: Antonio Cammerra; m° del coro: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Borsato; cost.: Giovanni Mondini e Pietro Guariglia.

1840 – Stagione di Primavera

20 aprile 1840 (9 recite)

1. Giuseppina Ronzi De Begnis (Teresa Strinasacchi); 2. Maria Shaw; 3. Raffaele Ferlotti; 4. Carlo Manfredi; 5. Teresa Strinasacchi; 6. Eugenio Luisia; 7. Giuseppe Lovato; dir.: Gaetano Mares; m° del coro: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Bertoja; cost.: Luigi Perelli.

1851-1852 – Stagione di Carnevale-Quaresima

26 dicembre 1851 (11 recite).

1. Kattinka Evers; 2. Carolina Ghedini; 3. Filippo Coletti; 4. Lodovico Graziani (Antonio Galletti); 5. Palmira Prinetti; 6. Agostino Rodas; 7. Angelo Zuliani; 8. Andrea Bellini; dir.: Carlo Ercole Bosoni; m° del coro: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Bertoja.

1992 - Stagione del Bicentenario

7 novembre 1992 (6 recite)

1. Mariella Devia; 2. Ewa Podles (Patricia Bardon); 3. Carlo Colombara; 4. Luca Canonici; 5. Monica Valenti; 6. Franco De Grandis (Stefano Rinaldi Milani); 7. Paolo Zizich; dir.: Henry Lewis; m° del coro: Vittorio Siguri; reg., scen. cost.: Pier Luigi Pizzi.


Carnivale, Quadragesima  
1822, e 1823.

Spese  
Birolo No. V  
Amministrazione della No. Soc.  
**Pittore**

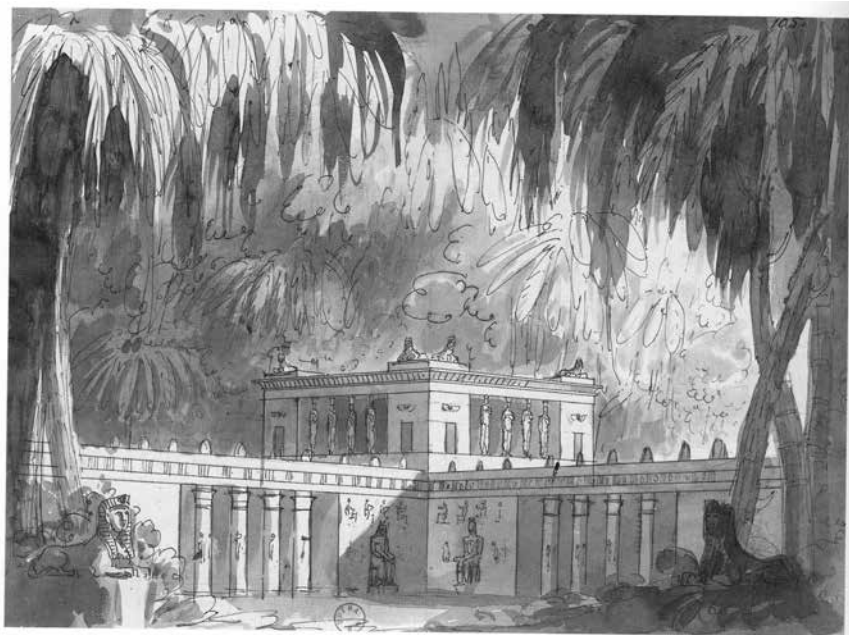
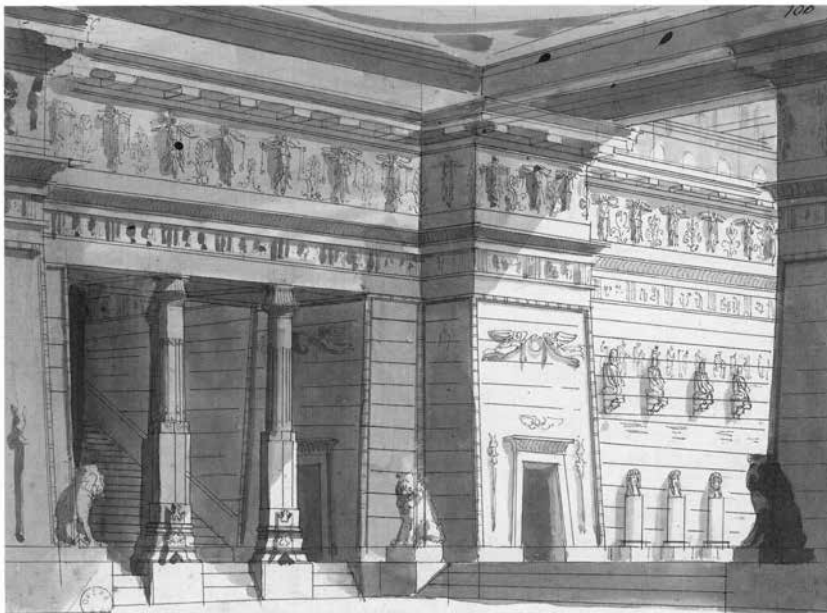
Borsato Giuseppe come da contratto No. ... datato 7 Dicembre 1822, e Conteggio  
oggetto di Pittore oltre il contratto.

Ricevuto		Oggetto.	Somme Pagate in Lire e Soli.	Annotario		
Moneta	Data					
Gen.	Mar.	Apr.				
1.	17	Feb.	1823	Per l'Opera del Maometto e Ballo orlando di Susanna No. 11 Scenarij a N. L. 250 per ciascuno giusta il suo detto Contratto . . . . .	2750	
2.	3	2	2	Per l'Opera la Semiramide e Ballo la Morte di Ulisse No. 14 Scenarij a N. L. 250 come sopra . . . . .	3500	
				Per la suocelata nell'ultima atto del Ballo la morte di Ulisse non compresa nel contratto . . . . .	80	
				Per l'Opera di Rinaldo la Coraide . . . . .	140	
3.	2	2	2	Per Nota di spese correnti in suocelle Scenarij non compresi nel suo contratto . . . . .	128. 15.	
				Totale . . . . .	6598. 15	

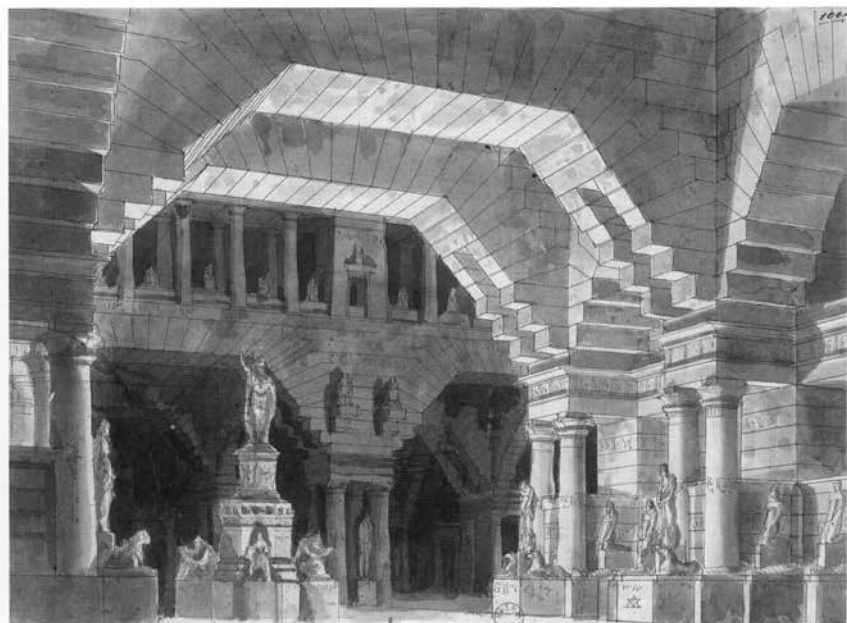
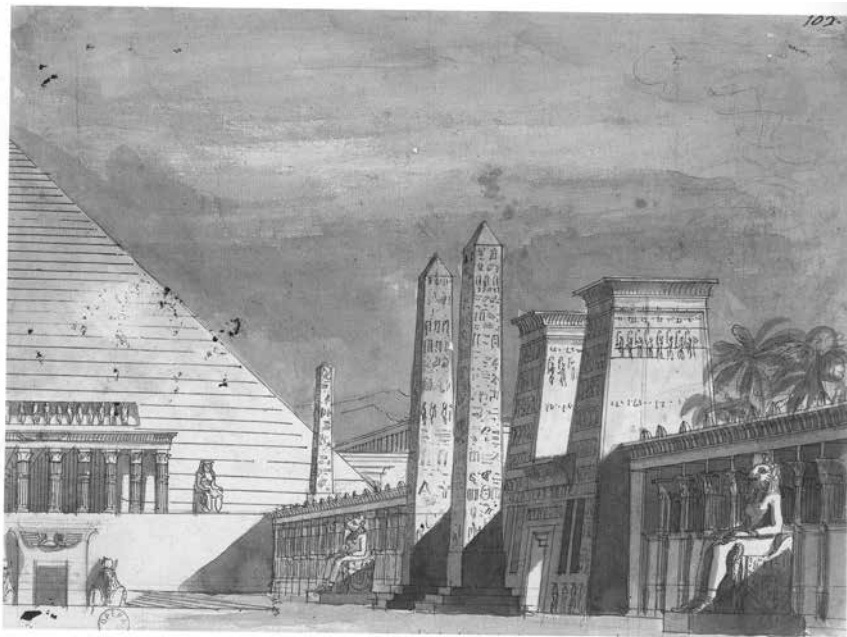
Borsato G. P.  
P.



Questo documento attesta le spese sostenute dall'amministrazione del Teatro La Fenice per le scenografie di Giuseppe Borsato realizzate durante la Stagione di carnevale 1822-1823. Il costo totale fu di 6598,15 lire. Archivio storico del Teatro La Fenice, Busta Consuntivo 1822-23.



Giuseppe Borsato (1771-1849), bozzetti scenici per la prima rappresentazione assoluta di *Semiramide* di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice di Venezia, 3 febbraio 1823. In alto: Atto 1, scena 8, «Atrio nella reggia». In basso: Atto 1, scena 9, «Giardini pensili». Parigi, Bibliothèque de l'Opéra.



Giuseppe Borsato (1771-1849), bozzetti scenici per la prima rappresentazione assoluta di *Semiramide* di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice di Venezia, 3 febbraio 1823. In alto: Atto I, scena 13, «Luogo magnifico nella reggia con veduta di Babilonia». In basso: Atto II, scena 4, «Interno del santuario». Parigi, Bibliothèque de l'Opéra.



F. GALLI e G. PASTA

A. Lanzani inc.

Assur

SEMIRAMIDE

DUETTO

ADAGIO  $\frac{4}{4}$

gella ri-corda ti not-te di morte, notte di morte,

l'ombra ter-ri-bi-le del tuo con--sor-te del tuo con--sorte

A. Lanzani, Filippo Galli e Giuditta Pasta nei costumi di Assur e Semiramide, litografia colorata. Milano, Museo del Teatro alla Scala.

# Semiramide nel web

---

La prima edizione assoluta del libretto (Venezia, Casali 1823) nella versione originale si trova in <http://corago.unibo.it/libretti> cercando il titolo nel motore di ricerca e scorrendo fino ad arrivare all'opera di Rossini. Sullo stesso sito è possibile consultare molte altre edizioni antiche.

Un'altra edizione originale, quella del 1840 alla Fenice, si può rinvenire in [http://www.braidense.it/rd/06133\\_06.pdf](http://www.braidense.it/rd/06133_06.pdf)

Una scorrevole, se pur non scientifica versione in caratteri moderni è contenuta in <http://www.librettidopera.it/semira/semira.html>

La partitura manoscritta si trova in [http://imslp.org/wiki/Category:Rossini, Gioachino](http://imslp.org/wiki/Category:Rossini,_Gioachino)

Più versioni moderne invece si ottengono digitando <https://archives.nyphil.org> e cercando Rossini

In generale, per informazioni biografiche e sulle opere del pesarese (con un percorso multimediale): <http://www.gioachinorossini.it>

Per gli appassionati è utile anche il sito del Festival rossiniano: [www.rossinoperafestival.it](http://www.rossinoperafestival.it)

Per ascoltare integralmente l'edizione veneziana del 1992:

[https://www.youtube.com/watch?v=g3Kmg1ugu\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=g3Kmg1ugu_8)

Su [www.youtube.com](http://www.youtube.com) sono presenti anche altre versioni integrali e una grande varietà di brani.

Per molte registrazioni celebri, oltre che materiale iconografico: <http://gallica.bnf.fr/>

Altri bozzetti, scenografie e audioascolti si trovano in

<http://www.europeana.eu/portal/>

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





*Ritratto di Gioachino Rossini al tempo del suo soggiorno viennese.*

# Semiramide, storia di un autografo veneziano

di Franco Rossi

Le vicende che portano alla costruzione della Fenice affondano le proprie basi negli ultimi decenni del Settecento: la Società che poi ne diverrà proprietaria aveva infatti inizialmente esordito nella sala del Teatro di San Benedetto. Alla cessione del teatro da parte del precedente proprietario (il nobile Grimani), una delle famiglie (i Venier) aveva rilevato la proprietà del fondo, mentre tutti i soci si erano esposti per acquistare ciascun palchetto e per la gestione del medesimo. Era quasi inevitabile prevedere che questa discutibile divisione avrebbe portato a beghe giudiziarie: e infatti, dopo qualche tempo, i Venier riscattano la proprietà dell'intero teatro, costringendo gli altri palchettisti a farsi ospitare temporaneamente al Teatro San Samuele, in attesa di costruire un teatro apposito, che poi sarebbe stato inaugurato in breve tempo, nel maggio del 1792. Memori dell'importanza della chiarezza dei patti stipulati e consapevoli della necessità di conservare a futura memoria ogni documentazione teatrale, i soci decidono di dare vita a un vero e proprio archivio che conservi tutti gli incartamenti: inizialmente si trattava probabilmente dei soli atti amministrativi, ma in breve tempo si giunse a conservare anche la documentazione contabile e artistica, che pure era gestita in prima persona dall'impresario. Alla conclusione della stagione, quest'ultimo era tenuto a versare tutta la documentazione prodotta, a testimonianza anche del suo corretto modo di agire: contrariamente ai teatri di proprietà privata e personale, dove il rapporto tra impresario e proprietario poteva essere assai semplice, nel rapporto tra impresario e Presidenza della Fenice erano immediatamente evidenti i vincoli di trasparenza

della gestione, essendo il Presidente solo uno dei soci e dovendosi rendere interprete delle decisioni assunte presso l'intera assemblea.

Non tutto il materiale prodotto nei centocinquantaquattro anni di storia della Società venne in realtà puntualmente preteso: ovviamente più autorevole e importante era l'impresario, più era probabile che alcuni faldoni sfuggissero al deposito e che successivamente non venissero poi più richiesti, come avviene ad esempio con il materiale verdiano relativo alla creazione di *Attila*, conservatosi solo nell'archivio privato dell'impresario Lanari oggi consultabile presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. E ancora, la saggia decisione di conservare inizialmente l'archivio al di fuori del teatro per evitare la perdita del materiale in seguito a sempre possibili incendi non poteva ragionevolmente prevedere che poi sarebbe stato il palazzo ospitante a essere preda del fuoco e a creare così un altro danno alla integrità dell'archivio storico. Con queste e poche altre eccezioni però l'accumulo della documentazione lungo quasi tutta la storia della Fenice permette oggi una conoscenza capillare di tutti gli aspetti artistici, amministrativi e diplomatici del teatro stesso.

Questa premessa è indispensabile per descrivere anche la storia dei materiali musicali notati: come è facilmente intuibile, infatti, anche le musiche composte per il teatro per un ampio periodo vennero conservate in archivio. Va detto prima di tutto che le composizioni operistiche inizialmente conoscevano una tradizione quasi esclusivamente manoscritta: le variabili tra le possibili (e spesso improbabili) riprese tra un teatro e l'altro rendevano poco vantaggiosa la stampa di questo materiale, oltretutto particolarmente ampio. Si consi-

deri ad esempio che una partitura manoscritta della fine del Settecento conta in media sei o settecento pagine di musica e ben più voluminoso è il materiale da disporre sui leggi di ciascun esecutore... Inoltre va considerato che, almeno idealmente, la proprietà dell'opera appartiene all'impresario che la commissiona: ci vorranno molti anni, in Italia dovremo arrivare al periodo verdiano, per giungere faticosamente al conseguimento dei diritti d'autore. Spesso i materiali manoscritti venivano trascurati, anche proprio a causa di una loro improbabile ripresa, e quindi venivano talvolta dispersi o diventavano appannaggio dei teatri stessi: uno dei copisti teatrali particolarmente attivo fu Giovanni Ricordi, che ebbe la furbizia di stringere accordi con la Scala accollandosi da una parte l'onere di produrre copia di alcuni titoli e raccogliendo invece dall'altra parte l'intera tradizione manoscritta della Scala, diventando quindi piano piano l'editore che oggi tutti conosciamo.

Nell'ampio contratto che lega Rossini alla Fenice nel 1822-1823 entrano in gioco anche l'autografo della *Semiramide* e i relativi diritti di edizione, tutti giocati nel territorio 'austriaco': è la rinomata casa editrice viennese, Artaria, a chiedere correttamente alla Presidenza della Fenice la cessione dei diritti riguardanti l'edizione della partitura manoscritta. Il rappresentante veneziano di Artaria, Giuseppe Benzoni, si prodiga per ottenere dalla Fenice l'autografo di Rossini e gestire la sua spedizione alla casa editrice viennese, che si impegna a versare al teatro veneziano la somma di tremila lire austriache.

La Presidenza si dimostra sensibile al vantaggio economico, che in qualche modo era paragonabile alla spesa prevista per la composizione di un'opera di analoghe dimensioni, però, ed è una caratteristica del tutto frequente all'epoca, il riserbo che avrebbe dovuto garantire il possesso dell'autografo non è certo totale: il fitto lavoro di copisteria, indispensabile per l'esecuzione dell'opera, fa sì che a Venezia già circolassero più copie manoscritte della sinfonia. Non sembrava questo, peraltro, un grosso danno al futuro editore, dal momento che erano piuttosto le parti vocali ad allattare maggiormente gli appassionati d'opera. Ma nella vicenda si inserisce anche la casa editrice Ricordi, che a sua volta in qualche modo disponeva di molti mate-

riali pertinenti all'opera e che proprio in quel periodo cominciavano a essere diffusi, evidentemente in maniera illegale. Ovviamente Artaria, che già aveva versato l'intera somma per la proprietà dello spartito, se ne duole con la Fenice, cercando di capire se non vi fosse per caso anche una qualche forma di acquiescenza da parte del teatro; assai più probabile invece, anche se non dimostrabile e del tutto impensabile per l'editore viennese, che non fosse del tutto estraneo alla vicenda lo stesso compositore, che non aveva alcun vantaggio economico da un editore tedesco e che molti invece ne poteva avere dall'italianissimo Ricordi.

Artaria insiste perché anche la Fenice denunci giudiziarmente l'abuso, anche se quest'ultima palesemente tenderebbe invece a non volersene occupare più di tanto; e ovviamente l'editore viennese dal canto suo provvede in tal senso. La scelta di una doppia denuncia era data anche da un altro motivo, e cioè dalla doppia amministrazione che l'Impero riservava alle cose della Lombardia e a quelle del Veneto, in Italia sempre pensate come un'unica amministrazione di terra italiana ma che invece prevedevano una ripartizione regionale dotata di evidenti forme di autonomia una dall'altra. La cosa che invece sorprende è la risposta di Ricordi stesso, che reagisce con grande durezza pur sapendo molto bene di essere del tutto in torto. In questo senso possiamo già toccare con mano la spregiudicatezza e la durezza che contraddistinguono poi l'amministrazione della casa editrice, rendendola la prima in Italia non solo per il pregio delle edizioni da lei rappresentate o dalla indubbia efficienza nel mercato dei noli ma anche proprio per la decisione con la quale sosteneva i propri vantaggi, giusti o anche meno giusti che fossero...

Stride con questa abilità imprenditoriale la goffaggine di Artaria, che cerca di trattenere l'autografo rossiniano: il 16 aprile 1823 in un *post scriptum* a una propria missiva, Artaria tenta il colpo grosso: «Si domanda, se in vece di rispedirle lo spartito avuto, se mandasse la Copia esattissima, non chiedendo le 150. it. se non fosse indifferente di rilasciarcelo». Quindi la proposta è: una bella copia – gratuita – in sostituzione di un autografo che magari non è nemmeno tanto bello da vedere... ma che appartiene a un compositore che di là a poco verrà concordemente considerato il

protagonista indiscusso della vita operistica parigina. La Nobile Presidenza della Fenice decide di non rispondere neppure, e il manoscritto autografo se ne torna ovviamente alla Fenice.

Come spesso avviene nella tradizione manoscritta di allora, anche l'autografo di *Semiramide* non porta inizialmente né il titolo, né il nome del compositore e tanto meno una qualsiasi dichiarazione di autografia. Più di trent'anni dopo le vicende che sono state narrate viene quindi chiesto al compositore, in quegli anni residente a Parigi, di autografarlo, cosa che Rossini puntualmente fa: «Attesto io Sottoscritto essere questo L'Autografo / Originale della mia Opera Semiramide / G. Rossini / Parigi 5 Marzo 1864». La copia rientra quindi a Venezia, dove resterà fino a oggi, seguendo puntualmente gli spostamenti dell'Archivio storico e sfuggendo quindi al disastroso incendio del 1996.

Solo negli anni coevi alla creazione dell'edizione critica dell'opera, peraltro, anche altri documenti vengono riordinati e valorizzati: oltre ai due ponderosi tomi infatti emergono anche tre spartitini

destinati a dar conto di alcune parti dell'opera che tradizionalmente vengono associati alla partitura per integrarla e completarla; di questi un paio risultano a loro volta sicuramente autografi, così come il materiale d'orchestra, confezionato per la prima rappresentazione assoluta e riutilizzato per la ripresa del 1840, riporta a sua volta numerose correzioni autografe rossiniane, confermando ancora una volta l'enorme valore che la Fenice ebbe per Rossini e la assoluta unicità del suo Archivio storico.

## Semiramide: carta, musica e memoria

Teatro La Fenice – Sala Ammannati, 17-28 ottobre 2018

La partitura autografa originale, realizzata interamente da Gioachino Rossini e conservata nell'Archivio storico del Teatro La Fenice, è stata recentemente sottoposta a un intervento di restauro: dal 17 al 28 ottobre 2018 sarà possibile ammirarla nella Sala Ammannati del Teatro La Fenice, nell'ambito di un piccolo ma prezioso allestimento realizzato in concomitanza con la messinscena dell'opera. Insieme al manufatto, l'esposizione si arricchirà di alcuni supporti digitali che permetteranno la visione integrale della partitura e offriranno anche la possibilità di conoscere alcune curiosità.

Oltre alla Fondazione Hruby – sponsor tecnico della mostra come fornitore della teca e del sistema di sicurezza che custodiscono l'opera –, il progetto è realizzato grazie al sostegno e con il coinvolgimento di Assicurazioni Generali e Generali Italia, che con il progetto Valore Cultura promuove l'arte e la cultura su tutto il territorio italiano per renderle accessibili a un pubblico sempre più vasto e trasversale che va dai ragazzi delle scuole, alle famiglie e a un pubblico più adulto, con lo scopo di creare valore condiviso. In quest'ambito, contestualmente all'allestimento della mostra, per avvicinare i più giovani al mondo del teatro lirico sono previsti *workshop* gratuiti dedicati ai ragazzi delle scuole superiori.

Nelle giornate del 26 e 27 ottobre, per i residenti della metropolitana di Venezia l'accesso alla mostra sarà gratuito.

# Le tante Semiramidi prima di Rossini

di Alberto Massarotto

**A**lle numerose versioni letterarie dedicate a Semiramide che la storia ha conosciuto, si uniscono gli innumerevoli adattamenti per il teatro musicale delle leggendarie vicende della regina assira. Il primo grande librettista che contribuì a elevare l'incontro tra il soggetto letterario e la musica fu Pietro Metastasio (1729), il cui libretto godette di una tale fortuna da essere stato musicato dai più celebri compositori del Settecento. Verso la fine del secolo, la versione di Metastasio registrò però un sensibile rallentamento dovuto all'apparizione di quella elaborata da Voltaire, sebbene di soli vent'anni successiva alla prima. Se da un lato la versione di Voltaire relegò nell'ombra quella di Metastasio, dall'altro contribuì a ravvivare sensibilmente l'interesse per il soggetto, preservandolo dall'oblio. In Italia ciò accadde grazie all'intervento di Melchiorre Cesarotti, scrittore e linguista padovano che nel 1771 tradusse la *Semiramide* di Voltaire sulla scia dell'esperienza maturata precedentemente con *Maometto e La morte di Cesare* dell'intellettuale francese.

Se la *Semiramide* di Rossini ritrova le sue radici nell'opera di Voltaire, la versione di Metastasio viene orgogliosamente espressa nella musica di uno dei più grandi maestri del barocco napoletano, Nicola Porpora. La prima rappresentazione della sua *Semiramide riconosciuta* andò in scena a Venezia durante il carnevale del 1729, sul palco del Teatro San Giovanni Grisostomo. Allora impegnato come musicista presso la corte di Sassonia, Porpora ottenne il permesso di dirigersi a Londra in qualità di rappresentante dell'opera italiana, da contrapporre a quella inglese di Händel. Un fugace passaggio a Venezia, giusto il tempo per raccogliere il

favore del pubblico, non inficiò tuttavia il programma prestabilito e la sua *Semiramide riconosciuta*, il cui libretto accolse già alcuni interventi di Domenico Lalli, incontrò una seconda giovinezza al Teatro San Carlo di Napoli, dopo alcuni interventi apportati dal compositore in partitura.

L'opera di Porpora non fu tuttavia l'unica versione che la città lagunare accolse tra i suoi palcoscenici. Se ne ricordano, infatti, almeno una decina. La più antica risale al 1648, quando la *Semiramide in India*, dramma musicale in tre atti composto da Francesco Paolo Socrati su libretto di Maiolino Bisaccioni, fece la sua prima apparizione al Teatro San Cassiano, così come la *Semiramide* musicata da Gioacchino Cocchi durante il carnevale del 1753, e quella di Tommaso Traetta, già allievo di Porpora e tra i più importanti esponenti della scuola napoletana che proprio a Venezia incontrò ampia notorietà, per il carnevale del 1765. Oltre a quella di Porpora, il Teatro San Grisostomo ospitò la *Semiramide* di Carlo Francesco Pollarolo (1714) e una seconda versione di Niccolò Jommelli (1742) entrambe su libretto del veneziano Francesco Silvani. All'adattamento di Matteo Noris, altro librettista veneziano divenuto celebre per lo scandalo suscitato con l'opera *Il demone amante ovvero Giugurta*, aderirono la musica di Pietro Andrea Ziani, il cui dramma in tre atti venne rappresentato al Teatro Santi Giovanni e Paolo, e quella di Giovanni Bononcini, prolifico compositore modenese di musica vocale. La sua *Semiramide o vero La regina creduta re* fu rappresentata nel 1706 al Teatro Sant'Angelo, mentre, durante il carnevale del 1732, si colloca nel cartellone dello stesso teatro il dramma musicale *Nino* del compositore Francesco

Corselli, ancora attivo a Venezia prima di stabilirsi definitivamente a Madrid, su libretto di Ippolito Zanelli. Successivi sono invece la *Semiramide* di Giovanni Brusa – compositore veneziano e organista a San Marco prima di succedere a Baldassarre Galuppi nell'incarico di direttore del coro all'Ospedale degli Incurabili – che fu rappresentata nel 1756 al Teatro San Benedetto, e quella di Giuseppe Sarti del 1768, revisione dell'opera andata in scena a Copenaghen appena sei anni prima.

All'infuori di Venezia, l'adattamento scenico della tragedia attuata da Francesco Silvani conobbe ben altre vesti musicali, tra le più celebri figurano quelle di Leonardo Leo (1730), con Porpora tra i fondatori della scuola napoletana, di Antonio Vivaldi, altro grande veneziano la cui *Semiramide* venne rappresentata al Teatro Arciduciale di Mantova, visti i rapporti di stretta collaborazione tra il compositore e la città, e infine quella di Francesco Araja sulle scene di San Pietroburgo (1737), dove il compositore napoletano fu attivo, contribuendo notevolmente a influenzare il gusto musicale del pubblico russo. Italiano d'elezione fu invece Johann Adolf Hasse che, dopo aver studiato con Porpora e Alessandro Scarlatti a Napoli, ottenne l'incarico di maestro di cappella degli Incurabili di Venezia. Celebrato in quanto successore di Scarlatti e ideale interprete del mondo metastasiano, la sua *Semiramide riconosciuta* fu eseguita per la prima volta al Teatro San Carlo di Napoli nel 1744 per poi approdare a Dresda e Varsavia a seguito di alcune revisioni. Nel teatro partenopeo si sono succedute la *Semiramide* di Giuseppe De Majo, Ferdinando Bertoni, Pietro Alessandro Guglielmi, Friedrich Heinrich Himmel, che proprio a Venezia avviò la sua attività di operista, e *La vendetta di Nino*, dramma per musica di Francesco Bianchi, il cui libretto fu successivamente riadattato da Lorenzo Da Ponte.

A Milano le opere di Geminiano Jacomelli e Giovanni Porta anticiparono la *Semiramide riconosciuta* di Baldassarre Galuppi (1749), mentre *La morte di Semiramide* di Giovanni Battista Borghi fece la sua apparizione al Teatro alla Scala nel 1791 sull'adattamento di Simone Antonio Sografi, prolifico librettista veneto. A Sografi si appellerà anche Sebastiano Nasolini per un adattamento in musica dello stesso soggetto destinato al Teatro degli Obbizi di Padova (1790), questa volta

derivato dalla tragedia di Voltaire al contrario di quanto accadde trent'anni prima al Teatro Nuovo della stessa città con l'opera di Domenico Fisichetti su libretto di Metastasio.

La scelta delle fonti produsse un inevitabile schieramento anche tra i compositori attivi a Firenze dove, dopo la *Semiramide* del compositore spagnolo Domenico Terradellas, naturalizzato italiano a seguito degli studi a Napoli, tenne a battesimo *La vendetta di Nino*, melodramma in due atti di Alessio Prati (1786) su libretto di Pietro Giovannini in traduzione a Voltaire. A Roma la *Semiramide* di Giovanni Battista Lampugnai, David Perez e Antonio Sacchini hanno aperto la strada alla più celebre *Semiramide riconosciuta* di Leonardo Vinci, prima grande opera scritta su libretto di Metastasio, data alle scene del Teatro delle Dame nel febbraio del 1729.

Se molte città italiane hanno favorito il successo dell'opera di alcuni tra i più grandi autori dell'epoca, è doveroso ricordare quanti compositori italiani furono attivi oltre il confine. Così Marco Antonio Cesti, Antonio Draghi e Antonio Caldara rappresentarono la loro *Semiramide* a Vienna, mentre quella di Andrea Bernasconi (1765) e di Antonio Salieri (1782), furono messe in scena al Residenztheater di Monaco, ancora su libretto di Metastasio. A queste si devono affiancare l'opera di Christoph Willibald Gluck (Vienna 1748), Carl Heinrich Graun (Berlino 1754) e il *pastiche* predisposto da Händel su musiche di Vinci e Hasse. Sappiamo, infine, che anche Wolfgang Amadeus Mozart si dedicò al soggetto nel 1778 a Mannheim. Della partitura, però, non rimane alcuna traccia.





*Anonimo, Isabella Colbran. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale. La cantante spagnola (1784-1845) fu la prima interprete di diversi ruoli rossiniani: Elisabetta, Armida, Elcia (Mosè in Egitto), Zoraide, Ermione, Elena (La donna del lago), Anna (Maometto II), Zelmira, Semiramide. Sposò Rossini nel 1822, con una cerimonia intima nella sua Villa a Castenaso, nei pressi di Bologna.*

# La parabola artistica (e umana) di Isabella Colbran Rossini

«*L*a signora Colbrand-Rossini [*sic*] ha un dolcissimo metallo di voce tonda e sonora, massimamente nei tuoni di mezzo e ne' bassi. Un cantare finito, puro, insinuante. Non ha lanci di forza, ma bel portamento di voce, intonazione perfetta, e scuola forbitissima. Le Grazie poi vanno spruzzando di nettare ogni sua sillaba, ogni suo fiore, ogni gruppetto, ogni trillo. Cantante di primo rango la mostrano le volate di quasi due ottave per semituoni nette e perlate, e gli altri eletti artifizj del suo canto»: questo il giudizio espresso da Giuseppe Carpani nelle sue *Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali*, uscite a Padova nel 1824. La descrizione si riferisce all'esibizione viennese, nei panni della Zelmira rossiniana, di Isabella Colbran, celebre cantante spagnola (Madrid, 1785-Castenaso di Bologna, 1845) nonché moglie di Rossini per una quindicina d'anni. Il Carpani, fiero ammiratore della Restaurazione – tanto che dopo il Trattato di Campoformio, nel 1797, è nominato direttore e censore di tutti i teatri veneziani dall'imperatore Francesco II, dimostrandosi assai zelante nel proibire e mettere all'indice ogni pubblicazione men che in linea con l'ordine restaurato – è comunque uno dei critici teatrali e musicali più colti e informati del suo tempo. E alle sue osservazioni spesso attinge lo stesso Stendhal per la sua militante *Vie de Rossini*. Lo scrittore francese discorda da Carpani per quanto riguarda la Colbran, affermando che già «nel 1815 la sua voce era stanca e, come dicono i cantanti, cantava falso». Stendhal in realtà legava questo giudizio al potere che l'artista madrilena incarnava a quell'epoca sulle scene napoletane, protetta dall'influente impresario teatrale Domenico Barbaja e voce

di riferimento assoluto per il pesarese del periodo partenopeo. Nonostante il commento negativo sulle doti interpretative di Isabella, lo stesso Stendhal non può esimersi dall'ammirarne il fortissimo fascino teatrale, dovuto alle spiccatissime capacità d'attrice nonché a una riconosciuta e celebrata avvenenza: «Una bellezza di genere imponente. Lineamenti grandi che, sulla ribalta, sembrano fatali, una figura magnifica, un occhio di fuoco, alla circassa, una foresta di capelli del più bel nero di giada, e finalmente, l'istinto della tragedia. Questa donna [...] non appena appare in pubblico colla fronte adorna del diadema, incute in tutti un rispetto involontario».

Al di là dei giudizi critici, comunque, Isabella Colbran è un personaggio di primissimo piano per il teatro musicale del primo Ottocento. Figlia di Giovanni Colbran, maestro di musica presso la corte spagnola, giunge in Italia nel 1807, dopo essersi esibita con successo a Parigi nel 1801 e aver debuttato ufficialmente in patria nel 1806. A Bologna il pubblico si appassiona per la dolcezza e l'omogeneità del suo timbro vocale, e l'anno successivo – il 1808 – trionfa alla Scala nella prima rappresentazione assoluta del *Coriolano* di Giuseppe Niccolini. Da qui in poi si spalancano le porte dei maggiori teatri italiani: nel 1809 canta al Comunale di Bologna *Traiano in Dacia*, ancora di Niccolini, e *Artemisia* di Domenico Cimarosa; fa poi la sua prima apparizione alla Fenice di Venezia interpretando Idalia nell'*Attila* di Giuseppe Farinelli e Palmide nei *Gauri* di Carlo Mellara; infine torna alla Scala con *Ifigenia in Aulide* di Vincenzo Federici e *Orcamo* di Vincenzo Lavigna. Nella stagione seguente la ritroviamo a Roma, sia al Teatro Valle che all'Ar-

gentina, e subito dopo si trasferisce a Napoli, dove regnerà incontrastata per un intero decennio. La sua supremazia si deve in gran parte alle sue doti vocali e recitative, ma è ‘corroborata’ anche – come tendono a evidenziare i suoi detrattori – dal potere del Barbaja, di cui diviene amante, e dal favore della corte. Dividendosi fra San Carlo e Teatro al Fondo, le due principali sale della città, Isabella, a partire dal 1811, interpreta il numero *record* di trentasette tra opere e cantate dei più svariati autori, sia italiani che stranieri, cui si aggiungono tutti i lavori (con l’unica eccezione della *Gazzetta ossia Il matrimonio per concorso*, 1816) che Gioachino Rossini – giunto a Napoli nel 1815 – compone nel suo lungo soggiorno partenopeo. La lista comprende *Elisabetta, regina d’Inghilterra* (1815), *Otello ossia Il moro di Venezia* (1816), *Armida* (1817), *Mosè in Egitto* (1818), *Ricciardo e Zoraide* (1818), *Ermione* (1819), *La donna del lago* (1819), *Maometto II* (1819) e *Zelmira* (1822). Quest’ultima, in realtà, era stata scritta per la corte di Vienna, cui era destinata, ma il pubblico napoletano aveva avuto il privilegio di assistere ad alcune delle prove finali, esprimendo tutto il suo entusiasmo, come testimoniano le cronache dell’epoca.

Più degli elenchi numerici, in ogni caso, importanza assume il rapporto speciale tra il pesarese e la Colbran, sin dall’opera con la quale Rossini esordisce a Napoli, la citata *Elisabetta, regina d’Inghilterra*: proprio la cantante, vera e propria ‘diva’ cittadina, ricopre un ruolo di primo piano nel far accettare al pubblico un compositore ‘settentrionale’. In questo fecondo periodo creativo, la particolare tessitura vocale di Isabella acquista progressivamente sempre maggiore importanza, spingendo il musicista ad ‘adattare’ la propria scrittura a quella specifica voce. La Colbran, dal canto suo, partendo come contralto, si era in seguito affermata come uno dei più apprezzati soprani drammatici di agilità, ampliando la sua versatilità.

Da professionale, la relazione nel tempo si era trasformata in sentimentale, e i due, dopo un periodo di convivenza, convolano a nozze il 16 marzo 1822, lasciando Napoli alla volta della citata Castenaso, in provincia di Bologna, dove la novella signora Rossini possedeva una villa di famiglia.

Nel 1823, dopo una permanenza viennese, la Colbran torna a Venezia insieme al marito, e la Feni-

ce la vede protagonista di due allestimenti rossiniani: la ripresa del *Maometto II* (con finale modificato per andare incontro ai gusti dei veneziani) e l’inedita *Semiramide*. L’esito delle due prove è molto diverso: se la prima si rivela un fiasco, anche a causa di una prolungata indisposizione dell’interprete, la seconda è un evidente successo. Ma per la Colbran è l’inizio del declino: canterà ancora a Parigi, dove segue Rossini, e a Londra, dove nel 1824 veste per l’ultima volta i panni di Zelmira prima di abbandonare per sempre le scene.

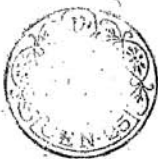
Da lì in poi si dedica a fare la moglie, ma il suo vivace temperamento – è tra l’altro a sua volta compositrice, e lascia quattro raccolte di canzoni – la spinge a tentare la fortuna alle carte e al gioco, procurandosi spesso il denaro necessario attraverso salatissime lezioni di canto a nobili fanciulle, e facendo disperare il suocero, il povero Giuseppe Rossini, che cercava invano di contenerne il carattere eccentrico e impulsivo.

Il matrimonio, comunque, nonostante le menzionate intemperanze, prosegue, pur spesso nella lontananza e nell’incomprensione, e soltanto nel 1836, quando il compositore torna a Bologna, Isabella gli concede la separazione (si sarebbe risposato nel 1846 con la modella e cortigiana Olympia Pélissier, conosciuta a Parigi e frequentata per molti anni). Gli ultimi tempi della sua vita trascorrono in solitudine tra Castenaso e Bologna. Nel 1845, affetta da una grave malattia, riceve l’affettuosa visita dell’ex marito, cui resta legata per tutta la vita. Il 7 ottobre di quello stesso anno muore nella sua villa di Castenaso.



Angelo Boucheron (1780 ca.-1859), Isabella Colbran, incisione. Milano, Civica Raccolta di stampe Bertarelli.

Venezia 7. sette. Dicembre.



146122 mila ottocento venti due.

Il Sig. Comen Rangone procurator della A. D. Offa Lucrezia Nani  
di Gian Tofelli come da procura data da Crema Urb: venti  
sei Novembre del presente anno legalizzata dal Notaio  
Manifesto Averara e dalla L. Pretura di Crema debita-  
mente registrata al A. no in Venezia li 13. tre Dicembre  
del sopradetto anno, da in affitto un casino, con cucina per  
uso dei Conjugi Stoffini posta in contrada di S. Maria Tobenigo  
in cortejusella al A. 1911. all'Amministrazione del Teatro  
La Fenice con le seguenti condizioni

1<sup>o</sup> Il detto casino <sup>vera</sup> decentemente fornito ed ammobiliato, lette  
tanto da Padrone come da serviti biancherie tanto  
da letto come da tavola, piattorie, cristalli, e maggerolje di  
cucina

2<sup>o</sup> L'Amministrazione dovrà pagare dal primo Dicembre del  
presente anno a ragione di sette franchi, o lire italiane  
al giorno fino a tutto il dieci di Marzo del mila ottocento ventitre  
anticipato di mese in mese, ed il di pria a ragione di giornate  
sarà pagato alla riconsegna che verrà fatta di detto casino

3<sup>o</sup> Quallora andasse sotto o smarrito qualche effetto, sarà la stessa  
Amministrazione tenuta a risarcire il danno sofferto

# Sulle orme di Rossini a Venezia



Due impronte digitali, lasciate da Gioachino Rossini tra le righe del pentagramma durante la fase di scrittura di *Semiramide*, sono state individuate e messe in sicurezza in occasione delle operazioni di restauro della partitura autografa, realizzato grazie al sostegno e con il coinvolgimento di Assicurazioni Generali e Generali Italia, che con il progetto Valore Cultura promuove l'arte e la cultura su tutto il territorio italiano, e con la Fondazione Hruby in qualità di sponsor tecnico. Inoltre, sempre a proposito del prolungato passaggio di Rossini e consorte a Venezia, non meno suggestivo è il documento ritrovato nel carteggio tra il compositore e la Sovrintendenza ai tempi di *Semiramide*, dove vi è la prova che il soggiorno veneziano dei coniugi Rossini, durante la stagione fenicea 1822-1823, durò quasi cento giorni, dal 3 dicembre 1822 al 19 marzo 1823: nella lettera [nella pagina accanto] si attesta che la coppia alloggiò in un «casino, con cucina [...] posto in contrada di S.ta Maria Zobenigo in corte Luisella al N. 1911»: fu questa probabilmente l'ultima residenza dei Rossini prima della partenza per Parigi.



*Alfred Edward Chalon (1780-1860), Giuditta Pasta in costume di Semiramide, litografia, 1824. Londra, Theatre Museum.*

# Biografie

## RICCARDO FRIZZA

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

## CECILIA LIGORIO

Regista. Nata a Verona nel 1981, si diploma all'Accademia Silvio d'Amico di Roma. Perfeziona i suoi studi all'Institut del Teatre di Barcellona, dove inizia a occuparsi anche di regia e drammaturgia, dopo i felici incontri con Abilio Estévez e Wajdi Mouawad. Nei primi anni di carriera lavora come attrice diretta da registi quali Walcott, Rigola, Tosar, Simó, Gas, Sicca, Rossi. Contestualmente fonda la compagnia Somnis de Somnis con cui riapre lo storico Teatro Circol Maldà di Barcellona, partecipandovi sia come attrice che come regista. È membro della compagnia IfHuman di Bruxelles e di Ludwig-officina di linguaggi contemporanei di Milano. Esordisce all'opera con *Maria di Buenos Aires* di Piazzolla e subito dopo viene invitata a dirigere *Don Pasquale*, entrambe al Teatro Principal di Valencia. Il debutto italiano arriva con *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti al Duomo di Milano. Ha già allestito, tra gli altri, *Don Giovanni* (Valencia), *La cambiale di matrimonio* (New York), la prima in epoca moderna dei *Baccanali* di Agostino Stefani (Martina Franca), *Otello* di Verdi (Salerno), *Il barbiere di Siviglia* (Martina Franca), *La traviata* (Parigi). È da quattro anni responsabile della ripresa di *Madama Butterfly* ideata da Àlex Rigola e Mariko Mori per la Fenice in collaborazione con la Biennale Arte. Ha scritto e diretto *Figaro&Figaro* a New York con Bare Opera; *Caravaggio rubato* su commissione del Massimo di Palermo con musica originale di Giovanni Sollima; la prima assoluta di *Shi* al Festival di Macerata con musica di Carlo Boccadoro.



NICOLAS BOVEY

Scenografo. È stato allievo di Margherita Palli alla NABA di Milano. Lavora con Francesco Micheli a *Lucia di Lammermoor* (2017, scenografia) per la Fenice, *Il barbiere di Siviglia* (2016, scenografia e luci) per il Greek National Opera e il Comunale di Bologna, *Adriana Lecouvreur* (2014, scenografia e luci) per l'Opéra de Nice Côte d'Azur, *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini (2010, scenografia e luci) ancora per la Fenice. Per il duo Ricci&Forte firma scene e luci di *Turandot* allo Sferisterio di Macerata, premio Abbiati alla miglior regia 2017. Collabora con Davide Livermore per *Don Pasquale* (2018, luci) per la Scala, *Adriana Lecouvreur* (2017, luci) per l'Opéra de Montecarlo, *Manon Lescaut* (luci) per il San Carlo di Napoli. Insieme hanno partecipato a quattro edizioni del Rossini Opera Festival, con *Ciro in Babilonia* (2016, scenografia e luci), *Il turco in Italia* (2016, luci), *L'italiana in Algeri* (2013, scenografia e luci) e *Demetrio e Polibio* (2010, luci), oltre all'*Italia del destino* di Luca Mosca al Maggio Musicale Fiorentino (2010, luci), alle *Sorelle Bronte* per la Biennale di Venezia (2008, luci) e a *Juditha triumphans* e *Arsilda, regina di Ponto* di Vivaldi (luci) per il Festival Opera Barga 2000-2002. Con Mario Martone lavora a *Macbeth* per il Théâtre des Champs-Élysées (2015, scenografo collaboratore) e per *Fidelio* al Regio di Torino 2011 (luci). Per Hinrich Horstkotte disegna le scenografie di *Euridice* di Giulio Caccini all'Innsbrucker Festspiele der Alten Musik (2013) con la direzione di Rinaldo Alessandrini.

MARCO PIEMONTESE

Costumista. Tra le sue opere più recenti si ricordano *Rigoletto* (2018), regia di John Turturro, per il Teatro Massimo di Palermo, *The Turn of The Screw* (2015), regia di Benedetto Sicca, per il Maggio Musicale Fiorentino, *The Forest* (2010), *Three Sisters* (2010), *The Cherry Orchard* (2011) e *Ivanov* (2012) per la Classic Stage Company (New York) e *Master Builder* (2013) per la Brooklyn Academy of Music (New York). Ha lavorato con Franco Dragone a *The House of Dancing Water* (Macau) e *Le Rêve* (Las Vegas). Ha collaborato con alcuni dei più grandi costumisti internazionali, tra cui Piero Tosi, Milena Canonero e Suzy Benzinger. Ha

lavorato come *associate costume designer* a diversi film tra i quali *Basta che funzioni*, *Blue Jasmine*, *Irrational Man*, *Café Society*, *La ruota delle meraviglie* e *Rainy Days in New York* di Woody Allen, *Abraham Lincoln Vampire Hunter* di Timur Bekmambetov e *The Grand Budapest Hotel* di Wes Anderson (Premio Oscar per i costumi). Dal 2007 vive e lavora a New York.

JESSICA PRATT

Soprano, interprete del ruolo di Semiramide. Nativa di Bristol ma cresciuta in Australia, nel 2003 si trasferisce in Europa. Fin dal suo debutto europeo nel 2007 come Lucia di Lammermoor, si esibisce in teatri quali la Scala, l'Opera di Zurigo, la Royal Opera House di Covent Garden, la Staatsoper di Vienna, collaborando con direttori quali Oren, Santi, Nagano, Dudamel, Noseda, Rizzi, Colin Davis e Thielemann. Tra gli ultimi impegni, nella stagione 2015-2016 è Lucia a Firenze, Torino, Parigi e Melbourne, debutta al Gran Teatre del Liceu di Barcellona come Desdemona nell'*Otello* di Rossini, al Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia nel *Tancredi* ancora di Rossini, all'ABAO di Bilbao come Amina nella *Sonnambula*; è protagonista in *Semiramide* all'Opéra de Marseille per riprendere poi lo stesso ruolo con la Washington Concert Opera e all'Opera di Firenze, e canta *Linda di Chamounix* all'Opera di Roma. Più recentemente, è Lucia di Lammermoor al Metropolitan Opera House; Rosmonda d'Inghilterra a Bergamo, la regina della notte alla Staatsoper di Amburgo, alla Metropolitan Opera House e con la Los Angeles Philharmonic. Di casa alla Fenice, negli ultimi tempi ha cantato *I Capuleti e i Montecchi* (2015), *Don Giovanni* (2014), *L'Africaine* (2013), *La sonnambula* (2012), *Lucia di Lammermoor* (2010) oltre a un *recital* a lei dedicato nel 2012 nell'ambito del festival Lo spirito della musica di Venezia.

TERESA IERVOLINO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Arsace. Nata a Bracciano (Rm) nell'1989, all'età di otto anni inizia a studiare pianoforte. Nel 2007 viene ammessa al Conservatorio Domenico Cimarosa di Avellino dove nel 2011 consegue il diploma di canto con il massimo dei voti e la lode, perfezionandosi poi con una serie di

*masterclass* sotto la guida di Marco Berti, Domenico Colajanni, Alfonso Antoniozzi, Daniela Barcellona, Bernadette Manca Di Nissa, Bruno Nicoli e Stefano Giannini. Vincitrice di numerosi concorsi nazionali e internazionali (tra cui l'ASLICO 2013), debutta al Filarmonico di Verona con *Pulcinella* di Stravinskij. Tra i suoi recenti impegni ricordiamo Cornelia in *Giulio Cesare* di Händel a Tolone diretta da Rinaldo Alessandrini, Holofernes in *Juditha triumphans* di Vivaldi a Venezia diretta da Alessandro De Marchi, Lucia nella *Gazza ladra* al Rossini Opera Festival diretta da Donato Renzetti, Rosina nel *Barbiere di Siviglia* all'Opera di Roma e a Dresda, Maffio Orsini nella *Lucrezia Borgia* a Bilbao e per il Festival di Salisburgo, ancora Lucia nella *Gazza ladra* alla Scala, Angelina nella *Cenerentola* all'Opéra di Parigi e a Piacenza.

#### ALEX ESPOSITO

Basso-baritono, interprete del ruolo di Assur. Nato a Bergamo nel 1975, nella sua carriera collabora con direttori quali Abbado, Pappano, Chung, Nagano, Gatti, Biondi e registi quali Mussbach, Guth, Vick, Michieletto, Pizzi e si esibisce nelle più prestigiose istituzioni teatrali e musicali del mondo (Scala, Fenice, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Deutsche Oper Berlin, Royal Opera House di Londra, Teatro Real di Madrid, Opera National de Paris, Salzburger Festspiele, Rossini Opera Festival). Fine interprete mozartiano, tra le sue esecuzioni sono da ricordare Leporello alla Scala, alla Deutsche Oper Berlin e alla Bayerische Staatsoper di Monaco; Papageno prima alla Scala e in seguito a Monaco, Figaro nelle *Nozze di Figaro* e Guglielmo in *Così fan tutte*. Tra i suoi impegni recenti si ricordano almeno il debutto alla Fenice come Nick Shadow in *The Rake's Progress*, *Don Giovanni* a Venezia, Berlino e Monaco, *Die Zauberflöte* a Monaco, Venezia a Bari, *La Damnation de Faust* a Roma, *Semiramide* a Monaco, *I lombardi alla prima crociata* a Torino, *Faust* a Tolosa e Berlino, *L'elisir d'amore* alla Royal Opera House e a Macerata.

#### ENEAS SCALA

Tenore, interprete del ruolo di Idreno. Nato a Ragusa, intraprende lo studio del canto al Conservatorio Giovan Battista Martini di Bologna sotto la guida di

Wilma Vernocchi, perfezionandosi poi con Fernando Cordeiro Opa, con il quale sta tuttora studiando. Debutta nel 2006 a Bologna nel *Paolo e Francesca* di Luigi Mancinelli e da allora spazia in un repertorio che comprende il barocco di Rameau e Haydn, Mozart e il belcanto di Rossini, Bellini e Donizetti. Ha collaborato con direttori quali Roberto Abbado, Bartoletti, Battistoni, Bisanti, Carignani, Carminati, Etinger, Haïm, López-Cobos, Luisi, Mariotti, Mazzola, Noseda, Carlo Rizzi, Rousset, Rustioni, Sacripanti, e con registi come Bernard, Ceresa, Clement, Font, Grinda, Lescot, Michieletto, Py, Pountney, Vick, Vizioli, Wake-Walker. Recentemente canta Osiride in *Mosè in Egitto* a Napoli, Alfred in *Die Fledermaus* alla Deutsche Oper di Berlino, *Le Chant sur la mort de Haydn* con la Chicago Symphony Orchestra diretta da Riccardo Muti.

#### MARTA MARI

Soprano, interprete del ruolo di Azema. Nata a Brescia nel 1992, all'età di undici anni inizia a suonare il pianoforte, e nel 2015 consegue con il massimo dei voti la laurea magistrale in canto al Conservatorio Luca Marenzio di Brescia, sotto la guida di Cristina Pastorello. Partecipa a varie *masterclass*, tra cui quelle con Françoise Ogèas, Kristjan Jõhannsson e Rajna Kaibaivanska. Negli ultimi anni si perfeziona con Daniela Dessì. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali, tra i quali lo Zandonai, lo Spiros Argiris e il Magda Oliviero, nel 2014 al Carlo Felice di Genova partecipa a *Madame Butterfly*, a fianco di Daniela Dessì e Fabio Armillato, e alle *Nozze di Figaro*. Nel 2015 canta a Piacenza nell'*Amico Fritz* di Mascagni sotto la direzione di Donato Renzetti. L'anno successivo è Liù in *Turandot* al Petruzzelli di Bari. Nel 2017 incarna Azema nella *Semiramide* diretta da Gustav Kuhn e Berta nel *Barbiere di Siviglia* a Sassari. Nel 2018 è Suor Angelica al Lirico di Cagliari.

#### SIMON LIM

Basso, interprete del ruolo di Oro. Nato a Dae Gu in Corea del Sud nel 1982, nel 2007 si trasferisce in Italia per frequentare l'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici della Scala. Sul palcoscenico milanese debutta in numerosi ruoli, fra i quali Mustafa nell'*Italiana*

in *Algeri* e quello del protagonista nelle *Nozze di Figaro*. Tra gli impegni più recenti, *Nabucco* (Opéra de Lille), *Don Carlo* (Tel Aviv), *The New Prince* (Amsterdam), *Stiffelio* (Bilbao), *Norma* (Oslo). Ha incarnato inoltre Tom in *Un ballo in maschera* alla Bayerische Staatsoper di Monaco, il conte Asdrubale nella *Pietra del paragone* al Théâtre du Châtelet, 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. Alla Fenice ha cantato in *Un ballo in maschera* (2017), *Lucia di Lammermoor* (2017), *Stiffelio*, nella *Favorite* e in *Norma* (2016).

Modena e di Ferrara, *Il tabarro* ancora a Ferrara, *Il trovatore* a Pisa, *Tosca* alle Terme di Caracalla, *Le nozze di Figaro* a Parma e Reggio Emilia e *Un ballo in maschera* nel circuito lombardo. Alla Fenice ha cantato in *Richard III* (2018), nella *Traviata* (2018, 2017, 2015 e 2014), nella *Bohème* (2018 e 2017) e in *Aquagranda* (2016).

#### ENRICO IVIGLIA

Tenore, interprete del ruolo di Mitrane. Nato ad Asti e diplomato al Conservatorio di Torino con Silvana Moyso, continua gli studi con Sherman Lowe e si perfeziona con Raul Giménez e Jorge Ansorena. Si esibisce in importanti teatri italiani e internazionali in lavori di Rossini (*L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *La cambiale di matrimonio*, *La Cenerentola*, *Otello*, *Il turco in Italia*, *Il viaggio a Reims*, *Le nozze di Teti e di Peleo*, *Maometto II*, *La scala di seta* e *Le Comte Ory*), Scarlatti (*La dirindina*), Cimarosa (*Il matrimonio segreto*), Paisiello (*Il mondo della luna*), Mozart (*La finta giardiniera* e *Così fan tutte*), Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia*, *Don Pasquale*, *Betty*), Verdi (*La traviata*). In Fenice interpreta *La traviata* (2018), *Il barbiere di Siviglia* (2018, 2011 e 2010), *L'occasione fa il ladro* (2017 e 2012) e *L'elisir d'amore* (2010).

#### FRANCESCO MILANESE

Basso, interprete del ruolo dell'ombra di Nino. Nato a Conegliano nel 1980, inizia la formazione nei Conservatori di Udine e Castelfranco Veneto partecipando alle produzioni di *Orfeo*, *Betty* e *La traviata*. Studia canto con Elisabetta Tandura e arte scenica con Lamberto Puggelli. Si perfeziona con Mirella Freni all'Accademia di Modena e approfondisce lo studio del repertorio con Beniamino Prior, Giuseppe Scandola e Roberto Scandiuzzi. Inizia l'attività professionale con *Nabucco* nella produzione Pocket Opera del Teatro Sociale di Como – ASLICO. Tra gli impegni più recenti, *Gianni Schicchi* al Comunale di

# Cesare De Michelis, un grande editore veneziano

Con la scomparsa di Cesare De Michelis la Fondazione Teatro La Fenice perde prima di tutto un caro amico, sempre attivamente presente con la sua innata passione e cultura (al punto di entrare, negli anni Ottanta, a far parte del CDA). Ma perde anche e soprattutto una figura di riferimento fondamentale per le molteplici attività editoriali che nel tempo ha dedicato al Teatro. Presidente della Marsilio Editori dal 1969, è proprio De Michelis infatti a proporre innumerevoli pubblicazioni che hanno al centro la Fenice e i suoi protagonisti, a cominciare dalle due recenti monografie *Il Teatro La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa* (2003) e *La Fenice ricostruita 1996-2003* (2004). A questi due volumi, che indagano aspetti differenti della storia antica e recente della sala lagunare, si aggiungono poi copiosi saggi dedicati a registi, scenografi e artisti che in passato come oggi sono divenuti celebri proprio lavorando al suo interno. La collaborazione, dopo la riapertura del 2004, si è poi consolidata con le snelle edizioni dei libretti di sala delle più importanti opere di repertorio, dall'ormai classica *Traviata* firmata da Robert Carsen a titoli come *Madama Butterfly*, *Tosca* e *Il barbiere di Siviglia*, per ricordarne solo alcuni. Ma il forte legame che unisce casa editrice e Teatro si evince anche dalla pubblicazione del libretto di *Aquagranda* in occasione dello spettacolo di Damiano Michieletto, che apriva la stagione lirica 2016. Un bellissimo volume – come molti altri che introducevano di volta in volta le diverse stagioni liriche – che dava risalto all'attività teatrale della Fenice, come anche il libro realizzato per *Intolleranza 1961* di Luigi Nono nel cinquantunesimo anno dal debutto:

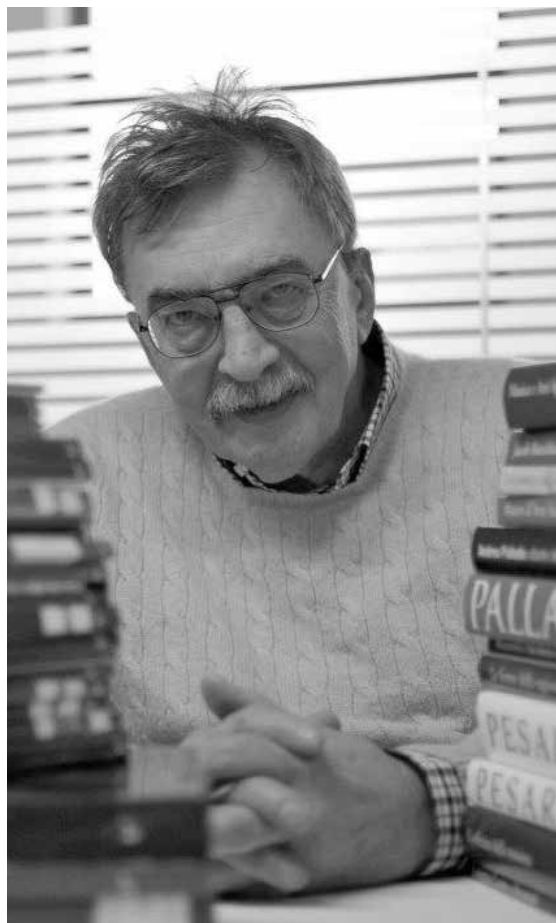
un'attenzione sempre capillare agli esperimenti che il Teatro veneziano proponeva e continua a proporre sulla musica di oggi.

In termini più generali, Marsilio rappresenta forse l'idea più avanzata e lungimirante di questo poliedrico intellettuale: fondare a Venezia, città più di ogni altra legata al libro e alla stampa, un'attività editoriale che dai primi anni Sessanta, quando si occupa principalmente di saggistica, passa in breve tempo a sostenere con energia la narrativa, anche di scrittori esordienti, per suddividersi ora in ben trentacinque collane che prendono in considerazione ogni aspetto del sapere umano. Dopo un periodo nel quale entra a fare parte del gruppo rcs Libri, mantenendo piena autonomia decisionale, nel 2016 Marsilio torna di proprietà della famiglia De Michelis, e con più di ottomila libri pubblicati rappresenta uno dei maggiori insediamenti culturali del Triveneto e uno dei principali editori italiani.

Il lavoro di editore – «Fare libri, stamparli, leggerli, scriverli, raccogliarli, venderli, recensirli: nella mia vita mi sembra di non avere fatto altro», aveva scritto – non riassume naturalmente né l'enorme spettro di attività né il peso culturale di Cesare De Michelis. Saggista, ordinario di Letteratura italiana all'Università di Padova, arguto conferenziere, tra le tante cariche che si possono menzionare si cita almeno il suo ruolo di direttore, a metà anni Sessanta e insieme a Massimo Cacciari, della rivista di critica ed estetica «Angelus Novus» (e il decennio successivo di «Studi novecenteschi»), e quello di presidente del Comitato scientifico per la colossale edizione nazionale delle opere di Carlo Goldoni (anch'essa edita da Marsilio). Al lavoro accademico aggiunge sin da giovanissimo gli scritti

giornalistici sugli argomenti più disparati, l'inesausto impegno critico e civile, e il grande amore per Venezia, espresso in tutti i modi possibili.

«Di Cesare De Michelis – commenta Fortunato Ortombina, sovrintendente della Fenice – in quest'ultimo periodo si è detto e scritto molto. Voglio aggiungere solo alcuni brevi ricordi personali. Dando per scontata la sua sterminata cultura, mi tornano alla mente soprattutto la sua curiosità e generosità. Ogni volta che mi trovavo a parlare con lui – fosse un appuntamento programmato o un breve incontro, magari per strada – dopo averlo salutato portavo con me un argomento di riflessione che mi aiutava a fare meglio il mio mestiere, senza che lui abbia mai cercato di esercitare alcuna pressione su di me. Questo certamente dipendeva dal suo carattere, però forse aveva anche a fare con il suo principale mestiere, quello dell'editore, cioè colui che deve valorizzare al massimo ciò che decide di sostenere. In questo senso mi piace citare un piccolo aneddoto. Quando, nei primissimi anni Duemila, sono venuto per la prima volta a lavorare a Venezia, si è affacciata la possibilità che potessi trasferirmi alla Scala. L'allora sovrintendente, Giampaolo Vianello, quando lo venne a sapere mi portò a cena da De Michelis, sperando che quest'ultimo mi dissuadesse dall'abbandonare la Fenice per Milano. Ma lui, a dimostrazione di come cercasse sempre di aiutare ciascuno a trovare la propria strada, esprimendo quella grande generosità intellettuale cui accennavo, mi disse che quella che si era aperta era una buona opportunità per me. Uscii da quella cena incoraggiato a intraprendere quell'esperienza milanese. Decisione che, a posteriori, è stata azzeccata, dato che dopo pochi anni, nel 2007, sono tornato in laguna come direttore artistico. Per tornare a Venezia avevo poi posto dei progetti come condizione, e uno di questi era la celebrazione di *Intolleranza 1961* di Luigi Nono: appena arrivato, quattro anni prima di quell'evento, trovai proprio in Cesare De Michelis un *partner* assolutamente ideale, che mi consentì di assaporare la storia di questa città che allora mi era ancora un po' sconosciuta».



Cesare De Michelis.



*Cesare De Michelis al Teatro La Fenice, novembre 2016. Foto © Michele Crosera.*

# La *tournée* tedesca del Coro della Fenice

**S**Il Coro della Fenice conquista Berlino. Si è rivelata infatti un successo la *tournée* della formazione veneziana in Germania, dove è stato eseguito il *Requiem* di Verdi in due affollate serate estive, il 31 agosto e l'1 settembre scorsi. Presso la celebre Konzerthaus, vero e proprio tempio della musica classica, il direttore slovacco Juraj Valčuha ha diretto la Konzerthausorchester e appunto la compagine guidata da Claudio Marino Moretti in uno dei capolavori non operistici del maestro di Busseto.

Al di là della riuscita, questo doppio appuntamento ricopre particolare importanza per il Teatro La Fenice e più in generale per la musica italiana. Lo spiega Fortunato Ortombina, sovrintendente del Teatro veneziano: «Il primo motivo della rilevanza di questa *tournée* consiste nel fatto che esattamente dieci anni dopo l'arrivo del maestro Moretti alla Fenice il Coro venga invitato a Berlino. Questo è indiscutibilmente un riconoscimento dei grossi miglioramenti da lui operati, che hanno portato all'interpretazione, ad esempio, della Messa in si minore o dell'*Oratorio di Natale* di Bach, opere che in precedenza necessitavano di un coro straniero. L'ampliamento della letteratura musicale affrontata a Venezia comprende inoltre tante composizioni novecentesche e, naturalmente, il *Requiem* di Verdi, che è la pagina oratoriale italiana più importante dell'Ottocento. Qui risiede il secondo motivo dell'importanza di questa operazione. Noi non possediamo una Nona Sinfonia di Beethoven, talmente famosa da essere alla fine scelta simbolicamente per rappresentare l'inno europeo. L'opera verdiana si inserisce ovviamente, come tutti i *Requiem*, nel filone

commemorativo dei defunti, e dunque ne presenta le forme tipiche. Ma l'intendimento di Verdi andava oltre la celebrazione di Alessandro Manzoni, la cui morte l'aveva comunque profondamente colpito: il musicista intendeva costruire un manifesto di musica italiana da portare nel mondo. Questo è chiaro se si osservano le mosse successive del compositore. Dopo averlo diretto personalmente a Milano il 22 maggio 1874, a un anno esatto dalla scomparsa del poeta, aveva insistito molto con Giulio Ricordi, il suo editore, perché fosse organizzata una *tournée* europea. Questa *tournée* effettivamente si realizzò, toccando importanti centri come Parigi, Londra e Vienna. Ma Verdi voleva raggiungere la Sassonia, patria di grandi maestri, e in particolare di Wagner. Per una questione d'affari, Ricordi non accontentò il musicista e non lo fece arrivare né a Dresda né a Berlino. Quindi ogni volta che il *Requiem* viene eseguito da quelle parti, anche centoquarant'anni dopo, in qualche modo si rende giustizia a quello che avrebbe desiderato Verdi. Dunque, grazie alla decennale presenza del maestro Moretti, una celebre orchestra tedesca, nella sala da concerto storicamente più prestigiosa di Berlino, cioè la Konzerthaus, ha invitato il Coro della Fenice – non la Fenice tutta, perché il *Requiem* di Verdi l'abbiamo già eseguito spesso in giro per il mondo, anche sotto la guida di maestri come Chung – a interpretare l'opera verdiana nella serata di inaugurazione della stagione concertistica 2018-2019. E questo è un evidente attestato di stima nei confronti della nostra formazione corale. Bisogna aggiungere che a dirigere è stato chiamato Juraj Valčuha, che pur non essendo italiano è stato per dieci anni direttore musicale dell'Orchestra Nazionale della Rai e adesso è



*Il Coro del Teatro La Fenice impegnato, insieme alla Konzerthausorchester, nel concerto inaugurale della Stagione 2018-2019 della Konzerthaus di Berlino. Direttore Juraj Valčuba. 31 agosto, 1 settembre 2018. Foto © Oliver Lang.*

direttore musicale del San Carlo di Napoli, ed è perciò esperto conoscitore della nostra musica. Al di là di queste considerazioni, devo dire con soddisfazione che tutte e due le serate hanno registrato il *sold out*, nonostante in concomitanza con una delle due a Berlino suonassero gli U2. L'esecuzione è stata profondamente apprezzata dal pubblico, che è molto colto e abituato a sentire tanta, tanta musica. La reazione degli spettatori rispetto alla *performance* degli artisti del Coro ha dimostrato grande partecipazione, oltre all'affetto che tutto il mondo nutre comunque per l'Italia. A prescindere dai quindici minuti di applausi, le manifestazioni di stima sono continuate anche in seguito. A ogni nuova apertura di stagione, la Konzerthaus ha l'usanza di offrire un brindisi a tutti: e tra lo scalone

e i corridoi di quella sala, il nostro Coro ha potuto incontrare gli spettatori, ricevendo i complimenti non solo per quella celebre pagina musicale, assai conosciuta anche in Germania, ma anche per l'interpretazione impeccabile».





*L'Orchestra e Coro del Teatro La Fenice diretti da Myung-Whun Chung nel Concerto di Capodanno 2018. Foto © Michele Crosera.*

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

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

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

*Violenze* 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, Dana De Vries, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri

*Contrabbassi* Matteo Liuzzi •, Stefano Pratisoli •, Marco Forti • ♦, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Giulio Parenzan, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

*Ottavino* Franco Massaglia

*Flauti* Andrea Romani •, Matteo Sampaolo • ♦, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

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

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

*Fagotti* Roberto Giaccaglia •, Marco Giani • Riccardo Papa

*Controfagotto* Fabio Grandesso

*Corni* Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone

*Trombe* Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

*Tromboni* Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

*Tromboni bassi* Athos Castellan, Claudio Magnanini

*Basso tuba* Alberto Azzolini

*Timpani* Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

*Percussioni* Claudio Cavallini, Paolo Bertoldo ♦, Cristiano Torresan ♦

## 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, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Lorian Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino, Carlotta Gomiero ♦

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

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

*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 Zanette, 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 Francesca Tondelli *responsabile*, Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

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

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, nnp\**, 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 Trabuo, Nicolò De Fanti ◊

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

### DIREZIONE MARKETING

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

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

## DIREZIONE DEL PERSONALE

### DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

**Giorgio Amata** *direttore*, 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

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, *nnp\**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegov, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◊, Filippo Maria Corradi ◊, Franco Contini ◊, Alberto Depplieri ◊, Cristiano Gasparini ◊, Daria Lazzaro ◊, Marco Rosada ◊, Giacomo Tagliapietra ◊, Riccardo Talamo ◊

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

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

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

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◊

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

◊ a termine

\**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

**Teatro La Fenice**  
23, 25, 27, 29 novembre  
1 dicembre 2018

*opera inaugurale*

## **Macbeth**

*musica di Giuseppe Verdi*

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

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

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

**Teatro La Fenice**  
12, 13, 14, 15, 16 dicembre 2018

## **Romeo e Giulietta**

*musica di Sergej Prokof'ev*  
*coreografia di Jean-Christophe Maillot*

*direttore Nicolas Brochot*

Les Ballets de Monte-Carlo

**Teatro La Fenice**  
4, 5, 13, 20, 26, 30 gennaio  
1, 3 febbraio 2019

## **La traviata**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Sesto Quatrini*  
*regia Robert Carsen*

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice - Sale Apollinee**  
5, 6, 8, 9, 10, 12, 13 gennaio  
28 febbraio, 1, 2, 3, 4, 5 marzo 2019

## **Il visitatore. Shakespeare in Venice**

*musica di Alberto Maron*

*regia Michele Modesto Casarin*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
e Pantakin Commedia

**Teatro La Fenice**  
25, 27, 29, 31 gennaio 2019  
2 febbraio 2019

## **Werther**

*musica di Jules Massenet*

*direttore Guillaume Tourniaire*  
*regia Rosetta Cucchi*

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro Comunale  
di Bologna

**Teatro Malibran**  
8, 10, 12, 14, 16 febbraio 2019

## **Il sogno di Scipione**

*musica di Wolfgang Amadeus Mozart*

*direttore Federico Maria Sardelli*  
*regia Elena Barbalich*  
e Dominique Pitoiset

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

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

**Teatro La Fenice**  
15, 17, 21, 23, 27 febbraio 2019

## **Il re pastore**

*musica di Wolfgang Amadeus Mozart*

*direttore Federico Maria Sardelli*  
*regia Alessio Pizzzech*

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
24, 26, 28 febbraio  
1, 2, 3, 5 marzo 2019

## **L'italiana in Algeri**

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore Giancarlo Andretta*  
*regia Bepi Morassi*

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**  
7, 8, 9 marzo 2019

## **La Statira**

*musica di Tomaso Albinoni*

*direttore Francesco Erle*  
*regia Francesco Bellotto*

Orchestra barocca del Conservatorio  
Benedetto Marcello

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

**Teatro Malibran**

21, 22, 23 marzo 2019

**Pimpinone**

*musica di Tomaso Albinoni*

*maestro al cembalo e direttore*

Giovanni Battista Rigon

Ensemble del Conservatorio

Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con

Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

progetto Opera Giovani

**Teatro La Fenice**

22, 26, 30 marzo

4, 7 aprile 2019

**Otello**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Myung-Whun Chung*

*regia Francesco Micheli*

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

27, 28, 29, 31 marzo

2, 3, 5, 6 aprile 2019

**La traviata**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Francesco Lanzillotta*

*regia Robert Carsen*

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

23, 27, 30 aprile

2, 5 maggio 2019

**Dorilla in Tempe**

*musica di Antonio Vivaldi*

*direttore Diego Fasolis*

*regia Fabio Ceresa*

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

10, 12, 17, 19, 21, 24,

25, 29 maggio 2019

**Turandot**

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore Daniele Callegari*

*regia Cecilia Ligorio*

*concept, scene e costumi*

Monica Bonvicini

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale Biennale Arte 2019

**Teatro La Fenice**

18, 22, 23, 26, 28, 30, 31 maggio

1 giugno 2019

**Aida**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Riccardo Frizza*

*regia Mauro Bolognini*

*ripresa da Bepi Morassi*

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28,

29, 30 giugno 2019

**Don Giovanni**

*musica di Wolfgang Amadeus Mozart*

*direttore Jonathan Webb*

*regia Damiano Michieletto*

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



**Teatro La Fenice**

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

**Il barbiere di Siviglia**

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore* Francesco Ivan Ciampa  
*regia* Bepi Morassi

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

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

**Tosca**

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore* Daniele Rustioni  
*regia* Serena Sinigaglia

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

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

**Madama Butterfly**

*musica di Giacomo Puccini*

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

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
progetto speciale Biennale Arte 2013

**Teatro Malibran**

13, 14, 18, 22, 24 settembre 2019

**Luci mie traditrici**

*musica di Salvatore Sciarrino*

*direttore* Tito Ceccherini  
*regia* Valentino Villa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

20, 26, 28 settembre  
2, 8 ottobre 2019

**La scala di seta**

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore* Alvis Casellati  
*regia* Bepi Morassi

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

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

**La traviata**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore* Stefano Ranzani  
*regia* Robert Carsen

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro

**Teatro La Fenice**

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

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

*direttore*

**Myung-Whun Chung**

**Giuseppe Verdi**

*Messa da Requiem* per soli, coro  
e orchestra

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

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

**Teatro Malibrán**

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

*direttore*

**Kerem Hasan**

**Simone Maccaglia**  
*Broken Landscape*

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

**Giovanni Battista Viotti**

Concerto per violino e orchestra  
in la minore n. 22  
*violino* Enrico Balboni

**Ludwig van Beethoven**

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore  
op. 60

**Orchestra del Teatro La Fenice**

**Basilica di San Marco**

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

*concerto di Natale*

*direttore*

**Marco Gemmani**

Fastose liturgie di Natale  
alla fine del Cinquecento

**Cappella Marciana**

**Teatro La Fenice**

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

*direttore*

**Renato Palumbo**

**Carl Maria von Weber**  
*Der Freischütz: Ouverture*

**Arrigo Boito**  
Sinfonia in la minore

**Giuseppe Verdi**  
*Otello: ballabili*

**Amilcare Ponchielli**  
*La Gioconda: Danza delle ore*  
*La Gioconda: Preludio*  
*La Gioconda: «Feste e pane!»*

**Arrigo Boito**  
*Mefistofele: Prologo in cielo*

*basso* Alex Esposito

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

**Kolbe Children's Choir**  
*maestro del Coro* Alessandro Toffolo

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

**Teatro La Fenice**

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

*direttore*

**Jérémie Rhorer**

**Gianni Bozzola**  
*Giorni di Giona*

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

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
Sinfonia concertante per violino e viola  
in mi bemolle maggiore kv 364/320d  
*violino* Roberto Baraldi  
*viola* Alfredo Zamarra

**Ludwig van Beethoven**  
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

**Orchestra del Teatro La Fenice**

**Teatro La Fenice**  
10 febbraio 2019 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Claudio Marino Moretti**

**Carl Orff**  
*Carmina Burana*

**Coro del Teatro La Fenice**

**Teatro La Fenice**  
25 febbraio 2019 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Marco Angius**

Luigi Boccherini / Luciano Berio  
*Quattro versioni originali della*  
*Ritirata notturna di Madrid*  
*sovrapposte e trascritte per orchestra*

**Ferruccio Busoni**  
*Rondò arlecchinesco* op. 46

**Giuseppe Verdi**  
*Macbeth*: ballabili

Giuseppe Verdi / Luciano Berio  
Otto romanze per tenore e orchestra  
*tenore Enrico Casari*

Orchestra di Padova e del Veneto

**Teatro La Fenice**  
9 marzo 2019 ore 20.00 turno S  
10 marzo 2019 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Myung-Whun Chung**

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

*contralto* Sara Mingardo

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

**Teatro La Fenice**  
12 aprile 2019 ore 20.00 turno S  
14 aprile 2019 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Yuri Temirkanov**

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

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

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
19 aprile 2019 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Diego Fasolis**

Wolfgang Amadeus Mozart  
*Requiem* in re minore per soli, coro  
e orchestra KV 626

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*  
Claudio Marino Moretti

**Teatro Malibran**  
7 giugno 2019 ore 20.00 turno S  
8 giugno 2019 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Jonathan Webb**

Sara Caneva  
*Fondale mobile*  
commissione «Nuova musica alla Fenice»  
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice  
prima esecuzione assoluta

Wolfgang Amadeus Mozart  
Concerto per pianoforte e orchestra  
n. 17 in sol maggiore KV 453  
*pianoforte Francesco Granata*  
vincitore Premio Venezia 2017

Ralph Vaughan Williams  
*A London Symphony*

Orchestra del Teatro La Fenice







## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

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

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

### Quote associative

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

*I versamenti vanno effettuati su*

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406  
Intesa Sanpaolo

*intestati a*

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

### Consiglio direttivo

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

*Presidente* Barbara di Valmarana

*Tesoriere* Luciana Bellasich Malgara

*Revisori dei conti* Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

*Contabilità* Nicoletta di Colloredo

*Segreteria organizzativa* Maria Donata Grimani,  
Alessandra Toffanin

*Viaggi musicali* Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

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

### Le principali iniziative della Fondazione

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

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

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



## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

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

Make yourself a living part of our Theatre!

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

### **Membership fee**

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

### *To make a payment:*

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa San Paolo

*In the name of*

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

### **Board of Directors**

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

*President* Barbara di Valmarana

*Treasurer* Luciana Bellasich Malgara

*Auditors* Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

*Accounting* Nicoletta di Colloredo

*Organizational secretary* Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

*Music trips* Teresa De Bello

Members have the right to:

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

### **The main initiatives of the Foundation**

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

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

**Restorations**

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

**Donations**

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

**Purchases**

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

PUBLICATIONS

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

SOCI FONDATORI

---



SOCI SOSTENITORI E PARTNER

---



**pierre cardin**



APV INVESTIMENTI



**superjet**  
INTERNATIONAL



Fondazione Amici della Fenice



FREUNDESKREIS DES  
TEATRO LA FENICE



EXCELLENCE SINCE 1873  
**HAUSBRANDT**



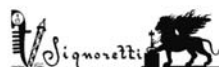
Marsilio



STUDIO DE POLI  
VENEZIA



*Allegriani*



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

*presidente*

Luigi De Siervo

*vicepresidente*

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grosso

*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.



FENICE SERVIZI TEATRALI

**FEST**

*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. 77 - ottobre 2018

**Semiramide**

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  
Oreste Bossini, Marina Dorigo, Alberto Massarotto, Franco Rossi

Traduzioni di  
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

**grafica e impaginazione**  
Dali Studio S.r.l.

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

*Supplemento a*

**La Fenice**

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

finito di stampare nel mese di ottobre 2018  
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

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

€ 10,00