

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Rai Cultura

CONCERTO *di* CAPODANNO 2022-23

main partner

INTESA  SANPAOLO

Rai 1 Rai 5 Rai Radio 3



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



one glass of prosecco
more than 160 brands

UP TO 70% LESS EVERY TIME

THIS IS MY
KIND OF MAGIC.

discover yours.



mcarthurglen.it/noventadipiave

McArthur
Glen

Designer Outlet

TM

Noventa Di Piave

130 YEARS
1892 - 2022



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

CHE CAFFÈ!
QUANDO È HAUSBRANDT LO SENTI



FEST



Maria Callas
MARIA CALLAS

at
TEATRO LA FENICE

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

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

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

THE MERCHANT[®] OF VENICE

My Pearls

*the quintessence of
the precious gems*



LOVE is ALL you need

*Your
Private
Island*



It has a thousand names; call it what you will:
but deep down **love is all you need.**

ferrettigroup.com



FERRETTIGROUP

WALLY
3


FERRETTIYACHTS

PERSHING

Itama

Riva

CRN

CUSTOM LINE

ANFOLLS

.ITSART

Rai

france•tv
culturebox

mezzo

OXYmore
productions

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA&SOCIAL PARTNER

Il sito internet del Teatro La Fenice (www.teatrolafenice.it) è disponibile su desktop, smartphone e tablet. Eventi, novità, foto e video danno vita alle varie sezioni che fanno da colonne portanti.

SOCIAL MEDIA

La Fenice è sempre più social! Siamo attivi su Facebook, Instagram, Twitter e YouTube. Vogliamo portare la magia del Teatro a tutti i tipi di pubblico che vanno dai giovanissimi scopritori ai nostri eterni affezionati. In ogni piattaforma lanciamo lo stesso messaggio ma comunicando in modo diverso; l'inclusione totale è il nostro obiettivo.

LA FENICE APP

L'applicazione 'Teatro La Fenice - guida ufficiale', disponibile gratuitamente su Apple e Google Store, è disponibile in italiano, inglese, francese, tedesco, spagnolo, portoghese e russo, sia per dispositivi iOS sia Android. L'App vi accompagnerà alla scoperta della storia, le curiosità e i dettagli del Teatro La Fenice non solo con un linguaggio per adulti ma anche per i più piccoli.

La Fenice Theatre



Organise **your event**

Private events
Corporate conventions
Gala dinners
Customised services



Visit the **Theatre**

Audio guide tours
Guided tours
Guided tours
with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
San Marco, 4387
30124 Venezia
Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Maria Laura Faccini
Maria Leddi Maiola
consiglieri

sovrintendente e direttore artistico
Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Arcangelo Boldrin
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



VDA

FREUNDESKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Swiss Seaside Foundation



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

zafferano

Marsilio



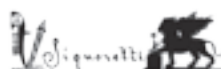
AUTORITÀ DI SISTEMA PORTUALE
DEL MARE ADRIATICO SETTENTRIONALE
PORTI DI VENEZIA E C'CONCETTA



APV INVESTIMENTI




MAVIVE
VENEZIA



VENEZIA 1974
IL TABARRO
DI SANDRO ZARA

VETTORE UFFICIALE







FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

CONCERTO *di* CAPODANNO

in coproduzione con **Rai Cultura** 2022-23

TEATRO LA FENICE

giovedì 29 dicembre 2022 ore 20.00

venerdì 30 dicembre 2022 ore 17.00

sabato 31 dicembre 2022 ore 16.00

domenica 1 gennaio 2023 ore 11.15

in diretta su **Rai 1** ore 12.20 e in replica su **Rai 5** ore 18.15

Il concerto di domenica 1 gennaio 2023 sarà trasmesso in diffusione integrale

su **Rai Radio 3** domenica 1 gennaio 2023 ore 22.30

e su **Rai 5** giovedì 16 febbraio 2023 ore 21.15

main partner

INTESA  SANPAOLO



REGIONE DEL VENETO

arte **WDR**®



Daniel Harding

direttore

DANIEL HARDING

Federica Lombardi *soprano*

Freddie De Tommaso *tenore*

Felix Mendelssohn Bartholdy

Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 *Italiana*

Allegro vivace - Andante con moto - Con moto moderato - Saltarello: Presto

Wolfgang Amadeus Mozart

Le nozze di Figaro: Ouverture

Pëtr Il'ič Čajkovskij

La bella addormentata: Panorama

Vincenzo Bellini

Norma: «Casta diva»

Georges Bizet

Carmen: «La fleur que tu m'avais jetée»

Wolfgang Amadeus Mozart

La clemenza di Tito: «Che del ciel che degli dei»

Pietro Mascagni

Cavalleria rusticana: Intermezzo

Giacomo Puccini

La bohème: «Quando m'en vo'»

Turandot: «Nessun dorma»

Gioachino Rossini

Guglielmo Tell: Allegro vivace dall'ouverture

Giuseppe Verdi

Nabucco: «Va, pensiero, sull'ali dorate»

Giacomo Puccini

Turandot: «Padre augusto»

Giuseppe Verdi

La traviata: «Libiam ne' lieti calici»

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani



Auguste Lamy (1827-1880), tavola disegnata in occasione della prima rappresentazione assoluta di *Carmen* di Georges Bizet, pubblicata nell'«L'illustration» del 15 marzo 1875. La vignetta centrale illustra la scena della taverna di Lillas Pastia.

E FESTA SIA!

di Angelo Foletto

Se festa ha da essere, come si conviene all'occasione e alla giornata, per prima cosa è giusto stare comodi. Sentirsi a proprio agio: scopo (e desiderio) di questa impaginazione. Il programma accosta una sinfonia importante e accogliente all'ascolto, partitura-simbolo del repertorio classico – 'classico' in senso generico: dal punto di vista storico-critico l'*Italiana* sta nel capitolo romanticismo – a un'antologia di *hit* operistiche. Dove, con l'eccezione della bizetiana *Romanza del fiore*, giustamente intonata nell'originale francese, e del florilegio ballettistico cjaikovskiano, il resto è un inno all'italianità operistica. E alla sua lingua. Così la circostanza concertistica festiva e nazionale-popolare, col desiderio di condividere auguri e speranze nell'avvio di un nuovo anno, e realtà storica si danno la mano.

Poche forme d'arte popolare dicono dell'Italia – se non parlano, direttamente, l'italiano – come l'opera. Nato agli inizi del Seicento, esportato nel giro di pochi decenni come spettacolo 'nuovo', fomentatore di passioni e contestazioni, in pochi anni il melodramma ha trovato casa in strutture edilizie e sociali perfettamente conformate all'uso pubblico: i teatri rubricati come 'all'italiana'. I raccolti e semi-privati archetipi veneziani e napoletani, con la distribuzione dei posti parametrata alla capacità di spendere e al grado nobiliare degli spettatori, nel corso del Settecento si erano dati una struttura architettonica precisa. La divisione tra platea e file (ordini) di palchi, la forma ellittica più o meno rotondeggiante per offrire una visibilità democraticamente distribuita, si fecero modello urbanistico civile cui si adeguarono le firme dei grandi scenografi-architetti. Nacque una mappa di sale teatrali rappresentativa delle città-capitali dell'opera. Dal prototipo laico per musica e teatro di parola che Palladio/Scamozzi idearono per il Teatro Olimpico di Vicenza allo scrigno di Gianantonio Selva della Fenice dove siamo; dai gioielli di Antonio Galli da Bibiena a Mantova, Pavia e Bologna al maestoso San Carlo di Napoli, al Teatro alla Scala di Giuseppe Piermarini. E via di seguito richiamando *brand* e *archistar* dell'epoca. Visto che l'opera fu presto spettacolo per tutti, i teatri hanno inseguito, talvolta preceduto nella gerarchica distribuzione degli spazi, il gusto degli spettatori che cambiava(no) anche socialmente. L'altra spinta 'nazionale' e opera-centrica venne dagli editori, in particolare da Ricordi, il più intraprendente e

celebre, che usando il predominio commerciale nella distribuzione mondiale del repertorio operistico, aveva fatto dei libretti e degli spartiti i libri di testo per una spontanea alfabetizzazione italiana dell'ambiente dell'opera. In palcoscenico, si parla(va) e si cantava in italiano. Non solo nei titoli madrelingua. Anche in quelli 'italiani di seconda mano', attraverso le versioni ritmiche, traduzioni adottate nelle capitali internazionali del melodramma – New York, ad esempio. Dove fino al Dopoguerra era normale che, anche se gli interpreti non erano italiani per nascita, in italiano fossero eseguiti Wagner e Meyerbeer, Bizet e Musorgskij.

Fu, forse, l'ultima manifestazione storico-nazionalistica derivata dalla tradizione turistico-letterata che volle il melodramma associato al patrimonio archeologico-ambiental-culturale dell'Italia. Il Grand Tour nel nostro Paese degli intellettuali e dei cronisti colti che dal Settecento lo resero una tappa obbligata per la formazione colta del cittadino europeo, e non solo dell'artista, incluse accanto alle rovine e ai musei, ai panorami e alla flora mediterranea, l'esperienza del teatro d'opera. Tra gli avventori privilegiati di questi preziosi 'viaggi di formazione', nel 1830, ci fu Felix Mendelssohn Bartholdy. Ventunenne, scese in Italia ascoltando il suggerimento dell'amico Johann Wolfgang Goethe. In valigia vari taccuini di carta da musica e fogli bianchi su cui annotare con schizzi e disegni del paesaggio (aveva una gran mano anche con matite e pennelli) le impressioni del viaggio che fiorirono in ampia corrispondenza epistolare. Prima tappa a Venezia, il 9 ottobre. Poi il tracciato obbligato attraverso Firenze, Roma (dove tra gli altri artisti incontrati ci furono Hector Berlioz e lo scultore Bertel Thorvaldsen), Napoli e Pompei, Genova, per arrivare a Milano (luglio 1831) prima di risalire l'Europa attraverso la Svizzera.

Echi del soggiorno italiano risuonano nella musica. Di una partitura sfavillante e malinconica come la Sinfonia n. 4 in la maggiore (1833), che per merito del vivace Salterello/Tarantella che la conclude è nota come *Italiana*, ci seduce «il potere di evocare un paesaggio, non come idea accessoria (Mendelssohn non è un 'descrittivo') ma come sensazione musicale, nata in un determinato luogo e in un determinato momento», riassume Giulio Confalonieri. La popolarità dell'*Italiana* è dovuta in gran parte alla «musica fresca, viva, nobile e magistrale, un pezzo superbo», scrisse Berlioz, che aveva letto nello stile compositivo un garbo cosmopolita, vagamente francese. Già l'*Allegro* iniziale, col suo piglio di danza esuberante, esprime un modo musicale di procedere diverso da quello imperante in terra tedesca e in soggezione del modello beethoveniano. Il primo movimento è poggiato su due temi principali, uno travolgente d'avvio che costituisce la sigla della sinfonia e un secondo affidato a clarinetti e fagotti: pacato e malioso. Più

estatico è l'*Andante con moto*, basato sull'assorto disegno melodico che si rifà a un malinconico canto popolare (boemo!) elaborato in maniera delicata e strumentalmente trasparente. Con la grazia di un minuetto schubertiano di sapore arcaico e pastorale, si apre il *Con moto moderato*. Irrompe poi con foga il Saltarello finale. Lo scoppio di gioia e saporosa allegria e il ritmo in terzine dell'antica danza romana conferiscono un colore popolaresco irresistibile al movimento. L'impronta melodica e strumentale caratteristicamente mediterranea, solare e orgiastica – ma più evocativa, filtrata dal ricordo che folkloristica – che completa la sinfonia fu ascoltata in pubblico la prima volta il 13 maggio 1833, alla Società Filarmonica di Londra, con l'autore sul podio.



Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1947), incisione da un dipinto di Ferdinand-Theodor Hildebrandt (Lipsia, Mendelssohn-Haus).

La parte autenticamente italiana del programma – un’antologia che si rifà all’italianissima invenzione concertistico-radiofonica dei Grandi Concerti Martini&Rossi (1936-1964) – inizia con Mozart, un musicista austriaco che per tutta la vita, soprattutto dopo i suoi significativi soggiorni formativi e professionali in Italia, coltivò il miraggio artistico di diventare compositore d’opera italiano per residenza e incarichi. Lo dimostra il suo lascito teatrale (quattordici titoli, sui sedici principali e ultimati, sono in italiano) e soprattutto la collaborazione straordinaria col poeta-librettista veneto Lorenzo Da Ponte che iniziò proprio col testo per le *Nozze di Figaro* (seguirono *Don Giovanni* e *Così fan tutte*) trionfalmente rappresentate l’1 maggio 1786 al Burgtheater di Vienna. Il vertiginoso intreccio della grande commedia musicale è richiamato dalle sonorità e dal disegno vitaminico della breve sinfonia che inizia con una sorta di formicolante preambolo strumentale: quasi un’imitazione dei sussurri più o meno complottanti che caratterizzano la vicenda. Dopo un breve tema, esplode la carica musicale del pezzo, aizzata dal colore militaresco (trombe e timpani) sostenuto da archi, flauti e oboi. D’un tratto siamo trasportati nel cuore della «Folle Journée» (sottotitolo dell’originale *Le Mariage de Figaro* di Beaumarchais): rapida, resa scattante dai continui cambi di scena e di umori, divertente ma anche amara. «Folle», appunto.

Il carattere marziale e solenne del coro «Che del ciel che degli dei» dalla *Clemenza di Tito* lo richiede il momento scenico. Siamo nella terza e ultima



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

scena dell'atto secondo, cioè nel finale dell'«opera seria». Senatori, patrizi e popolo inneggiano insieme all'ingresso dell'imperatore. Come illustra la didascalia scenica: «Luogo magnifico, che introduce a vasto anfiteatro, da cui per diversi archi scopersi la parte interna. Si vedranno già nell'arena i complici della congiura condannati alle fiere Preceduto da littori e circondato da pretoriani, Tito entra». Scritta su testo di Caterino Mazzolà basato sul melodramma omonimo, e celeberrimo, di Pietro Metastasio, la penultima opera mozartiana fu eseguita al Teatro degli Stati di Praga il 6 settembre 1791 in occasione dei festeggiamenti per l'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia. Negli stessi giorni il compositore scrisse e suonò anche il Concerto per pianoforte in re maggiore kv 537 – *Concerto dell'Incoronazione*, appunto.

Un po' di Mozart, nelle partiture ballettistiche di Pëtr Il'ič Čajkovskij, c'è sempre. «Grazie a lui ho capito che cos'è la musica», scrisse in un diario ricordando l'impressione dopo gli ascolti in famiglia, e attribuendo alla scoperta del *Don Giovanni* un'importanza capitale per lo sviluppo della vocazione. Molti lavori composti successivamente – al di là dell'esplicito omaggio con la suite *Mozartiana* (1887), in parte costituita dall'orchestrazione di pezzi pianistici d'autore – ne echeggiano la levità malinconica nella strumentazione. Soprattutto nello *Schiaccianoci* (1892) e nella *Bella addormentata* che andò in scena il 3 gennaio 1890 al Mariinskij di San Pietroburgo nella coreografia di Marius Petipa, creatore del moderno 'balletto narrativo' russo. Il soggetto fu scritto da Ivan Vsevolozskij, direttore dei Te-



Foto di scena delle *Nozze di Figaro* di Wolfgang Amadeus Mozart al PalaFenice al Tronchetto di Venezia, 2000. Regia di Toni Servillo, scene di Toni Servillo e Daniele Spisa, costumi di Ortensia De Francesco, coreografia di Wladimir Felibert-Aleman. In scena: Lisa Larsson (Susanna), Nicola Ulivieri (Figaro). Foto Graziano Arici. Archivio storico del Teatro La Fenice.

atri Imperiali, che il 25 maggio 1888 si era rivolto al compositore: «ho preparato un libretto per *La bella addormentata* sulla fiaba di Perrault. Voglio una mis-en-scène nello stile di Luigi XIV: se l'idea le piace, perché non scrive la musica?». Il 'libretto', in realtà riprende più da vicino *Dornroschen* dei fratelli Grimm, a parte il personaggio della Fata dei Lillà, che Vsevolozkij trasse da *Peau d'âne* di Perrault, facendone uno dei personaggi principali. Il 3 settembre, ricevuto il canovaccio, Čajkovskij rispose: «devo subito dirvi che ne sono rimasto deliziato, affascinato sopra ogni dire. È perfetto per me e non potrei chiedere niente di meglio che musicarlo». Un anno dopo il balletto c'era. Fu orchestrato in poche settimane, tra maggio e 19 agosto 1889. La sveltezza non fu a scapito dell'ispirazione e della raffinatezza. Tant'è che l'incontentabile autore già 6 agosto aveva confessato alla protettrice Madame von Meck: «ho l'impressione che la musica per questo balletto sarà una delle mie opere migliori. Il soggetto è poetico, così adatto ad essere musicato che mi sono sentito trasportato mentre lo componevo e l'ho scritto con la sensibilità e l'entusiasmo che aggiungono sempre qualcosa di speciale ad un pezzo». Anche se nel repertorio del balletto è meno eseguita e popolare di *Lago dei cigni* (1877) e *Schiaccianoci*, gli studiosi di Čajkovskij sono d'accordo nel considerare *La bella addormentata* la più sofisticata delle tre partiture, oltre che la più efficace dal punto di vista teatrale. La proposta in forma concertistica di alcuni numeri – a discrezione dell'interprete: ufficialmente l'autore non redasse, come per lo *Schiaccianoci*, una specifica suite dei 31 numeri originali – dà conto della qualità dell'ispirazione čaikovskiana che trovò un equilibrio ammirevole tra l'esigenza di suonare di 'servizio' per il racconto ballettistico e di possedere una forte e autonoma impronta sinfonica. Al primo ascolto, l'elemento che colpisce è la ricchezza e varietà delle melodie che 'disegnano' tematicamente i protagonisti della favola. E l'abilità con cui, a cominciare dal Prologo che espone i due motivi destinati a dare corpo lirico e timbrico caratteristico alle due contrastanti entità favolistiche (la Fata dei Lillà e la velenosa Fata Carabosse), il materiale musicale viene rielaborato con sapienza, grandi slanci cantabili e incantatoria bellezza coloristica. Cosa che spicca anche in *Panorama*, delicatissima pagina che fa da sfondo al viaggio del principe Désiré verso il regno della bella principessa addormentata, sotto la guida della benefica Fata dei Lillà. Mentre più teatrali sono *Pas d'action* e il fastoso *Valse* che conclude la festa nuziale di chiusura del balletto: una delle più coinvolgenti figurazioni cantabili e danzanti uscite dalla fantasia di Čajkovskij.

Tra i grandi debutti dell'opera italiana avvenuti poco dopo il soggiorno italiano di Mendelssohn, ci fu quello di *Norma* di Vincenzo Bellini, il 26 dicembre 1831 a Milano. Libretto di Felice Romani tratto dalla tragedia

Norma, ou L'Infanticide di Louis-Alexandre Soumet. Titolo inaugurale della stagione di Carnevale e Quaresima 1832 del Teatro alla Scala, il nuovo lavoro belliniano ottenne un sonoro insuccesso, a causa dell'energica contestazione di una parte del pubblico manifestamente avversa all'autore e al soprano Giuditta Pasta. «Casta diva», definita in spartito 'scena e cavatina' (perché è l'aria di presentazione della protagonista) in realtà è molto di più. Non solo per lo sviluppo musicale dell'intero quadro ambientato nella «Foresta sacra de' Druidi. In mezzo la quercia d'Irmisul, al piè della quale vedesi la pietra druidica che serve d'altare. Colli in distanza sparsi di selve. È notte; lontani fuochi trapelano dai boschi». Attraverso il canto-preghiera alla luna che accompagna il rito della raccolta del vischio sacro, la sacerdotessa infedele Norma, madre di due figli avuti dal proconsole romano Pollione, si impone subito come personaggio che assomma dolcezza affettiva e carattere guerriero, avvalorando la affinità alla figura classica di Medea. E accreditando l'aggettivo 'neoclassico' che si attribuisce a *Norma*, il capolavoro del compositore catanese.

Al cuore del secondo atto di *Carmen* (1875) di Bizet, l'aria di Don José «La fleur que tu m'avais jetée» ha lo stesso ruolo drammaturgico dell'Habanera cantata da Carmen nel primo atto. Il fiore che lei gli ha gettato in faccia, schernendolo per l'indifferenza mostrata nei confronti della sua femminilità, torna – avvizzito ma non privo del suo profumato potere seduttivo – a essere simbolo di un sortilegio cui è inutile ribellarsi. Lo dice, con la voce



Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni al Teatro La Fenice, 1940. Nella foto, il compositore e direttore d'orchestra Pietro Mascagni è con il regista Carlo Acli Azzolini e con lo scenografo Donatello Bianchini. Interpreti principali: Lina Bruna Rasa (Santuzza), Vittoria Palombini (Lola), Alessandro Ziliani (Turiddu), Raffaele De Falco (Alfio), Natalia Nicolini (Lucia). Archivio storico del Teatro La Fenice.

del corno inglese che intona il cosiddetto ‘tema del destino’ sul tremolo urtante degli archi, l’introduzione orchestrale. La fedeltà di Don Josè, la cura con cui ha conservato nella giubba militare quella fragile corolla di gaggia – unica ‘presenza’ umana e ‘promessa’ nei giorni di prigionia – è il primo sintomo della sua pazzia amorosa. La struttura dell’aria del tenore acuisce questa sensazione forte e fatale. Bizet costruisce una linea vocale che non asseconda le due strofe: segue passo passo le parole del testo. Non ci sono ripetizioni né ritornelli. Il libero gioco di invenzione lirica rilancia sempre nuovi disegni melodici (sono cinque, quelli più evidenti) fino a planare sul lungo re bemolle conclusivo («Carmen, je t’aime!») che l’autore vuole «sempre pianissimo».

Le parentele tra *Carmen* e *Cavalleria rusticana* (1890) di Mascagni sono facili da riconoscere. La più immediata riguarda la capacità di fare dell’ambiente mediterraneo non un semplice fondale alla tragedia umana ma un interlocutore emotivo primario. Dell’opera ispirata all’omonima novella di Giovanni Verga, poi *pièce* teatrale (e abbozzo di sceneggiatura per film), Mascagni condensa nell’Intermezzo l’energia d’una musica che sembra descrittiva ma è ‘scenografica’. Anche se l’evocazione dei panorami siciliani si manifesta nella prima sezione affidata al canto-lamento dell’oboe (che diventa strumento pastorale) accompagnato dal quartetto d’archi. Il canto che viene mitigato dalla malinconia deflagra solare nell’ampia melodia, a tutt’orchestra all’unisono, che segna la seconda parte della pagina sinfonica. Musica di irresistibile capacità evocativa, quasi cinematografica, quella dell’Intermez-



Edoardo Sanchi, bozzetto scenico per la ripresa della *Bohème* di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice di Venezia, 2011; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino.

zo: Hollywood ne fece spesso uso – ad esempio nel finale del terzo *Padrino*, e nei titoli di testa del *Toro scatenato* – cogliendone la forte impronta plastica.

Il lieve ma insinuante disegno di valzer che muove il «Quando m'en vo'» dalla *Bohème* (1896) di Puccini compendia in un gesto musicale indimenticabile il profilo femminile arguto e frizzante di Musetta, il carattere festosamente mondano della Vigilia di Natale parigina, l'effetto seduttivo del canto sui clienti di Momus. E fa da esca irresistibile alla respinta ma tutt'altro che sopita passione di Marcello. Gli svolazzi della melodia, l'appoggio morbido eppure piccante dell'accompagnamento, la personalità virtuosistica richiesta all'interprete e la collocazione coloristica e spassosa, strategica nell'economia narrativa del secondo atto di *Bohème*, ne fanno uno dei momenti più riusciti dell'opera pucciniana. Il breve e pungente autoritratto in musica di Musetta – per dare un'idea dei versi che voleva (la musica l'aveva già ben in testa), Puccini aveva dato al librettista la traccia metrica «cocoricò-cocoricò-bistecca» – è miracolosamente giocato: sugli accenti del canto, lo slittamento valzeristico del ritmo, gli ammiccamenti e le leziose sospensioni 'rubate' sulle parole.

I due numeri musicali da *Turandot* (1926) di Puccini ne racchiudono l'intera vicenda. «Nessun dorma!» segna il momento in cui la sfida alla gelida bellissima principessa, lanciata nel secondo atto dal principe ignoto («Dimmi il mio nome prima dell'alba, e all'alba vincerò»), sta diventando vittoriosa realtà mano a mano che avanza la luce del giorno («Dilegua, o notte! Tramontate, stelle! All'alba vincerò!»). Siamo all'inizio del terzo atto, sotto lo



Foto di scena di *Turandot* di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, 2019. Direttore d'orchestra Daniele Callegari, regia di Cecilia Ligorio, scene di Alessia Colosso, costumi di Simone Valsecchi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

spazio infinito della notte orientale cosparsa di stelle e illuminata dalla luna, Calaf rimarca l'ordine «nessun dorma!» che gli araldi di corte ripetono invano al popolo nella speranza che la notte non finisca prima di aver fatto scoprire l'identità ignota del principe tartaro, salvando così la crudele verginità dell'altera Turandot. Musicalmente il brano è una sorta di romanza in cui si alternano momenti di grande slancio a passaggi quasi declamati, ripiegamenti malinconici e accenti trionfanti. Non a caso, «Nessun dorma!» è (stata) usata come colonna sonora di laicissime e trionfalistiche cerimonie pubbliche come il passaggio finale nelle esibizioni delle Frece Tricolori o negli stadi, da quando nel 1990 se ne appropriò la BBC per farne la sigla d'avvio alle *dirette* del Campionato mondiale di calcio. La soluzione dell'ultimo enigma dell'opera, il lieto fine della vicenda collocata «A Pekino, al tempo delle favole», è affidato alla voce di Turandot («Conosco il nome dello straniero! Il suo nome è... Amor!») che innesca il fastoso inno conclusivo dell'incompiuta partitura pucciniana, autografa fino alla Morte di Liù. Nell'integrazione firmata da Franco Alfano la musica riprende le solennità corali del secondo atto.

In *Guglielmo Tell* di Rossini – anzi *Guillaume Tell*, come lessero i parigini sulle locandine dell'Opéra di Parigi il 3 agosto 1929 – la natura romantica irrompe in scena colorando l'anima dei personaggi e l'orchestra fin dalla pagina orchestrale che lo apre. Sinfonia come sipario all'ultimo cimento teatrale rossiniano: opera-sintesi enciclopedistica dei linguaggi musicali del Settecento e dei primi dell'Ottocento, e sonda audacemente lanciata sul futuro. La chiamiamo sinfonia perché a firmarla fu un italiano: l'avesse scritta un viennese, sarebbe parso inevitabile dirla un poema sinfonico. Del neonato genere orchestrale, la pagina iniziale di *Guglielmo Tell* condivide la struttura in un movimento e l'articolazione rapsodica, in quattro episodi. Se sul preludio si innesta a scatto l'*Allegro*, il delicato squarcio agreste centrale è attraversato dalle trombe, dalla quadriglia di corni e dal timpano che in *Allegro vivace* marcano il passo – un metro dattilico reiterato all'ossessione – del variegato e galoppante episodio conclusivo.

Per molti anni, il coro «Va, pensiero, sull'ali dorate» sintetizzò *Nabucco* – anzi *Nabucodonosor*, così la lezione del libretto di Temistocle Solera e della partitura autografa – anzi lo mise in ombra. Lo confortò, fin dal 9 marzo 1842 data ufficiale del battesimo al Teatro alla Scala della terza opera di Verdi, un favore leggendario. Anche alla prima, ad essere bissato fu il conclusivo «Immenso Jehova!», quella sera esplosero in simultanea il mito del «Va, pensiero» – «aria per soprani, contralti, tenori e bassi», chiosò Rossini, cogliendo il senso emotivo e musicale originale di quella massa corale che cantava all'unisono una sola linea melodica – e di *Nabucco* come opera della sorprendente e definitiva affermazione verdiana. Nel gran coro, posto nella

penultima scena della terza parte, e in quel gruppo di ebrei sulle rive dell'Eufrate, il pubblico credette di scorgersi ritratto. E di leggere nei versi le proprie ansie e malinconie ma insieme speranze e «fatidici vati» rivoluzionari di prossimo riscatto della contemporanea patria oppressa: «sì bella e perduta».

Siamo nella seconda scena del primo atto della *Traviata* (1853) di Verdi. Nel corso della festa che Violetta ha dato nella sua casa di Parigi, il timido Alfredo viene sollecitato a improvvisare un brindisi che celebri le gioie del vino, dell'amore e del piacere: «Libiamo ne' lieti calici», insomma. Il brindisi è in tempo di valzer – la danza scelta da Verdi per dare sostanza teatrale e musicale immediata al *demi-monde* parigino che fa qui fa sfondo alla nascita dell'amore tra Violetta e Alfredo (nel secondo atto quella società sarà mostrata in tutto il suo egoismo spietato). Intonato dal soprano, ripreso dal tenore, il brindisi coinvolge progressivamente tutti gli invitati. Il testo e il tono sono in linea con l'intenzione gaudente e conviviale, ma la collocazione nella scena e le sottigliezze usate dalla musica, fanno capire che ogni allusione personale fatta da Alfredo è una malcelata dichiarazione d'amore, la prima ammissione di quella passione per Violetta che verrà poi pienamente espressa nel successivo duetto.



Locandina della prima rappresentazione di *Guglielmo Tell* di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice, 1856. Archivio storico del Teatro La Fenice.

IT'S TIME TO CELEBRATE!

by Angelo Foletto

If we are going to celebrate, as is only right on this particular occasion and day, then first of all we need to make ourselves comfortable. And the aim (and wish) here is for you all to feel at home.

The programme includes a symphony that is both important and pleasing to the ear, an iconic score from the classical repertoire. It is 'classical' in a generic sense because from the historical-critical point of view, the *Italian* belongs to the chapter of Romanticism; this is followed by an anthology of opera hits. With the exception of Bizet's *Flower Song*, which is sung in its original French as is fitting, and Tchaikovsky's ballet anthology, everything else is a hymn to Italian opera and the Italian language. Thus, wishing to exchange good wishes for the coming new year, this festive, national-popular concert goes hand in hand with historical reality.

Unless they speak Italian directly, very few forms of popular art describe Italy the way opera does. Born at the beginning of the seventeenth century, within just a few decades it was exported as a 'new' performance' that arouses both passions and disputes; within just a few years, opera had established its home in buildings and social structures that were perfectly suited to public use, in what were described as 'Italian-style' theatres.

During the eighteenth century, with the distribution of seating that was established on the visitors' spending capacity and social standing, a precise architectural structure was developed. This division between stalls and rows of boxes, the elliptical, and roundish shape that offered a more democratically distributed visibility became the town-planning model that great stage designers and architects went on to adopt. This led to the creation of a map of the representative theatres of the most important opera cities. It went from the lay prototype for music and theatre that Palladio/Scamozzi designed for the Vicenza Teatro Olimpico to the gem Gianantonio designed for La Fenice, where we find ourselves today; other outstanding examples were by Antonio Galli da Bibiena in Mantua, Pavia, Bologna, the majestic San Carlo in Naples, and Giuseppe Piermarini's Teatro La Scala. And so it went on with other brands and architects of the period. Since opera was quick to become a form of entertainment for everyone, theatres followed



Foto di scena della *Bella addormentata* al Teatro La Fenice, 2017. Coreografia di Jean Guillaume Bart, scene e costumi di Aldo Buti, direttore d'orchestra David Coleman. Archivio storico del Teatro La Fenice.

suit, at times preceded by the hierarchic distribution of the spaces and the audience's tastes that changed, also socially. The other 'national' and opera-centric drive came from publishing, and in particular by Ricordi who was the most enterprising and famous; using his commercial supremacy in the world distribution of opera repertoire, he transformed librettos and scores into textbooks that encouraged spontaneous Italian literacy in the field of opera. Italian was spoken and sung on the stage. And not only in operas by Italian composers, but also in operas 'translated into Italian', by means of 'rhythmic versions', translations that were adopted in international opera capitals such as New York, for example. Until after the war, in such cities it was normal that even if the singers were not mother tongue Italian, Wagner, Meyerbeer, Bizet and Mussorgsky would all be performed in Italian. It was perhaps the last historical-nationalist expression from the tourist-scholar tradition that led to opera being associated with the archaeological-environmental-cultural heritage of Italy. From the eighteenth century on, the Italian Grand Tour of intellectuals and educated chroniclers that had become a must in the education of not just learned artists, but also learned European citizens included not only ruins and museums, Mediterranean panorama and flora, but also the experience of a visit to the opera. One of the privileged patrons of these invaluable 'educational travels' was Felix Mendelssohn Bartholdy in 1830. At the age of twenty-one, following the advice of his friend Johann Wolfgang Goethe he came to Italy. He had



Foto di scena della *Bella addormentata* al Teatro La Fenice, 2017. Coreografia di Jean Guillaume Bart, scene e costumi di Aldo Buti, direttore d'orchestra David Coleman. Archivio storico del Teatro La Fenice.

a suitcase full of music notebooks and blank sheets to record his travel impressions in the form of sketches and drawings of the landscape (he also had a flair with pencils and brushes) in his extensive correspondence. The first leg of the journey was Venice on 9 October followed by the obligatory itinerary through Florence, Rome (where he met, amongst others, Hector Berlioz and the sculptor Bertel Thorvaldsen), Naples and Pompeii, Genoa and then Milan (July 1831) before returning northwards through Europe via Switzerland. As Giulio Confalonieri says so succinctly, what seduces us in a score that is as sparkling and melancholic as *Symphony no. 4 in A major* (1833), called the *Italian* thanks to the lively, concluding Salterello/Tarantella, is 'its power to evoke a landscape, not as an additional idea (Mendelssohn is not 'descriptive') but as a musical sensation, created in a specific place and at a specific time.' The popularity of the *Italian* is mainly due to its 'lively, fresh, noble and masterly music, a superb piece' wrote Berlioz who identified a composition style that had a cosmopolitan grace and was vaguely French. For example, in the style of an exuberant dance, the initial Allegro expresses a different kind of music composition than the prevailing style in German speaking lands and Beethoven's model. The first movement is based on two main themes; a passionate start that is the symphony's theme, and a second, enchantingly calm one played by the clarinets and bassoons. Based on a dreamy melodic pattern, the 'Andante con moto' is more ecstatic and evokes a melancholic popular (Bohemian!) song that is developed delicately and is instrumentally transparent. The 'Con moto moderato' opens with the grace of an old-fashioned, pastoral style Schubert minuet followed by the final, heated Saltarello. The outburst of joy and full-bodied cheerfulness and the triplet rhythm of the ancient Roman dance give the movement an irresistible popular colour. The typically Mediterranean arrangement of the melodies and instruments, solar and orgiastic - but more evocative and filtered by memory than folkloristic - that closes the symphony was first performed in public on 13 May 1833 at the London Philharmonic Society with the composer himself holding the baton.

The purely Italian part of the programme – an anthology that is related to the completely Italian concert-radiophonic invention of the 'Grandi Concerti Martini & Rossi' (1936-1964), begins with Mozart, an Austrian musician whose artistic ambition it was throughout his whole life to become a composer of Italian opera either in residence or through commissions, especially after his important educational and professional stays in Italy. Evidence of this is his opera legacy (fourteen titles out of the sixteen main ones that were completed are in Italian), and above all his extraordinary partnership with the Veneto poet-librettist Lorenzo Da Ponte that began with none

other than the text for the *Nozze di Figaro* (followed by *Don Giovanni* and *Così fan tutte*), which met with resounding success on 1 May 1786 at the Vienna Burgtheater. The vertiginous plot of great musical comedy is evoked by the sound and energetic structure of the brief symphony that starts with a sort of teeming instrumental preamble: it is almost an imitation of the whispers that seem to be plotting together and characterising the scene. The musical charge of the piece explodes after a short theme, stirred by the military colour (trumpets and drums) with the support of strings, flutes, and oboes. All of a sudden, we are transported into the heart of the 'Folle Journée' (the subtitle of Beaumarchais' original *Le Mariage de Figaro*): it is the swift capitulation to the continuous changes of scene and mood, which is both amusing but also bitter. Hence the word 'folle', mad.

It is the scenic moment that requires the martial and solemn character of the chorus 'Che del ciel che degli dei' from *La clemenza di Tito*. This is the third and last scene of act II, that is, the finale of the opera seria. Senators, Patricians and the People are singing hymns as the emperor enters. As the stage captions explain: 'Magnificent place, which leads to a vast amphitheatre, the interior of which can be seen through a series of arches. The accomplices of the conspiracy condemned to be thrown to the beasts can already be seen in the arena, preceded by lictors and surrounded by praetorians, Titus enters.' Written to a text by Caterino Mazzolà based on a famous melodrama of the same name by Pietro Metastasio, Mozart's penultimate opera premiered at the Estates Theatre in Prague on 6 September 1791 to celebrate the coronation of Leopold II as King of Bohemia. In the same period the composer also wrote and played the *Concerto per pianoforte in D major* K_V 537, also known as the 'Coronation Concerto'.

There is always a bit of Mozart in Pyotr Illych Tchaikovsky's ballet scores. 'It is thanks to him that I understood what music is,' he wrote in a diary noting down his impressions after listening to the music with his family and attributing an important chapter in the development of his vocation to his discovery of *Don Giovanni*. Tchaikovsky's explicit homage with the suite *Mozartiana* (1887) aside, part of which is made up of the orchestration of piano pieces by Mozart, many of his later compositions echo a melancholic lightness in their instrumentation. This is particularly the case with *Nutcracker's Suite* (1892) and *Sleeping Beauty*, which debuted on 3 January 1890 at the Saint Petersburg Mariinsky Theatre, choreographed by Marius Petipa, the creator of modern Russian 'narrative ballet.' The subject was written by Ivan Vsevolozhsky, director of the Imperial Theatres who wrote to the composer on 25 May 1888: 'I have prepared a libretto for *Sleeping Beauty* based on Perrault's fairy tale. I would like a Louis XIV-style pro-

duction: if you like the idea, why don't you write the music?' In actual fact, the 'libretto' was more closely based on the Brothers' Grimm of *Dornroschen*, with the exception of the Lilac Fairy, which Vsevolozhsky based on Perault's *Peau d'ane*, making it one of the protagonists. Have received the draft on 3 September, Tchaikovsky replied: 'I must say that I am absolutely delighted, words cannot express my fascination. It is perfect for me, and I could ask for nothing better than to put it to music.' One year later the ballet was ready. Although it was orchestrated in just a few weeks, between May and 19 August 1889 to be precise, the inspiration and elegance of the composition suffered in no way. What is more, as early as 6 August the



Friedrich Millet, *Vincenzo Bellini* (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

exacting composer had already confessed to his patroness Madame von Meck: 'I believe that the music for this ballet will be one of my best works. The subject is poetical, and so suited to being put to music that I felt I was being carried away while I composed it, and I wrote it with a sensitivity and enthusiasm that always add something special to a piece.' Although it is performed less frequently and is less popular than *Swan Lake* (1877) and *Nutcracker Suite*, Tchaikovsky scholars agree that *Sleeping Beauty* is not only the most sophisticated of the three scores, but also the most effective on the stage. Unlike *Nutcracker Suite*, the composer did not compile a specific suite with the 31 original numbers, (it was at the discretion of the musician), the proposal of the numbers performed as a concerto takes into account Tchaikovsky's inspiration that found such an admirable balance between the need to play in order to 'serve' the narrative of the ballet, and the need for a strong, independent symphonic arrangement. When listening to it for the first time, what strikes one most is the richness and variety of the melodies that thematically 'describe' the protagonists in the fairy tale. Equally remarkable is the skill with which, starting with the Prologue, he creates two themes that are destined to give a characteristic lyrical and timbre body to the two contrasting characters in the fairy tale (the Lilac Fairy and the evil Carabosse Fairy); the same can be said of the skill with which he redevelops the music, with great cantabile leaps and enchanting colourful beauty. This also stands out in *Panorama*, a very delicate page that is



Foto di scena di *Carmen* di Georges Bizet, al Teatro La Fenice, 2017. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Calixto Bieito, scene di Alfons Flores, costumi di Mercè Paloma. Archivio storico del Teatro La Fenice.

the backdrop for Princess Désiré's journey towards the kingdom of *Sleeping Beauty*, under the guidance of the good-hearted Lilac Fairy. On the other hand, the Pas d'action and the majestic Waltz that concludes the wedding celebrations at the end of the ballet are more theatrical: one of the most enthralling cantabile ballet figurations that Tchaikovsky ever wrote.

Shortly after Mendelssohn's stay in Italy, one of the great debuts of Italian opera was Vincenzo Bellini's *Norma* on 26 December 1831 in Milan with a libretto by Felice Romani based on the tragedy *Norma, ou L'Infanticide* by Louis-Alexandre Soumet. The title that opened the 1832 Carnival and Lent season at Teatro alla Scala, Bellini's new opera received an indifferent reception owing to angry protests from members of the audience directed at both the composer and the soprano Giuditta Pasta. 'Casta diva' is described in the score as 'scene and cavatina' (because it is the aria presenting the protagonist) but it is actually much more than that. Not only because of the musical development in the whole scene that is set in the 'sacred Druid grove. In the centre is the oak tree of Irminsul, at the foot of which is the Druid stone that is used as an altar. In the distance hills and forests can be seen. It is night; fires can be seen in the distance in the woods.' With her song-prayer to the moon who accompanies the rite of gathering the sacred mistletoe, the unhappy high priestess Norma, mother of two children to the Roman proconsul Pollione, immediately establishes herself as a character who is both sweet but warlike, confirming her similarity with the classical



Foto di scena di *Carmen* di Georges Bizet, al Teatro La Fenice, 2017. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Calixto Bieito, scene di Alfons Flores, costumi di Mercè Paloma. Archivio storico del Teatro La Fenice.

figure of Medea, thus bearing out the adjective 'neoclassic' that is attributed to *Norma*, the Sicilian composer's masterpiece.

At the very heart of the second act of Bizet's *Carmen* (1875), is the aria by Don José, 'La fleur que tu m'avais jetée', which plays the same role in the plot as the Habanera sung by Carmen in the first act. The flower she threw in his face, mocking his indifference towards her femininity, is once again – withered but not without its seductive perfumed power – a symbol of a fate it is futile to rebel against. With the voice of an English horn that strikes up the so-called 'theme of destiny' to the harsh tremolo of the strings, this is what the orchestral introduction is saying. Don José's fidelity, the care with which he preserved that fragile flower – the only human 'presence' and a 'promise' during his imprisonment – is the first symptom of the folly of his love. The structure of the tenor's aria heightens this powerful, fatal sensation. Instead of supporting the two verses, Bizet constructs a vocal line that follows the text step by step. There are neither repetitions nor refrains. His free hand at invention results in a succession of new melodic patterns (there are five if we count the most evident) until it comes to the gliding on the long final D flat ('Carmen, je t'aime!') which the composer describes as 'sempre pianissimo'.

It is not difficult to see the similarities between *Carmen* and Mascagni's *Cavalleria Rusticana* (1890). The most obvious regards the ability to make the Mediterranean setting a primary emotive interlocutor rather than just a mere background of human tragedy. The Intermezzo comes from the opera by the same-named novel by Giovanni Verga which went on to become a theatre pièce (and outline for a film script); here Mascagni is able to condense the energy of a music that appears to be descriptive but is actually 'scenographic' despite the evocation of Sicilian landscapes in the first section entrusted to the song-lament of the oboe (which becomes a pastoral instrument), accompanied by a string quartet. Softened by melancholy, this song flares up radiantly in the ample melody with the whole orchestra in unison, characterising the second part of the symphonic interlude. The evocative ability of the music of the Intermezzo is irresistible, almost cinematographic, so much so, that it has often been used in Hollywood, making the most of its remarkable explosive features, for example in the finale of the third *Godfather*, and in the opening credits of *Raging Bull*. The delicate but suggestive waltz pattern behind 'Quando m'en vo' soletta' in Puccini's *Bohème* (1896) sums up in unforgettable music the sharp, vivacious female profile of Musetta, the festive high society nature of a Parisian Christmas Eve, and the seductive effect of the song on the clients at the Café Momus. And it is also an irresistible bait for Marcello, whose passion has not waned in the least. The fluttering melody, the soft but sharp support of the

accompaniment, the virtuosity required of the singer and its arrangement of colours and amusement, which is strategic in the narrative economy of the second act of *Bohème*, all combine to make it one of the most successful moments in Puccini's opera. To give an idea of the words he wanted (the music was already clear in his head), Puccini gave the librettist the metric pattern 'cocoricò-cocoricò-bistecca' and as a result Musetta's brief, barbed self-portrait in music is unbelievably effective: the stress of the song, the waltz-like sliding of the rhythm, and affected *rubato* suspensions on the words.

The two musical numbers from Puccini's *Turandot* (1926) are perfect examples. 'Nessun dorma!' is the moment when the Unknown Prince's challenge to the beautiful stone-cold princess in the second act, ('Dimmi il mio nome prima dell'alba, e all'alba vincerò') is becoming victorious reality as the light of day slowly appears ('Dilegua, o notte!'). We are at the beginning of the third act, beneath the never-ending oriental starry, moonlit night, when Calaf repeats his order: 'Nessun dorma!' which his court heralds repeat to the people in the hope that the night does not come to an end before the identity of the unknown Tartar prince has been discovered, thus saving the cruel virginity of the haughty Turandot. Musically speaking the passage is a sort of romance in which moments of great impetus are alternated with passages that are almost recited, melancholic retreats, and triumphant emphasis. It is no coincidence that 'Nessun dorma!' has been used as the soundtrack for secular and triumphal public ceremonies such as when the



Foto di scena di *Nabucco* di Giuseppe Verdi al PalaFenice al Tronchetto di Venezia, 2004; regia di Charles Roubaud, scene di Isabelle Partiot, costumi di Katya Duflot, allestimento dell'Opera di Montecarlo. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Italian aerobatics *Frecce Tricolori* fly over for the final time in their demonstrations or in football stadiums ever since the BBC appropriated it in 1990 as the signature tune for *live transmissions* of football world championships. The solution to the last riddle in the opera, the happy ending set 'in Peking, in the age of fairy tales,' is spoken by Turandot ('Conosco il nome dello straniero! Il suo nome è... Amor!') which leads to the spectacular concluding hymn in Puccini's unfinished score, composed and orchestrated by him up to Liù's Death. In the integration by Franco Alfano the music resumes the choral solemnity of the second act.

In Rossini's *Wilhelm Tell*, or rather *Guillaume Tell*, as one could read on the playbills of the Paris Opéra on 3 August 1929, nature bursts onto the stage, colouring the souls of the characters and the orchestra from the very first page of the score. Rossini's last work for the opera was a symphony and is not only an encyclopaedic opera-synthesis of the music language of the eighteenth and early nineteenth century, but also a bold investigation of the. We call it a symphony because it was written by an Italian. Had it been by a Viennese composer, it would have been called a symphonic poem. A newly created orchestral genre, the opening page of *Wilhelm Tell* is divided in a movement and rhapsody in four episodes. The Allegro strikes up immediately after the prelude whereas the delicate central pastoral scene is interrupted by trumpets, four horns, and the kettledrum that keeps the rhythm in Allegro vivace – a dactylic metre of the varied and galloping concluding episode that is repeated obsessively.

For many years the chorus 'Va pensiero' summed up *Nabucco*, or rather *Nabucodonosor*, as it was called in both Temistocle Solera's libretto and the autographed score, thus putting the former in the background. This was supported from 9 March 1842, the official date of the christening of Verdi's third opera at Teatro alla Scala, which became legend. At its première the final 'Immenso Jehova!' was played as an encore and that evening at the same time two myths exploded: that of 'Va pensiero', 'aria for sopranos, contraltos, tenors and basses' as Rossini so succinctly described it, catching the sense of the emotion and original music behind the massive chorus that sang a single melodic line in unison; and that of *Nabucco* as an opera that established Verdi's name once and for all. In the penultimate scene of the third Part, the public believed they were looking at themselves in the great chorus and in that group of Jews on the banks of the river Euphrates. And in those words, they understood not only their own worries and melancholy but also the hope and revolutionary 'fatidici vati' that their oppressed homeland was soon to be liberated: 'sì bella e perduta'.

Now we are in the second scene of the first act of Verdi's *La traviata* (1853). Violetta is throwing a party in her home in Paris and the shy Alfre-

do is asked to make a toast to the joys of wine, love, and pleasure: in other words, 'Libiamo ne' lieti calici'. The toast is in the same tempo as a waltz, the dance Verdi chose to give theatrical and musical substance to the Parisian demi-monde that acts as the backdrop for the love that blossoms between Violetta and Alfredo (and in the second act the true coldblooded egoism of that same society will be revealed in all its true force). Struck up by the soprano and then repeated by the tenor, all the guests gradually take part in the toast. The words and tone are in line with its joyful and convivial purpose but its sequence in the scene and the subtlety of the music make clear that any personal allusion by Alfredo is an ill-concealed declaration of love, and the first time he admits his passion for Violet, which he goes on to express in full in the next duet.



Foto di scena della *Traviata* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1979. Direttore Bruno Bartoletti, regia Enrico Colosimo, scene di Mario Ronchese, costumi di Salvatore Russo. Archivio storico del Teatro La Fenice.

TESTI VOCALI

VINCENZO BELLINI

***Norma*: «Casta diva»**

NORMA

Casta diva, che inargenti
queste sacre antiche piante,
a noi volgi il bel sembiante,
senza nube e senza vel.

Tempra tu de' cori ardenti,
tempra ancor lo zelo audace,
spargi in terra quella pace
che regnar tu fai nel ciel.

TUTTI

A noi volgi il bel sembiante,
senza nube e senza vel!

NORMA

Fine al rito; e il sacro bosco
sia disgombrò dai profani.
Quando il nume irato e fosco
chiegga il sangue dei romani,
dal druidico delubro
la mia voce tuonerà.

TUTTI

Tuoni; e alcun del popolo empio
non isfugga al giusto scempio;
e primier da noi percosso
il proconsole cadrà.

NORMA

Sì, cadrà... punirlo io posso...
(Ma punirlo il cor non sa.)

(Ah! Bello a me ritorna
del fido amor primiero;
e contro il mondo intiero
difesa a te sarò.

Ah! Bello a me ritorna
del raggio tuo sereno;
e vita nel tuo seno
e patria e cielo avrò.)

CORO

(Sei lento, sì, sei lento,
o giorno di vendetta;
ma irato il dio t'affretta
che il Tebro condannò!)

(testo di Felice Romani)

GEORGES BIZET

Carmen: «La fleur que tu m'avais jetée»

DON JOSÉ

La fleur que tu m'avais jetée,
Dans ma prison m'était restée,
Flétrie et sèche, cette fleur
Gardait toujours sa douce odeur;
Et pendant des heures entières,
Sur mes yeux, fermant mes paupières,
Ce cette odeur je m'enivrais...
Et dans la nuit je te voyais!

Je me prenais à te maudire,
A te détester, à me dire:
Pourquoi faut-il que le destin
L'ait mise là, sur mon chemin?
Puis je m'accusais de blasphème,
Et je ne sentais en moi-même,
Je ne sentais
Qu'un seul désir, un seul espoir:
Te revoir, ô Carmen, oui, te revoir!
Car tu n'avais eu qu'à paraître,
Qu'à jeter un regard sur moi,
Pour t'emparer de tout mon être...
O ma Carmen!
Et j'étais une chose à toi!
Carmen, je t'aime!

(testo di Henri Meilhac e Ludovic Halévy)

DON JOSÉ

Il fiore che m'avevi gettato,
m'era rimasto nella mia prigionie,
vizzo e appassito, questo fiore
serbava sempre il suo dolce profumo;
e durante lunghe ore,
chiudendo le palpebre sugli occhi,
m'inebriavo di quell'odore...
E ti vedevo nelle notti!

Mi mettevo a maledirti,
e detestarti, a dirmi:
perché il destino ha voluto
metterla sul mio cammino?
Poi mi dicevo blasfemo,
e non sentivo in me,
non sentivo
che una sola brama, una speranza sola:
rivederti, oh Carmen, sì, rivederti!
Perché t'era bastato apparire,
gettar su me un solo sguardo,
per impadronirti di tutto il mio essere...
Oh Carmen mia!
Ed ero una cosa tua!
Carmen, io t'amo!

WOLFGANG AMADEUS MOZART
***La clemenza di Tito: «Che del
 ciel che degli dei»***

CORO

Che del ciel, che degli dèi
 tu il pensier, l'amor tu sei,
 grand'eroe, nel giro angusto
 si mostrò di questo dì.
 Ma cagion di meraviglia
 non è già, felice agosto,
 che gli dèi chi lor somiglia
 custodiscano così.

(testo di Caterino Tommaso Mazzolà)

GIACOMO PUCCINI
La bohème: «Quando m'en vo'»

MUSETTA

Quando men vo, quando men vo soletta
 per la via
 la gente sosta e mira,
 e la bellezza mia tutta ricerca in me,
 ricerca in me da capo a piè.

Ed assaporo allor la bramosia
 sottil che dagli occhi traspira
 e dai palesi vezzi intender sa
 alle occulte beltà.
 Così l'effluvio del desìo tutta m'aggira
 felice mi fa!

E tu che sai, che memori e ti struggi,
 da me tanto rifuggi?
 So ben: le angosce tue non le vuoi dir,
 non le vuoi dir, so ben, ma ti senti morir!

(testo di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica)

GIACOMO PUCCINI
Turandot: «Nessun dorma»

IL PRINCIPE IGNOTO

Nessun dorma!... Tu pure, o Principessa,
 nella tua fredda stanza
 guardi le stelle
 che tremano d'amore e di speranza...

Ma il mio mistero è chiuso in me,
 il nome mio nessun saprà!
 Solo quando la luce splenderà...
 sulla tua bocca lo dirò, fremente!...

Ed il mio bacio scioglierà il silenzio
 che ti fa mia.

VOCI DI DONNE (*misteriose e lontane*)

Il nome suo nessun saprà...
 E noi dovremo, ahimè,
 morir!...

IL PRINCIPE IGNOTO

Dilegua, o notte!... Tramontate, o stelle!...
 All'alba vincerò!...

(testo di Giuseppe Adami e Renato Simoni)

GIUSEPPE VERDI

Nabucco: «**Va, pensiero, sull'ali dorate**»EBREI (*incatenati e costretti al lavoro*)

Va' pensiero sull'ali dorate,

va', ti posa sui clivi, sui colli,

ove olezzano tepide e molli

l'aure dolci del suolo natal!

Del Giordano le rive saluta,

di Sionne le torri atterrate...

Oh mia patria sì bella e perduta!

Oh membranza sì cara e fatal!

Arpa d'or dei fatidici vati,

perché muta dal salice pendi?

Le memorie nel petto raccendi,

ci favella del tempo che fu!

O simile di Solima ai fati

traggi un suono di crudo lamento,

o t'ispiri il Signore un concento

che ne infonda al patire virtù!

(testo di Temistocle Solera)

GIACOMO PUCCINI

Turandot: «**O padre augusto**»

TURANDOT

O padre augusto... Ora conosco il nome dello straniero...

(E fissando Calaf che è ai piedi della scala, finalmente, vinta, mormora quasi in un sospiro dolcissimo:)

Il suo nome è... Amore!

CALAF

(con un grido folle)

– Amore!

LA FOLLA

– O sole!

– Vita!

– Eternità!

– Luce del mondo è amore...

– È amor!

Il tuo nome, o principessa,

è luce

– È primavera...

– Principessa!

– Gloria!

– Amor!

(testo di Giuseppe Adami e Renato Simoni)

GIUSEPPE VERDI

La traviata: «Libiam ne' lieti calici»

ALFREDO

Libiam ne' lieti calici
che la bellezza infiora,
e la fuggevol ora
s'inebrii a voluttà.
Libiam ne' dolci fremiti
che suscita l'amore,
poiché quell'occhio al core
onnipotente va.
Libiamo; amor fra i calici
più caldi baci avrò.

TUTTI

Libiamo; amor fra i calici
più caldi baci avrò.

VIOLETTA

Tra voi saprò dividere
il tempo mio giocondo;
tutto è follia nel mondo
ciò che non è piacer.
Godiam, fugace e rapido
è il gaudio dell'amore;
è un fior che nasce e muore,
né più si può goder.
Godiam, c'invita un fervido
accento lusinghier.

TUTTI

Godiam, la tazza e il cantico
le notti abbellà e il riso;
in questo paradiso
ne scopra il nuovo dì.

VIOLETTA

La vita è nel tripudio...

ALFREDO

Quando non s'ami ancora.

VIOLETTA

Nol dite a chi l'ignora.

ALFREDO

È il mio destin così...

TUTTI

Godiam, la tazza e il cantico
le notti abbellà e il riso;
in questo paradiso
ne scopra il nuovo dì.

(testo di Francesco Maria Piave)



DANIEL HARDING

È il direttore artistico e musicale della Swedish Radio Symphony Orchestra, è stato direttore musicale dell'Orchestre de Paris dal 2016 al 2019 e direttore principale ospite della London Symphony Orchestra dal 2007 al 2017. Gli è stato conferito il titolo a vita di direttore onorario della Mahler Chamber Orchestra, con la quale ha lavorato per più di vent'anni. Nel 2020 è stato designato *conductor in residence* dell'Orchestre de la Suisse Romande per le stagioni 2021-2022 e 2022-2023. Collabora regolarmente con celebri formazioni come Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Dresden Staatskapelle, London Symphony Orchestra e l'Orchestra Filarmonica della Scala. Nel 2005 apre la stagione della Scala di Milano, dirigendo una nuova produzione di *Idomeneo*. Vi fa ritorno per dirigere *Salome*, *Il prigioniero*, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* (per il quale riceve il prestigioso premio della critica musicale Franco Abbiati), *Falstaff* e *Le nozze di Figaro*. Ha diretto *Ariadne auf Naxos*, *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro* al Festival di Salisburgo, con i Wiener Philharmoniker; *The Turn of the Screw* e *Wozzeck* alla Royal Opera House - Covent Garden; *Die Entführung aus dem Serail* alla Bayerische Staatsoper di Monaco; *Der fliegende Holländer* alla Deutsche Staatsoper di Berlino; *Die Zauberflöte* alle Wiener Festwochen; *Pelléas et Mélisande* alla Wiener Staatsoper e *Wozzeck* al Theater an der Wien. Profondamente legato al Festival di Aix-en-Provence, ha diretto nuove produzioni di *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *The Turn of the Screw*, *La traviata*, *Eugene Onegin* e *Le nozze di Figaro*. Nel 2002 ha ottenuto il titolo di Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres dal governo francese, e nel 2017 è stato nominato Officier Arts et Lettres. Nel 2012 è stato eletto membro della Royal Swedish Academy of Music. Nel 2021 ha ottenuto un CBE nei New Year Honours. È un provetto pilota d'aeroplano.



FEDERICA LOMBARDI

È una delle artiste più ricercate della giovane generazione, specializzata nei principali ruoli operistici mozartiani. Studia al Liceo Musicale Angelo Massini di Forlì ed entra poi a far parte dell'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici della Scala. Si aggiudica due volte il Concorso ASLICO oltre alla Francisco Viñas Competition di Barcellona e al Concorso Ottavio Ziino di Roma. Nel 2019 vince il Premio Abbiati per le sue molte interpretazioni mozartiane. Nel 2022 fa il suo debutto a Convent Garden come contessa nelle *Nozze di Figaro*, diretta da Antonio Pappano, ed esegue la stessa parte al Metropolitan, dove è applaudita anche come Elettra in *Idomeneo*. Recentemente ottiene molto successo il suo debutto come Amelia Grimaldi nel *Simon Boccanegra* all'Opéra di Liegi. L'anno precedente è stata donna Elvira in *Don Giovanni* al Teatro Real di Madrid, alla Wiener Staatsoper ha cantato la contessa nelle *Nozze di Figaro* in *streaming*, al Salzburger Festival ha debuttato come donna Elvira, diretta da Teodor Currentzis. Alla Berlin Staatsoper ha interpretato sia la contessa nelle *Nozze* che Fiordiligi in una nuova produzione di *Così fan tutte*, spettacoli entrambi diretti da Daniel Barenboim. Al Metropolitan di New York è stata ascoltata come Musetta nella *Bohème*. In precedenza è stato acclamato il suo debutto nel ruolo del titolo in *Anna Bolena* di Donizetti, diretta da Ion Marin alla Scala, dove ritorna anche come Musetta nella famosa edizione della *Bohème* creata da Franco Zeffirelli e dove nel 2019 debutta nei panni di Elettra in *Idomeneo*, diretta da Diego Fasolis.



FREDDIE DE TOMMASO

Ventinovenne italo-britannico, acquista rinomanza nel 2018, vincendo il primo premio, il premio Plácido Domingo e il premio Verdi alla Viñas International Singing Competition di Barcellona. Nel 2021 ha fatto di nuovo parlare di sé vestendo i panni di Cavaradossi in uno spettacolo della Royal Opera House, e divenendo così il più giovane tenore che abbia mai interpretato quel personaggio su quel palcoscenico. De Tommaso, che doveva eseguire il ruolo in un secondo momento, è entrato in scena dopo il primo intervallo, a causa di un malore del tenore, spingendo la stampa a dichiarare a gran voce che era nata una nuova stella. La stagione presente l'ha visto alla Royal Opera House come Rodolfo nella *Bohème* e alla Wiener Staatsoper come Macduff in *Macbeth*. La scorsa stagione ha debuttato alla Scala come Maurizio nell'*Adriana Lecouvreur* messa in scena da David McVicar; alla Wiener Staatsoper come Don José in *Carmen*; al Bol'shoj come Cavaradossi; alla Semperoper Dresden come Pinkerton e all'Arena di Verona come Alfredo. È anche tornato alla Bayerische Staatsoper per interpretare Macduff in *Macbeth*, e si veste da cantante italiano per *Der Rosenkavalier*, facendo così il suo debutto alla Staatsoper under den Linden di Berlino. Tra i suoi ruoli recenti, Cassio in *Otello* alla Royal Opera House sotto la guida di Pappano; Pinkerton, Macduff, cantante italiano e Ismaele in *Nabucco*, tutti alla Wiener Staatsoper. Dopo la laurea alla Royal Academy of Music e successivamente all'Opera Studio della Bayerische Staatsoper nel 2019, irrompe sulle scene come Cassio alla Royal Opera House.



SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

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

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

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI **Cristiano Beda**, **Salvatore Guarino**, **Andrea Rampin**

ARCHIVIO MUSICALE **Gianluca Borgonovi** *responsabile*, **Tiziana Paggiaro**, **Andrea Moro** ◇

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA **Costanza Pasquotti**, **Francesca Fornari** ◇,
Matilde Lazzarini Zanella ◇

UFFICIO STAMPA **Barbara Montagner** *responsabile*, **Elisabetta Gardin**, **Thomas Silvestri**,
Pietro Tessarin, **Alessia Pelliccioli**, **Elena Cellini** ◇

ARCHIVIO STORICO **Marina Dorigo**, **Franco Rossi** *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, **Liliana Fagarazzi**, **Marco Giacometti**,
Andrea Pitteri, **Andrea Baldresca**

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

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

Anna Trabuio, **Nicolò De Fanti**

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA **Monica Fracassetti**, **Andrea Giacomini**

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

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

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, **Lorenza Vianello**,

Giovanni Bevilacqua, **Dario Benzo** ◇, **Guido Marzorati** ◇, **Francesco Zarpellon** ◇

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione, nnp** altro direttore di scena e palcoscenico, Lucia Cecchelin *responsabile della programmazione*, Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso, Sara Polato ◇

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto

direttore allestimenti scenici, Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Andrea Muzzati capo macchinista, Mario Visentin vice capo reparto, Paolo De Marchi responsabile falegnameria, Mario Bazzellato Amorelli, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegon, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI Fabio Baretton *capo reparto*, Marino Perini vice capo reparto, Andrea Benetello vice capo reparto, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Luca Seno, Giacomo Tempesta, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto, nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin vice capo reparto, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Roberto Pirrò, Luca Potenza

INTERVENTI SCENOGRAFICI 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, Marina Liberalato, Paola Masè, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi *, Miriam Dal Don * ◇, Margherita Miramonti, Nicholas Myall, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Livio Salvatore Troiano, Demian Baraldi ◇, Margherita Busetto ◇, Francesco Lovato ◇

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Alessandro Ceravolo, Valentina Favotto, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti, Marta Violetta Nahon ◇

Viola Eleonora De Poi • ◇, Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, *vn* *, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Sabina Bakholdina ◇, Fiorenza Barutti ◇, Giuseppe Curri ◇, Marco Venturi ◇

Violoncelli Giuseppe Barutti • ◇, Francesco Ferrarini • ◇, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Enrico Graziani, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Giuseppe Massaria, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Michele Benzonelli ◇, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan, Angelica Gasperetti ◇, Nicola Ziliani ◇

Flauti Nicolò Manachino • ◇, Matteo Armando Sampaolo •, Fabrizio Mazzacua

Ottavino Fosca Briante ◇

Oboi Rossana Calvi •, Nicola Patrussi • ◇, Carlo Ambrosoli ◇

Corno inglese Angela Cavallo

Clarinetti Vincenzo Paci •, Federico Ranzato

Clarinetto basso Alessandro Muscatello ◇

Fagotti Lorenzo Fantini •, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Paolo Armato • ◇, Angelo Bonaccorso ◇, Tea Pagliarini, Chiara Taddei

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Alberto Capra, Eleonora Zanella

Tromboni Domenico Zicari •, Federico Garato

Trombone basso Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •,

Percussioni Barbara Tomasin •, Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole, Claudio Tomaselli ◇

Celesta Roberta Paroletti ◇

Arpa Maria Carolina Patrocino Coimbra ◇

Organo Andrea Chinaglia ◇

 CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani *maestro del Coro*, Andrea Chinaglia ◇ *altro maestro del Coro*

Soprani Nicoletta Andeliero, Serena Bozzo, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Carlotta Gomiero, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Letizia Pellegrino, Lucia Raicevich, Ester Salaro, Elisa Savino

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Marta Codognola, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori

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

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio Simone Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette

* primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

TEATRO LA FENICE CONCERTI DI CAPODANNO



2021-2022 (con Fabio Luisi, Pretty Yende, Brian Jagde).
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2020-2021 (con Daniel Harding, Rosa Feola, Xabier Anduaga).
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2019-2020 (Myung-Whun Chung, Francesca Dotto, Francesco Demuro, Luca Salsi, Valeria Girardello). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2018-2019 (con Myung-Whun Chung, Nadine Sierra, Francesco Meli).
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2017-2018 (con Myung-Whun Chung, Maria Agresta, Michael Fabiano).
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2016-2017 (con Fabio Luisi, Rosa Feola, John Osborn).
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2015-2016 (con James Conlon, Nadine Sierra, Celso Albello).
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2014-2015 (con Daniel Harding, Maria Agresta, Matthew Polenzani).
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2013-2014 (con Diego Matheuz, Carmen Giannattasio, Lawrence Brownlee)
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2012-2013 (con sir John Eliot Gardiner, Desirée Rancatore, Saimir Pirgu)
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2011-2012 (con Diego Matheuz, Jessica Pratt, Walter Fraccaro, Alex Esposito)
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2010-2011 (con Daniel Harding, Desirée Rancatore, Antonio Poli, Luca Pisaroni)
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2009-2010 (con sir John Eliot Gardiner, Anna Caterina Antonacci, Francesco Meli)
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2008-2009 (con Georges Prêtre, Mariella Devia, Massimiliano Pisapia).
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2007-2008 (con Roberto Abbado, Barbara Frittoli, Walter Fraccaro, Ferruccio Furlanetto)
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2006-2007 (con Kazushi Ono, Dimitra Theodossiou, Giuseppe Filianoti, Roberto Frontali, Massimo Quarta). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2005-2006 (con Kurt Masur, Fiorenza Cedolins, Joseph Calleja, Roberto Scandiuzzi). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2004-2005 (con Georges Prêtre, Annalisa Raspagliosi, Giuseppe Gipali).
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.



2003-2004 (con Lorin Maazel, Stefania Bonfadelli, Roberto Aronica).
Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

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

Supplemento a
La Fenice
Notiziario di informazione musicale culturale 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

concessionarie per la pubblicità
A.P. Comunicazione
VeNet comunicazioni

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

impaginazione: grafotech.it
finito di stampare nel mese di dicembre 2022
da Tipografia Imprimenda - Limena (PD)



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico
Giorgio Amata

Collegio Sindacale
Stefano Burighel, *Presidente*
Annalisa Andreetta
Paolo Trevisanato
Bruno Giacomello, *supplente*
Antonella Gori, *supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali
Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



**CIPRIANI[®]
FOOD**

Venezia 1931



CIPRIANI FOOD PANTRY

Live the Cipriani experience in your house, all year round.

Find out more



CIPRIANIFOOD.COM

zafferano



Bilia

Design Federico de Majo

“Sono profondamente legato a Venezia, la città dove sono nato e cresciuto, e ritengo importante sostenere La Fondazione Teatro La Fenice: un fulcro culturale che esprime gli stessi valori di elevazione della creatività che desidero trasmettere attraverso la progettazione di questi miei oggetti in vetro.”

“I am deeply attached to Venice, the city where I was born and raised, and I feel it is important to support the Fondazione Teatro La Fenice: a cultural hub that expresses the same values of elevated creativity that I wish to convey through the design of my glass objects.”

GALLERIE D'ITALIA

Un museo. Quattro sedi.

Milano | Napoli | Torino | Vicenza

Dove la cultura è dialogo
tra **arte** e **società**.

GALLERIEDITALIA.COM

GALLERIE D'ITALIA

INTESA  SANPAOLO