IL TUO FORNITORE DI GAS LUCE E SERVIZI CHE TI ACCOMPAGNA NELLA TRANSIZIONE ENERGETICA

Siamo **sempre al tuo fianco ovunque tu sia**: nella tua **casa**, nella tua **azienda**, nella tua **comunità**.
Il **nostro gruppo** ti offre soluzioni per l'**efficienza energetica nel rispetto dell'ambiente che ci circonda**.
Per dare energia al tuo presente, con la promessa di un domani ancora più sostenibile.

Perché **la nostra energia è la tua energia**.

Gas Luce Servizi Sostenibilità

BLUENERGY

bluenergy.online

HAUSBRANDT

TRIESTE 1892

Note morbide e *Intense.*

Hausbrandt, la pausa d'autore tra musica e arte.

HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

hausbrandt.it

Evolvere è un lungo viaggio.

Nuova gamma Audi A6 e-tron 100% elettrica.

La nuova generazione della mobilità continua a prendere forma con **Audi A6 Avant e-tron performance** e **Audi A6 Sportback e-tron performance**: grazie alla migliore aerodinamica di sempre, sono progettate per guidarti verso la prossima destinazione con un'eccezionale autonomia **fino a 750 km** e una potenza di ricarica di **270 kW.** L'avanguardia è racchiusa, inoltre, negli interni tecnologicamente avanzati, dotati di palcoscenico digitale, e in dettagli come gli specchietti esterni virtuali e il tetto panoramico in vetro a trasparenza dinamica.

Scopri una mobilità elettrica in grado di superare anche l'immaginazione, nel nostro Showroom e su **motorclass.it**

This is Audi

Audi A6 Avant e-tron. Consumo ciclo di prova combinato (WLTP): 14,4 - 17,5 kWh/100 km;
autonomia ciclo di prova combinato (WLTP): 519 - 720 km; emissioni CO_2 ciclo di prova combinato: 0 g/km.
I valori indicativi relativi al consumo di energia e alle emissioni di CO_2 sono rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche e integrazioni). I valori di emissioni CO_2 nel ciclo combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione dell'Ecotassa/Ecobonus, e relativo calcolo. Eventuali equipaggiamenti e accessori aggiuntivi, lo stile di guida e altri fattori non tecnici possono modificare i predetti valori. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi e a consultare il sito audi.it. È disponibile gratuitamente presso ogni Concessionaria una guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO_2, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli.

MOTORCLASS
Concessionaria e Service Audi

MESTRE (VE)
Via Terraglio, 13
Tel. 041 5040677

PORTOGRUARO (VE)
Via Pratiguori, 47
Tel. 0421 280 664

MUSILE di PIAVE (VE)
Via Triestina, 13
Tel. 0421 285 440

info@motorclass.it - www.motorclass.it

Maria Callas
MARIA CALLAS
al
TEATRO LA FENICE
From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia
Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre
Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center Hellovenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT OF VENICE®

My Pearls

the quintessence of the precious gems

GRAN TEATRO LA FENICE

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

A STAR ALLIANCE MEMBER

WE ARE ALL CONNECTED

We fly to more countries than any other airline in the world

TURKISH AIRLINES

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rai radio3

Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2024-2025

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

mercoledì 20 novembre 2024 ore 19.00
Otello

venerdì 7 marzo 2025 ore 19.00
Il trionfo dell'onore

martedì 1 aprile 2025 ore 19.00
Anna Bolena

venerdì 2 maggio 2025 ore 19.00
Der Protagonist

martedì 20 maggio 2025 ore 19.00
Attila

venerdì 20 giugno 2025 ore 19.00
Dialogues des carmélites

venerdì 29 agosto 2025 ore 19.00
Tosca

venerdì 17 ottobre 2025 ore 19.00
Wozzeck

Concerti della Stagione Sinfonica 2024-2025

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

Hervé Niquet (venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00)
Charles Dutoit (sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00)
Alpesh Chauhan (venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00)
Ton Koopman (sabato 12 aprile 2025 ore 20.00)
Stanislav Kochanovsky (sabato 5 luglio 2025 ore 20.00)
Kent Nagano (venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00)

www.radio3.rai.it – per le frequenze: numero verde 800 111 555

FONDAZIONE

Amici della Fenice

STAGIONE 2024-2025

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° cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

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

Caratteristiche tecniche:
estensione fa^1 - fa^5,
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

giovedì 14 novembre 2024, ore 18.00
Luca Mosca
Otello

venerdì 10 gennaio 2025, ore 18.00
Franco Bolletta
Romeo e Giulietta

lunedì 3 febbraio 2025, ore 18.00
Massimo Contiero
Rigoletto

lunedì 24 febbraio 2025, ore 18.00
Giuseppe Clericetti
Il trionfo dell'onore

lunedì 17 marzo 2025, ore 18.00
Paolo Fabbri
Anna Bolena

giovedì 27 marzo 2025, ore 18.00
Roberto Calabretto
Arcifanfano re dei matti

lunedì 28 aprile 2025, ore 18.00
Cristina Fossaluzza
Der Protagonist

martedì 13 maggio 2025, ore 18.00
Carla Moreni
Attila

giovedì 12 giugno 2025, ore 18.00
Francisco Rocca
Dialogues des carmélites

martedì 26 agosto 2025, ore 18.00
da definire
Tosca

martedì 16 settembre 2025, ore 18.00
Roberto Giambrone
La Cenerentola

martedì 30 settembre 2025, ore 17.30
Marinella Guatterini
España/Hashtag

martedì 14 ottobre 2025, ore 18.00
Benedetta Saglietti
Wozzeck

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

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

SOCI FONDATORI

REGIONE VENETO

CITTA' DI VENEZIA

MECENATI

FONDAZIONE DI VENEZIA

CAMERA DI COMMERCIO VENEZIA ROVIGO

GENERALI

SAVE GRUPPO SAVE

BELLUSSI VALDOBBIADENE

FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE VENEZIA

BLUENERGY

FREUNDESKREIS DES TEATRO LA FENICE

MOTORCLASS

MAVIVE

ALILAGUNA

Mikhail Bakhtiarov

zafferano

pwc

Marsilio

PARTNER COMMERCIALI

INTESA SANPAOLO

MAIN PARTNER

McArthur Glen Designer Outlet Noventa Di Piave

HAUSBRANDT TRIESTE 1892

THE MERCHANT OF VENICE

COLLABORAZIONI

TURKISH AIRLINES

GARAGE SAN MARCO VENEZIA

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

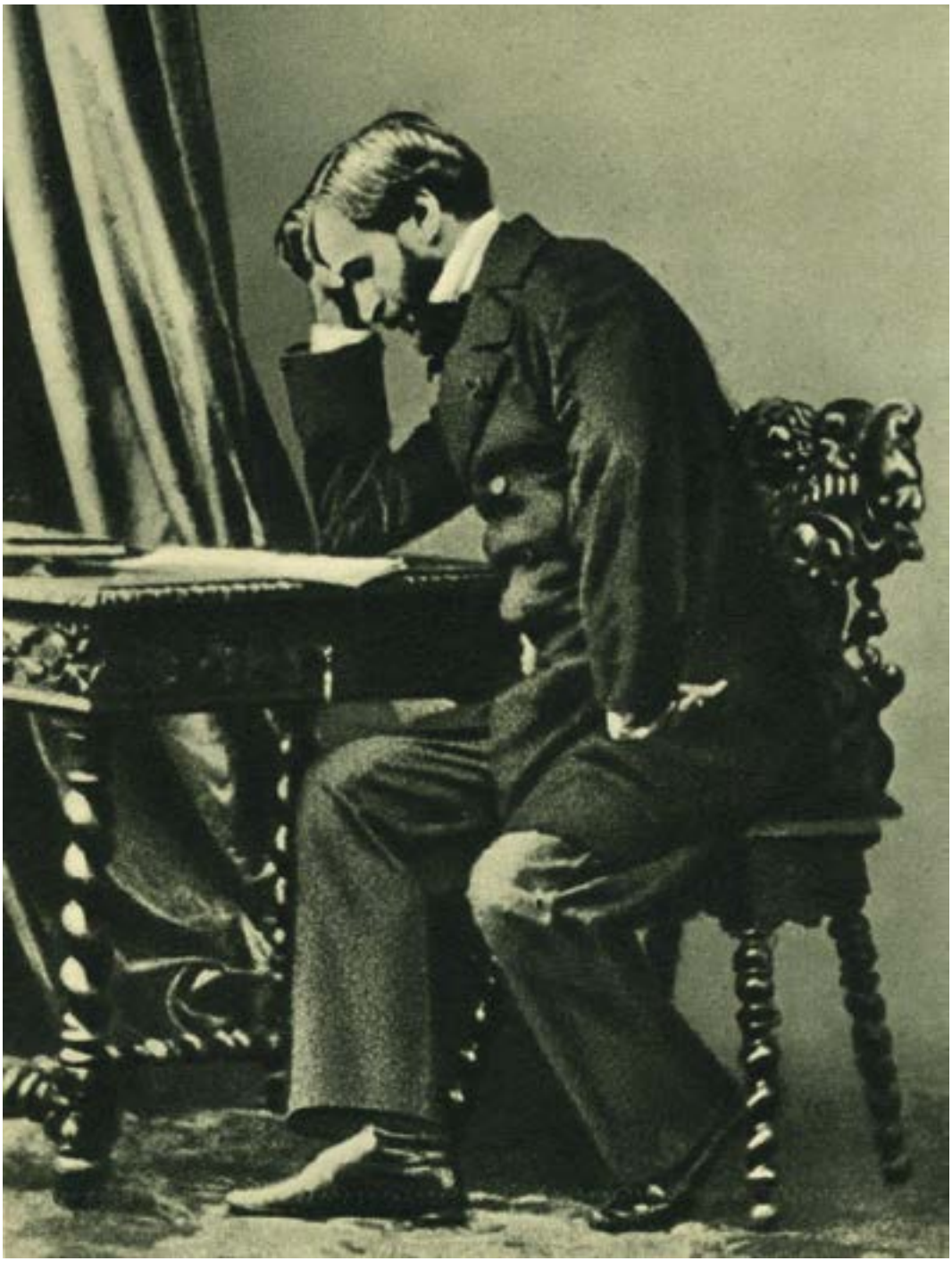
Maurizio Jacobi
Agnese Lunardelli
Alessandro Tortato
consiglieri

Nicola Colabianchi
sovrintendente

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison *presidente*
Arcangelo Boldrin
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Giuseppe Verdi nel 1845.

VENEZIAMUSICA
e dintorni

Lirica e Balletto
Stagione 2024-2025

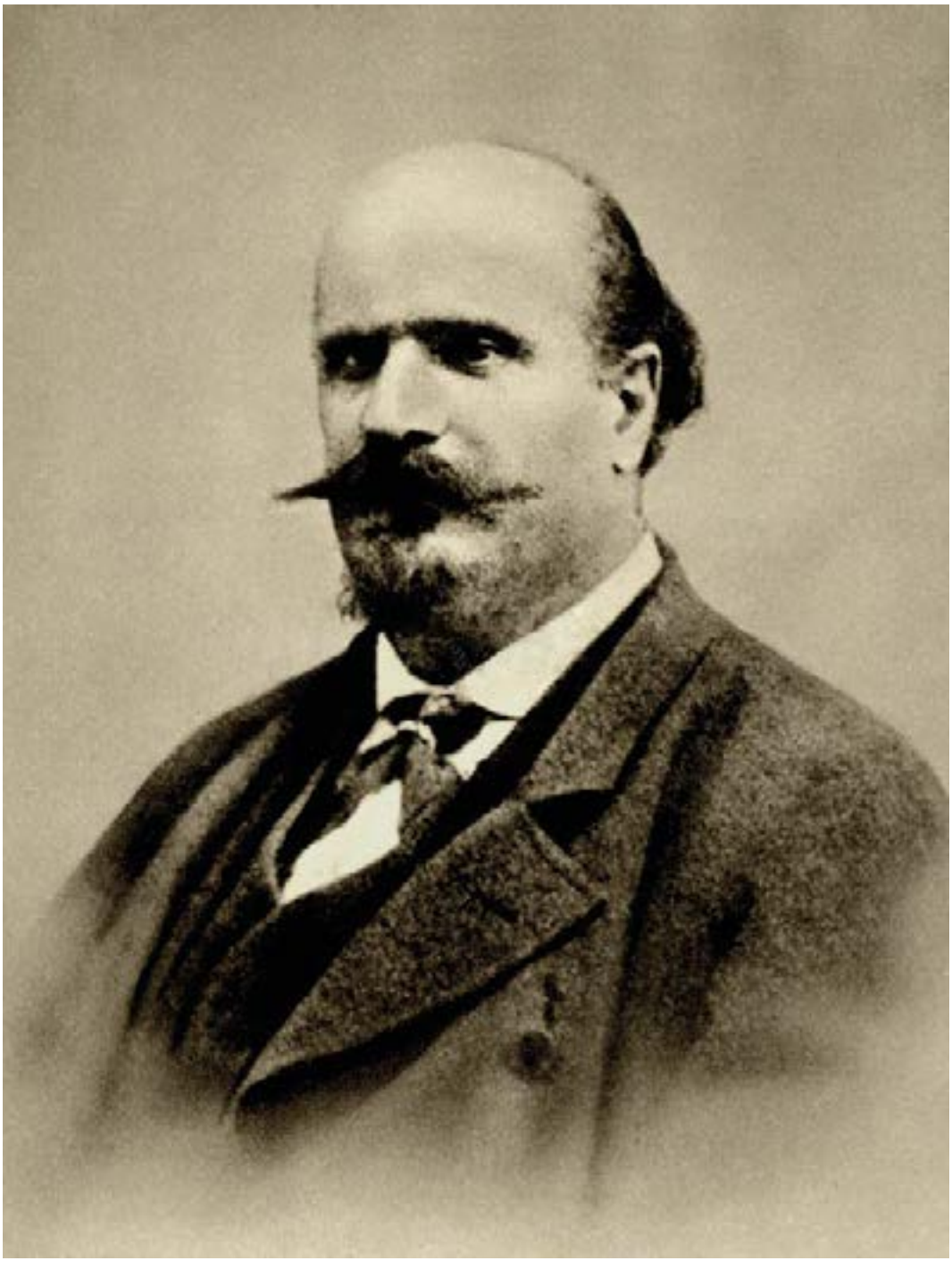
ATTILA

Teatro La Fenice

venerdì 16 maggio 2025 ore 19.00 turno A
domenica 18 maggio 2025 ore 15.30 turno B
martedì 20 maggio 2025 ore 19.00 turno D
in diretta Rai radio 3
giovedì 22 maggio 2025 ore 19.00 turno E
sabato 24 maggio 2025 ore 15.30 turno C

main partner
INTESA SANPAOLO

Fondazione Teatro La Fenice



Temistocle Solera.

La locandina 17

Attila in breve 19
Attila in short 22

Argomento 25
Synopsis 28
Argument 31
Handlung 34

Il libretto 37

Scelte, traversie e visioni verdiane sul cantiere di *Attila* 53
di Alessandro Roccatagliati

Guida all' ascolto 65
di Alessandro Roccatagliati

Leo Muscato: «*Attila*, un mondo al collasso» 69
a cura di Maria Rosaria Corchia
Leo Muscato: "In *Attila* the world is falling to pieces" 75

Sebastiano Rolli: «L'orchestra deve recitare e Verdi ne è il regista perfetto» 81
a cura di Leonardo Mello
Sebastiano Rolli: "The orchestra has to recite, and Verdi is the perfect director" 86

Attila alla Fenice 91
a cura di Franco Rossi

MATERIALI
Venezia città verdiana? 107
di Franco Rossi

CURIOSITÀ
«Benedetti corni!» 118

Biografie 119

DINTORNI
Successo per il Coro della Fenice in *tournée* in Giappone 125
Il Concerto straordinario offerto dalla Fenice per il 79° anniversario
della Repubblica sarà con il pianista veneto Gianluca Bergamasco 129

Francesco Maria Piave.

ATTILA

dramma lirico in un prologo e tre atti

libretto di **Temistocle Solera** *e* **Francesco Maria Piave**
dalla tragedia Attila, König der Hunnen *di Zacharias Werner*

musica di **Giuseppe Verdi**

prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro La Fenice, 17 marzo 1846

edizione critica della partitura a cura di E. Greenwald
edita da University of Chicago Press e Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

Attila	Michele Pertusi
Ezio	Vladimir Stoyanov
Odabella	Anastasia Bartoli
Foresto	Antonio Poli
Uldino	Andrea Schifaudo
Leone	Francesco Milanese

maestro concertatore e direttore
Sebastiano Rolli

regia
Leo Muscato

scene Federica Parolini
costumi Silvia Aymonino
light designer Alessandro Verazzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Caiani

con sopratitoli in italiano e in inglese
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

assistente alla regia Alessandra De Angelis, assistente alle scene Chiara Previato, assistente ai costumi Rosario Martone; primo maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala con obbligo di palcoscenico Alberto Booschio; primo maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro di palcoscenico Roberta Paroletti; maestro alle luci Laura Colonello; scene Surface (Treviso); costumi, attrezzeria Low Costume srl (Roma); effetti speciali Effetti Speciali srl (BS); attrezzeria E. Rancati srl (Roma), Low Costume srl (Roma); calzature Fenice Calzature srls (Roma), Pompei 2000 srl (Roma); trucco, parrucche Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Attila in breve

La rivisitazione dell'*Attila* di Giuseppe Verdi consente al Teatro La Fenice di ripercorrere una tappa della propria storia, dal momento che l'opera, intitolata al temibile condottiero unno, esordì proprio alla Fenice il 17 marzo 1846. Tale ripresa offre altresì l'occasione ai veneziani per riflettere sulle origini della città lagunare e sul suo delicato rapporto con l'acqua, grazie all'ambientazione del prologo nel «Rio-Alto, nelle Lagune Adriatiche» nella metà del quinto secolo dopo Cristo.

Recenti ricerche in ambito archeologico hanno completamente screditato la leggenda secondo la quale la fondazione di Venezia risalirebbe al 452 d.C., all'epoca cioè dell'invasione degli Unni che, guidati da Attila, conquistarono Aquileia, Concordia e Altino costringendo le popolazioni dell'Impero romano d'Occidente, ormai in declino, a rifugiarsi negli isolotti della laguna. Pare infatti che quella della discendenza romana dei veneziani fosse una 'storia' costruita ad arte, all'inizio dell'undicesimo secolo, da un funzionario del doge Orseolo, per enfatizzare, a scopi politici, i legami tra Roma e Bisanzio. Nessuna fuga dunque, ma una migrazione delle popolazioni dell'entroterra verso un'area nella quale l'acqua non fungeva da barriera contro il nemico, ma rappresentava piuttosto un'importante fonte di sostentamento e uno strumento per lo sviluppo del commercio.

Naturalmente la scoperta del 'falso storico' su cui si basa l'*Attila* nulla toglie al valore della nona opera del catalogo di Verdi: sappiamo che ciò che appassionava il Bussetano, come si evince anche dalle raccomandazioni che egli rivolge al librettista, non fosse infatti la veridicità storiografica della vicenda narrata, bensì la plausibilità dell'immagine storica rievocata in scena, che doveva essere caratterizzata da una precisa accuratezza visuale, da una ricostruzione più esatta possibile di scene, usi e costumi di una determinata epoca, in direzione di un realismo visuale che è l'istanza sempre più imprescindibile del teatro di quel periodo.

Entrata ben presto in repertorio – in quanto emblema della cosiddetta 'opera patriottica' –, *Attila* ottenne un tiepido successo alla prima rappresentazione, per acquistare poi consensi più convinti via via che le repliche si succedevano. Motivo del debutto incerto fu forse la scarsa vena degli interpreti: vi figuravano il basso Ignazio Marini (Attila), il baritono natale Costantini (Ezio), il soprano Sofia Löwe (Odabella), il tenore Carlo Guasco (Foresto), il tenore Ettore Profili (Uldino) e il basso Giuseppe Romanelli (Leone). Verdi aveva già lavorato con molti di essi: Marini aveva interpretato il ruolo principale in *Oberto,*

Giuseppe Bertoja (1804-1873), *Piazza di Aquileia*, bozzetto scenico per la prima rappresentazione di *Attila* al Teatro La Fenice (1846). Disegno a penna e pennello, acquerellato con inchiostro grigio, Venezia Museo Correr.

conte di San Bonifacio, Guasco era stato il primo Oronte nei *Lombardi alla prima crociata* e il primo *Ernani* a Venezia nel 1844, Sofia Löwe era stata la prima Elvira in *Ernani* oltre ad aver interpretato altri ruoli verdiani in diverse riprese. Solo Costantini, Romanelli e Profili non avevano mai debuttato in un ruolo verdiano. Complice del mancato trionfo fu anche, evidentemente, un'infelice circostanza dell'allestimento: come ci ricorda in una nota di colore la «Gazzetta Privilegiata di Venezia», il pubblico fu disturbato dall'infelice ricorso a candele che producevano un odore nauseabondo, talché il 'flagello di Dio' si trasformò in sincero 'flagello dei nasi'…

Limitarsi all'aneddotica è tuttavia riduttivo e controproducente, giacché finisce per occultare ragioni più profonde e sostanziali. Pur essendo ben presto accolta favorevolmente dal pubblico italiano, *Attila* presentava in verità degli aspetti di carattere innovativo, tanto in relazione all'orizzonte d'attesa degli spettatori, quanto nella concezione drammaturgica e stilistica del suo stesso artefice: pare infatti che Verdi abbia deciso di mettere in musica la tragedia di Zacharias Werner *Attila, König der Hunnen* (1808) – colpito in particolare dal ruolo eponimo e da quelli di Azzio (Ezio, nell'opera) e Ildegonda (Odabella) – dopo la lettura di alcune pagine di Madame de Staël, la celebre studiosa francese le cui idee (in particolare quelle espresse nell'*Allemagne*) giocarono un ruolo fondamentale nella modernizzazione della cultura italiana del primo Ottocento. Altrettanto interessante è notare come la volontà di cimentarsi con un soggetto ambizioso e impegnativo si sia riflessa nell'idea,

appunto accarezzata da Verdi e testimoniata dall'epistolario con l'editore parigino Léon Escudier, di trasformare *Attila* in un *grand opéra*. Il progetto parigino non andò in porto, ma *Attila*, delle nuove ambizioni di Verdi, reca ampie tracce: ben due furono le *ouverture* sperimentate prima di optare per il definitivo preludio, e l'inusuale attenzione all'orchestra si nota nella spettacolarità del fragoroso uragano che apre la scena a Rio-Alto; ma anche, in tutt'altra temperie espressiva, nella raffinata strumentazione della romanza «Oh! nel fuggente nuvolo» di Odabella. Emblematica poi, anche dell'anticonformismo verdiano, è la decisione di rinunciare alla banda, ritenuta «un'accozzaglia di controsensi perpetui e frastuoni», una «provincialata» quantomeno «da non usarsi più nelle grandi città».

Per quanto concerne la volontà innovativa di Verdi su di un piano generale, essa è testimoniata dalla formalmente complessa (e peraltro vocalmente assai impegnativa) aria di Odabella «Santo di patria indefinito amor!»: un chiaro tentativo di superare, sagacemente sfruttando la 'convenienza' teatrale dell'esordio della primadonna, la drammaturgia un po' schematica perseguita fino a quel tempo; una drammaturgia che aveva trovato, a sua volta, un solido *pendant* nella sommarietà della penna di Temistocle Solera, con il quale Verdi aveva collaborato per i libretti di *Oberto, conte di San Bonifacio*, *Nabucco*, *I lombardi alla prima crociata* e *Giovanna d'Arco*.

Nell'itinerario artistico verdiano, *Attila* segna infatti la definitiva fine del sodalizio con il librettista che più aveva caratterizzato la sua prima stagione creativa. A sancirla fu il trasferimento di Solera a Barcellona durante la gestazione del lavoro: preso dai nuovi impegni catalani, il poeta non rispettò la promessa fatta a Verdi di portare a termine il testo apportando le necessarie modifiche al prologo e componendo i versi per la scena finale; abbandonò il libretto e interruppe anche i contatti con Verdi. A un ulteriore sollecito da parte del compositore, Solera rispose cedendo i diritti per le revisioni e per il completamento dell'opera. Per questo Verdi, inevitabilmente deluso, si rivolse a Francesco Maria Piave, ma una volta completato il lavoro scrisse di nuovo a Solera chiedendo il suo giudizio. Scontento di quanto prodotto dal collega veneziano, il poeta rispose il giorno stesso, in una importante missiva nella quale suggerì alternative e modifiche. «La tua lettera – scrive Solera – è stata un fulmine per me: non posso negarti il mio indefinibile dolore nel vedere chiuso in parodia un lavoro, del quale osava compiacermi. […] Nella chiusa che tu mi mandi non trovo che una parodia. […] Sembranmi cose che rovinano tutto quello ch'io ho creduto infondere ne' miei personaggi. *Fiat voluntas tua*: il calice che mi fai bevere è troppo doloroso; tu solo potevi bene farmi capire che il librettista non è più mestiere per me».

Attila in short

The revival of Giuseppe Verdi's *Attila* is an opportunity for Teatro La Fenice to look back at a moment of its history since the opera, named after a daunting Hun leader, had its world première at the Fenice on 17 March 1846. Thanks to the setting of the prologue in the "Rio-Alto, in the Adriatic Lagoon" in the middle of the fifth century after Christ it is also an opportunity for Venetians to reflect on the origins of their city and its delicate relationship with water.

Recent archaeological research has totally discredited the legend that Venice was founded in 452 AD, during the period of the Hun invasion led by Attila, when they conquered Aquileia, Concordia and Altino, forcing the people of the declining Roman Empire to seek refuge in the small islands in the lagoon. It would appear that the Roman descent of the Venetians was a perfectly constructed 'myth' dating from the beginning of the eleventh century by an advisor to Doge Orseolo to underline the ties between Rome and Byzantium for purely political reasons. People were therefore migrating, and not fleeing, from the hinterland to an area in which water was not a barrier against an enemy, but an important source of nourishment and an instrument for the development of commerce.

The discovery of this 'false fact', which is the basis of *Attila*, does not diminish Verdi's ninth opera in the slightest: also from the composer's suggestions to his librettist we know that Verdi was more worried about the plausibility of the plot than its historical accuracy; the former had to be characterised by a specific visual accuracy, the most accurate reconstruction of the scenes, customs and traditions in a certain period, to create a visual realism that was the most important factor in opera at that time.

Although the opera soon became part of the repertoire, as it was a symbol of the so-called 'patriotic opera' *Attila* did not meet with particular success at its première. This might have been owing to the cast: bass Ignazio Marini (Attila), baritone Natale Costantini (Ezio), soprano Sofia Löwe (Odabella), tenor Carlo Guasco (Foresto), tenor Ettore Profili (Uldino) and bass Giuseppe Romanelli (Leone). Verdi had worked with many of them in the past: Marini had been the protagonist in *Oberto, conte di San Bonifacio*, Guasco Oronte in *I lombardi alla prima crociat*a and the first *Ernani* in Venice in 1844, while Sofia Löwe had been the first Elvira in *Ernani* as well as having had diverse roles in Verdi's other operas. The only singers who had never worked with Verdi were Costantini, Romanelli and Profili. Another factor might have been the actual production: according to the *Gazzetta Privile-*

Giuseppe Bertoja (1804-1873), *Piazza di Aquileia*, bozzetto scenico per la prima rappresentazione di *Attila* al Teatro La Fenice (1846). Disegno a penna e pennello, acquerellato con inchiostro grigio, Venezia Museo Correr.

giata di Venezia the audience was bothered by the unfortunate use of candles that produced a nauseous smell, so that the "scourge of God" became a real "scourge of the nose"…

However, limiting oneself to anecdotes is restrictive and counter-productive as it hides deeper, more substantial reasons. Although it soon found favour with the Italian public, *Attila* offered aspects of an innovative nature regarding both the public's expectations and the dramatic and stylistic conception of its author; Verdi had apparently decided to put to music the tragedy by Zacharias Werner, *Attila, König der Hunnen* – because he had been particularly struck by the role of the protagonist as well as that of Azzio (Ezio in the opera) and Ildegonda (Odabella) – after having read an article by Madame de Staël, the famous French scholar whose ideas (especially those published in *De l'Allemagne*) played a fundamental role in the modernisation of Italian culture in the early nineteenth century.

Equally interesting is the fact that Verdi was toying with the idea of wanting to try his hand at an ambitious, challenging subject of transforming *Attila* into a *grand opéra*, confirmed in his correspondence with the Parisian publisher Léon Escudier. This project was never completed but there are clear traces of Verdi's new ambitions in *Attila*: he experimented with no less than two overtures before deciding on the final one, and the unusual attention he paid to the orchestra can be seen in the spectacular nature of the thunderous

whirlwind that opens the scene in Rio-alto; other traces include the elegant instrumentation of the romance "Oh! nel fuggente nuvolo" by Odabella. Significant is also his anti-conformist decision to do with out the band, because "they are always nonsensical and make such a din", it is a "piece of provincialism not to be used anymore in the big cities".

More generally speaking, Verdi's desire for innovation can also be seen in the formally complex (and vocally very demanding) aria of Odabella "Santo di patria indefinito amor": a clear attempt to overcome the schematic dramaturgy that had been common until then, by shrewdly exploiting the theatrical 'expediency' of the debut of the prima donna. Furthermore, this dramaturgy found its match in works by Temistocle Solera, who wrote the librettos for the operas *Oberto, conte di San Bonifacio*, *Nabucco*, *I lombardi alla prima crociata* and *Giovanna d'Arco*.

Attila was the last libretto Solera wrote for Verdi, marking the end of a partnership that had dominated nearly all his early works. This was the result of the librettist's move to Barcelona while the composer was working on the opera: occupied with his new Catalan commitments, the poet did not keep his promise to Verdi to complete the libretto, making the necessary changes to the prologue and composing the final scene; he abandoned the libretto and broke contact with Verdi. In reply to a further reminder, Solera ceded his rights to revise and complete the opera. Disappointed, Verdi then turned to Francesco Maria Piave but once the work had been completed, he wrote to Solera once again, asking him for his opinion. Dissatisfied with his Venetian colleague's work, the poet replied the very same day, suggesting alternatives and changes. Solera wrote, "Your letter came out of the blue to me: I cannot deny my infinite pain in seeing a work I dared be pleased with turn out to be a parody. […] In the finale you are sending me I find nothing but a parody. […] It seems to me things that ruined everything I had hoped to infuse into my characters. *Thy will be done*: the cup you give me to drink is too bitter; only you could have made me understand so well that the librettist is no longer a profession for me".

Argomento

Prologo

Metà del quinto secolo dopo Cristo. Nella piazza di Aquileia, Unni, Eruli e Ostrogoti celebrano le proprie vittorie e, rivolti al loro capo, Attila, lo magnificano come «Dio della guerra». Questi si unisce a loro coinvolgendoli in un inno di vittoria. Odabella, figlia del signore di Aquileia, alla testa di un gruppo di guerriere, esalta il patriottico coraggio delle donne italiane, suscitando l'ammirazione di Attila. Allontanatasi Odabella, interviene il generale romano Ezio, che offre ad Attila un fraterno vincolo, purché l'Italia venga risparmiata. Attila rifiuta sdegnosamente. A Rio-Alto, nella laguna veneta, il cavaliere aquileiese Foresto guida un gruppo di scampati all'assedio degli Unni; il suo pensiero si rivolge dapprima all'amata Odabella, fatta prigioniera da Attila, quindi alla patria saccheggiata, per la quale sogna una nuova e ancor più splendida rinascita.

Atto primo

In un bosco presso l'accampamento di Attila, Odabella è assorta in una malinconica meditazione, quando la raggiunge Foresto, travestito da barbaro; avendola vista con Attila, l'accusa di tradimento. Odabella riesce a convincere l'amato d'essere, novella Giuditta, intenzionata a far giustizia, uccidendo Attila. Nella propria tenda, Attila confida al giovane schiavo Uldino il sogno spaventoso che ha appena fatto, nel quale un vecchio gli impediva la conquista di Roma nel nome di Dio; con veemenza si riprende e riafferma la propria volontà bellicosa e conquistatrice. Uldino, druidi, duci e re si uniscono a lui, ma vengono repentinamente interrotti da una processione di donne e bambini, guidata dal vecchio romano Leone, in tutto e per tutto identico a quello apparso in sogno ad Attila. Sopraffatto dal terrore, egli suscita un sentimento di smarrito stupore nei presenti.

Atto secondo

Nel proprio accampamento, Ezio legge un papiro fattogli recapitare dal fanciullo imperatore Valentiniano, che gli impone il ritorno a Roma in seguito alla tregua accordata con

Federica Parolini, bozzetto per *Attila* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, maggio 2025. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Leo Muscato, costumi di Silvia Aymonino.

gli Unni, e medita sul triste destino della già potentissima città. Soldati romani scortano uno stuolo di schiavi d'Attila, che vengono a invitare Ezio all'accampamento unno. Appare Foresto, che suggerisce a Ezio un piano per cogliere di sorpresa il nemico, distruggendone l'accampamento. Ezio acconsente con soddisfazione, in vista dell'agognata gloria. È sera. nel proprio campo Attila si prepara ad accogliere la legazione romana, mentre la coorte che lo circonda pregusta il massacro del giorno successivo. Sopraggiunge Ezio col proprio seguito: durante l'incontro con Attila, il cielo si annuvola e un improvviso soffio di vento spegne le fiaccole. nel buio Foresto avvicina Odabella, additandole la coppa avvelenata che pur il dubbioso Uldino ha porto ad Attila. La giovane però non accetta che il nemico muoia per mano di uno dei suoi e, una volta placatosi il vento, ferma il re unno nell'atto di sorseggiare. Con fare sprezzante Foresto s'incolpa del tentato regicidio; su di lui sta per abbattersi l'ira del condottiero barbaro, ma Odabella interviene nuovamente, facendosi affidare Foresto, grazie alla fiducia che ha ottenuto da parte di Attila e sostenendo di volerlo punire ella stessa. Attila acconsente e annuncia le sue imminenti nozze con Odabella. Tutti inneggiano al re unno, mentre Uldino, fra sé, promette fedeltà a Foresto e Ezio prefigura il riscatto dell'esercito romano.

Atto terzo

Mattino. In un bosco fra l'accampamento di Attila e quello di Ezio, Foresto medita, sdegnato, sulle nozze fra Attila e Odabella. Uldino gli reca la notizia che il corteo della sposa si è mosso verso la tenda di Attila; Foresto lo invita a mobilitare le schiere romane. Giunge Ezio, che chiama a combattimento, mentre i canti matrimoniali, provenienti dall'accampamento unno, aizzano il risentimento di Foresto nei confronti di Odabella. Anche quest'ultima sopravviene: ella è stupita d'incontrare Foresto, ma si sforza di spiegargli la verità del proprio amore, rivolto solo a lui. In cerca della propria sposa giunge infine lo stesso Attila, che minaccia la definitiva vendetta nei confronti dei tre cospiratori. Ciascuno di costoro risponde ricordandogli i crimini commessi: Odabella rievoca l'immagine del padre ucciso, Foresto lo strazio della propria patria e il rapimento della donna amata, Ezio il sangue versato, a fiotti, dai barbari invasori. Da fuori si ode il frastuono dell'assalto contro l'accampamento degli Unni. Foresto si avventa su Attila, ma la sua lama è preceduta da quella di Odabella: finalmente vendetta è fatta.

Synopsis

Prologue

Mid fifth century A.D. In the piazza of Aquileia, Huns, Ostrogoths and soldiers are celebrating their victory, glorifying their leader Attila as the "God of War". The latter joins them in their hymn of victory. Odabella, the daughter of the Lord of Aquileia, is leading a group of soldiers and extols the patriotic spirit of the Italian women, thus winning Attila's admiration. Once Odabella has taken her leave, the Roman general Ezio arrives and offers Attila the hegemony of the world if Italy be left to him. With great dignity Attila refuses. In the Venice Lagoon, at Rio-Alto, Foresto, a knight from Aquileia is leading a group who have escaped the sacking of the Huns. First his thoughts turn to his beloved Odabella, who has been taken prisoner by Attila, and then to his ravaged home land, dreaming of a new and even more splendid renaissance.

Act one

In a wood near Attila's camp. Odabella is overcome with melancholy thoughts when Foresto arrives, disguised as a barbarian. He had seen her with Attila and accuses her of betraying him. Odabella manages to convince her beloved that she is just like the novice Judith, and her intention is justice by killing Attila. In his tent, Attila is telling his young slave, Uldino, about the terrible dream he just had – an old man warned him in the name of God against continuing his march on Rome. He shakes off his forebodings and repeats his orders for the march to be resumed. Uldino, druids, leaders and kings join him, but they are suddenly interrupted by a procession of women and children being led by the elderly Roman Leo, identical to the figure Attila saw in his dream. Overcome with terror, those around him watch him with bewildered amaze ment.

Federica Parolini, bozzetto per *Attila* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, maggio 2025. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Leo Muscato, costumi di Silvia Aymonino.

Act two

In his own camp, Ezio is reading a letter from the young Emperor Valentiniano, commanding him to return to Rome after the agreement signed with the Huns. He reflects on the sad fate of his once so powerful country. Roman soldiers are escorting a legion of Attila's slaves and they invite Ezio to the Hun camp. Foresto appears and tells Ezio of a plan to overcome the enemy by destroying their camp. With great satisfaction Ezio agrees, his coveted glory in sight. It is evening, Attila is in his camp, and is making preparations to greet the Roman legion while the court around him is anticipating the victory of the following day. Ezio arrives with his own followers. During his meeting with Attila the sky clouds over and a sudden gust of wind extinguishes the torches. Foresto draws near Odabella in the dark, pointing at the poisoned goblet that Uldino brought Attila. However, the young woman will not accept that the enemy is to die at the hands of one of his own and once the wind has died down, she stops the King from drinking. With a scornful
air, Foresto acknowledges that he was responsible for the attempt on the King's life; the Barbarian is about to unleash his fury on him but once again, Odabella intervenes and asks to be entrusted with his fate, since she herself wants to punish him. Attila agrees and announces that Odabella is to be his bride. The Hun is cheered while Uldino promises to himself his loyalty to Foresto, and Ezio foreshadows the liberation of the Roman army.

Act three

It is morning. In a wood dividing Attila's camp from Ezio's, Foresto is still lamenting the imminent wedding between Odabella and Attila. Uldino brings him the news that the wedding procession is heading towards Attila's tent. Foresto tells him to mobilise the Roman troops. Ezio arrives and calls his soldiers to take up their arms while the wedding chorus to be heard from the Hun camp just stokes the outrage Foresto feels for Odabella. The latter arrives. She is astonished to meet Foresto but tries to explain that he is the only person she really loves. Attila himself arrives, in search of his bride; he threatens the three conspirators with death. Each of them replies by reminding him of the crimes they have suffered: Odabella recalls the murder of her own father, Foresto the anguish of his country and the abduction of the woman he loves, and Ezio all the blood shed by the barbaric invaders. From outside the sound of the assault against the Hun camp can be hear. Foresto rushes in to stab Attila but Odabella is faster: finally, vengeance is complete.

Argument

Prologue

Au milieu du cinquième siècle apr. J. C. Sur la place d'Aquilée, Huns, Hérules et Ostrogoths célèbrent leurs victoires et chantent les louanges d'Attila, leur chef, qu'ils acclament comme «dieu de la guerre». Celui-ci se joint à eux et les entraîne dans un hymne de victoire. Odabella, fille du seigneur d'Aquilée, à la tête d'un groupe de femmes guerrières, exalte le courage patriotique des femmes italiennes et ainsi excite l'admiration d'Attila. Lorsque Odabella a quitté la scène, intervient le général romain Ezio, qui offre è Attila un lien fraternel, pourvu que l'Italie soit épargnée. Attila refuse dédaigneusement.
A Rio Alto, dans la lagune adriatique, arrive un groupe de réchappés du siège des Huns; ils sont conduits par le chevalier aquiléen Foresto, dont les pensées vont d'abord à Odabella, sa bien-aimée qui a été prisonnière par Attila, puis à sa patrie saccagée, qu'il rêve de voir renaître encore plus splendide.

Premier acte

Dans un bois près du camp d'Attila, Odabella est plongée dans une méditation mélancolique, lorsque paraît Foresto, déguisé en barbare, qui l'accuse de trahison, car il l'a vue avec Attila. Oda bella parvient à convaincre son amoureux de son intention de faire justice, comme Judith le fit jadis : elle va tuer Attila.
Dans sa tente, Attila confie au jeune esclave Uldino le rêve terrifiant qu'il vient de faire, où un vieillard lui empêchait de conquérir Rome au nom de Dieu; il se ressaisit cependant avec véhémence et réaffirme sa belliqueuse volonté de conquête. Uldino, les druides, les chefs et les rois se joignent à lui, mais ils sont soudainement arrêtés par une procession de femmes et d'enfants conduite par le vieux romain Leone, tout à fait identique au vieil homme qu'Attila a vu son rêve. Attila, accablé de terreur, suscite la stupéfaction et le désarroi des présents.

Federica Parolini, bozzetto per *Attila* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, maggio 2025. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Leo Muscato, costumi di Silvia Aymonino.

Deuxième acte

Dans son camp, Ezio lit un parchemin envoyé par l'empereur enfant Valentiniano, qui lui ordonne de retourner à Rome par suite de la trêve conclue avec les Huns, et médite sur la sombre destinée de sa ville autrefois si puissante. Un groupe d'esclaves d'Attila, escorté par des soldats romains, vient inviter Ezio au camp des Huns. Foresto paraît et suggère à Ezio un plan pour prendre l'ennemi au dépourvu et détruire son camp. Ezio lui donne son accord avec satistaction, en savourant déjà la gloire si convoitée.
La nuit tombe. Dans son camp, Attila se prépare à accueillir la légation romaine, alors que son entourage goûte d'avance le massacre du jour suivant. Ezio arrive avec sa suite; pendant sa rencontre avec Attila, le ciel s'obscurcit et un coup de vent éteint brusquement les torches. Dans l'obscu rité Foresto s'approche d'Odabella et lui montre du doigt la coupe empoisonnée qu'Uldino, bien qu'hésitant, est en train de tendre à Attila. Mais comme la jeune femme n'accepte pas que l'ennemi meure de la main d'un des siens, le vent une fois apaisé elle arrête le roi des Huns qui est sur le point de boire. Foresto revendique fièrement la tentative de régicide; la colère du chef barbare est sur le point d'éclater sur lui lorsque Odabella intervient de nouveau et demande, grâce à la confiance que le roi lui fiat, que Foresto lui soit confié, en affirmant que ce sera elle-même qui le punira. Attila consent et annonce ses prochaines noces avec Odabella. Tous chantent les louanges du roi des Huns et Ezio, à part soi, préfigure la revanche de l'armée romaine.

Troisième acte

Au petit jour. Dans le bois qui sépare le camp d'Attila de celui d'Ezio, Foresto, outré, médite sur le mariage d'Attila et d'Odabella. Uldino vient lui annoncer que le cortège nuptial est en train d'arriver à la tente d'Attila. Foresto l'envoie mobiliser les troupes romaines. Ezio arrive en battant le rappel, alors que les hymnes nuptiales provenant du champ des Huns attisent l'indignation de Foresto à l'égard d'Odabella. Elle aussi arrive et s'étonne à la vue de Foresto, mais essaye de lui faire com prendre que c'est lui seul qu'elle aime vraiment. Arrive finalement Attila lui-même, en quête de son épouse, et menace de sa terrible vengeance les trois conspirateurs. Chacun répond en lui rappelant les crimes qu'il a commis. Odabella évoque l'image de son père assassiné, Foresto le massacre de sa patrie et l'enlèvement de la femme qu'il aime, Ezio le sang répandu à flots par les envahisseurs barbares. Alors que retentit le clameur de l'assaut au camp des Huns, Foresto se rue sur Attila, mais son épée est devancée par celle d'Odabella: la vengeance st enfin tirée.

Handlung

Prolog

Mitte des fünften Jahrhunderts nach Christus. Auf dem Hauptplatz von Aquileia feiern Hunnen, Heruler und Ostgoten ihre Siege und verherrlichen ihren Anführer Attila als «Kriegsgott». Dieser tritt zu ihnen und stimmt eine Siegeshymne mit ihnen an. An der Spitze einer Gruppe von Kriegerinnen preist Odabella, die Tochter des Herrn von Aquileia, den patriotischen Mut der Italienerinnen, wodurch sie die Bewunderung Attilas auf sich zieht. Als Odabella fort gegangen ist, tritt der römische General Ezio auf, der Attila die Brüderschaft anbietet, damit Italien verschont werde. Attila lehnt dies verächtlich ab. Bei Rio-Alto, in der Venetischen Lagune, führt der Ritter Foresto aus Aquileia eine Gruppe von Flüchtlingen an, die der Belagerung durch die Hunnen entgangen sind; seine Gedanken kreisen zunächst um die geliebte Odabella, die von Attila genommen worden ist, dann um das geplünderte Vaterland, das in seinen Träumen herrlicher denn je wiedererersteht.

Erster Akt

In einem Wald bei Attilas Feldlager ist Odabella in eine melancholische Meditation versunken, als der als Barbar verkleidete Foresto zu ihr gelangt; da er sie mit Attila gesehen hat, bezichtigt er sie des Verrats. Odabella gelingt es aber, ihn davon zu überzeugen, daß sie gleich einer neuen Judith die Absicht hegt, durch die Ermordung Attilas Gerechtigkeit herbeizuführen. In seinem Zelt vertraut Attila seinem jungen Sklaven Uldino den schaurigen Albtraum an, den er eben geträumt hat: darin hat ihm ein alter Mann im namen Gottes die Eroberung Roms verboten; entschieden faßt er sich wieder und bekräftigt seine kriegerischen Eroberungsabsichten. Uldino, einige Druiden und Herzöge sowie den Könige stimmen mit ein, werden aber von einer Prozession von Frauen und Kindern jäh unterbrochen, die der alte Römer Leone anführt, welcher dem Alten aus Attilas Traum bis aufs Haar gleicht. Von wildem Entsetzen gepackt, versetzt Attila die Anwesenden in wirres Erstaunen.

Federica Parolini, bozzetto per *Attila* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, maggio 2025. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Leo Muscato, costumi di Silvia Aymonino.

Zweiter Akt

Ezio liest in seinem Lager eine Schriftrolle, die ihm der minderjährige Kaiser Valentinian gesandt hat; darin befiehlt er ihm infolge des Friedensschlusses mit den Hunnen die Rückkehr nach Rom und räsoniert über das traurige Schicksal der einst so mächtigen Stadt. Römische Soldaten eskortieren eine Schar von Attilas Sklaven, die gekommen sind, um Ezio ins Hunnenlager einzuladen. Foresto erscheint und unterbreitet Ezio den Plan eines Überraschungsangriffs zur Vernichtung des feindlichen Feldlagers. Ezio willigt mit Blick auf den lange ersehnten Sieg zufrieden ein. Am Abend. Attila trifft in seinem Lager Vorbereitungen für den Empfang der römischen Gesandtschaft, während die umstehende Kohorte sich bereits auf das Massaker des folgenden Tages freut. Ezio trifft mit seinem Gefolge ein: während
des Treffens mit Attila bewölkt sich der Himmel und ein plötzlicher Windstoß bläst die Fackeln aus. Im Dunkeln nähert sich Foresto Odabella und weist ihr den vergifteten Becher, den Uldino, trotz seines offenkundigen Mißtrauens, Attila überreicht hat. Die junge Frau ist jedoch nicht damit einverstanden, daß der Feind durch die Hand seines eigenen Gefolgsmannes sterben soll, und als sich der Wind legt, hält sie den Hunnenkönig, der eben den Becher an die Lippen führt, vom Trinken ab. Mit einer verächtlichen Geste gibt sich Foresto als Urheber des versuchten Königsmordes zu erkennen; bevor ihn jedoch der Zorn des Barbarenführers treffen kann, tritt Odabella erneut dazwischen; dank des neu

gewonnen Ver trauens seitens Attilas läßt sie sich Foresto unter dem Vorwand, ihn eigenhändig bestrafen zu wollen, aushändigen. Attila ist einverstanden und ver kündet seine baldige Hochzeit mit Odabella. Alle singen eine Hymne auf den Hunnenkönig, dem Uldino bei sich die Treue gelobt; Ezio stellt sich die Rache des römischen Heeres vor.

Dritter Akt

Morgens. In einem Wald zwischen den feindlichen Heerlagern denkt Foresto voller Zorn an die Hochzeit Attilas mit Odabella. Uldino überbringt ihm die nachricht, daß sich der Brautzug in Richtung des Zeltes Attilas in Bewegung gesetzt hat; Foresto bittet ihn, die römischen Scharen zu mobilisieren. Ezio trifft ein und ruft zur Schlacht, während vom Hunnenlager Hochzeitsgesänge, herüber dringen und Forestos Zorn gegenüber Odabella schüren. Auch Letztere tritt auf: sie ist zwar überrascht, Foresto zu treffen, bemüht sich jedoch, ihm die Wahrheit über ihre Liebe zu erklären, die ihm allein gilt. Auf der Suche nach seiner Braut kommt schließlich auch Attila hinzu, der den drei Verschwörern seine endgültigen Rache androht. Jeder der drei antwortet ihm mit einer Aufzählung der von ihm begangenen Verbrechen: Odabella beschwört das Bild ihres getöteten Vaters herauf, Foresto erinnert an die Plünderung seines Vaterlandes und den Raub der Geliebten, Ezio an das von den eingefallenen Barbaren in Strömen vergossene Blut. Von ferne hört man den Lärm des Angriffs auf das Hunnenlager. Foresto stürzt sich auf Attila, aber Odabellas Schwert kommt seinem zuvor: die Rache ist endlich vollbracht.

Attila

dramma lirico in un prologo e tre atti

libretto di Temistocle Solera e Francesco Maria Piave
musica di Giuseppe Verdi

Personaggi

Attila, re degli Unni basso
Ezio, generale romano baritono
Odabella, figlia del signore d'Aquileja soprano
Foresto, cavaliere aquilejese tenore
Uldino, giovane bretone, schiavo di Attila tenore
Leone, vecchio romano basso

Duci, re e soldati, Unni, Gepidi, Ostrogoti, Eruli, Turingi, Quadi, druidi, sacerdotesse, popolo di Aquileja, vergini di Aquileja in abito guerriero, ufficiali e soldati romani, vergini e fanciulli di Roma, eremiti e schiavi.

La scena durante il prologo è in Aquileja e nelle lagune adriatiche; durante i tre atti è presso Roma.

Epoca: la metà del quinto secolo.

Prologo

SCENA PRIMA

Piazza di Aquileja. La notte, vicina al termine, è rischiarata da una grande quantità di torce. Tutto all'intorno è un miserando cumulo di rovine. Qua e là vedesi ancora tratto tratto sollevarsi qualche fiamma, residuo di un orribile incendio di quattro giorni.
La scena è ingombra di Unni, Eruli, Ostrogoti, ecc.

CORO
Urli, rapine,
gemiti, sangue, stupri, rovine,
e stragi e fuoco
d'Attila è gioco.
O lauta mensa,
che a noi sì ricco suol dispensa!
Wodan non falla,
ecco il Valhalla!...
T'apri agli eroi...
terra beata, tu se' per noi.
Attila viva;
ei la scopriva!
Il re s'avanza,
Wodan lo cinge di sua possanza.
Eccoci a terra,
dio della guerra!

Tutti si prostrano.

SCENA SECONDA

Attila viene condotto sopra un carro tirato dagli schiavi, duci, re, ecc.

ATTILA
(scende dal carro)
Eroi, levatevi! Stia nella polvere
chi vinto muor.
Qui!... circondatemi; l'inno diffondasi
del vincitor.
I figli d'Attila vengono e vincono
a un colpo sol.
Non è sì rapido solco di fulmine,
d'aquila il vol.

Va a sedersi sopra un trono di lance e scudi.

CORO
Viva il re delle mille foreste,
di Wodano ministro e profeta;
la sua spada è sanguigna cometa,
la sua voce è di cielo tuonar.
Nel fragore di cento tempeste
vien lanciando dagl'occhi battaglia;
contro i chiovi dell'aspra sua maglia
come in rupe si frangon gli acciar.

SCENA TERZA

Uldino, Odabella, vergini d'Aquileja e detti.

ATTILA
(scendendo dal trono)
Di vergini straniere,
oh, quale stuol vegg'io?
Contro il divieto mio
chi di salvarle osò?

ULDINO
Al re degno tributo ei mi sembrò.
Mirabili guerriere
difesero i fratelli...

ATTILA
Che sento? A donne imbelli
chi mai spirò valor?

ODABELLA
(con energia)
Santo di patria indefinito amor!

Allor che i forti corrono
come leoni al brando
stan le tue donne, o barbaro,
sui carri lagrimando.
Ma noi, donne italiche,
cinte di ferro il seno,
sul fumido terreno
sempre vedrai pugnar.

ATTILA
Bella è quell'ira, o vergine,
nel scintillante sguardo;
Attila, i prodi venera,

abomina il codardo...
O valorosa, chiedimi
grazia che più ti aggrada.

ODABELLA
Fammi ridar la spada!

ATTILA
La mia ti cingi!...

ODABELLA
(Oh acciar!)
Da te questo or m'è concesso,
o giustizia alta, divina!
L'odio armasti dell'oppresso
coll'acciar dell'oppressor.
Empia lama, l'indovina
per qual petto è tua punta?
Di vendetta l'ora è giunta...
fu segnata dal signor.

Odabella e donne partono.

ATTILA
(Qual nell'alma, che struggere anela,
nuovo senso discende improvviso?...
quell'ardire, quel nobile viso
dolcemente mi siedono il cor!)

CORO
Viva il re che alle terra rivela
di quai raggi Wodano il circonda!
Se flagella è torrente che inonda;
è rugiada se premia il valor.

ATTILA
Schiava non già ma del mio campo gemma
rimani e fulgi nel real corteggio,
siate voi tutte ancelle
a lei ch'io vesto della luce mia.

ODABELLA
(Fingasi! Oh lampo di celeste aiuto!
oh patria!... oh padre! Oh sposo mio perduto!)

ATTILA
Uldino, a me dinanzi
l'inviato di Roma ora si guidi...

Uldino parte.

ATTILA
Frenatevi, miei fidi,
udir si dée, ma in Campidoglio poi
risposta avrà da noi.

SCENA QUARTA

Ezio, ufficiali romani, e detti.

EZIO
Attila!

ATTILA
Oh, il nobil messo!
Ezio! Tu qui? Fia vero!
Ravvisi ognuno in esso
l'altissimo guerriero
degno nemico d'Attila,
scudo di Roma e vanto...

EZIO
Attila, a te soltanto
ora chied'io parlar.

ATTILA
Ite!

Escono tutti.

SCENA QUINTA

Attila, ed Ezio.

ATTILA
La destra porgimi...
non già di pace spero
tuoi detti...

EZIO
L'orbe intero
Ezio in tua man vuol dar.

Tardo per gli anni, e tremulo,
è il regnator d'oriente;
siede un imbelle giovine
sul trono d'occidente;
tutto sarà disperso

quand'io mi unisca a te...
Avrai tu l'universo,
resti l'Italia a me.

ATTILA
(severo)
Dove l'eroe più valido
è traditor, spergiuro,
ivi perduto è il popolo,
e l'aer stesso impuro;
ivi impotente è Dio,
ivi è codardo il re...
là col flagello mio
rechi Wodan la fé!

EZIO
(rimettendosi)
Ma se fraterno vincolo
stringer non vuoi tu meco,
Ezio ritorna ad essere
di Roma ambasciator.
Dell'imperante Cesare
ora il voler ti reco...

ATTILA
È van! Chi frena or l'impeto
del nembo struggitor?
Vanitosi! Che abbietti e dormenti
pur del mondo tenete la possa,
sovra monti di polvere e d'ossa
il mio baldo corsier volerà.
Spanderò la rea cenere ai venti
delle vostre superbe città.

EZIO
Fin che d'Ezio rimane la spada,
starà saldo il gran nome romano:
di Chalons lo provasti sul piano
quando a fuga t'aperse il sentier.
Tu conduci l'eguale masnada,
io comando gli stessi guerrier.

Partono entrambi da opposte parti.

SCENA SESTA

Rio-Alto nelle lagune adriatiche. Qua e là sopra palafitte sorgono alcune capanne, comunicanti fra loro per le lunghe asse sorrette da barche. Sul davanti sorge in simile guisa un altare di sassi dedicato a San Giacomo. Più in là scorgesi una campana appesa ad un casotto di legno, che fu poi il campanile di San Giacomo. Le tenebre vanno diradandosi fra le nubi tempestose: quindi a poco a poco una rosea luce, sino a che (sul finir della scena) il subito raggio del sole inondando per tutto, riabbella il firmamento del più sereno e limpido azzurro. Il tocco lento della campana saluta il mattino. Alcuni eremiti escono dalle capanne e s'avviano all'altare.

EREMITI
I
Qual notte!
II
Ancor fremono l'onde al fiero
turbo, che Dio d'un soffio suscitò.

I
Lode al Signor!

II
Lode al Signor!

UNITI
L'altero
elemento ei sconvolse ed acquetò.
Sia torbida o tranquilla la natura,
d'eterna pace ei nutre i nostri cor.
L'alito del mattin già l'aure appura.

I
Preghiam!

II
Preghiam!

UNITI
Lode al Creator!

VOCI INTERNE
Lode al Creatore!

SCENA SETTIMA

Dalle navicelle, che approdano a poco a poco, escono Foresto, donne, uomini e fanciulli d'Aquileja, ecc.

EREMITI

Quai voci! Oh, tutto
di navicelle – coperto è il flutto!...
Son d'Aquileja. – Certo al furor
scampan dell'unno.

AQUILEJESI

Lode al Creator!

FORESTO

Qui, qui sostiamo! – Propizio augurio
n'è questa croce, – n'è quest'altar.
Ognun d'intorno – levi un tugurio
fra quest'incanto – di cielo e mar.

AQUILEJESI

Lode a Foresto! – Tu duce nostro,
scudo e salvezza – n'eri tu sol...

FORESTO

Oh! Ma Odabella!... – preda è del mostro,
serbata al pianto, – serbata al duol.
Ella in poter del barbaro!
Fra le sue schiave avvinta!
Ahi, che men crudo all'anima
fora il saperti estinta!
Io ti vedrei fra gli angeli
almen ne' sogni allora,
e invocherei l'aurora
dell'immortal mio dì.

AQUILEJESI

Spera! L'ardita vergine
forse al crudel sfuggì.

EREMITI

Cessato alfine il turbine,
più il sole brillerà.

FORESTO

Sì, ma il sospir dell'esule
sempre la patria avrà.
Cara patria, già madre e reina
di possenti magnanimi figli,
or macerie, deserto, ruina,
su cui regna silenzio e squallor;
ma dall'alghe di questi marosi,
qual risorta fenice novella,
rivivrai più superba, più bella
della terra, dell'onde stupor!

CORO

Sì dall'alghe di questi marosi,
qual risorta fenice novella,
rivivrai più superba, più bella
della terra, dell'onde stupor!

Atto primo

SCENA PRIMA

Bosco presso il campo d'Attila. È notte; nel vicino ruscello brillano i raggi della luna.
Odabella sola.

ODABELLA

Liberamente or piangi...
sfrenati, o cor. La queta ora, in che posa
han pur le tigri, io sola
scorro di loco in loco.
Eppur sempre quest'ora attendo, invoco.

Oh! Nel fuggente nuvolo
non sei tu, padre, impresso?...
Cielo! Ha mutato immagine!
Il mio Foresto è desso.
Sospendi, o rivo, il murmure,
aura, non più fremir,
ch'io degli amati spiriti
possa la voce udir.

Qual suon di passi!

SCENA SECONDA

Foresto, in costume barbaro, e detta.

FORESTO

Donna!

ODABELLA

Gran Dio!

FORESTO

Ti colgo alfine!

ODABELLA

Sì... la sua voce!
Tu... tu! Foresto? – Tu, l'amor mio?
Foresto, – io manco! M'affoga il cor!
Tu mi respingi? – Tu! – Sì feroce?

FORESTO

Né a me dinanzi – provi terror?

ODABELLA

(riscuotendosi)
Ciel! Che dicesti?

FORESTO

T'infingi invano:
tutto conosco, – tutto spiai!
Per te d'amore, – furente, insano,
sprezzai perigli, – giunto son qui!
Qual io ti trovi, – barbara, il sai...

ODABELLA

Tu!... tu, Foresto, – parli così?

FORESTO

Sì, quell'io son, ravvisami,
che tu tradisti, infida;
qui fra le tazze e i cantici
sorridi all'omicida...
E la tua patria in cenere
pur non ti cade in mente
del padre tuo morente
l'angoscia, lo squallor...

ODABELLA

Col tuo pugnal feriscimi...
non col tuo dir, Foresto;
non maledir la misera...
crudele inganno è questo!
Padre, puoi tu ben leggere
dentro il mio sen dal cielo...
oh! digli tu, se anelo
d'alta vendetta in cor.

FORESTO

Va'! Racconta al sacrilego infame,
ch'io sol resto a sbramar la sua fame.

ODABELLA

Deh! Pe 'l cielo, pei nostri parenti,
deh! M'ascolta o m'uccidi, crudele!

FORESTO

Che vuoi dirmi?

ODABELLA

Foresto, rammenti
di Giuditta che salva Israele?
Da quel dì che ti pianse caduto
con suo padre sul campo di gloria,
rinnovar di Giuditta l'istoria
Odabella giurava al signor.

FORESTO

Dio! Che intendo!

ODABELLA

La spada del mostro,
vedi, è questa! Il signor l'ha voluto!

FORESTO

Odabella a' tuoi piedi mi prostro...

ODABELLA

Al mio sen! S'addoppia il valor!

ODABELLA E FORESTO

Oh, t'inebria nell'amplesso,
gioia immensa, indefinita!
Nell'istante a noi concesso
si disperde il corso duol!
Ah! Qui si effonde in una sola
di due miseri la vita...
noi ravviva, noi consola
una speme, un voto sol.

SCENA TERZA

Tenda d'Attila. Sopra il suolo, coperto da una pelle di tigre, è disteso Uldino che dorme. In fondo, alla sinistra, per mezzo di una cortina sollevata a mezzo, la quale forma come una stanza appartata, scorgesi Attila in preda al sonno sopra il letto orientale assai basso, e coperto egualmente di pelli di tigre.

ATTILA

(balzando esterrefatto)
Uldino! Uldin!

ULDINO

Mio re!

ATTILA
Non hai veduto?

ULDINO
Che mai?

ATTILA
Tu non udisti?

ULDINO
Io? Nulla.

ATTILA
Eppur feroce
qui s'aggirava. Ei mi parlò... sua voce
parea vento in caverna!

ULDINO
Oh re, d'intorno
tutto è silenzio... della vigil scolta
batte soltanto il piè.

ATTILA
Mio fido, ascolta!

Mentre gonfiarsi l'anima
parea dinanzi a Roma,
imman m'apparve un veglio
che m'afferrò la chioma...
Il senso ebb'io travolto,
la man gelò sul brando;
ei mi sorrise in volto,
e tal mi fe' comando:
«Di flagellar l'incarco
contro i mortali hai sol:
t'arretra! Or chiuso è il varco;
questo de' numi è il suol!»
In me tai detti suonano
cupi, fatali ancor,
e l'alma in petto ad Attila
s'agghiaccia pe 'l terror.

ULDINO
Raccapriccio! E che far pensi?

ATTIA
(riaccendendosi)
Or son liberi i miei sensi!
Ho rossor del mio spavento.
Chiama i druidi, i duci, i re.
Già più rapido del vento,
Roma iniqua, volo a te.

Uldino esce.

SCENA QUARTA

Attila solo.

ATTILA
Oltre a quel limite
t'attendo, o spettro!
Vietarlo ad Attila
chi mai potrà?
Vedrai se pavido
io là m'arretro,
se alfin me vindice
il mondo avrà.

SCENA QUINTA

Uldino, druidi, duci, re e detto.

CORO
Parla, imponi.

ATTILA
L'ardite mie schiere
sorgan tutte alle trombe guerriere:
è Wodan che or Roma m'addita;
moviam tosto.

CORO
Sia gloria a Wodan.
Allo squillo, che al sangue ne invita,
pronti ognora i tuoi fidi saran.

Le trombe squillano tutto d'intorno; succede subito ed esce la seguente religiosa armonia di

VOCI INTERNE LONTANO
Vieni. Le menti visita,
o spirito creator;
dalla tua fronte piovere
fanne il vital tesor.

ATTILA
Che fia! Non questo è l'eco
delle mie trombe! Aprite, olà!

SCENA SESTA

Il campo d'Attila. Dalla collina in fondo vedesi avanzare, preceduta da Leone e da sei anziani, processionalmente una schiera di vergini e fanciulli in bianche vesti recanti palme.
La scena è ingombra dalle schiere d'Attila in armi. Fra la moltitudine appare Foresto con visiera calata, Odabella, e detti.

ATTILA
Chi viene?

CORO
(di vergini e fanciulli sempre avanzandosi)
I guasti sensi illumina,
spirane amor in sen.
L'oste debella e spandasi
di pace il bel seren.

ATTILA
(commovendosi a poco a poco)
Uldino! è quello il bieco
fantasma!... il vo' sfidar... chi mi trattien?

LEONE
«Di flagellar l'incarco
contro i mortal hai sol:
t'arretra! Or chiuso è il varco;
questo de' numi è il suol!»

ATTILA
Gran Dio! Le note stesse
che la tremenda visîon m'impresse.

Egli leva la testa al cielo sopraffatto da subito terrore. Tutti restano sorpresi e smarriti.

ATTILA
(No!... non è sogno – ch'or l'alma invade!
Son due giganti – che investon l'etra...
fiamme son gli occhi, – fiamme le spade...
le ardenti punte – giungono a me.
Spiriti, fermate. – Qui l'uom s'arretra;
dinanzi ai numi – prostrasi il re!)

CORO E ULDINO
(Sordo ai lamenti – par de' fratelli,
vago di sangue, – di pugne solo,
la flebil voce – di pochi imbelli
qual nuovo senso – suscita in me?
Qual possa è questa! – Prostrato al suolo
la prima volta – degli Unni il re!)

ODABELLA, LEONE, FORESTO E VERGINI
Oh, dell'eterno – mira virtute!
Da un pastorello – vinto è Golia,
da umil fanciulla – l'uomo ha salute,
da gente ignota – sparsa è la fé...
Dinanzi a turba – devota e pia
ora degli empi – s'arretra il re!

Atto secondo

SCENA PRIMA

Campo d'Ezio. Scorgesi in lontananza la grande città dei sette colli.
Ezio solo. Egli esce tenendo in mano un papiro spiegato e mostrando dispetto.

EZIO
«Tregua è cogl'Unni. – A Roma,
Ezio, tosto ritorna... a te l'impone
Valentinian.» – L'impone!... e in cotal modo,
coronato fanciul, me tu richiami?...
Or, or, più che del barbaro le mie
schiere paventi!... Un prode
guerrier canuto piegherà mai sempre
dinanzi a imbelle, a concubino servo?
Ben io verrò... Ma qual s'addice al forte,
il cui poter supremo
la patria leverà da tanto estremo!

Dagli immortali vertici
belli di gloria, un giorno,
l'ombre degli avi, ah, sorgano
solo un istante intorno!
Di là vittrice l'aquila
per l'orbe il vol spiegò...
Roma nel vil cadavere
chi ravvisare or può?

Chi vien?

SCENA SECONDA

Preceduto da alcuni soldati romani presentasi uno stuolo di schiavi di Attila, e detto.

CORO
Salute ad Ezio
Attila invia per noi.
Brama che a lui convengano
Ezio, ed i primi suoi.

EZIO
Ite! – Noi tosto al campo
verrem.

SCENA TERZA

Tra gli schiavi che partono uno è rimasto. Egli è Foresto.

EZIO
Che brami tu?

FORESTO
Ezio, al comune scampo
manca la tua virtù.
EZIO
(sorpreso)
Che intendi? Oh, chi tu sei?

FORESTO
Ora saperlo è vano;
il barbaro profano
oggi vedrai morir.

EZIO
Che narri?

FORESTO
Allor tu déi
l'opera mia compir.

EZIO
Come?

FORESTO
Ad un cenno pronte
stian le romane schiere;
quando vedrai dal monte
un fuoco lampeggiar,
prorompano, qual fiere,
sullo smarrito branco!
Or va'...

EZIO
Di te non manco;
saprò vedere, e oprar.

Foresto parte rapidamente.

SCENA QUARTA

Ezio solo.

EZIO
È gettata la mia sorte,
pronto sono ad ogni guerra;
s'io cadrò da forte,
e il mio nome resterà.
Non vedrò l'amata terra
svenir lenta e farsi a brano...
sopra l'ultimo romano
tutta Italia piangerà.

SCENA QUINTA

Campo d'Attila come nell'atto primo, apprestato a solenne convito. La notte è vivamente rischiarata da cento fiamme che irrompono da grossi tronchi di quercia preparati all'uopo. Unni, ostrogoti, eruli, ecc. Mentre i guerrieri cantano, Attila, seguito dai druidi, dalle sacerdotesse, dai duci e re, va ad assidersi al suo posto. Odabella gli è presso in costume d'amazzone.

CORO
Del ciel l'immensa volta,
terra, ai nemici tolta,
ed aer che fiammeggia
son d'Attila la reggia.
La gioia delle conche
or si diffonda intorno;
di membra e teste tronche
godremo al nuovo giorno!

Uno squillo di tromba annuncia l'arrivo degli ufficiali romani preceduti da Uldino.

SCENA SESTA

Ezio col seguito. Uldino, Foresto, che nuovamente in abito guerriero si frammischia alla moltitudine, e detti.

ATTILA
(alzandosi)
Ezio, ben vieni! Della tregua nostra
fia suggello il convito.

EZIO
Attila grande
in guerra sei, più generoso ancora
con ospite nemico.

Alcuni druidi, avvicinandosi ad Attila, gli dicono sottovoce

DRUIDI
O re, fatale
è seder co' lo stranio.

ATTILA
E che?

DRUIDI
Nel cielo
vedi adunarsi i nembi
di sangue tinti... di sinistri augelli
misto all'infausto grido
dalle montagne urlò lo spirto infido!

ATTILA
Via, profeti del mal!

DRUIDI
Wodan ti guardi.

ATTILA
(alle sacerdotesse)
Sacre figlie degli Unni,
percuotete le cetre, e si diffonda
delle mie feste la canzon gioconda.

Tutti si assidono. Le sacerdotesse, schieratesi nel mezzo, alzano il seguente canto:

SACERDOTESSE
Chi dona luce al cor?... Di stella alcuna
dal cielo il vago tremolar non pende;
non raggio amico di ridente luna
alla percossa fantasia risplende...
ma fischia il vento, rumoreggia il tuono,
sol dan le corde della tromba il suono.

In quel mentre un improvviso e rapido soffio procelloso spegne gran parte delle fiamme. Tutti si alzano per natural moto di terrore. Silenzio e tristezza generale. Foresto è corso ad Odabella. Ezio s'è avvicinato ad Attila.

FORESTO
(ad Odabella)
O sposa, t'allieta,
è giunta la meta;
dei padri lo scempio
vendetta otterrà.
La tazza là mira
ministra dell'ira,
al labbro dell'empio,
Uldin l'offrirà.

ODABELLA
(Vendetta avrem noi
per mano de' suoi?...
non fia ch'egli cada
pe 'l loro tradir.
Nel giorno segnato,
a Dio l'ho giurato,
è questa la spada
che il deve colpir.)

EZIO
(ad Attila)
Rammenta i miei patti:
con Ezio combatti;
del vecchio guerriero
la mano non sprezzar.
Decidi. Fra poco
non fora più loco.
(Del barbaro altiero
già l'astro dispar.)

ATTILA
(ad Ezio)
M'irriti, o romano...
sorprendermi è vano:
o credi che il vento
m'infonda terror?

Nei nembi e tempeste
s'allietan mie feste...
(Oh rabbia; non sento
più d'Attila il cor!)

ULDINO
(Dell'ora funesta
l'istante s'appresta...
Uldin, paventi?
Breton non sei tu?
O il cor più non t'ange
la patria che piange?
O più non rammenti
la rea servitù?)

CORO
(Lo spirto de' monti
ne rugge alle fronti,
le quercie fumanti
sua mano coprì...
Terrore, mistero
sull'anima ha impero...
stuol d'ombre vaganti
nel buio apparì.)

Il cielo si rasserena.

TUTTI
L'orrenda procella
qual lampo sparì.
Di calma novella
il ciel si vestì.

ATTILA
(riscuotendosi)
Si riaccendan le quercie d'intorno
(gli schiavi eseguiscono il cenno)
Si rannodi la danza ed il giuoco...
sia per tutti festivo tal giorno,
porgi, Uldino, la conca ospital.

FORESTO
(piano ad Odabella)
Perché tremi? S'imbianca il tuo volto.

ATTILA
(ricevendo la tazza da Uldino)
Libo a te, gran Wodano, che invoco!

ODABELLA
(trattenendolo)
Re, ti ferma!... è veleno!...

CORO
Che ascolto!

ATTILA
(furibondo)
Chi 'l temprava?

ODABELLA
(Oh momento fatal!)

FORESTO
(avanzandosi con fermezza)
Io.

ATTILA
(ravvisandolo)
Foresto!

FORESTO
Sì, quello che un giorno
la corona strappò dal tuo crine...

ATTILA
(traendo la spada)
Ah! In mia mano caduto se' alfine,
ben io l'alma dal sen ti trarrò.

FORESTO
(con scherno)
Or t'è lieve...

ATTILA
(fermandosi a tali parole)
Oh, mia rabbia! Oh, mio scorno!

ODABELLA
Re, la preda niun toglier mi può.
Io t'ho salvo... il delitto svelai...
da me sol fia punito l'indegno.

ATTILA
(compiacendosi del fiero atto)
Io te 'l dono! Ma premio più degno,
mia fedele, riserbasi a te:
tu doman salutata verrai
dalle genti qual sposa del re.

Oh, miei prodi! Un solo giorno
chiedo a voi di gioia e canto;
tuonerà di nuovo intorno
poscia il vindice flagel.
Ezio, in Roma annuncia intanto
ch'io de' sogni ho rotto il vel.

ODABELLA
(a Foresto)

Frena l'ira che t'inganna;
fuggi, salvati, o fratello.
Me disprezza, me condanna,
di' che vile, infame io son...
Ma deh, fuggi... Al dì novello
avrò tutto il tuo perdon.

FORESTO
(ad Odabella)
Parto, sì per viver solo
fino al dì della vendetta;
ma qual pena, ma qual duolo
a tua colpa si può dar?...
Del rimorso che t'aspetta
duri eterno il flagellar.

EZIO
(Chi l'arcan svelar potea?
Chi fidarlo a core amante?
Va', ti pasci, va', ti bea,
fatal uom, di voluttà.
Ma doman su te festante
Ezio in armi piomberà.)

ULDINO
(Io gelar m'intesi il sangue...
chi tradir poteane omai?
Me dal fulmine, dall'angue,
tu salvasti, o pro' guerrier...
Ah generoso! E tu m'avrai
sempre fido al tuo voler.)

CORO
Oh re possente, il cor riscuoti...
torna al sangue, torna al fuoco!
Su, punisci, su, percuoti
questo stuol di traditor!
Non più scherno, non più giuoco
noi sarem de' numi lor.

Atto terzo

SCENA PRIMA

Bosco come nell'atto primo, il quale divide il campo di Attila da quello di Ezio. È il mattino.
Foresto solo. Indi Uldino.

FORESTO
Qui del convegno è il loco...
qui dell'orrende nozze
l'ora da Uldino apprenderò... nel petto
frenati, o sdegno... a tempo,
come scoppiar di tuono,
prorompерò.

ULDINO
Foresto!

FORESTO
Ebben!

ULDINO
Si move
ora il corteo giulivo
che d'Attila alla tenda
accompagna la sposa.

FORESTO
Oh, mio furore!
Uldino, va'!... Ben sai
di là della foresta
in armi stanno le romane schiere...
Ezio a te attende sol, perché sull'empio
piombino tutte.

Uldino parte.

SCENA SECONDA

Foresto solo.

FORESTO
Infida!
Il dì che brami è questo:
vedrai come ritorni a te Foresto!

Che non avrebbe il misero
per Odabella offerto?

Fino, deh, ciel perdonami,
fin l'immortal tuo serto.
Perché sul viso ai perfidi
diffondi il tuo seren?...
Perché fai pari agli angeli
chi sì malvagio ha il sen?

SCENA TERZA

Detto, ed Ezio, che viene frettoloso dalla parte del campo romano.

EZIO
Che più s'indugia?... attendono
i miei guerrieri il segno...
prorompperan, quai folgori,
tutti sul mostro indegno.

FORESTO
Non un, non un de' barbari
ai lari tornerà.

CORO INTERNO
Entra fra i plausi, o vergine,
schiusa è la tenda a te;
entra, ed il raggio avvolgati
dell'esultante re.
Bello è il tuo volto, candido
qual mattutino albor,
a dolce spirto è simile
ora di sol che muor.

FORESTO
Tu l'odi?... è il canto pronubo...

EZIO
Funereo diverrà.

FORESTO
Ah, scellerata!

ZIO
Frenati.
Lo esige l'alta impresa.

FORESTO
Sposa è Odabella al barbaro!...
A' suoi voler s'è resa!...

EZIO
La tua gelosa smania
frena per poco ancor.

FORESTO
Tutti d'Averno i demoni
m'agitan mente e cor.

SCENA QUARTA

Odabella, sempre in arnese da amazzone con manto reale e corona, che viene spaventata e fuggente dal campo barbaro, e detti.

ODABELLA
Cessa, deh, cessa... ah lasciami,
ombra del padre irata...
lo vedi?... io fuggo il talamo...
sarai... sì... vendicata...

FORESTO
È tardo, o sposa d'Attila,
è tardo il tuo pentir.

EZIO
Il segno... il segno... affrettati,
o ci farem scoprir.

ODABELLA
Tu qui, Foresto?... Ascoltami,
pietà del mio martir.
Te sol, te sol quest'anima
ama d'immenso amore;
credimi, è puro il core,
sempre ti fui fedel.

FORESTO
Troppo mi seppe illudere
il tuo mendace detto!
Ed osi ancor d'affetto
parlare a me, crudel?

EZIO
Tempo non è di lagrime,
non di geloso accento;
s'affretti l'alto evento,
finché ne arride il ciel.

SCENA QUINTA

Attila, che va dritto ad Odabella, e detti.

ATTILA
Non involarti, seguimi;
perché fuggir chi t'ama?...
che mai vegg'io?... qui, perfidi,
veniste a nuova trama?

(ad Odabella)
Tu, rea donna, già schiava, or mia sposa;
(a Foresto)
tu, fellon, cui la vita ho donata;
(ad Ezio)
tu, romano, per Roma salvata,
congiurate tuttor contro me?...
Scellerati... su voi sanguinosa
piomberà la vendetta del re.

ODABELLA
Nella tenda, al tuo letto d'appresso,
minacciosa e tuttor sanguinante
di mio padre sta l'ombra gigante...
trucidato ei cadeva per te!
(Scaglia lungi da sé la corona)
Maledetto sarebbe l'amplesso
che me sposa rendesse del re.

FORESTO
Di qual dono beffardo fai vanto?
Tu m'hai patria ed amante rapita;
in abisso d'affanni la vita
hai, crudele, cangiato per me!
O tiranno... con morte soltanto
può frenarsi quest'odio per te.

EZIO
Roma hai salva!... e del mondo lo sdegno,
che t'impreca superna vendetta?
Ed il sangue che inulto
l'aspetta non rammenti?... Paventane, o re.
De' delitti varcasti già il segno;
l'ira pende del cielo su te.

S'ode internamente il rumore dell'improvviso assalto al campo d'Attila.

CORO
Morte... morte... vendetta!

ATTILA
Qual suono?

EZIO E FORESTO
Suono è questo che segna tua morte.

ATTILA
Traditori!

EZIO E FORESTO
Decisa è la sorte...

Foresto va per trafiggere Attila, ma è prevenuto da Odabella, che lo ferisce esclamando:

ODABELLA
Padre!... ah padre, il sacrifico a te.

Abbraccia Foresto.

ATTILA
(morente)
E tu pure, Odabella?...

SCENA SESTA

Guerrieri romani, che irrompono da ogni parte, e detti.

TUTTI
Appien sono
vendicati, Dio, popoli e re!

Le parentesi quadre indicano le parti cantate insieme.

ATTILA

Dramma Lirico in un Prologo e tre Atti

POESIA

DI TEMISTOCLE SOLERA

MUSICA

DI GIUSEPPE VERDI

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO LA FENICE

Nella Stagione di Carnovale e Quadragesima

DEL 1845-46.

TEATRO "LA FENICE"

VENEZIA

DALLA TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE MOLINARI

In Rugagiuffa, S. Zaccaria, N. 4879.

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione di *Attila* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice,1846. Archivio storico del Teatro La Fenice.

GRAN TEATRO LA FENICE

Questa sera di Martedì 17 Marzo 1846. *Recita XLVII.*

Si Rappresenta il Dramma Lirico Nuovissimo, in un Prologo e tre Atti

ATTILA

Parole di Temistocle Solera. Musica del M. Giuseppe Verdi.

PERSONAGGI ATTORI

ATTILA Re degli Unni MARINI IGNAZIO

ERVI Guardia Reale CONTANZINI NATALE

ODALISCA, Sposa del Signore di Aquileja LOEWE SOFIA

PERSONAGGI ATTORI

FORESTO Cavaliere Aquilejese GUASCO CARLO

ULDINO Giovane Cavaliere Unno, d'Attila PROFILI ETTORE

LEONE Vecchio Romano ROMANELLI GIOVANNI

Dopo la Seconda Parte dell'Opera

DIVERTISMENT

COMPOSTO

Di un Bollabile della FANCIULLA DI GAND

Pana a Tre del detto Ballo eseguito da M.lle ELSSLER FANNY e dalle Signore Mongenè e Segarelli,

Altro Bollabile della Fanciulla di Gand, indi

Vocabile POLKA eseguito da M.lle ELSSLER FANNY col accompagnato dal Sig. DOMENICO RONZANI.

Dopo l'Opera

Si eseguiranno i BALLABILI della Parte Terza della REBECCA con Passo a Due delli Sigg. Garavini e Pallerini,

Pezzo del Viglietto d'Ingresso, Aus. L. 3. Pei Sig. Militari in Uniforme L. 2. pei piccoli Fanciulli L. 2.

Gli Scenici, di cui le Arie sono a Loro Ob. A. L. 5. eseguite e di credito del Sig. Cav. Ecc. Francesco Venezia, sono le Prime Voci.

Oggi dalle ore 11 alle 3 si farà la dispensa del Libretto della Nuova Opera alli signori Abbonati nel solito Corridore del Teatro.

Dal Camerino dell'Impresa 17 Marzo 1846. Si dà in Tela alle ore 8 precise. Tipografia Molinari

Locandina della prima rappresentazione di *Attila* al Teatro La Fenice, 1846. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Scelte, traversie e visioni verdiane sul cantiere di *Attila*

di Alessandro Roccatagliati

Verdi era davvero entusiasta, nei giorni d'estate-autunno 1845 in cui stava componendo *Attila*. «Oh il bel soggetto!... Oh, il bel libretto musicabile!», scriveva al poeta romano Ferretti; ed era motivatissimo a farne – lo riferì l'allievo Muzio al loro comune mentore bussetano, Antonio Barezzi – «la sua più bella opera». Un obiettivo alto, in effetti, per un operista che nel giro di tre anni e mezzo (dal *Nabucco* del marzo 1842, e poi soprattutto grazie ai trionfi ancor più dilaganti di *Ernani*) aveva già travolto e conquistato il mondo italiano del melodramma: sei le opere nuove create a raffica per i teatri delle città più importanti – Milano, Venezia, Roma, Napoli – con le piazze anche medie o piccole in crescente fermento per riallestirne le più acclamate. Ma la natura artistica di Verdi, pur nella fatica e nella smania connesse ai successi incalzanti (in quegli anni, per dire, egli viaggiò spesso anche per seguire di persona prime riprese locali dei suoi titoli), già s'andava profilando per l'attitudine che le fu poi sempre peculiare: la curiosità intellettuale, la spinta a superarsi di continuo con invenzioni drammatiche diverse, l'ambizione – in una parola – a sperimentare. Di qui l'appassionato trasporto per *Attila* e le sue particolarità. Un impeto fattivo cui Verdi dovette peraltro attingere a piene mani allorché la creazione dell'opera si rivelò impresa sì originale e stimolante, ma anche molto più travagliata di altre sue precedenti.

Significative le vicende occorse durante la stesura del libretto. Pare proprio che Verdi scegliesse come soggetto di partenza la tragedia *Attila König der Hunnen* (1808) del drammaturgo Zacharias Werner sulla base non d'una lettura diretta, ma per come l'aveva descritta e lodata Madame De Staël nel suo *De l'Allemagne* e per come gliene aveva parlato l'amico poeta nonché gran traduttore germanofono Andrea Maffei. Fatto sta che a lui si affidò prima per chiedergli «se se ne possa cavare un buon melodramma», poi per trarre dall'originale tedesco (non ne esisteva traduzione completa né in italiano né in francese) uno «schizzo della tragedia di Verner», con le sue «cose magnifiche e piene d'effetto». Questa traccia Verdi la trasmise a fine maggio '45 al librettista Francesco Maria Piave in Venezia, dato che col Teatro La Fenice era sotto contratto per l'esordio di *Attila* nel Carnevale 1845-1846 e che tra loro due l'affiatamento di collaborazione artistica, ormai al terzo titolo, era già sfociato in una cameratesca amicizia. Tanto confidenziale che a Piave chiese subito «la facoltà» – «dovendo noi stare lontani», ne fosse venuto il caso – di «fare quelle accomodature che crederei opportune»; ma se il poeta veneziano ancora il 17 giugno 1845, scrivendo al collega emiliano Antonio Peretti, affermava tranquillo «io sto ora scrivendo

Raffaello Sanzio, *Incontro tra Attila e Leone Magno* (1573). Affresco della stanza di Eliodoro. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani.

l'*Attila* per Verdi … pella Fenice di Venezia», di lì a una settimana si andò ben oltre le «accomodature»: Verdi volle passare l'incarico di preparargli il testo poetico-drammatico a Temistocle Solera, residente ossia a portata di mano in Milano, e librettista decisamente più navigato in simili soggetti d'impianto grandioso e a sfondo storico. Paradossale fu però che Solera, dopo aver impostato e verseggiato il libretto intero in piena estate (con scelte determinanti di cui si dirà, e dopo aver fatto preoccupare Muzio: «Quel poltronaccio di poeta non ha fatto niente», 13 agosto), sparì dalla circolazione per trasferirsi con la moglie cantante a Barcellona, lasciando nei guai il compositore che fu costretto a rivolgersi di nuovo al suo «dolcissimo Piave» per una serie di importanti cambiamenti ancora da fare nella gran parte dell'atto conclusivo. Né fu finita lì: quelle ultime modifiche viaggiarono a loro volta per e dalla Spagna tra Natale e inizio anno '46, affinché le potesse approvare un Solera tanto riluttante quanto obbligato a mantenere i suoi definitivi ritocchi nelle stesse forme metriche (in particolare, il terzetto centrale del finale ultimo), poiché Verdi aveva «fatto già tutta la musica specialmente nei punti più importanti».

Adattare un dramma teatrale per farne un libretto 'all'italiana' era operazione che, di norma, obbligava a robusti adattamenti: cast dei personaggi ridimensionati nel numero a misura delle compagnie cantanti disponibili, tagli di cospicue sezioni, ricollocazioni di scene e situazioni, ridisegno interno delle situazioni stesse per far spazio a verseggiature buone a essere musicate nelle forme d'uso corrente (arie, duetti, pezzi d'assieme, cori, ecc.). Verdi,

Eugène Delacroix, *Attila, suivi de ses hordes barbares foule aux pieds l'Italie e les Arts* (1843-1847). Olio e cera su intonaco. Parigi, Palais Bourbon (Assemblée Nationale).

dinanzi a quello «schizzo» di Maffei, si era dapprima mostrato incline a costeggiare da presso l'originale di Werner, pur sottolineando subito l'esigenza d'aggiungere un personaggio di amante-compatriota dell'eroina (alla Fenice era ingaggiata compagnia a quattro 'prime parti', tra cui il gran tenore Guasco): lo prova la primissima lettera con cui aveva ingaggiato Piave, dove ad esempio si conservava dal dramma tedesco un «primo atto in Roma» poi scomparso. Di contro, durante quell'estate '45 in cui Verdi fu fuori Milano (soprattutto a Napoli per la sua *Alzira*) Solera abbondò invece in creatività: impresse al suo *Attila* – tra modifiche/invenzioni di situazioni e scelte tematiche nei testi – nuovi tratti peculiari; accolti come s'è visto con gran favore da Verdi, che in musica avrebbe poi provveduto a dare loro vita canora e scenico-drammatica compiuta.

Fu infatti durante la lavorazione al libretto che quella tragedia assai germanicamente romantica – piena di misticismi in clima da saga nordica, col 'flagello di Dio' che invoca Wodan a proteggere le sue pure, innocenti e dunque 'giuste' brutalità – fu sottoposta a una pervasiva 'italianizzazione' che ne toccò più e più aspetti, ben al di là delle mere esigenze tecniche da melodramma. Così, la pugnace dama resa orfana da Attila di cui egli pur si invaghisce (e che infine lo giustizierà vendicandosi) diviene un'Odabella da Aquileja primo soprano – da Hildegonde di Borgogna che era – cui si accoppia un inedito Foresto tenore, *partner* anch'egli appunto italico e oppresso, creduto morto inizialmente e assetato quanto lei di vendetta. Attorno a questo personaggio maschile nuovo, e proprio per la

L'ORCHESTRA

2 flauti
(anche 2 ottavini)
2 oboi
corno inglese
2 clarinetti
2 fagotti

4 corni
2 trombe
3 tromboni
Cimbasso

Timpani
Grancassa
Tamburino
Piatti

Arpa

Archi

SUL PALCOSCENICO

3 trombe, campane

sua aria di sortita, un quadro altrettanto nuovo fu inventato: la seconda parte del Prologo, che teatralizza la mitica 'fondazione di Venezia' per opera di fuggiaschi provenienti via mare dalla stessa saccheggiata e distrutta Aquileja (vista in scena appena prima, nel quadro iniziale, come in Werner). Si trattò, certo, d'una *mise en abyme* d'omaggio alla città lagunare che aveva commissionato l'opera. Ma c'era anche dell'altro, a unificare quelle scelte di Solera.

Suo padre, notoriamente, nel 1820-1821 era finito da carbonaro allo Spielberg con Silvio Pellico, per uscirne graziato nel 1828. Tutto l'ambiente di artisti, giornalisti e letterati che lui e Verdi frequentavano in Milano, riunito spesso a casa di Andrea e Clara Maffei, era del resto in odore di patriottismo antiaustriaco, nelle sue varie sfumature e accentuazioni politico-culturali. Ebbene, non fu certo casuale che nelle arie con cui Odabella e poi Foresto si presentano alle platee risuonassero versi come «Santo di patria indefinito amor!» (la prima battuta di lei, con gran spolvero di potenza e acuti) o «Ma noi, noi donne italiche / sempre vedrai pugnar»; oppure al tenore, intonato con piglio di cabaletta, «Cara patria, già madre e regina /… /rivivrai più superba, più bella / della terra e dell'onde stupor». Così come non lo era che a far da preludio e sfondo corale a quella stessa 'rifondazione d'Aquileja in Venezia', italica e antitirannica, vi fossero le preghiere di Eremiti indigeni inneggianti – attorno a un altare e una croce cristiana issata – una «Lode al Signor/Creator», cui si uniscono appena dopo anche dagli stessi naufraghi-fratelli lì in arrivo con le «navicelle che approdano a poco a poco». Difatti, religiosità e afflato d'indipendenza, fede e patriottismo italico, si nutrivano le une degli altri, in quegli anni, tanto negli accesi scritti del repubblicano Mazzini quanto nelle correnti di pensiero neoguelfe con cui Solera padre e figlio – a quanto risulta – avevano avuto maggiori frequentazioni. E in tutto ciò ben si inseriva, del resto, la scena *clou* del soggetto, leggendariamente tramandata ma presa dalla storia: la celebre intermissione di papa Leone Magno la cui trattativa con Attila, nel 452, valse a scongiurare la calata su Roma e sui popoli dell'Italia centrale da parte degli Unni.

Su quell'episodio di 'sacra difesa italica da un invasore nordico' l'alone del miracolo si era sparso sin dal Medioevo, e la letteratura come le arti visive l'avevano rievocato più e più volte. Ripresentarlo sulle scene teatrali nella temperie italiana di quegli anni Quaranta poteva certo assumere, in sé, un sapore allusivo. E sicuramente conferì a esso il maggior risalto possibile, nell'opera, una scelta particolare di Solera-Verdi, che vollero collocare quella gran scena al centro del loro *Attila*, come finale atto I, anteponendola all'altra del banchetto interrotto dall'avvelenamento sventato (che conclude l'atto II; mentre in Werner, si badi bene, la successione delle due situazioni era invertita). Ora, l'insieme di tutti questi indizi testuali, insieme ad altre considerazioni sulla natura dei personaggi dell'opera, hanno indotto a ipotizzare (Rostagno) che con l'*Attila* Verdi e Solera si ponessero non lungi dalle idealità patriottiche neoguelfe che Vincenzo Gioberti aveva diffuso col suo *Primato degli italiani* (1843) e che in quel 1845-1846 lo stesso papa Pio IX, con le speranze suscitate inizialmente da elezione e sue prime azioni, era parso voler corroborare. È congettura suggestiva, oltre che ben motivata. Impossibile però da provare del tutto, allo stato odierno delle conoscenze.

LE VOCI

ATTILA, *RE DEGLI UNNI*
BASSO

EZIO, *GENERALE ROMANO*
BARITONO

ODABELLA, *FIGLIA DEL SIGNORE D'AQUILEJA*
SOPRANO

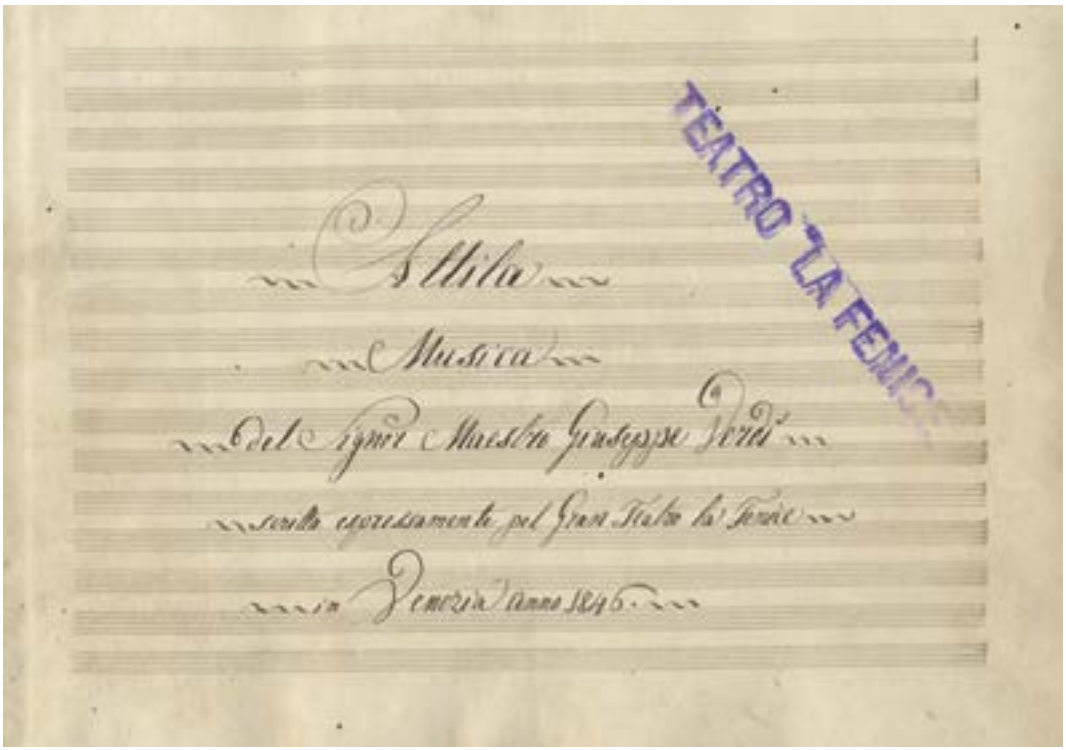
FORESTO, *CAVALIERE AQUILEJESE*
TENORE

ULDINO, *GIOVANE BRETONE, SCHIAVO DI ATTILA*
TENORE

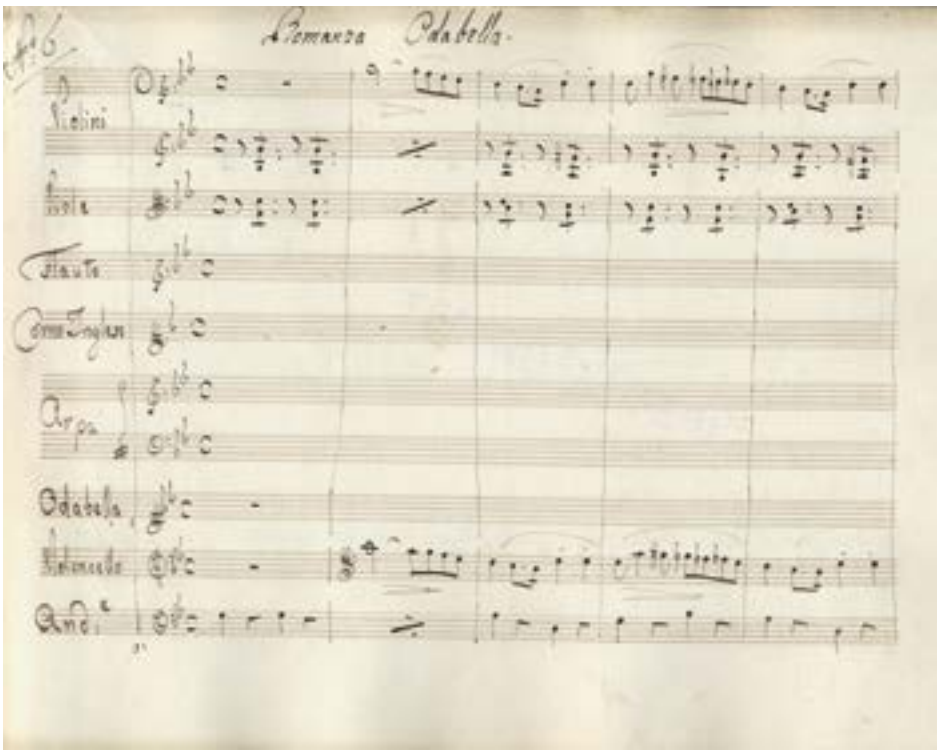
LEONE, *VECCHIO ROMANO*
BASSO

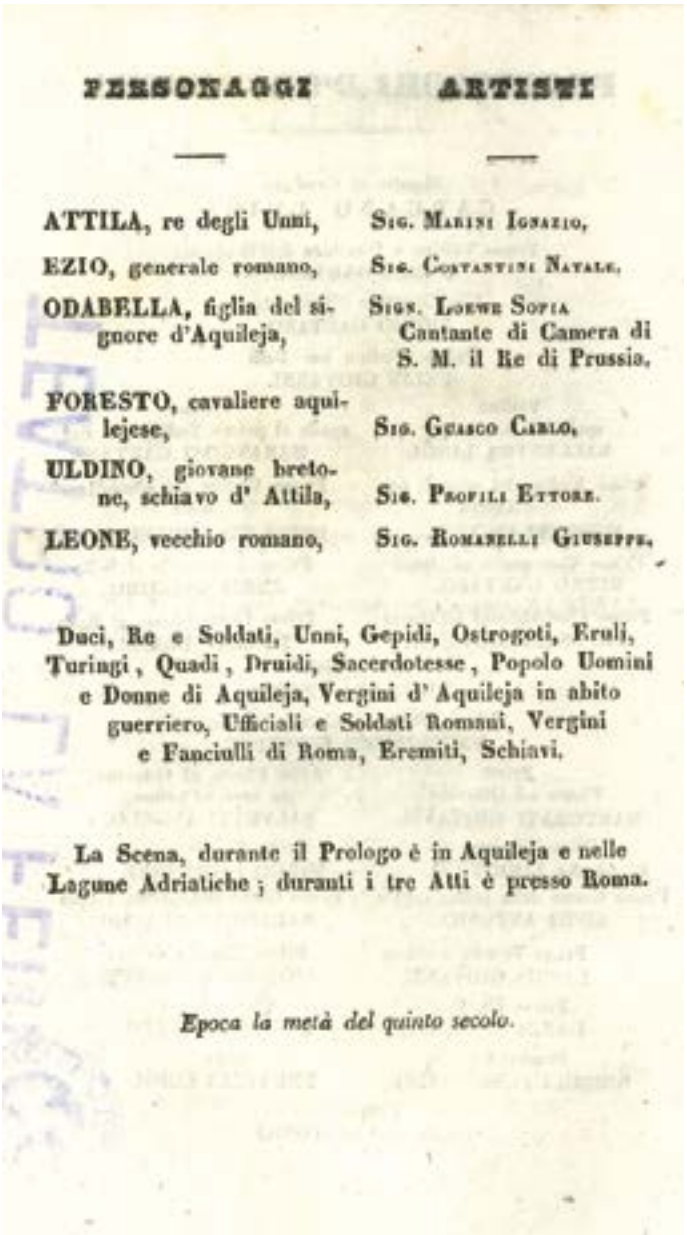
Al di là di quanto 'risorgimento' v'avessero immesso direttamente e scientemente i suoi autori, è però certo che *Attila* fu vissuto come manifesto di patriottismo da varie platee che videro l'opera in scena e ne decretarono i successi nei suoi due primi anni di vita, ossia nel cruciale biennio 1846-1848. Si hanno testimonianze che a Como, nel dicembre 1847, non vi furono «più ritegni quando cantandosi l'Attila si era a quei versi "Cara patria etc."»; che a Roma, negli stessi giorni, applausi tendenziosi segnarono invece la scena di Ezio a inizio terz'atto di *Attila* (dove si evoca una «patria» mallevadrice d'un «forte», e che «tutt'Italia piangerà»); che a Modena, nel seguente gennaio 1848, addirittura le rappresentazioni dell'opera furono precauzionalmente proibite; mentre a Napoli, sempre a inizio '48, *Attila* parve atto «ad aprire il cuore» di molti «a più libere espressioni».

Le logiche creative che avevano guidato Giuseppe Verdi nella composizione dell'opera, in ogni caso, guardavano in prevalenza a obiettivi e nuovi traguardi d'ordine schiet-



Frontespizio e una pagina della partitura manoscritta di *Attila*. Archivio storico del Teatro La Fenice.


Romanza Odabella.
Violini
Viola
Flauto
Corno Inglese
Arpa
Odabella
Violoncello
Cont.o



PERSONAGGI — ARTISTI

ATTILA, re degli Unni, — Sig. Marini Ignazio,

EZIO, generale romano, — Sig. Costantini Natale,

ODABELLA, figlia del signore d'Aquileja, — Sign. Loewe Sofia Cantante di Camera di S. M. il Re di Prussia.

FORESTO, cavaliere aquilejese, — Sig. Guasco Carlo,

ULDINO, giovane bretone, schiavo d' Attila, — Sig. Profili Ettore.

LEONE, vecchio romano, — Sig. Romanelli Giuseppe.

Duci, Re e Soldati, Unni, Gepidi, Ostrogoti, Eruli, Turingi, Quadi, Druidi, Sacerdotesse, Popolo Uomini e Donne di Aquileja, Vergini d' Aquileja in abito guerriero, Ufficiali e Soldati Romani, Vergini e Fanciulli di Roma, Eremiti, Schiavi.

La Scena, durante il Prologo è in Aquileja e nelle Lagune Adriatiche; durante i tre Atti è presso Roma.

Epoca la metà del quinto secolo.

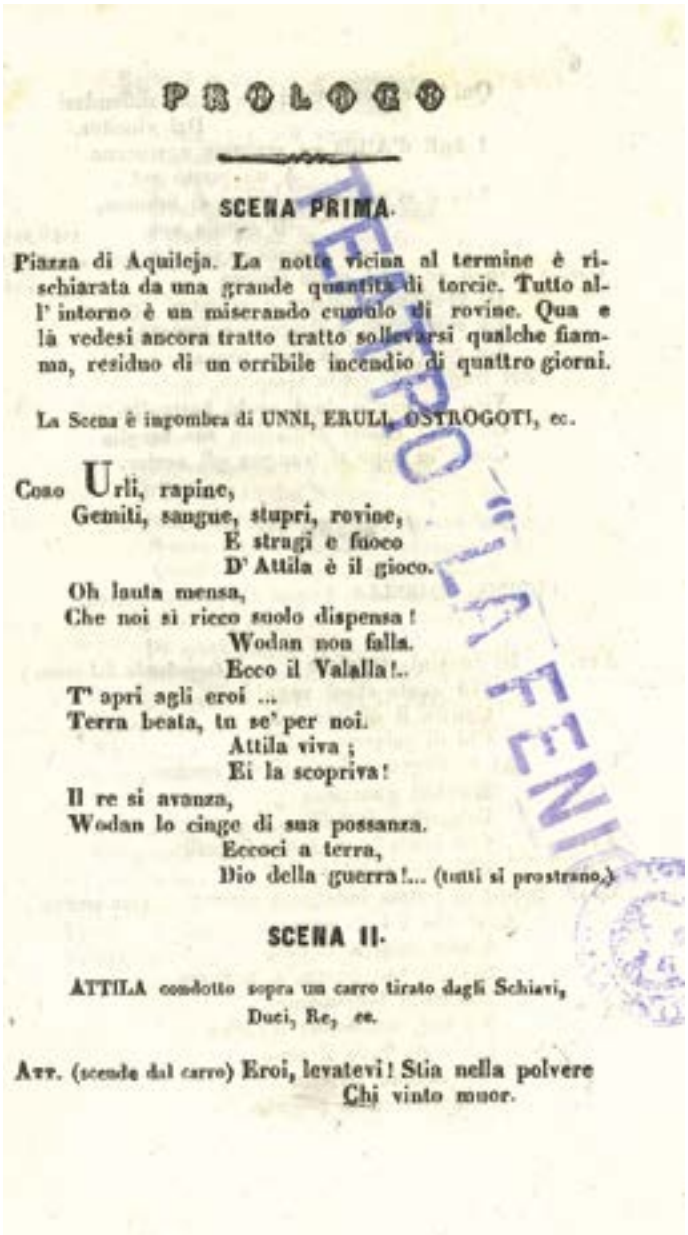
La pagina dei personaggi e interpreti del libretto di *Attila* alla sua prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice, 17 marzo 1846.

tamente drammatico-musicale. Quel «bel soggetto … musicabile» si rivelava tale soprattutto a osservarlo da punti di vista interni alle logiche della composizione operistica del tempo, e in una prospettiva di crescita personale ulteriore da parte di un operista già di gran successo, ma nemmeno ancora trentatreenne. La partitura che infine fu composta su quel libretto dalla genesi tanto complicata presenta dunque moltissimi aspetti che meriterebbero d'essere sviscerati ed evidenziati, com'è del resto accaduto negli studi più specialistici (Greenwald, Izzo, Noiray). Uno scritto divulgativo come questo può però almeno accennare a talune scelte verdiane più eclatanti e originali, che segnarono altrettanti momenti ove l'efficacia musicale e teatrale di *Attila* con tutta evidenza si acumina.

Non mancano bei momenti di canto solistico, nell'opera. Lo sono gli adagio-cantabili – ben più che le relative cabalette – sia di Foresto sia di Attila sia di Ezio rispettivamente in Prologo, 7 («Ella in poter del barbaro»), scena 3 dell'atto I («Mentre gonfiarsi l'anima») e scena 1 dell'atto II («Degli immortali culmini»), mentre la romanza di Odabella d'inizio atto I («Oh nel fuggente nuvolo») si distingue in particolare per il maestrevole gioco degli accompagnamenti timbricamente 'notturni' sul disteso trapuntare della voce. Un bel nerbo mostra an-

che il duetto Attila-Ezio nel Prologo, in specie nelle asimmetrie e dissimilarità delle rispettive sezioni cantabili, tramite cui l'alterco tra i due prende corpo; mentre certo è meno memorabile il confronto tra Odabella e Foresto che chiude la prima parte dell'atto I. Non v'è alcun dubbio, tuttavia, che la cura e l'impegno maggiori Verdi li dedicò a quei possenti quadri d'assieme, tanto congeniali alla maniera 'grandiosa' dello stesso Solera, dove solisti e cori agiscono insieme vivificando segmenti articolati e particolarmente intensi dell'azione drammatica.

La peculiarità, in *Attila*, è che queste gran scene il musicista parve metterle a fuoco anzitutto sul piano visivo, della spettacolarità, prim'ancora di concepirne il concreto tessuto musicale. Conosciamo indirettamente un suo testo molto precoce, di fine settembre 1845, in cui si raccomandava con gli scenografi della Fenice per due precise situazioni, da realizzarsi «a tutto Teatro» (ossia completa profondità di palcoscenico): «Desidererei sublime la Seconda [scenografia] alla Scena VI, che è il principio della Città di Venezia: sia ben fatto l'alzare del Sole, che io voglio esprimere in musica»; e nell'ultima dell'atto I «guarda che quella Scena sia più lontana che sia possibile, e la tenda d'Attila sia fatta in modo da potersi aprire spaccatamente per intero». Ebbene, l'impianto scenico del



PROLOGO

SCENA PRIMA.

Piazza di Aquileja. La notte vicina al termine è rischiarata da una grande quantità di torcie. Tutto all' intorno è un miserando cumulo di rovine. Qua e là vedesi ancora tratto tratto sollevarsi qualche fiamma, residuo di un orribile incendio di quattro giorni.

La Scena è ingombra di UNNI, ERULI, OSTROGOTI, ec.

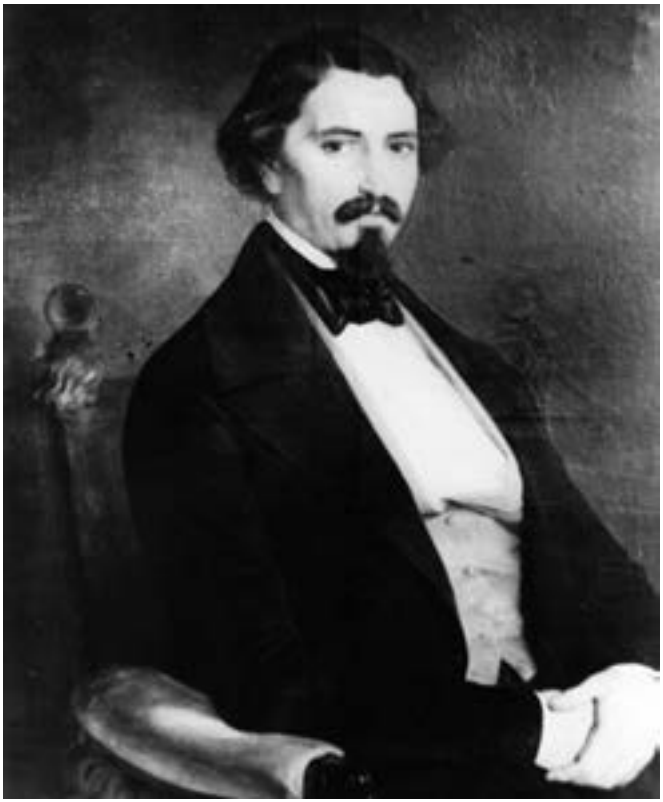
Coro Urli, rapine,
Gemiti, sangue, stupri, rovine,
E stragi e fuoco
D' Attila è il gioco.
Oh lauta mensa,
Che noi si ricco suolo dispensa!
Wodan non falla.
Ecco il Valalla!..
T' apri agli eroi ...
Terra beata, tu se' per noi.
Attila viva;
Ei la scopriva!
Il re si avanza,
Wodan lo cinge di sua possanza.
Eccoci a terra,
Dio della guerra!... (tutti si prostrano.)

SCENA II.

ATTILA condotto sopra un carro tirato dagli Schiavi, Duci, Re, ec.

Att. (scende dal carro) Eroi, levatevi! Stia nella polvere
Chi vinto muor.

L'*incipit* del Prologo nell'*Attila* alla sua prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice, 17 marzo 1846.



Carlo Guasco (1813-1876), il primo Foresto.

«Rio-Alto nelle Lagune Adriatiche» riuscì talmente bene, e di tale impatto fu la musica verdiana per l'albeggiare dopo la tempesta – un po' sul modello del *Désert* di Felicien David importato ed eseguito pochi mesi prima a Milano – che l'editore Lucca, finalmente proprietario di una partitura di Verdi, spinse il suo entusiasmo fino a voler rendere noto ovunque ed esemplare quanto s'era realizzato alla 'prima' veneziana (con implicito vanto per l'accuratezza scenotecnica, e quasi a prescriverlo per i futuri riallestimenti). Stampò perciò sul suo settimanale «L'Italia musicale» la riproduzione della scenografia di Bertoja corredandola sia d'una istruttiva pianta del palcoscenico sia d'una particolareggiata descrizione di come agirono i macchinisti la sera del debutto.

Quanto alla situazione nel campo di Attila, a Verdi premeva soprattutto condensare in efficacia drammatica musicalmente udibile l'apparizione decisiva, con anatema pacificatore, dell'emissario divino (divenuto «vecchio romano» per l'inammissibilità di figure sacerdotali in scena). Di qui alcune idee: l'onirica visione premonitrice d'Attila, su parole poi intonate identiche da Leone; il contrasto secco tra i suoni guerrieri dell'attacco imminente e i canti devoti provenienti da fonte lontana e inizialmente inidentificata; il colpo di scena visivo-sonoro della processione che, aperta la tenda, si vede giungere a sorpresa dal fondo; lo smarrimento melodico di Attila che, nel pezzo concertato seguente, vede ora sì aleggiare su sé «due giganti – che investon l'etra / fiamme son gli occhi – fiamme le spade» (come nella raffigurazione più celebre dell'episodio dell'incontro con papa Leone: l'affresco di Raffaello del 1511-1513 in Vaticano, suggestivo in particolare per l'immagine dei santi Pietro e Paolo sovrastanti in cielo a spade sguainate).

Questa stretta connessione tra elementi visivi e realizzazione musicale pervade un po' tutta la partitura, in particolare là dove (lo ha studiato Anselm Gerhard) gli elementi luministici assumono importanza, in un melodramma che abbonda di effetti visivi basati su chiarori in contesti d'oscurità notturna. Così, per il banchetto nel campo di Attila a fine

atto II «la notte è vivamente rischiarata da cento fiamme che irrompono da grossi tronchi di quercia preparati all'uopo». Un effetto certo ben pensato da Solera, che da Barcellona a novembre '45 si premurò di precisare cosa servisse sul piano scenotecnico:

> solo avvertirò, che le quercie accese devono essere grossi tronchi di quercia: nella cavatura delle cui cime (cavatura fatta appositamente) si monteranno delle pignatte; non già collo spirito, ma piene … ad uso sego il quale per mezzo di materia ad uso stupino mandi una gran fiamma che possa durare e dar l'idea della quercia che abbrucia.

Sofia Löwe (1815-1866), la prima Odabella.

Ma lo stesso Verdi ritenne nevralgico l'aspetto sul piano drammatico-musicale, dato che l'improvviso e misterioso spegnimento di quei falò, per via di ventate di sapore spiritistico, costituisce di per sé colpo di scena che innesca quel «silenzio e tristezza generale» cantato in concertato da tutti gli astanti. E non a caso, per scrollarsi l'uno e l'altra di dosso, Attila ordina appunto di riaccendere «le quercie dintorno», facendo riprendere l'azione collettiva.

È molto probabile che con queste scene drammatico-musicali complesse e con le relative cure Verdi guardasse, per così dire, oltralpe. A Parigi, cioè, e al genere del *grand opéra*, là di gran moda e di gran rimunerativtà. Era interesse che non tacque affatto al suo editore francese, Léon Escudier: «Come sarebbe bello l'*Attila* per *Grand Opéra* di Parigi! Vi sarebbero soltanto da aggiungere poche cose, e tutto il resto andrebbe bene». Del resto, anche la scelta di costruire l'atto III come un unico gran numero musicale, via via popolato dai quattro personaggi maggiori e senza soluzione di continuità, non era certo ignaro di analoghe pagine di conio meyerbeeriano. Ma l'anno seguente, quando l'approdo parigino andò a buon fine, il rifacimento in *Jérusalem* toccò ai *Lombardi alla prima crociata* (sempre, non a caso, di Solera). Nel frattempo però le enormi fatiche dei quattr'anni addietro s'erano fatte sentire eccome, nella vita di Verdi. E proprio a partire dalle fasi avanzate di stesura musicale di *Attila*: arrivato a Venezia a inizio dicembre '45, il compositore passò settimane

Giuseppe Bertoja, bozzetto per la scena di Rio Alto per la prima rappresentazione di *Attila* al Teatro La Fenice (1846). Litografia pubblicata ne «L'Italia musicale», 1847.

a letto con febbri gastriche pesantissime, tanto che corse voce fosse addirittura morto. La prima dell'opera fu perciò procrastinata pressoché a fine stagione, e quando andò in scena il 17 marzo 1846 l'attesa era stata tanta che il successo d'incassi e di critica fu notevole. Il compositore però nei mesi successivi, causa postumi di quel gran malanno, dovette finalmente concedersi una sorta di anno sabbatico, con tanto di abbondanti cure alle terme (a Recoaro andò con l'amico Maffei, fresco di separazione matrimoniale). Poco male: *Attila* aveva iniziato a unirsi alle opere precedenti nelle loro fortunate e fruttuose peregrinazioni sui palcoscenici d'Italia. Intanto, Verdi riprendeva forze che avrebbe speso in una nuova ardua tappa della sua progressione artistica: il confronto diretto con Shakespeare. E l'anno dopo fu *Macbeth*.

Guida all'ascolto

di Alessandro Roccatagliati

1.Preludio
Pagina assai compatta, in minore, a due sole facce tematiche: un'austera melodia arcuata quasi preparatoria (tolta da fine atto II), che lascia poi campo ad altra frase dolentemente cantabile (sull'arpeggiare durevole dei fagotti), ripresa e dipanata, dopo un cupo acme a pesante orchestra, sino al suo acquietarsi melodico. Una mera evocazione di tragico clima.

Prologo
2. Introduzione
Le orde unne dominano l'apertura di quadro, aggirandosi tra le rovine fumanti di Aquileja conquistata. Al coro maschile toccano infatti i brani organici, iniziale e di chiusura: irregolare il primo, nelle sue ferine battute vocali a strappi pausati, asimmetriche quanto il loro sostrato poetico; cantabile su usuali parallelismi melodici il secondo, inno in onore del sovrano. Attila appunto: che si presenta nel frammezzo dopo breve marcia in crescendo, con frasi sì di solo recitativo; ma da basso eroico, potente, scultoreo.

3. Scena e Cavatina Odabella
È stupito, il condottiero, dal veder giungere donne risparmiate dai suoi, e ne chiede ragione. «Mirabili guerriere», vengono descritte. E lo dimostra l'indomito prorompere della capofila, Odabella: un manrovescio vocale il suo esordio inneggiante al «Santo di patria indefinito amor!»; e un'esplosione di energia canora, dapprima trattenuta in declamato, il ruggente *grandioso e fiero* di rivendicazione d'italica indole guerresca. Attila ne è ammirato, già durante, e poi di seguito nell'esaltato scambio con cui arriva a omaggiarla della propria spada. Un «acciar» invero suscitatore d'impeto vendicativo, in lei; e buono ad innescare l'altrettanto belluina e virtuosistica cabaletta sopranile di suggello (con l'unno, a margine, sempre più irretito).

4. Duetto Attila ed Ezio
Si avvia nella massima nobiltà di toni, l'ambasceria dell'inviato di Roma presso gli invasori: ad inizio *grandioso* del confronto, Attila esalta *coram populo* il valore dell'interlocutore Ezio. Ma questi più freddamente non vuole astanti, e solo a quattr'occhi distende vocalmente –

ben presto in forma di cantabile e fino all'apice melodico-retorico – la sua fedifraga proposta: allearsi a due, per spartirsi l'Impero. La netta diversità delle frasi canore con cui Attila gli risponde rende subito musicalmente tangibile la superiorità etica dell'unno: la sua composta linea melodica resta ben distinta dall'enfasi reiterata del potenziale traditore, anche quando le voci come di prammatica si appaiano. Un'alterità tra i due nel cui segno permangono sia il dialogico tempo di mezzo di ribadita avversità, sia la cabaletta di reciproche minacce.

5. Scena e Cavatina Foresto

Incarnate in orchestra e cori, sono atmosfere e ambientazione a infondere il carattere musicale preponderante alla situazione conclusiva del Prologo. Su una Venezia embrionale dei primordi, che si popola via via di autoctoni e poi dei nuovi esuli provenienti su barche da Aquileja, dapprima infuria un temporale e poi man mano si leva, per incisi strumentali in progressioni melodiche e ritmiche, un'alba novella rasserenata anche da sacre invocazioni a Dio. Di un tale sfondo gode l'entrata del fuggiasco Foresto, tenore, che si articola nelle consuete quattro sezioni dell'aria primo-ottocentesca. Imperniate, con scrittura vocal-strumentale ben idiomatica per l'epoca, su più motivi drammatici: il sollievo per il nuovo approdo (scena recitativa), il compianto per la perdita dell'amata Odabella (cantabile), la determinazione a costruirsi in Laguna una patria novella (cabaletta).

Atto primo

6. Scena e Romanza Odabella

Bosco, di notte, con luna, nei pressi d'un ruscello. Sola, l'eroica fanciulla conosciuta è ora preda dei suoi smarrimenti. Essi risuonano subito, insieme al contesto, sotto forma di melodia orchestrale compiuta, trapuntata anche sotto il declamato d'esordio del soprano. Ma dà loro soprattutto corpo il brano cantabile unico: prima nell'apparizione fantasmatica delle ombre di padre e amante creduti morti (v'è il solo corno inglese in controcanto); poi nell'invocazione al ruscello stesso, impreziosita dal rilucente unirsi di flauto e arpa agli accompagnamenti, sino a rendere ancor più liquido e trasognante il filo canoro finemente sgranato sul tempo lento in tre.

7. Duetto Odabella e Foresto

Ma Foresto, insperatamente, compare tra le fronde. Ostile, sprezzante, lacerato: la crede succube del «mostro» Attila. Attacca perciò il primo tempo di duetto nel cupo rimprovero, in minore; mentre lei, pura felice e pugnace, entra di seguito con tutt'altra indole: una solarità in maggiore, già capace d'attrarre a sé nell'"a due' il diffidente. Al quale rivela il proprio disegno di vendetta mortale – sorprendendolo – nel dialogo di mezzo che segue. Logico che la cabaletta tutta all'unisono suoni a mo' di battagliera fanfara canora comune.

8. Scena ed aria Attila

Risveglio terrorizzato, quello di Attila all'interno della sua tenda. Lo annunciano tremoli e folate agli archi gravi, lo palesa la sua trasparente paura nel seguente recitativo. Solo esternare

tanto sgomento nell'*Andante* su accompagnamenti instabili, mentre rievoca la gigantesca figura sacerdotale apparsagli in sogno e il di lei monito divino a protezione di Roma (musicato in progressione a scendere, sulle medesime inquiete cellule al grave d'esordio), gli consente di recuperare l'equilibrio nel rischiarato finale in maggiore del cantabile. Ed è un rianimarsi progressivo, tra il volitivo richiamo a sé delle schiere (tempo di mezzo) e la personale disfida psicologica verso quell'apparizione (a marziali ritmi puntati, in cabaletta).

9. Finale [primo]
Bellicosi altrettanto, gli unni si radunano in coro nel nome del dio Wodan, mentre tutt'attorno e lontano squillan le trombe. A sorpresa da quel di fuori giunge anche altro: un insieme di voci chiare, salmodiante soave in processione. Attila ripiomba nell'inquietudine, e comanda che si apra la tenda. L'effetto visivo-sonoro è voluto: il coro religioso s'appressa e lo capeggia la figura vista nell'incubo, ora in carne ed ossa. È Leone sommo pontefice, che con stessissime parole e pronuncia musicale scaglia il medesimo monito a protezione di Roma sacra. Occhi al cielo, in Attila «sopraffatto» si insinua un terrifico timor di Dio. Che, nella sorpresa generale, prende la forma di un ampio *Largo concertato*: potente tanto da suggellare in sé l'atto, lanciato con melodia spezzata ma quasi d'aria dal basso stesso, il quale poi svetta fino all'ultimo sulla magistrale polifonia di tutte le altre voci.

Atto secondo

10. Scena e aria Ezio
Ambientazione e situazione tutte a sé per l'immancabile aria della quarta 'prima parte': il condottiero romano, nel suo campo, recalcitra all'ordine dell'imperatore di rientrare in Roma. Ciò prende i primi due tempi dell'articolazione più consueta d'un simile brano, tra sprezzo per l'imbelle suo sovrano (scena recitativa) e inno nostalgico alla passata grandezza romana (adagio cantabile in regolarissima 'forma lirica'). Ma il riscatto possibile arriva inatteso: Foresto viene a reclutarlo per una comune congiura, l'indomani, onde uccidere Attila (tempo di mezzo); e l'entusiasmo d'Ezio si fa subito nerboruto e volitivo canto (cabaletta).

11. Finale [secondo]
Di nuovo nel campo di Attila, s'apre ora dinanzi allo spettatore una gran scena collettiva di notturno convito al lume di torce. In breve, vi si susseguono le disparate espressioni in coro di combattenti frementi, di druidi pessimisti nell'ammonire su foschi destini intravisti, infine di sacerdotesse impegnate in una «canzon gioconda». Ma su loro tutti, personaggi primari compresi, s'abbatte improvviso un vento tempestoso che spegne ogni luce e ingenera nel buio sia «terrore» sia «silenzio e tristezza generale». È questo *tableau* statico – di smarrimenti, rancori, congiure incrociati – che si trasfonde nel vasto e multisezionale pezzo concertato a tutte voci, in tempo come dilatato. Ci vuole l'ordine d'Attila di riaccendere le fiaccole, a turbine placato, perché l'azione riprenda. Quanto mai serrata: i due congiurati cercano di avvelenarlo, Odabella sventa il tentativo (gelosa della prossima vendetta sua), Foresto se ne

incolpa, la fanciulla lo riscatta, premiata anche da Attila che l'indomani la farà sua regina. Un viluppo di frementi tensioni che si scarica in fragorosa *stretta* d'insieme generale.

Atto terzo

12. Scena, romanza, terzetto e quartetto finale ultimo

Sintesi serrata e gran continuità presiedono al precipitato di eventi che, in 'numero' musicale unico ad accumulo di personaggi, costituisce il breve atto finale. Di nuovo nel bosco presso il campo d'Attila, ma di mattina nel giorno delle nozze promesse, è dapprima Foresto solo, in altro accorato cantabile, a maledire la sventura d'aver amato Odabella. Ezio lo raggiunge e lo scuote: son pronti all'impresa ultima, sebbene i canti nuziali lontani quasi smarriscano l'animo del tenore. Ma inattesa e fuggiasca, come inseguita dall'ombra del padre morto, piomba la fanciulla in vestito da sposa. Ed è la sua estrema, dolce confessione d'amore assoluto per Foresto a innescare il cantabile 'a tre', autentico culmine espressivo tra le incalzanti situazioni. Votate a precipitare con l'arrivo di Attila stesso: anela alla sposa, trova congiurati; a ciascuno rinfaccia con sprezzo i benefici concessi, ma ciascuno lo richiama ai delitti suoi (con strofe canore elettrizzate); ed è allo zenith del vorticoso quartetto che – subitanea, stupendolo – Odabella lo trafigge a morte. Da chiusa, basta un liberatorio grido generale d'ode (lei nel nome del padre) alla compiuta vendetta.

Leo Muscato: «*Attila,* un mondo al collasso»

a cura di Maria Rosaria Corchia

Leo Muscato, lei conosce bene le opere di Giuseppe Verdi, poiché nel corso della sua carriera ha avuto modo di occuparsi di numerosi titoli del Bussetano. Solo per citare le produzioni più recenti, il 6 settembre 2024 ha inaugurato la stagione dell'Opera di San Francisco con Un ballo in maschera*, mentre il 7 dicembre 2024 ha riaperto la stagione del Teatro alla Scala con* La forza del destino. *Vuole spiegarci cosa rappresenta quest'opera all'interno del catalogo verdiano? E cosa rappresenta per lei, nel suo percorso artistico e personale?*

Questa è l'ottava opera di Verdi che porto in scena, e per la prossima stagione ne ho in cantiere altre due. È senza dubbio il compositore che ho studiato di più, e ogni volta riesce ancora a sorprendermi per la sua continua voglia di cercare nuovi modi per raccontare l'animo umano. In tutta la sua carriera, Verdi ha lavorato per trovare una fusione vera fra musica e teatro: fra azioni, intenzioni, emozioni, cambi di pensiero, umori, e la scrittura musicale. Era un uomo di musica, certo, ma forse ancora di più un uomo di teatro. L'ho detto spesso: se Goldoni è stato il più grande uomo di teatro del Settecento, Verdi lo è stato per l'Ottocento. E dico *uomo di teatro* prima ancora che *uomo di musica*, perché la sensazione è che per lui la musica fosse uno strumento, un mezzo, per raccontare storie capaci di emozionare, far riflettere e insegnare qualcosa sull'essere umano. Basta leggere il suo epistolario: quando parla delle sue opere, non parla quasi mai di musica. Parla di parole, di personaggi, di versi, di senso.

Non sappiamo con certezza cosa abbia davvero attratto Verdi dal dramma di Zacharias Werner, né quanta conoscenza diretta ne avesse. È molto probabile che non l'abbia mai letto. Conosceva la storia di Attila attraverso il riassunto che ne aveva fatto Madame de Staël nel *De l'Allemagne*, un'opera che gli aveva fatto leggere Clara Maffei. *Attila* racconta gli ultimi giorni del condottiero: la distruzione di Aquileia, la marcia verso Roma, l'incontro con Leone e, infine, il tradimento che lo condurrà alla morte. Probabilmente Verdi fu conquistato dalla possibilità di lavorare su personaggi così sfaccettati, sulla brutalità dei tempi, sui giochi di potere per spartirsi i territori, e anche su certi paralleli con la situazione politica del suo tempo. Va detto che il libretto finale di Solera si allontana parecchio dal dramma originale, che voleva trasformare Attila in una specie di figura cristiana redenta. Verdi, per fortuna, va da un'altra parte: sceglie di raccontare un mondo terreno, fatto di sangue, tradimenti e lotte di potere. Più tragico, più umano, e decisamente più politico.

Leo Muscato.

*Questa nuova rivisitazione dell'*Attila *di Verdi consente alla Fenice di ripercorrere una tappa della propria storia – l'opera debuttò proprio qui il 17 marzo 1846 – ma dà anche ai veneziani l'occasione di riflettere sulle origini della loro città lagunare. Pur trattandosi di un 'falso storico' recentemente dimostrato anche da studi archeologici, è comunque affascinante ripensare alle origini e alla nascita di una città come Venezia. Nella sua visione, in che modo questo tema sarà sviluppato?*

Di sicuro, l'opera non racconta la nascita di un paese, quanto piuttosto la fine di un impero, ormai corroso dalla corruzione. *Attila* ti catapulta subito in mezzo alla distruzione: città messe a ferro e fuoco, mari in tempesta, cieli bui sopra teste in fuga. È un racconto di devastazione, sì, ma anche di sopravvivenza. Oggi sappiamo

che l'idea dei profughi di Aquileia che fondano Venezia scappando da Attila è più leggenda che realtà storica. Gli archeologi ci dicono che la laguna era abitata già in epoca romana e che Venezia è nata poco a poco, attraverso migrazioni successive, non da un unico grande esodo. Ma questo non toglie forza al mito: anzi, lo rende ancora più potente, perché racconta una verità profonda sull'uomo che non si arrende.

Va anche detto che nell'opera di Verdi questa fondazione non viene davvero raccontata: c'è solo un accenno nel prologo, quando, dopo la distruzione di Aquileia, vediamo alcuni superstiti approdare su un'isola, dopo aver attraversato un mare in tempesta (come non pensare ai migranti di oggi, in fuga da paesi in guerra, che approdano sulle nostre coste?). Poi, però, la storia prende tutto un altro corso: il resto dell'opera si svolge tra gli accampamenti romani e quelli degli Unni, alle porte di Roma, mentre si prepara l'assalto o l'assedio finale. La nascita di Venezia resta quindi solo una suggestione, una sorta di eco lontana.

In questo nostro lavoro non abbiamo forzato nulla: abbiamo cercato di raccontare questa storia rimanendo il più possibile vicini alla complessità e alle contraddizioni dei personaggi. Non ho voluto raccontare la storia in modo didascalico: ho cercato piuttosto di restituire quella spinta vitale, quella voglia di reinventarsi anche sulle macerie. *Attila* non è solo un'opera sulla distruzione: è un'opera sulla resistenza, sulla capacità di immaginare un nuovo inizio. È quell'energia, – reale o leggendaria che sia – che, alla fine, ha reso possibile Venezia.

Quali sono in Attila *gli elementi che in prima battuta hanno colpito la sua immaginazione? Quali sono gli elementi chiave della sua lettura?*

Il primo elemento che mi ha colpito è l'ambiguità. Attila non è solo il 'flagello di Dio': è anche un uomo che sogna, che si tormenta, che dubita. E lo stesso vale per Foresto e Odabella, che non sono semplici eroi positivi, ma personaggi mossi dall'ossessione, dalla vendetta, dal desiderio di riscatto. Ho scelto di lavorare su questi contrasti, su questa umanità fragile e feroce. Il secondo elemento è l'ossessione del sogno, dell'incubo e della fragilità che ne deriva. Attila, forse schiacciato dalle immagini di devastazione che lo circondano, è tormentato da sogni premonitori, da apparizioni, da voci che sembrano veri e propri incubi. Il terzo elemento è il tradimento: in quest'opera tutti tradiscono Attila, e alla fine sembra proprio lui l'unico a conservare una morale limpida, in mezzo a una rete di inganni e di compromessi. L'intera regia si costruisce come un flusso di immagini tra reale e onirico, tra fuoco e aria, tra distruzione e rinascita. Abbiamo provato a spogliare l'opera di ogni orpello, a riportarla all'essenza dei suoi temi, senza cedere alla tentazione di decorare o appesantire. È una storia tutta ambientata all'aperto: non ci sono palazzi, né stanze chiuse. I sotterfugi, i giochi di potere, i tentativi di corruzione avvengono sotto il cielo, in mezzo ai boschi, sempre diversi e sempre uguali.

Attila*, nel repertorio verdiano, è considerata una delle opere patriottiche per antonomasia. Cosa è rimasto oggi di quel patriottismo? È ancora possibile che oggi gli italiani ritrovino un sentimento di patriottismo nell'opera di Verdi o in generale in un'opera lirica?*

Silvia Aymonino, figurino di Attila per l'opera omonima di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, maggio 2025. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Leo Muscato, scene di Federica Parolini, light designer Alessandro Verazzi.

Il patriottismo ottocentesco era legato a un'urgenza concreta: l'unità, la liberazione, l'identità. Oggi quella dimensione è sfumata, ma non è scomparsa. Credo che il vero valore dell'opera stia nel suo potenziale archetipico: la lotta tra oppressori e oppressi, il bisogno di una patria, il desiderio di riscatto sono temi che parlano ancora a molte persone. Certo, il termine 'patriottismo' oggi è problematico, spesso abusato o strumentalizzato. Ma *Attila*, con la sua energia primordiale, ci chiede di interrogarci su cosa significhi oggi appartenere a un luogo, a una comunità, a una memoria collettiva.

Ci sono precisi riferimenti iconografici nella sua visione registica?

L'epicità e l'arcaicità dell'opera ci hanno subito suggerito l'idea di ricreare sul palcoscenico un mondo essenziale. Fin dall'inizio ci è stato chiaro che, per raccontare questa storia, dovevamo portare il visivo a un livello di astrazione, rinunciando a qualsiasi tentazione di fedeltà storica. Federica Parolini ha creato un impianto fisso, evocativo, pensato per dialogare con le luci di Alessandro Verazzi, capace di suggerire ambienti aperti, paesaggi naturali, sempre diversi eppure sempre uguali: spazi sospesi tra aria e fuoco, gli elementi che attraversano tutto lo spettacolo. I veri cambiamenti d'immagine non avvengono attraverso mutazioni scenografiche tradizionali, ma grazie ai pieni e ai vuoti creati dalle scene di massa che si alternano a momenti più solitari. Anche i costumi,

Silvia Aymonino, figurino di Odabella per *Attila* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, maggio 2025. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Leo Muscato, scene di Federica Parolini, light designer Alessandro Verazzi.

ideati da Silvia Aymonino, seguono questa linea di pensiero: abbiamo voluto rappresentare colori diversi per caratterizzare i due mondi in contrasto. All'inizio siamo andati a cercare immagini storiche di soldati Unni e Romani del v secolo e, con nostra sorpresa, abbiamo scoperto che le loro fogge erano molto più simili tra loro di quanto avessimo immaginato, ben lontane dall'iconografia cinematografica *mainstream*. Questa consapevolezza ci ha spinti ancora di più verso una scelta stilistica astratta: creare due civiltà contrapposte, riconoscibili ma reinventate, senza cadere nella tentazione di riprodurre qualcosa di 'realistico'. E, come spesso accade in teatro, ci siamo imbattuti in una scoperta semplice ma sorprendente: molti abiti tradizionali di guerrieri asiatici conservano ancora oggi forme e caratteristiche simili a quelle di duemila anni fa. A un certo punto abbiamo capito che sarebbe bastato scegliere il tipo di armi per connotare temporalmente l'azione. Se avessimo optato per fucili o kalashnikov, avremmo dato al racconto un sapore più contemporaneo. Abbiamo invece scelto archi, frecce, spade e corazze, restando più fedeli all'epoca suggerita dal libretto. Ma non abbiamo voluto rinunciare a un elemento di modernità più sottile: la qualità delle relazioni e dei comportamenti tra i personaggi, che abbiamo cercato di rendere vicina alla nostra sensibilità di oggi.

È giusta, a suo avviso, per questa partitura, la definizione di 'opera al nero'?

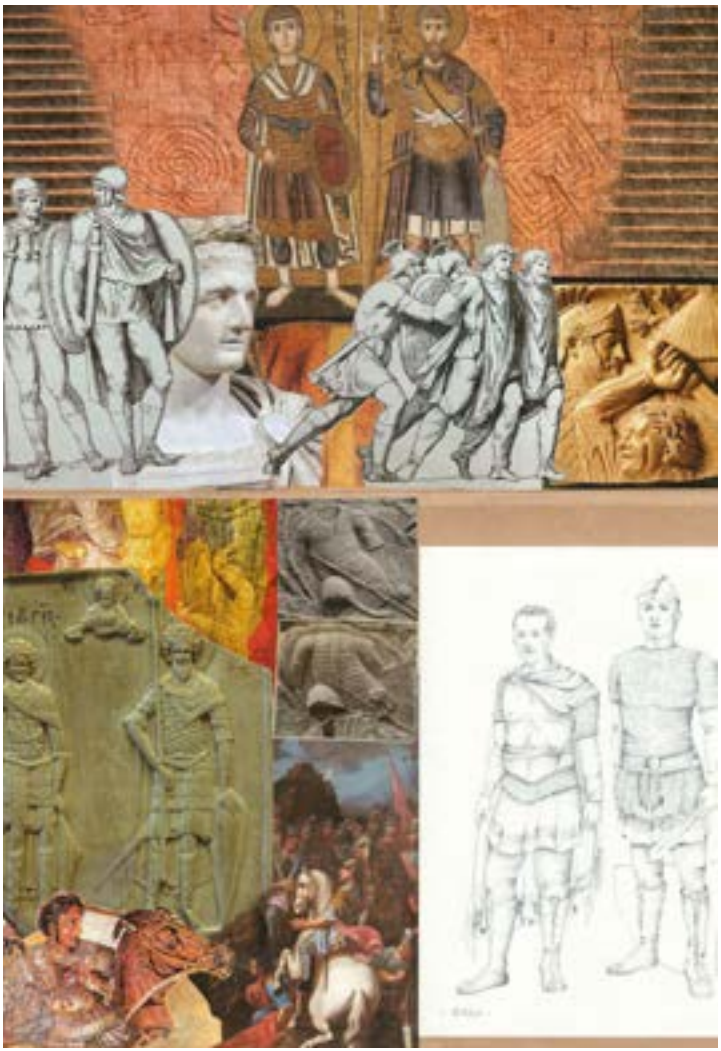
In *Abitare la battaglia,* Gabriele Baldini parla di *Attila* come «un affresco della decadenza più nera di un impero stanco e corrotto». E in effetti, a guardare l'opera, non si racconta la nascita di qualcosa, ma la fine: la fine di un mondo, la fine di un ordine, la fine di ogni certezza. *Attila* sprigiona ovunque un senso di devastazione: Verdi costruisce la partitura su tonalità minori, timbri orchestrali gravi, un suono denso e opprimente che non concede mai veri spazi di luce. Dal punto di vista drammaturgico, è un mondo senza eroi positivi e senza possibilità di redenzione: anche i personaggi che dovrebbero rappresentare la 'civiltà' sono preda di tradimenti, ossessioni e corruzione. Non è un caso che *Attila* cominci e finisca nel caos, senza mai trovare un vero equilibrio. Non c'è catarsi. Non c'è una rinascita che ripari la rovina: c'è solo una fragile sopravvivenza, una fuga verso qualcosa di nuovo che resta tutto da inventare. In *Attila*, il mondo intero è collassato, e la musica di Verdi non cerca di consolarci. Per fortuna, in molti momenti, è semplicemente bellissima.

Leo Muscato: "In *Attila* the world is falling to pieces"

Leo Muscato, you know the works of Giuseppe Verdi well, since you have had the opportunity to work with a great number of Verdi's operas during your career. To mention only the most recent productions, on September 6, 2024, you inaugurated the San Francisco Opera season with Un ballo in maschera*, while on December 7, 2024, you reopened the Teatro alla Scala season with* La forza del destino. *Could you explain what this work represents in the Verdi catalogue? And what it represents for you, in your artistic and personal career?*

This is the eighth Verdi opera that I have staged, and I am preparing another two for the next season. He is undoubtedly the composer I have studied the most, and every time he never ceases to surprise me with his continuous desire to seek new ways to narrate the human soul. Throughout his career, Verdi worked to achieve a real fusion between music and theatre: between actions, intentions, emotions, changes in thoughts, moods, and musical writing. He was a man of music, of course, but perhaps even more a man of theatre. As I have said so many times: if Goldoni was the greatest man in the eighteenth century, Verdi was the greatest in the nineteenth. century. And I say *a man of the theatre* even before *a man of music*, because the feeling is that for him music was an instrument, a means, to tell stories capable of arousing excitement, making us reflect and teaching something about human beings. You just have to read his letters: when he talks about his operas, he almost never talks about music. He talks about words, characters, verses, and meaning.

We don't know for sure what really attracted Verdi to Zacharias Werner's drama, nor how much direct knowledge he had of it. In all likelihood, he never read it. He was familiar with the story of Attila through Madame de Staël's summary in *De l'Allemagne*, a work that Clara Maffei had made him read. *Attila* is the tale of the leader's last days: the destruction of Aquileia, the march towards Rome, the meeting with Leone and finally, the betrayal that would lead to his death. Verdi was probably won over by the possibility of working on such multifaceted characters, on the brutality of the times, on power games to divide territories, and also on certain parallels with the political situation of his time. It must be said that Solera's final libretto differs greatly from the original drama, which wanted to transform Attila into a kind of redeemed Christian figure. Luckily, Verdi followed a different path: he chose to tell the story of an earthly world, made of blood, betrayal and power struggles. A world that is more tragic, more human, and much more political.



Silvia Aymonino, figurino di Ezio per *Attila* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, maggio 2025. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Leo Muscato, scene di Federica Parolini, light designer Alessandro Verazzi.

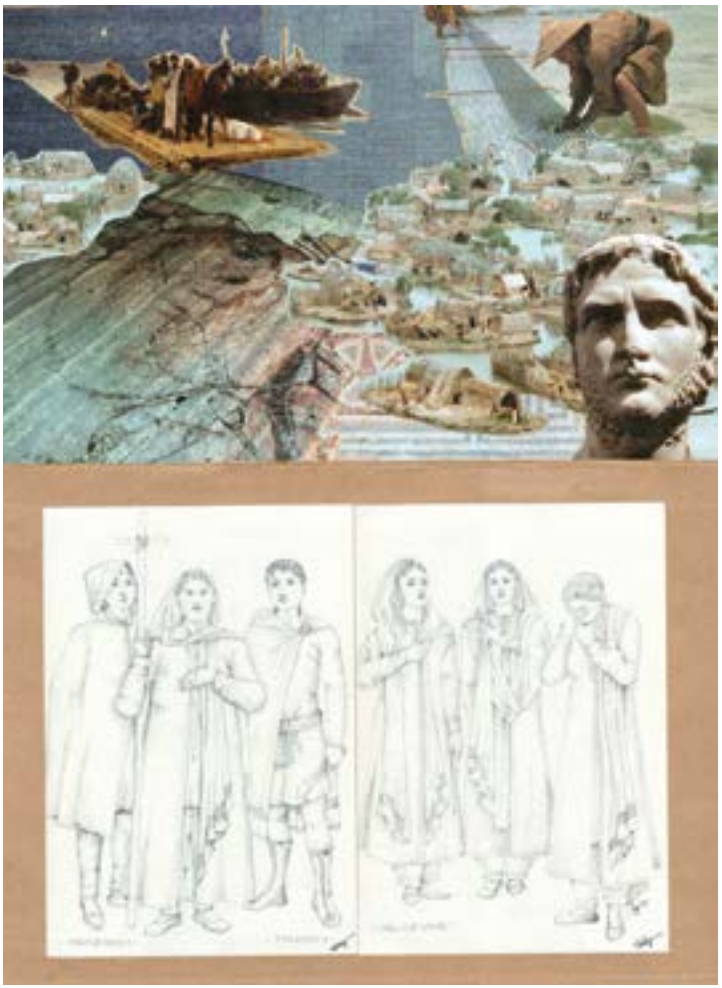
This new adaptation of Verdi's Attila *allows La Fenice to retrace a stage of its own history – the work debuted in this very opera house on March 17, 1846 – but it also gives Venetians the opportunity to reflect on the origins of their city. Although it is 'historically false,' which was recently proven by archaeological studies as well, it is still fascinating to think back to the origins and birth of a city like Venice. How will this theme be developed in your vision?*

Certainly, the work does not narrate the birth of a city, but rather the end of an empire, one corrupted by corruption. *Attila* catapults you immediately into the midst of destruction: cities set on fire, stormy seas, dark skies above fleeing people. Yes, it is a tale of devastation, but also of survival. Today we know that the notion that the Aquileian refugees founded Venice when they had to escape from Attila is more legend than historical reality. Archaeologists tell us that the lagoon was already inhabited in Roman times and that Venice was founded little by little; it was the result of successive migrations, and not of a single large exodus. But this does not detract from the myth: on the contrary, it makes it even more powerful, because it tells a profound truth about a man who refused to give up.

It must also be said that in Verdi's work the founding of the city is not really narrated: there is only a hint in the prologue, when, after the destruction of Aquileia, we see some survivors land on an island, after crossing a stormy sea (how can we not think of today's mi-

grants, fleeing from countries at war, who land on our shores?). Then, however, the story goes in a different direction: the rest of the opera takes place between the Roman camps and those of the Huns, at the gates of Rome, while preparing the assault or the final siege. The birth of Venice therefore remains just a suggestion, a sort of distant echo.

In our production we have not forced anything. We tried to tell this story while staying as close to the complexity and contradictions of the characters as possible. I did not want to tell the story in a didactic way; instead, I tried to give back that vital energy, the desire to reinvent oneself even when standing on the rubble. *Attila* is not just an opera about destruction: it is an opera about endurance and the ability to imagine a new beginning. It's that energy – real or legendary – that ultimately made Venice possible.



Silvia Aymonino, figurino di Foresto per *Attila* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, maggio 2025. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Leo Muscato, scene di Federica Parolini, light designer Alessandro Verazzi.

What are the elements in Attila *that first struck your imagination? What are the key elements of your interpretation?*

The first thing that impressed me is its ambiguity. Attila is not only the 'scourge of God': he is also a man who dreams, who torments himself, who doubts. And the same goes for Foresto and Odabella, who are not just positive heroes, but characters driven by

Silvia Aymonino, figurino di Leone per *Attila* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, maggio 2025. Direttore Sebastiano Rolli, regia di Leo Muscato, scene di Federica Parolini, light designer Alessandro Verazzi.

obsession, revenge, the desire for redemption. I chose to work on these contrasts, on this fragile and ferocious humanity. The second element is the obsession with dreams and nightmares, and the fragility that comes with it. Perhaps crushed by the images of devastation that surround him, Attila is tormented by premonitory dreams, by apparitions, by voices that seem like real nightmares. The third element is betrayal: in this work everyone betrays Attila, and in the end, he seems to be the only one to preserve his morals, in the midst of a network of deceit and compromise. The entire direction is constructed as a flow of images between the real and dreamlike, between fire and air, between destruction and rebirth. We tried to strip the work of every frill, to restore the essence of its themes, without giving in to the temptation to embellish or weigh it down. It's a story that is only set outdoors: there are no buildings, no closed rooms. The subterfuges, the power play, the attempts at corruption take place under the sky, in the middle of the woods: they are always different and always the same.

Attila, *in Verdi's repertoire, is considered one of his patriotic works par excellence. Today, what is left of that patriotism? Is it still possible that today Italians perceive a feeling of patriotism in Verdi's work or in an opera in general?*

Nineteenth-century patriotism was linked to a concrete urgency: unity, liberation, and identity. Today, although that dimension has faded, it has not disappeared. I believe that the true value of the work lies in its archetypal potential: the struggle between oppressors and oppressed, the need for a homeland, the desire for redemption are themes that still pertinent to many people. Of course, today the term 'patriotism' is problematic, and it is often abused or exploited. However, with its primordial energy *Attila* asks us to question what it means today to belong to a place, to a community, to a collective memory.

Are there precise iconographic references in your staging?

The epicity and archaic nature of the work immediately suggested that we recreate an essential world on stage. From the very beginning, it was clear that in order to tell this story we had to take our vision to a level of abstraction, renouncing any temptation to historical loyalty. Federica Parolini has created a fixed, evocative structure, designed to dialogue with the lights of Alessandro Verazzi, capable of suggesting open environments, natural landscapes, that are ever-changing and yet always the same: spaces suspended between air and fire, the elements that run through the entire show. True image changes do not take place through traditional scenic mutations, but thanks to the fullness and voids created by the mass scenes that alternate with more solitary moments. The costumes, designed by Silvia Aymonino, also follow this approach: we wanted to represent different colours to characterise the two contrasting worlds. At first, we tried to find historical images of Hun and Roman soldiers from the sixth century, and, to our surprise, we found that their shapes were much more similar to each other than we had imagined, far removed from mainstream cinematic iconography. This awareness has pushed us even further towards an abstract stylistic choice: the creation of two opposing civilizations that are recognisable but reinvented, without giving into the temptation of reproducing something 'realistic'. And, as is often the case in theatre, we came across a simple but surprising discovery: many traditional clothes of Asian warriors have preserved shapes and characteristics similar to those of two thousand years ago. At a certain point we realised that all we had to do was choose the type of weapons in order to connote the time-period of the action. Had we opted for rifles or Kalashnikovs, we would have given the story a more contemporary flavour. Instead, we chose bows, arrows, swords and armour, remaining more faithful to the period suggested by the libretto. But we didn't want to renounce a more subtle element of modernity: the quality of character relationships and behaviour, which we have tried to bring closer to our sensitivity today.

In your opinion, is the definition of 'black opera' correct for this score?

In *Abitare la battaglia,* Gabriele Baldini describes *Attila* as "a fresco of the blackest decadence of a tired and corrupt empire". And in fact, looking at the opera, it isn't narrat-

ing the birth of something, but the end: the end of a world, the end of an order, the end of every certainty. *Attila* releases a sense of devastation everywhere: Verdi builds the score on minor keys, low orchestral timbres, a dense and oppressive sound that never allows real spaces of light. From a dramaturgical point of view, it is a world without positive heroes and without the possibility of redemption: even the characters who are supposed to represent 'civilization' are prey to betrayal, obsession, and corruption. It is no coincidence that *Attila* begins and ends in chaos, without ever finding a true balance. There's no catharsis. There is no rebirth to repair the ruin: there is only a fragile survival, an escape to something new that still has to be invented. In *Attila*, the whole world has collapsed, and Verdi's music makes no attempt to console us. Fortunately, at many moments, it is simply beautiful.

Sebastiano Rolli: «L'orchestra deve recitare e Verdi ne è il regista perfetto»

a cura di Leonardo Mello

Attila *appartiene alla 'giovinezza' artistica di Verdi. Maestro, secondo lei quali caratteristiche presenta, dal punto di vista musicale?*

L'appartenenza di *Attila* al periodo giovanile del compositore non ferma i progressi che Verdi pretende imporre a se stesso ogniqualvolta si accinge con passione a musicare un soggetto. L'opera, è stato più volte notato, è il paradigma del verdismo 'prima maniera', ossia un compendio del codice che il Maestro era andato consolidando nei primi anni ma per la prima volta totalmente dimentico dei precedenti rossiniani e donizettiani. Il linguaggio non è straordinariamente nuovo rispetto ai *Due Foscari* o all'*Alzira,* in realtà, e si inserisce in quella sorta di cifra popolare che vuole portare il pubblico a essere trascinato attraverso l'incisività del passo teatrale che la musica impone. A questo proposito non si può tralasciare di sottolineare come il dramma sia sempre una conseguenza delle scelte compositive dell'autore. Già lo scorso anno ho notato come le opere veneziane del Maestro abbiano una cifra tonale comune: tutte cominciano in do minore (*La traviata* in si minore, ma l'atto della morte, il terzo, comincia in do minore); anche *I due Foscari,* la cui ambientazione è veneziana, ha lo stesso impianto tonale di partenza e la stessa chiusa di *Attila* in mi bemolle maggiore (relativa maggiore di do minore) quasi a sancire una relazione e una trazione inevitabile alla quale l'epilogo deve sottostare. Sarebbe interessante approfondire il discorso inaugurato da Alberto Mazzuccato nelle sue *Ricerche filosofiche e storiche sulla tonalità.* Credo sia ormai consolidato il principio secondo cui Verdi affida alle scelte tonali (più ancora che a quelle ritmiche e melodiche) le relazioni interne dei personaggi e i legami psicologici fra essi; le tonalità vivono di una loro intrinseca personalità e nel caso di *Attila* non si sfugge alla regola, ma in più questa si evidenzia nella sua capacità di agire e innovare la scenotecnica.

Come sono tratteggiati i protagonisti maschili, Attila ed Ezio?

I caratteri di Attila ed Ezio sono tipicamente romantici dal punto di vista musicale, ma contraddicono le regole di una drammaturgia risorgimentale dal momento in cui il compositore ne vuole invertire i valori etici. Il barbaro Attila è il depositario della morale e della dignità antica, mentre il romano Ezio è il meschino politicante che cerca 'l'inciucio' per continuare a sopravvivere al crollo dell'Impero. La famosa, quanto equivocata, frase: «Avrai

tu l'universo, resti l'Italia a me» che tanto furore fece alla prima veneziana dell'opera nel 1846 e che metteva in risonanza le corde patriottiche dei giovani irredentisti, altro non è che il basso tentativo di Ezio di spartire la torta con Attila. Quest'ultimo, deluso e amareggiato, rifiuta l'offerta del generale romano e si erge a detentore di un onore perduto. Il dramma di Zacharias Werner, nel quale emergono già temi wagneriani e nel quale la superiorità teutonica si contrappone alla bassezza latina, vuole riportare, paradossalmente, alla ribalta i valori incarnati dalle *Vite* di Plutarco. Non è un caso se proprio Beethoven, che Plutarco leggeva regolarmente, fosse un ammiratore e seguace di Werner, il quale a sua volta, era uno dei più acclamati predicatori della Vienna dei primi anni dell'Ottocento.

Anche se è intitolata al condottiero unno, l'opera ha in Odabella una figura centrale, che si manifesta nella sua dimensione tragica, richiamando personaggi antichi. Come è dipinta vocalmente?

Odabella, sebbene ripercorra le vie già note di Abigaille, Giselda o Lucrezia, è musicalmente più sviluppata. Dopo una cavatina particolarmente estesa e una cabaletta di grande eroismo vocale, apre il primo atto con un'aria di spiccato intimismo e lirismo. Ella oscilla fra il soprano drammatico e quello lirico; la distinzione che facciamo appartiene,

Sebastiano Rolli.

tuttavia, al nostro linguaggio ed è connotata dalla conoscenza a posteriori che noi abbiamo del repertorio. Gli interpreti vocali di cui Verdi disponeva, e che egli stesso ha contribuito a trasformare, nascevano dal repertorio rossiniano, belliniano e donizettiano. La necessità di aderire sempre più a un realismo psicologico del personaggio costringe Verdi a implementare nella scrittura un ardimento sino a quel momento sconosciuto non tanto per le note sul pentagramma, quanto per il modo con il quale esse devono essere interpretate. Sarà la critica francese a notare che una nuova generazione di cantanti si rende indispensabile per affrontare con giusta pertinenza le partiture verdiane. Con Lady Macbeth avremo il passo estremo verso la totale realizzazione di questa poetica, ma già Odabella si rivela pienamente compresa in questo stile. Esso vuole incanalare l'esibizione vocale a una completa aderenza al dettato drammaturgico; bandito ogni edonismo, pretende di *piegare la nota* alle esigenze psicologiche del carattere; anche la variazione (che si impone sempre laddove vi siano ripetizioni) deve mettere in evidenza uno sviluppo del personaggio, non dell'interprete. La trasformazione vocale-interpretativa di quest'ultimo rappresenta il momento di passaggio fra Opera lirica e Melodramma.

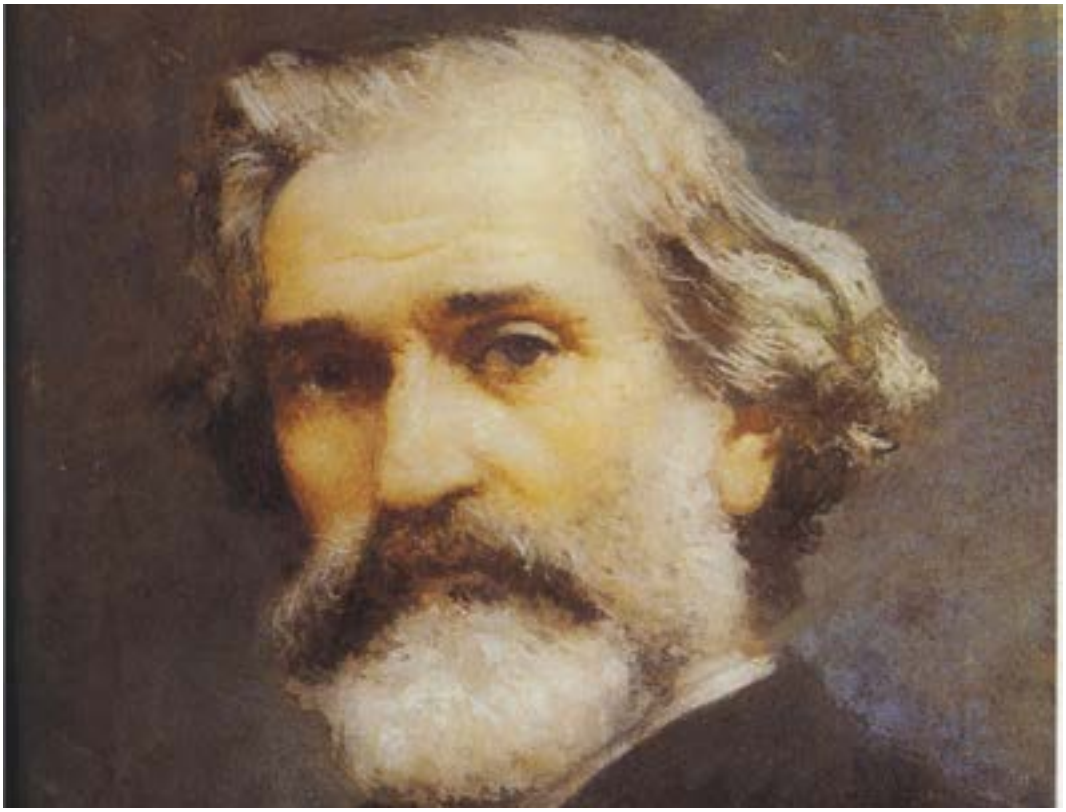
Pare che Verdi non fosse del tutto soddisfatto del libretto di Solera. A suo parere, questo ha a che fare con la sua spiccata attitudine teatrale?

I dissidi fra Verdi e Solera riguardavano l'inaffidabilità di quest'ultimo. Verdi fece fare ad Andrea Maffei il piano drammaturgico del libretto (*la selva*), quindi affidò a Solera i versi. Questi, a metà del lavoro, se ne andò a Madrid per seguire la propria compagna e si dimenticò dell'*Attila*. Verdi, allora, si rivolse a Piave. Questi era un amanuense per Verdi, il collaboratore ideale: senza grandi ambizioni poetiche, si limitava a mettere in versi quelle che erano le indicazioni precise del compositore. Verdi nei librettisti cercherà sempre e solo questo, anche in Boito.

Quali sono i momenti più importanti dell'opera? Dove si può incontrare un Verdi in evoluzione, dopo Nabucco *e gli altri lavori di quel periodo?*

L'opera vede diversi momenti importanti, come il sorgere del sole nell'ultima stanza del prologo; l'aria di Odabella all'inizio del primo atto; il Finale Primo e Finale Secondo. Ognuna di queste pagine rappresenta qualcosa di peculiare in sé. Se il motivo di interesse delle prime due riguarda l'aspetto più propriamente strumentale (il progressivo intensificarsi dell'orchestrazione nel sorgere del sole e la scrittura cameristica dell'aria – scrittura che già conoscevamo in *Nabucco, I lombardi, I due Foscari*), nelle altre pagine è proprio l'evidenza per cui è la musica a imporre grandi innovazioni scenotecniche a Verdi a rivestire il centro di massimo interesse. Per la prima volta la messinscena si mette a servizio della partitura. Per concentrare il discorso narrativo il compositore si serve di mezzi musicali che permettano la sintesi delle situazioni drammatiche e non consentano il minimo cedimento. La fine della prima scena del primo atto si collega a quella successiva attraverso il re bemolle dell'intera orchestra all'unisono che la conclude, la stessa nota aprendo quella successiva sempre in

un unisono affidato, stavolta, a viole e violoncelli. Siamo in due punti diversi del campo di Attila: Verdi, che ha sempre presente il punto di vista di chi vede e ascolta, vuole creare continuità fra le scene affinché l'attenzione non cali; ci porta in luoghi diversi con la rapidità del montaggio cinematografico. A livello scenico il compositore potenzia un espediente ancora poco noto all'epoca: quello della 'scena apparecchiata'. Esso consiste nel dividere, mediante un fondale, il palcoscenico in due parti: la parte verso il pubblico (il proscenio, che si estendeva oltre l'arco scenico) ospita la prima scena dell'atto, mentre dietro il fondale viene già 'apparecchiata' la scena successiva. Così, alla fine della prima, basta sollevare il fondale perché il pubblico sia già proiettato nel nuovo ambiente. Il primo atto di *Attila* è un esempio tipico di come Verdi agisca sulla scenotecnica ai fini dell'organizzazione dello spazio scenico. *Attila* è l'opera nella quale comincia a mettere in crisi l'impiego di fondali e quinte piatte ancora prevalentemente in uso all'epoca per approfondire la prospettiva 'a tutto teatro'. Anche la scena 'a tutto teatro' trova un esempio nel Finale Primo allorché Leone entra: Verdi vuole che «quella scena sia più lontana che sia possibile, e la tenda di Attila sia fatta in modo da potersi aprire spaccatamente per intero». Se lo spazio scenico è oggetto di grandi innovazioni affinché la tensione musicale non abbia cedimenti e possa sprigionare



Giuseppe Verdi.

tutto il suo potere plastico, non meno lo è l'illuminotecnica. Il Teatro la Fenice è il primo teatro italiano nel 1833 a introdurre l'illuminazione a gas e Verdi ne sperimenta le potenzialità proprio con *Attila*. L'insistenza che le didascalie del libretto pongono su alcuni effetti di luce ci lascia pensare che, anche in una situazione di prevalente illuminazione a petrolio, di sala sempre illuminata e di spazio scenico spesso oscurato dalle nebbie accumulate durante la serata, alcuni effetti fossero comunque ottenibili e percepibili dallo spettatore. L'impiego di effetti di luce per la resa del clima drammatico è costante in *Attila* e non ha un carattere autoreferenziale, bensì teso a potenziare l'effetto musicale di cui quello visivo, per Verdi, doveva essere la fedele traduzione. Con quest'opera e in questo teatro si pone una pietra fondamentale verso la costruzione di quel dramma musicale che negli stessi anni e a molti chilometri di distanza anche Richard Wagner cominciava a concepire. Venezia è città cara a Wagner e Verdi, i due giganti raggiungono la stessa vetta percorrendo i due lati opposti del monte.

Ci sono tracce implicite della 'trilogia popolare' che arriverà pochi anni dopo?

La trilogia popolare si annuncia in quanto le convenzioni sociali vengono scardinate dalla volontà di Verdi di accusare l'ipocrisia sovvertendo l'ordine 'naturale' dei rapporti. Anche qui, come nella *Traviata*, il personaggio che sulla carta dovrebbe essere negativo si trasforma nel detentore dell'onore e dell'onestà, mentre i rappresentanti della comunità 'per bene' sono meschini trafficanti incapaci di reggere dignitosamente il proprio ruolo storico.

In chiusura, ci sono elementi rilevanti nell'orchestrazione?

L'orchestrazione è tipica dell'epoca; compare il corno inglese, strumento che evoca immagini arcane di natura magica o silvestre, compare l'arpa (lo strumento delle regine che Donizetti più di un decennio prima sdogana affidandole l'accompagnamento accorato di un povero contadinello a significare che la nobiltà è nello spirito e non nei natali) a 'nobilitare' quasi per contrasto i tre personaggi da cui invano ci aspetteremo un atto di vera virtù; è anche un'orchestra che vuole farsi sentire nella sua capacità di evocare sentimenti guerreschi. Con gli strumenti e il diapason moderni un'orchestrazione di questo tipo pone sempre problemi di bilanciamento: si devono togliere i raddoppi agli ottoni, si devono relativizzare le sonorità, ma non si deve nemmeno cadere nella trappola opposta di nascondere l'orchestra sotto il tappeto. L'orchestra è pur sempre il primo personaggio del dramma, quello che getta l'accezione su ogni verso della vicenda. Vi sono momenti nei quali il palcoscenico deve passare in secondo piano per lasciare spazio alla buca, nei quali le voci sono soltanto altrettanti strumenti che non devono prevaricare l'armonia. L'orchestra dell'*Attila* è un organismo variegato in grado di passare dall'intimismo camerista alla banda militare, non si deve aver paura di cadere nel triviale perché è Verdi stesso a prevedere e pretendere certi toni in quanto funzionali alla descrizione dei caratteri: un'orda di barbari non può esprimersi musicalmente come un coro di educande (e l'orchestra lo deve sapere bene); così come le oasi sentimentali o spirituali non devono rifuggire dal sinfonismo più morbido e delicato. L'orchestra deve recitare e Verdi ne è il regista perfetto.

Sebastiano Rolli: "The orchestra has to recite, and Verdi is the perfect director"

Attila *belongs to Verdi's artistic 'youth'. Maestro, musically speaking, what are its characteristics?*

The fact *Attila* belongs to the composer's early period does not stop the progress that Verdi imposed on himself whenever he set a subject to music with passion. As has frequently been observed, the opera is the paradigm of Verdi's 'early' style, that is, a compendium of the code that the Maestro had consolidated in the early years but for the first time totally disregarding the previous works by Rossini and Donizetti. In reality, the language is not extraordinarily new compared to *Due Foscari* or *Alzira* and is part of that sort of popular style that wants the audience to be swept along by the incisiveness of the theatrical pace imposed by the music. In this regard, we cannot overlook the fact that drama is always a consequence of the author's compositional choices. Already last year I observed how Verdi's Venetian works all share the same key: they all begin in C minor (*La traviata* in B minor, but the death act, the third, begins in C minor); also *I due Foscari,* set in Venice, has the same starting tonal system and the same closure as *Attila* in E-flat major (relative major of C minor) almost as if it is sanctioning a relationship and an inevitable traction the epilogue must undergo. It would be interesting to look closer at Alberto Mazzuccato's introduction in his *Ricerche filosofiche e storiche sulla tonalità.* I believe that Verdi had now consolidated the principle with which he entrusted the internal relationships of the characters and the psychological links between them to tonal choices (even more than to rhythmic and melodic ones); the keys live on their own intrinsic personality and in the case of *Attila* there is no escaping the rule, but in addition this is highlighted in his ability to act on and innovate the scenography.

How are the male protagonists, Attila and Ezio, characterised?

The characters of Attila and Ezio are typically romantic from a musical point of view, but they contradict the rules of a Risorgimento dramaturgy since the composer wanted to reverse their ethical values. The barbarian Attila is the repository of morality and ancient dignity, while the Roman Aetius is the petty politician who seeks the 'ploy' in order to carry on surviving the collapse of the Empire. The famous but misinterpreted phrase: "You will have the universe, let Italy be mine' that caused such a furore at the opera's Venetian première

Sebastiano Rolli.

in 1846 and that resonated with the patriotic hearts of the young irredentists, is nothing other than Ezio's base attempt to have a share in the spoils with Attila. Disappointed and bitter, the latter rejects the Roman general's offer and stands as the defender of a lost honour. Zacharias Werner's drama, in which Wagnerian themes already emerge and in which Teutonic superiority is opposed to Latin baseness, paradoxically seeks to bring back to the fore the values embodied by Plutarch's *Vite*. It is no coincidence that Beethoven, whom Plutarch read regularly, was an admirer and follower of Werner, who in turn was one of the most acclaimed preachers in Vienna in the early nineteenth century.

Although it is named after the Hun leader, the figure of Odabella plays a key role, manifesting itself in its tragic dimension, and recalling ancient characters. How is she characterised vocally?

Although Odabella follows the paths we already know of Abigaille, Giselda or Lucrezia, she is musically more developed. After a particularly extensive cavatina and a cabaletta of great vocal heroism, she opens the first act with an aria of marked intimism and lyricism. She oscillates between the dramatic and the lyrical soprano; the distinction we make belongs, however, to our language and is characterised by the knowledge we have

of the repertoire a posteriori. The vocal interpreters that Verdi had, and that he himself helped to transform, came from Rossini's, Bellini's and Donizetti's repertoire. The need to adhere more and more to a psychological realism of the character forced Verdi to implement in writing a daring that was hitherto unknown not so much for the actual notes, but for the way in which they had to be interpreted. It was the French critics who were to observe that a new generation of singers was disinclined to tackle Verdi's scores with just relevance. With Lady Macbeth we will have the extreme step towards the full realisation of this poetic, but Odabella already reveals this style to the full. It wants to channel vocal performance to the complete adherence to the drama dictate; banning any hedonism, it claims *to adapt the notes* to the psychological needs of the character; Variation (which always requires repetitions) should also highlight character development, not interpreter development. The vocal-interpretative transformation of the latter represents the moment of transition between opera and melodrama.

It seems that Verdi was not entirely satisfied with Solera's libretto. In your opinion, does this have anything to do with his aptitude for the theatre?

Verdi and Solera's quarrels were about the unreliability of the latter. Verdi had Andrea Maffei prepare the dramaturgical plan of the libretto (*la selva*) and then entrusted Solera with the lines. Halfway through the opera, Solera then left Madrid to follow his partner and forgot *Attila*. So, Verdi then turned to Piave. He was an amanuensis for Verdi, an ideal collaborator; without great poetic ambitions, he limited himself to putting the composer's precise indications to verse. This was the only thing Verdi wanted from his librettists, even Boito.

What are the most important moments in the opera? After Nabucco *and the other works of that period, what other examples are there of an ever-changing Verdi?*

There are several important moments in the opera, such as the sunrise in the last stanza of the prologue; Odabella's aria at the beginning of the first act; the First Finale and Second Finale. There is something unique about each of these pages. While the reason for the interest of the first two concerns the instrumental aspect (the progressive intensification of orchestration in the rising of the sun and the chamber writing of the aria – a composition that we have already seen in *Nabucco, I Lombardi, I due Foscari*), on the other pages it offers the actual evidence that it was the music that led Verdi to introduce great scenic innovation to cover the centre of maximum interest. For the first time, it was the staging that is at the service of the score. To concentrate the narrative discourse, the composer used musical means that allow the synthesis of dramatic situations without yielding in the slightest. The end of the first scene of the first act is connected to the next through the D-flat of the entire orchestra in unison that concludes it, the same note always opening the next one in a unison entrusted, this time, to violas and cellos. We are in two different places in Attila's field: Verdi, who always keeps in mind the point of view of those who are watching and

listening, wants to create continuity between the scenes so that attention does not diminish; he takes us to different places with the speed of film editing. At a stage level, the composer enhanced an expedient that was still little known at the time: that of the 'set-up scene'. It consists of dividing the stage into two parts by means of a backdrop: the part towards the audience (the proscenium, which extended beyond the stage arch) hosts the first scene of the act, while behind the backdrop the next scene is already 'set up'. Thus, at the end of the first scene, you only have to lift the backdrop so that the audience can see the new setting. The first act of *Attila* is a typical example of how Verdi acted on the stage for the purpose of organising the stage space. *Attila* is the work in which he began to challenge the use of backdrops and flat sets that were still predominantly in use at the time to deepen the '*a tutto teatro*' perspective. An example of this can also be seen in the First Finale when Leone enters: Verdi wants *that scene to be as far away as possible, and Attila's tent to be made so that it can be opened completely.* Whilst the stage space was the object of great innovation so that the musical tension did not yield and could release all its malleable power, the lighting technology was equally important. Teatro la Fenice was the first Italian theatre in 1833 to introduce gas lighting and Verdi experienced its potential with *Attila.* The emphasis that the captions of the libretto place on some light effects makes us think that, even in a situation in which oil-lit rooms were predominant, with a room that was always illuminated and with a stage space that was often obscured by the fog that accumulated during the evening, it was still possible to create certain effects for the viewer. The use of light effects for the rendering of the dramatic climate is constant in *Attila* and has no self-referential character; instead, it tends to enhance the musical effect, with the visual one as its faithful translation on Verdi's insistence. It was with this opera and in this theatre that a fundamental ground stone was laid towards the construction of the musical drama that in the same years and many kilometres away even Richard Wagner was beginning to conceive. Venice was a city dear to the hearts of both Wagner and Verdi, and the two giants reached the same peak on the two opposite sides of the mountain.

Are there any implicit traces of the 'popular trilogy' that was to be composed a few years later?

The popular trilogy was announced as social conventions were disrupted, following Verdi's desire to condemn hypocrisy and subvert the 'natural' order of relationships. Once again, as in *Traviata*, the character who on paper should be negative becomes the holder of honour and honesty, while the representatives of the 'for good' community are petty traffickers unable to withstand their historical role with dignity.

Last of all, does anything about the orchestration stand out?

The orchestration is typical of the time; there is an English horn, an instrument that evokes arcane images of a magical or wild nature, a harp (the instrument of the queens that Donizetti more than a decade earlier legitimised by entrusting it with the heartfelt accompaniment of a poor peasant to mean that nobility is in the spirit and not birth) to

'ennoble' almost by contrast the three characters from whom we will in vain expect an act of true virtue; it is also an orchestra that wants to be heard in its ability to evoke warlike feelings. With modern instruments such orchestration always poses balancing problems: you have to remove the doublings to the brass; you have to relativise the sounds; but then you mustn't fall into the opposite trap of hiding the orchestra under the carpet. The orchestra is still the protagonist in the drama, the one that reveals the meaning of every line of the story. There are moments when the stage must take a back seat to make room for the orchestra, when the voices are just instruments that must not override harmony. The orchestra of *Attila* is a varied unit capable of moving from chamber music intimacy to the military band; one must not be afraid of becoming trivial because it is Verdi himself who foresaw and insisted on certain tones as functional to the description of the characters: a horde of barbarians cannot express themselves musically like a choir of convent school girls (and the orchestra must know this well); just as sentimental or spiritual oases must not shy away from the softest and most delicate symphony. The orchestra has to recite, and Verdi is the perfect director.

Attila alla Fenice

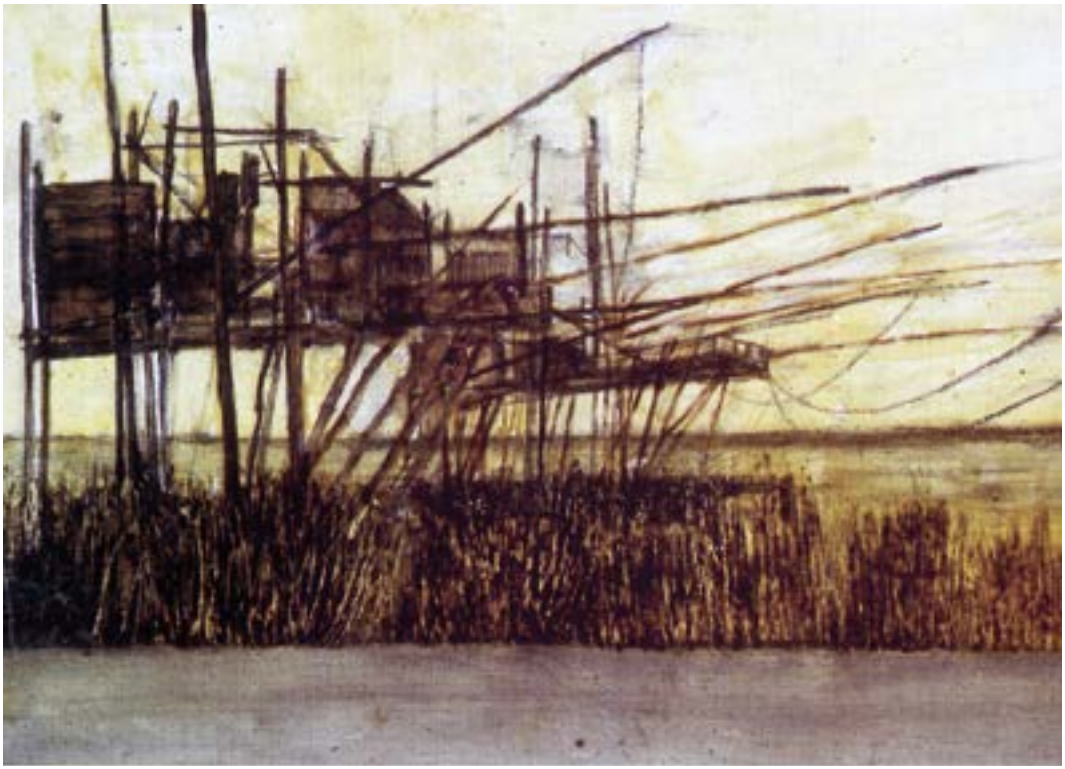
a cura di Franco Rossi

La stagione di Carnevale-Quaresima 1845-1846 è la seconda consecutiva affidata alle capaci mani di Alessandro Lanari, il 'Napoleone degli impresari', come veniva correntemente definito. L'apertura dell'annata teatrale, la sera del 26 dicembre 1845, avviene nel segno di Giuseppe Verdi, stella nascente del firmamento operistico nazionale e oramai ospite fisso del Teatro La Fenice, per il quale ha già scritto in prima assoluta *Ernani*, e per il quale scriverà successivamente *Rigoletto*, *La traviata* e *Simon Boccanegra*. L'evidente preferenza per il Cigno di Busseto (*Giovanna d'Arco* conta dieci recite consecutive) si rafforza con la ripresa di *Ernani* (che inanella ben ventiquattro recite), alle quali si alterna la ripresa di *Adelia* di Gaetano Donizetti (purtroppo con una sola modestissima serata) e la prima assoluta della *Sposa d'Abido* di Giuseppe Poniatowski (un buon successo e otto recite complessive). Ma il dramma più atteso è ancora una volta il lavoro che Giuseppe Verdi da tempo sta pensando proprio per la Fenice, *Attila*, su libretto di Temistocle Solera tratto da una tragedia di Zacharias Werner alla cui scelta non era stato estraneo Andrea Maffei, traduttore della stessa. Saranno 'solo' cinque recite: va detto però che il lavoro viene presentato come ultima opera della stagione (scelta sempre attuata per i lavori di Verdi alla Fenice) e che diventa impossibile proporre ulteriori serate proprio a causa del completamento delle recite previste.

È una stagione che trascorre quindi interamente nel segno di Giuseppe Verdi (trentanove serate su quarantotto complessive), compositore molto gradito al pubblico veneziano e che rappresenta sempre una garanzia di successo anche agli occhi della Presidenza del massimo Teatro veneziano, ben al di là non solo del lavoro di Poniatowski – compositore peraltro dotato di una certa scioltezza e spesso anche di un certo successo – ma anche del ben più celebre (allora come ora) Gaetano Donizetti, anche se presente con uno dei suoi lavori non di prima grandezza e comunque ripreso alla Fenice per la prima e ultima volta, dopo il debutto al Teatro Apollo di Roma avvenuta un lustro prima.

Le prime testimonianze circa la genesi del lavoro lasciano intendere un interesse diretto da parte di Francesco Maria Piave. In una lettera a lui indirizzata da Verdi:

> Mi dirai il prezzo che vorrai, senza complimenti, sine qua non. Amicizia ed interesse son diversa cosa. Se tu mi volessi far scrivere un'opera ti domanderei, e vorrei 30.000 lire etc… Di più bisogna che dica liberamente (e questo sia un segreto… intendi bene segreto) che dovendo noi stare lontani, ed abbisognando talvolta alcuni cambiamenti di versi o di parole o di accenti, op-



Pier Luigi Pizzi, bozzetto per *Attila* al Maggio Musicale Fiorentino, ripreso al Teatro La Fenice nel 1976. Direttore Bruno Bartoletti, regia di Sandro Sequi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

> pure alcune accorciature (perché tu – scusami – volentieri vai talvolta per le lunghe) né volendo né avendo tempo di scrivere le alcune lettere che per questo ti scrissi le altre volte, bisogna che tu lasci a me la facoltà di fare quelle accomodature che crederei opportune.

Sono parole che possono sorprendere, ma solo fino a un certo punto: come non andare con la memoria alle richieste – cortesissime ma anch'esse perentorie – di Verdi ad Antonio Ghislanzoni, quando taglia senza ritegno una larga parte dei versi di *Aida*? Ha poi ragione il musicista: l'amicizia non deve essere confusa con il lavoro, quindi gli affari si trattano a parte, anche concedendo eventualmente molto al poeta *in pectore*. non ne conosciamo il motivo, ma Verdi 'ripiegò' su Temistocle Solera. La nuova scelta approderà addirittura alla stampa specializzata, nel «Pirata», periodico di grande fama: «Fr. M. Piave scriverà pel M.° Verdi i libri della primavera e carnevale 1846, invece del Sig. Solera. In ricambio egli cede a Solera il libro da musicarsi pel prossimo carnevale a Venezia» (ma in realtà sappiamo che Piave interviene in modo non ininfluente anche nella stesura dell'*Attila*, in particolare apportando modifiche al prologo e componendo i versi per la scena finale). Quindi la simpatia tra Verdi e Piave non cessa, e il povero poeta muranese si becca, *more solito*, i consueti rimbrotti, non sempre del tutto piacevoli:

Santuzza Calì, figurino per *Attila* al Teatro La Fenice, 1986. Direttore Gabriele Ferro, regia di Gianfranco de Bosio, scene di Emanuele Luzzati. Archivio storico del Teatro La Fenice.

> E se tu non vi sarai, sarai un Ludro, un porco un gatto un cocodrillo un sorcio.

E, oltretutto, con raro paternalismo Verdi aveva già scritto al proposito a Piave:

> Vedo che sei un bravo figliolo! Bravo, bravo: sei ragionevole, e così va bene. non parliamo più del libro di Venezia, e penseremo a quello che scriveremo.

Nel maggio del 1844 Verdi aveva scritto a Piave una lettera assai importante, perché fa capire la dimensione del lavoro che si voleva compiere: «È tempo che parliamo dell'opera pel Carnevale venturo:

> Mi abbisogna un argomento che vi siano quattro caratteri decisi, belli.

E non sarà un caso se si sia tanto esigenti in questa richiesta. Evidentemente Lanari, che è il vero committente dell'opera, disposto a eseguirla anche altrove se vi fossero stati problemi con la Fenice, desidera di poter contare su una compagnia di canto davvero efficace. Nel progetto per l'appalto presentato alla Fenice, l'impresario propone la De Giuli o la Löwe come prima donna, Guasco come tenore, uno tra Colini, De Bassini, Varesi, Derivis, Badiali come basso-baritono, mentre lascia alla scelta della Presidenza i comprimari. E la Fenice conferma queste intenzioni, optando per Sofia Löwe (che avrebbe cantato pochi mesi prima a Trieste, ma è piazza abbastanza lontana per non creare assuefazione), mentre vengono scartati il baritono Derivis e Badiali e restano in ballo gli altri tre, a loro volta successivamente scartati a favore di Natale Costantini, decisamente uno scalino al di sopra dei colleghi.

Passano cinque mesi e, alla fine di agosto, il libretto è ultimato, inoltrato a Lanari e quindi alla Presidenza della Fenice per i sempre possibili interventi della censura; pochi giorni più tardi (siamo ai primi di settembre) Verdi scrive a Escudier, il suo editore francese, per metterlo al corrente che può finalmente iniziare a scrivere l'opera. Qualche contrasto

Pier Luigi Pizzi, bozzetto per *Attila* al Maggio Musicale Fiorentino, ripreso al Teatro La Fenice nel 1976. Direttore Bruno Bartoletti, regia di Sandro Sequi, scene di Emanuele Luzzati, costumi di Santuzza Calì. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Foto di scena di *Attila* al Teatro La Fenice, 1976. Direttore Bruno Bartoletti, regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (allestimento ripreso dal Maggio Musicale Fiorentino). Archivio storico del Teatro la Fenice.

Foto di scena di *Attila* al Teatro La Fenice, 1986. Direttore Gabriele Ferro, regia di Gianfranco De Bosio, scene di Emanuele Luzzati, costumi di Santuzza Calì. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Foto di scena di *Attila* al PalaFenice, 2004. Direttore Marcello Viotti, laboratorio integrato di regia, scenografia e costume coordinato da Walter Le Moli, Margherita Palli, Vera Marzot del Corso di Laurea Specialistica in Teatro della Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia (© Michele Crosera). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Foto di scena di *Attila* al Teatro La Fenice, 2016. Direttore Riccardo Frizza. Regia di Daniele Abbado, scene di Gianni Carluccio, costumi di Gianni Carluccio e Daniela Cernigliaro. (© Michele Crosera). Archivio storico del Teatro La Fenice.

nasce al momento di decidere se inserire (come vorrebbe la Presidenza) o meno (come vorrebbe Verdi) la banda in scena, operazione gradita all'intendente austriaco e che veniva usata anche per appianare possibili incomprensioni e difficoltà («ma io sono stanco di queste bande in scena», dice Verdi).

I mesi che seguono diventano frenetici e sono decisamente aggravati da una continua malattia reumatica alla schiena che costringe a letto il compositore per molti giorni, mettendolo di malumore; come se non bastasse, ai dolori articolari si aggiunge una fastidiosa gastrite, anche se va detto che qualche volta il compositore vorrebbe indulgere un pochino alla autocommiserazione… Pur tra tanti pensieri e tanti fastidi la composizione procede assai spedita, molto meglio che in tante altre occasioni, e i risultati non possono essere che positivi: la rappresentazione del 17 marzo conosce un successo, sì, ma piuttosto tiepido, accresciutosi invece esponenzialmente nelle successive serate. Ne è consapevole lo stesso Verdi, che infatti scrive a Clara Maffei:

> L'*Attila* ebbe nel complesso esito assai lieto. Applausi e chiamate ve ne furono anche troppe per un povero ammalato. Forse non tutto fu compreso, e si capirà stasera.

Con la contessa della Somaglia diventa assai più ottimista e più positivo:

> L'Attila ebbe esito lietissimo. Vi furono chiamate ad ogni pezzo, ma si applaudì con maggior fanatismo l'intero atto primo. Io speravo molto sul finale secondo e terzo, ma, od io mi sono ingannato od il pubblico non ha capito, perché si applaudì con minor fervore.

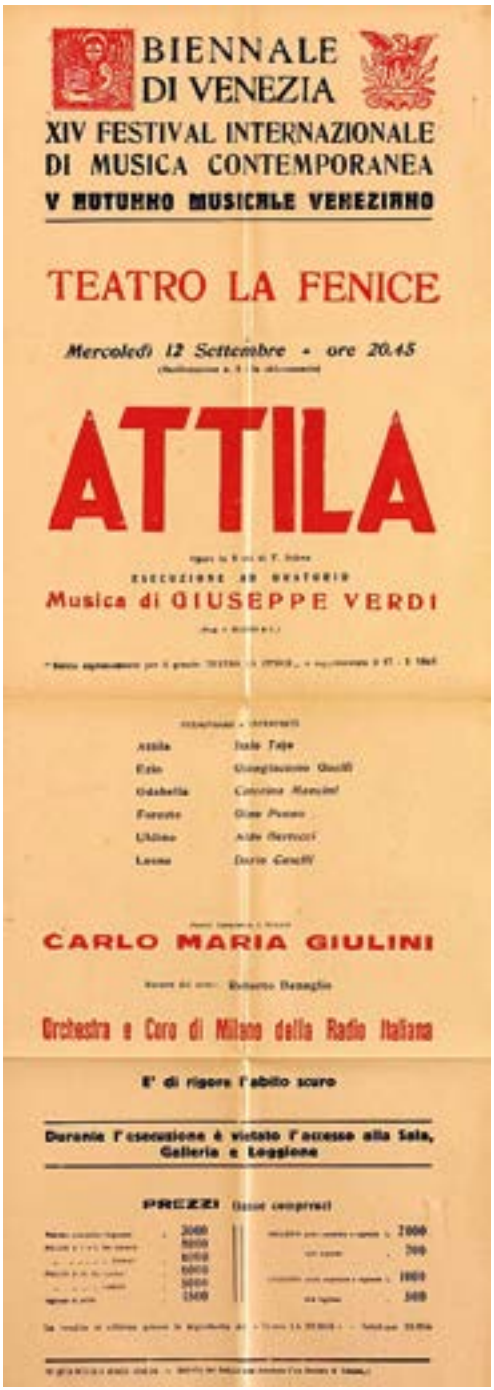
Ma il culmine giunge alcuni giorni più tardi quando Verdi scriverà al conte Opprandino Arrivabene:

> L'*Attila* ha avuto successo lietissimo alla prima sera, ed ha fatto fanatismo alla seconda rappresentazione.

E ancor più dopo la terza serata (alla quale tradizionalmente il compositore aveva l'obbligo di assistere accanto all'orchestra a subire approvazioni e disapprovazioni…). Secondo il giornale «La fama» di Milano il compositore viene accompagnato a casa

> con torcie accese, al suono di eletta banda militare, fra gli stessi evviva, fra gli stessi battimano dei quali eragli stato prodigo al teatro.

Inspiegabilmente l'opera, che pure a Venezia doveva aver suscitato ricordi e simpatie visto l'argomento legato tradizionalmente alla nascita della città, dovrà invece attendere oltre un secolo per essere ripresa alla Fenice.



Locandina per *Attila* al Teatro La Fenice, 1951. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Locandina per *Attila* al Teatro La Fenice, 1976. Archivio storico del Teatro La Fenice.

GRAN TEATRO
LA FENICE

Martedì 27 maggio 1986 - ore 20.30
Venerdì 30 maggio 1986 - ore 18.30
Domenica 1 giugno 1986 - ore 16.00
Mercoledì 4 giugno 1986 - ore 20.30
Sabato 7 giugno 1986 - ore 16.00
Martedì 10 giugno 1986 - ore 20.30

ATTILA

Dramma lirico in un prologo e due atti di Temistocle Solera

GIUSEPPE VERDI

NUOVO ALLESTIMENTO

ATTILA,	SAMUEL RAMEY
EZIO,	WILLIAM STONE
ODABELLA,	LINDA ROARK STRUMMER
FORESTO,	KALLIS KALLIDON
ULDINO,	ALDO BOTTION
LEONE,	GIOVANNI ANTONINI

GABRIELE FERRO

GIANFRANCO DE BOSIO

EMANUELE LUZZATI

SANTUZZA CALI'

GABRIELLA BORNI

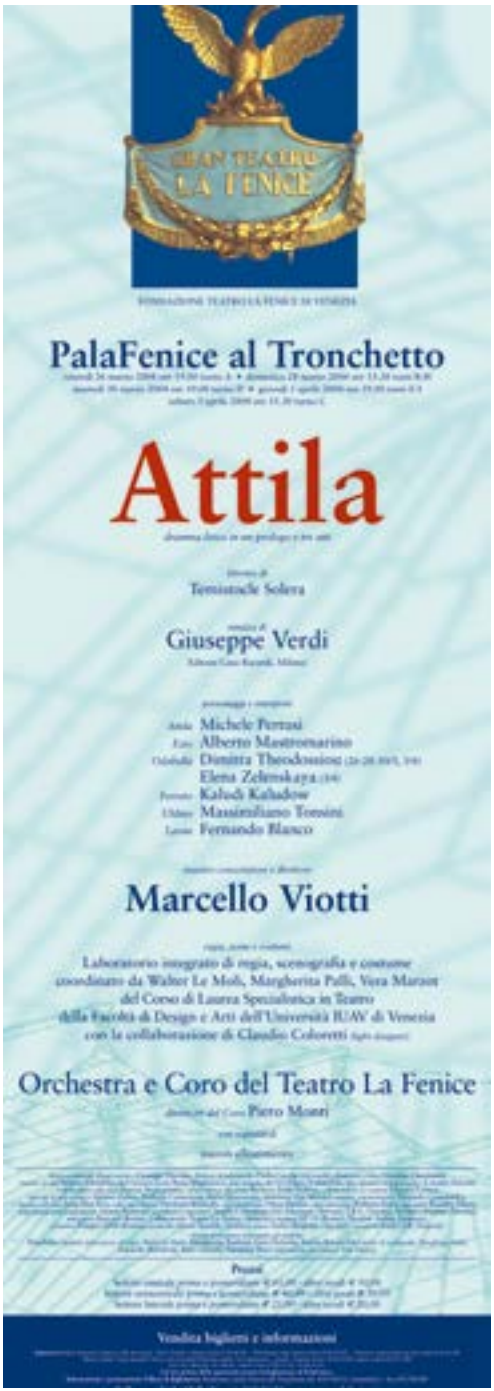
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

FERRUCCIO LOZER

GIULIANO FRACASSO

MARA BORTOLATO

Locandina per *Attila* al Teatro La Fenice, 1986. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Locandina per *Attila* al Teatro La Fenice, 2004. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Locandina per *Attila* al Teatro La Fenice, 2016. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Cronologia

*Attila, 5*ramma lirico in un prologo e tre atti di Temistocle Solera, musica di Giuseppe Verdi
1. Attila 2. Ezio 3. Odabella 4. Foresto 5. Uldino 6. Leone

1846 – Stagione di Carnevale e Quaresima
17 marzo 1846 (5 recite).
1. Ignazio Marini 2. Natale Costantini 3. Sofia Löwe 4. Carlo Guasco 5. Ettore Profili 6. Giuseppe Romanelli – – Dir. orch: Gaetano Mares; M° coro: Luigi Carcano; cost.: Giuseppe Battistini; scen. Giuseppe Bertoja.

1951 – XIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea
12 settembre 1951 (1 recita).
1. Italo Tajo 2. Giangiacomo Guelfi 3. Caterina Mancini 4. Gino Penno 5. Aldo Bertocci 6. Dario Caselli – Dir.: Carlo Maria Giulini; M° coro: Roberto Benaglio; Orchestra e Coro della Radio di Milano.
– In forma di oratorio

1975 – Stagione Lirica 1975-1976
10 gennaio 1976 (6 recite).
1. Boris Christoff 2. Lorenzo Saccomani 3. Maria Parazzini 4. Francisco Ortiz 5. Guido Fabbris 6. Ledo Freschi – M° conc.: Bruno Bartoletti; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Alberto Fassini; Scen. e cost.: Pierluigi Pizzi; All.: Teatro Comunale di Firenze.

1986 – Opera, Balletto e Teatro Musicale
27 maggio 1986 (5 recite).
1. Samuel Ramey 2. William Stone 3. Linda Roark Strummer 4. Kaloudi Kaludov 5. Aldo Bottion 6. Giovanni Antonini – M° conc.: Gabriele Ferro; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Gianfranco De Bosio; Scen.: Emanuele Luzzati (dai bozzetti di Bertoja, Venezia 1846); Cost.: Santuzza Calì.

1987 – Stagione per il bicentenario
8 gennaio 1987 (5 recite).
1. Samuel Ramey 2. William Stone 3. Linda Roark Strummer 4. Veriano Lucchetti 5. Roberto Mazzetti 6. Giovanni Antonini – M° conc.: Gabriele Ferro; M° del coro: Ferruccio Lozer; Reg.: Gianfranco De Bosio; Scen.: Emanuele Luzzati (dai bozzetti di Bertoja, Venezia 1846); Cost.: Santuzza Calì.

2004 – Stagione di Lirica e Balletto 2003-2004
PalaFenice al Tronchetto
26 marzo 2004 (5 recite)
1. Michele Pertusi 2. Alberto Mastromarino 3. Dimitra Theodossiou (Elena Zelenskaya) 4.

Kaludi Kaludow 5. Massimiliano Tonsini 6. Fernando Blanco – M° conc.: Marcello Viotti; M° del coro: Piero Monti; Reg., scen. e cost.: Laboratorio inte grato di regia, scenografia e costume coordinato da Walter Le Moli, Margherita Palli, Vera Marzot del Corso di laurea specialistica in Teatro alla Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia.

2005 – Tournée in Giappone
Otsu, Biwako Hall
7 maggio 2005 (3 recite)
1. Giorgio Surian 2. Paolo Gavanelli 3. Dimitra Theodossiou 4. Kaludi Kaludow 5. Massimiliano Tonsini 6. Fernando Blanco – M° conc.: Maurizio Benini; Reg., scen. e cost.: Laboratorio integrato di regia, scenografia e costume coordinato da Walter Le Moli, Margherita Palli, Vera Marzot del Corso di laurea specialistica in Teatro alla Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia.

2016 – Stagione Lirica e Balletto 2016-2017
9 dicembre 2016 (5 recite)
1. Roberto Tagliavini 2. Julian Kim 3. Vittoria Yeo 4. Stefan Pop 5. Antonello Ceron 6. Mattia Denti – M° conc.: Riccardo Frizza; M° del coro: Claudio Marino Moretti; Reg.: Daniele Abbado; Light Designer, Cost. e Scen.: Gianni Carluccio; Nuovo allestimento.

Giuseppe Verdi (1813-1901) in un'incisione (Achille Frulli, disegnatore-Angiolini, incisore) eseguita in occasione di una ripresa al Comunale di Bologna di *Luisa Miller* (1849) o *Macbeth* (1850).

Venezia città verdiana?

di Franco Rossi

La produzione operistica di Giuseppe Verdi ha inizio il 17 novembre 1839 con *Oberto conte di San Bonifacio*. Con qualche piccolo aggiustamento (quarantaquattro giorni) possiamo quindi affermare che la sua attività sboccia e si consolida lungo tutti gli anni Quaranta del secolo, approdando quindi ai fatidici anni 1848-1849 nei quali venne combattuta la prima guerra di indipendenza italiana. In questo pur breve lasso di tempo (e nonostante la pausa successiva a *Un giorno di regno*) la produzione verdiana conta undici lavori oltre a *Jérusalem*, rifacimento parigino dei *Lombardi alla prima crociata*. La diffusione di questo repertorio fu assai rapida, sostenuta dallo stesso compositore e spesso sollecitata da direttori e impresari teatrali sia presso le più importanti piazze teatrali italiane – tra le quali ovviamente Venezia gode di una posizione di assoluto prestigio – sia anche presso le numerosissime città di provincia. È significativo osservare come la città lagunare si imponga molto rapidamente come una sede molto attenta alla produzione verdiana, sia per il numero complessivo di lavori proposti nei vari teatri veneziani, sia per l'attività di commissione vera e propria sostenuta dalla Fenice, a partire da *Ernani*, proseguendo con *Attila* (negli anni Quaranta) per giungere poi a *Rigoletto*, *La traviata* e *Simon Boccanegra* nel decennio successivo. Sono ben cinque i teatri veneziani che in questo decennio ospitano allestimenti verdiani: oltre alla Fenice (che con undici allestimenti e due commissioni si propone come la sede più rilevante e significativa), il Teatro San Benedetto è molto attento alla produzione del compositore di Busseto, mettendo in scena ben otto lavori, tra i quali pare doveroso sottolineare *Il finto Stanislao* (altrimenti noto con la prima parte del titolo, *Un giorno di regno*) nel 1845, a cinque anni esatti dal suo esordio milanese, scelta che ci costringe a pensare che anche l'opera considerata con una certa leggerezza un fiasco (anche dallo stesso Verdi) abbia avuto una circolazione propria niente affatto spregevole. E d'altra parte era stato proprio lo stesso teatro, pochi mesi prima, a proporre la prima veneziana di un'opera considerata 'delicata' sotto un profilo diplomatico a Venezia, vale a dire quei *Due Foscari* che avrebbero potuto indispettire o addirittura irritare gli eredi della nobile famiglia veneziana e quelli delle altre famiglie coinvolte nella trama, prima fra tutte i Loredan… Terzo in questa graduatoria è il Teatro Apollo, altrimenti noto come Teatro di San Luca o di San Salvador alla sua nascita (era sostanzialmente equidistante dalle due parrocchie) e oggi come Teatro Goldoni. L'Apollo si affaccia tardi alla parabola verdiana: sarà solo nel 1846 che verranno messi in scena *I due Foscari* ed *Ernani*, nell'anno successivo verrà ripreso l'*Attila* feniceo e ancora una volta *Ernani*; più tardi, nello stesso anno, sarà invece la

volta di *Giovanna d'Arco* e, interessante prima veneziana, di *Alzira*. Fanalini di coda, in questa graduatoria, il Teatro di San Samuele e, stranamente, il Malibran, il primo con *Ernani* nel settembre del 1847, ripreso poi in dicembre, e il secondo con il solo *Nabucco* nell'*autunnino* del 1844 che segna la riapertura del teatro dopo oltre un lustro di chiusura.

Dunque tranne *Oberto* e *Jérusalem* tutte le opere verdiane scritte prima del 1848 approdano a Venezia, naturalmente con una frequenza ben diversa l'una dall'altra: sono ben otto gli allestimenti per *Ernani*, quattro per il *Nabucodonosor* e altrettanti per *I lombardi alla prima crociata*, tre per *Attila*, *I due Foscari* e *Giovanna d'Arco*, e una sola volta per *Alzira*, *Il finto Stanislao* e *Macbeth*. Ovviamente la questione solleva aspetti meramente statistici, dal momento che le opere scritte per prime avevano una probabilità maggiore di essere messe in scena, quelle scritte a ridosso della guerra (è il caso di *Macbeth*, ad esempio) mancavano del tempo necessario per poter essere riprese. Anche se calcolassimo un rapporto tra l'anno nel quale ciascuna opera venisse allestita a Venezia e il fatidico '48 le sorprese non sarebbero sconvolgenti, ma presenterebbero pur sempre un qualche interesse: *Ernani* resta di gran lunga il lavoro più frequente (e quindi più gradito), ma *Attila* con i suoi tre allestimenti vanta una presenza di assoluto rilievo, mentre *I lombardi* e il *Nabucco*, pur con quattro allestimenti ciascuno, scendono significativamente in questa ideale graduatoria, superati da *Giovanna d'Arco* (ben tre allestimenti, uno dei quali all'Apollo, ma in soli tre anni). Inevitabilmente ultimi saranno *Alzira* (ma non era stato lo stesso Verdi a scrivere di lei che «quella è proprio brutta»?) e il fallimentare (sempre a detta di Verdi) *Il finto Stanislao*.

Ernani (1844) 8 – 1,6
Attila (1846) 3 – 1,5
Macbeth (1847) 1 – 1,00
Giovanna d'Arco (1845) 3 – 0,75
I lombardi alla prima crociata (1843) 4 – 0,666
I due Foscari (1844) 3 – 0,6
Nabucodonosor (1842) 4 – 0,57
Alzira (1845) 1 – 0,25
Il finto Stanislao (1840) 1 – 0,125

Rassegna stampa veneziana della prima assoluta di *Attila*

L'opera del maestro Verdi cominciò co' più splendidi auspici. Il prologo non per nulla mosse, ma agitò gli animi, gli accese del più vivo entusiasmo. Ha in esso una bella cavatina, detta anche con grande maestria ed espressione dalla Löwe, un grandioso duetto fra due bassi il Marini e il Costantini; un coro di eremiti, seguito da un magnifico pezzo instrumentale in cui con mirabile artifizio di suoni è imitato il destarsi della natura in sul mattino; né potrebbe significarsi a parole la profonda impressione prodotta in specie da questa ingegnosissima armonia degna del più grande maestro. Il prologo quindi si chiude con la cavatina del Guasco, accompagnata da un coro d'uomini e di donne, d'un motivo piuttosto facile, e leggiero, ma che s'accorda acconciamente alle parole e alla popolare espressione. A tutti questi luoghi

cantanti e maestro furono, non si può dire con quale fragore d'applausi e di acclamazioni festeggiati; e quegli, prima con gli altri, poi solo dovette più volte mostrarsi alla fine sul palco. Nel rimanente dell'opera meno prosperi splendettero gli auspici. Ben s'applaudì ad una romanza soavissima di melodia della Löwe; piacque un largo di bella e dotta fattura nel prim'atto, e il ricco e vario lavoro del finale del secondo; ma l'effetto della musica fu meno vivo e gli applausi e le chiamate al maestro non furono universali. Il terzo atto terminò nel più sconfortante silenzio nonostante il maestro avesse collocato i cantanti nel miglior loro lume e avesse dato ogni possibile rilievo alla particolare abilità di ciascuno.
(«Gazzetta privilegiata di Venezia», 18 marzo 1846, in Appendice)

Gran Teatro La Fenice – L'*Attila*, poesia di Temistocle Solera, musica di Giuseppe Verdi – Nel breve corso di quattro mesi abbiam veduto rinnovarsi due assalti di questo formidabile conquistatore del quinto secolo, se non che nel primo ci sorprese qual flagello delle nostre povere orecchie con un frastuono del diavolo, e nel secondo, mutando strategia, si presentò per addolcirle con dolci melodie, se non nuove e peregrine. Tutti due però partirono da libretti, ne quali la minor critica che si potrebbe far a' loro autori, sarebbe quella di aversi fatto un Attila tutto proprio, un vero *lion* del giorno, gentile e garbato col sesso femminino, tanto da fargli cedere ad esso persino la propria spada, quella spada che gli Unni adoravano qual arma datagli da Marte, sprezzante e burbanziero col sesso mascolino, inetto e disadatto ad agire, e più, di tal buona pasta, semplice e credenzone, da farsi trucidare dalla stessa sua spada, non già quando ritornò dalla Panonia con l'esercito vittorioso, ma impaurito e sopraffatto da Leone sotto le mura di Roma. La storia è molto bene conservata; ma alla storia non devesi guardare: le licenze de' poeti son tali e tante, da far perfino de' versi di ogni specie, da ritenersi che più mani vi abbiano collaborato… Ma passiamo alla musica, dacché de' libretti che annotano nel vicino ruscello brulicano i raggi della luna, sarebbe tempo sciupato parlarne.
Il Verdi seppe da tal mondezzaio trar molte gemme, e difatti una gemma inestimabile puossi dire il prologo intero, composto dell'animata cavatina della Löwe, e grandioso duetto tra i bassi Marini e Costantini, del bel coro degli eremiti che precede un bellissimo pezzo di musica istrumentale che dinota l'acquetarsi d'un turbine e il farsi del mattino sereno, pezzo che taluno di buona memoria vorrebbe ricordare nel *lever du soleil* del David. Infine dell'aria di sortita del Guasco accompagnata da cori, di facile andamento, la quale termina con una gentile invocazione ad Aquileia, i cui versi introdotti dal Maffei corrispondono alla bellezza della musica popolare. Peccato che a tanto grandioso incominciamento non susseguitino tre atti rispondenti. Non è che qua e là, specialmente nell'istrumentazione e nel finale dell'atto primo, non vi si scorga il valente maestro, ma i motivi in generale sono troppo comuni, taluni di già uditi, sì che difettano di fantasia e novità. Né una migliore esecuzione della prima sera poté nel progresso delle rappresentazioni far cangiar il primo giudizio, ed a questo attenendoci, ci è d'uopo confessare che l'*Attila*, anche meglio ancora cantato non ha di veramente sublime che il prologo: il rimanente potrà non dispiacere, ma non mai posare sulla fronte dell'autore del *Nabucco* una nuova corona, abbenché non abbian mancato applausi e vive dimostrazioni di soddisfazione e contentamento.
(«Il Vaglio», Venezia 21 marzo 1846)

Occhialino teatrale – Dietro le voci favorevoli seminate, o tese, come volete, per la città, in seguito agli annunzi del giornalismo lombardo che l'*Attila* del Verdi sarebbe riuscita la più bell' opera di questo Maestro, anche coloro che malati di scetticismo, sono ritrosi a dar fede agli elogi precursori de' Fogli, recarono stassera, martedì, al Teatro della Fenice la speranza, o meglio il bisogno della speranza che colà si sarebbero provate di quelle impressioni profonde, di quei commovimenti, di quei deliri, da cui le nostre atmosfere teatrali sono svezzate, dopo quelli che vi si aggirarono alle rappresentazioni del *Nabucco*, dei *Lombardi* e dell'*Ernani*, che segna una freschezza di arte, una superiorità artistica, per dir meglio, si rivela in tutto poi questo musicale lavoro. Quello sforzo doveva essere scambiato per vera ispirazione e produrre quello che dicesi effetto, come avvenne nel Prologo specialmente, dove le reminiscenze della ispirazione della natura, sono più naturali e più elaborate. Tra gli altri pezzi che furono vivamente applauditi, meritano menzione, mi pare, la sortita del Marini (Attila) la cavatina della Löwe (Odabella), un duetto tra Marini e Costantini (Ezio), la cavatina del Guasco (Foresto), e soprattutto un bel lavoro di melodia imitativa, di finita istrumentazione: un preludio che dipinge coi suoni il nascere dell'aurora, il mite e digradato rosseggiare di essa sulle acque e sulle povere isolette della primitiva Venezia. Vi senti il primo muover dell'alba, il primo trillare degli aquatici uccelli sui canneti delle paludi; il primo ventarello dell'alba e il bacio delle acque ai lidi deserti, il primo guizzo della luce sulle acque tremolanti della marina, il lento avanzarsi e il diffondersi di essa sulla ridestata natura all'apparire del disco infocato del sole mezzo nascosto dall'orizzonte delle acque. Per incidenza qui va lodata la scena del bravo pittore ch'ebbe plauso e chiamata. Tra i pezzi degli altri Atti che furono però men vivamente applauditi, va ricordato un duetto tra il tenore e la donna e il finale del primo Atto. L'opera peraltro qua e là ebbe qualche segno di disapprovazione, e segnatamente nel largo del finale del secondo Atto dove le voci non velate da alcuna istrumentazione, non s'uniano con bell'effetto, forse per colpa degli esecutori. L'*Attila* insomma è opera che farà il giro de' teatri d'Italia e verrà applaudita (benedetto verbo che non ha definizione) verrà applaudita poco o molto secondo la valentìa de' cantanti. Qui, sebbene la voce di Guasco forse talora indisposta e quella di Costantini malata, l'opera fu spalleggiata dai bravi esecutori, in ispezieltà dal Guasco stesso in alcuni momenti in cui poteva far uso della sua voce indisposta e svolgerne tutta la simpatia; più ancora jn ispezieltà dalla Löwe che trionfò veramente con quella sua bella giovinezza guerriera, in quel costume cosi seducente, e di così bella verità storica che ricordava il passaggio delle costumanze romane nei veneti paesi a quelle del medio evo.
(«Il Gondoliere», 21 marzo 1846)

Cronologia verdiana a Venezia tra 1842 e 1848

1842, 26 dicembre – Teatro La Fenice
Nabucodonosor (prima rappresentazione a Venezia) – 23 repliche.
Nabucodonosor: Cesare Badiali; Ismaele: Enrico Rossi; Zaccaria: Giuseppe Miral; Abigaille: Sofia Löwe; Fenena: Almerinda Granchi; Gran Sacerdote: Francesco de Kunert; Abdallo: Stefano Gallinari; Anna: Laura Saini – I vl e dir. d'orch: Gaetano Mares; M° al cemb e istr. del coro: Luigi Carcano; Scen.: Pietro Venier; amministrazione della Società.

1843, 26 dicembre – Teatro La Fenice
I lombardi alla prima crociata (prima rappresentazione a Venezia) – 17 repliche.
Arvino: Giovanni Banner; Pagano: Antonio Superchi; Viglinda: Laura Saini; Giselda: Sofia Löwe; Pirro: Settimio Rosi; Priore: Giovanni Rizzi; Acciano: Andrea Bellini; Oronte: Domenico Conti (Geremia Bettini).

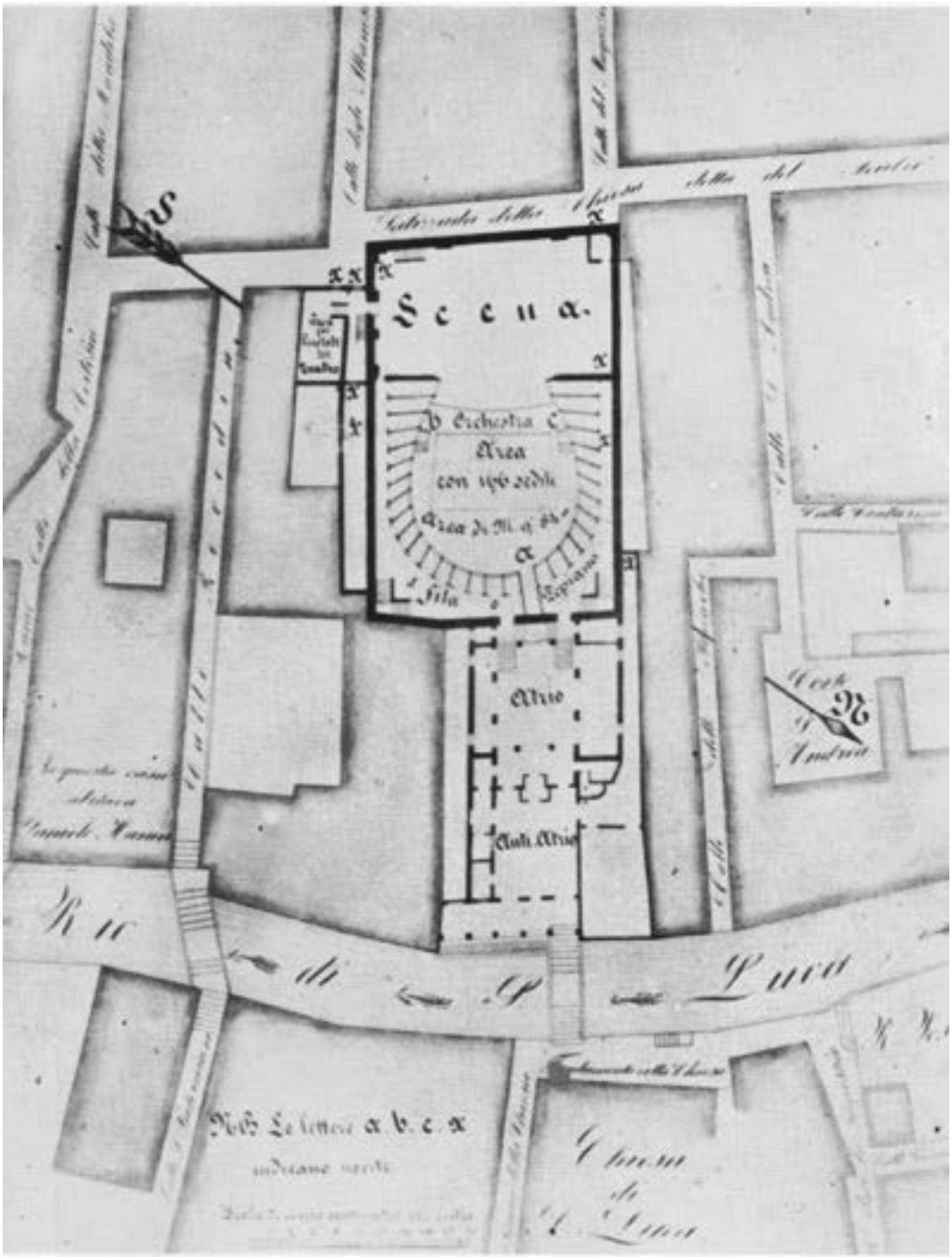
1844, 9 marzo. Teatro La Fenice
Ernani (prima rappresentazione assoluta) – 10 repliche.
Ernani: Carlo Guasco; Don Carlo: Antonio Superchi; Don Ruy Gomez de Silva: Antonio Selva; Elvira: Sofia Löwe; Giovanna: Laura Saini; Don Riccardo: Giovanni Lanner; Jago: Andrea Bellini – I vl e dir. d'orch.: Gaetano Mares; M° al cemb e istr. del coro: Luigi Carcano; Scen.: Pietro Venier; Vest.: Abramo Lattes; Dir. della scen.: Francesco Bagnara; amministrazione della Società.

1844, 8 aprile – Teatro San Benedetto
Nabucco.
Nabucco: Filippo Coletti; Abigaille: Teresa Brambilla; Zaccaria: Antonio Selva; Fenena: Laura Brambilla – Dir. e impresario: Antonio Gallo.

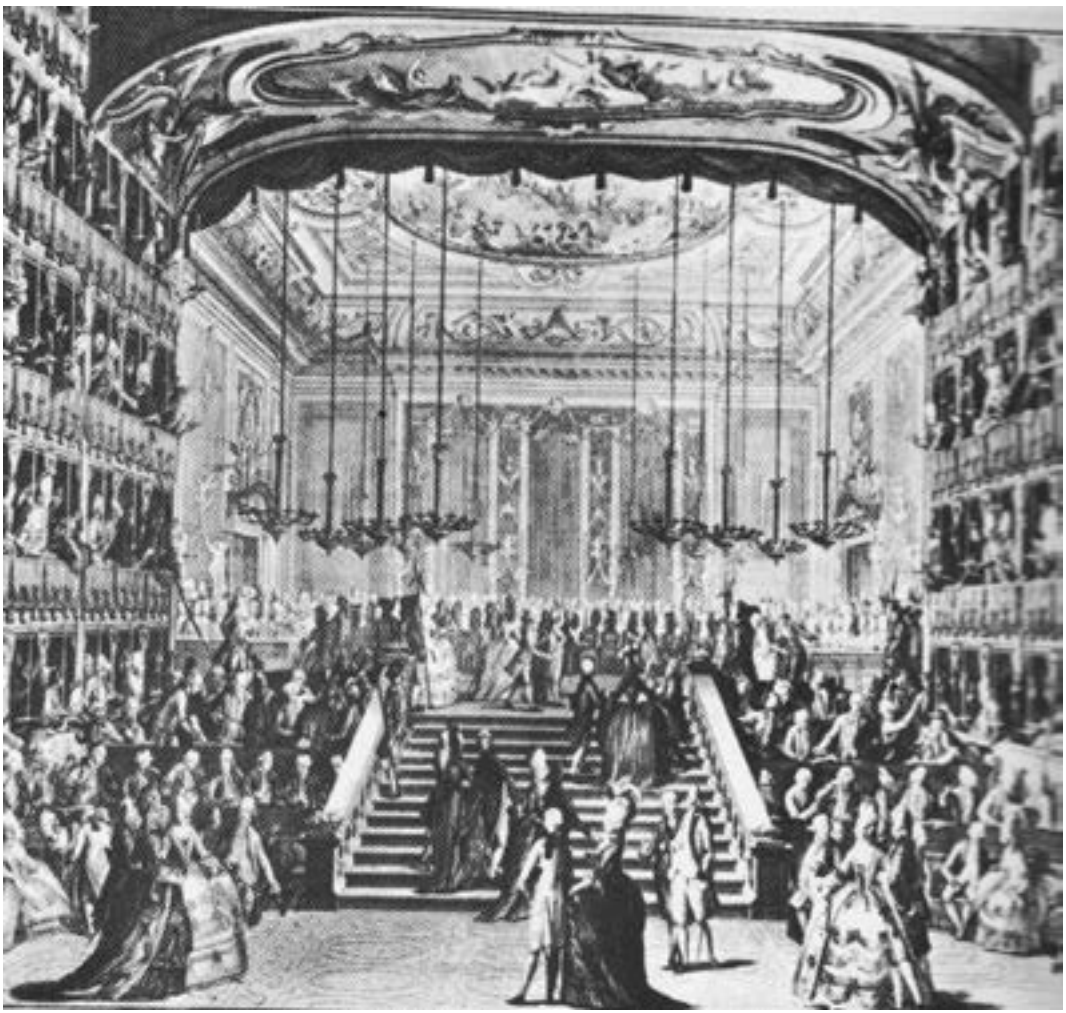
1844, 8 aprile – Teatro La Fenice
I lombardi alla prima crociata – 5 repliche.
Arvino: Giovanni Lanner; Pagano: Pietro Balzar; Viclinda: Lucia Giglioli; Giselda: Erminia Frezzolini; Priore: Giovanni Rizzi; Acciano: Giuseppe Torre; Oronte: Antonio Poggi; Sofia: Marietta Mar; Pirro: Settimio Rosi – I vl e dir. d'orch: Gaetano Mares; M° al cemb e istr. del coro: Luigi Carcano.

1844, 15 maggio – Teatro San Benedetto
Ernani.
Ernani: Gaetano Fraschini; Elvira: Teresina Brambilla; Don Carlo: Filippo Coletti; Silva: Antonio Selva – Scen.: Bertoja.

1844, novembre – Teatro Malibran
Nabucco.



Pianta del Teatro Apollo (E. Uberti, 1868). Da: Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974.



La sala del Teatro San Benedetto con apparato scenico di Antonio Mauro per le feste in onore dei Duchi del Nord nel 1782.(Inc. A. Baratti). Da: Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974.

1845, 24 marzo – Teatro San Benedetto
Ernani – rappresentazione unica per malattia dei due protagonisti.
Elvira: G. Bortoletti; Ernani: Emilio Pancani – Dir. e impresario: Antonio Gallo.

1845, 30 marzo – Teatro San Benedetto
I due Foscari (prima rappresentazione a Venezia)
Lucrezia: G. Bortoletti; Doge: Cesare Badiali; Emilio Pancani – Dir. e impresario: Antonio Gallo.

1845, 11 ottobre – Teatro San Benedetto
Il finto Stanislao.

1845, 26 dicembre – Teatro La Fenice
Giovanna d'Arco (prima rappresentazione a Venezia)
Carlo VII: Carlo Guasco; Giovanna: Sofia Löwe; Giacomo: Natale Costantini; Delil: Ettore Profili; Talbot: Giuseppe Romanelli – I vl e dir. d'orch: Gaetano Mares; M° al cemb e istr. del coro: Luigi Carcano; Scen.: Giuseppe Bertoja.

1846, 4 gennaio – Teatro La Fenice
Ernani – 16 repliche.
Ernani: Carlo Guasco; Don Carlo: Natale Costantini; Don Ruy Gomez da Silva: Ignazio Marini (Luigi Dalla Santa); Elvira: Sofia Löwe; Giovanna: Faustina Piombanti; Don Picardo: Ettore Profili; Jago: Giuseppe Romanelli – I vl e dir. d'orch.: Gaetano Mares; M° al cemb e istr. del coro: Luigi Carcano; Scen.: Giuseppe Bertoja.

1846, 13 aprile – Teatro San Benedetto
Nabucco.
Nabucco: Pignoli; Abigaille: Borger; Zaccaria: Federico Gallo Tomba; Fenena: Heiber; Ismaele: Giovanni Battista Zoni – Impresario: Gritti.

1846, 17 marzo – Teatro La Fenice
Attila (prima assoluta) – 5 repliche.
Attila: Ignazio Marini; Ezio: Natale Costantini; Odabella: Sofia Löwe; Foresto: Carlo Guasco; Uldino: Ettore Profili; Leone: Giuseppe Romanelli – I vl e dir. d'orch.: Gaetano Mares; M° al cemb e istr. del coro: Luigi Carcano; Scen.: Giuseppe Bertoja.

1846, 9 settembre – Teatro Apollo
I due Foscari – 3 repliche.
Lucrezia: Giovannina Brunn; Jacopo: Gaetano Nerozzi; Doge: Vincenzo Morino; Loredano: Vincenzo Caspani.

1846, 3 ottobre – Teatro San Benedetto
I lombardi alla prima crociata – 11 repliche.
Giselda: Giuseppina Rossetti; Tenore: Carlo Liveran; Basso: Giovanni Zucchini.

1846, 3 dicembre – Teatro Apollo
Ernani – 2 repliche.
I nomi degli interpreti non figurano nella «Gazzetta di Venezia».

1847, 11 febbraio – Teatro La Fenice
I due Foscari – 6 repliche.
Francesco Foscari: Cesare Badiali; Jacopo Foscari: Luigi Ferretti; Lucrezia Contarini: Emilia Goggi; Jacopo Loredano: Francesco De Kunert; Barbarigo: Angelo Zuliani; Pisana: Maria De Rosa Zambelli; Fante: Carlo Crosa – I vl e dir. d'orch: Gaetano Mares; M° al cemb e istr. del coro: Luigi Carcano.

1847, 8 aprile – Teatro Apollo
Attila.
Angelica Petrettini; Antonio Palma (tenore); Attila: Arnoux – Dir.: Antonio Gallo; M° del coro: Luigi Carcano.

1847, 22 aprile – Teatro Apollo
Ernani.
Elvira: Sofia Cruvelli; Don Carlo: Lovato; Silva: Antonio Antonucci; Ernani: Antonio Palma.

1847, 20 settembre – Teatro San Samuele
Ernani.
Non pervenuti i nomi degli interpreti.

1847, 21 settembre – Teatro La Fenice
Giovanna d'Arco – 3 repliche.
Carlo VII: Raffaele Mirate; Giovanna: Annetta De La Grange; Giacomo: Achille De Bassini; Delil: Angelo Zuliani; Talbot: Eugenio Monzoni – I vl e dir.: Gaetano Mares; M° al cemb e istr. dei cori: Luigi Carcano.

1847, 17 ottobre – Teatro San Benedetto
I lombardi alla prima crociata.
Giselda: Adele Rossetti-Rebussini; Oronte: Geremia Bettini; Pagano: Scappini; Arvino: Mercuriali – dir.: Antonio Gallo; Impresario: Cambiaggio.

1847, Teatro Apollo
Giovanna d'Arco.
Giovanna: Arrigotti; Tenore: Miraglia.

1847, 7 dicembre – Teatro San Samuele
Ernani.
Non pervenuti i nomi degli interpreti.

1847, 4 dicembre – Teatro Apollo
Alzira (prima rappresentazione a Venezia)
Signora Arrigotti; Tenore: Corrado Miraglia; Baritono: Teodoro Smitter – Impresa Gritti.

1847, 26 dicembre – Teatro La Fenice
Macbeth (prima rappresentazione a Venezia)
Macbeth: Felice Varesi; Banco: Fulvio Rigo; Lady Macbeth: Annetta De La Grange; Dama di Lady Macbeth: Maria Zambelli De Rosa; Macduff: Antonio Palma; Malcolm: Angelo Zuliani; Domestico: Andrea Bellini; Medico: Eugenio Monzani; Sicario: Giuseppe Tona – I vl e dir. d'orch: Gaetano Mares; M° al cemb e istr. dei cori: Luigi Carcano; Scen.: Giuseppe Bertoja; Impresa Giovanni Battista Lasina.

1848, 15 novembre – Teatro La Fenice
Accademia a beneficio patrio, con *Macbeth* (La patria tradita) e *Attila* (finale atto II).

1848, 26 dicembre – Teatro San Benedetto
Attila.
Non pervenuti i nomi degli interpreti.

La sala del Teatro La Fenice dopo il restauro del 1854 (Inc. G. Pividor). Da: Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974.

«Benedetti corni!»

Pietro Rivaglia, figurino di Attila per un'imprecisata rappresentazione al Teatro alla Scala di Milano.

«Ho bisogno d'un favore – d'una Romanza con recitativo e due strofette l'argomento sarà un amante che si lagna dell'infedeltà dell'amata (robe vecchie!) farai 5 o 6 versi di Rec. poi due quartine in versi ottonarj: ogni due versi vi sia il tronco che così è più facile… Ti raccomando siano patetici e piangolosi: farai dire a quell'imbecille d'amante che egli avrebbe data la sua porzione di paradiso e ch'Ella la [*sic*] riccompensato con… Corna… Evvivano sempre i corni: Benedetti!… Oh se… potessi vorrei farne sempre!…».
(Estratto dalla lettera di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave, Milano, 16 agosto 1846)

Gioachino Rossini, con una lettera del 21 luglio 1846, chiese a Verdi una nuova romanza per il tenore Nicola Ivanoff, che l'avrebbe cantata in occasione della ripresa di *Attila* al Teatro Grande di Trieste. Verdi accettò, e incaricò Piave di stendergli i versi. Ivanoff cantò la romanza «Sventurato! alla mia vita» (III; 1) sia a Trieste (28 settembre 1846) che al Teatro Regio di Torino (26 dicembre 1848). Verdi non amava compiacere i cantanti che gli chiedevano arie sostitutive, ma in questo caso, essendo Rossini a chiederglielo, non poté dire di no; nella missiva per il librettista veneziano redatta a Milano il 16 agosto 1846, il compositore sembra sfogare il suo malumore, scrivendo un po' di fretta, non preoccupandosi di qualche errore di ortografia (evidentemente, per questa lettera non si è valso delle correzioni della sua Giuseppina!), e lasciandosi andare a confidenze che poteva condividere soltanto con l'amico Piave, sempre al corrente di quelle spedizioni cui alludono le corna.

Biografie

Sebastiano Rolli
Direttore. Ha studiato Musica da camera e composizione al Conservatorio di Parma e Milano e Drammaturgia musicale con Marcello Conati. Ha iniziato giovanissimo la sua carriera di direttore d'orchestra, distinguendosi come uno degli interpreti più interessanti della sua generazione. Collabora con orchestre di importanti teatri e istituzioni quali Teatro La Fenice, Maggio Musicale Fiorentino, Arena di Verona, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Bellini di Catania, Teatro Lirico di Cagliari, Teatro Nazionale di Atene, Opera di Tel-Aviv, Fondazione Arturo Toscanini di Parma, Orchestra Gioachino Rossini di Pesaro, Orchestra della Radio Nazionale di Bratislava, Orchestra Nazionale del Perù, Orchestra della Radio Nazionale di Dublino, Orchestra Nazionale di Tenerife, Orchestra Nazionale del Messico. Ha inciso titoli in prima esecuzione moderna di Donizetti e Bellini. Ha curato la prima esecuzione assoluta di partiture verdiane, donizettiane e belliniane in edizione critica collaborando regolarmente con i Festival Verdi di Parma, Donizetti di Bergamo e Bellini di Catania. Affianca l'attività interpretativa a quella della ricerca musicologica applicata alla prassi esecutiva. Collabora con la pagina della cultura di importanti testate giornalistiche; svolge un'intensa attività di conferenziere e divulgatore. Tra le sue numerose pubblicazioni, due studi critici: *Giuseppe Verdi. I maestri del melodramma* e *Giuseppe Di Stefano. I suoi personaggi* (Azzali Editore). Tra gli impegni più recenti si segnalano: *Don Carlo all'Opera Nazionale di Sofia;* un gala verdiano al Teatro Regio di Parma*; I Capuleti e i Montecchi* a Magdeburgo, Como, Reggio Emilia, Cremona, Pavia. Alla Fenice ha diretto *I due Foscari* (2023) e *I lombardi alla prima crociata* (2022).

Leo Muscato
Regista. Nato a Martina Franca, ha studiato regia presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. La sua carriera, attiva sia nell'opera che nella prosa, conta oltre ottanta messe in scena. Ha collaborato con alcuni dei teatri d'opera più prestigiosi al mondo, tra cui Scala, Opera di San Francisco, Theater Bonn, Greek National Opera, Opéra de Monte-Carlo, Maggio Musicale Fiorentino, Malmö Opera, ABAO di Bilbao, San Carlo di Napoli, Opera di Roma, Comunale di Bologna, Regio di Torino, Regio di Parma, Petruzzelli di Bari, Lirico di Cagliari e Ponchielli di Cremona. Ha inoltre firmato produzioni per il Festival della Valle d'Itria, il Festival di Musica Antica di Innsbruck e il Macerata Opera Festival.

Nel campo della prosa, i suoi spettacoli sono stati prodotti dai Teatri Nazionali di Torino, Genova, Toscana e Veneto, oltre che dai Teatri Stabili di Bolzano, Parma, Marche e Prato. Altri spettacoli sono stati prodotti dal Teatro Greco di Siracusa, il Festival Shakespeariano di Verona e il Vereinigte Bühnen Bozen. Nel corso della sua carriera ha ricevuto importanti riconoscimenti, tra cui: miglior regista teatrale, assegnato dall'Associazione Nazionale dei Critici Teatrali; Premio Abbiati come miglior regista d'opera; International Opera Awards – Opera Star come miglior regista; Premio Internazionale Ivo Chiesa come miglior regista d'opera. Dal 2005 al 2009 è stato direttore artistico della Compagnia Leart Teatro, mentre dal 2019 al 2022 ha ricoperto lo stesso ruolo per la Compagnia di Luigi De Filippo. Ha insegnato presso la Scuola Holden di Torino, il DAMS di Torino, lo IUAV di Venezia, la Paolo Grassi di Milano, la Scuola di Recitazione del Teatro Stabile delle Marche, l'Accademia dell'Opera di Verona, l'Accademia Verdiana di Parma e la Scuola dell'Opera del Teatro Comunale di Bologna. Nel 2024 ha inaugurato la stagione dell'Opera di San Francisco con *Un ballo in maschera* e nello stesso anno ha aperto la stagione della Scala con *La forza del destino*. Alla Fenice allestisce *L'Africaine* di Giacomo Meyerbeer (2013).

Federica Parolini

Scenografa. Studia scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera dove si laurea nel 2007. Debutta nel 2006 al Festival di Montepulciano, da allora lavora nei principali teatri e festival d'opera Italiani. Dal 2012 con Leo Muscato progetta allestimenti di opera lirica e teatro di prosa. Le scene di *Agnese* di Ferdinando Paër al Teatro Regio di Torino vincono nel 2019 il premio Abbiati. Inaugura con *La forza del destino* la stagione 2024-2025 del Teatro alla Scala di Milano. Collabora con registi provenienti da diversi ambiti: Francesco Micheli, Alice Rhorwacher, Frederic Wake Walkers, Stefania Panighini, Giorgia Guerra, Teatri alchemici. Dal 2013 alcune produzioni la vedono impegnata in diversi teatri europei e internazionali: Vienna, Bonn, Bilbao, Montecarlo, San Francisco. Oltre alla scenografia si interessa e partecipa a progetti sperimentali sul linguaggio dell'opera lirica, progetta percorsi installativi, collabora alla realizzazione di festival interdisciplinari e realizza illustrazioni. Del 2021 è la mostra *Carlo Aymonino, Fedeltà al tradimento*, a Milano in Triennale di cui cura il progetto di allestimento, così come cura per l'Accademia Carrara di Bergamo l'esposizione *Tutta in voi la luce mia. Pittura di storia e Melodramma* e per il Parco Archeologico del Colosseo e il MARTA di Taranto, *Penelope*.

Silvia Aymonino

Costumista. Nata a Roma, ha iniziato la sua carriera ancora giovanissima. Dopo una prima esperienza al Festival dei Due Mondi con Diane Von Fürstenberg, nel 1985 entra presso la sartoria Tirelli dove Gabriella Pescucci le affida elaborazioni, tinture, invecchiamenti e ricami del film *Il nome della rosa*. Rimane alla sartoria Tirelli fino al 1994, e in quegli anni ha la fortuna di collaborare coi maggiori costumisti italiani e stranieri, come Piero Tosi, Maurizio Millenotti, Paul Brown e Pier Luigi Pizzi, accompagnandoli, a livello nazionale e internazionale, in scena o sul set. Nel decennio successivo concentra il suo lavoro nell'ambito dell'opera lirica, firmando alcune produzioni teatrali e girando i più importanti teatri

d'Italia e del mondo come assistente, principalmente di Hugo de Ana e Giovanna Buzzi, ma partecipa anche a produzioni cinematografiche italiane e straniere, come assistente di Maurizio Millenotti, Alessandro Lai e Alberto Spiazzi. Nel 2006, sempre con Gabriella Pescucci e grazie all'incontro con Marco Balich, inizia una carriera legata ai grandi eventi, in particolare alle Cerimonie Olimpiche. Nel 2020 ha vinto la XXXIX edizione del Premio Abbiati per i migliori Costumi con *Agnese* di Ferdinando Paër. Tra i registi con cui collabora o ha collaborato si ricordano Leo Muscato, Valentina Carrasco, Lorenzo Mariani, Jacopo Spirei, Massimo Popolizio, Damiano Michieletto, Luca Ronconi e Francesco Micheli.

Alessandro Verazzi

Light designer. Dal 2000 lavora come *lighting designer* per diversi teatri, tra cui Scala (ha aperto la stagione 2024 con *La forza del destino*), Fenice, Massimo di Palermo, Regio di Parma, Sferisterio di Macerata, Rossini Opera Festival, Regio di Torino, Piccolo Teatro di Milano, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Lirico di Cagliari, Petruzzelli di Bari, Opera di San Francisco, Opéra di Monte-Carlo, Opera di Malmo, Opera National de Lorraine a Nancy, Opera di Bilbao, Greek National Opera di Atene, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Teatro Pergolesi di Jesi, Teatro Sociale di Como. Ha collaborato con registi quali Muscato, Sinigaglia, Micheli, Binasco, Grazini, Talevi, Rifici, Colucci, Garattini, Zedda, Gamba, Renga, Ferrini e Cortellazzo Wiel. Dal 2016 ha illuminato *Le Cirque with the World's Top Performers*, con i migliori acrobati e *performer* del *nouveau cirque*. Tra il 2000 e il 2009 è stato direttore tecnico e degli allestimenti della compagnia teatrale ATIR di Milano e, tra il 2006 e il 2009, del Teatro Ringhiera di Milano. Svolge inoltre attività didattica: nel 2010 insegna *lighting design* presso l'Accademia delle Belle Arti di Brera a Milano, dal 2007 al 2010 presso la stessa università tiene il corso di illuminotecnica. Dal 2014 è docente di *lighting design* alla Nuova Accademia di Belle Arti NABA di Milano.

Michele Pertusi

Basso, interprete del ruolo di Attila. Nato a Parma, è uno degli interpreti più acclamati del panorama lirico mondiale. Tra i suoi numerosi e prestigiosi premi: Grammy Award per la registrazione di *Falstaff* (ruolo del titolo) con la London Symphony e Sir Colin Davis, Gramophone Award per la registrazione del *Turco in Italia* con Riccardo Chailly. Negli ultimi anni si è affermato come interprete di riferimento di ruoli verdiani quali Attila, Filippo II in *Don Carlo*, Procida in *Les vêpres siciliennes*, Fiesco in *Simon Boccanegra*, Da Silva in *Ernani*, Zaccaria in *Nabucco*, Banco in *Macbeth*. Raffinato interprete dei ruoli rossiniani, è ospite fisso del Rossini Opera Festival. I suoi successi più recenti includono la *Messa da Requiem* di Verdi al Maggio Musicale Fiorentino con Zubin Mehta e con la Staatskapelle di Dresda diretta da Daniele Gatti, *La forza del destino* all'Opéra de Lyon, la *Petite Messe Solennelle* di Rossini alla Scala con Daniele Gatti, *Simon Boccanegra* all'Opera di Roma con Michele Mariotti e al San Carlo di Napoli. Alla Fenice canta in *Turandot* (2024), *Ernani* (2023), *I lombardi alla prima crociata* (2022), *Attila* (2004), *Marino Faliero* (2003), *Thaïs* (2002), *Così fan tutte* (2002 e 1990), *Don Giovanni* (1996), *Le nozze di Figaro* (1990), *Oedipus rex* (1989) e *Dido and Aeneas* (1989).

Vladimir Stoyanov
Baritono, interprete del ruolo di Ezio. È acclamato in tutto il mondo come uno dei migliori baritoni sulla scena operistica attuale. Nel corso della sua carriera ha avuto modo di calcare i palcoscenici più prestigiosi, come Opéra de Paris, Teatro Real di Madrid, Wiener Staatsoper, Liceu di Barcellona, Bayerische Staatsoper di Monaco, Deutsche Oper e Staatsoper a Berlino, San Francisco Opera, New National Theatre Tokyo, collaborando con i direttori più prestigiosi, fra cui Muti, Ozawa, Chung, Pappano. Nel 2008 ha debuttato al Metropolitan con *La dama di picche* e *Lucia di Lammermoor*. Nel 2009 ha cantato alla Scala in *Boris Godunov*. Bulgaro, si è diplomato all'Accademia Nazionale di Sofia, per poi specializzarsi a Roma all'Accademia Bulgara delle Arti Boris Christoff, sotto la guida di Nikola Ghiuselev. In Italia ha studiato anche all'Accademia del Teatro alla Scala. Tra i successi più recenti, *La dama di picche* al Regio di Torino, *La favorite* all'abao di Bilbao, *Il corsaro* al Petruzzelli di Bari, *Stiffelio* al Filarmonico di Verona, *La battaglia di Legnano* al Festival Verdi. Alla Fenice canta in *Falstaff* (2022), *La traviata* (2019, 2014, 2009, 2007 e 2006), *Un ballo in maschera* (2017), *Madama Butterfly* (2013) e *Le Roi de Lahore* (2004).

Anastasia Bartoli
Soprano, interprete del ruolo di Odabella. Artista in straordinaria ascesa con voce d'altri tempi per ricchezza di colori, ragguardevole potenza, tessitura ampia e uniforme con acuti svettanti. Diplomata al Conservatorio di Verona, nel 2018 è primo premio Voci Verdiane di Busseto. Nel 2019 debutta a Catania, Padova, con Leo Nucci a Parma e si esibisce con l'Orchestra della rai. Seguono i debutti a Bari, Cagliari, Roma, Firenze, Genova e Palm Beach. Lavora sotto la direzione di Carlo Rizzi, Renato Palumbo, Paolo Arrivabeni, Marco Armiliato, Francesco Ivan Ciampa, Jordi Bernacer e Michele Spotti; nel 2021 debutta in *Macbeth* con Riccardo Muti e nel 2023 in *Don Giovanni* e *Otello* con Zubin Mehta. Annovera in repertorio le eroine di *Nabucco, Ernani, Pagliacci, I due Foscari, Tosca, La bohème* e nel 2022 al Teatro Massimo di Palermo debutta in *Simon Boccanegra* interpretato da Plácido Domingo. Con straordinario esito debutta nel 2023 al Rossini Opera Festival con *Eduardo e Cristina* e con un emozionante *recital* accompagnata da Cecilia Gasdia; nel 2024 vi ritorna con un'acclamata interpretazione di *Ermione*. Alla Fenice canta nei *Due Foscari* e in *Ernani* (2023).

Antonio Poli
Tenore, interprete del ruolo di Foresto. Nato a Viterbo, si perfeziona a Roma con Paola Leolini. Nel 2010, a soli ventiquattro anni, vince il primo premio e il premio del pubblico al prestigioso Concorso Internazionale Hans Gabor Belvedere di Vienna e nello stesso anno prende parte al Progetto Giovani Cantanti del Festival di Salisburgo. Ha collaborato, tra gli altri, con direttori quali Muti, Abel, Harding, Elder, Davis, Luisotti, Pappano, López Cobos, Valčuha, Chung, Oren, Sardelli. Tra gli impegni recenti: la *Messa di Requiem* con Gatti al Festival Verdi di Parma, *Rigoletto* a Stoccolma e Trieste, *Attila* a Marsiglia e Tenerife, *Mefistofele* a Piacenza e Modena, *Luisa Miller* a Roma e Mosca, *Madama Butterfly* a Torino e Bologna, *Tosca* a Macerata, *Macbeth* a Trieste e Bologna, *Roméo et Juliette* a Savonlinna, *I*

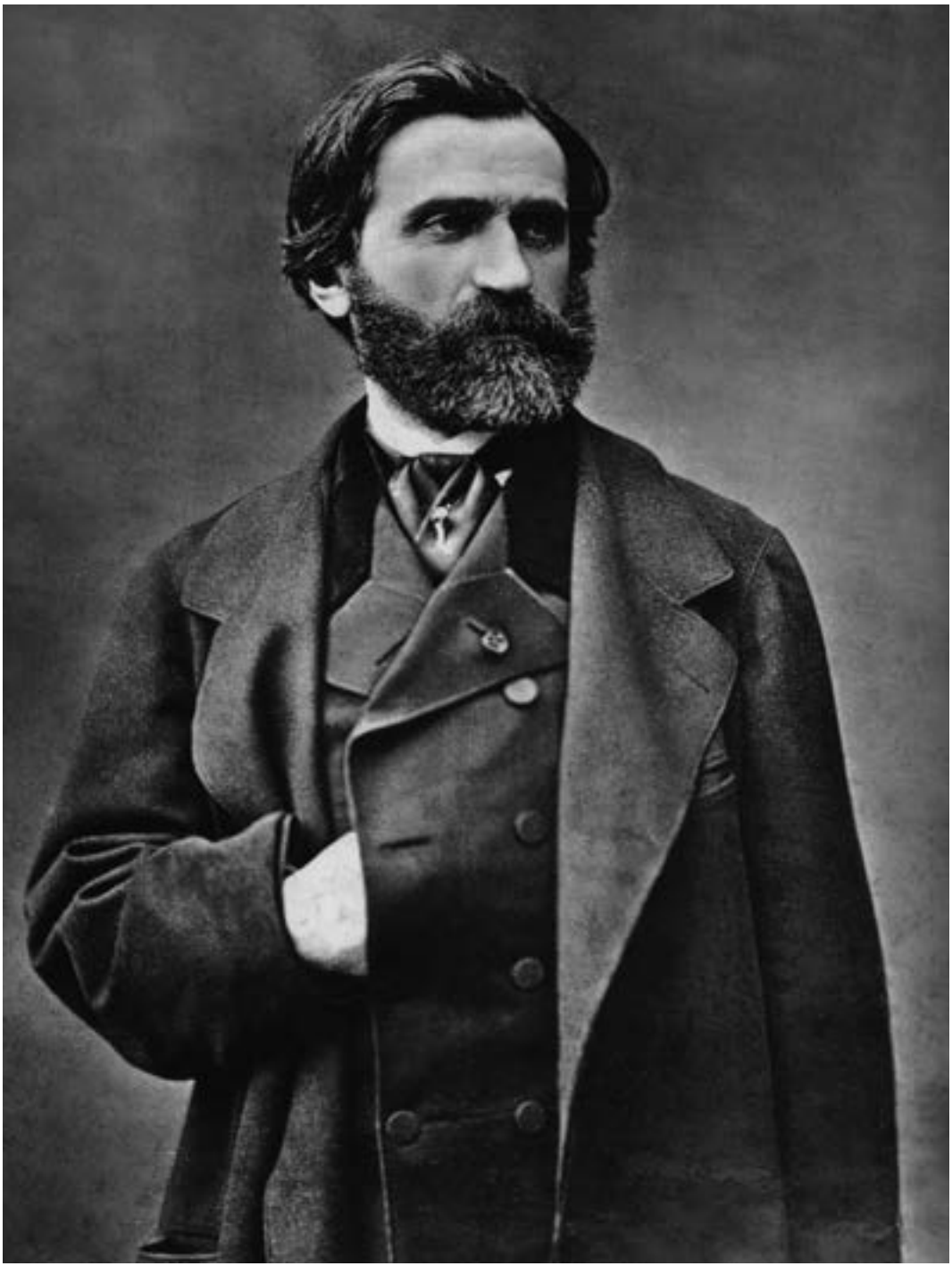
lombardi alla prima crociata al Festival Verdi, *Cavalleria rusticana* a St. Louis e Vancouver, *Idomeneo* a Genova, *Norma* a Macerata e Catania, *La battaglia di Legnano* a Parma e *La traviata* a Trieste, *Norma* alla Scala. Alla Fenice canta nel *Trovatore* (2022), nei *Lombardi alla prima crociata* (2022), in *Dido and Aeneas* (2020), *Don Giovanni* (2017 e 2011), *Die Zauberflöte* (2015) e *La traviata* (2012).

Andrea Schifaudo

Tenore, interprete del ruolo di Uldino. Palermitano, si perfeziona a Trieste. Debutta come Remendado in *Carmen* a Livorno, Lucca, Pisa, Ancona, Cagliari; come Andres, Cochenille, Frantz e Pitichinaccio in *Les Contes d'Hoffmann* a Pisa, Livorno, Lucca, Novara; come don Flaminio nella *Finta parigina* di Cimarosa all'Opéra Bastille; come Ferrando in *Così fan tutte,* Vogelsang nell'*Impresario teatrale,* Leandro nel *Duello comico* di Paisiello; a Trapani Oronte nell'*Alcina* di Händel, Parpignol nella *Bohème* a Trieste, a Trapani e Torino Nemorino; Ruiz nel *Trovatore*, Normanno in *Lucia di Lammermoor;*Trin nella *Fanciulla del West* diretto da Renzetti a Lucca, Pisa, Livorno, Cagliari, Ravenna e Modena; conte Ivrea in *Un giorno di regno* a Busseto con la regia di Pizzi; Abdallo nel *Nabucco*; Rustighello in *Lucrezia Borgia;* Goro in *Madama Butterfly* diretto da Ciampa, Blind in *Die Fledermaus* a Trieste; Uldino ad Ancona e Bari diretto da Palumbo con la regia di Abbado; conte d'Albafiorita in *Mirandolina* di Martinů a Bologna, ebreo in *Salome* diretto da Haenchen e regia di Michieletto a Bari. Con *Attila* debutta al Teatro La Fenice.

Francesco Milanese

Basso, interprete del ruolo di Leone. Nato a Conegliano nel 1980 inizia la sua formazione professionale al Conservatorio Jacopo Tomadini di Udine e la prosegue al Conservatorio Agostino Steffani di Castelfranco Veneto. Studia in seguito canto sotto la guida di Elisabetta Tandura e arte scenica con Lamberto Puggelli e si perfeziona con Roberto Scandiuzzi e all'Accademia di Modena con Mirella Freni. Tra gli impegni recenti: *Macbeth* a Bari, *Madama Butterfly* al Verdi di Padova, *Un ballo in maschera* nel Circuito Lirico Lombardo, *Le nozze di Figaro* a Parma, *Tosca* all'Opera di Roma, *Il trovatore* nei Teatri di Reggio Emilia, Modena e Pisa, *La bohème* e *Aida* nel Circuito Lirico Lombardo, *Otello*, *Il ritorno di Ulisse in patria, Roméo et Juliette* e *Le nozze di Figaro* al Maggio Musicale Fiorentino. Alla Fenice canta nel *Barbiere di Siviglia* (2025 e 2024), in *Otello* e *Ariadne auf Naxos* (2024), nei *Contes d'Hoffmann*, in *Ernani* e *Satyricon* (2023), in *Falstaff* (2022), nella *Traviata* (2019, 2018, 2017, 2016, 2015 e 2014), in *Semiramide* (2018), in *Richard III* (2018), nella *Bohème* (2018 e 2017), in *Madama Butterfly* (2017) e in *Aquagranda* (2016).



Giuseppe Verdi.

Successo per il Coro della Fenice in *tournée* in Giappone

Uno scrosciare di applausi, un grande coinvolgimento da parte del pubblico e tante emozioni hanno contraddistinto il concerto della Fenice a Osaka, che si è svolto lo scorso martedì 22 aprile nell'ambito dell'Expo di Osaka 2025 e delle tantissime iniziative promosse dalla città di Venezia per il Padiglione Italia. Il Coro del Teatro La Fenice, diretto da Alfonso Caiani, si è esibito nella prestigiosa Festival Hall in un programma di brani tratti dal più amato repertorio lirico, un programma musicale che è stato molto apprezzato dal pubblico giapponese. Questo evento ha segnato tra l'altro il ritorno della compagine veneziana nella prestigiosa Festival Hall, dodici anni dopo aver partecipato all'inaugurazione della sala da concerti avvenuta nel 2013 in concomitanza con la terza *tournée* della Fenice in Giappone. La sala di Osaka è nota per la sua ampia capienza – circa 2700 posti –, per l'acustica eccellente e per la programmazione di altissimo livello che l'ha contraddistinta fin d'ora: qui giungono ogni anno le migliori compagini e gli artisti più acclamati del panorama mondiale. La *tournée* della Fenice ha coinvolto circa un'ottantina di persone, tra cui sessantanove artisti del Coro e una decina di accompagnatori. Il Coro del Teatro La Fenice, diretto da Alfonso Caiani e accompagnato al pianoforte da Chiara Casarotto e Matteo Dal Toso, è stato affiancato dalle voci soliste del soprano Yasko Fujii, del contralto Alessandra Vavasori, del tenore Motoharu Takei e del basso Nicola Nalesso. Il programma ha proposto una serie di brani amatissimi del repertorio lirico a cominciare da tre pagine verdiane: «Gli arredi festivi» dal *Nabucco,* la splendida Barcarola dai *Due Foscari* e «Evviva… Beviamo» e «Si ridesti il leon di Castiglia» da *Ernani*. Poi il coro a bocca chiusa da *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini e a seguire di nuovo Verdi con il coro delle streghe da *Macbeth*. Di Amilcare Ponchielli è stato eseguito il coro «Feste! Pane!» dalla *Gioconda*; e poi ancora sono stati proposti altri tre brani amatissimi di Verdi: «Patria oppressa» da *Macbeth*, «Chi del gitano i giorni abbella?… Stride la vampa!» dal *Trovatore* e «Noi siamo zingarelle» e «Di Madride noi siam mattadori» dalla *Traviata*. Il finale ha visto tre numeri di grandissima presa: «Diecimila anni al nostro imperatore… Padre augusto» dalla *Turandot* di Puccini, «Va, pensiero, sull'ali dorate» dal *Nabucco* di Verdi, e l'immancabile brindisi «Libiam ne' lieti calici» di nuovo dalla *Traviata*. Tra i momenti più indimenticabili della serata, va annoverata senz'altro l'esecuzione del «Va, pensiero»: il pubblico di Osaka si è infatti unito alle voci del coro veneziano per un finale davvero emozionante.

Il Coro del Teatro La Fenice, diretto da Alfonso Caiani, allla Festival Hall di Osaka.

Teatro La Fenice

lunedì 2 giugno 2025 ore 17.00

Concerto Straordinario

offerto alla cittadinanza per il

79° Anniversario della Repubblica

Programma

Gian Francesco Malipiero

Preludi autunnali

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Le stagioni op. 37a

pianoforte

GIANLUCA BERGAMASCO

vincitore della quarantesima edizione del Premio Venezia
organizzata in collaborazione con la Fondazione Amici della Fenice

Il Concerto straordinario offerto dalla Fenice per il 79° anniversario della Repubblica sarà con il pianista veneto Gianluca Bergamasco

Il pianista Gianluca Bergamasco, vincitore del Premio Venezia 2024, si esibirà in assolo nel concerto straordinario offerto dalla Fondazione Teatro La Fenice alla cittadinanza per celebrare il settantanovesimo anniversario della Festa della Repubblica. Lunedì 2 giugno 2025 alle ore 17.00 al Teatro La Fenice, il giovane e talentuoso artista, nato a Chioggia nel 2001, interpreterà un affascinante programma musicale in due parti, composto dai *Preludi autunnali* di Gian Francesco Malipiero e dalle dodici *Stagioni* op. 37a di Pëtr Il'ič Čajkovskij.L'evento – giunto alla sua diciannovesima edizione – è organizzato in collaborazione con la Prefettura di Venezia, la Regione del Veneto, il Comune di Venezia, la Città metropolitana di Venezia, l'Esercito italiano e la Marina militare. Fin dalla sua prima edizione, il concerto ha presentato al pubblico il giovane vincitore del concorso pianistico nazionale Premio Venezia, uno dei più importanti e qualificati appuntamenti del panorama musicale italiano, organizzato in collaborazione con la Fondazione Amici della Fenice. Ecco allora che dopo gli assoli pianistici di Leonora Armellini nel 2006, Vincenzo Maltempo nel 2007, Mirco Ceci nel 2008, Fiorenzo Pascalucci nel 2009, Antonio Di Dedda nel 2010, Giuseppe Guarrera nel 2011, Leonardo Pierdomenico nel 2012, Giulia Rossini nel 2013, Alexander Gadjiev nel 2014, Alessandro Marchetti nel 2015, Giulia Rossini nel 2016, Elena Nefedova nel 2017, Francesco Granata 2018, Gabriele Strata 2019, Elia Cecino nel 2021 e Davide Ranaldi nel 2022, Nicolò Cafaro nel 2023, Giacomo Menegardi nel 2024, quest'anno il concerto che celebra il settantanovesimo anniversario della Repubblica vedrà al centro del palcoscenico Gianluca Bergamasco, il vincitore della quarantesima edizione del concorso.

Gianluca Bergamasco (© Michele Crosera).

Gianluca Bergamasco inizia lo studio del pianoforte all'età di dieci anni. Nel 2021 conclude gli studi al Liceo musicale Marco Polo di Venezia, con il professor Michele Liuzzi, e nel 2023 ottiene il diploma di triennio accademico con Giorgio Farina presso il Conservatorio di Musica Antonio Buzzolla di Adria con il massimo dei voti, la lode e menzione d'onore. Nel 2024 vince la quarantesima edizione del Premio Venezia, riservato ai migliori diplomati nei conservatori italiani, e prosegue la sua attività concertistica in Italia e in altre città europee. Durante la sua formazione si perfeziona con alcuni dei più importanti pianisti e artisti di fama internazionale, tra cui Leonora Armellini, Alexander Romanovsky, Riccardo Risaliti, Alberto Nosè, Filippo Gamba, Pietro de Maria. È vincitore di molti concorsi nazionali e internazionali tra cui il XIX concorso pianistico Marco Bramanti, il XXXIII concorso Città di Albenga e il premio speciale J. S. Bach al concerto Città di Arona.

Evento a ingresso gratuito.
Biglietti disponibili sul sito www.teatrolafenice.it
da lunedì 26 maggio 2025 ore 10.00,
per un massimo di due a persona,
fino a esaurimento dei posti.

Maestri collaboratori

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paroletti, Maria Cristina Vavolo

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi Roberto Baraldi ◆, Davide Giarbella, Antoaneta Daniela Arpasanu, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Ilaria Marvilly, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Fjorela Asqueri, Alessandro Ceravolo, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti, Teresa Vio ◊

Viole Mario Paladin • ◊, *nnp*,* Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

Violoncelli Francesco Ferrarini • ◊, Tazio Brunetta ◊, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ◊

Contrabbassi Stefano Pratissoli •,Leonardo Galligioni, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti e ottavino Matteo Armando Sampaolo •, Alice Sabbadin

Oboi e corno inglese Rossana Calvi •,Andrea Paolo De Francesco •, Angela Cavallo

Clarinetti Daniele Sansone • ◊, Nicolas Palombarini

Fagotti Marco Giani •, Riccardo Papa

Corni Andrea Corsini •, Loris Antiga, Tea Pagliarini, Dario Venghi

Trombe Marco Bellini • ◊, Piergiuseppe Doldi •, Giovanni Lucero, Eleonora Zanella, Ryosuke Fukushi ◊

Tromboni Domenico Zicari •, Federico Garato, Giovanni Ricciardi

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole, Barbara Tomasin

Arpa Maria Carolina Patrocinio Coimbra ◊

Coro del Teatro La Fenice

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto ◊
altro maestro del Coro

Soprani Elena Bazzo, Serena Bozzo, Lucia Braga, Caterina Casale, Emanuela Conti, Katia Di Munno, Milena Ermacora, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won, Eva Corbetta ◊

Alti Mariateresa Bonera, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Silvia Alice Gianolla, Yeoreum Han, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori, Da Hye Youn, Michela Sordon ◊

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Hernan Victor Godoy, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Alessandro Vannucci, Francesco Negrelli ◊, Alberto Pometto ◊

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Massimiliano Migliorin, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Roberto Spanò, Franco Zanette, Riccardo Bosco ◊, Paolo Floris ◊

◆ primo violino di spalla
• prime parti
◊ a termine

Sovrintendenza e direzione artistica

Nicola Colabianchi *sovrintendente e direttore artistico*
Andrea Chinaglia ◊ *direttore musicale di palcoscenico e coordinatore dei servizi musicali*
Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*
Franco Bolletta ◊ *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*
Lucas Christ *casting manager e responsabile artistico della programmazione musicale*

ORGANIZZAZIONE COMPLESSI ARTISTICI E SERVIZI MUSICALI Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Sebastiano Bonicelli ◊

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

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

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

UFFICIO STAMPA, COMUNICAZIONE ED EDIZIONI Barbara Montagner *responsabile*, Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliciolli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin

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

MACCHINA SCENICA Giovanni Barosco *responsabile*

Direzione generale, amministrazione, finanza, controllo e marketing

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo,* Nicolò De Fanti, Anna Trabuio

DIREZIONE MARKETING Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni, Angela Zanetti ◊

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti *responsabile*, Andrea Giacomini

Direzione del personale e sviluppo organizzativo

Giorgio Amata *direttore*
Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale,* Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Marianna Cazzador, *nnp**, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

DIREZIONE DI PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore organizzativo della produzione*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico,* Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso, Cinzia Andreoni ◊

DIREZIONE DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA Massimo Checchetto *direttore allestimenti scenici*; Fabrizio Penzo

Area tecnica

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, PPaolo De Marchi responsabile falegnameria, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, nnp*, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegon, Endrio Vidotto, Andrea Zane, Pierantonio Bragagnolo ◊, Jacopo David ◊, Davide Maria Lago ◊

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Lorenzo Franco, Federico Geatti, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Ricardo Ribeiro, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Edoardo Donò ◊, Giorgio Formica ◊, Tommaso Stefani ◊, Mauricio Hernan Torres ◊

AUDIOVISIVI Michele Benetello *capo reparto*, Nicola Costantini, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Alberto Sarcetta ◊

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

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia, Giacomo Tagliapietra

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Stefania Mercanzin, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Ambra Accorsi ◊, Jessica De Marchi ◊, Maria Patrizia Losapio ◊, Filippo Soffiati ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine, in somministrazione o in distacco
**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 26, 29 novembre
1 dicembre 2024
opera inaugurale

Otello
musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chunga
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
22, 24, 27, 30 novembre 2024

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Diego Matheuz
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice '2004-2024 "

Teatro La Fenice
15, 16, 17, 18, 19 gennaio 2025

Romeo e Giulietta
musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7, 9, 11, 14, 16, 19, 23, 25, 28 febbraio 2025

Rigoletto
musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 21, 22, 26, 27 febbraio
1, 2, 4 marzo 2025

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 Malibran
7, 9, 11, 13, 15 marzo 2025

Il trionfo dell'onore
musica di Alessandro Scarlatti

direttore Enrico Onofri
regia Stefano Vizioli

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in occasione del 300° anniversario della morte
di Alessandro Scarlatti

Teatro La Fenice
28, 30 marzo, 1, 4, 6 aprile 2025

Anna Bolena
musica di Gaetano Donizetti

direttore Renato Balsadonna
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
2, 4, 10, 13, 15 maggio 2025

Der Protagonist
musica di Kurt Weill

direttore Markus Stenz
regia Ezio Toffolutti

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 18, 20, 22, 24 maggio 2025

Attila
musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Leo Muscato

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 22, 24, 28 giugno, 1 luglio 2025

Dialogues des carmélites

musica di Francis Poulenc

direttore Frédéric Chaslin
regia Emma Dante

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice
29, 31 agosto, 2, 4, 7 settembre 2025

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 23 settembre 2025

La Cenerentola

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
3, 4, 5 ottobre 2025

España

coreografie Eduardo Martinez, Antonio Pérez, Albert Hernández e Irene Tena, Patricia Guerrero

Compagnia Larreal
Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma

Teatro Malibran
10, 11 ottobre 2025

Hashtag

nuova versione 2025
musica di Flavien Taulelle

coreografia di Riyad Fghani

Pockemon Crew

produzione Association Qui fait ça? Kiffer ça!
coproduzione Ville de Lyon, Région Rhône-Alpes

Teatro La Fenice
17, 19, 21, 23, 26 ottobre 2025

Wozzeck

in versione italiana
musica di Alban Berg

direttore Markus Stenz
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
30 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
31 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
1 febbraio ore 15.30 per il pubblico e le famiglie

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Eric Eade Foster
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como

allestimento AsLiCo

Teatro Malibran
2, 3, 4, 5 aprile 2025

Arcifanfano re dei matti

musica di Baldassare Galuppi
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Francesco Erle
regia Bepi Morassi

Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

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

Teatro La Fenice
venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 7 dicembre 2024 ore 17.00

direttore
Hervé Niquet

Antoine Dauvergne
Persée: ouverture e danze

Etienne Nicolas Méhul
Sinfonia n. 1 in sol minore

Marc-Antoine Charpentier
Te Deum in re maggiore H.146

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 13 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00
domenica 15 dicembre 2024 ore 17.00

direttore
Charles Dutoit

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n.104 in re maggiore Hob.I:104 *London*

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

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
martedì 17 dicembre 2024 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2024 ore 20.00
concerto di Natale

direttore
Marco Gemmani

Francesco Cavalli
Messa di Natale
(Musiche sacre 1656)

Cappella Marciana

Teatro Malibran
domenica 5 gennaio 2025 ore 17.00

direttore
Christian Arming

Johann Strauss
Il pipistrello: ouverture
Wein, Weib und Gesang! op. 333
Rosen aus dem Süden op. 388
Éljen a Magyar! op. 332 - *Wiener Blu*t op. 354

Richard Strauss
Der Rosenkavalier suite per orchestra
dall'opera 59

Johann Strauss
Pizzicato Polka - Egyptischer-Marsch op. 335
Tritsch-Tratsch Polka - Kaiser-Walzer op. 437

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00
sabato 25 gennaio 2025 ore 20.00
domenica 26 gennaio 2025 ore 17.00

direttore
Alpesh Chauhan

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

Darius Milhaud
Le boeuf sur le toit op. 58

Louise Farrenc
Ouverture n. 2 in mi bemolle maggiore op. 24

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 14 marzo 2025 ore 20.00
domenica 16 marzo 2025 ore 17.00

direttore
Enrico Onofri

Franz Joseph Haydn
Il mondo della luna: ouverture

Antonio Sacchini
Chaconne in do minore

Michael Haydn
Sinfonia n. 39 in do maggiore P 31

Joseph Martin Kraus
Olympie: ouverture

Giuseppe Battista Sammartini
Sinfonia in la maggiore J-C 62

Luigi Boccherini
Sinfonia n. 6 in do minore G 519

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
lunedì 24 marzo 2025 ore 20.00

Cappella Musicale Pontificia

musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina

in occasione dell'anno giubilare
e del 500° anniversario della nascita
di Giovanni Pierluigi da Palestrina

Teatro La Fenice
giovedì 3 aprile 2025 ore 20.00
sabato 5 aprile 2025 ore 20.00

direttore e pianoforte
Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 19

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol maggiore op. 58

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
in do maggiore op. 15

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 12 aprile 2025 ore 20.00
domenica 13 aprile 2025 ore 17.00

direttore
Ton Koopman

Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion BWV 244

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice
venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

direttore
Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 30 maggio 2025 ore 20.00
sabato 31 maggio 2025 ore 20.00
domenica 1 giugno 2025 ore 17.00

direttore
Martin Rajna

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 7 giugno 2025 ore 20.00
domenica 8 giugno 2025 ore 17.00

direttore
Manlio Benzi

Fryderyk Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21

Jean Sibelius
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

pianoforte Giacomo Menegardi
vincitore XXXIX edizione del Premio Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 27 giugno 2025 ore 20.00
domenica 29 giugno 2025 ore 17.00

direttore
Ivor Bolton

Igor Stravinskij
Pulcinella

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56 *Scozzese*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 5 luglio 2025 ore 20.00
domenica 6 luglio 2025 ore 17.00

direttore
Stanislav Kochanovsky

Sergej Prokof'ev
Chout op. 21

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Il lago dei cigni: suite

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco
sabato 12 luglio 2025 ore 21.00
La Fenice in Piazza San Marco

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 5 settembre 2025 ore 20.00
sabato 6 settembre 2025 ore 20.00

direttore
Daniele Rustioni

Gustav Mahler
Sinfonia n. 4 in sol maggiore

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 27 settembre 2025 ore 20.00
domenica 28 settembre 2025 ore 17.00

direttore
Giuseppe Mengoli

Gustav Mahler
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 24 ottobre 2025 ore 20.00
sabato 25 ottobre 2025 ore 20.00

direttore
Markus Stenz

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n. 100 in sol maggiore Hob:I:100
Militärsinfonie

Johannes Brahms
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00
domenica 2 novembre 2025 ore 17.00

direttore
Kent Nagano

Jean-Baptiste Lully
Le Bourgeois gentilhomme: ouverture e danze

Franz Schubert
Sinfonia n. 3 in re maggiore D. 200

Richard Strauss
Der Bürger als Edelmann
suite dalle musiche di scena op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di 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 affermatisi 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
San Polo 2025
30125 Venezia Tel: 041 2759165

Cda
Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Masutti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Emilio Melli, Renato Pellicioli, 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, 1987[1], 1996[2] (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981[1], 1984[2], 1994[3];
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;
Premio Venezia. Un racconto dei primi 40 anni, a cura di Enrico Tantucci, Venezia, Lineadacqua, 2024.

PIETRO MASCAGNI

CAVALLERIA RUSTICANA

IN FORMA DI CONCERTO

RICO SACCANI
MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

SABATO
12 LUGLIO 2025
ORE 21.00

PREZZI da € 30,00 a € 300,00
Riduzioni per abbonati Teatro La Fenice, residenti Comune e Città metropolitana di Venezia

www.teatrolafenice.it

GRAN TEATRO LA FENICE

INTESA SANPAOLO

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Bruno Giacomello, *Presidente*
Annalisa Andreetta,*Sindaco*
Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*
Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 129 - maggio 2025
ISSN 1971-8241

Attila

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
Tina Cawthra

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 maggio 2025
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00