

130 YEARS
1892 - 2022



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

CHE CAFFÈ!
QUANDO È HAUSBRANDT LO SENTI



TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

**Visit the Theatre
and Maria Callas exhibition**

The Theatre is open every day
MON - SUN 9.30AM - 6PM

CELEBRATING MARIA CALLAS
100TH BIRTH ANNIVERSARY

2.12.2023

*Buon compleanno
Maria Callas!*

FENICE SERVIZI TEATRALI



BIGLIETTI/INFORMAZIONI E VENDITA | INFORMATION AND TICKETS

www.festfenice.com info@festfenice.com Tel. +39 041786672

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



THEMERCHANTOFVENICE.COM

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



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2022-2023
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

venerdì 18 novembre 2022

Falstaff

mercoledì 25 gennaio 2023

Satyricon

giovedì 16 marzo 2023

Ernani

venerdì 28 aprile 2023

Orfeo ed Euridice

giovedì 25 maggio 2023

Il trionfo del tempo e del disinganno

mercoledì 28 giugno 2023

Der fliegende Holländer

sabato 23 settembre 2023

Orlando furioso

venerdì 6 ottobre 2023

I due Foscari

Concerti della Stagione Sinfonica 2022-2023

trasmessi in diretta o differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 3 dicembre 2022)

Asher Fisch (sabato 10 dicembre 2022)

Charles Dutoit (sabato 17 dicembre 2022)

Ton Koopman (sabato 7 gennaio 2023)

Federico Guglielmo (venerdì 3 marzo 2023)

Donato Renzetti (venerdì 24 marzo 2023)

Myung-Whun Chung (venerdì 7 aprile 2023)

Dennis Russel Davies (venerdì 27 ottobre 2023)

FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE STAGIONE 2022-2023



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

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

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

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa³,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

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

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

*Incontri con l'opera
e con il balletto*

mercoledì 9 novembre 2022

LUCA MOSCA

Falstaff

mercoledì 11 gennaio 2023

LETIZIA MICHIELON E FRANCO BOLLETTA

La Dame aux camélias

lunedì 23 gennaio 2023

VITALE FANO

Satyricon

lunedì 6 febbraio 2023

GIANNI GARRERA

Il matrimonio segreto

martedì 7 febbraio 2023

PAOLO PINAMONTI

Il barbiere di Siviglia

venerdì 10 marzo 2023

MASSIMO CONTIERO

Ernani

lunedì 13 marzo 2023

GIOVANNI BATTISTA RIGON

Bach Haus

venerdì 21 aprile 2023

CARLA MORENI

Orfeo ed Euridice

lunedì 15 maggio 2023

ROBERTO GIAMBRONE

Lac

lunedì 22 maggio 2023

LUCA MOSCA

Il trionfo del tempo e del disinganno

venerdì 16 giugno 2023

FRANCESCO FONTANELLI

Der fliegende Holländer

martedì 19 settembre 2023

ALESSANDRO BORIN

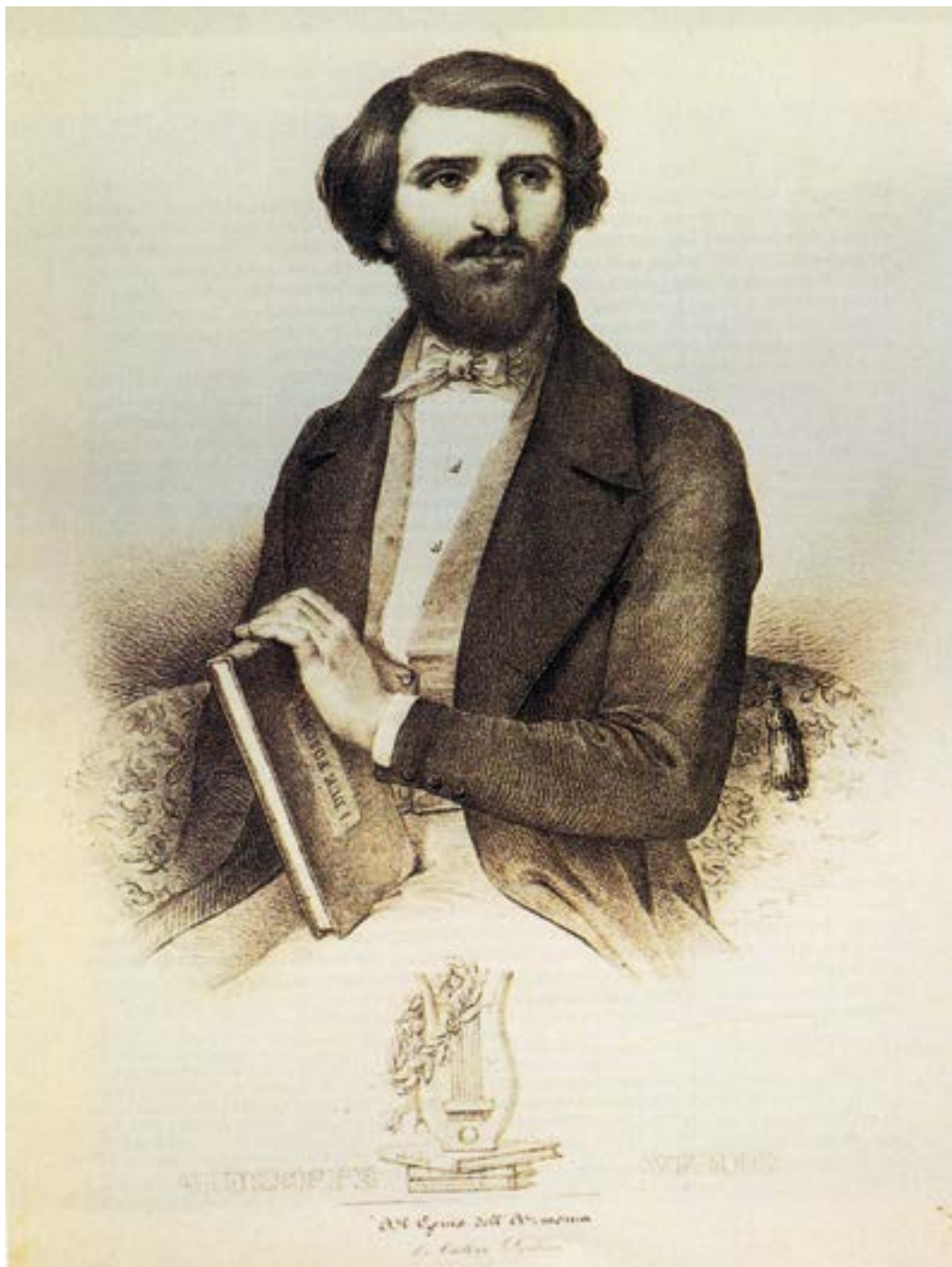
Orlando furioso

giovedì 28 settembre 2023

MASSIMO GASPARON PIZZI

I due Foscari

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



Angelo Balestra, Giuseppe Verdi con lo spartito dei Due Foscari; litografia, 1844 (Busseto, Casa Barezzi, Amici di Verdi).

VENEZIAMUSICA
e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2022-2023

I DUE FOSCARI

Teatro La Fenice

venerdì 6 ottobre 2023 ore 19.00 turno A

in diretta 

domenica 8 ottobre 2023 ore 15.30 turno B

martedì 10 ottobre 2023 ore 19.00 turno D

giovedì 12 ottobre 2023 ore 19.00 turno E

sabato 14 ottobre 2023 ore 15.30 turno C

main partner

INTESA  SANPAOLO

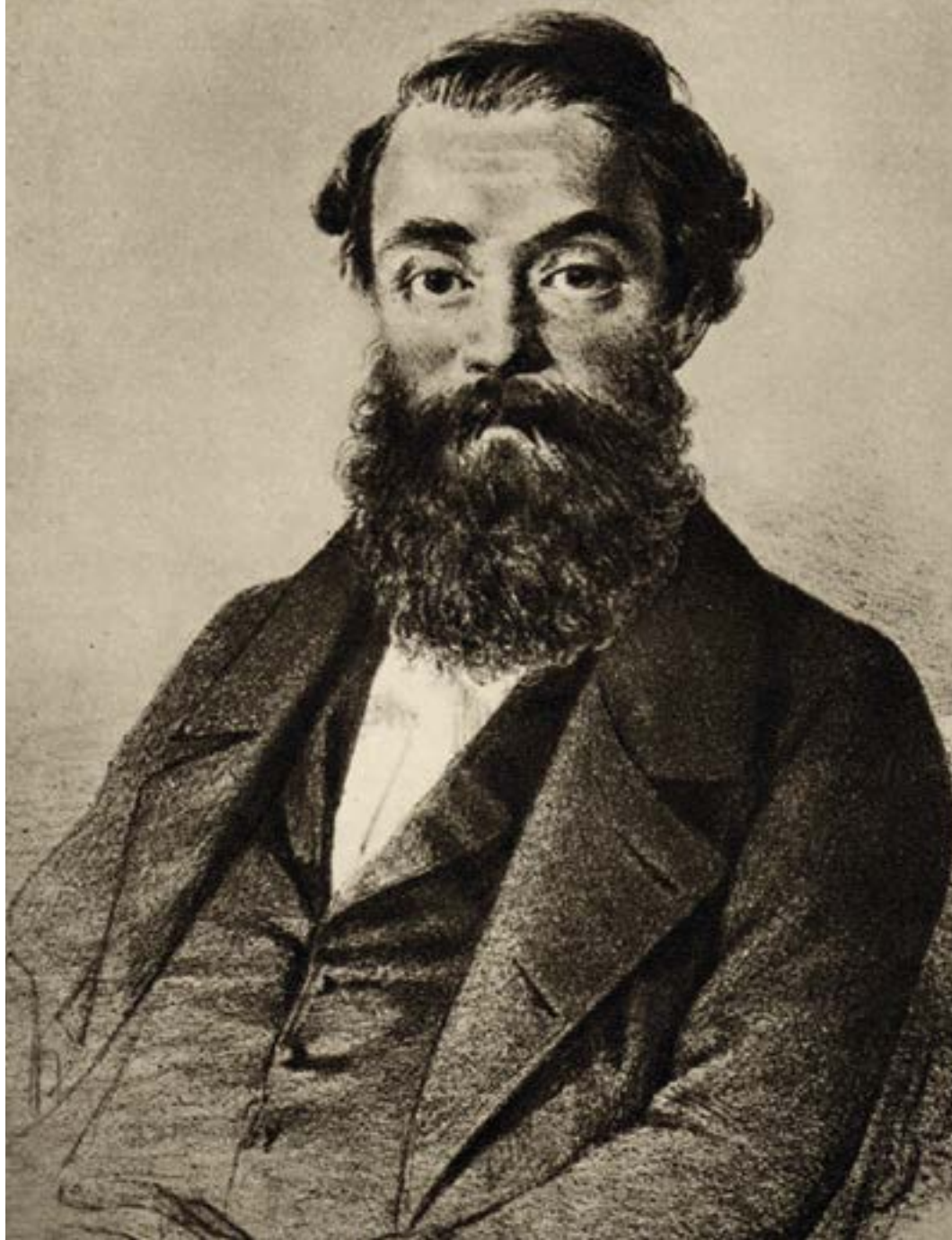


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Richard Westhall (1765–1836), ritratto di George Gordon Byron, 1813 (Londra National Portrait Gallery).

La locandina	13
<i>I due Foscari</i> in breve a cura di Leonardo Mello	15
<i>I due Foscari</i> in short	18
Argomento	21
Synopsis	24
Argument	27
Handlung	30
Il libretto	33
Una Venezia in Roma: nascita travagliata e artistica vitalità dei <i>Due Foscari</i> di Alessandro Roccatagliati	51
Guida all’ascolto di Alessandro Roccatagliati	65
Grischa Asagaroff: «Francesco Foscari, figura tragica e dolente» a cura di Leonardo Mello	70
Grischa Asagaroff: “Francesco Foscari, a tragic, woeful figure”	73
Sebastiano Rolli: «Tradurre l’azione drammatica in musica»	76
Sebastiano Rolli: “Translating dramatic action into music”	82
<i>I due Foscari</i> e la Fenice a cura di Franco Rossi	89
MATERIALI	
<i>I due Foscari</i> e Massimo Mila: estratti da un saggio d’annata	99
<i>The Two Foscari</i> di Lord Byron, una tragedia per la lettura di Leonardo Mello	101
CURIOSITÀ	
<i>I due Foscari</i> al cinema tra Byron e Verdi	104
Biografie	105
DINTORNI	
Una giornata di studi per raccontare <i>Venezia Opera Prima</i> , l’iniziativa di Luigi Nono dedicata ai giovani compositori del suo tempo	112



Francesco Maria Piave (1810-1876): il poeta muranese, oltre che per I due Foscari, realizzò per Giuseppe Verdi i libretti di Ernani, Attila, Macbeth, Il corsaro, Stiffelio, Rigoletto, La traviata, Simon Boccanegra, Aroldo e La forza del destino.

I DUE FOSCARI

tragedia lirica in tre atti

libretto di **Francesco Maria Piave**
da *The Two Foscari* di Lord Byron

musica di **Giuseppe Verdi**

prima rappresentazione assoluta: Roma, Teatro Argentina, 3 novembre 1844
edizione critica a cura di Andreas Giger
editore proprietario Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

<i>Francesco Foscari, doge di Venezia</i>	Luca Salsi
<i>Jacopo Foscari, suo figlio</i>	Francesco Meli
<i>Lucrezia Contarini, di lui moglie</i>	Anastasia Bartoli (6, 8, 12, 14/10) Marigona Qerkezi (10/10)
<i>Jacopo Loredano, membro del Consiglio dei Dieci</i>	Riccardo Fassi
<i>Barbarigo, senatore, membro della Giunta</i>	Marcello Nardis
<i>Pisana, amica e confidente di Lucrezia</i>	Carlotta Vichi
<i>Un fante del Consiglio dei Dieci</i>	Alessandro Vannucci (6, 10, 14/10) Victor Hernan Godoy (8, 12/10)
<i>Un servo del doge</i>	Antonio Casagrande (6, 10, 14/10) Enzo Borghetti (8, 12/10)

maestro concertatore e direttore

Sebastiano Rolli

regia

Grischa Asagaroff

scene e costumi Luigi Perego

light designer Valerio Tiberi

coreografo Cristiano Colangelo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

ballerini Elena Barsotti, Miriana Conte, Deborah Di Noto, Filippo Del Sal, Chiara Gagliardo, Giuseppe Giacalone, Luca Pirandello, Giovanni Spagnuolo

con sopratitoli in italiano e in inglese

allestimento Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; altro direttore di palcoscenico Sara Polato; altro maestro del Coro Andrea Chinaglia; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala Laura Colonello; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Paroletti; maestro alle luci Roberta Ferrari; assistente alla regia Mirko Rizzi; capo macchinista Andrea Muzzati; capo elettricista Fabio Baretin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; collaboratore dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Romeo Gava; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene, attrezzeria Maggio Musicale Fiorentino (Firenze); costumi Arrigo Costumi (Milano); calzature CTC Pedrazzoli (Milano); parrucche e trucco Michela Pertot (Trieste); sopratitoli e video Studio GR (Venezia)

I due Foscari in breve

a cura di Leonardo Mello

Dopo *Ernani*, andato in scena alla Fenice il 9 marzo 1844, durante la Stagione di Carnevale-Quaresima, Giuseppe Verdi si accinge a scrivere la sua sesta opera. Già un anno prima, nel 1843, aveva proposto alla Fenice un nuovo lavoro, basato su *The Two Foscari: An Historical Tragedy*, un dramma in versi e in cinque atti composto da Lord George Gordon Byron nel 1821. Proprio la 'venezianità' del tema – sono infatti narrate le tristi vicende del doge Francesco Foscari e del figlio Jacopo – lo induce a indirizzare questa nuova idea di melodramma al Teatro veneziano, come dimostrano le lettere inviate ai suoi vertici. Tra le altre cose scrive infatti: «Questo è fatto Veneziano, e potrebbe interessare moltissimo a Venezia; d'altronde è pieno di passione e musicabilissimo». Ma forse è proprio questo il motivo per cui l'istituzione lagunare declina l'offerta, ritenendo poco opportuno rivangare e portare in scena l'antico rancore che ai tempi dei fatti raccontati contrapponeva due famiglie patrizie, ancora all'epoca ben radicate in città, come i Loredan e appunto i Foscari (è questo il nucleo centrale dell'opera).

Il compositore, comunque, non rinuncia all'idea e dopo il successo ottenuto con *Ernani* si rivolge un'altra volta a Francesco Maria Piave per la stesura del libretto, intervenendo come farà anche in futuro con robusti suggerimenti in forma epistolare.

La scena è ambientata nel 1457. Il figlio del doge Francesco, Jacopo, esiliato in precedenza, torna a Venezia in modo illegale. Il Consiglio dei Dieci – uno tra gli organi politici più importanti della Serenissima – si riunisce per decidere della sua sorte. Jacopo era stato in passato ingiustamente accusato di omicidio, e dunque le opzioni che si presentano ai magistrati sono due: la morte o un nuovo esilio. Si opta per la seconda, forse alla fine la più crudele, anche perché non è concesso al condannato di condividere la sua sorte con la moglie, Lucrezia Contarini, e con i figli. Annientato dalla decisione del Consiglio e sicuro della sua innocenza, l'uomo muore prima che il vero autore del crimine, reo confesso, ammetta le sue colpe. Francesco, distrutto dalla perdita del figlio, ma rispettoso dello Stato che guida e dunque risoluto a rispettare le decisioni dei Dieci, subisce un'ulteriore umiliazione quando gli viene imposto di abbandonare la sua carica, su spinta di Loredano, acerrimo nemico dei Foscari. Anche il doge, sopraffatto dagli eventi, spira «d'angoscia», come recita il libretto di Piave. Il poeta, nella stesura del suo testo, trae ispirazione – oltre che dal dramma di Byron – anche da un'altra tragedia sul tema di autore italiano: *La famiglia Foscari* di Carlo Marengo, pubblicata a Torino nel 1835.



Marianna Barbieri Nini (1818-1887), prima interprete di Lucrezia nei *Due Foscari* di Giuseppe Verdi.

dio dell'Argentina Emilio Angelini, musicista che il compositore aveva già avuto modo di apprezzare in precedenza.

I due Foscari non è una delle opere più fortunate del bussetano, anche se determina un punto di svolta per la sua drammaturgia musicale. Già in fase di elaborazione lo stesso Verdi più volte scrive a Piave chiedendogli maggiore dinamismo: «Quello di Jacopo è un carattere debole e di poco effetto scenico [...]. A questa parte bisogna assolutamente rimediare, credilo a me caro il mio poeta gatto. Io gli darei in principio un carattere più energico». E in un'altra lettera, posteriore, ritorna sul tema: «D'altronde poi quel carattere di Foscari, ti ripeto, bisogna renderlo più energico». Tuttavia alcuni studiosi individuano

La composizione dei *Due Foscari* occupa Verdi, tornato a Milano e trasferitosi per alcuni periodi nella nativa Busseto, per tutta l'estate del 1844, e va in scena al Teatro Argentina di Roma il 3 novembre di quell'anno, per essere replicata l'anno successivo alla Scala, e successivamente in altre piazze importanti come Londra e Parigi, mentre a Venezia arriverà nel febbraio del 1847, dopo un lungo giro per le principali città italiane. Nel cast della prima assoluta figurano il tenore Giacomo Roppa (Jacopo), il soprano Marianna Barbieri Nini (Lucrezia), il basso Baldassarre Mirri (Loredano) e soprattutto il celebre baritono Achille De Bassini, che riveste i panni del doge Francesco Foscari. Sul po-

in questo sesto lavoro l'inizio, l'embrione di uno scarto rispetto ai precedenti, che condurrà poi, anni più tardi, alle vette di *Macbeth*, *Simon Boccanegra* e *Don Carlo*. E nuova appare anche l'attenzione alla caratterizzazione dei personaggi, in una visione d'insieme sempre più teatralmente efficace e musicalmente omogenea. La dimensione drammaturgica irrompe progressivamente nelle creazioni di Verdi, e nei *Due Foscari* alcuni scorgono le avvisaglie di quest'attitudine, che caratterizzerà i capolavori successivi.

Per quanto riguarda l'aspetto musicale, Massimo Mila scrive che «nella chiara struttura dei tre atti si determinano alcuni nuclei drammatici di ispirazione sostanzialmente nuova, in cui compie notevoli passi avanti quella mescolanza e fusione dell'aria chiusa e del recitativo in un discorso melodico continuo e docilmente plasmato sull'accidentato progresso dei sentimenti in gioco e delle passioni contrastanti. Mescolanza e fusione in un che di nuovo, una specie di declamazione melodica liberamente agitata, che non è più un cantare edonistico, tanto così per vezzeggiare l'orecchio, ma una melodia drammaticamente motivata».

Va citata, in conclusione, l'edizione critica, uscita per Ricordi nel 2017 e curata da Andreas Giger.

I due Foscari in short

After *Ernani*, which was staged at La Fenice on March 9, 1844 during the Carnival-Lent Season, Giuseppe Verdi set about writing his sixth opera. Already one year earlier, in 1843 he had proposed a new work to La Fenice, based on *The Two Foscari: An Historical Tragedy*, a drama in verse and five acts composed by Lord George Gordon Byron in 1821. Precisely because of the ‘Venetianness’ of the theme – in fact, it narrates the sad vicissitudes of Doge Francesco Foscari and his son Jacopo – he sent his new idea for an opera to La Fenice, as shown by the letters sent to the Theatre management. Among other things, he writes: “This is Venetian, and it could be of great interest in Venice; on the other hand, it is full of passion and very musicable”. But perhaps this is the very reason the Venetian institution declined the offer, considering it inappropriate to revive and stage the ancient resentment that at the time of the events set two patrician families – the Loredan and the Foscari families – that were still well-established in the city at that time against one another, (which was at the heart of the opera).

The composer, however, did not give up and after his success with *Ernani* he turned once again to Francesco Maria Piave, asking him to write the libretto, during which he made numerous suggestions in their ensuing correspondence.

The scene is set in 1457. Doge Francesco’s son, who has been exiled, has returned to Venice illegally. The Council of Ten, one of the Venetian Republic’s most important political bodies, is meeting to decide his fate. Jacopo had previously been unjustly accused of murder, so the magistrates therefore had two options: death or renewed exile. They opt for the second, perhaps in the end the cruelest, also because his wife, Lucrezia Contarini, and his children are not allowed to go into exile with the accused. Shattered by the Council’s decision and certain of his innocence, the man dies before the real perpetrator of the crime, a self-confessed criminal, admits his guilt. Distraught by the loss of his son, but respectful of the State he leads and therefore determined to respect the decisions of the Ten, Francesco suffers further humiliation when he is forced to abandon his position at the urging of Loredano, an arch-enemy of the Foscari family. Overwhelmed by the events, the doge also takes his last breath “in anguish”, as it says in Piave’s libretto. In the drafting of his text, the poet not only draws inspiration from Byron’s play, but also from another tragedy on the same subject by an Italian author: *La famiglia Foscari* by Carlo Marengo, published in Turin in 1835.



Achille De Bassini (1819–1891), primo interprete di Francesco Foscari nei Due Foscari di Giuseppe Verdi.

After his return to Milan, Verdi worked on the composition of *I Due Foscari* throughout the summer of 1844 when he also spent some periods in his native Busseto. It debuted at Teatro Argentina in Rome on 3 November of that year, after which it was staged the following year at La Scala, and then in other important opera houses such as London and Paris. It was not until February 1847, after a long tour of the main Italian cities that it actually came to Venice. The cast of the premiere included the tenor Giacomo Roppa (Jacopo), the soprano Marianna Barbieri Nini (Lucrezia), the bass Baldassarre Mirri (Loredano) and above all the famous baritone Achille De Bassini, who played the role of Doge Francesco Fos-

cari. Holding the baton at Teatro Argentina was Emilio Angelini, a musician that the composer had already worked with in the past.

I due Foscari was not one of Verdi’s most successful works, even if it was actually a turning point in his musical dramaturgy. While Piave was already working on it, he wrote to him several times, asking him to make it more dynamic: “Jacopo’s character is weak and of little scenic effect. This part must absolutely be remedied, believe me dear my poet. Basically, I would make his character more energetic.” And in another later letter, he goes back to the subject: “On the other hand, as I said before, that character of Foscari must be made more energetic.” Nevertheless, some music critics identify this sixth work as the beginning,

the embryo of a departure from his previous works, which will then lead, years later, to the successes of *Macbeth*, *Simon Boccanegra* and *Don Carlo*. Another innovative aspect is the attention he pays to the characterisation of the figures, as an increasingly effective and musically homogeneous whole. The dramatic dimension comes progressively to the fore in Verdi's creations, and according to some, signs of this are to be seen in *IDue Foscari* and are to characterise his subsequent masterpieces.

With regard to the music, Massimo Mila writes that “the clear structure of the three acts reveals some dramatic nuclei that are of substantially new inspiration, in which that mixture and fusion of the closed aria and the recitative in a continuous and docilely shaped melodic discourse on the rough path of the feelings at stake and the conflicting passions makes considerable progress. Mixing and blending with a hint of the innovative, it is a kind of freely agitated melodic declamation, which is no longer hedonistic singing just to delight the ear, but a dramatically motivated melody”.

In conclusion, the critical edition, published by Ricordi in 2017 and edited by Andreas Giger, should be cited.

Argomento

ATTO PRIMO

In una sala del Palazzo Ducale di Venezia tutto è pronto per la seduta del Consiglio dei Dieci; l'alto consesso si deve riunire per giudicare Jacopo Foscari, figlio dell'ottuagenario doge Francesco Foscari, già due volte punito con l'esilio per aver allacciato rapporti con governi stranieri ostili alla Repubblica Veneta e soprattutto perché accusato di essere il mandante dell'assassinio di Ermolao Donato, capo del Consiglio che gli inflisse la prima condanna. Ad aggravare la posizione di Jacopo ha indubbiamente contribuito un messaggio da lui diretto a Francesco Sforza, duca di Milano, con cui chiedeva a questi di intercedere in suo favore presso il governo della Serenissima; ora il giovane, tornato in patria per assistere al processo, è turbato all'idea di dover comparire in catene dinanzi al padre, e la certezza di poter dimostrare la propria innocenza appare offuscata dal timore del nefasto ascendente che potrà esercitare in seno al Consiglio un suo autorevole membro, Jacopo Loredano, da anni acerrimo avversario dei Foscari ai cui intrighi egli attribuisce la mancata elezione del padre alla suprema magistratura e la successiva tragica scomparsa di due suoi fratelli.

Lucrezia Contarini, la giovane sposa di Jacopo, attende con ansia il verdetto dei giudici; trova solo conforto nella preghiera e, gettatasi in ginocchio, invoca la giustizia divina perché soccorra l'innocente nell'estrema prova. Ma la notizia della conferma della condanna le viene recata da una dama del suo seguito; reprimendo a stento i singhiozzi, decide di recarsi dal doge e di ricorrere alla sua autorità per ottenere la revoca della sentenza.

Dopo la seduta, i membri del Consiglio dei Dieci e alcuni senatori commentano il verdetto pronunciato a carico di Jacopo Foscari e confermano i criteri di severità da adottare contro chiunque osi attentare alle leggi della Serenissima.

Nei suoi appartamenti il doge appare profondamente abbattuto: da tanti anni a capo della Repubblica e ormai al tramonto della sua lunga esistenza, deve ora assistere, senza poter intervenire come gli suggerirebbe l'impulso paterno, alle dolorose vicende in cui si è trovato coinvolto Jacopo, l'unico figlio rimastogli. Anche le aspre parole di Lucrezia, venuta a implorare la sua mediazione perché venga cancellata la crudele sentenza che colpisce entrambi nel loro affetto di padre e di sposa, contribuisce ad aumentare la sua profonda amarezza; egli non è in grado di intromettersi nelle decisioni del Consiglio, deve compiere sino in fondo il suo penoso dovere.



I due Foscari di Giuseppe Verdi, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, maggio 2022. Direttore Carlo Rizzi, regia di Grigori Yablonsky, scene e costumi di Luigi Perego (foto di Michele Monasta).

ATTO SECONDO

In una cella sotterranea Jacopo, adagiato sopra un giaciglio, medita sconfortato sul proprio destino; al colmo della disperazione, gli sembra di intravedere, nell'oscurità che lo circonda, alcune forme umane minacciarlo di morte. Si abbatte a terra sfinito e si scuoterà solo al sopraggiungere di Lucrezia, venuta a consolarlo nel drammatico momento; ella cercherà ancora con ogni mezzo di sottrarlo alla dura condanna e, qualora non riuscisse nell'intento, chiederà di condividere la sua sorte. Anche il doge, accompagnato da un servo, discende nella cella; egli vuole assicurare il figlio che l'affetto per lui è rimasto intatto, malgrado l'ardua prova sostenuta, e sono sufficienti queste parole perché Jacopo si senta sollevato e disposto ad affrontare il sacrificio che gli è stato imposto. Frattanto Loredano con alcuni fanti del Consiglio è apparso sull'uscio; egli fissa con malcelato disprezzo i due Foscari, quindi intima a Jacopo di seguirlo: lo attendono i Dieci per notificargli ufficialmente la sentenza e renderla esecutiva.

Il Consiglio dei Dieci è di nuovo riunito e all'assemblea partecipa anche il doge; gli sguardi di tutti sono fissati su di lui e la sua ansia e l'intimo turbamento non sfuggono ad alcuno. Giunge finalmente Jacopo, circondato dalle guardie: scorre con crescente agitazione il dispositivo che conferma la condanna e inutilmente il padre, cui egli si rivolge, cerca di indurlo alla rassegnazione. Sta per allontanarsi dall'aula allorché fa il suo ingresso Lucrezia: disperata e ormai disposta a tutto, ha portato con sé i suoi due figlioli per impietosire e convincere i giudici a consentirle di condividere la sorte dello sposo. Ma ogni tentativo si rivela inutile e Jacopo viene trascinato via fra le lacrime dei suoi: dall'alto del trono ove ha presieduto l'assemblea il doge, profondamente commosso, reprime a stento i propri sentimenti di pietà.

ATTO TERZO

Gruppi di maschere affollano la piazzetta di San Marco, mentre sulla laguna alcuni gondolieri gareggiano con le loro imbarcazioni. L'atmosfera è festosa, ma sarà presto offuscata da squilli di tromba provenienti dal Palazzo Ducale; il portale poi si spalanca e ne escono alcuni membri del Consiglio, fra cui Loredano, che precedono Jacopo Foscari. Questi, circondato da un drappello di armati, si avvia verso la riva ove l'attende la galea che dovrà condurlo in esilio a Candia; ma prima di salire sul battello, egli si rivolge ancora una volta a Lucrezia che l'ha seguito sin lì per dargli l'ultimo addio. Straziante è il commiato fra i due, anche se Jacopo si sforza di apparire sereno e di infondere nell'animo della moglie la necessaria rassegnazione; devono però alla fine separarsi e mentre Jacopo, sempre attorniato dalle guardie, sale a bordo del battello, Lucrezia si abbatte a terra disperata.

Il vecchio doge riflette sugli ultimi eventi e piange sulla sorte del figlio che sa di non poter più rivedere, allorché un senatore, sopraggiunto in preda a intensa agitazione, gli reca la notizia che il vero assassino di Ermolao Donato ha confessato la verità in punto di morte scagionando Jacopo Foscari. Il doge appare quasi fuori di sé dalla gioia, ma è troppo tardi: Lucrezia, senza più lacrime, gli annuncia che Jacopo stesso non ha retto al dolore per la crudele separazione ed è spirato a bordo della galea che avrebbe dovuto condurlo in esilio. Le sventure del vecchio Foscari non sono ancora finite; gli chiedono infatti udienza i membri del Consiglio dei Dieci, a nome dei quali Loredano gli intima di dimettersi dalla suprema carica della Repubblica. Foscari cerca di resistere, non intendendo sottostare a quella che ritiene un'autentica violenza, ma alla fine deve cedere: rimette le insegne dogali ai senatori, poi chiama a sé Lucrezia e si allontana dalla sala in preda a profonda amarezza. Ma sulla soglia lo trattiene il suono delle campane che annunciano al popolo la nomina del suo successore; il vecchio cuore non regge a tanta emozione ed egli si abbatte a terra esanime.

Synopsis

ACT ONE

In a room in the Doge's Palace in Venice everything is ready for the session of the Council of Ten. They have been summoned to judge Jacopo Foscari, son of the octogenarian doge Francesco Foscari. He has already been exiled twice for having established relations with foreign governments who were hostile to the Venice Republic but also and above all because he is accused of being behind the murder of Ermolao Donato, head of the Council that sent him into exile for the first time. Jacopo's position was certainly aggravated by a message he sent to Francesco Sforza, Duke of Milan, in which he asked him to intercede on his behalf with the government of the Serenissima. Having returned to his homeland to attend the trial, the young man is worried about having to appear before his father in chains. He is unsure he will be able to prove his innocence owing to the ominous influence of one of the authoritative members of the Council, Jacopo Loredano, who for years has been an arch enemy of the Foscari family and who he believes is responsible for the fact his father was not elected to the supreme magistracy and the later tragic deaths of two of his brothers.

Lucrezia Contarini, Jacopo's young wife, is anxiously awaiting the outcome of the trial. Her only comfort is prayer and, going down on her knees, she invokes divine justice to be merciful towards this innocent man. But one of her ladies-in-waiting brings her news he has been sentenced to exile so, trying to stifle her tears, she decides to go to the doge and ask him to use his authority to have the sentence overturned.

After the session, the members of the Council of Ten and several senators discuss the verdict pronounced on Jacopo Foscari and agree that anyone who dares to go against the laws of the Serenissima should be dealt with severely.

In his apartments the doge is extremely dejected: head of the Republic for years, his life is now drawing to a close and he has to witness the distressing events in which the only son he has left, Jacopo, is embroiled in without being able to intervene as his fatherly instinct would like. The profound bitterness he feels was made worse by Lucrezia's harsh words, when she came and implored him to intervene and overturn the cruel sentence that would hurt both father and wife, as he is unable to intervene in the Council's decisions, and has to carry out his duty to the bitter end.



I due Foscari di Giuseppe Verdi, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, maggio 2022. Direttore Carlo Rizzi, regia di Grischa Asagaroff, scene e costumi di Luigi Perego (foto di Michele Monasta).

ACT TWO

In an underground cell, lying on a pallet Jacopo is reflecting in desolation on his fate; overcome with desperation, in the darkness around him he thinks he can see some human forms threatening to kill him. He falls to the ground in exhaustion, and only comes to when Lucrezia arrives, who has come to console him in his hour of need. She says that she will try once again to have his harsh sentences overturned, and should she fail, she will ask to be able to share his fate. Accompanied by a servant, the doge also comes to the cell. He wants to reassure his son that his love for him remains unchanged, despite the bitter test they have been subjected to. Thanks to these words Jacopo is relieved and feels he is able to face the sacrifice that has been imposed on him. In the meanwhile, Loredano and some of the Council members appear at the door; he stares at the two Foscari with contempt, and then tells Jacopo to follow him: the Ten are awaiting him to inform him officially of his sentence, and carry it out.

The Council of Ten is meeting yet again, and this time the doge is also taking part; everyone is staring at him, and his anxiety and inner turmoil do not escape anyone. Surrounded by guards, Jacopo finally arrives, and his agitation only increases as his sentence is confirmed. In vain, his father urges him to resign himself to his fate. He is about to leave the hall when Lucrezia arrives: desperate and now willing to do anything, she has brought her young children with her in the hope the judges will take pity and allow them to share her husband's fate. However, her attempt is in vain, and Jacopo is dragged away while his family look on in tears. From the height of the throne where he presided the assembly, the doge, now visibly moved, has difficulty hiding his emotion.

ACT THREE

The Piazzetta of San Marco is full of masked groups while gondoliers are racing one another in their gondolas on the lagoon. The atmosphere is festive but is soon to be dampened by the sound of trumpets from the Doge's Palace. The entrance opens and some of the Council members come out, including Loredano who is walking ahead of Jacopo Foscari. Surrounded by a group of armed soldiers, the latter heads towards the waterfront where the galley that is to take him to his exile in Candia is waiting. Before going aboard, however, he turns once again to Lucrezia who has come to say her final farewell. Although Jacopo forces himself to appear serene and thus help his wife resign herself to the inevitable, the leave-taking between them is heart-breaking. They are finally forced to separate and while Jacopo goes aboard the galley, surrounded by guards, Lucrezia throws herself to the ground in desperation.

The elderly doge is reflecting back on recent events and lamenting the fate of his son, who he knows he will never see again, when a highly agitated senator arrives, telling him that the person who really murdered Ermolao Donato confessed on his deathbed, clearing Jacopo Foscari. The doge is almost beside himself with joy, but it is too late: with no more tears left to cry, Lucrezia tells him that the cruel separation was too much for Jacopo and he drew his last breath on the galley that was meant to take him to exile. The aged Foscari's misfortunes are not yet over: the members of the Council of Ten are asking him for an audience, and it is in their name that Loredano tells him he must give up his position as doge. Not intending to be subjected to what he sees as real violence, Foscari tries to resist but in the end, he has to give in: he returns the dogal insignia to the senators and then summons Lucrezia before leaving the hall overcome with profound bitterness. However, he is stopped at the threshold by the sound of bells announcing his successor. His aged heart cannot take such emotion and he collapses lifeless on the ground.

Argument

PREMIER ACTE

Dans une salle du Palais des Doges à Venise, tout est prêt pour la réunion du Conseil des Dix qui doit juger Jacopo Foscari, fils du doge octogénaire Francesco Foscari. Jacopo a déjà été condamné deux fois à l'exil pour avoir eu des contacts avec des gouvernements étrangers hostiles à la République de Venise. Mais il est surtout accusé d'être le commanditaire du meurtre d'Ermolao Donato, chef du Conseil qui lui avait infligé sa première condamnation. Ce qui a certainement contribué à aggraver la situation de Jacopo, c'est un message qu'il a fait parvenir à Francesco Sforza, duc de Milan, pour lui demander d'intercéder en sa faveur auprès du gouvernement de la République Sérénissime. Maintenant, le jeune homme qui est revenu dans sa patrie pour être présent à son procès, est troublé à l'idée de devoir se présenter chargé de chaînes devant son père. D'autre part, il lui semble incertain de pouvoir démontrer son innocence, car il craint l'influence néfaste que pourra exercer Jacopo Loredano au sein du Conseil, en tant que membre parmi les plus influents. Depuis des années, il s'agit d'un adversaire implacable des Foscari, car il estime qu'ils sont responsables de l'échec de son père, dont l'élection à la magistrature suprême n'avait pas donné le résultat escompté, ainsi que de la disparition tragique de ses deux frères.

Lucrezia Contarini, la jeune épouse de Jacopo attend le verdict des juges avec anxiété. Elle ne trouve un peu de réconfort que dans la prière : agenouillée, elle invoque la justice divine pour qu'elle vienne en aide à son mari innocent lors de cette épreuve. Mais la nouvelle de la confirmation de la condamnation lui est transmise par une dame de compagnie. Réprimant difficilement ses sanglots, elle décide de se rendre chez le doge et de faire appel à son autorité pour obtenir la révocation de la sentence.

Après la réunion, les membres du Conseil des Dix et quelques sénateurs commentent le verdict prononcé contre Jacopo Foscari et confirment les critères de sévérité à adopter contre ceux qui osent enfreindre les lois de la République Sérénissime.

Dans ses appartements, le doge se sent profondément abattu. Depuis de nombreuses années, il est à la tête de la République et, maintenant, vers la fin de sa longue existence, il doit assister sans pouvoir intervenir comme le lui suggérerait son instinct paternel à des événements douloureux impliquant son fils unique, Jacopo. La dureté des paroles de Lucrezia, venue implorer sa médiation pour annuler la sentence qui les frappe tous les deux



I due Foscari di Giuseppe Verdi, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, maggio 2022. Direttore Carlo Rizzi, regia di Grischa Asagaroff, scene e costumi di Luigi Perego (foto di Michele Monasta).

dans leurs sentiments de père et d'épouse, ne fait qu'augmenter son amertume. Il n'est pas en mesure d'intervenir dans les décisions du Conseil et doit accomplir son pénible devoir jusqu'au bout.

DEUXIÈME ACTE

Dans un cachot souterrain, Jacopo est allongé sur un grabat et médite sur son destin, au comble du découragement et du désespoir. Dans l'obscurité qui l'entoure, il lui semble apercevoir des formes humaines qui le menacent de mort. Il git au sol, épuisé, et ne réagit qu'à l'arrivée de Lucrezia, qui est venue le consoler dans ces moments dramatiques. Elle l'assure qu'elle essaiera encore par tous les moyens de le soustraire à sa condamnation: si elle ne peut pas atteindre son but, elle demandera à partager son sort. Le doge, accompagné d'un serviteur, entre dans le cachot, lui aussi. Il veut rassurer son fils sur le fait que son affection pour lui est restée intacte, malgré la dure épreuve qu'ils doivent soutenir. Ces mots réussissent à soulager Jacopo qui se déclare disposé à affronter le sacrifice qui lui a été

imposé. Entre temps, Loredano fait son apparition sur la porte, accompagné de fantassins du Conseil. Il regarde les deux Foscari avec un dédain qu'il a du mal à dissimuler, puis intime à Jacopo de le suivre : les Dix l'attendent pour lui notifier officiellement la sentence et donner lieu à l'exécution.

Le Conseil des Dix est à nouveau réuni et le doge participe à l'assemblée, lui aussi. Tous les regards se dirigent vers lui : son angoisse et son trouble ne peuvent échapper à personne. Jacopo arrive enfin, entouré de gardes. Il fait preuve d'une agitation croissante lors de la confirmation de sa condamnation et son père, vers lequel il se tourne, essaie vainement de l'induire à la résignation. Il est sur le point de quitter la salle lorsque Lucrezia fait son apparition. Désespérée et désormais prête à tout, elle est arrivée avec ses deux enfants pour essayer d'apitoyer les juges et de les convaincre de leur permettre de partager le sort de son époux. Mais toute tentative est vaine et Jacopo est entraîné par les gardes malgré les larmes de ses proches. Du haut du trône où il a présidé l'assemblée, le doge est trop ému pour réussir à cacher ses sentiments.

TROISIÈME ACTE

Des groupes de personnages masqués envahissent la *piazzetta* de Saint Marc, alors que des gondoliers, prenant part à une régata dans la lagune, s'affrontent sur leurs embarcations. L'atmosphère est joyeuse, mais elle sera bientôt troublée par le son des trompettes venant du Palais des Doges. Le portail s'ouvre et quelques membres du Conseil en sortent, entre autres Loredano qui devance Jacopo Foscari. Celui-ci, entouré d'hommes armés, se dirige vers la rive où l'attend la galère qui devra le transporter jusqu'à Candia, où il devra rester en exil. Avant de monter sur le bateau, il s'adresse encore une fois à Lucrezia qui l'a suivi pour un dernier adieu. La séparation est déchirante, même si Jacopo essaie de rester serein et de transmettre à sa femme la résignation nécessaire. Ils doivent finir par se séparer : tandis que Jacopo, toujours entouré de gardes, monte sur le bateau, Lucrezia s'écroule, complètement désespérée.

Le vieux doge réfléchit sur les derniers événements et pleure sur le sort de son fils qu'il sait de ne plus jamais revoir. Un sénateur arrive alors en proie à une vive agitation, pour lui annoncer que le véritable assassin a avoué la vérité avant de mourir, disculpant ainsi Jacopo Foscari. Le doge est fou de joie, mais il est trop tard. Lucrezia, n'a plus de larmes pour lui annoncer que Jacopo n'a pas résisté à la douleur de la séparation et qu'il est mort à bord de la galère qui devait le faire arriver sur les lieux de son exil. Mais les malheurs du vieux Foscari ne sont pas encore finis. Les membres du Conseil des Dix lui demandent en effet une audience, et Loredano lui intime de démissionner de la fonction suprême de la République. Foscari essaie de résister, car il n'a pas l'intention de se plier à ce qu'il estime être une véritable injustice, mais il finit par devoir céder. Il remet ses ornements de Doge aux sénateurs, puis il appelle Lucrezia et s'éloigne de la salle en proie à une profonde amertume. Il est retenu sur le seuil par le son des cloches qui annoncent au peuple la nomination de son successeur. Son vieux cœur ne peut résister à l'émotion: il s'écroule, inanimé.

Handlung

ERSTER AKT

Im Dogenpalast in Venedig wird die Sitzung des Zehnerrats einberufen, denn das hohe Gremium muss über Jacopo Foscari urteilen. Der Sohn des achtzigjährigen Dogen Francesco Foscari war bereits zweimal mit Verbannung bestraft worden, weil er Beziehungen zu ausländischen Regierungen unterhielt, die der Republik Venedig feindlich gesinnt waren. Außerdem wird er beschuldigt, der Anstifter der Ermordung von Ermolao Donato zu sein. Dieser hatte den Rat geleitet, der das erste Urteil über ihn verhängte. Jacopos Lage hat sich verschlechtert, weil er den Herzog von Mailand Francesco Sforza gebeten hat, bei der Regierung der Serenissima zu seinen Gunsten zu intervenieren. Nun ist der junge Mann, der nach Hause zurückgekehrt war, um dem Prozess beizuwohnen, verzweifelt bei dem Gedanken, in Ketten vor seinem Vater erscheinen zu müssen. Die Gewissheit, seine Unschuld beweisen zu können, wird getrübt durch die Furcht vor dem unheilvollen Einfluss, den Jacopo Loredano, ein wichtiges Mitglied des Rates, ausüben könnte. Jener ist seit Jahren ein erbitterter Gegner der beiden Foscari und beschuldigt sie, durch Intrigen dafür verantwortlich zu sein, dass sein Vater nicht in das höchste Richteramt gewählt wurde und dass zwei seiner Brüder auf tragische Weise ums Leben kamen.

Lucrezia Contarini, die junge Gemahlin von Jacopo, erwartet mit Sorge das Urteil der Richter. Sie findet Trost im Gebet und kniet sich nieder. Lucrezia fleht um göttliche Gerechtigkeit in der Hoffnung, sie könne dem Unschuldigen in dieser schweren Stunde helfen. Aber eine Dame aus ihrem Gefolge überbringt ihr die Bestätigung der Verurteilung. Mit Vehemenz unterdrückt sie ihr Schluchzen und beschließt, zum Dogen zu eilen, um mit seiner Autorität die Widerrufung der Strafe zu erreichen.

Im Anschluss an die Sitzung besprechen die Mitglieder des Zehnerrates und einige Senatoren das Urteil, welches gegen Jacopo Foscari gefällt wurde. Die Ratsherren bekräftigen, dass gegen jeden, der es wagt, die Gesetze der Serenissima anzugreifen, Strenge walten muss.

Der Doge ist in seinen Privatgemächern und wirkt zutiefst niedergeschlagen. Nach vielen Jahren an der Spitze der Republik ist er nun in der Dämmerung seiner langen Existenz. Als Vater würde er gerne eingreifen, doch als Doge muss er die tragischen Ereignisse, in die sein einziger verbliebener Sohn Jacopo verwickelt ist, mitansehen. Lucrezia bittet



I due Foscari di Giuseppe Verdi, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, maggio 2022. Direttore Carlo Rizzi, regia di Grischa Asagaroff, scene e costumi di Luigi Perego (foto di Michele Monasta).

ihn um Vermittlung, damit das grausame Urteil, das sie beide als Vater und Ehefrau bitter trifft, aufgehoben wird. Ihre harten Worte treffen den Dogen und verschlimmern seine tiefe Verzweiflung. Er ist nicht in der Lage, in die Entscheidungen des Zehnerrats einzugreifen, denn er muss seine schmerzliche Pflicht bis zum Ende erfüllen.

ZWEITER AKT

In einer düsteren Zelle liegt der verzweifelte Jacopo auf einem Bett und grübelt über sein Schicksal. In seiner größten Not wähnt er in der Dunkelheit einige menschliche Gestalten, die ihm mit dem Tod drohen. Er bricht erschöpft zusammen und erholt sich erst, als Lucrezia erscheint. Sie möchte ihn in diesem dramatischen Moment trösten. Mit allen Mitteln wird sie versuchen, Jacopo vor dem harten Urteil zu bewahren. Sollte sie scheitern, so wird sie darum bitten, sein Schicksal zu teilen. Auch der Doge, der von einem Diener begleitet wird, steigt in die Zelle hinab. Er möchte seinem Sohn trotz der dramatischen Ereignisse seine Zuneigung versichern. Diese Worte beruhigen Jacopo, der sich erleichtert fühlt und

bereit ist, das ihm auferlegte Opfer zu akzeptieren. In der Zwischenzeit ist Loredano mit einigen Fußsoldaten des Zehnerrats an der Tür erschienen. Er blickt mit unverhohlener Verachtung auf die beiden Foscari und befiehlt Jacopo schließlich, ihm zu folgen: die Zehn erwarten ihn, um das Urteil zu verkünden und es zu vollstrecken.

Der Zehnerrat versammelt sich wieder. Diesmal nimmt auch der Doge an der Sitzung teil und alle Augen sind auf ihn gerichtet. Seine Unruhe und innere Anspannung sind nicht zu übersehen. Umringt von Wachen tritt Jacopo auf. Er blättert nervös in den Akten, die sein Urteil bestätigen. Der Doge, sein Vater, versucht vergeblich, ihn zur Aufgabe zu bewegen und sein Schicksal anzunehmen. Als er den Gerichtssaal verlassen will, betritt Lucrezia den Saal. In ihrer großen Verzweiflung hat sie ihre beiden Kinder mitgebracht, um bei den Richtern Mitleid zu erwecken. Schließlich bittet sie die Richter, das Schicksal ihres Mannes teilen zu dürfen. Doch jeder Versuch ist vergeblich, und unter den Tränen seiner Frau und seiner Kinder wird Jacopo abgeführt. Oben auf der Tribüne thront der Doge und kann tief bewegt sein Mitgefühl kaum unterdrücken.

DRITTER AKT

Gruppen von Personen mit Masken tummeln sich auf dem Markusplatz, während in der Lagune einige Gondolieri mit ihren Booten um die Wette fahren. Die festliche Stimmung wird sogleich von Fanfaren aus dem Dogenpalast überschattet. Das Portal öffnet sich und einige Mitglieder des Zehnerrats, darunter Loredano, schreiten voran, gefolgt von Jacopo Foscari. Der Verurteilte wird von einem Soldatentrupp zum Ufer geleitet, wo eine Galeere ankert, die ihn ins Exil nach Candia bringen soll. Doch bevor er das Schiff besteigt, wendet er sich noch einmal an Lucrezia, die ihm gefolgt ist, um sich von ihm zu verabschieden. Der Abschied zwischen den beiden ist herzzerreißend. Jacopo versucht, ruhig zu bleiben und seine verzweifelte Frau zu beruhigen. Schließlich müssen sie sich trennen. Als Jacopo umringt von Wachen an Bord geht, wirft sich Lucrezia verzweifelt zu Boden.

Der alte Doge denkt über die jüngsten Ereignisse nach. Er weint um seinen Sohn, denn er weiß, dass er ihn nie wiedersehen wird. Da erscheint in großer Aufregung ein Mitglied des Senats, der ihm die Nachricht überbringt, dass der wahre Mörder von Ermolao Donato auf dem Sterbebett die Wahrheit gestanden hat. Somit wurde Jacopo Foscari entlastet. Der Doge ist überglücklich, aber es ist zu spät, denn Lucrezia berichtet, dass Jacopo den Schmerz der grausamen Trennung nicht ertragen konnte und auf der Galeere, die ihn ins Exil bringen sollte, gestorben ist. Doch damit ist das Schicksal des alten Foscari ist noch nicht vollendet. Die Mitglieder des Zehnerrats fordern eine Audienz bei ihm und Loredano verlangt, dass er vom obersten Amt der Republik zurücktritt. Foscari versucht, sich zu wehren, da er sich nicht der Gewalt unterwerfen will. Schließlich muss er sich fügen und gibt den Senatoren die Insignien zurück. Dann ruft er Lucrezia zu sich und verlässt in tiefer Verbitterung den Raum. Auf der Schwelle hält ihn der Klang der Glocken zurück. Diese verkünden dem Volk die Ernennung seines Nachfolgers. Sein altes Herz hält dieser Erschütterung nicht stand. Er fällt leblos zu Boden.

I due Foscari

tragedia lirica in tre atti

libretto di Francesco Maria Piave
musica di Giuseppe Verdi

Personaggi

Francesco Foscari, doge di Venezia, ottuagenario baritono

Jacopo Foscari, suo figlio tenore

Lucrezia Contarini, di lui moglie soprano

Jacopo Loredano, membro del Consiglio de' Dieci basso

Barbarigo, senatore, membro della giunta tenore

Pisana, amica e confidente di Lucrezia soprano

Un fante del Consiglio de' Dieci tenore

Un servo del doge basso

Cori

Membri del Consiglio dei Dieci e Giunta, ancelle di Lucrezia, dame veneziane, popolo e maschere d'ambo i sessi

Comparse

Il messer grande, due figlioletti di Jacopo Foscari, comandadori, carcerieri, gondolieri, marinai, popolo, maschere, paggi del doge

La scena è in Venezia, l'epoca il 1457.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Una sala nel Palazzo Ducale di Venezia. Di fronte veroni gotici, da' quali si scorge parte della città e delle lagune a chiaro di luna. A destra dello spettatore due porte, una che mette negli appartamenti del doge, l'altra all'ingresso comune; a sinistra altre due porte che guidano all'aula del Consiglio de' Dieci, e alle carceri di Stato. Tutta la scena è rischiarata da due torce di cera, sostenute da bracci di legno sporgenti dalle pareti. Il Consiglio dei Dieci e Giunta che vanno raccogliendosi.

PRIMO CORO

Silenzio...

SECONDO CORO

mistero...

PRIMO CORO

qui regnino intorno.

SECONDO CORO

Qui veglia costante ~ la notte ed il giorno
sul veneto fato ~ di Marco il leon.

TUTTI

Silenzio, mistero ~ Venezia fanciulla
nel sen di quest'onde ~ protessero in culla,
e il fremer del vento ~ fu prima canzon.
Silenzio, mistero ~ la crebbero possente
de' mari signora ~ temuta, prudente
per forza e consiglio, ~ per gloria e valor.
Silenzio, mistero ~ la serbino eterna,
sien l'anima prima ~ di chi la governa,
ispirin per essa ~ timore ed amor.

SCENA SECONDA

Detti, Barbarigo e Loredano, che entrano dalla comune.

BARGARIGO

Siam tutti raccolti?

CORO

Il numero è pieno.

LOREDANO

E il doge?

CORO

Fra i primi ~ qui venne sereno,
de' Dieci nell'aula ~ poi tacito entrò.

TUTTI

Or vadasi adunque, ~ giustizia ne intende,
giustizia che eguali ~ qui tutti ne rende,
giustizia che splendido ~ qui seggio posò.

Entrano nell'aula del Consiglio.

SCENA TERZA

Loredano e Barbarigo.

LOREDANO

(a Barbarigo trattenendolo)
Anco una volta scoltami,
la promessa rammenta:
unir ti devi a me perché dannato
venga nel capo od a perpetuo esilio
del vecchio doge il figlio...
Al padre poscia un altro colpo io serbo.

BARGARIGO

Ma l'odio tuo quando avrà fine?

LOREDANO

vendicato sarò. Quando

BARGARIGO

Perdè tre figli...

LOREDANO

Il quarto vive ancora;
io vo' che parta o mora...
Questo mi gridan dal lor freddo avello
l'ombre inulte del padre e del fratello...
Vita per vita... e me ne debbon due...
Nelle mie carte è scritto;
col sangue han da pagare il lor delitto.

CORO

(dall'interno)
Qui venga tratto il reo.

Il fante del Consiglio, e due comandadori escono dalla sala, ed entrano nella porta che mette al carcere.

BARGARIGO

Entriame, entriame: t'affretta.

LOREDANO

(Sei giunto alfine, o giorno di vendetta!)
All'opra ne sian guida ed al pensiero
freddo silenzio...
(a Barbarigo)

LOREDANO E BARBARIGO

e veneto mistero.

Entrano in consiglio.

SCENA QUARTA

Jacopo Foscari che viene dal carcere preceduto dal fante, fra i due comandadori.

FANTE

Qui ti rimani alquanto
finché il Consiglio te di nuovo appelli.

JACOPO

Ah sì, ch'io senta ancora, ch'io respiri
aura non mista a gemiti e sospiri.

Il fante entra in Consiglio.

SCENA QUINTA

Jacopo e i due comandadori di guardia.

JACOPO

Brezza del mar natio
il volto a baciari voli all'innocente!...
(Appressandosi al verone)
Ecco la mia Venezia!... ecco il suo mare!...
O regina dell'onde, io ti saluto!...

Sebben meco crudele,
io ti son pur de' figli il più fedele.

Dal più remoto esilio,
sull'ali del desio,
a te sovente rapido
volava il pensier mio;
come adorata vergine
te vagheggiando il core,
l'esilio ed il dolore
quasi sparian per me.

SCENA SESTA

Detti e il fante che viene dal Consiglio.

FANTE

Del Consiglio alla presenza
vieni tosto, il ver disvela.

JACOPO

(Al mio sguardo almen vi cела,
ciel pietoso, il genitor!)

FANTE

Sperar puoi pietà, clemenza...

JACOPO

Chiudi il labbro, o mentitor.

Odio solo, ed odio atroce
in quell'anime si serra;
sanguinosa, orrenda guerra
da costor mi si farà.
Ma dei Foscari, una voce
vien tuonandomi nel core:
forza contro il lor rigore
l'innocenza ti darà.

Tutti entrano nella sala del Consiglio.

SCENA SETTIMA

Sala nel palazzo Foscari. Vi sono varie porte all'intorno con sopra ritratti dei procuratori, senatori, ecc., della famiglia Foscari. Il fondo è tutto forato da gotici

archi, a traverso i quali si scorge il Canalazzo, ed in lontano l'antico ponte di Rialto. La sala è illuminata da grande fanale pendente dal mezzo.

Lucrezia esce precipitosa da una stanza, seguita dalle ancelle che cercano trattenerla.

LUCREZIA

No... mi lasciate... andar io voglio a lui... prima che doge, egli era padre... Il core cangiar non puote un soglio...
Figlia di dogi, al doge nuora io sono, giustizia chieder voglio, e non perdono.

CORO

Resta... quel pianto accrescere
può gioia a' tuoi nemici;
al cor qui non favellano
le lagrime infelici...
Tu puoi sperare e chiedere
dal ciel giustizia solo...
Cedi, raffrena il duolo;
pietade il ciel ne avrà.

LUCREZIA

Ah sì, conforto ai miseri
del cielo è la pietà!

Tu al cui sguardo onnipossente
tutto esulta, o tutto geme,
tu che solo sei mia speme,
tu conforta il mio dolor.
Per difesa all'innocente
presta a me del tuon la voce,
e ogni core il più feroce
farà mite il suo rigor.

CORO

Sperar puoi dal ciel clemente
un conforto al tuo dolor.

SCENA OTTAVA

Dette e Pisana che giunge piangendo.

LUCREZIA

Che mi rechi?... favella... Di morte
pronunciata fu l'empia sentenza?

PISANA

Nuovo esiglio al tuo nobil consorte
del Consiglio accordò la clemenza.

LUCREZIA

La clemenza?... s'aggiunge lo scherno!...
D'ingiustizia era poco il delitto?
Si condanna e s'insulta l'affitto
di clemenza parlando e pietà?
O patrizi... tremate... l'Eterno
l'opre vostre dal cielo misura...
d'onta eterna, d'immensa sciagura
egli giusto pagarvi saprà.

Parte.

PISANA E CORO

Ti confida; protegger l'Eterno
l'innocenza dal cielo vorrà.

SCENA NONA

Sala come alla prima scena.

Membri del Consiglio de' Dieci e Giunta che vengono dall'aula.

PRIMO CORO

Tacque il reo!

SECONDO CORO

Ma lo condanna
allo Sforza il foglio scritto.

S'allontanano.

PRIMO CORO

Giusta pena al suo delitto
nell'esiglio troverà.

SECONDO CORO

Rieda a Creda.

PRIMO CORO

Solo rieda.

SECONDO CORO

Non si celi la partenza...

TUTTI

Imparziale tal sentenza
il Consiglio mostrerà.

Al mondo sia noto, ~ che qui contro i rei,
presenti o lontani, ~ patrizi o plebei,
veglianti son leggi ~ d'eguale poter.
Qui forte il Leone ~ col brando, con l'ale
raggiunge, percuote ~ qualunque mortale
che ardito levasse ~ un detto, un pensier.

SCENA DECIMA

Stanze private del doge. Avvi una gran tavola coperta di damasco con sopra una lumiera d'argento; una scrivania e varie carte; di fianco un gran seggiolone. Il doge, appena entrato, si abbandona sul seggiolone.

DOGE

Eccomi solo infine...
Solo!... e lo sono io forse?...
Dove de' Dieci non penetra l'occhio?...
Ogni mio detto o gesto,
il pensiero perfino m'è spiato!...
Uno schiavo qui sono coronato!

O vecchio cor, che batti
come a' prim'anni in seno,
fossi tu freddo almeno
come l'avel t'avrà;
ma cor di padre sei,
vedi languire un figlio,
piangi pur tu, se il ciglio
più lagrime non ha.

SCENA UNDICESIMA

Detto e un servo, poi Lucrezia Contarini.

SERVO

L'illustre dama Foscari.

DOGE

(Altra infelice!) Venga.
(Il servo parte)
(Non iscordare, doge, chi tu sia.)
Figlia t'avanza... Piangi?

LUCREZIA

Che far mi resta, se mi mancan folgori
a incenerir queste canute tigri
che de' Dieci s'appellano Consiglio?...

DOGE

Donna, ove parli, e a chi, rammenta...

LUCREZIA

Il so.

DOGE

Le patrie leggi qui dunque rispetta...

LUCREZIA

Son leggi ai Dieci or sol odio e vendetta.

Tu pur lo sai, che giudice
in mezzo a lor sedesti,
che l'innocente vittima
a' piedi tuoi vedesti;
e con asciutto ciglio
hai condannato un figlio...
L'amato sposo rendimi,
barbaro genitor.

DOGE

Oltre ogni umano credere
è questo cor piagato!
Non insultarmi, piangere
dovresti sul mio fato...
Ogni mio ben darei...
gli ultimi giorni miei,
perché innocente e libero
fosse mio figlio ancor.

LUCREZIA

Di sua innocenza dubiti?
Non la conosci ancora!

DOGE

Sì... ma intercetto un foglio
chiaro lo accusa, o nuora.

LUCREZIA

Sol per veder Venezia
vergò il fatale scritto.

DOGE
È ver, ma fu delitto...

LUCREZIA
E aver ne dêi pietà.

DOGE
Vorrei... nol l posso...

LUCREZIA
Ascoltami:
senti il paterno amore...

DOGE
Tutta commossa ho l'anima...

LUCREZIA
Deponi quel rigore...

DOGE
Non è rigore... Intendi...

LUCREZIA
Perdona, a me t'arrendi...

DOGE
No... di Venezia il principe
in ciò poter non ha.

LUCREZIA
Se tu dunque potere non hai,
meco vieni pel figlio a pregare...
Il mio pianto, il tuo crine, vedrai,
potran forse ottenere pietà.
Questa almeno, quest'ultima prova
non lasciamo, signor, di tentare;
l'amor solo di padre ti mova,
che del doge più forse potrà.

DOGE
(O vecchio padre misero,
a che ti giova il trono,
se dar non puoi, né chiedere
giustizia, né perdono
pel figlio tuo, ch'è vittima
d'involontario error?...
Ah! nella tomba scendere
m'astringerà il dolor!)

LUCREZIA
Tu piangi?... la tua lagrima
sperar mi lascia ancor!

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

*Le prigionie di Stato. Poca luce entra da uno spiraglio praticato nell'alto del muro.
Jacopo Foscarei seduto sopra un masso di marmo.*

JACOPO
Notte!... perpetua notte che qui regni!...
Siccome agli occhi il giorno,
potessi ancor celar al pensier mio
il fine disperato che m'aspetta!
Tòrmi potessi alla costor vendetta!...
Ma oh ciel!... che mai vegg'io!...
Sorgon di terra mille e mille spettri!...
Han irto crin... guari feroci, ardenti!...
A sé mi chiaman essi!...
Uno s'avanza!... ha gigantesche forme!...
Il reciso suo teschio
ferocemente colla manca porta!...
A me lo addita... e colla destra mano
mi getta in volto il sangue che ne cola!...
Ah lo ravviso!... è desso... è Carmagnola!

Non maledirmi, o prode,
se son al doge figlio;
de' Dieci fu il Consiglio,
che a morte ti dannò!
Me pure sol per frode
vedi quaggiù dannato,
e il padre sventurato
difendermi non può...
Cessa... la vista orribile!...
Più sostener non so.

Cade boccone per terra.

SCENA SECONDA

Detto e Lucrezia Contarini.

LUCREZIA
Ah sposo mio!... che vedo?
Me l'hanno forse ucciso i scellerati,
e per maggiore scherno
m'hanno qui tratta a contemplar la salma?
Ah sposo mio!... ancor vive!...
Quale freddo sudore!
Vieni, amico, ti posa sul mio core...

JACOPO
(*sempre delirando*)
Verrò...

LUCREZIA
Che di'?...

JACOPO
M'attendi,
orrendo spettro...

LUCREZIA
Io son...

JACOPO
Che vuoi?... Vendetta?

LUCREZIA
Non riconosci or tu la sposa tua?

JACOPO
Non è vero!
(*Lucrezia disperatamente lo abbraccia*)
Ah sei tu?

Fia ver! fra le tue braccia ancor?... respiro!
Fu dunque un sogno... orrendo sogno il mio!...
Il carnefice attende?... estremo addio
vieni ora a darmi?...

LUCREZIA
No.

JACOPO
E i figli miei, mio padre?...
Saran dischiuse loro queste porte,
pria che il panno mi copra della morte?

LUCREZIA
No, non morrai; ché i perfidi,
peggiore d'ogni morte,
a noi, clementi, serbano
più orribile una sorte.
Tu viver dêi morendo
nel prisco esilio orrendo...
Noi desolati in lagrime
dovremo qui languir.

JACOPO
Oh ben dicesti!... all'esule
più crudo ancor di morte
da' suoi lontano è il vivere!...
O figli, o mia consorte!...
Ascondimi quel pianto...
Su questo core affranto
mi piomban le tue lagrime
a crescerne il soffrir.

S'ode una lontana musica di voci e suoni.

VOCI
Tutta è calma la laguna;
voga, voga, o gondolier,
batti l'onda e la fortuna
ti secondi ed il piacer.

JACOPO
Quale suono?...

LUCREZIA
È il gondoliero,
che sul liquido sentiero
provar debbe il suo valor.

JACOPO
Là si ride, qua si muor.
Pera l'empio, che mi toglie
a' miei cari, al suol natio;
sien vendetta al dolor mio
l'abominio, e il disonor...

Speranza dolce ancora
non m'abbandona il core:
un giorno il mio dolore
con te dividerò.
Vicino a chi s'adora
men crude son le pene:

perduto ogn'altro bene,
dell'amor tuo vivrò.

LUCREZIA

Speranza dolce ancora
non m'abbandona il core,
l'esilio ed il dolore
con te dividerò.

Vicino a chi s'adora
men crude son le pene:
perduto ogn'altro bene,
dell'amor tuo vivrò.

SCENA TERZA

Il doge avvolto in ampio e nero mantello entra nel carcere preceduto da un servo con fiaccola, che depone e parte.

LUCREZIA E JACOPO
(*correndogli incontro*)

Ah, padre!...

DOGE

Figlio... Nuora...

JACOPO

Sei tu?

LUCREZIA

Sei tu?

DOGE

Son io.
Volate al seno mio.

LUCREZIA, JACOPO E DOGE

Provo una gioia ancor!

DOGE

Padre ti sono ancora,
lo credi a questo pianto;
il volto mio soltanto
fingea per te rigor.

JACOPO

Tu m'ami?

DOGE

Sì.

JACOPO

Oh contento!...

Ripeti il caro accento...

DOGE

T'amo, sì t'amo, o misero...
Il doge qui non sono.

JACOPO

Come soave è all'anima
della tua voce il suono!

DOGE

Oh figli, sento battere
il vostro sul mio cor!...

JACOPO E LUCREZIA

Così furtiva palpita
la gioia nel dolor!

JACOPO

Nel tuo paterno amplesso
muto si fa il dolore.
Mi benedici adesso,
da' forza a questo core,
e il pane dell'esilio
men duro fia per me...

Questo innocente figlio
trovi un conforto in te.

DOGE

Abbi l'amplesso estremo
del genitor cadente;
il giudice supremo
protegga l'innocente...
Dopo il terreno esilio
giustizia eterna v'è.
Al suo cospetto, o figlio,
comparirai con me.

LUCREZIA

(Di questo affanno orrendo
farai vendetta, o cielo,
quando nel dì tremendo
si squarcerà il gran velo,

e scoprirà ogni ciglio
il giusto, il reo qual è!)

Dopo il terreno esiglio,
sposo, sarei con te.

Restano abbracciati piangendo; il doge si scuote.

DOGE

Addio...

LUCREZIA E JACOPO

Parti?

DOGE

Convieni.

JACOPO

Mi lasci in queste pene?

DOGE

Il deggio...

JACOPO

Attendi.

LUCREZIA

Ascolta.

JACOPO

Ti rivedrò?

DOGE

Una volta...
Ma il doge vi sarà!

LUCREZIA E JACOPO

E il padre?

DOGE

Penerà.
S'appressa l'ora... Addio...

JACOPO

Ciel!... chi m'aita?

SCENA QUARTA

Detti e Loredano preceduto dal fante del Consiglio e da quattro custodi con fiaccole.

LOREDANO
(*dalla porta*)

Io.

LUCREZIA

Chi? Tu!

JACOPO

Oh ciel!

DOGE

Loredano!...

LUCREZIA

Ne irridi, anco, inumano?

LOREDANO

(*freddamente a Jacopo*)

Raccolto è già il Consiglio;
vieni, di là il naviglio
che dee tradurti a Creta...
Andrai...

LUCREZIA

Io pur.

LOREDANO

Lo vieta
de' Dieci la sentenza.

DOGE

Degno di te è il messaggio!

LOREDANO

Se vecchio sei... sii saggio...
(*Ai custodi*)

S'affretti la partenza.

JACOPO E LUCREZIA

Padre, un amplesso ancora.

DOGE

Figli...

Gli abbraccia.

LOREDANO
Varcata è l'ora.

JACOPO E LUCREZIA
(disperati a Loredano)
Ah sì, il tempo che mai non s'arresta
rechi pure a te un'ora fatale,
e l'affanno che m'ange mortale,
più tremendo ricada su te.
Il rimorso in quell'ora funesta
ti tormenti, o crudele, per me.

DOGE
(a Jacopo e Lucrezia)
Deh, frenate quest'ira funesta,
l'inveire, o infelici, non vale
s' eseguisca il decreto fatale...
Sparve il padre, ora il doge sol v'è.
La giustizia qui mai non s'arresta:
obbedire a sue leggi si de'.

LOREDANO
(guardandoli con disprezzo)
(Empia schiatta al mio sangue funesta,
a difenderti un doge non vale:
per te giunse alfin l'ora fatale
sospirata cotanto da me.)
(A Jacopo)
La giustizia qui mai non s'arresta,
obbedire a sue leggi si de'.

Jacopo parte fra i custodi preceduto da Loredano, e seguito lentamente dal doge, che si appoggia a Lucrezia.

SCENA QUINTA

Sala del Consiglio dei Dieci. I consiglieri e la Giunta, tra i quali è Barbarigo, van raccogliendosi.

PRIMO CORO
Che più si tarda?...

SECONDO CORO
Affrettisi
dell'empio la partita.

PRIMO CORO
Inulte l'ombre fremono
chiedendone la vita.

SECONDO CORO
Parta l'iniquo Foscari...
Ucciso egli ha un Donato.

PRIMO CORO
Per stranieri principi
l'indegno ha parteggiato.

TUTTI
Non sia che di Venezia
ei sfugga alla vendetta...
Giustizia incorruttibile
non sia qui mai negletta;
baleni, e come folgore
colpisca il traditor;
mostri a' soggetti popoli
un vigile rigor.

SCENA SESTA

Detti e il doge, che preceduto da Loredano, dal fante del Consiglio e dai comandadori, e seguito dai paggi, va gravemente a sedere sul trono. Lui seduto, tutti fanno lo stesso.

DOGE
O patrizi... il voleste... eccomi a voi...
Ignoro se il chiamarmi ora in Consiglio
sia per tormento al padre, oppure al figlio;
ma il voler vostro è legge...
Giustizia ha i dritti suoi...
M'è d'uopo rispettarne anco il rigore...
Sarò doge nel volto, e padre in core.

CORO
Ben dicesti... Il reo s'avvanza...

DOGE
(Cielo, ispira a me costanza!)

SCENA SETTIMA

Detti e Jacopo, che entra fra quattro custodi.

LOREDANO
Legga il reo la sua sentenza:
(dà una pergamena al fante, che la consegna a Jacopo, il quale legge)
del Consiglio la clemenza
qui la vita ti serbò.

JACOPO
Nell'esiglio morirò...
(restituisce la pergamena)
Non hai, padre, un solo detto
pel tuo Jacopo reietto?
Se tu parli, se tu preghi
non sarà chi grazia neghi...
Pregar puoi; sono innocente;
questo labbro a te non mente.

CORO
Non s'inganna qui la legge,
qui giustizia tutto regge.

DOGE
Il Consiglio ha giudicato:
parti, o figlio, rassegnato.

S'alza, tutti lo imitano.

JACOPO
Non più dunque ti vedrò?

DOGE
Forse in cielo, in terra no.

JACOPO
Ah che di'? Morir mi sento.

LOREDANO
Da qui parta sul momento.

Si rivolge ai custodi che gli si pongono al fianco, e si avviano.

SCENA OTTAVA

Detti e Lucrezia Contarini, che si presenta sulla soglia co' due figli seguita da varie dame sue amiche e da Pisana.

LUCREZIA
No... crudeli!...

JACOPO
Ah! i figli miei!...

Corre ad abbracciarli.

DOGE, BARBARIGO, CONSIGLIERI E FANTE
(Sventurata!... Qui costei!)

LOREDANO
Quale audacia vi guidò?

LUCREZIA, PISANA, JACOPO E DOGE
Solo amor che in lei/noi parlò.

JACOPO
(prende i due fanciulli piangenti, e li pone in ginocchio ai piedi del doge)

Queste innocenti lagrime
ti chiedono perdono...
A lor m'unisco, e supplice
a' piedi del tuo trono,
padre, ti grido, implorami,
concedimi pietà.

LUCREZIA
(ai consiglieri)
O voi, se ferrea un'anima
non racchiudete in petto,
se mai provaste il tenero
di padri e figli affetto,
quelle strazianti lagrime
vi muovano a pietà.

DOGE
(Non ismentite, o lagrime,
la simulata calma:
a ognuno qui nascondasi
l'affanno di quest'alma...
Destar potria nei perfidi
sol gioia, non pietà.)

BARBARIGO

(a Loredano)

Ti parlin quelle lagrime,
o Loredano, al core;
quei pargoli disarmino
l'atroce tuo furore;
almeno per quei miseri
t'inchina alla pietà.

LOREDANO

(a Barbarigo)

Non sai che in quelle lagrime
trionfa una vendetta,
che qual rugiada scendono
al cor di chi l'aspetta,
che per gli alteri Foscari
bandir si dee pietà?

CONSIGLIERI

(alle dame)

Son vane ora le lagrime;
provato è già il delitto:
non fia ch'esse cancellino
quanto giustizia ha scritto:
esempio sol dannabile
sarebbe la pietà.

DAME

(ai consiglieri)

Quelle innocenti lagrime
muovano il vostro core,
clemenza in esso ispirino,
ne plachino il rigore;
di pace come un'iride
qui brilli la pietà.

LOREDANO

Parta... perché ancor s'esita?...

CORO

Parta lo sciagurato.

LUCREZIA

La sposa, i figli seguano,
dividano il suo fato...

JACOPO

Ah si...

LOREDANO

Costor rimangano:
la legge omai parlò.

Toglie i figli alle braccia di Jacopo e li consegna ai comandadori.

JACOPO

(al doge)

Ai figli tu dell'esule
sii padre e guida almeno...
tu li proteggi...

DOGE

(Misero!)

JACOPO

Vedi, al sepolcro in seno,
illagrimata polvere
fra poco scenderò.

DOGE, LOREDANO E CONSIGLIERI

Parti... t'è forza cedere
la legge omai parlò.

LUCREZIA E JACOPO

Affanno più terribile
di questo chi provò?

PISANA, DAME, BARBARIGO E FANTE

Affanno più terribile
in terra chi provò?

Jacopo parte fra le guardie, Lucrezia sviene fra le braccia delle donne; tutti si ritirano.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Il canale è pieno di gondole che vanno e vengono. Di fronte vedesi l'isola dei Cipressi, ora San Giorgio. Il sole volge all'ocaso. La scena, da principio vuota, va riempiendosi di popolo e maschere, che entrano da varie parti, s'incontrano, si riconoscono, passeggiano. Tutto è gioia.

PRIMO CORO

Alla gioia!

SECONDO CORO

Alle corse, alle gare...

PRIMO CORO

Sia qui lieto ogni volto, ogni cor.

TUTTI

Figlia, sposa, signora del mare,
è Venezia un sorriso d'amor.

PRIMO CORO

Come specchio l'azzurra laguna
le raddoppia il fulgore del dì.

SECONDO CORO

Le sue notti inargenta la luna,
né le grava se il giorno spari.

TUTTI

Alle gioie, alle corse, alle gare...
sia qui lieto ogni volto, ogni cor...
Figlia, sposa, signora del mare,
è Venezia un sorriso d'amor.

SCENA SECONDA

Loredano e Barbarigo mascherati a parte.

,

BARBARIGO

Ve! Come il popol gode!...

LOREDANO

A lui non cale,

se Foscari sia doge o Malipiero,
amici... che s'aspetta?...

(Si avvanza fra il popolo)

Le gondole son pronte, omai la festa
coll'usata canzone incominciamo.

CORO

Sì, ben dicesti... allegri, orsù cantiamo.

Tutti vanno alla riva del mare coi fazzoletti bianchi e coi gesti animano i gondolieri colla seguente barcarola.

TUTTI

Tace il vento, è quieta l'onda;
mite un'aura l'accarezza...
dèi mostrar la tua prodezza;
prendi il remo, o gondolier.
La tua bella dalla sponda
già t'aspetta palpitante;
per far lieto quel sembiante
voga, voga, o gondolier.
Fendi, scorri la laguna,
che dinanzi a te si stende;
chi la palma ti contende
non ti vinca, o gondolier.
Batti l'onda e la fortuna
assecondi il tuo valore...
Alla bella vincitore
torna lieto, o gondolier.

SCENA TERZA

Detti. Escono dal Palazzo Ducale due trombettieri seguiti dal messer grande. I trombettieri suonano, e il popolo si ritira. Anche i battelli scompaiono dal canale, ove si avvanza una galera, su cui sventola il vessillo di San Marco.

POPOLO

(udite le trombe)

La giustizia del Leone!...
Finché passi... via di qua.

Si ritirano e si tengono a molta distanza.

BARBARIGO
Di timor non v'ha ragione!

LOREDANO
Questo volgo ardir non ha.

SCENA QUARTA

Sbarca dalla galera il Sopracomito, a cui il messer grande consegna un foglio. Dal ducale palazzo poi esce lentamente fra i custodi Jacopo Foscari, seguito da Lucrezia e Pisana.

JACOPO
Donna infelice, sol per me infelice,
vedova moglie a non estinto sposo;
addio... fra poco un mare
tra noi s'agiterà... per sempre!... Almeno
tutte schiudesse ad ingoiarmi... tutte
le sirti del suo seno.

LUCREZIA
Taci, crudel, deh taci!

JACOPO
L'inesorabile suo core di scoglio,
più di costor pietoso,
frangesse il legno, ed una pronta morte
quest'esule togliesse
al suo lento morire...
Paghi gli odi sariano e il mio desire.

LUCREZIA
E il padre? e i figli? ed io?

JACOPO
Da voi lontano è morte il viver mio.

All'infelice veglio
conforta tu il dolore,
de' figli nostri in core
tu ispira la virtù.

A lor di me favella,
di' che innocente sono,
che parto, che perdono,
che ci vedrem lassù.

LUCREZIA
Oh ciel, s'affretti al termine
la vita mia penosa!...

JACOPO
Di Contarini e Foscari
mostrati figlia e sposa;
che te non veggan piangere;
gioire alcun ne può.

LUCREZIA
Ahimè! frenare i gemiti
di questo cor non so!

LOREDANO
(imperiosamente al messer grande)
Messere a che più indugiassi?
Parta, n'è tempo omai.

LUCREZIA
Chi sei?

JACOPO
Chi sei?

LOREDANO
Ravvisami.

Si leva per un istante la maschera.

JACOPO
Oh ciel, chi veggio mai!...
Il mio nemico demone!

JACOPO E LUCREZIA
Hai d'una tigre il cor!

JACOPO
Ah padre, figli, sposa,
a voi l'addio supremo!
In cielo un giorno avremo
mercé di tal dolor.

LUCREZIA
Ah, ti rammenta ognora
che sposo e padre sei,
ch'anco infelice, dèi
vivere al nostro amor.

BARBARIGO, PISANA E CORO
(Frenar chi puote il pianto
a vista sì tremenda!...
Troppo, infelici, è orrenda
tal pena ad uman cor!)

LOREDANO
(Comincia la vendetta
tant'anni desiata;
o stirpe abominata,
m'è gioia il tuo dolor!)

Jacopo, scortato dal Sopracomito e dai custodi, sale sulla galera; Lucrezia sviene tra le braccia di Pisana; Loredano entra nel Palazzo Ducale; Barbarigo s'avvia per altra strada; il popolo si disperde.

SCENA QUINTA

*Stanze private del doge come nell'atto primo.
Il doge entra affitto.*

DOGE
Egli ora parte!... Ed innocente parte!...
Ed io non ebbi per salvarlo un etto!...
Morte immatura mi rapia tre figli!...
Io, vecchio, vivo per vedermi il quarto
tolto per sempre da un infame esiglio!...
Oh, morto fossi allora,
che quest'inutil pondo
(depone il corno)
sul capo mio posava!...
Almen veduto avrei
intorno a me spirante i figli miei!...
Solo ora sono!... e sul confin degli anni
mi schiudono il sepolcro atroci affanni.

SCENA SESTA

Detto e Barbarigo che entra frettoloso, recando un foglio.

DOGE
Barbarigo, che rechi?...

BARBARIGO
Morente
a me un Erizzo invia questo scritto;
da lui solo Donato trafitto
ei confessa, ed ogn'altro innocente...

DOGE
Ciel pietoso! Il mio affanno hai veduto!
A me un figlio volesti renduto!

SCENA SETTIMA

Detti e Lucrezia desolata.

LUCREZIA
Ah, più figli, infelice, non hai...
Nel partir l'innocente spirò...

DOGE
Ed io il cielo placato sperai!
Me infelice! Più figli non ho!

Si abbandona sul seggiolone.

LUCREZIA
Più non vive!... l'innocente
s'involava a' suoi tiranni;
forse in cielo degli affanni
la mercede ritrovò.
Sorga in Foscari possente
più del duolo or la vendetta...
Tanto sangue un figlio aspetta,
quante lagrime versò.

Parte.

SCENA OTTAVA

Detti, e un servo.

SERVO
Signor, chiedono parlarti i Dieci...

DOGE
I Dieci!...
(Che bramano da me?...)

Entrino tosto...

(al servo che esce)

A quale onta novella
mi serbano costoro!

Siede.

SCENA NONA

Doge, Barbarigo e i membri del Consiglio dei Dieci e Giunta, fra i quali è Loredano, che gravemente entrano e dopo inchinato il doge, se gli dispongono intorno.

DOGE

O nobili signori,
che si chiede da me?... V'ascolta il doge...

Si ripone in capo il corno ducale.

LOREDANO

Concedi in pria che teco
dividiamo il dolor pe un evento
a tutti noi funesto...

DOGE

Non più... non più di questo...

LOREDANO

Che?... L'omaggio ricusi ed il rispetto?...

DOGE

Come si dee gli accetto...

Seguite pur... seguite...

LOREDANO

Il Consiglio convinto ed il senato,
che gli anni molti e il tuo grave dolore
imperiosamente
ti chiedono un riposo, ben dovuto
della patria a chi tanto ha meritato,
dalle cure ti liberan di Stato.

DOGE

Signori!... ho ben inteso?...

LOREDANO

Avrai splendido censo...

DOGE

E questo un sogno io penso!...

LOREDANO

Uniti or qui ne vedi
a ricever da te l'anel ducale...

DOGE

Da me non l'otterrà forza mortale!...

(Alzandosi impetuoso)

Due volte in sette lustri,
dacché doge qui seggo, ben due volte
chiesi abdicare, e mel negaste voi...

Di più... a giurar fui stretto...

che doge morirei!

Io, Foscari, non manco a' giuri miei.

CORO

Cedi, cedi, rinunzia al potere
o il Leone t'astringe a obbidir.

DOGE

Questa è dunque l'iniqua mercede,
che serbaste al canuto guerriero?
Questo han premio il valore e la fede,
che han protetto, cresciuto l'impero?
A me padre un figliuolo innocente
voi strappaste, o crudeli, dal cor!...

A me doge pegli anni cadente
or del serto si toglie l'onor!

CORO

Pace piena godrai fra tuoi cari;
cedi alfine, ritorna a' tuoi lari.

DOGE

Fra miei cari?... Rendetemi il figlio:
desso è spento... che resta?...

CORO

Obbedir.

DOGE

Che venga a me, se lice,
la vedova infelice...

(uno esce)

A voi l'anello... Foscari
più doge non sarà.

Consegna l'anello a un senatore.

CORO

Tosto la gemma infrangasi.

LOREDANO

Deponi ogn'altra insegna...

Va per togliergli di capo il corno ducale.

DOGE

Non mi toccare o misero...
n'è la tua destra indegna.

Consegna il corno ad altro senatore; un terzo lo spoglia del manto.

SCENA DECIMA

Detti e Lucrezia.

LUCREZIA

Padre... mio prence...

DOGE

Principe!

Lo fui, or più nol sono...

Chi m'uccideva il figlio

ora mi toglie il trono...

Vieni: partiam di qua.

(Prende per mano Lucrezia e s'avvia, quando è colpito dal suono della campana)

Che ascolto!... Oh ciel! Salutano
me vivo un successor!

LOREDANO

(avvicinandosi al doge con gioia)

In Malipier di Foscari
s'acclama il successor.

BARBARIGO E CORO

(a Loredano)

Taci, abbastanza è misero;
rispetta il suo dolor.

LUCREZIA

(Oh cielo! Già di Foscari
s'acclama il successor!)

DOGE

(Quel bronzo fatale
che all'anima rimbomba
mi schiude la tomba,
fuggirla non so.
D'un odio infernale
la vittima sono...
Più figli, più trono,
più vita non ho!)

LUCREZIA

(Il bronzo fatale,
che intorno rimbomba,
com'orrida tromba
vendetta suonò!)

(Al doge)

Nell'ora ferale
sii grande, sii forte,
maggior della sorte
che si t'oltraggiò.

LOREDANO

(Quel bronzo fatale
che intorno rimbomba
com'orrida tromba
vendetta suonò.

Quest'ora ferale
bramata dal core,
più dolce fra l'ore
alfine suonò.)

BARBARIGO E CORO

(tra loro)

Tal suono fatale,
che al vecchio rimbomba,
più presto la tomba
dischiudergli può.
Ah troppo ferale
quest'ora tremenda;
la sorte più orrenda
su desso gravò.

DOGE

Ah morte è quel suono!

LUCREZIA

Fa core...

DOGE

Mio figlio!

Cade morto.

LUCREZIA, BARBARIGO E CORO

D'angoscia spirò.

LOREDANO

(scrivendo sopra un portafogli che trae dal seno)

Pagato ora sono!

Una Venezia in Roma: nascita travagliata e artistica vitalità dei *Due Foscari*

di *Alessandro Roccatagliati*

Inizio estate 1843. Per Verdi sono passati pochi mesi dal secondo gran successo milanese coi *Lombardi alla prima crociata*, e l'altro massimo teatro del Lombardo-Veneto – la Fenice di Venezia – si è affrettato ad assoldarlo per la prossima sua opera nuova. Col committente, discute della scelta tra i soggetti teatrali possibili, in cerca poi del librettista che dovrà farne un melodramma. Tra questi ultimi ne ha sott'occhio uno che non nomina, «un poeta assai distinto di Milano [che] potrebbe darmi questo libretto», mentre ancora oscilla tra varie vicende che lo ispirano. Ma prima il 4 e poi il 9 luglio, sempre più convinto, scrive a Venezia di avere trovato quanto serve:

Agli argomenti mandati unisco l'altro intitolato *I Due Foscari* di cui fra pochi giorni manderò il programma. Questo è fatto Veneziano, e potrebbe interessare moltissimo a Venezia; d'altronde è pieno di passione e musicabilissimo. [...] Il Poeta che scriverà il libretto è nome assai distinto, ma non vuole essere conosciuto.

Le invio il programma dei *due Foscari*. A me pare soggetto interessantissimo, e molto più simpatico della *Catterina*. [...] Io simpatizzo pei *due Foscari*, perché, quantunque forse un po' meno della *Catterina*, è soggetto più appassionato, e non ha i caratteri odiosi di quella, e poi perché si stacca dal genere del *Nabucodonosor* e dei *Lombardi*.

Al di là dell'anonimia del suo *partner* letterario (destinata a rimaner tale: ancor oggi tra studiosi non si hanno certezze su chi fosse), nelle parole di Verdi due cose spiccano. La prima, di tipo tecnico-produttivo: quel «programma», che fu inviato allora al Teatro La Fenice e che tuttora nei suoi archivi si conserva. Stadio di lavorazione pressoché obbligato, era in pratica un primissimo riassunto dettagliato in prosa, articolato situazione per situazione e concepito già immaginandolo in pezzi musicali 'futuri', sul quale poi il librettista – una volta che lo si fosse concordato e messo a punto tra i vari interessati – avrebbe basato la successiva stesura del dramma in versi poetici. Seconda cosa evidente, una netta scelta estetica del compositore teatrante: volersi ormai staccare, su quel palcoscenico per lui nuovo, «dal genere» di *Nabucco* e *Lombardi*, ovvero da un tipo d'opera a prevalenza di grandi quadri e vicende collettive, per volgersi invece a un dramma maggiormente imperniato su personaggi-individui e su azioni-reakzioni di carattere più intimo e privato. Avrebbe senz'altro assicurato ciò mettere in scena la tragica vicenda di padre e figlio Foscari, rispettivamente doge e proscritto nella Venezia del Quattrocento. Non era la volta buona, però: fu proprio la 'venezianità' a

Al Sig. Conte Mocenigo
 ed alla Nob. Presidenza del gran Teatro La Fenice

Milano 9 luglio 1843

D'intelligenza col Presidente Sig. Pigazzi
 le invio il programma dei due Foscari. A me
 pare soggetto interessantissimo e molto più simpatico
 della Catterina —

Domattina parto per Sinigaglia e mi fermerò
 sino alla fine del mese per cui prego la S.V.
 di scrivermi là, al più presto che si potrà, qualche
 delli argomenti avranno scelto onde io possa farlo
 subitamente verseggiare. — Io simpatizzo per due
 Foscari, perché, quantunque forse un po' meno
 grandioso della Catterina, è soggetto più appassionato,
 e non ha i caratteri odiosi di quella, e perché si
 stacca dal genere del Nabucodonosor e dei Lombardi.

Ho l'onore di dichiararmi
 Suo Umil. G. Verdi

Lettera autografa di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1843 (Archivio storico del Teatro La Fenice). Si legge: «Al Sig. Conte Mocenigo ed alla Nob. Presidenza del gran Teatro La Fenice. Milano 9 luglio 1843. D'intelligenza col Presidente Sig. Pigazzi le invio il programma dei due Foscari. A me pare soggetto interessantissimo e molto più simpatico della Catterina. Domattina parto per Sinigaglia e mi fermerò sino alla fine del mese per cui prego la S.V. di scrivermi là, al più presto che si potrà, qualche delli argomenti avranno scelto onde io possa farlo subitamente verseggiare — Io simpatizzo per due Foscari, perché, quantunque forse un po' meno grandioso della Catterina, è soggetto più appassionato, e non ha i caratteri odiosi di quella, e poi perché si stacca dal genere del Nabucodonosor e dai Lombardi. Ho l'onore di dichiararmi. Suo Umil. G. Verdi».

MILANO
 11. 1843

Al: Ill. Sig.
 Sig. Conte Mocenigo
 ed alla Presidenza del gran Teatro La Fenice

Venezia

18

VENEZIA

Retro della lettera autografa di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1843 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

quale proto-identità di popolo, a volerla leggere in figure e vicende dalle non rare (seppur più o meno cautamente trasfigurate) venature anti-tiranniche e anti-straniere. Sull'argomento specifico l'iniziatore era stato Lord George Gordon Byron, che nei suoi ultimi anni italiani da affiliato alla Carboneria, sulla scorta di quanto narrato da uno storico vero e proprio — Pierre-Antoine Daru nella sua *Histoire de la République de Venise* (1819) —, aveva dato vita letteraria a una Venezia del Tre-Quattrocento oscura, misteriosa e padroneggiata crudelmente da un'oligarchia oppressiva in due sue tragedie: *Marino Faliero* e, appunto, *The Two Foscari* (ambidue del 1821). Da allora, nel giro di due-tre decenni, letterati e pittori produssero più e più riletture della luttuosa ed esemplare vicenda del doge Francesco Foscari (che lo fu tra 1423 e 1457). Secondo Daru questi, impotente causa ragion di Stato, dovette veder imprigionato, torturato, esiliato più volte e infine morto il proprio ultimo figlio vivente, Jacopo, sebbene le sue colpe fossero state veniali o inesistenti; ritrovandosi pe-

far rifiutare «da queste autorità ... *I due Foscari*», dato che — come dal teatro risposero a Verdi a fine luglio — «involgono riguardi dovuti a famiglie viventi in Venezia quali sono le famiglie Loredano e Barbarigo che potrebbero dolersi della figura odiosa che vi si farebbe fare ai loro antenati». Tuttavia, nella sua opzione estetica Verdi rimase ben fermo: scelse e creò *Ernani*, per il suo debutto in laguna. E quello stesso 'programma' non restò a lungo lettera morta.

Le tramandate vicissitudini dei *Due Foscari* quale spunto di creazione artistica, del resto, furoreggiavano da almeno vent'anni nell'Italia culturale della Restaurazione. La percorrevano i fremiti d'un Romanticismo incline alla frequentazione della storia medieval-rinascimentale peninsulare

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI

2 OBOI

2 CLARINETTI

2 FAGOTTI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

CIMBASSO

TIMPANO
PERCUSSIONI

ARPA

ARCHI

SUL PALCOSCENICO

OTTAVINO

3 CLARINETTI

2 CORNI

2 TROMBONI

CIMBASSO

CAMPANA

raltro sia lacerato dalle istanze alla clemenza dei congiunti (la moglie-madre, la nuora, i nipoti), sia bersagliato dalla vendetta familistica d'un Loredano membro del Consiglio dei Dieci, implacabile fino a che il doge stesso non fu deposto e morì.

Storici d'oggi (Tocchini, Gullino) hanno doverosamente ridimensionato e sfatato, qualificandola «leggenda nera» o «enigma», tale immaginifica narrazione del loro collega primo-ottocentesco. Giuseppe Verdi, però, quella visione storiografica resa in arte l'aveva letteralmente dinanzi agli occhi. In quegli stessi anni il suo buon conoscente Francesco Hayez, all'epoca il più celebre pittore di soggetti tratti dalla storia e come lui frequentatore in Milano del salotto culturale dei coniugi Andrea (traduttore e poeta) e Clarina Maffei, andava producendo ed esponendo a Brera più tele – quella del 1838-1840 l'aveva commissionata addirittura l'imperatore Ferdinando I e finì a Vienna – incentrate su due momenti *clou* delle traversie del doge Foscari (che Hayez dipinse dandogli il proprio stesso volto): l'ultimo addio coi famigliari al figlio avviato all'esilio e la scena della sua destituzione. E se è verosimile che la suggestione di quei quadri risultasse determinante per la scelta di soggetto di Verdi, è praticamente certo che lui conoscesse anche – leggerli rientrava nella *routine* professionale dell'operista avvertito – sia il dramma capostipite di Byron (ne era

uscita nel 1841 a Padova la traduzione in prosa di Carlo Rusconi), sia un'altra tragedia sul tema di autore italiano: *La famiglia Foscari* di Carlo Marengo, pubblicata a Torino nel 1835.

Così, passato nemmeno un anno, ma con alle spalle il successo sensazionale conquistato a marzo 1844 con *Ernani*, per il compositore venne l'occasione di recuperare *I due Foscari* in vista del suo esordio artistico su un'ulteriore piazza: Roma. Aveva però ora un nuovo collaboratore librettista, il veneziano Francesco Maria Piave, col quale aveva condiviso le gioie del recente trionfo in laguna, ma anche presto stabilito una gran sintonia sul piano sia artistico (il poeta era stato prontissimo ad assecondare ogni sua esigenza e comando) sia umano (insieme tra le calli se l'erano spassata, da scapoli poco più che trentenni quali erano

entrambi). Per posta tra Milano e Venezia, i toni con cui Verdi ingaggia l'amico-partner per l'ulteriore comune impresa sono dunque i più spicci e diretti:

Benissimo questo *Lorenzino* ... Temo solo che la Polizia non permetta: oggi intanto lo mando a Roma e sentiremo. ... Caso mai la polizia nol permettesse bisogna pensare per tempo al rimedio ed io ti propongo i *due Foscari*. È argomento che mi piace e che vi è già il programma in Venezia da me mandato alla Presidenza, dalla quale ti prego di ritirarlo. Se tu credi di fare alcune modificazioni a quel programma falle ma sta attaccato a Byron. (18 aprile 1844)

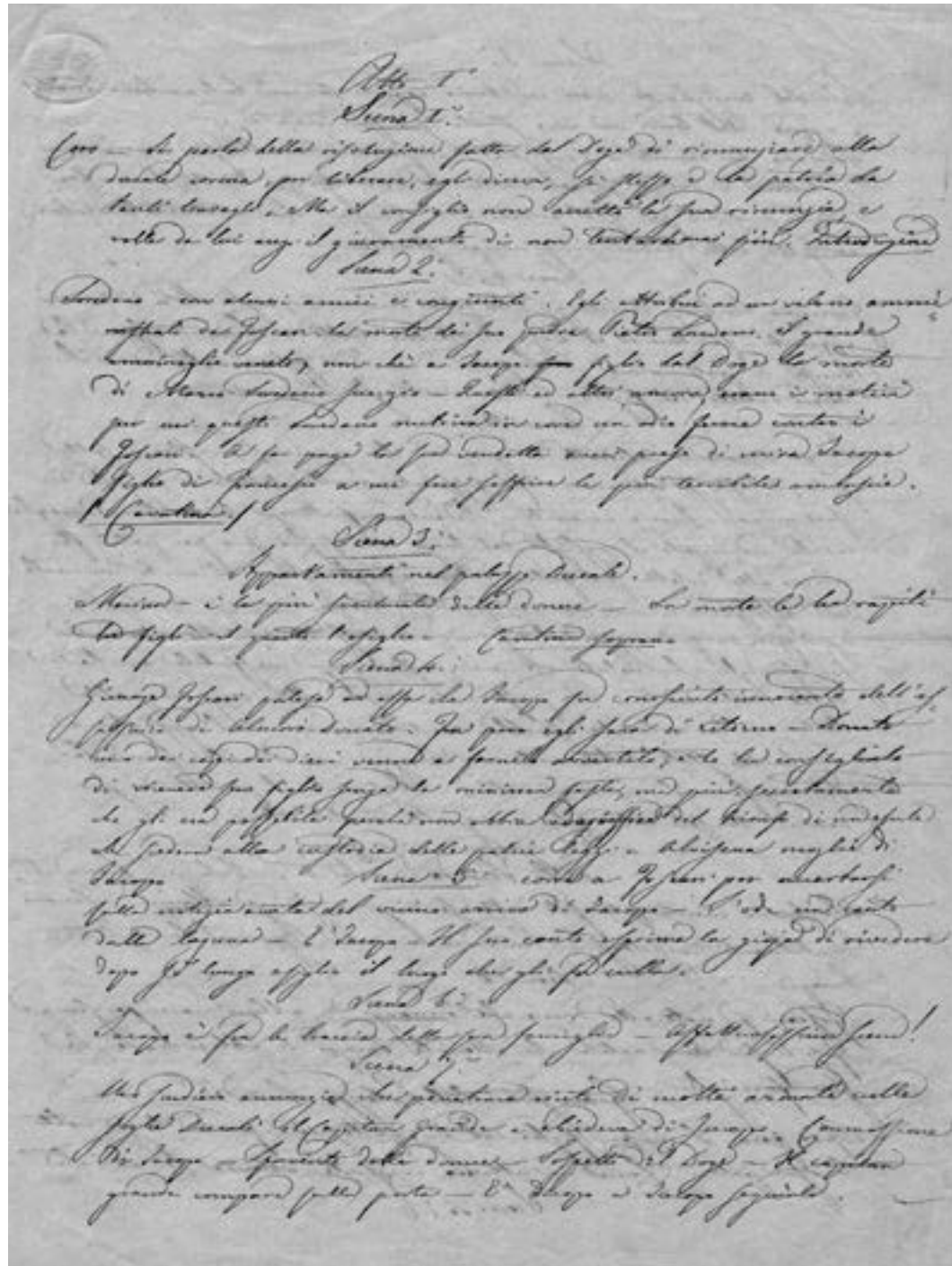
È appunto, di nuovo, la fase in cui si lavora sui 'programmi' per decidere quale sia il più acconcio alla sede dell'ingaggio. E trattandosi della Roma papalina i timori di censura circa le arditezze politico-morali dei soggetti puntualmente si avverano:

Te l'avevo predetto che il *Lorenzino* non sarebbe approvato. [...] Attendi con sollecitudine ai *Due Foscari*... ma per Dio otto giorni son troppi per mandarmi un programma che è già fatto, o quasi fatto. Se avessi tempo ti lascierei tempo ma tu vedi... Fallo con impegno perché è un bel soggetto, delicato ed assai patetico. Osservo che in quel di Byron non c'è quella grandiosità scenica che è pur voluta dalle opere in musica. Metti alla tortura il tuo ingegno e trova qualche cosa che faccia un po' fracasso specialmente nel primo atto. Appena m'avrai mandato il programma comincia pur subito a verseggiarlo e mandami prestissimo il primo pezzo. Già quest'argomento non può essere proibito. [...] [PS:] Presto il programma per l'amor del cielo. (9 maggio)

Ligio ed efficiente, Piave lavora sodo sul serio, tant'è che solo cinque giorni dopo Verdi ha sul suo tavolo tutto quanto richiesto. E reagisce come farà poi spessissimo lungo tutta la carriera, col librettista di turno (in specie quando vi sarà fiduciosa confidenza analoga a quella cameratesca che ha col veneziano): con un crepitio di idee che divengono richieste precise. Vale la pena citare per esteso:

LE VOCI

FRANCESCO FOSCARI, *DOGE DI VENEZIA*
BARTONOJACOPO FOSCARI, *SUO FIGLIO*
TENORELUCREZIA CONTARINI, *DI LUI MOGLIE*
SOPRANOJACOPO LOREDANO,
MEMBRO DEL CONSIGLIO DEI DIECI
BASSOBARBARIGO,
SENATORE, MEMBRO DELLA GIUNTA
TENOREPISANA,
AMICA E CONFIDENTE DI LUCREZIA
SOPRANOFANTE DEL CONSIGLIO DEI DIECI
TENORESERVO DEL DOGE
BASSO



Il primo atto della selva dei Due Foscari di Giuseppe Verdi, 1843 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

Ricevo in questo istante i *Due Foscari*. Bel dramma, bellissimo, arcibellissimo!... Ma con quella sincerità ed amicizia che deve esservi fra noi ti dirò apertamente la mia opinione.

La prima scena va benissimo e la poesia del primo coro è superba e domani forse sarà musicata. Trovo che il carattere del padre è nobile bellissimo e ben trattato. Quello di *Marina* [il nome della moglie di Jacopo Foscari in Byron] pure. Ma quello di Jacopo è debole e di poco effetto scenico – oltre di che è quasi una parte secondaria. [...] A questa parte bisogna assolutamente rimediare credilo a me caro il mio poeta-gatto. Io gli darei in principio un carattere più energico, non lo farei torturato, e dopo quell'apostrofe tenera a Venezia cercherei qualche cosa di robusto per fare così una bell'aria.

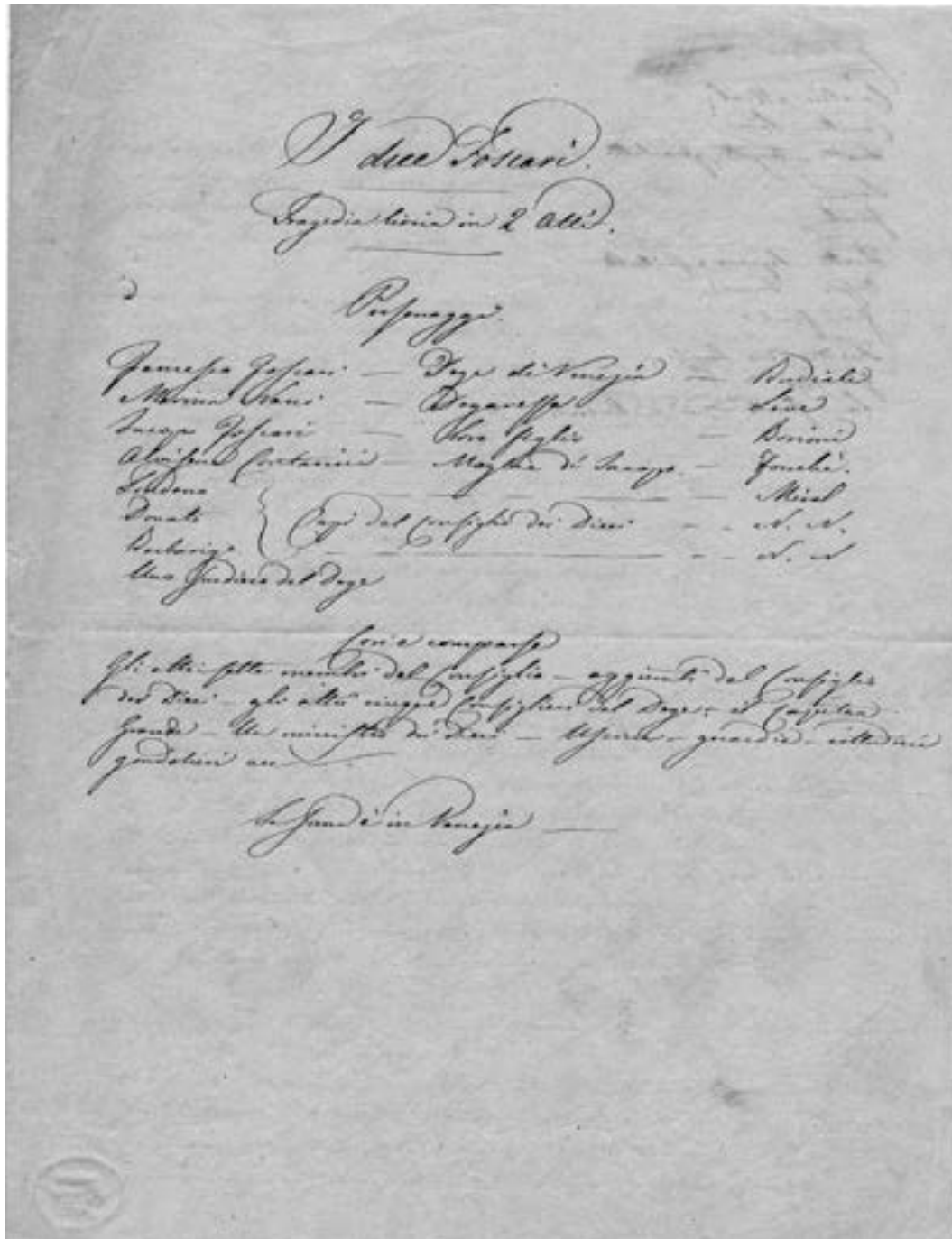
Permettimi di dirti che le ancelle di Marina nel palazzo ducale non mi piacciono. Non potresti fare l'aria di Marina nel palazzo dei Foscari? Mettere in scena le ancelle per consolare Marina desolante per lo sposo, fare un adagio cantabile, poscia far entrare un servo che annuncia a Marina la tortura o condanna di Jacopo: Marina impreca contro la repubblica e risolve di presentarsi al doge etc. etc. Guardati dai recitativi lunghi e specialmente di Loredano e Barbarigo. Il secondo atto è toccantissimo: ben immaginata la Romanza di Foscari in prigione interrotta dai gondolieri. [...] Mi spiace che tu abbia ommessa la partenza di Jacopo e la sua morte. Se fossi in te io la metterei nel principio del terz'atto.

Io metterei in principio [dell'atto III] la Scena che rappresentasse la piazzetta di S. Marco con un coro di uomini e donne. Frammisto a questo coro si potrebbe anche mettere sulla laguna in distanza un gondoliere che cantasse un'ottava del Tasso. Poscia far venire Jacopo accompagnato da Marina a formare un bellissimo duetto etc. ... Dopo come sta ma farlo brevemente.

Ti raccomando i recitativi brevi. Addio addio rispondimi prestissimo. (14 maggio)

Si badi bene: con l'eccezione del coro iniziale, già verseggiato («la poesia ... è superba»), tutte le altre riflessioni-prescrizioni concernono ancora una volta il mero 'programma', il canovaccio provvisorio in prosa delle situazioni-pezzi (che Verdi denominava talvolta anche 'selva'). In molte cose l'opera finita rispecchierà in pieno le nette indicazioni date fin da allora dal compositore: per forma, contenuti e ambientazione delle prime arie di Jacopo e moglie sua (Lucrezia Contarini il nome definitivo); nel recupero in quel preciso punto della partenza dell'esiliato; riguardo la piazzetta di San Marco, e gli stessi recitativi brevi. Altri elementi verranno invece omessi o radicalmente ripensati: le inserzioni dei canti 'da gondole' (senza ovviamente Tasso, nato quasi un secolo dopo quel 1456-1457...), la «Romanza di Foscari in prigione», l'ultimo duetto Jacopo-moglie, la morte di lui in scena. Ma all'occhio odierno due aspetti più complessivi appaiono particolarmente significativi, per far inoltrare ancor meglio il lettore nell'officina creativa dei *Die Foscari*: da un lato, che Piave già a quel punto aveva realizzato un suo progetto praticamente *ex novo*, tenendosi sì «attaccato a Byron» ma servendosi poco o nulla del 'programma' inviato a Venezia da Verdi l'anno precedente; dall'altro, che proprio da alcune di queste precoci 'prescrizioni' del musicista derivarono certi tratti drammaturgici dell'opera che agli esordi attrassero strali critici su di essa, ma mirati in particolare... al poeta.

Tra le ricchezze frutto del lavoro scientifico pluriennale di Andreas Giger – il curatore dell'edizione critica dell'opera inscenata in questa sala – vanno annoverate pure la messa a disposizione e l'attenta disamina di quel primo programma di 'anonimo milanese' conservato alla Fenice sin dal 1843. Ora, prove testuali incontrovertibili e lo stesso cast dei personaggi previsto – v'è ad esempio una dogaresa Foscari inesistente in Byron e Piave-Verdi – hanno fatto constatare che in effetti esso era stato derivato dalla citata tragedia di



La pagina con l'elenco dei personaggi presente nella pagine iniziali della selva dei Due Foscari di Giuseppe Verdi, 1843 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

Carlo Marengo. Merita però osservare anche che Piave scelse – con Byron – di far iniziare il proprio melodramma da un punto ben più avanzato della vicenda, rispetto ai molti antefatti previsti in scena tanto da Marengo quanto dal suo originario ‘librettista adattatore’. E scelse ancora poi – stavolta in contrasto con ambedue le tragedie letterarie, ma certo in totale sintonia con quel ‘far svelto’ che era già tratto peculiare riconosciuto a Verdi drammaturgo musicale – di comprimere al massimo nel suo atto terzo una serie di eventi scenici (partenza e morte [riferita] di Jacopo, disperazione di Lucrezia, deposizione e morte del doge Francesco) ben altrimenti distesi in tutte le altre versioni. Non lo aveva del resto incentivato esplicitamente a ciò il maestro stesso, con le sue richieste di innesti all’inizio dell’atto, e col «dopo come sta [...] brevemente» riferito alla capitale scena ultima?

Quanto alle critiche rivolte alla struttura e a certe particolarità dell’opera, alcune tra le più sarcastiche furono indirizzate proprio a quell’andirivieni iniziale di cambi di scena, tra Palazzo Ducale e Palazzo Foscari, originato dalla volontà di Verdi di far esordire Lucrezia nelle proprie stanze. Accadde sulla «Gazzetta Musicale di Milano» dell’editore Ricordi, per firma dell’autorevole compositore-docente Alberto Mazzucato, in occasione della prima alla Scala nel 1845:

Lasciamo Jacopo Foscari al cospetto dei Dieci [...] Andreino in tanto, per ingannare il tempo, a far una visitina all’illustre dama Foscari, Lucrezia Contarini ... Entra Pisana, la confidente di Lucrezia ... [che annuncia] «Nuovo esiglio al tuo nobil consorte / Del Consiglio accordò la clemenza» ... Furie, imprecazioni, grida, esplosione. Questa è nella musica la cavatina della primadonna.

Ritorniamo alla sala del Palazzo Ducale. Diamine! Il Consiglio non è ancor sciolto? No: si scioglie adesso: i Dieci e l’agGiunta vengono precisamente adesso dall’aula. Ma: e Pisana? Come ha ella fatto a conoscere la sentenza fin da una mezz’ora, trovando anche il tempo di percorrere la strada dal Palazzo Ducale insino a Casa Foscari?

I Dieci non sono tanto gelosi del segreto delle loro congreghe. Essi parlano anche a chi non vuole intenderli dell’imparzialità delle loro sentenze. [...] È misteriosa la necessità di questo coro introdotto qui dal poeta.

Cambia scena per la quarta volta. Siamo nel gabinetto privato del doge.

Né furono benevole le righe dedicate all’invenzione di Piave che caratterizza la scena d’apertura dell’atto II, là dove Jacopo incarcerato viene terrorizzato da spettri che gli appaiono, più sanguinolento fra essi quello del conte di Carmagnola (giustiziato anni prima dal doge suo padre). Una trovata originale, che però è probabile fosse stata stimolata dalla richiesta di «far fracasso» in deroga a Byron venuta dal compositore (che infatti l’apprezzò).

Tra le sottolineature critiche di Mazzucato ve ne fu poi una ulteriore di apparente buon senso, visto tra l’altro il ruolo nodale che la figura evocata svolgeva in Byron, in Marengo e nel primo ‘programma’ da questi derivato:

Sono [difetti] a nostro modo di vedere: Primieramente. L’aver trascurato la parte di Loredano, la quale, siccome movente principale delle tante sciagure che piombano sui protagonisti, avrebbe dovuto primeggiare, quando invece risulta quasi inavvertita. Dal che risulta che in tutto il corso del dramma udite un Foscari padre, un Foscari figlio, ed una Foscari consorte, lamentarsi, adirarsi, imprecare; e ciò sempre contro una forza, un agente che quasi non vedete, né conoscete. Quindi monotonia di pianti; nessun contrasto di passioni; nessuna vita in conseguenza nell’azione; una lamentazione continua, una Geremiade insomma.

E tuttavia a questo proposito non v'è alcuna traccia di dubbi o esitazioni nella corrispondenza progettuale iniziale tra Verdi e Piave, mentre un paio di mesi più tardi, scrivendo all'impressario romano Antonio Lanari che gli chiedeva lumi sulla nuova opera, il compositore fu altrettanto reciso nel dichiarare «mi servirò di tre parti principali [...] e di tre seconde parti», fino a rifiutare esplicitamente i servigi di un primo basso già presente in compagnia. Quella di Loredano, insomma, fu concepita e sempre restò parte del tutto secondaria, nell'immaginazione di Verdi drammaturgo (si ricordi anche il veto precoce ai «recitativi lunghi e specialmente di Loredano e Barbarigo»). V'è da chiedersi il perché.

Giocoforza, si è nel campo delle ipotesi. Ma non dovrebbe portarci troppo lontano dal vero una doppia constatazione. Anche solo l'aggettivazione che il musicista dedicò al soggetto *Due Foscari* – «toccantissimo», «patetico», «appassionato», «carattere nobile bellissimo» – parrebbe confermare che quanto lo aveva attratto in esso era, ben più dell'intrigo che li attivava, il reticolo in sé dei dolorosi e laceranti sentimenti individuali endofamigliari generati dal radicale conflitto tra i doveri della ragion di Stato e il mondo degli affetti tra congiunti. D'altro canto, è oggettivo che negli equilibri dell'opera finita quella «forza», quell'«agente» che più provoca le dolenti reazioni di padre, figlio e nuora risulta essere collettivo, ossia incarnato dal massiccio assieme canoro maschile che dà voce al Consiglio dei Dieci (numericamente rafforzato da una «Giunta» su cui, s'è visto, Mazzucato pure ironizzava). Si pensi solo alla precocissima reazione entusiastica di Verdi quando si vide recapitare i versi del coro iniziale «Silenzio. Mistero» (prime righe sua ultima lettera citata). Lui era l'osannato 'maestro dei cori' già celebri (basti evocare *Nabucco*, *Lombardi*, *Ernani*); Piave gli offriva qui, in apertura d'opera, una situazione dai contenuti peculiari (l'aggregarsi graduale, misterioso e furtivo dei potenti aristocratici) e in forme metriche diverse dalle abituali già esplorate (non più decasillabi, ma quartine di doppi senari caratterizzate dal ritorno evocativo dell'*incipit*); da compositore, mise cura particolare nel musicare la pagina, tant'è che fin dagli esordi essa fu sempre particolarmente apprezzata; evitò viceversa di far intonare il correlato recitativo appena seguente, che vedeva appena emergere i comprimari Loredano e Barbarigo coi loro intenti d'individui (Piave però volle comunque stamparne i versi, seppur virgolettati, a pro dell'intellegibilità del dramma); e scelse scientemente di rimarcare di nuovo il 'potere collettivo soverchiante' col ritorno in scena dell'identico coro dopo le due arie di Jacopo e moglie. Mazzucato sbeffeggiò, certo. Ma se si considera pure la terza ampia pagina assegnata ancora ai «Consiglieri e Giunta» nella «Sala del Consiglio dei Dieci», in apertura della scena del processo ('finale centrale' che chiude l'atto II), appare sempre più plausibile che Verdi puntasse su questo 'protagonista plurimo' per dare corpo scenico alla forza del tenebroso e spietato potere della Serenissima. Senza escludere che lui pure volesse alludere – così la pensava Antonio Rostagno – alle aberrazioni di tanti italici processi politici di quei medesimi anni.

Fu poi naturalmente, come sempre nel teatro d'opera, la qualità delle pagine musicali inventate a partire dal libretto a risultare decisiva per le sorti dei *Due Foscari*, quel 3 novembre 1844 di debutto nel romano Teatro Argentina e poi via via fino a oggi. E dopo essersi assicurato qualche altro punto d'appoggio utile tramite ulteriori richieste a Piave (la



Francesco Hayez (1791-1882), Il doge Francesco Foscari destituito con decreto del Senato, 1842-43 (Milano, Pinacoteca di Brera).

«cabaletta ... che sia di forza» a chiudere la prim'aria di Jacopo; la calibratura di «a solo del doge ed un gran Duetto», da farsi «assai bello... perché è finale» dell'atto I; un «canto del gondoliere [che divenuto infine barcarola a più voci] frammisto ad un coro di popolo» a inizio atto III), Verdi compositore-drammaturgo diede mano alla sua tavolozza di soluzioni creative. Sotto un segno complessivo prevalente: l'idea – che quasi a ogni suo titolo l'accompagnò – di sperimentare mezzi musico-drammatici innovativi e sorprendenti, da verificarsi poi in termini d'effetto sulle platee.

Tra essi, il più immediatamente percepibile fu quello di dotare ciascuno dei personaggi principali di un proprio motivo musicale orchestrale caratteristico, ripreso con sistematicità e senza sostanziali variazioni a sonorizzare le loro varie uscite in palcoscenico. Tanto lirico quanto lugubre il marchio sonoro di Jacopo, smanioso e inquieto su terzine quello di Lucrezia (vi echeggia anche la sua rabbia), nobilmente calmo e cantabile ai violoncelli il motivo del doge – i primi due in minore il terzo in maggiore –, essi nulla hanno a che fare con le logiche variative e combinatorie dei *Leitmotive* wagneriani che verranno. Piuttosto, si ricollegano a una tradizione di 'motivi ricorrenti' propria del genere serio francese, che Meyerbeer aveva rimesso in auge e alla quale pure Halévy aveva guardato adottandoli – l'ha

notato Gloria Staffieri – in un suo recente *grand opéra* sempre di ambientazione veneziana, *La Reine de Chypre* (1841). Il fatto poi che anche il personaggio-coro Consiglio dei Dieci ne possedga uno proprio, risonante ad apertura dell'opera e riproposto sistematicamente a ogni suo riapparire, pare dirla lunga sul rilevante ruolo drammaturgico – quasi 'alla pari' coi personaggi-primi parti? – che Verdi assegnava a quel collettivo di potenti. D'altro canto, andrà sottolineato che il musicista finì per risolvere di nuovo con una ricorrenza di tema – qui però internamente funzionale al racconto scenico – la suggestione avuta fin dall'inizio di inserire un canto veneziano 'marino' come tocco di colore locale a contrasto col tono generalmente tragico del dramma. È infatti il medesimo canto corale dai tratti di barcarola che prima risuona frammentario da fuori scena incastonato nel duetto di Jacopo e Lucrezia disperati in carcere («Là si ride, qua si muor» la di lui acre battuta: II, 2) e che più innanzi si dispiega intero nella scena festevole di popolo ad apertura atto III, cui Verdi tanto teneva.

La differenziazione tra i tessuti sonori d'accompagnamento che il musicista dà a questa stessa barcarola nei due diversi punti scenici – rozza banda da lontano la prima volta, archi e fiati armonicamente screziati nel terz'atto – può valere da esempio minimo di un'altra attitudine compositiva degna di nota, che pervade l'intera partitura: l'acuta attenzione agli aspetti di orchestrazione, con cui il Verdi dei *Due Foscari* sa calibrare con selettiva finezza le miscele timbriche caratterizzanti sia i singoli brani solistici più cantabili sia, talvolta, ciascuna sezione anche di un unico brano. Proprio una lavorazione orchestrale di quest'ultimo tipo contribuisce grandemente all'apprezzamento qualitativo che ha da sempre arriso al gran coro «Silenzio. Mistero» di inizio opera. Ma altrettanto ragguardevoli furono i risultati sonori ottenuti – tra le molte pagine – nei due brani con cui Jacopo tenore esordisce, un arioso e un cantabile caratterizzati in orchestra il primo da un liquido effetto a trillo dei flauti (in «pianissimo e leggerissimo»: si evoca la brezza marina di Venezia), il secondo da un *incipit* sui soli archi pizzicati; nella preghiera di Lucrezia suo primo cantabile, su un trasparente accompagnamento d'arpa punteggiato qua e là da interventi dei legni; o, ancora, nella delicatissima orchestrazione studiata per l'*Andante* nel terzetto atto II Jacopo-Lucrezia-Doge, col tessuto leggero agli archi trapuntato da clarinetto e fagotto per l'attacco di Jacopo e poi l'apporto continuativo degli arabeschi all'arpa a partire dall'entrata del doge baritono, con gli altri legni più acuti a completare l'impasto quando anche il soprano s'unisce all'implorazione di pietà paterna.

Un terzo aspetto di innovatività compositiva Verdi lo perseguì insistendo su un piano di scelte che già aveva favorito il successo di *Ernani*: adattare con flessibile fantasia alle esigenze drammatiche delle singole situazioni sceniche quelle che erano le articolazioni formali più usuali dei tipici 'numeri' – arie, duetti-terzetti-quartetti, finali – del melodramma italiano coevo. Anche a questo riguardo bastino pochi esempi. Per il duetto Doge-Lucrezia che chiude l'atto I, Piave, sollecitato, già predispose una sequenza di versi misurati ampia e non segnata dall'articolazione più consuetudinaria a quattro stadi (tempo d'attacco-cantabile-tempo di mezzo-cabaletta), con uno degli interventi di Lucrezia ben differenziato sul piano metrico («Se tu dunque potere non hai» in decasillabi, in un contesto tutto di settenari). Verdi però andò ben oltre: per andamenti, tonalità e materiali tematici, in quel confronto nevralgico si lasciano distinguere otto diverse fasi, con le tipiche sezioni



Francesco Hayez (1791-1882), L'ultimo abbozzamento di Jacopo Foscari, 1854 (Firenze, Galleria d'Arte Moderna).

a due voci unite ridotte a un paio punti per convenzione indispensabili (un breve *Andante* intermedio, la chiusa in tempo più serrato su due coppie aspecifiche di versi), mentre tutto il resto è consacrato a scandire per tappe distinte il diagramma emotivo assai cangiante che via via si ingenera tra l'uno e l'altro personaggio. Sono invece le strutture-tipo dell'aria solistica a prestarsi, forzate a dovere, per dar corpo alla scena di Jacopo in carcere preda di allucinazioni spettrali, Carmagnola decapitato compreso. Dopo un raffinato preludio affidato a primo violoncello e prima viola soli (altro inserto orchestrale rimarchevole), nell'ordinaria scena iniziale verseggiata in recitativo Verdi si apre lo spazio per sperimentare uno di quei monologhi spasmodici a più sezioni, segnati dai soprassalti sismografici coordinati di canto e 'accompagnato' orchestrale, che più maturamente intensi ritroveremo in *Macbeth* e *Rigoletto*. E lo stesso movimento cantabile unico che fa seguito appare anch'esso internamente scosso dalla carica emotiva della situazione, dato che si presenta melodicamente frastagliato tra due ben differenziate aree tematiche, oltre che segnato da una conclusione di nuovo improntata al parossismo della scena iniziale. Quanto infine alla gran scena del giudizio ar-

chitettata in funzione di cosiddetto ‘finale centrale’ dell’opera, con tanto di momento *clou* inserito quale canonica sorpresa d’inesco d’un concertato a tutte voci (l’ingresso implorante di moglie e figli di Jacopo, con Hayez certo ispirativo, ma senza alcun precedente in Byron), non va affatto sottovalutato che in essa per la prima volta Verdi adottò una soluzione poi ripresa in varie sue opere: fare a meno dell’usuale, statica e ritardante stretta conclusiva per privilegiare invece una chiusura di sipario su emozioni appena sprigionatesi e sintetizzate in personaggi in piena azione.

Sulla base di questi suoi *exploits* creativi e di vari altri ancora in partitura, Verdi era convinto del valore del suo lavoro, sebbene il successo ottenuto dai *Due Foscari* a Roma fosse stato meno immediato ed eclatante di altri suoi precedenti. L’opera nondimeno ebbe una cospicua circolazione immediata – venticinque altre piazze, Vienna e Barcellona comprese, la vollero allestire di lì a fine 1845 – e rafforzò l’immagine positiva di quel maestro ormai inequivocabilmente affermato. Ma le accoglienze critiche non di rado furono in chiaroscuro, differenziate tra dramma-libretto e musica: all’uno si imputarono lo scarso dinamismo di situazioni e accadimenti (pressoché tutto gravita attorno all’esilio) con conseguente poca varietà delle emozioni inscenate, mentre dell’altra si sottolineò spesso il carattere «filosofico» cioè la «scienza» e il «sapere» compositivo raffinati, peraltro posti efficacemente al servizio di «effetto, chiarezza e bei canti». Così, lo stesso autore dovette un po’ prendere atto dei pareri convergenti, almeno per giovare dell’esperienza in prospettiva futura. Tant’è che, lucido e scabro come sempre, di lì a tre anni scrisse all’amico Piave di nuovo al lavoro per lui: «Bada bene di evitare la monotonia. Nei soggetti naturalmente tristi, se non si è ben cauti si finisce per fare un mortorio, come, per modo di esempio, i *Foscari*, che hanno una tinta, un colore troppo uniforme dal principio alla fine».

Quei due, musicista e librettista, continuavano a intendersi bene, Piave sempre arrendevole poiché conscio di quanto confidenza e cooperazione creativa col sommo operista dell’epoca fossero un privilegio. Del resto, anche le settimane romane attorno alla produzione dei *Due Foscari* le avevano trascorse insieme (Verdi aveva fatto assoldare il poeta come *metteur en scène*), rafforzando affiatamento e intese. Così, giacché Piave conosceva bene la città dei papi per avervi vissuto (negli anni 1831-1838) e conservava lì amicizie forti e letterariamente preziose (a partire dal librettista della *Cenerentola* rossiniana Jacopo Ferretti), non è peregrino raffigurarselo a fianco d’un maestro di Busseto a occhi spalancati tra le vestigia antiche o ben accolto in interessanti salotti: «Ho visto Ferretti... Sto girando Roma e sono sbalordito», scrisse in quei giorni Verdi al meneghino editor suo Ricordi. Altrettanto umana e bella l’istantanea di quei due artisti e sodali ancor giovani che Verdi, tornato a casa, volle trasmettere a Ferretti: «Sono a Milano da alcuni giorni, dopo un viaggio lungo e noioso; Piave era di tristissimo umore, e ci siamo lasciati a Bologna quasi senza parlare» (26 novembre 1844). Era un sodalizio forte. Destinato a durare, e a fruttare capolavori. Appena da meno erano stati *I due Foscari*. Tra le pieghe dei quali tuttavia molte cose – s’è provato a dirne – sanno parlarci ancor oggi del magistero verdiano.

Guida all’ascolto

di Alessandro Roccatagliati

Preludio

Al solito, una tal pagina strumentale d’apertura anticipa melodie presenti nel corpo dell’opera. Qui però in maniera tanto sintetica quanto particolare. A inizio e fine, due *tutti* orchestrali di poderosa enfasi ritmica paiono pesanti sipari scuri che s’aprono e chiudono. In mezzo, limpidi, il tema dolente che caratterizzerà Jacopo (al clarinetto) e uno più trascendente di Lucrezia (al flauto). Fugace squarcio di visione sul dramma, insomma.

ATTO PRIMO

1. Introduzione

La sala, nel veneziano Palazzo Ducale, si presenta vuota; ma l’atmosfera greve che vi grava la definiscono in registro grave, quasi strisciando, prima i legni scuri e poi gli archi. Quel «Silenzio. Mistero» va prendendo la voce, dapprima frammentaria, del coro maschile. Sono il Consiglio dei Dieci, che s’aggrega via via su un motivo altrettanto furtivo per ritmo e *incipit* cromatico ascendente, e che però si ripresenta più volte – incastonato, anche un breve dialogo – su colori orchestrali cangianti. Nel profondo, pressoché sempre, un timbro: il timpano. Sommesso, conturbante.

2. Scena ed aria Jacopo

Il giovane Foscari, condotto da prigioniero, muove il passo sul tema al clarinetto tutto suo. Delle quattro fasi consuete in un’aria solistica di presentazione, le prime due sono consacrate alla sua Venezia, sol ora rivista. È come se brezza e mare l’avvolgessero, nel recitativo strumentato ‘leggerissimo’, ai flauti; e altrettanto solare l’inno cantabile che a essa intesse, su melodia regolarissima. Ma la venuta d’un fante che lo convoca a giudizio reinstaura la penosa realtà. Vibrantissima, giocoforza, l’invettiva a cabaletta contro i persecutori.

3. Coro, scena e aria Lucrezia

Altro luogo: Palazzo Foscari. Lucrezia moglie è in gran ambascia, per quel giudizio: lo dice l’agitato motivo suo proprio, mentre a precipizio entra e si sfoga. Cavatina in quattro tempi pure la sua, ha però le ancelle, a coro, come interlocutrici. Attive: sono loro, pur trafelate, a

indurla ad invocare Dio protettore, in cantabile di preghiera terso nel canto e tra arpa e flauti. Ma la notizia giunta d'un nuovo esilio comminato volatilizza ogni serenità: contratta nel canto – è indignazione – per un primo tratto, le cateratte vocali di cabaletta esploderanno presto viepiù feroci.

4. Coro

Di nuovo i Dieci in scena, nell'ambientazione iniziale. Cantano a coro le lodi della loro stessa – presunta? – giustizia di stato: «Qui forte il Leon - col brando con l'ale | Raggiunge percuote - qualunque mortale». Salda, lineare, persin rozzamente stolido, la musica. Per nulla rassicurante, no.

5. Scena e romanza Doge

Nei suoi appartamenti ufficiali, doge Foscari riflette, sui violoncelli austeri del tema suo. Il potere? Poca cosa: solo, spiato, affranto per il figlio, si compiangi in recitativo e poi a inizio del brano unico di romanza, dove il suo «vecchio cuor» gli evoca – triste in minore – «l'avel». Ma si rianima, quel cuore: all'idea del figlio, recuperata dignità melodico-canora in maggiore, il pianto rimarrà serrato in petto. Da forte, da uomo di Stato.

6. Scena e duetto Lucrezia-Doge

Sulla sua concitata nuvola tematico-sonora, Lucrezia lo raggiunge furibonda. È confronto cruciale, scandito passo dopo passo da brani cantabili distinti, per voci che ben più si fronteggiano *a solo* piuttosto che unirsi. A susseguirsi, rabbia accusatoria (lui pure ha condannato Jacopo!), fermezza di doge, dolore di padre, confessione di impotenza, implorazione ma poi di nuovo volitività indomita di moglie. Fin che Foscari ripiomba, tra sé e sé con un ultimo dolente brano, nella desolazione del suo ingresso in scena. E nel pianto, che per Lucrezia equivale a residua speranza.

ATTO SECONDO

7. Introduzione, scena ed aria Jacopo

La tetraggine del carcere ha i disegni e colori d'un duo viola-violoncello, chiuso in ottave vitree e poi balenante sommerso sotto l'iniziale recitativo disperato di Jacopo. Ma presto l'orchestra piena irrompe esplosiva: porta con sé spettri immaginati. Uno si staglia, terrifico per mole e gestualità aggressiva: quello del conte di Carmagnola, decapitato. S'altalenano imploranti frasi difensive e commiserazione invocata per la propria condizione e prendono, nel cantabile unico di Jacopo, profilo tematico distinto e alternato, tra minore e maggiore; finché egli soccombe, svenuto.

8. Scena e duetto Lucrezia-Jacopo

Col suo consueto piglio sonoro giunge Lucrezia. Si spaventa, dinanzi all'esanime marito; capire però ch'egli vive si fa vampata canora rilucente sui tremoli; e su gesto orchestrale

analogo Jacopo, rinsavito, la riconosce. Dialogo rivelatore (avrà l'esilio a vita), smarrimento e dolore accomunante *a due* si intrecciano entro un cantabile unificato. A scuoterli, voci e suoni lontani: canti gioiosi di gondolieri, ossia sale sulla disperazione del prigioniero, che cede fuggacemente all'invettiva. Ma la speranza non abbandona né lui né lei, in un'ampia cabaletta di andamento pacato «con passione», resa timbricamente aerea da arpe e tremoli quasi impercettibili là dove marito e moglie, anima e voci congiunte, perorano melodicamente fino all'ultimo il comune sentire.

9. Terzetto Doge-Lucrezia-Jacopo

In musica rapinoso, come elettrizzato, l'arrivo inatteso del doge-padre; e febbrilmente trepidanti le reazioni dei coniugi. Ma presto prendono il sopravvento, mute su frammenti orchestrali residui, le amare consapevolezze: ruoli e destini stabiliti non potranno essere scalfiti dalle accorate convergenze emotivo-melodiche del cantabile *a tre*. È amara constatazione resa ancor più tragica dalle sadiche prepotenze di Loredano lì piombato a sorpresa; peraltro così poco incisive, musicalmente, che la stretta conclusiva relega l'ultimo arrivato a voce di contorno.

10. Finale secondo

Al solito circospetti sul loro tema, ma poi subito violenti i Dieci, nel coro d'apertura: equiparano «vendetta» a «giustizia», guerreschi, con trombe. Lacerato tra rigore sovrano e paternità, il doge resta dolentemente ligio al primo sia nell'acre a tu per tu col Consiglio, sia allorché Jacopo – entrato sul suo stigma al clarinetto – ne implora un atto d'intercessione con melodia 'lirica' struggente. «Di qui parta», gli si ingiunge; «No... crudeli!», si frappono Lucrezia, irrompendo con figli e seguito. Ed è lei soprattutto a spiccare, nel gran concertato a tutte voci seguente, con volitive terzine lente che sferzano toccanti, ma senza effetti: anche partire con Jacopo le viene negato. Irremovibilità che una breve ripresa del *tutti* torna a scolpire in fine atto.

ATTO TERZO

11. Introduzione, coro e barcarola

Scena coloristica di gente, maschere e gondole, sulla piazzetta San Marco prospiciente le acque. Voluto il contrasto drammatico: prima un gioioso inno a Venezia, con Loredano e Barbarigo cinici a commentare; poi tutti i popolani chiamati a un'allegria, nota barcarola corale, la stessa sentita da lontano nell'atto secondo, ma ora più variegata tra voci, orchestra e movimentate presenze sceniche.

12. Scena ed aria Jacopo

Dalle segrete esce sulla piazza stessa il giovane Foscari, Lucrezia a lato, mentre s'approssima la galera che lo deporterà. Siamo agli addii, distribuiti nelle quattro fasi canoniche d'un tal brano solistico, con presentimento di morte (anche sonoro) che inquieta l'iniziale recitativo.

In cantabile domina invece il pensiero al padre e ai figli, affidati alle cure della pur tremebonda moglie. Ma l'aguzzino Loredano ancora incombe: svelandosi, nel dialogo intermedio, sevizia ulteriormente i due. Capaci nondimeno di trascendere quelle bassezze, nell'«addio supremo»: lo dice la nobile cabaletta lenta con altri solisti e coro, ove al tenore anche l'arpa fa da aureolante luore.

13. *Recitativo ed aria Lucrezia*

Nelle stanze del doge, e soprattutto su di lui centrate, le scene conclusive dell'opera. È infatti un suo monologo affranto di rimorsi ad aprire con intensità – specie nell'arioso entro il recitativo – la sequenza che pur culmina nell'ultimo potente sfogo canoro di Lucrezia. Determinanti, due rivelazioni di fila: Jacopo discolpato d'un delitto, ma poi la notizia della sua morte. La vedova, nel portarla, si sfrena: con una cabaletta subito appena trattenuta ma poi quantomai bellicosa e feroce, è ora lei che inneggia alla «vendetta ... Foscari», dopo il consolatorio pensiero dell'amato sottrattosi, nell'aldilà, «a' suoi tiranni».

14. *Scena ed aria Doge e Finale ultimo*

Tutt'altro però tocca al vecchio doge: non la rivalsa, ma deposizione e morte. Epilogo tragico cui si addice una gran scena solistica tagliata con ampio respiro, a metà tra tradizione e aggiornato 'ritratto di carattere'. La sorpresa, infatti, di vedersi raggiunto in privato dai Dieci con la loro decisa richiesta – per voce del solito Loredano – di cedere il potere, lascia campo dapprima a una leonina indignazione e al rifiuto. Ma questa regale fermezza si incrina e frantuma proprio via via che il celebre cantabile seguente si svolge: l'*incipit* «Questa è dunque l'iniqua mercede» è ancora assai vigoroso, ma sotto i «Cedi, cedi» incessanti degli astanti, e soprattutto trafitto dal pensiero del figlio morto, quell'orgogliosa solidità è infine del tutto sgretolata. La consegna subitanea dell'anello del comando ne è conseguenza, e però la dignità residua balena vocalmente di continuo, nel doge: dinanzi alla vedova sopraggiunta, ma poi anche nell'imminenza della fine, dopo che da fuori s'ode l'annuncio dell'elezione del successore. Tra forza caratteriale e ricordi soffocanti, il protagonista guida così pure la gran stretta concertata «Quel bronzo fatale»; prima di tracollare repentinamente, avvinghiato dall'angoscia, sulle reazioni ancora conflittuali che suggellano l'opera.



Luigi Perego, bozzetto per *I due Foscari* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, ottobre 2023. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Grischa Asagaroff.

Grischa Asagaroff: «Francesco Foscari, figura tragica e dolente»

a cura di Leonardo Mello

Grischa Asagaroff illustra la sua lettura registica dei Due Foscari.

Maestro, comincerei parlando un po' dei personaggi, e in particolare di uno, il doge Francesco Foscari, che mi sembra centrale in tutta la vicenda.

Nel costruire il nostro spettacolo siamo partiti dal sepolcro di Francesco Foscari che si trova alla chiesa dei Frari. Questa tomba è l'elemento portante di quasi tutta la nostra scena. Questo assume per me molta importanza, perché effettivamente il personaggio di Francesco è estremamente complesso nel suo essere dolorosamente diviso tra il grande amore che prova per suo figlio e la posizione che ricopre nello Stato. Si trova a che fare con un Consiglio dei Dieci composto da figure reazionarie che non gli sono amiche. Ritengono che sia stato per troppo a lungo doge e desiderano sbalzarlo dal trono. È un po' come accade con la politica di oggi, dove le diverse fazioni cercano di ottenere il potere, magari anche attraverso azioni o accuse false. I seguaci di Loredano vogliono annientare Francesco. Lui vive questa scissione tra l'essere padre e l'essere doge con grande dolore. Inoltre è anziano, molto più anziano di quanto fosse normale a quei tempi. È molto vicino anche alla moglie di Jacopo, Lucrezia, e ai suoi bambini. Tuttavia nella sua veste di capo di Stato è costretto a condannare il figlio. Nella prima grande scena tra lui e Lucrezia, quest'ultima lo attacca con molta violenza, lo accusa di non intervenire per salvare Jacopo. Un altro momento di grande forza e intensità che riunisce i tre personaggi è il terzetto che si svolge in prigione. Questo incontro si interrompe all'arrivo di Loredano, che nega loro alcuna speranza. Jacopo viene portato via e Francesco resta solo con Lucrezia. Poi tutto precipita, la condanna è stata emessa e lui non può fare altro che accettarla e ratificarla. Alla fine i suoi nemici lo privano di tutto, obbligandolo a consegnare l'anello e il corno ducale. Loredano vuole trionfare e Francesco è distrutto. Accorre Lucrezia, che nel frattempo è rimasta vedova, perché Jacopo è morto. L'ormai ex doge non ha più forze, sente le campane suonare e si rende conto di essere arrivato alla fine. È una situazione che si ritrova anche nel quarto atto di *Boris Godunov*, dove udendo quel suono il protagonista comprende che sta per morire. Francesco è una figura profondamente drammatica, ha perso l'ultimo figlio, è stato spogliato del potere. Alla fine morirà di crepacuore. È un personaggio complesso, come lo sono gli altri del resto. Rispetto allo spettacolo fiorentino dell'anno scorso devo attuare alcuni cambiamenti, anche nelle posizioni e nei movimenti, perché gli interpreti sono diversi. Per fortuna li conosco

bene. Anche la parte di Lucrezia è tutt'altro che semplice da interpretare, e Anastasia Bartoli è al suo debutto in questo ruolo. Ma ho molta fiducia in tutti loro. La musica è splendida, non operiamo nessun taglio (o forse al massimo uno piccolissimo, vedremo insieme al direttore d'orchestra). Quando l'anno passato ho affrontato *I due Foscari* per la prima volta come regista ho studiato la partitura nei minimi particolari, e mi sono reso conto che è un'opera magnifica.

Passiamo al suo spettacolo. Cosa vedremo alla Fenice?



Grischa Asagaroff.

Come dicevo, con lo scenografo Luigi Perego, che l'aveva vista ai Frari, abbiamo deciso di elaborare l'allestimento a partire dall'immagine della tomba Foscari dei Frari. La sua riproduzione è una torre alta sei metri che si muove in molte direzioni e dietro contiene già tutti gli elementi scenici che accompagnano i vari momenti della storia. Tutti gli attrezzi sono già pronti e le comparse – che sono mimi – girano questo apparato scenico, mettendo mobili e oggetti in posizione quando è il momento. C'è anche un ballo, previsto da Verdi durante la *barcarola*: i danzatori sono marinai e gondolieri, e sono tutti mascherati. Siamo in un momento di festa, funestato però dalla presenza di Loredano, che a un certo punto si toglie la maschera per farsi riconoscere e tormentare Jacopo.



Luigi Perego, bozzetto per I due Foscari di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, ottobre 2023. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Grischa Asagaroff.

La scelta della tomba come elemento scenico principale l'ha portata a mantenere l'epoca in cui l'opera è ambientata?

Sì, ho scelto di mantenere l'ambientazione originaria. La mia impressione è che ci siano opere, come ad esempio *La traviata*, che permettono di utilizzare una chiave moderna o contemporanea. Altre, come *Ernani*, o appunto *I due Foscari*, secondo me non consentono questo tipo di operazioni. A volte penso che Verdi non sia preso sul serio da alcuni registi, ma lui invece ha composto queste opere con estrema serietà. Anche i costumi, infine, sono 'd'epoca', ma stilizzati, piuttosto astratti.

Grischa Asagaroff: “Francesco Foscari, a tragic, woeful figure”

Grischa Asagaroff explains his interpretation as director of I Due Foscari.

Maestro, I would like to start by talking a little about the characters, and about one in particular, Doge Francesco Foscari, who I think plays a central role in the entire plot.

The starting point for this production was Francesco Foscari's tomb in the Frari Church. This monument is the backbone of almost our entire staging. This is very important to me, because in fact, Francesco's character is extremely complex since he is so painfully divided between the great love he has for his son and his position in the state. He is dealing with a Council of Ten that is made up of reactionary figures who are not friends. They believe he has been doge for too long and want to depose him. It's a bit like politics today, where different factions try to seize power, perhaps even resorting to false actions or allegations. Loredano's followers want to destroy Francesco. Living this divide between being a father and being a doge causes him great pain. Furthermore, he is also elderly, and much older than was usual in those days. He is also very close to Jacopo's wife, Lucrezia, and his children. However, in his capacity as head of state, he is forced to sentence his son. In the first important scene between him and Lucrezia, the latter attacks him violently, accusing him of not intervening to save Jacopo. Another moment of great strength and intensity that brings the three characters together is the trio in prison. Loredano puts an end to their meeting, dashing any hopes they might have had. Jacopo is taken away and Francesco remains alone with Lucrezia. Then everything precipitates because the sentence is proclaimed, and he has no choice but to accept and confirm it. In the end, his enemies deprive him of everything, forcing him to return the ring and the ducal hat. Loredano wants to win, and Francesco is destroyed. In the meantime, Lucrezia arrives, but she is now a widow since Jacopo has died. The now ousted doge has lost all his strength, and upon hearing the bells ring, realises his time has come. The same situation is also to be found in the fourth act of *Boris Godunov* where, hearing the same sound, the protagonist realises that he is about to die. Francesco is a deeply dramatic figure: he lost his last son and has been stripped of power. In the end he dies of a broken heart. Just like the others, he is a highly a complex character. Compared to the production in Florence last year, I have had to make some changes, also regarding positions and movements, because the interpreters are different. Luckily, I know them well. The role of Lucrezia is also anything but simple to interpret, and Anastasia Bartoli has her

debut in this role. But I have a lot of confidence in all of them. The music is marvellous, and we haven't made any cuts (or maybe just a very small one, we'll see together with the conductor). Last year when last year I worked on *I due Foscari* for the first time as director,

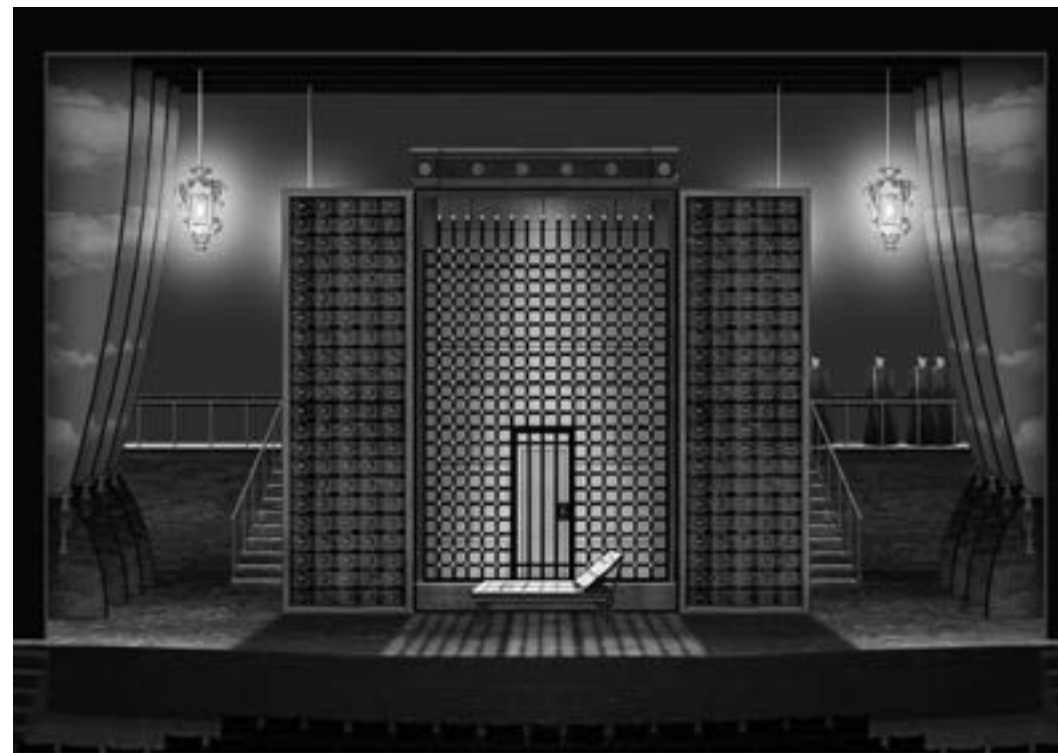


Grischa Asagaroff.

I studied the score extremely carefully, and I realised it is a magnificent opera.

Let's move on to the staging. What will we see at La Fenice?

As I said earlier, with the set designer Luigi Perego, who had seen it at the Frari, we decided to use the image of the Foscari tomb in the Frari as the starting point for the staging. It has been reproduced as a six-meter-high tower that moves in multiple directions and behind it are all the stage elements that accompany the various moments of the plot. All the equipment is ready and the extras – who are mime artists – turn this apparatus around, arranging furniture and objects in the right place when it's time. There is also a dance, planned by Verdi during the *barcarola*: the dancers are sailors and gondoliers, and they are all



Luigi Perego, bozzetto per I due Foscari di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, ottobre 2023. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Grischa Asagaroff.

masked. It is a moment of celebration, but spoilt by the presence of Loredano who, at some point, takes off his mask so he is recognised and torments Jacopo.

Did the choice of the tomb as the main stage element mean you preserved the period in which the opera is set?

Yes, I decided to keep the original setting. My impression is that there are works, such as *La traviata*, that allow you to use a modern or contemporary setting. Others, such as *Ernani*, or in our case *I due Foscari*, are not suited for such a choice. At times I think that some directors don't take Verdi very seriously, but he took these works extremely seriously. Finally, the costumes are also 'period' costumes, but stylised and rather abstract.

Sebastiano Rolli: «Tradurre l'azione drammatica in musica»

Parliamo dei Due Foscari con Sebastiano Rolli, che la dirige alla Fenice.

Maestro, Massimo Mila, nel programma di sala della Fenice del 1977, scrive: «La strada che passa per il Macbeth, il Simon Boccanegra e il Don Carlo ha inizio nei Due Foscari». Condividi questo giudizio, e se sì, quali sono le avvisaglie di questa «strada» che inizia qui e arriva al Don Carlo, quindi vent'anni dopo?

Certamente l'intuizione di Mila ha un fondamento solido: il Verdi *politico e civile* inizia esattamente con *I due Foscari*. Non è una novità che l'attenzione del Maestro si focalizzasse sulle ragioni sociali in quanto motore di un dramma nel quale i sentimenti privati si inseriscono come aggravante della situazione; è una rivoluzione teatrale che nasce da una nuova prospettiva musicale: il dramma, in Verdi, è sempre conseguenza della musica. È lei che determina l'azione scenica. L'*Opera lirica* diviene *Melodramma*, cessa di essere spettacolo di intrattenimento per trasformarsi in impegno civile, momento di riflessione nel quale leggere la propria esistenza. I capolavori successivi citati da Mila sono il frutto maturo e perfetto di un'evoluzione che nasce da qui: la ragion di Stato, le contraddizioni del potere e la solitudine che da esso deriva, la scissione fra persona privata e personaggio pubblico... è un materiale umano e drammaturgico che *I due Foscari* incarna per la prima volta.

Cosa lega invece, dal punto di vista musicale, la sesta opera del maestro di Busseto al blocco di lavori che la precedono? Ritiene che I due Foscari presenti elementi più marcati di teatralità rispetto al passato?

Senza altro *I due Foscari* sono un tassello importante sulla strada che ci porterà a *Rigoletto* e alla *Traviata*; dal punto di vista musicale, rispetto a *Nabucco*, *Lombardi* ed *Ernani*, notiamo un passo indietro per quanto riguarda la felicità d'ispirazione, ma anche un passo avanti nel tentativo di approfondire il concetto di drammaturgia musicale: quell'approccio grazie al quale il dramma viene espresso attraverso le scelte armoniche, melodiche e contrappuntistiche. *I due Foscari* è un'opera che Verdi scrive in un momento di stanchezza e deve terminare in fretta (forse non convinto appieno del libretto di Piave, al quale il Maestro rimprovera di non approfondire sufficientemente i motivi politici che portano ai fatti narrati), ma nella partitura si scorge la volontà di tradurre l'azione drammatica in

musica: è la musica che deve possedere il dramma, non viceversa. Quindi non parlerei di una maggiore teatralità rispetto per esempio a *Nabucco* o *Ernani*, ma di intenzioni teatrali differenti.

Parliamo dei personaggi. Alcuni studiosi hanno notato un crescente interesse, da parte di Verdi, per la loro caratterizzazione. In cosa si può notare, in senso generale, questo lavoro di puntualizzazione delle loro personalità? Forse da alcuni elementi ricorrenti, senza naturalmente pensare a Wagner?



Sebastiano Rolli.

Il motivo ricorrente che Verdi utilizza nell'opera lo ritroviamo in Monteverdi, Gluck, Mozart; rimane curioso, tuttavia, come sia Wagner che Verdi comincino a utilizzarne gli stilemi quasi contemporaneamente senza sapere nulla l'uno dell'altro. Wagner ne svilupperà il potenziale sino a renderlo il principio strutturale del dramma musicale soppiantando la forma chiusa, Verdi ne trasferirà la sostanza dalla melodia all'armonia. Entrambi arrivano alla stessa vetta percorrendo sentieri diversi e talvolta opposti. La caratterizzazione dei personaggi avviene certamente attraverso questi 'biglietti da visita musicali' (il tema del clarinetto per Jacopo; la scala di terzine per Lucrezia; gli arpeggi delle viole cullate dai violoncelli per Francesco; la marcia per il Consiglio dei dieci), ma intesi nelle loro connotazioni armoniche. È questo l'aspetto a mio avviso più importante della drammaturgia verdiana e mai abbastanza sottolineato. Non credo sia stato mai notato che, partendo dal Preludio (sintesi dei temi dell'opera e musica scritta per l'attenzione della mente e non per quella degli occhi) sino alla cabaletta di Jacopo Foscari, le concatenazioni tonali formano un accordo di do minore con nona minore (accordo di grande tensione, di impiego limitato ed effetto drammatico) dove ogni tonalità rimanda a quella successiva in un rapporto di terze a creare una tensione sempre più convulsa: Preludio in do minore; introduzione dei Dieci in mi bemolle maggiore; ingresso di Jacopo in sol minore; tempo d'attacco in si bemolle maggiore; cavatina cantabile in re bemolle maggiore: do, mi bemolle, sol, si bemolle, re bemolle. La cabaletta esploderà sulla tonalità della dominante di re bemolle, la bemolle maggiore (la stessa tonalità sulla quale Jacopo canterà il suo ultimo addio: il cantabile comincerà in la bemolle minore per arrivare, attraverso due trasformazioni armoniche alla relativa maggiore do bemolle e alla dominante mi bemolle, al la bemolle maggiore). Questa *escalation* vuole essere il vero 'biglietto da visita' dell'opera creando un castello emotivo che presuppone già la forma aperta sul dramma che è avvenuto e di cui noi vedremo le conseguenze. Non è casuale che Jacopo e il padre Francesco cantino le rispettive cavatine con lo stesso metro e lo stesso accompagnamento (6/8 con pizzicato degli archi); non è casuale che l'opera cominci in do minore e termini alla relativa maggiore, mi bemolle, che è l'ambito tonale dei Dieci che trionfano assistendo alla morte del doge (la stessa relazione interna che sostiene la *Messa da Requiem*). Credo, pertanto, che il concetto di motivo ricorrente, in Verdi, vada allargato al modo peculiare con cui utilizza i rimandi armonici, ritmici e melodici a sottolineare i rapporti fra i personaggi, i sentimenti e le situazioni. Verdi apre le forme da subito in virtù di questo *modus operandi*. Tutto *Il trovatore* è costruito su una struttura di forma sonata, per esempio... Verdi era un grande uomo di teatro in quanto grande musicista.

L'anziano doge è una delle figure più riuscite di Verdi, e appartiene alla schiera di 'vecchi' oppressi dal potere. A fronte di questo personaggio, il compositore stesso, durante il lavoro alla partitura, fa notare al suo librettista, Francesco Maria Piave, una certa debolezza di quello di Jacopo, forse un po' monocorde. Qual è la sua opinione?

Non c'è dubbio che l'attenzione di Verdi sia principalmente per il doge, esattamente come avviene nel *Simon Boccanegra*. Addirittura il tema che annuncia gli ingressi di Francesco e Simone vuole evocare il mare (un elemento molto ricorrente nel teatro di Verdi, lui che

non voleva viaggiare per mare). Chissà che nella voce di Francesco non si debba sentire il colore arcano del mare, questo elemento così romantico e onnipresente disegnato dalle viole e dai violoncelli! La scelta strumentale ci rimanda a un colore scuro, un cupo maroso che diviene allegoria degli intrighi del potere, un mare del quale non vediamo il fondo, un abisso come un abisso è l'animo umano. Quest'opera è un ulteriore passo avanti nello scavo della psicologia del personaggio: un padre che condanna il figlio perché lo Stato lo impone rappresenta un rovello che la musica cerca di risolvere; va da sé che nei *Due Foscari* Verdi non riuscirà a esaurire la figura del vecchio Francesco nella misura in cui verrà a capo di Simone, Filippo, Macbeth o Rigoletto. Da questo punto di vista siamo di fronte a una partitura preparatoria nella quale rinveniamo i temi e gli archetipi cari a Verdi, assistiamo a come il suo genio comincia a trattarli e tocchiamo con mano quanto il percorso da lui intrapreso sia stato straordinariamente ricco. In questa meravigliosa figura convivono accenti di ognuno dei personaggi summenzionati. Francesco deve avere voce stanca, strascicata, rotta, ma anche imperiosa e ferma senza mai trascendere; deve esprimersi in tono paterno e commosso ma



I due Foscari di Giuseppe Verdi, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, maggio 2022. Direttore Carlo Rizzi, regia di Grischa Asagaroff, scene e costumi di Luigi Perego (foto di Michele Monasta).

con la mai dimenticata dignità di un doge veneziano. Jacopo è un personaggio mosso da un solo sentimento: la ricerca della salvezza, che venga riconosciuta la sua innocenza. È una descrizione romantica nella quale trova posto addirittura una pagina degna della scapigliatura di Boito, l'apertura del secondo atto nella quale il delirio rende Jacopo alla stregua di uno spettrale visionario. Queste tinte rimangono tuttavia nell'ambito dell'eroe romantico tradito e sono lontane dai roveli e dalle contraddizioni con i quali deve confrontarsi Francesco. Le pagine di Jacopo sono altrettanti addii laddove quelle di Francesco sono un interrogarsi sull'inutilità del potere e dell'esistenza stessa. Lucrezia invece, ha suggerito Mila, è un'Edda Ciano che cerca a tutti i costi di salvare il marito...

Qual è, secondo lei, il motivo dell'inserimento della Barcarola per banda durante il duetto tra Jacopo e Lucrezia? Ha una sua funzione drammaturgica, oppure è solo un tentativo di rompere un po' la monotonia?

Come nel terzo atto della *Traviata* il Bacchanale irrompe nella stanza di Violetta morente, anche qui abbiamo il raggiungimento del dramma per contrasto: non è mai la linearità degli avvenimenti a creare la grande tragedia (pensiamo a come irrompe Mimì sulla scena nell'ultimo quadro della *Bohème*), ma il contrasto. «Là si ride? qua si muor!» dice Jacopo sentendo il coro festivo in lontananza, ed ecco che abbiamo due mondi che dialogano allargando così lo spazio scenico. Pensiamo al *Miserere* del *Trovatore*, al Bacchanale della *Traviata* e a tutta la prima scena del *Rigoletto* dove abbiamo addirittura tre orchestre in dialogo come nel *Don Giovanni*: il sapiente uso delle tonalità crea una tridimensionalità drammatica volta a incarnare spazi interiori lontani. Nel caso dei *Foscari* il raccordo tonale crea continuità in quanto il coro fuori scena (con funzione di musica di mezzo) canta alla dominante del cantabile del duetto, ma la cabaletta successiva sarà alla dominante del coro: si bemolle maggiore, fa maggiore, do maggiore. Questo crea una distanza armonica fra il cantabile e la cabaletta, come in effetti sono distanti i sentimenti descritti. Pensiamo a come Gustav Mahler (grande direttore e conoscitore dell'opera di Verdi) utilizza nelle proprie sinfonie l'irruzione del popolaresco nel dramma: è un espediente che avrà molta fortuna nei compositori delle scuole nazionali. Ma se nella Mitteleuropa il rapporto di filiazione va dalla nazione al compositore, in Italia avviene l'opposto: è l'opera di Verdi, di Rossini o Donizetti, assieme a quella di Manzoni, Alfieri, Leopardi o Goldoni, a creare una cultura popolare e a innervare il *volk* del proprio linguaggio. È libera scelta dell'intelletto, civiltà non natura.

Infine, come sempre, le chiedo qualche parola sull'orchestrazione qui utilizzata da Verdi, e soprattutto se vi legge qualche tratto particolarmente importante.

L'organico orchestrale è tipico di un'opera italiana di metà Ottocento, la sua determinazione era dettata dalle possibilità messe in campo dalle committenze (in questo caso il Teatro Argentina di Roma). L'orchestrazione (ossia la scelta di come utilizzare l'organico

nelle forme musicali in movimento) ha delle peculiarità che nelle opere precedenti abbiamo già potuto notare: fra queste ricordo l'Introduzione all'atto secondo affidata a due strumenti soli, la viola e il violoncello; l'arpa sola ad accompagnare tutta la prima parte della cavatina di Lucrezia; le viole accompagnate da un terzetto di violoncelli e il pizzicato dei contrabbassi nelle due introduzioni alle scene di Francesco Foscari. Si tratta di quadri cameristici che in *Nabucco* e nei *lombardi alla prima crociata* avevamo già avuto modo di apprezzare e che Verdi utilizzerà anche in seguito. Vogliono rappresentare l'intimità di sentimenti e situazioni nei quali non ci è consentito intronarci: la preghiera, la prigionia, la solitudine... L'utilizzo della campana e della banda quali suoni della realtà creano uno spazio interiore più vasto: l'interprete sente l'orchestra ma il personaggio non la sente; la banda e la campana, viceversa, vengono udite dal personaggio. Il gioco fra linguaggio e metalinguaggio verrà portato da Verdi, nel corso della propria attività creativa, alle estreme conseguenze (pensiamo ai tredici rintocchi di campana del *Falstaff* da dove comincia il Novecento musicale) lasciandolo in consegna al secolo successivo: l'utilizzo di tre tonalità lontane nell'ultima scena del *Tabarro* pucciniano nasce pur sempre da qui. Non voglio passare tuttavia sotto silenzio il fatto che oggi eseguiamo Verdi con strumenti e diapason profondamente diversi da quelli da lui utilizzati, analizzare le ragioni sarebbe troppo lungo, ma evidentemente questo fatto pone problemi di concertazione molto particolari: non basta far suonare l'orchestra più piano, bisogna agire sulle articolazioni e i fraseggi. Per esempio ribadire che in una figura di croma puntata seguita da sedicesimo accompagnata da terzina, in Verdi, il sedicesimo deve essere eseguito verticalmente come una terzina per addolcire la frase; che la struttura della forma, così come la strumentazione ci suggerisce (e in quest'opera accade regolarmente), è tale per cui un cantabile ha sempre un inizio ritardato perché preceduto da un'introduzione estranea alla frase principale; pertanto dovrà essere eseguito con altro tempo rispetto a quello indicato in calce alla pagina (si tratta di un procedimento tipico anche di Donizetti): il tempo regge fintantoché l'orchestrazione non cambia per aprire un nuovo pensiero musicale o si riferisce al cuore melodico della forma. Da qui consegue una mobilità di fraseggio molto più ampia rispetto a quella a cui siamo abituati. L'orchestrazione ci suggerisce tutto, e trova la sua conferma nella trattatistica e nella prassi esecutiva. Tenere conto di questo e di tante altre concordanze stilistiche significa eseguire Verdi secondo un approccio critico e filologico, senza la pretesa di volere o poter esaurire le infinite potenzialità che la scrittura ci propone.

Sebastiano Rolli: “Translating dramatic action into music”

We are talking about I Due Foscari with Sebastiano Rolli, who will be conducting it at La Fenice.

Maestro, in the 1977 Fenice theatre programme Massimo Mila wrote: “The road that passes through Macbeth, Simon Boccanegra and Don Carlo begins with Due Foscari”. Do you agree, and if so, what signs can we see of this “road” that begins here and ends with Don Carlo, so twenty years later?

There is certainly a sound foundation behind Mila’s intuition: it was exactly with *I due Foscari* that Verdi’s *political* and *civil* works began. It is not the first time that the composer focussed his attention on social reasons as the driving force behind a drama in which private feelings are included as an aggravating factor in the situation; it is a theatrical revolution that arises from a new musical perspective: drama, in Verdi, is always a consequence of music. That is what is behind the dramatic action. *Opera* becomes *Melodrama* and is no longer a spectacle of entertainment but instead becomes a civil commitment, a moment of reflection in which we interpret our own existence. The subsequent masterpieces cited by Mila are the mature and perfect fruit of an evolution that stems from here: the reason of State, the contradictions of power and the ensuing loneliness, the division between a private person and a public figure... it is a human and dramaturgical subject that *I due Foscari* embodies for the first time.

From the musical point of view, what is the connection between the Busseto-born composer’s sixth work and the block of works that precede it? Do you think that I due Foscari has more theatricality stressed elements than the earlier works?

Undoubtedly *I due Foscari* is an important piece on the path that will take us to *Rigoletto* and *Traviata*; musically speaking, compared to *Nabucco*, *Lombardi* and *Ernani*, it takes a step backwards in terms of inspirational happiness, but also a step forward in the attempt to deepen the concept of musical dramaturgy, the approach thanks to which drama is expressed through harmonic, melodic and counterpoint choices. *I due Foscari* is a work that Verdi composed in a moment of fatigue and had to complete quickly (perhaps not fully convinced by Piave’s libretto, which the composer criticised for not sufficiently delving into the political motives that lead to the events in question), but in the score one can perceive

his desire to translate the dramatic action into music: it is the music that must control the drama, not vice versa. So, I would not speak of a greater theatricality compared to, for example *Nabucco* or *Ernani*, but of different theatrical intentions.

Let’s talk about the characters. Some scholars have noted an increase in Verdi’s interest in their characterisation. Generally speaking, in what way is this process of character development evident? Perhaps through the presence of recurring elements, without of course thinking of Wagner?

The recurring motif that Verdi uses in the work can be found in Monteverdi, Gluck, and Mozart; what is curious, however, is how both Wagner and Verdi began to use this style almost simultaneously without knowing anything about each other. Wagner went on to develop its potential to make it the structural principle of musical drama by supplanting the closed form, while Verdi went on to transfer its substance from melody to harmony.



Sebastiano Rolli.

Both reach the same peak but following different and sometimes contrasting paths. It is in their harmonic connotations that the characterisation of the roles certainly takes place through these 'musical business cards' (the clarinet theme for Jacopo; the triplet scale for Lucrezia; the viola arpeggios lulled by the cellos for Francesco; the march for the Council of Ten). This is, in my opinion, the most important aspect of Verdi's dramaturgy and it can never be emphasised enough. I don't think anyone has ever observed that starting with the Prelude (a summary of the opera themes and music that is written for the mind, and not for the eyes) up to Jacopo Foscari's cabaletta, the tonal concatenations create a C minor chord with a minor ninth (a chord with great tension, limited use and dramatic effect) in which each tonality returns to the following one in a relationship of triplets, creating a more and more feverish tension: Prelude in C minor; introduction of the Ten in E flat major; the entrance of Jacopo in G minor; tempo d'attacco in B flat major; cavatina cantabile in D flat major: C, E flat, G, B flat, D flat. The cabaletta will explode in the key of the dominant of D-flat, A-flat major (the same key in which Jacopo will sing his last farewell: the cantabile will begin in A-flat minor and end, with two harmonic transformations in the relative C-flat major and the dominant E-flat, in A-flat major). This *escalation* is meant to be the opera's real 'business card', creating an emotional castle that already presupposes the open form on the drama that took place and of which we will see the consequences. It is no coincidence that Jacopo and his father Francesco sing their respective cavatine with the same meter and the same accompaniment (6/8 with plucked strings); it is no coincidence that the opera begins in C minor and ends in the relative major, E flat, which is the tonal frame of the Ten who triumph by witnessing the death of the doge (the same internal relationship that supports the *Messa da Requiem*). I therefore believe that in Verdi, the concept of recurring motif, should be extended to the particular way in which it uses harmonic, rhythmic and melodic references to underline the relationships between characters, feelings and situations. Verdi opens the forms immediately by virtue of this *modus operandi*. The entire *Il trovatore* is built on a structure of sonata form, for example... Verdi was as great a man of the theatre as he was a great musician.

The elderly doge is one of Verdi's most successful figure, and belongs to the group of 'aged people' oppressed by power. In comparison to this character, while working on the score the composer himself pointed out to his librettist, Francesco Maria Piave, a certain weakness in that of Jacopo, which is perhaps a little monotone. What do you think?

Without a doubt, Verdi concentrated his attention mostly on the doge, as he did in *Simon Boccanegra*. Even the motif announcing the entrances of Francesco and Simone evokes the sea (a frequently recurrent element in Verdi's theatre, who did not actually want to travel by sea). So Francesco's voice is obviously meant to conjure up the arcane colour of the sea, this romantic and omnipresent element recreated by the violas and cellos! The instrumental choice conjures up a dark colour, a dark maroon that becomes an allegory of the intrigues of power, a sea of which we do not see the bottom, an abyss like the abyss of a human soul. This opera is one more step in the psychological studies of the character: a father

who sentences his son because the State makes him do so is a vexation that the music tries to resolve. It goes without saying that in *I Due Foscari* Verdi is unable to exhaust the elderly figure of Francesco to the degree he does with Simone, Filippo, Macbeth or Rigoletto. From this point of view, we are faced with a preparatory score in which we find the themes and archetypes that are so close to Verdi's heart, we see how his genius begins to treat them and we see first-hand how extraordinarily rich the path he took has been. In this wonderful figure, accents of each of the aforementioned characters coexist side by side. Francis must have a tired, drawling, broken voice, but also imperious and firm without ever going too far; he must express himself in a tone that is both paternal and moved but one that never forgets the dignity of a Venetian doge. Jacopo is a character driven by one feeling alone: the search for salvation, that his innocence be recognised. It is a romantic description in which there is even room for a page worthy of Boito's scapigliatura, the opening of the second act when his



I due Foscari di Giuseppe Verdi, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, maggio 2022. Direttore Carlo Rizzi, regia di Grisca Asagaroff; scene e costumi di Luigi Perego (foto di Michele Monasta).

delirium makes Jacopo seem like a ghostly visionary. These shades, however, remain within the ambit of the betrayed romantic hero and are far from the torment and contradictions that Francis must face. Where Jacopo's pages are farewells, Francesco's are a questioning of the futility of power and existence itself. According to Mila, Lucrezia, however, is an Edda Ciano who tries to save her husband at all costs...

What, in your opinion, is the reason for the inclusion of the Barcarola per banda during the duet between Jacopo and Lucrezia? Does it have a dramaturgical function, or is it just an attempt to break the monotony a little?

As in the third act of *Traviata* the Bacchanalian breaks into the room of dying Violetta, here too we have the creation of drama by contrast: it is never the linearity of events that creates the great tragedy (think of how Mimì breaks onto the scene in the last painting of *Bobème*), but the contrast. "Là si ride? qua si muor! / Do you laugh there? Here you die!" says Jacopo listening to the festive choir in the distance, and here we have two worlds that dialogue thus expanding the stage (space). Think of the *Miserere* in *Trovatore*, Bacchanale in *Traviata* and the entire first scene of *Rigoletto* where we even have three orchestras in dialogue as in *Don Giovanni*: the skilful use of tones creates a dramatic three-dimensionality aimed at embodying distant interior spaces. In the case of the *Foscari* the tonal junction creates continuity as the off-stage chorus (with a middle music function) sings to the dominant of the duet cantabile, but the next cabaletta will be to the dominant of the chorus: B flat major, F major, C major. This creates a harmonic distance between the cantabile and the cabaletta, as is only right since the sentiments described are also distant. Think of how Gustav Mahler (great conductor and connoisseur of Verdi's work) uses the irruption of the popular in the drama in his symphonies: it is an expedient that will prove highly successful with composers of the national schools. But while in Central Europe the relationship of filiation goes from the nation to the composer, in Italy the opposite happens: it is the work of Verdi, Rossini or Donizetti, together with that of Manzoni, Alfieri, Leopardi or Goldoni, that creates a popular culture and innervate the *volk* with their own language. It is the free choice of the intellect, civilisation not nature.

Finally, as always, I would like to ask you about the orchestration Verdi chose, and above all if you think there are any particular characteristics.

The orchestral arrangement is typical of a mid-nineteenth century Italian opera and was dictated by the means available of who the work was commissioned by (in this case the Teatro Argentina in Rome). The orchestration (that is, the choice of how to use the orchestra in moving musical forms) has certain characteristics that we have already noticed in previous works: for example, the Introduction to the second act played by two solo instruments, the viola and the cello; the harp alone to accompany the entire first part of Lucrezia's cavatina; the violas accompanied by a trio of cellos and the plucking of the double basses in the two introductions to the scenes of Francesco Foscari. These are chamber-like

scenes that we have already seen in *Nabucco* and in *Lombardi alla prima crociata* and that Verdi will also use later. They represent the intimacy of feelings and situations in which we are not allowed to interfere: prayer, imprisonment, loneliness... The use of the bell and the band as the sounds of reality create a larger inner space: the singer hears the orchestra, but the character does not; the band and the bell, on the other hand, are heard by the character. During his life, Verdi is to take this game between language and metalanguage to extremes (for example, the thirteen bell tolls in *Falstaff* which is where the musical twentieth century begins) leaving it in the hands of the following century: the use of three distant tones in the last scene of Puccini's *Tabarro* is also derived from this. However, I do not want to ignore the fact that today we perform Verdi with instruments and tuning forks that are profoundly different from the ones he used; it would take too long to analyse the reasons, but evidently this fact poses particular problems as regards concertation: it is not enough to make the orchestra play more slowly, it depends on the articulations and phrasing. For example, to reiterate that in a pointed chromatic figure followed by a sixteenth accompanied by a triplet, in Verdi, the sixteenth must be performed vertically as a triplet to sweeten the phrase; that the structure of the form, as the instrumentation suggests (and in this work this is often the case), is such that a cantabile always has a delayed beginning because it is preceded by an introduction that is unrelated to the main phrase; therefore it must be performed in a different tempo to the one indicated at the bottom of the page (this is a typical procedure by Donizetti as well): the tempo continues as long as the orchestration does not change to open a new musical thought or refers to the melodic heart of the form. This results in a much wider mobility of phrasing than we are accustomed to. The orchestration suggests everything to us, and is confirmed in its actual arrangement and composition. Taking into account this and many other stylistic concordances means performing Verdi with a critical and philological approach, without the pretense of wanting or being able to exhaust the infinite potential that the score offers us.

I due Foscari e la Fenice

a cura di Franco Rossi

GRAN TEATRO LA FENICE

Questa sera di Giovedì 11 Febbraio 1847 Recita XXVII.
Si rappresenta la Tragedia lirica

I DUE FOSCARI

Libretto di Francesco Maria Piave
Musica del Maestro Giuseppe Verdi

PERSONAGGI	ATTORI	PERSONAGGI	ATTORI
FRANCESCO FOSCARI, Doge di Venezia esautorato	Sig. Estivi Garre	BARBARICA, Scrittore esautorato della giunta	Sig. Zucchi Agosti
JACOPO FOSCARI, suo figlio	Sig. Sereno Anzi	PISSA, uomo a vedetta di Lorenza	Sig. De Rosa Zambelli Romano
LEONORRA, Costante, di lei moglie	Sig. Faggi Arca	FRATELLI, Fratello di Lorenza	Sig. Costa Batti
JACOPO LOREDANO, segretario del Consiglio del Doge	Sig. De Kromsch Ercovani	FRATELLI, Fratello di Lorenza	Sig. Costa Batti
			S. M.

Carri: Mestri del Consiglio dei Dieci e Giunta, Avvocato di Lorenza, Duca esautorato, Paolo e Maria e Ferdinando.
Comparsa: Il Revere, il Conte, Due Agliardi di Jacopo Foscari, Cosulich, Caravanti, Gualdrini, Mariani, Fregola, Marchese, Faggi del Doge.
La Scena è in Venezia. Dipinta di 1437.

Dopo il Secondo Atto dell'Opera
Il gran ballo in cinque atti del Compositore LUIGI ASTOLFI

LA FIGLIA DELLO

PERSONAGGI	ATTORI	PERSONAGGI	ATTORI
ABDEL, Dey d'Algeri	Sig. Ghislini Roberto	ORO, Usciere di Abd-el-Monil	Sig. Maria Loggioni
FRANCO, suo interprete	Sig. Santambrogio Fina Raffaele	ISABELLA, sua figlia	Sig. Maria Loggioni
VALENTINO, artigiano polacco		ABDEL, Dey d'Algeri	Sig. Maria Loggioni
LISSA, figlia di	Sig. Geronzi Geronzi	ABDEL, Dey d'Algeri	Sig. Maria Loggioni
MARTINA, sua figlia	Sig. Sereno Anzi	ABDEL, Dey d'Algeri	Sig. Maria Loggioni
Il Generale delle Corvée	Sig. Sereno Anzi	ABDEL, Dey d'Algeri	Sig. Maria Loggioni
	S. M.	ABDEL, Dey d'Algeri	Sig. Maria Loggioni

Comita - Kraschi - Odhisc - Costanzo e c.

Nella parte terza Foscari a due esautorato da Mad. POLLY, ed esautorato della giunta, e da Mad. ELENA GREKOWSKA.
Nella parte quinta Foscari a due esautorato del Primo ballerino di danza assai Sig. GUSTAVO CARREY ed esautorato della scena,
e dalle Signore ADRIANA POLA, ed ELENA GREKOWSKA, che viene nominato alla Scena ultima del ballo.

Prezzo del Biglietto d'Ingresso L. 5. Per Sign. Militari in Uniforme L. 4. 50. per piccoli Fanciulli L. 2. 50.
Gli Fanciulli della Scena, e Terza, Ed. si riducono ad Anzi L. 1. 50. al Quarta del Sig. Maria Loggioni con la Promozione Terza.
Si alza la tela alle ore 8 precise.

Il Teatro della Fenice il 11 Febbraio 1847

La prima volta in cui si parla dei *Due Foscari* come di un titolo possibile per una versione operistica del fosco dramma di George Byron è in una lettera di Giuseppe Verdi indirizzata a Guglielmo Brenna, segretario e *factotum* della Fenice:

Agli argomenti mandati unisco l'altro intitolato: *I Due Foscari* di cui fra pochi giorni manderò il programma. Questo è fatto Veneziano, e potrebbe interessare moltissimo a Venezia; d'altronde è pieno di passione, e musicabilissimo.¹

È il 4 luglio 1843 e siamo ancora ai primi contatti tra Verdi e la Fenice, con il compositore a caccia di una trama avvincente in previsione della prima opera che Verdi sta pensando per la Fenice e che ancora non può sapere che sarà invece *Ernani*. Le insistenze del compositore a questo proposito sono assai decise, pressanti, e infatti cinque giorni dopo da Senigallia – dove si era recato – invia la selva dei *Due Foscari*² e appoggia fortemente questa stesura:

D'intelligenza col Presidente Sig. Pigazzi le invio il programma dei *due Foscari*. A me pare soggetto interessantissimo e molto più simpatico della *Catterina* – [...] Io simpatizzo pei *due Foscari*, perché, quantumque forse un po' meno grandioso della *Catterina*, è soggetto più appassionato, e non ha i caratteri odiosi di quella, e poi perché si stacca dal genere del *Nabucodonosor* e dei *Lombardi*.³

L'argomento che tanto piace a Verdi non riscuote le medesime simpatie a Venezia, tant'è che non viene approvato dalla dirigenza del teatro; alle osservazioni della Fenice, il 26 luglio il compositore risponde

Spiacemi che non sia stato approvato l'argomento *I due Foscari* perché io ne era persuaso; e perché era libretto già comesso, e, si può dire, quasi fatto. Servirà per me in altra circostanza

e d'altra parte, il motivo di questa resistenza era stato ampiamente chiarito al compositore:

I due programmi da lei trasmessi vengono rifiutati da queste autorità, il primo cioè la *Catterina Howard* per sovrachia atrocità; – il secondo, cioè *i due Foscari*, perché involgono riguardi dovuti a famiglie viventi in Venezia quali sono le famiglie Loredano,⁴ e Barbarigo che potrebbero dolersi della figura odiosa che vi si farebbe fare ai loro antenati

e da questo momento piano piano prenderà forza l'ipotesi dell'*Ernani*.

Locandina per la prima rappresentazione dei *Due Foscari* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1847 (Archivio storico del Teatro La Fenice).



Tullio Serafin, Leyla Gencer e Mirto Picchi, interpreti dei *Due Foscari* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1957. Archivio storico del Teatro La Fenice.

E invece la vicenda della truce vicenda di potere e di affetti che coinvolgeva due nobili famiglie veneziane era ben lungi dal concludersi, dal momento che – come lo stesso Verdi aveva avvertito – l'opera sarebbe stata realizzata, destinata com'era ad approdare al teatro Argentina di Roma, dove verrà rappresentata in prima assoluta il 3 novembre del 1844, circa sei mesi dopo *Ernani*. In attesa di giungere alla composizione dell'*Attila*, seconda opera del compositore rappresentata in prima assoluta alla Fenice (nel marzo del 1846), Verdi gioca un brutto scherzo al teatro (e ai Loredan stessi, ammesso che davvero fossero stati loro l'ostacolo...). L'opera ambientata a Venezia, dopo l'esordio romano (e varie tappe in altri teatri della penisola) giunge a sua volta in laguna, però al teatro di San Benedetto:

Domenica appunto il teatro si riaperse co' *Due Foscari*, e l'egregio Badiali. L'annuncio di sì gradita novità era stato accolto molto avidamente dal pubblico, desideroso di conoscere alfine il vero intorno uno spartito, di cui sì varie eran corse le voci; e l'opera, senza aver avuto uno strepitoso o straordinario successo, si può dire che sia generalmente piaciuta. Ella è una buona musicale fattura; poco poi rileva il sapere s'ella o no in tutto risponda alle altre opere del fortunato maestro. È difficile e pericoloso far simili ragguagli nelle opere dell'ingegno: non si tratta di peso né di misura; questo ben si può con sicurezza affermare, che ne *Due Foscari* si riconosce l'autore del *Nabucco* e dell'*Ernani*. In essi si ha il medesimo se non forse maggiore studio di belle armonie, la medesima accurata e varia strumentazione, parziali bellezze che caratterizzano la mano maestra, ed un gusto squisito. Con buona filosofia, il carattere della musica seconda sempre quello della situazione, e per questa convenienza di stile e imitazione di suoni è bello in specie il coro della introduzione, dove la musica con le cupe e gravi armonie s'impronta veramente del tetro tenor del pensiero. Molti accompagnamenti han questo pregio medesimo, e quando Lugrezia chiede alla piangente compagna se rechi la sentenza di morte, e quando il doge nella cavatina ricorda l'avello o la tomba nel suo duetto con la donna, la musicale espressione che veste la parola è sì acconcia e appropriata, che veramente ti si stringe il cuore. [...] Due pezzi però raccolsero il generale suffragio e son veramente di grandiosa e nobile invenzione: un terzetto nel second'atto e l'aria finale del basso. Il terzetto tra il basso, il soprano e il tenore comincia con un allegro assai mosso [...] ma il pezzo davvero magistrale è il secondo tempo così per bellezza di cantilene, e ingegnoso magistero degli strumenti, come per non so quale novità d'andamento e tessitura: onde mentre il basso e il tenore cantano il motivo principale, la donna fa loro variato accompagnamento, e con effetto vaghissimo i flauti ripetono nell'orchestra, quasi eco, la sua medesima frase. Il potere della composizione in questo luogo è mirabile. A questo, o che ci pare, non corrisponde la stretta, d'un pensiero piuttosto comune, e che non bene si converrebbe per la gagliarda espressione al personaggio del doge, uomo di sì grande età. [...] La situazione non può essere più commovente ed il maestro ne fu ispirato: con sì acconcio ed espressivo musicale linguaggio essa è significata. Bellissimo è il canto del primo tempo, reso con grande maestria ed espressione dal Badiali, che in tutta la parte del doge si mostra così buon attore che cantante; più bella ancora la stretta, quando alla voce del basso s'unisce, ad accompagnarlo, quella del soprano, e al canto rispondono i lugubri rintocchi della campana. Qui l'effetto della musica è possente, e lo spettatore si parte tocco e commosso, non altrimenti che dal famoso terzetto dell'*Ernani*.⁵

Un aspetto davvero interessante e originale per Venezia è dato dalla presenza a teatro dello stesso Verdi,⁶ come si evince dalla chiusa della recensione:

Molta festa si fece al maestro e a' cantanti la prima sera, e quegli fu forzato ad uscire, letteralmente, ad ogni pezzo. La seconda si sapeva ch'egli era partito.⁷

Una presenza che a Venezia sarà davvero rara per quella che in fin dei conti era solo una delle numerose riprese dell'opera. E questo allestimento sarà solo il primo di altri, perché lo stesso titolo sarà ben presto riproposto, questa volta al teatro Apollo (già Teatro di San Luca o di San Salvatore, oggi dedicato a Goldoni), nel settembre dell'anno successivo:

La sera di mercoledì 9 andante si produssero i *Due Foscari* del maestro Verdi. [...] L'esito della prima sera, a vero dire, non fu dei più felici, per cagione che la Brunn fu presa da tale orgasmo che le paralizzò tutti i suoi mezzi, ed il tenore Nerozzi era lievemente indisposto – per cui i pezzi che veramente emersero furono la romanza di sortita e la grande aria finale cantate da Morino, che le disse e le agì benissimo; ed anzi dell'adagio dell'aria se ne domandò clamorosamente il bis. [...] La Brunn nella terza sera fece pompa di bella voce intonata, e di molto agilità, che usa con assai garbo e maestria e che la rende degna della sua maestra, la celebre Bertinotti. Nerozzi possiede il più bel metodo che possa desiderarsi ed allorché canta a mezza voce, pochi invero possono superarlo. Il baritono Morino, sebbene giovanissimo, si è veramente mostrato provetto artista. La sua voce tocca il cuore e canta di buonissima scuola. Egli si cattivò subito la simpatia del pubblico che non cessa di festeggiarlo. Noi non esitiamo a predire al Morino una brillante carriera.⁸

Dovrebbe quindi stupire almeno un poco che La Fenice decida la ripresa dell'opera a Venezia nel febbraio del 1847, cinque mesi dopo il successo all'Apollo. Non è certo una scelta dell'impresario, dal momento che in quell'anno la stagione è 'in amministrazione della Società', vale a dire viene gestita dalla direzione; un certo peso potrebbe invece essere attribuito a Brenna, vera e propria 'sponda' veneziana di Verdi e *dominus* della programmazione prima dei moti del 1848 e della conseguente sua reclusione allo Spielberg. In realtà mai come in questo momento la situazione dirigenziale non appare del tutto chiara: dopo il tradizionale bando per l'appalto della stagione, la persona che appariva più titolata e atta a ricoprire questo incarico sembrava Abram Lattes e pareva che la sua proposta fosse la più idonea. In realtà si giunse a una sorta di sub appalto, dove Lattes si sarebbe occupato della gestione pratica degli eventi, ma il peso delle decisioni restavano in carico alla Nobile Società, creando forse una situazione poco chiara e di esito incerto e pericoloso. A più riprese era stato lo stesso Brenna a muoversi anche per la scelta degli artisti, sia per lettera sia anche mettendosi in viaggio (ad esempio a Vienna, verso la metà del gennaio 1846) e stringendo accordi ufficiali con molti di loro. Vale comunque la pena ricordare almeno un punto del capitolato di appalto, autografato da Lattes in calce, e datato 8 ottobre 1846: dopo infiniti ed estenuanti dettagli circa aspetti importanti per la gestione ma non molto stimolanti sotto il profilo artistico, si decide l'opera di apertura (*Alberico da Romano*), l'opera di Ricci e *La Favorita*, lasciando ancor da scegliere il quarto titolo della stagione. Presago delle difficoltà, che poi puntualmente si verificarono, ecco il capo 11:

Sarà dovere del gerente di tenere in pronto uno spartito vecchio di sperimentata riuscita da sostituirsi a quella delle quattro opere della stagione suindicate che non avesse incontrato il pubblico aggradimento, per cui giunti che sieno tutti gli artisti alla piazza dovrà stabilire siffatto spartito di consenso colla Presidenza, e il Podestà, provvedendo in modo che nel più breve spazio di tempo possibile, e precisamente nel ristretto termine di otto giorni possa essere posto in scena. Quest'opera di ripiego sarà una sola in tutta la Stagione, non una ad ogni una delle quattro da prodursi.⁹



Foto di scena dei *Due Foscari* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1957. Direttore d'orchestra Tullio Serafin; regia di Franco Enriquez, scene e costumi di Veniero Colasanti e John Moore. Interpreti: Gian Giacomo Guelfi (Francesco Foscari), Mirto Picchi (Jacopo Foscari), Leyla Gencer (Lucrezia), Alessandro Maddalena (Jacopo Loredan), Ottorino Begali (Barbarigo), Marisa Salimbeni (Pisana), Augusto Veronese (fante), Uberto Scaglione (servo del doge). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena dei Due Foscari di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1977. Direttore d'orchestra Bruno Bartoletti; regia di Sylvano Bussotti, scene e costumi di Tono Zancanaro. Interpreti: Renato Bruson (Francesco Foscari), Franco Tagliavini (Jacopo Foscari), Maria Parazzini (Lucrezia), Alessandro Maddalena (Jacopo Loredano), Osvaldo Alemanno (Barbarigo), Annalia Bazzani (Pisana), Guido Fabris (fante), Paolo Cesari (servo del doge). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Quindi almeno in teoria si sarebbe potuto chiedere ben quattro opere di ripiego (e in altre annate furono tutte usate...) e non solo una; in realtà questa valutazione si rivelò ottimistica dal momento che le opere alla fine furono sei, e non possiamo stabilire se il lavoro verdiano andasse considerato come quarto titolo della stagione oppure proprio come opera di ripiego...

I lavori in programma sono *l'Alberigo da Romano* di Francesco Malipiero, nonno del ben più celebre Gianfrancesco, *La Favorita* e *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, *Griselda* di Federico Ricci e *Maria di Rohan*, ancora una volta di Donizetti, con il tradizionale corredo dei quattro balli;¹⁰ sei opere quindi, segno di una stagione non del tutto tranquilla e in attesa dell'arrivo dell'impresario Giovanni Battista Lasina alla guida della macchina teatrale del massimo teatro veneziano.

Le disgrazie della famiglia Foscari sono famose nel mondo, ed ella, montando la scena, non mutò gran fatto fortuna. Il maestro Verdi non seppe se non mediocrementemente ispirarsene, e l'opera sua, qui più volte prodotta, ebbe sempre un'eguale e fredda accoglienza. E nel vero, ove si eccettui la cavatina del tenore nel prim'atto, il duetto tra esso e la donna e il bel largo del terzetto nel secondo, la barcaruola, e la scena e grand'aria del doge nel terzo, pezzi tutti d'un certo splendore di composizione, e sparsi di bei motivi, nel resto la musica langue e manca

d'estro e di colorito. Tale fu il giudizio profferito altre volte, ed esso fu in tutto confermato mercordì sera. N'era sì poca l'aspettazione, si faceva sì scarso capitale del nuovo spettacolo, che il teatro era mezzo deserto, si contavano i palchetti abitati, e tristezza aggiungeva a tristezza la solitudine [...]. Ben gli attori hanno fatto del loro meglio per sostenere la rappresentazione; ma poco si riuscirono, e lasciarono qualche desiderio, quello almeno d'una maggiore union nelle voci, che per verità più che un poco discordarono nella stretta del terzetto. Il Ferretti fu però applaudito, e nella cavatina e nella romanza del second'atto, e più che ancora nell'aria del terzo. Il Badiali, nelle pietose condizioni in cui lo pose ingegnosamente il poeta, espresse con grande verità, se non sempre con eguale acconcezza, le diverse passioni, onde il suo animo è combattuto; e la scena e grand'aria finale in ispecie, son dette da lui con ogni maestria d'azione e di canto, se il doge, già vecchio e cadente, non fa qui soverchia pompa di forza. Il pubblico non fu per nulla con la Goggi galante, né le concedette nessuno di quegli applausi, di cui fu liberale cogli altri: benché non sappiamo in che cosa ella mancasse o fosse loro di sotto nel duetto e nel terzetto, ch'ella cantò con modi elettissimi e bella espressione. Certo, ella non ha graditissima voce, questa può anzi non piacere; ma ella è cantante perita, conosce l'arte sua, si esprime con molta intelligenza, ed ha persona, gesto e portamento leggiadri. Ma in teatro non si fanno certe sottili distinzioni, e in un solo difetto molti pregi scompaiono. La pittura fu nell'opera più fortunata della musica e la tela, che rappresenta la sala del palazzo Foscari, è dipinta dal Bertoia, è nel suo genere cosa perfetta.¹¹

I bei propositi di non rischiare attriti con Foscari, ma soprattutto con i Barbarigo e i Loredan fallirono dunque clamorosamente, e l'aver ostacolato la scelta del libretto veneziano ottenne paradossalmente, come unico risultato, tre diversi allestimenti in tre anni consecutivi. Possiamo solo immaginare le facili ironie di Verdi...

¹ Indirizzata a Brenna e datata 4 luglio 1843, citata da Marcello Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, il Saggiatore, Milano 1983, pp. 58-59. Teatro La Fenice, Archivio Storico, Ca.Ri.Ve./1_Verdi/031.

² Ivi, p. 59. Teatro La Fenice, Archivio Storico, Ca.Ri.Ve./1_Verdi/032.

³ *Ibidem*.

⁴ Proprietari dei palchi nn. 1 e 19 del primo ordine della Fenice sin dall'apertura del teatro...

⁵ «Gazzetta privilegiata di Venezia», giovedì 3 aprile 1845, *CRITICA TEATRALE BULLETTINO degli spettacoli di primavera – L'Ernani, e i Due Foscari nel Teatro Gallo in S. Benedetto*.

⁶ Considerato che presenziava ovviamente le prime assolute ma era assai restio a essere presente alle varie riprese, anche per l'evidente mancata corresponsione di un adeguato compenso.

⁷ *Ibidem*.

⁸ «Gazzetta privilegiata di Venezia», martedì 15 settembre 1846, *ARTICOLI COMUNICATI. Teatro Apollo*.

⁹ Archivio storico del Teatro La Fenice, Buste Spettacoli 20 1846-47, n. 427, fasc. 5. *Processo verbale*.

¹⁰ Non va assolutamente trascurato il valore e il significato dei balli, che spesso determinavano essi stessi il successo della stagione. Credo vada ad esempio sottolineato che il compenso di gran lunga più alto della stagione sia riservato alla danzatrice Lucilla Grahn, per ben 35.000 lire contro le 20.000 riservate al primo tenore...

¹¹ «Gazzetta privilegiata di Venezia», sabato 13 febbraio 1847, *CRITICA TEATRALE. VII BULLETTINO degli spettacoli del Carnevale. Gran Teatro della Fenice. I due Foscari del maestro Verdi. Poesia di Fr. M. Piave*.



Maria Parazzini interpreta Lucrezia nei Due Foscari di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1977. Direttore d'orchestra Bruno Bartoletti; regia di Sylvano Bussotti, scene e costumi di Tono Zancanaro. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Maria Parazzini (Lucrezia) e Renato Bruson (Francesco Foscari) nei Due Foscari di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1977. Direttore d'orchestra Bruno Bartoletti; regia di Sylvano Bussotti, scene e costumi di Tono Zancanaro. Archivio storico del Teatro La Fenice.

CRONOLOGIA

I due Foscari, tragedia lirica in tre atti di Francesco Maria Piave da un dramma di George Byron, musica di Giuseppe Verdi

1. Francesco Foscari 2. Jacopo Foscari 3. Lucrezia Contarini 4. Jacopo Loredano 5. Barbarigo 6. Pisana 7. Fante del Consiglio dei dieci 8. Servo del doge

1846-1847 – Stagione di Carnevale-Quaresima

10 febbraio 1847 (10 recite).

1. Cesare Badiali 2. Luigi Ferretti 3. Emilia Goggi (Giuseppina Cella) 4. Francesco De Kunert 5. Angelo Zuliani 6. Marietta De Rosa Zambelli 7. Carlo Crosa 8. N. N. – Pr. vl e dir. d'orch.: Gaetano Mares; Istr. e dir. dei cori: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Bertoja. Solo atto III: 28.II; 4.III, 6. III.

1854-1855 – Stagione di Carnevale-Quaresima

7 gennaio 1855 (8 recite).

1. Giovanni Corsi 2. Luigi Toffanari 3. Marianna Barbieri Nini 4. Marco Ghini 5. Salvatore Poggiali 6. Luigia Morselli 7. N. N. 8. N. N. – M° conc.: Carlo Ercole Bosoni; M. istr. dei cori: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Tencalla.

1957-1958 – Stagione Lirica Invernale

26 dicembre 1957 (4 recite).

1. Gian Giacomo Guelfi 2. Mirto Picchi 3. Leyla Gencer 4. Alessandro Maddalena 5. Ottorino Begali 6. Marisa Salimbeni 7. Augusto Veronese 8. Uberto Scaglione - M° conc.: Tullio Serafin; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Franco Enriquez; Real. scen.: Bruno Montonati e Arturo Benassi.

1976-1977 – Opera e balletto

27 febbraio 1977 (6 recite).

1. Renato Bruson 2. Franco Tagliavini 3. Maria Parazzini 4. Alessandro Maddalena 5. Osvaldo Alemanno 6. Annalia Bazzani 7. Guido Fabbris 8. Paolo Cesari - M° conc.: Bruno Bartoletti; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Sylvano Bussotti; Scen. e cost.: Tono Zancanaro.

I due Foscari e Massimo Mila: estratti da un saggio d'annata

Nell'ormai lontano 1977, nel programma di sala che la Fenice dedica all'opera di Verdi, compare un saggio firmato da Massimo Mila e intitolato semplicemente I due Foscari. Ripresentiamo qui un estratto di quello scritto, tenendo conto anche della sua distanza temporale.

I due Foscari non è, tra le opere giovanili [di Verdi], una di quelle su cui si debba portare un giudizio duramente negativo. Essa si trova, per così dire, sull'orlo di quell'avvalimento che sta per prodursi nell'arte del Maestro, simile a una fossa scavata nel letto d'un fiume, ma non vi casca interamente dentro: è lì, sul punto dove il terreno comincia a incurvarsi. Non si potrebbe tacciarne la composizione di fretta incomposta né di sbrigativa superficialità. Molti sviluppi futuri vi sono adombrati. Nel dichiarato proposito di continuare a distaccarsi dal modello d'opera collettiva e corale tipo *Nabucco*, come aveva fatto con tanto successo nell'*Ernani*, essa anticipa il *Macbeth* come prima opera verdiana dalla quale siano esplicitamente assenti i casi d'amore (anche nel giovanile *Oberto*, in verità, essi fungevano solo da antefatto). È la prima opera verdiana nella quale vicende politiche siano in sostanza il motore stesso dell'azione. [...] La strada che passa per il *Macbeth*, il *Simon Boccanegra* e il *Don Carlo* ha inizio dai *Due Foscari*. L'ispirazione tipicamente virile di Verdi, la sua capacità d'accendere la propria fantasia a contatto di quella faccenda apparentemente così prosaica che sono gli umani negozi, la manifestazione d'una coscienza civile e politica così rara nell'Italia preresorgimentale, tutto ciò comincia per Verdi nei *Due Foscari*. La nuova volontà drammatica va facendosi luce in Verdi anche attraverso certi aspetti estrinseci, e perciò assai vistosi, ai quali non è magari il caso di attribuire troppa importanza, ma che tuttavia vogliono pur dire qualcosa. Per esempio l'impiego di temi caratteristici coi quali distinguere i principali personaggi: una frase subdola e tortuosa per il Consiglio dei Dieci [...], una patetica melodia in minore per l'infelice Foscari figlio, mentre la sua sposa Lucrezia accorre sempre affannata su un frammento ascendente di terzine concitate; una specie di solenne arpeggio preludante nei bassi introduce ogni volta il vecchio Foscari. Non è certo il caso di scomodare Wagner col suo *Leitmotiv*. Questi, dei *Due Foscari*, sono semplici biglietti da visita melodici, che ricompaiono sempre immutati assieme al loro personaggio, e non si prestano a un'elaborazione sinfonica. Sono tipici motivi di reminiscenza, il cui uso non era ignoto a Lulli, a Gluck, a Mozart, allo stesso Monteverdi, ma fu stabilizzato da Weber nell'*Euriante*. Tuttavia denotano nel compositore un proposito di caratterizzazione dei personaggi, un germe d'in-



Massimo Mila.

teresse drammatico per la loro struttura psicologica, e li porremo pertanto sul conto di quelle intenzioni 'sperimentali', di quella ricerca del nuovo che Verdi coltiverà saltuariamente anche quando sarà più di ora travolto nella macina della macchina per il successo.

Le due arie più famose dell'opera

appartengono entrambe al vecchio Foscari, decisamente il personaggio meglio riuscito, da iscrivere in quella galleria di vegliardi oppressi dal peso del potere, che dilagherà nel *Simon Boccanegra* e culminerà un giorno nella grandissima figura di Filippo II. Una si trova nel primo atto, «O vecchio cuor che batti», e l'altra nel terzo, «Questa dunque è l'iniqua mercede», assurta a una celebrità addirittura proverbiale, tanto che le parole iniziali sono rimaste come locuzione scherzosa nell'uso popolare e perfino sindacale. Ma oltre a questi meriti più evidenti dell'opera, occorre segnalare come nella chiara struttura dei tre atti si determinino alcuni nuclei drammatici di ispirazione musicale sostanzialmente nuova, in cui compie notevoli passi avanti quella mescolanza e fusione dell'aria chiusa e del recitativo in un discorso melodico continuo e docilmente plasmato sull'accidentato progresso dei sentimenti in gioco e delle passioni contrastanti. Mescolanza e fusione in un che di nuovo, una specie di declamazione melodica liberamente agitata, che non è più un cantare edonistico, tanto così per vezzeggiare l'orecchio, ma una melodia drammaticamente motivata. Comincia qui quella «crescente importanza del drammatico» rilevata con pronto intuito critico da Eduard Hanslick; o, per dirla con le parole di Guido Pannain, il progressivo «disarticolarsi del pezzo di musica e suo pieno aderire all'azione». Avvertendo che la disarticolazione non va a scapito della ricchezza e concretezza melodica.

The Two Foscari di Lord Byron, una tragedia per la lettura

di Leonardo Mello

Tra le opere teatrali di Lord George Gordon Byron (1788-1824) – sei in tutto, se si considera anche l'incompiuta *Il deforme trasformato* – due sono ambientate a Venezia: *Marino Faliero*, *Doge of Venice* e *The Two Foscari: An Historical Tragedy*, entrambe composte nel 1821, durante il periodo in cui il poeta soggiorna a Ravenna.

Nella prima è narrata la vicenda politica e umana del doge Marino Faliero, condannato a morte per cospirazione e giustiziato dalla Serenissima. Nella seconda, che è la fonte del libretto di Francesco Maria Piave per l'opera di Giuseppe Verdi, è invece ritratto il dramma di una nobile famiglia, quella dei Foscari appunto, culminato nella condanna all'esilio (e successiva morte) del figlio del doge Francesco, Jacopo, e la successiva deposizione del padre da parte del Consiglio dei Dieci: il dolore per la perdita e l'ingiuria subita porteranno anche quest'ultimo a morire di crepacuore.

Due tragedie diverse che si riferiscono ad altrettanto diverse epoche della Repubblica marinara (nella prima siano a metà del Trecento, nella seconda nel secolo successivo). Come è noto, la città d'acqua ricopre per Byron una grande importanza, essendoci vissuto per tre anni da protagonista, a partire dal 1816. E si può verosimilmente supporre che l'interesse da lui provato per Venezia avesse a che fare anche con gli ideali di libertà e con l'avversione per la tirannide che caratterizzano la sua vita e la sua militanza (Venezia, dopo Napoleone, era passata sotto il controllo degli Austriaci). Ma questo aspetto biografico-'politico' poco aggiunge, in fondo, al suo lavoro poetico.

Più interessante è capire che tipo di teatro avesse in mente Byron, in primo luogo per queste due opere ma anche per le altre (*Manfred*, 1817, *Sardanapalus*, 1821, e *Cain*, 1821). In questo ci soccorre il nutrito epistolario, in cui lo scrittore definisce con estrema chiarezza le sue intenzioni. In una lettera del 1821 al suo editore, John Murray, scrive:

Confido che *Sardanapalus* non verrà frainteso come dramma politico. Questo è molto lontano dalle mie intenzioni, perché [nel comporlo] non ho pensato a null'altro che alla storia dell'Asia. L'opera veneziana è altrettanto rigorosamente storica. Il mio obiettivo era quello di teatralizzare, alla maniera dei Greci, [...] dei passaggi cruciali della storia, così come loro fecero sia in ambito storico che mitologico. Ti accorgerai che tutto ciò è molto lontano da Shakespeare [...], perché lo ritengo il peggiore dei modelli nonostante sia il più straordinario degli scrittori. Il mio scopo è stato essere semplice e severo come Alfieri, portando la poesia il più vicino possibile al linguaggio comune.



Thomas Phillips, ritratto di Lord Byron, 1813, Newstead Abbey.

Queste parole sono assai esemplificative di ciò che ha in mente Byron. In primo luogo rifiuta per le sue opere teatrali qualsiasi dimensione o propensione politica, affermando di volersi basare esclusivamente sulla storia (la parola o l'aggettivo ricorrono ben quattro volte in poche righe). In secondo luogo, denuncia il modello di riferimento: l'antica tragedia greca e il suo modo di narrare clamorosi eventi storici (ma su quel versante, per la verità, poche sono le opere antiche) o mitologici. È evidente la volontà di mettersi in rapporto con i tre grandi tragici ateniesi, e – per contrasto – quella di allontanarsi dalla massima autorità della drammaturgia occidentale, quel William Shakespeare che lui dichiara essere «il peggiore dei modelli». Infine è citata come fonte d'ispirazione letteraria l'austero teatro 'civile' di Vittorio Alfieri.

Questa presa di distanza dal Bardo non deve stupire più di tanto. Per Byron il teatro shakespeariano rappresenta la scena 'agita' dagli attori, in cui l'elemento appunto scenico è prevalente, anche nella sua 'fisicità' carnale. A questa scena in carne e ossa lui contrappone un ritorno all'antico che non prevede l'allestimento bensì la lettura. In un'altra lettera dello stesso anno, questa volta indirizzata all'ex moglie Anne Isabella Milbanke, lo dichiara esplicitamente:

Sto tentando un esperimento: introdurre nella nostra lingua la tragedia 'regolare', senza tenere in considerazione il palcoscenico, che non l'accetterebbe, ma rivolgendola esclusivamente al teatro mentale del lettore.

L'intento del poeta dunque è 'regolarizzare' la poesia drammatica, scrivendo drammi rivolti all'interiorità di un lettore. L'opposto, insomma, dei *play* shakespeariani, pensati abitualmente per la scena. Da qui il richiamo alle autorità del passato, il sostanziale rispetto

delle unità aristoteliche e una certa 'compostezza' delle situazioni. Si potrebbe opinare che le tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide sono immaginate per la scena (e non per la lettura) tanto quanto i drammi shakespeariani (mentre lo stesso non si può dire, ad esempio, per il teatro di Seneca). Ma qui Byron sembra proporsi come il riformatore di un teatro 'irregolare', e dunque sente probabilmente la necessità di mettersi sulla scia di illustri predecessori. In questo senso estremamente funzionale è il paragone con Alfieri e la sua drammaturgia storica. Le opere drammatiche di Byron appartengono al cosiddetto *closet drama* («testo teatrale da lettura»), che nell'Ottocento si era diffuso in Europa, e non deve sorprendere la sua profonda irritazione alla notizia dell'allestimento, subito dopo la pubblicazione, di *Marino Faliero* al Theatre Royal Drury Lane per volontà dell'impresario Robert William Elliston. In quell'occasione intima a Murray di far sospendere le repliche. Stessa sorte (e stesso teatro) tocca anche a *Sardanapalus*, portato in scena dall'attore e impresario William Charles Macready nel 1834, quando Byron, scomparso dieci anni prima, non può più opporsi.

La vicinanza con Alfieri si può riscontrare anche a livello tematico. Le due opere veneziane mettono in primo piano il potere, la sua vacuità e i suoi guasti: entrambe hanno come protagonisti due dogi, e la loro sorte è in tutti i due i casi la morte. Sia Faliero, che reagisce a un'ingiustizia con la ribellione, sia Francesco Foscari, che invece sceglie l'obbedienza alle leggi dello Stato, condividono lo stesso destino.

I drammi byroniani, scritti in versi, propongono spesso lunghe dissertazioni sul genere umano, espungono l'elemento amoroso-passionale dal motore dell'azione e si concentrano prevalentemente sui fatti storici (anche se, per dare forza drammatica all'azione, inventa *ex novo* il personaggio di Marina, moglie di Jacopo). Forse questi sono tra i motivi dell'accoglienza piuttosto tiepida che ottiene *Marino Faliero* quando va in scena, nonostante la controversa fama del suo autore.

Un esempio emblematico di questo stile lo offrono i vv. 338-344 del secondo atto dei *Two Foscari*:

All the sins
We find in others, Nature made our own;
All our advantages are those of Fortune;
Birth, wealth, health, beauty, are her accidents,
And when we cry out against Fate, 'twere well
We should remember Fortune can take nought
Save what she gave – the rest was nakedness.

(Tutte le colpe / Che ritroviamo negli altri, la natura le ha poste in noi; / tutti i nostri beni appartengono alla fortuna; / nascita, ricchezza, bellezza sono suoi accidenti, / e quando urliamo contro il fato, / dovremmo ricordare che la fortuna non può toglierci nulla / eccetto quello che ci ha donato; il resto non è che nudità.)

I due Foscari al cinema tra Byron e Verdi



Non è inconsueto che da un'opera lirica venga tratto un film. Il caso dei *Due Foscari* però è particolare. La pellicola di Enrico Fulchignoni – scrittore, saggista e regista di teatro e lirica alla sua prima e ultima prova in un lungometraggio – è ispirata al dramma *The Two Foscari: An Historical Tragedy* di Lord Byron, inserendovi le musiche di Verdi, dirette da Fernando Previtali, come colonna sonora. Il film, prodotto dalla Scalera, esce nelle sale nell'ottobre del 1942. Tra le particolarità di questi *Due Foscari* c'è sicuramente la collaborazione alla sceneggiatura di un Michelangelo Antonioni appena trentenne. Il cast è stellare: Carlo Ninchi veste i panni dell'anziano doge Francesco Foscari, Rossano Brazzi è il figlio Jacopo, Nino Crisman l'antagonista Marco Faredano (alias Jacopo Loredano nel libretto di Francesco Maria Piave), mentre Lucrezia ha le sembianze di Regina Bianchi. Infine, niente meno che Memo Benassi incarna Donato Almorò, uno dei *leader* del Consiglio dei Dieci.

Biografie

SEBASTIANO ROLLI

Direttore, al suo debutto in quest'opera. Inizia giovanissimo a occuparsi di musica con il padre direttore di coro. Dopo gli studi di Musica da camera e Composizione presso i Conservatori di Parma e Milano si dedica all'approfondimento della drammaturgia musicale verdiana sotto la guida di studiosi del calibro di Marcello Conati e Pierluigi Petrobelli. È proprio l'approfondimento del linguaggio del melodramma italiano dell'Ottocento che lo spinge a intraprendere una carriera di direttore d'orchestra portandolo a dirigere importanti orchestre italiane e internazionali sia nel repertorio lirico che in quello sinfonico. Negli ultimi anni ha avviato collaborazioni con molti teatri dirigendo titoli verdiani quali *Il trovatore*, *La traviata*, *Rigoletto*, *Aida*, *Attila*, *Nabucco*, *Messa da requiem*, *Quattro pezzi sacri*, *Macbeth*, *Un ballo in maschera*, *Falstaff*. Nelle passate stagioni ha diretto *Macbeth* e *I puritani* alla Slovak National Opera di Bratislava; *Maria Stuarda* al Teatro Sociale di Rovigo, al Teatro Donizetti di Bergamo e per la Fondazione Arena di Verona; *Il trovatore*, *Torquato Tasso*, *Maria di Rudenz*, *Rosmonda d'Inghilterra* al Donizetti di Bergamo; *Anna Bolena* e *Norma* all'Opera di Tenerife; *Requiem* di Fauré, *Quattro pezzi sacri* di Verdi e *Die lustige Witwe* al Lirico di Cagliari; *Il tabarro*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi* e *Il trovatore* all'Opera di Tirana; *La Cenerentola* e *Pierino e il lupo* per la Fondazione Arena di Verona; *Lucia di Lammermoor* al Regio di Parma e a Savona con il Teatro Carlo Felice di Genova; *La sonnambula* e *La straniera* al Festival Bellini di Catania. Molto intensa negli ultimi anni la sua collaborazione con il Maggio Musicale Fiorentino: *La traviata* in più stagioni, *Rosmonda d'Inghilterra*, *La sonnambula* e una *tournee* a Muscat con *L'italiana in Algeri* e *Il barbiere di Siviglia*. Con il Regio di Parma ha realizzato al Festival Verdi *Falstaff* per il bicentenario verdiano 2013 in collaborazione con la Scala e *La traviata* in collaborazione con il Comunale di Bologna; in stagione lirica *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux* e *Un ballo in maschera*; *Petite Messe Solemnelle* di Rossini e *Messa da requiem* di Verdi per il settimo e decimo anniversario della morte di Romano Gandolfi. Nell'ultimo periodo ha stretto collaborazioni con l'Opera di Tel Aviv per *Nabucco*; con la Fondazione Rete lirica delle Marche per *Il trovatore*; con il Lirico di Sassari per *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*; con la Nouvelle Opera de Fribourg per *Il barbiere di Siviglia*. Tra gli ultimi titoli, *L'elisir d'amore* al Theater Magdeburg, *Il barbiere di Siviglia* all'Opéra National de Lorraine, *Rigoletto* a Treviso e Rovigo, *Il trovatore* al Regio di Parma, *Giovedì grasso* di Donizetti ad Ancona, *Don Pasquale* a Friburgo e *Macbeth* a Dijon. Alla Fenice dirige *I lombardi alla prima crociata* (2022).

GRISCHA ASAGAROFF

Regista. Nato a Siegen, ha studiato scienze teatrali, musicologia e storia dell'arte a Monaco di Baviera. Dal 1966 al 1969, durante la sovrintendenza di Rudolf Hartmann e poi di Günther Rennert, è stato direttore di scena e assistente alla regia alla Bayerische Staatsooper. Da Monaco è passato a Dortmund; in seguito, dal 1971 al 1979, ha lavorato con Grischa Barfuss alla Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf-Duisburg. Risale a quell'epoca l'inizio della sua stretta collaborazione con Jean-Pierre Ponnelle, con il quale collabora alla messa in scena dell'integrale delle opere buffe di Rossini. Da allora viene chiamato dai teatri di tutto il mondo per rimontare i celebri allestimenti di Ponnelle. Nel 1979 ha firmato numerose regie ed è stato regista e direttore della produzione presso l'Opernstudio di Zurigo. Nel 1986 Claus Helmut Drese lo ha chiamato a collaborare con lui alla Staatsoper di Vienna, dove è poi diventato anche direttore della produzione artistica. Sotto la sovrintendenza di Alexander Pereira è ritornato a Zurigo in qualità di direttore della produzione artistica, firmando anche numerose regie, tra cui *Il barbiere di Siviglia*, *Don Pasquale*, *I puritani*, *Ernani*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Fedora*, *L'elisir d'amore*, *Samson et Dalila* e *La sonnambula*. Vanta numerosi allestimenti in importanti teatri di tutto il mondo: a Vienna (*Maria Stuarda*, *Barbiere*, *Onegin*), Torino (*Turandot*), Saarbrücken (*Der Ring des Nibelungen*), Dresda (*Barbiere*), Atene (*Così fan tutte*, *Cavalleria rusticana*, *Carmen*), Genova (*Ernani*), Napoli (*L'amico Fritz*), Lisbona (*Tannhäuser*), Londra (*Don Pasquale*), Tokyo (*Carmen*), e poi San Francisco (*La Cenerentola*), Chicago (*Tosca*, *Simon Boccanegra*, *Otello*, *Die Frau ohne Schatten*, *Manon Lescaut*), New York (*L'italiana in Algeri*) e Buenos Aires (*Fedora*, *La bohème*). Tra i suoi lavori più recenti, *L'elisir d'amore* alla Scala, *Un ballo in maschera* a Bucarest, *Il barbiere di Siviglia* a Dresda e *La Cenerentola* a Montecarlo. Dal maggio 2012 a fine 2016 è direttore della produzione artistica al Festival di Salisburgo. Fra gli ultimi spettacoli: *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* a Zurigo; *Carmen* a Praga e *Le nozze di Figaro* e *Il barbiere di Siviglia* per bambini a Vienna.

LUIGI PEREGO

Scenografo e costumista. Nasce a Barzanò, in Brianza, nel 1956. Nel 1981 si diploma in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera. Dal 1983 ha realizzato per la prosa scene e costumi per numerosi registi nei principali teatri italiani ed europei tra i quali: la Schauspiel di Bonn, per il Teatro Eliseo di Roma *L'uomo, la bestia e la virtù* e *Il piacere dell'onestà* di Pirandello e *Le allegre comari di Windsor*, *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, *Sei personaggi in cerca d'autore* per il Burgtheater di Vienna, *I giganti della montagna* per il Thalia Theater di Amburgo, *Fratelli d'estate* di Cesare Lievi alla Schaubühne di Berlino, *L'amore di Fedra* di Sarah Kane, *La contessina Mizzi* di Schnitzler, regia di Walter Pagliaro e *La cagnotte* di Labiche, *Amadeus* di Shaffer, regia di Andrej Konchalovskij, *Alceste* di Euripide a Siracusa, *Il pellicano* di Strindberg e *Spettri* di Ibsen ancora con Pagliaro, *Le ultime sere di carnevale* di Goldoni, *I tre moschettieri* di Dumas e *La seconda sorpresa dell'amore* con Beppe Navello. Dal 1991 firma scene e costumi anche per l'opera lirica realizzando *Tosca* di Puccini al Regio di Torino, *Così fan tutte* al Massimo di Palermo, *Le nozze di Figaro* all'Ente Lirico di Cagliari, *Don Giovanni* all'Oper in der Stadt di Colonia, *Manon* di Massenet alla

Deutsche Oper di Berlino, *Capriccio* e *Arianna a Nasso*, *La Cenerentola*, *Don Pasquale*, *Un giorno di regno*, *Il barbiere di Siviglia*, *I quattro rusteghi* e *Il segreto di Susanna* di Wolf Ferrari, *Gianni Schicchi*, *Pagliacci*, *Cavalleria rusticana*, *L'italiana in Algeri*, *Il re pastore* all'Opernhaus di Zurigo, *The Rake's Progress* di Igor Stravinskij al Massimo Bellini di Catania, *Die Zauberflöte* all'Opernhaus di Wiesbaden, *Nabucco* al Regio di Torino e nei Teatri di Reggio Emilia e Parma, *Pagliacci*, *Cavalleria rusticana*, *Idomeneo*, *Don Giovanni* e *L'elisir d'amore* al New National Theater di Tokyo, *Macbeth* allo Sferisterio di Macerata, *La voix humaine* di Francis Poulenc, *La clemenza di Tito* e la tetralogia wagneriana al Petruzzelli di Bari, *Carmen* al Teatro dell'Opera di Praga, *Linda di Chamounix* e *Lo sposo di tre, il marito di nessuna* al Maggio Musicale Fiorentino, *Prima la musica e poi le parole* di Salieri alla Scala, *Un ballo in maschera* a Bucarest, *Tosca* a Osaka e Seul, *Pinocchio* di Paolo Arcà al Petruzzelli di Bari. Ha lavorato con i registi quali Miriam Tanant, Andrea Baracco, Robert Talarczyk, Emiliano Bronzino, Grischa Asagaroff, Cesare Lievi, Daniele Abbado, e Walter Pagliaro. Nella prosa ha collaborato tra gli altri con Beppe Navello, Marco Parodi, Gigi Proietti, Mario Missiroli, Massimo Castri, Giancarlo Nanni, Giancarlo Sepe, Nanni Garella, Giorgio Marini, Patrick Rossi Gastaldi, Cesare Lievi, Maurizio Scaparro, Piero Maccarinelli, Ugo Gregoretti, Fabio Grossi, Walter Pagliaro, Danilo Nigrelli, Andrej Konchalovskij.

VALERIO TIBERI

Light designer. Nato a Spoleto, ha iniziato la sua carriera professionale nella sua città. È stato assistente *light designer* per la Scala dal 2013 al 2018. La sua esperienza spazia tra produzioni liriche, teatrali, danza e *musical* in tutto il mondo. Dal 2014 è supervisore tecnico e *light designer* per *Roberto Bolle & Friends*. Ha creato le luci per numerosi *musical* internazionali. Nell'opera lirica ha ideato le luci per *Il barbiere di Siviglia* (San Carlo di Napoli), *I due Foscari* (regia di Grischa Asagaroff), *La Fille du Régiment* (Lirico di Cagliari) e le versioni per bambini dell'*Elisir d'amore*, *Cenerentola*, *Die Zauberflöte*, *Il barbiere di Siviglia* (regia di Grischa Asagaroff, Teatro alla Scala). Inoltre *Ariadne auf Naxos* e *Fidelio*, entrambi al Maggio Musicale Fiorentino. Le ultime produzioni includono *Nabucco* (Palermo), *Idomeneo* (Copenaghen), *Le Malentendu* (Sferisterio Opera Festival), *Il viaggio a Reims* (Reims, Tolosa, Avignone, Marsiglia), *Farnace* (Maggio Musicale Fiorentino) e *Norma* (Verdi di Sassari). Ha collaborato con il regista Nicola Barloffia disegnando le luci per *Hamlet* (Opéra Saint-Étienne), *Orfeo ed Euridice*, *Don Carlo* (St.Gallen), *La fanciulla del West* (Opera Nazionale Coreana), *Andrea Chénier* (Tolone) e *Lucia di Lammermoor* (Tenerife, Oviedo). Nel 2023 ha creato le luci per *Carmen*, in collaborazione con il regista Matthias Hartmann. Dal 2006 insegna Lighting Design all'Accademia del Teatro alla Scala. Ha vinto il Premio Oscar italiano per il Musical Theatre, Miglior Design delle luci nel 2015 per *Frankenstein Jr* e nel 2016 per *Cabaret*.

LUCA SALSÌ

Baritono, interprete del ruolo di Francesco Foscari. Nato a San Secondo Parmense, si è diplomato in canto presso il Conservatorio Arrigo Boito di Parma, sotto la guida di Lu-

chetta Bizza, perfezionandosi con Carlo Meliciani. La sua carriera l'ha visto protagonista dei maggiori palcoscenici del mondo: Metropolitan, Scala, Royal Opera House, Bayerische Staatsoper, Washington National Opera, Festival di Salisburgo, Los Angeles Opera, Staatsoper di Berlino, Liceu de Barcelona, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Concertgebouw e Teatro Real di Madrid. Ha collaborato con importanti direttori d'orchestra come Muti, Chailly, Gergiev, Levine, Gatti, Conlon, Dudamel, Luisotti, Palumbo, Renzetti, Mariotti e Zedda, nonché con registi quali Carsen, De Ana, Minghella, Herzog, Zeffirelli, McVicar e Michieletto. È stato protagonista di due inaugurazioni di stagione alla Scala: nel 2017 nell'*Andrea Chénier* e nel 2019 nella *Tosca*. Ha inaugurato il 2023 con *Aida* al Metropolitan e alla Wiener Staatsoper per cantare poi la nuova produzione di *Macbeth* al Liceu di Barcellona e in concerto al San Carlo di Napoli. Ha poi debuttato nel *Tabarro* all'Opera di Roma nella nuova produzione diretta da Michele Mariotti e successivamente ha cantato *Andrea Chénier* e *Macbeth* alla Scala, *Otello* al Maggio Musicale Fiorentino, *Rigoletto*, *Tosca*, *Nabucco* e *La traviata* all'Arena di Verona. Alla Fenice canta in *Rigoletto* (2021), nella serata *Verdi e la Fenice*, in un *recital* con Francesco Meli e al Concerto di Capodanno 2020.

FRANCESCO MELI

Tenore, interprete del ruolo di Jacopo Foscari. Nato a Genova nel 1980, ha iniziato gli studi di canto a diciassette anni al Conservatorio Paganini della sua città e li ha poi proseguiti con Vittorio Terranova, affermandosi successivamente in vari concorsi lirici. Ha oltre cinquanta ruoli in repertorio ed è stato diretto dai maggiori direttori mondiali, lavorando regolarmente con Chailly, Chung, Luisi, Muti, Thielemann, Nosedà, Pappano, Frizza, Rustioni e Temirkanov. Ha cantato in *recital* solistici alla Scala, a Londra, Tokyo e San Pietroburgo, nel *Requiem* di Verdi con Chailly, Gatti, Luisi, Muti, Maazel, Nosedà e Temirkanov alla Scala, a Londra, Parigi, Zurigo, Mosca, Salisburgo, San Pietroburgo, Tokyo e Vienna. Ha vinto, tra gli altri, il Premio Abbiati nel 2013 per le interpretazioni verdiane, La Maschera d'oro, l'Oscar della lirica, il Premio Pertile, il Premio Lugo, il Premio Prandelli, il Premio Mascagni e il Pavarotti d'oro. Nel 2022 ha cantato in vari concerti e *gala*, oltre che alla Semperoper Dresden (*Aida*), alla Scala e Lyric Opera of Chicago (*Un ballo in maschera*), Opera di Roma (*Ernani*), Margitsziget Színház di Budapest (*Tosca*), Arena di Verona (*La traviata*), Royal Opera House (*Aida*), Maggio Musicale Fiorentino (*Ernani*). Nel 2023 canta *Don Carlo*, *La traviata* e *Carmen* al Maggio Musicale Fiorentino prima di tornare alla Royal Opera House come Radamès in *Aida* e a Tokyo in *tournee* con *La traviata*. Alla Fenice canta in un *recital* con Luca Salsi (2020), in *Un ballo in maschera* (2017) e nel *Barbiere di Siviglia* (2008).

ANASTASIA BARTOLI

Soprano, interprete di Lucrezia Contarini, al suo debutto in questo ruolo. Dopo il diploma accademico in canto lirico al Conservatorio di Verona nel 2016, interpreta il ruolo di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* al Teatro Ristori di Verona. Debutta poi in *Cavalleria rusticana* (Lola) al Festival di Castell'Arquato e in *Così fan tutte* (Fiordiligi) al Teatro Municipali di

Lima. Nel 2018 vince il primo premio *ex aequo* al Concorso Voci Verdiane di Busseto. Nel 2019 canta la sua prima donna Elvira nel *Don Giovanni* al Teatro Verdi di Padova. Recentemente è stata Hanna Glawari in *Die lustige Witwe* ancora a Padova, ha cantato il ruolo di Lady Macbeth nel *Macbeth* di Verdi al Tokyo Spring Festival diretta da Riccardo Muti mentre a Trieste ha interpretato lo *Stabat Mater* di Rossini. Tra gli impegni recenti, Cristina in *Eduardo e Cristina* di Rossini a Pesaro, donna Elvira in *Don Giovanni* con Zubin Mehta a Firenze, Abigail in *Nabucco* a Bari, Maria Boccanegra nel *Simon Boccanegra* a Palermo con Plácido Domingo nel ruolo del titolo. Ha debuttato all'Opera di Marsiglia come Lady Macbeth. Alla Fenice canta in *Ernani* (2023).

MARIGONA QERKEZI

Soprano, interprete del ruolo di Lucrezia Contarini. Nata a Zagabria, si diploma all'Accademia delle Arti di Pristina in flauto e canto. Ha preso parte a molti festival internazionali e si è esibita in Slovenia, Croazia, Macedonia, Montenegro, Albania, Russia, Italia, Regno Unito, Olanda, Oman e Stati Uniti. È vincitrice della Leyla Gencer Opera Competition e del Concorso Internazionale Magda Olivero. Ha collaborato con direttori quali: Beltrami, Bonato, Boncompagni, Brusa, Finzi, Goldstein, Güttler, Kabaretti, Lacombe, Montanari, Morandi, Palumbo, Pirolli, Rolli, Sagripanti, Spotti e registi tra cui: Benoin, Bernard, Deflo, Garattini, Krief, Maestrini, Martone, Sagi, Vizioli, Znaniecki. Tra i suoi ultimi impegni: il debutto in *Ernani* e *Messa da Requiem* al Teatro Lirico di Cagliari; il debutto in *Giovanna d'Arco* al St. Galler Festspiele; *Il trovatore* al Festival Verdi di Parma; il debutto in *Anna Bolena* a Vilnius; il debutto nei *Due Foscari* al Teatro Carlo Felice di Genova; il debutto in *Aida* a La Coruña.

RICCARDO FASSI

Basso, interprete del ruolo di Jacopo Loredano. Ha iniziato il suo percorso artistico nel 2014, debuttando come Masetto nel *Don Giovanni* con la regia di Graham Vick al Sociale di Como. Da allora, nel corso degli anni, ha cantato in numerosi teatri internazionali. Il suo repertorio spazia tra Mozart, belcanto e Verdi, e la sua vocalità si inquadra nel registro di basso cantabile. Tra i ruoli che contraddistinguono la sua carriera si annoverano Figaro dalle *Nozze di Figaro*, don Giovanni e Leporello da *Don Giovanni*, il conte Rodolfo dalla *Sonnambula* e Colline nella *Bohème*. Ha avuto l'opportunità di esibirsi in rinomati teatri come la Wiener Staatsoper, il Teatro alla Scala, l'Opéra National de Paris, la Royal Opera House di Londra e la Staatsoper di Berlino. Recentemente, ha preso parte a produzioni delle *Nozze di Figaro* e *Don Giovanni* a Londra e Vienna, ha interpretato nuovamente il ruolo di don Giovanni all'Opéra Bastille e si è esibito in entrambi i titoli mozartiani alla Staatsoper di Berlino.

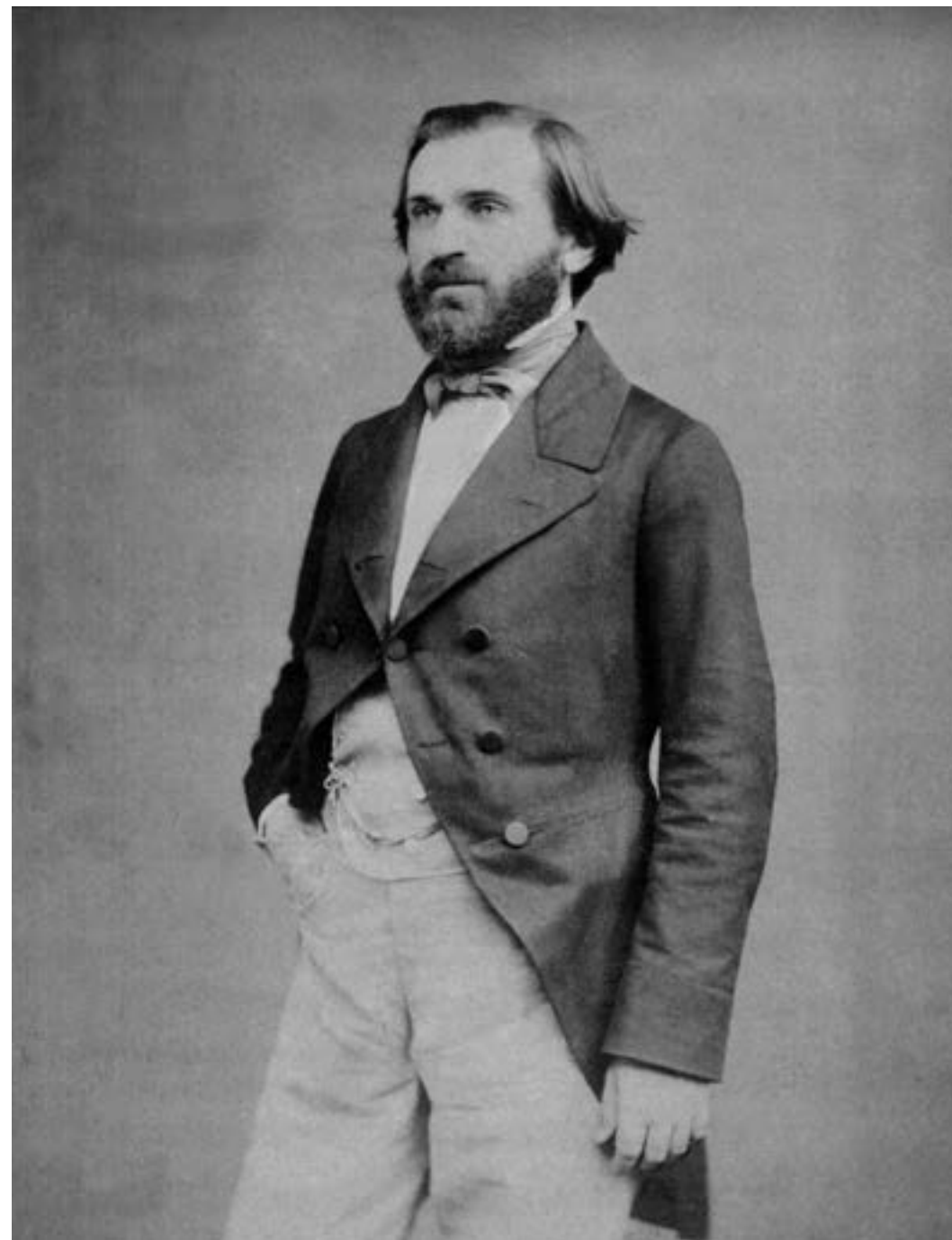
MARCELLO NARDIS

Tenore, interprete del ruolo di Barbarigo. Ha conseguito le lauree in Lettere classiche, Archeologia cristiana e Pedagogia musicale e i diplomi di pianoforte, canto, musica vocale da

camera, canto barocco e clavicembalo, perfezionandosi alla Liszt Hochschule di Weimar e al Mozarteum di Salisburgo. Già pianista, debutta come tenore nel 2003. Canta in teatri quali, fra gli altri, la Fenice, la Scala, il San Carlo, il Carlo Felice, il Filarmonico di Verona, il Maggio Musicale Fiorentino, il Massimo di Palermo, il Bellini di Catania, il Liceu di Barcellona, la Stadthalle di Bayreuth, il New National Theatre di Tokyo, la Carnegie Hall di New York, diretto da Battistoni, Chung, Fasolis, Inbal, Luisi, Mehta, Muti, Sardelli, Savall, Frizza, Callegari, e in duo con pianisti come Bacchetti, Badura-Skoda, Ballista, Campanella, Canino, De Fusco. Alla Fenice interpreta *Satyricon* (2023), *Le baruffe e Rigoletto* (2021), *Turandot* (2019), *Macbeth* e *Die lustige Witwe* (2018), *Lucia di Lammermoor* (2017), *Aquagranda* e *Mirandolina* (2016), *Die Zauberflöte* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *Tristan und Isolde* e *Lou Salomé* (2012) e *Boris Godunov* (2008).

CARLOTTA VICHI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Pisana. Si diploma col massimo dei voti al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, sua città natale, sotto la guida di Cristina Rubin. Partecipa inoltre a *masterclass* con Daniela Dessì e Fiorenza Cedolins. È vincitrice di numerosi concorsi lirici tra cui Ottavio Ziino, Sarzana e Voci Verdiane di Busseto, e ha frequentato l'Accademia di Alto Perfezionamento per cantanti lirici della Fondazione Festival Puccini di Torre del Lago debuttando in *Suor Angelica* (zia principessa). Ha collaborato, tra gli altri, con direttori d'orchestra quali Beltrami, Ciampa, Di Stefano, Galli, König, Lyniv, Minasi, Oren, Rolli, Scappucci, Venezi, Zanetti, e registi come Aliverta, Berloff, Bernard, Bonajuto, Brockhaus, Brusa, Carsen, Courir, Dante, Kemp, Maranghi, Pizzech, Scotto, Talevi tra gli altri. Tra i suoi ultimi impegni *La traviata* a Savona e Cagliari, *Les Vêpres siciliennes* a Palermo, *I vespri siciliani* a Bologna, *Adriana Lecouvreur* a Parma, *Bianca e Fernando* (Eloisa) e *La Cenerentola* a Genova. Alla Fenice canta in *Rigoletto* (2021).



Giuseppe Verdi in una fotografia dei primi anni Cinquanta dell'Ottocento, anonimo (Busseto, Biblioteca della Fondazione della Cassa di Risparmio di Parma).

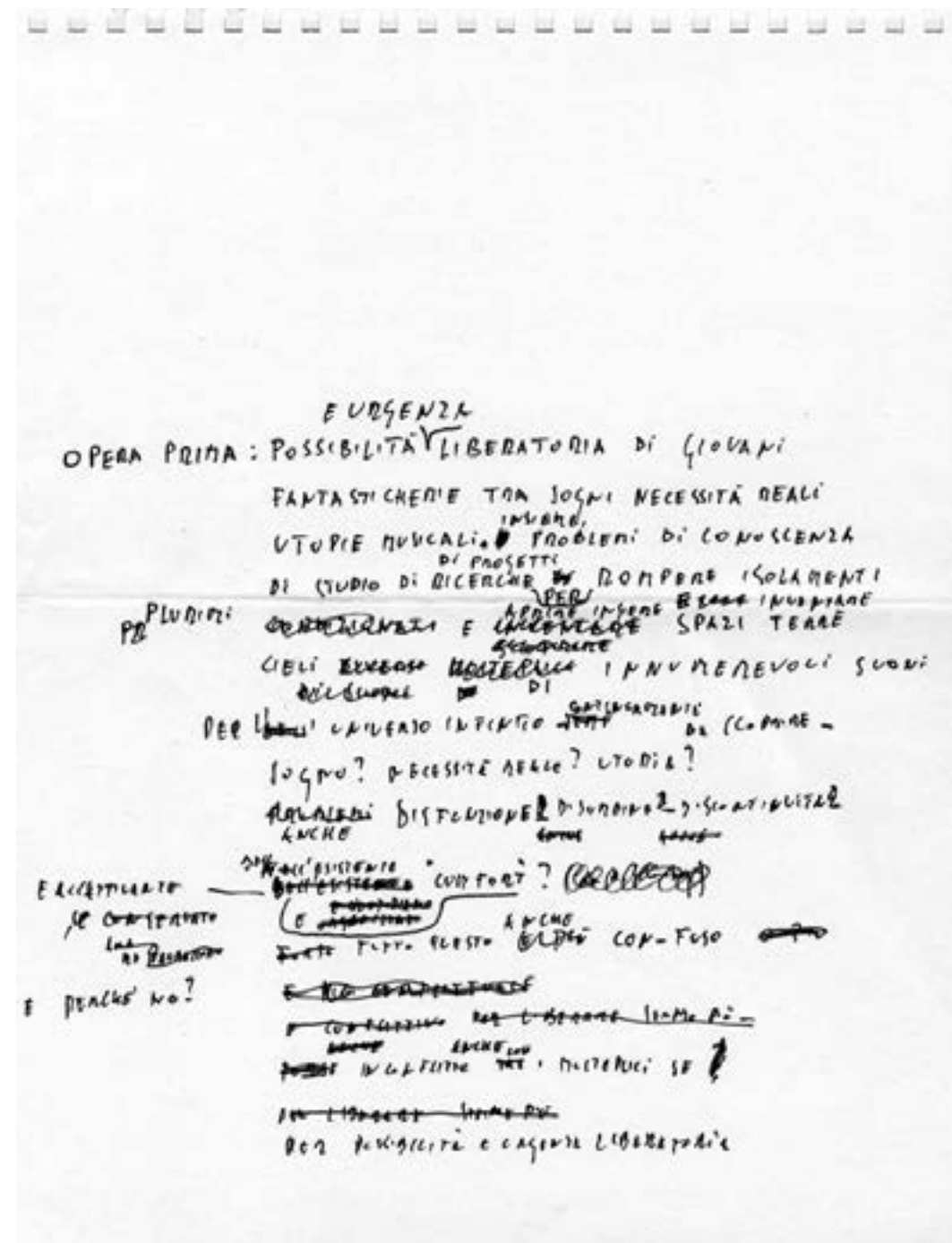
Una giornata di studi per raccontare Venezia Opera Prima, l'iniziativa di Luigi Nono dedicata ai giovani compositori del suo tempo

Venezia Opera Prima fu un'eccezionale iniziativa concepita e voluta da Luigi Nono e dall'allora direttore artistico del Teatro La Fenice Italo Gomez che, in stretta collaborazione, realizzarono per due anni, nel 1981 e nel 1982, una importantissima occasione di incontro, scambio e approfondimento sulle tendenze estetiche dei giovani compositori di allora, selezionati e scelti dai più titolati Maestri italiani di quel periodo quali Franco Donatoni, Giacomo Manzoni, Salvatore Sciarrino, Aldo Clementi e Alvisse Vidolin. Nella ricorrenza del centenario della fondazione della SIMC Società Italiana della Musica Contemporanea (primo presidente Alfredo Casella), il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia in collaborazione con la stessa SIMC nella figura dell'attuale presidente Andrea Talmelli, con la Fondazione Teatro La Fenice e con la Fondazione Archivio Luigi Nono, daranno vita a una giornata di studi pensata proprio per rievocare e raccontare quell'affascinante manifestazione, ricca di attività e fermento linguistico, musicale e non solo, che seppur nella breve esistenza di un biennio lasciò un segno importante nella cultura musicale del nostro Paese. L'appuntamento è in agenda per lunedì 2 ottobre 2023.

Spiega Federica Lotti, coordinatrice e referente del progetto per il Conservatorio di Venezia: «Si è voluta organizzare una giornata di studio proprio a Venezia dove Opera Prima si svolse, per raccontare, pur in sintesi, quell'esperienza durata troppo poco, e per discutere a distanza di quarant'anni intorno alle sue finalità e intenzioni, oltre che per rammentare al pubblico esterno cosa successe allora, con le riflessioni che a posteriori possiamo fare oggi».

Il progetto si articolerà in due tavole rotonde: una, in mattinata, nella Sala Concerti del Conservatorio Benedetto Marcello, la seconda, pomeridiana, nelle Sale Apollinee della Fenice dove in effetti Opera Prima ebbe luogo. I partecipanti-relatori saranno alcuni dei protagonisti dell'epoca: Giacomo Manzoni, Alvisse Vidolin e Roberto Fabbricani fra i docenti, e i 'giovani' compositori selezionati in quelle due annate che potranno intervenire, compreso lo stesso Talmelli, oltre a Gisella Belgeri, presidente CEMAT e compagna/collaboratrice di Italo Gomez. Contributi musicali saranno eseguiti da alcuni studenti del Conservatorio.

«Per la prima edizione di Venezia Opera Prima del 1981 in collaborazione con la Biennale Musica – racconta il compositore Andrea Talmelli, presidente SIMC – vennero scelte per i laboratori e per le esecuzioni nei concerti alle Sale Apollinee opere di ventinove giovani compositori. A questi se ne aggiungeranno altri ventitré nella seconda e ultima edizione dell'anno successivo. Un'intera generazione che a distanza di quarant'anni è ancora vivacemente presente nella vita della musica contemporanea italiana. Ricordare questo evento significa anche ricordare che fino a un certo momento la cultura musicale ebbe un suo senso preciso in Italia nel solco della sua storia».



Lo scritto originale stilato a mano da Luigi Nono per illustrare il suo pensiero e la sua intenzione sulla concezione di Venezia Opera Prima. Fondazione Archivio Luigi Nono-copyright-Eredi Nono.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Elisa Spremulli ♦, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Sara Michieletto, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Alessia Avagliano ♦, Margherita Busetto ♦, Mattia Osini ♦

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Nicola Fregonese, Alessandro Ceravolo, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Luca Minardi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti, Demian Baraldi ♦, Lara Celeghin ♦, Marina Miola ♦

Viole Alfredo Zamarra •, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Davide Toso, Fiorenza Barutti ♦, Marco Scandurra ♦

Violoncelli Giuseppe Barutti • ♦, Antonio Merici, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦, Giulia Libertini ♦

Contrabbassi Stefano Pratisoli •, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan, Pasquale Massaro ♦

Flauti Matteo Armando Sampaolo •, Silvia Lupino, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Carlo Ambrosoli

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Giulio Piazzoli ♦

Fagotti Marco Giani •, Riccardo Papa

Corni Mattia Battistini • ♦, Loris Antiga •, Vincenzo Musone, Tea Pagliarini, Marco D'Agostino ♦, Giulio Montanari ♦

Trombe Alberto Capra •, Fabiano Cudiz • ♦, Eleonora Zanella, Niccolò Ricciardo ♦

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato, Cristian Marcuzzo ♦

Trombone basso Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini, Francesco Porta ♦

Timpani Dimitri Fiorin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arpa Patrocino Coimbra Maria Carolina

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine

• prime parti

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Andrea Chinaglia ♦
altro maestro del Coro

Soprani Serena Bozzo, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Carlotta Gomiero, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Lucia Raicevich, Elisa Savino, Won Mi Jung

Alti Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Liliia Kolosova, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Victor Hernan Godoy, Safa Korkmaz, Eugenio Masino, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Alessandro Vannucci

Bassi Giuseppe Accolla, Giampaolo Balbin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio Simone Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Roberto Spanò

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 Zampollo ◇

ARCHIVIO MUSICALE 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

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

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

Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

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*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

DIREZIONE DI PRODUZIONE
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, Lucia Cecchelin *responsabile della*

programmazione, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovan,

Mirko Teso

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, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Matteo Cicogna, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Alberto Dep pieri, 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 Tegno, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI **Fabio Baretin** *capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Andrea Benetello *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Carmine Carelli, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Luca Seno, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Ricardo Ribeiro ◇

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, Simone Faggian ◇

INTERVENTI SCENOGRAFICI **Giorgio Mascia**

SARTORIA E VESTIZIONE **Emma Bevilacqua** *capo reparto*, **Luigina Monaldini** *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◇, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Paola Milani *addetta calzoleria*, Nerina Bado ◇, Maria Patrizia Losapio ◇

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

L'ULTIMO APPUNTAMENTO
DELLA STAGIONE 2022-2023

Teatro La Fenice
6, 8, 10, 12, 14 ottobre 2023

I due Foscari

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Grischa Asagaroff

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

STAGIONE 2023-2024

Teatro La Fenice
24, 26, 28, 30 novembre, 2 dicembre 2023
opera inaugurale

Les Contes d'Hoffmann

musica di Jacques Offenbach

direttore Antonello Manacorda
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Sydney Opera House,
Royal Opera House of London, Opéra de Lyon

Teatro La Fenice
10, 11, 12, 13, 14 gennaio 2024

Les Saisons

liberamente ispirato alle Quattro Stagioni
di Vivaldi
musica di Antonio Vivaldi
e Giovanni Antonio Guido

coreografia Thierry Malandain
direttore e violino Stefan Plewniak

Malandain Ballet Biarritz

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Opéra Royal de Versailles,
Festival de Danse de Cannes, Opéra de Saint-Etienne
Teatro Victoria Eugenia, Ballet T Ville de Donostia
San Sebastian, Malandain Ballet Biarritz

Teatro Malibrán
18, 19, 20, 24 gennaio 2024

Pinocchio

musica di Pierangelo Valtinoni
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Marco Paladin
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
26, 28 gennaio, 1, 3, 7, 9, 11, 13 febbraio 2024

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
2, 4, 6, 8, 10 febbraio 2024

La bohème

musica di Giacomo Puccini

direttore Stefano Ranzani
regia Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini

Teatro Malibrán
8, 10, 12, 14, 16 marzo 2024

Maria Egiziaca

musica di Ottorino Respighi

direttore Manlio Benzi
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
12, 14, 17, 20, 23 aprile 2024

Mefistofele

musica di Arrigo Boito

direttore Nicola Luisotti
regia Moshe Leiser e Patrice Caurier

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
18, 19, 20, 21 aprile 2024

Marco Polo

musica degli studenti di composizione del
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo
regia Emanuele Gamba

Orchestra e Coro del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti
di Venezia
prima rappresentazione assoluta

Teatro La Fenice
16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25 maggio 2024

Don Giovanni

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Robert Treviño
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
7, 9, 11, 13, 15 giugno 2024

Il Tamerlano

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
21, 23, 25, 27, 30 giugno 2024

Ariadne auf Naxos

musica di Richard Strauss

direttore Markus Stenz
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice
30 agosto, 3, 8, 14, 18 settembre 2024

Turandot

musica di Giacomo Puccini

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini

Teatro La Fenice
13, 15, 17, 19, 22 settembre 2024

La fabbrica illuminata

musica di Luigi Nono

Erwartung

musica di Arnold Schönberg

direttore Jérémie Rhorer
regia Daniele Abbado

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 150° anniversario dalla nascita di Arnold Schönberg
e nel 100° anniversario della nascita di Luigi Nono

Teatro Malibrán
31 ottobre, 3, 5, 7, 9 novembre 2024

La vita è sogno

musica di Gian Francesco Malipiero

direttore Francesco Lanzillotta
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice



GLI ULTIMI APPUNTAMENTI
DELLA STAGIONE 2022-2023

Teatro La Fenice
venerdì 27 ottobre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 28 ottobre 2023 ore 20.00

direttore
Dennis Russell Davies

Giovanni Gabrieli/Bruno Maderna
In ecclesiis

Richard Strauss
Tod und Verklärung op. 24

Gustav Holst
The Planets op. 32

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 3 novembre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 4 novembre 2023 ore 20.00

direttore e pianoforte
Louis Lortie

Edvard Grieg
Concerto in la minore per pianoforte
e orchestra op. 16

Robert Schumann
Concerto in la minore per pianoforte
e orchestra op. 54

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE 2023-2024

Teatro La Fenice
sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
domenica 10 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Robert Treviño

Gustav Mahler
Sinfonia n. 3 in re minore

contralto Sara Mingardo
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice
venerdì 15 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00
domenica 17 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Igor Stravinskij
Le Sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
martedì 19 dicembre 2023 ore 20.00 per invito
mercoledì 20 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

direttore
Marco Gemmani

Claudio Monteverdi
dalla *Selva morale e spirituale*:
Vespro di Natale
San Marco, 25 dicembre 1623

Cappella Marciana

Teatro La Fenice
sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 18 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Hartmut Haenchen

Anton Bruckner
Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore
WAB 104 *Romantica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00 turno S
sabato 24 febbraio 2024 ore 20.00
domenica 25 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Alpesh Chauhan

Anton Bruckner
Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 1 marzo 2024 ore 20.00 turno S
domenica 3 marzo 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Ivor Bolton

Luigi Cherubini
Lodoiska: ouverture

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in do minore n. 95 Hob.I:95

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

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
giovedì 7 marzo 2024 ore 20.00 turno S
sabato 9 marzo 2024 ore 20.00

direttore e pianoforte
Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in do minore op. 37
Concerto per pianoforte e orchestra n. 5
in mi bemolle maggiore op. 73 *Imperatore*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 22 marzo 2024 ore 20.00 turno S
sabato 23 marzo 2024 ore 17.00 turno U

direttore e pianoforte
Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte, violino, violoncello
e orchestra in do maggiore op. 56

Johannes Brahms
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

violino Roberto Baraldi
violoncello Emanuele Silvestri
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00
venerdì 29 marzo 2024 ore 20.00

direttore
Myung-Whun Chung

Giuseppe Verdi
Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

soprano Angela Meade
mezzosoprano Annalisa Stroppa
tenore Fabio Sartori
basso Riccardo Zanellato
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 19 aprile 2024 ore 20.00 turno S
domenica 21 aprile 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Nicola Luisotti

Fabio Massimo Capogrosso
nuova commissione
nel settecentesimo anniversario della morte
di Marco Polo

Gustav Mahler
Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 4 maggio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 5 maggio 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Dmitry Kochanovsky

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

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

violino vincitore Premio Paganini 2023
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 31 maggio 2024 ore 20.00
sabato 1 giugno 2024 ore 20.00
domenica 2 giugno 2024 ore 17.00

direttore
Daniele Rustioni

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 9 in re minore per soli, coro
e orchestra op. 125

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 14 giugno 2024 ore 20.00 turno S
domenica 16 giugno 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Diego Fasolis

musiche di Antonio Vivaldi

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 28 giugno 2024 ore 20.00 turno S
sabato 29 giugno 2024 ore 20.00

direttore
Markus Stenz

Felix Mendelssohn Bartholdy
Concerto in mi minore per violino
e orchestra op. 64

Anton Bruckner
Sinfonia n. 7 in mi maggiore

violino Vikram Francesco Sedona
vincitore XXXII Concorso Città di Vittorio Veneto
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 6 luglio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 7 luglio 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Markus Stenz

Richard Wagner
Tannhäuser: ouverture
Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo
Lohengrin: ouverture atto III
Parsifal: Verwandlungsmusik
«Nun achte wohl»
«Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?»
«Enthüllet den Gral!»
«Wein und Brot des letzten Mahles»

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Piazza San Marco
sabato 13 luglio 2024 ore 21.00

Omaggio a Giacomo Puccini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice
sabato 28 settembre 2024 ore 20.00 turno S
domenica 29 settembre 2024 ore 17.00

direttore
Alfonso Caiani

Carl Orff
Carmina burana
versione per coro, due pianoforti e percussioni

Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice
venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00 turno S
sabato 19 ottobre 2024 ore 20.00
domenica 20 ottobre 2024 ore 17.00

direttore
Juanjo Mena

Sergej Rachmaninov
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in re minore op. 30

Witold Lutoslawski
Concerto per orchestra

pianoforte Nicolò Cafaro
Orchestra del Teatro La Fenice

ORCHESTRA OSPITE
Teatro La Fenice
lunedì 22 aprile 2024 ore 20.00

direttore
Kent Nagano

Franz Joseph Haydn
Sinfonia concertante in si bemolle maggiore
per violino, violoncello, oboe, fagotto
e orchestra, Hob.I:105

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n.2 in re maggiore op. 36

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento



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 grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1973 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 correranno i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 150
Benemerito € 280 Donatore € 530
Emerito € 1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo
o direttamente in segreteria

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

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Gloria Gallucci, Emilio Melli, Renato Pelliccioli, Orsola Spinola, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichellero Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Matilde Zavagli Ricciardelli

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- 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 nazionale
- Incontri con l'opera

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

Restauri

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

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

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

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER

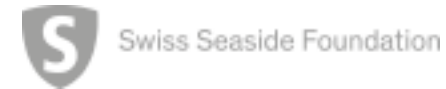


INTESA  SANPAOLO



VDA

FREUNDENKREIS DES
TEATRO LA FENICE



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

zafferano

Marsilio



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Maria Laura Faccini
Maria Leddi Maiola
consiglieri

Fortunato Ortombina
sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Arcangelo Boldrin
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*
Annalisa Andreetta
Paolo Trevisanato
Bruno Giacomello, *Supplente*
Antonella Gori, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni

fondata da Luciano Pasotto nel 2004

n. 116 - ottobre 2023

ISSN 1971-8241

I due Foscari

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
Marina Dorigo, Alessandro Roccatagliati, Franco Rossi

Traduzioni di
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

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 settembre 2023
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00