



IL BLU CHE SOSTIENE IL TUO FUTURO

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

[blueenergy.online](https://www.blueenergy.online)



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

A coffee-loving moment



La Linea Hausbrandt "A coffee-time moment" arricchisce la sua proposta e si veste con un nuovo packaging flessibile con valvola salva aroma che mantiene il caffè fresco, come appena tostato e macinato. Così da mantenerne l'essenza, l'intensità, le botaniche pregiate e il metodo di lavorazione.

**Perché il caffè diventi un momento unico
va protetto con amore.**

Scan for
excellence



hausbrandt.it



Q3 Ibrida plug-in,
benzina, diesel.



Nuova Audi Q3 e-hybrid. Movimento di avanguardia.

Un viaggio in continua evoluzione, con ancora più design, intelligenza e dinamicità: grazie all'**ibrido plug-in di seconda generazione**, nuova Audi Q3 e-hybrid offre **fino a 119 km di autonomia in elettrico** e una **ricarica dal 10% all'80% in soli 30 minuti** in corrente continua. Per muovervi in città, e non solo, spinto dall'energia dell'avanguardia.

Scopri di più nel nostro Showroom e su [motorclass.it](https://www.motorclass.it)

Audi Q3 e-hybrid. Consumo di carburante (l/100 km) ciclo combinato (WLTP): 1,7 - 2,1.

Autonomia ciclo di prova combinato (Km): 106 - 119. Emissioni CO₂(g/km) ciclo combinato (WLTP): 39 - 49.

I valori indicativi relativi al consumo di carburante e alle emissioni di CO₂ e/o, in caso di modello ibrido plug-in, al consumo di energia elettrica, sono rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche e integrazioni). I valori di emissioni CO₂ 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](https://www.audi.it). È disponibile gratuitamente presso ogni Concessionaria una guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, 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 Pratuigori, 47
Tel. 0421 280 664

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





FEST

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



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

sponsor ufficiale



CONNECT TO AMAZING FLAVOR

with delicious choices prepared by our flying chefs





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2025-2026
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

giovedì 20 novembre 2025 ore 19.00

La clemenza di Tito

venerdì 20 marzo 2026 ore 19.00

Ottone in villa

domenica 12 aprile 2026 ore 19.00

Lohengrin

domenica 24 maggio 2026 ore 19.00

Carmen

venerdì 12 giugno 2026 ore 19.00

Enrico di Borgogna

venerdì 26 giugno 2026 ore 19.00

Venere e Adone

mercoledì 26 agosto 2026 ore 19.00

L'elisir d'amore

venerdì 18 settembre 2026 ore 19.00

Pagliacci

Concerti della Stagione Sinfonica 2025-2026
trasmessi in diretta o differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Ivor Bolton (venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00)

Kazuki Yamada (sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00)

Vincenzo Milletari (sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00)

Constantinos Carydis (venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00)

Markus Stenz (venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00)

Ton Koopman (sabato 2 maggio 2026 ore 20.00)

John Axelrod (venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00)

Cornelius Meister (giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00)

Neil Thomson (giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE



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

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

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

Caratteristiche tecniche:
estensione fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 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

venerdì 14 novembre 2025

ERNESTO NAPOLITANO

La clemenza di Tito

martedì 20 gennaio 2026

CARLA MORENI

Simon Boccanegra

mercoledì 28 gennaio 2026

GIANCARLO DE CATALDO

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio

martedì 24 febbraio 2026

VALENTINA BONELLI

Lo schiaccianoci

martedì 17 marzo 2026

GIUSEPPE CLERICETTI

Ottone in villa

giovedì 2 aprile 2026

FRANCESCO FONTANELLI

Lohengrin

lunedì 13 aprile 2026

PIERANGELO VALTINONI

Il piccolo principe

lunedì 4 maggio 2026

ROBERTO GIAMBRONE

Martha Graham Dance Company

mercoledì 20 maggio 2026

PAOLO PINAMONTI

Carmen

martedì 9 giugno 2026

LUCA ZOPPELLI

Enrico di Borgogna

martedì 23 giugno 2026

PAOLO FURLANI

Venere e Adone

martedì 15 settembre 2026

MASSIMO CONTIERO

Pagliacci

martedì 6 ottobre 2026

ROBERTO CALABRETTO

The Telephone / Trouble in Tahiti

martedì 13 ottobre 2026

FRANCO BOLLETTA

Hamburger Kammerballett / Dear Son

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

SOCI FONDATORI



REGIONE VENETO



MECENATI

SI RINGRAZIANO



FONDAZIONE DI
VENEZIA



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



GENERALI



VALDOBBIADENE



FONDAZIONE
ENZO HRUBY

BLUENERGY

FREUNDESKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Swiss Society Foundation



MOTORCLASS
Concessionaria e Servizio per la provincia di Venezia

MAVIVE
VENEZIA



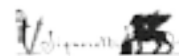
ALILAGUNA

Mikhail Bakhtiarov

zafferano



Marsilio



PARTNER COMMERCIALI

INTESA  SANPAOLO

MAIN PARTNER



Noventa Di Piave



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892



**TURKISH
AIRLINES**

COLLABORAZIONI



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA

**GARAGE
SAN MARCO**



VENEZIA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Antonio Forza

Maurizio Jacobi

Agnese Lunardelli

consiglieri

Nicola Colabianchi

sovrintendente

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giuseppe De Rosa *presidente*

Giovanni Battista Armellin

Pier Paolo Italia

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Gaetano Donizetti in un'incisione pubblicata in *Dodici principali artisti della Stagione di Carnevale e Quadragesima 1837-1838*, Venezia, s.n. s.a. Biblioteca Nazionale Marciana.

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2025-2026

ENRICO DI BORGOGNA

Teatro Malibran

venerdì 12 giugno 2026 ore 19.00

domenica 14 giugno 2026 ore 17.00

martedì 16 giugno 2026 ore 19.00

in diretta 

giovedì 18 giugno 2026 ore 19.00

sabato 20 giugno 2026 ore 17.00

main partner

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Ritratto del librettista e impresario Bartolomeo Merelli. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

La locandina	19
<i>Enrico di Borgogna</i> in breve	21
<i>Enrico di Borgogna</i> in short	23
Argomento	25
Synopsis	28
Argument	31
Handlung	34
Il libretto	37
Donnisetti, «giovine di belle speranze» <i>di Paolo Fabbri</i>	59
Silvia Paoli: «In principio fu l' <i>Enrico</i> ... ovvero quale possibilità realizzare quando tutto è possibile» <i>a cura di Paolo Cascio</i>	76
Silvia Paoli: “In the beginning was <i>Enrico</i> ... or what possibility is there to achieve when everything is possible”	82
Corrado Rovaris: «Un esordio molto donizettiano, pur se sulla scia di Rossini» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	88
Corrado Rovaris: “A highly Donizettian debut, following in Rossini’s footsteps”	92
L' <i>Enrico di Borgogna</i> di «Donzeletti» (o «Donnezetti») <i>a cura di Franco Rossi</i>	97
MATERIALI	
Nota sulle fonti di <i>Enrico di Borgogna</i> <i>di Anders Wiklund</i>	114
Teatri, famiglie e nomi pomposi: poi la dedica al genio di Goldoni <i>di Franco Rossi</i>	117
CURIOSITÀ	
Fanny Eckerlin, il primo Enrico di Borgogna	120
Biografie	121
DINTORNI	
Con un grande concerto dedicato a Ennio Morricone la Fenice torna in Piazza San Marco	127
<i>La Fenice rinnovata</i> : un libro sull’era Trezzini-Gomez (1979-1986)	129
IMPRESA E CULTURA	
Bluenergy Group e la Fenice, un sodalizio consolidato	131

ENRICO
DI
BORGOGNA (1)

MELO-DRAMMA PER MUSICA

ESPRESSAMENTE SCRITTO IN OCCASIONE DELL' APERTURA
DEL RINNOVATO NOBILE TEATRO

VENDRAMIN SAN LUCA .

Poesia del Sig. BORTOLAMEO MERELLI.

Musica del Sig. GAETANO DONIZETTI.

Sotto l' Impresa, e Direzione del
Sig. PAOLO ZANCLA

NELLA STAGIONE AUTUNNALE DEL 1818.



VENEZIA

DALLA TIPOGRAFIA CARALLI.

(1) Prima Opera scritta da Donizetti

Enrico di Borgogna, libretto di Bartolomeo Merelli e musica di Gaetano Donizetti per l'apertura del Teatro Vendramin detto anche di San Salvador o San Luca, in seguito Teatro Apollo e Teatro Goldoni, 1818. Bergamo, Museo Donizettiano.

ENRICO DI BORGOGNA

melodramma per musica in due atti

libretto di **Bartolomeo Merelli**

da Der Graf von Burgund *di* August von Kotzebue
ed Enrico conte di Borgogna, *libera traduzione di* Lorenzo Schabel

musica di **Gaetano Donizetti**

prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro Vendramin San Luca, 14 novembre 1818
revisione critica a cura di Anders Wiklund (2018)

personaggi e interpreti

<i>Enrico, conte di Borgogna</i>	Teresa Iervolino
<i>Pietro</i>	Christian Collia
<i>Elisa</i>	Giuseppina Bridelli
<i>Guido</i>	Dave Monaco
<i>Gilberto</i>	Omar Montanari
<i>Brunone</i>	Nicola Pamio
<i>Nicola</i>	Giuseppe Toia
<i>Geltrude</i>	Chiara Notarnicola

maestro concertatore e direttore

Corrado Rovaris

regia

Silvia Paoli

scene Andrea Belli

costumi Valeria Donata Bettella

light designer Fiammetta Baldiserri

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

maestro al fortepiano Roberta Paroletti

mimi Michele Demaria, Giovanni Prospero

con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro Donizetti di Bergamo

assistente alla regia Tecla Gucci; assistente alle scene Giulia Turconi; assistente alle luci Giulia Bandera; altro maestro del Coro Chiara Casarotto; maestro di sala Roberta Paroletti; altro maestro di sala Michelangelo D'Adamo; maestri di palcoscenico Claudio Micconi, Raffaele Centurioni, Emma Principi; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; allestimento Fondazione Teatro Donizetti di Bergamo; trucco, parrucco Michela Pertot (Trieste); sottotitoli Studio GR (Venezia)

Enrico di Borgogna in breve

Propiziata assai verosimilmente da Johann Simon Mayr (1763-1845), ormai fermamente determinato a lanciare Donizetti nel mondo teatrale, *Enrico di Borgogna* nacque da una commissione che l'impresario Paolo Zancla assegnò al giovanissimo compositore per il Teatro San Luca di Venezia. Prima dell'*Enrico*, Donizetti aveva terminato *Pigmalione*, una scena lirica. Più ampio nella struttura e nelle forme musicali, l'*Enrico* si presenta dunque come la prima opera completa del compositore bergamasco.

Per Donizetti fu un'occasione importante: l'opera venne richiesta in occasione della riapertura del Teatro di San Luca, e con un cast non privo di elementi interessanti, come il 'basso cantante' Giuseppe Fioravanti (ultimo decennio del secolo XVIII-non prima del 1857), che il compositore avrebbe incontrato altre volte nel corso della sua carriera. Il libretto – la cui fonte principale è *Der Graf von Burgund* del poeta e drammaturgo tedesco August von Kotzebue (1761-1819), attraverso la libera traduzione di Lorenzo Schabel – fu opera di un altro futuro impresario, Bortolomeo Merelli (1794-1879), anche lui gravitante nell'orbita mayriana, avendo studiato privatamente con il compositore bavarese. L'accoglienza dell'*Enrico* fu nel complesso positiva, benché segnata da qualche incidente di percorso: Adelina Catalani – prima interprete di Elisa, di cui si ignorano le date di nascita e morte, quest'ultima avvenuta comunque dopo il 1832 – forse per un eccesso di tensione da battesimo del palcoscenico, il giorno della prima assoluta (14 novembre 1818) ebbe uno svenimento nel bel mezzo del finale primo, e alcuni pezzi dovettero essere tagliati. Fu necessario attendere qualche tempo prima che la cantante si sentisse in grado di affrontare nuovamente e per intero il suo ruolo: così si poté ascoltare l'*Enrico di Borgogna* nella sua interezza solo il 15 e 16 dicembre 1818. Nondimeno, i critici colsero nell'invenzione musicale tratti di originalità e di vivacità. Soprattutto furono colpiti dalla relativa indipendenza dai modelli rossiniani e in particolare da una certa distanza che Donizetti mette tra la sua scrittura orchestrale e lo «strepito» dell'orchestrazione attribuito a Rossini; «strepito» che tendeva a trasformare «l'orchestra in un campo di battaglia, moda da cui i giovani compositori lasciarsi pur troppo trascinare», come racconta Paolo Fabbri nel suo saggio. In realtà, molto contava l'influenza di Mayr, da cui deriva in una certa misura, nell'*Enrico*, l'impianto di opera aulica post-metastasiana. E tuttavia, si manifesta già qui anche quella tendenza tutta donizettiana a mescolare tradizioni rappresentative diverse: pur essendo *Enrico di Borgogna* un soggetto che risente dei modelli drammatici e musicali dell'opera eroica – conser-



Giuseppe Bertoja, *Enrico di Borgogna*, cimitero con valle, Venezia Museo Correr.

vando di quella tipologia teatrale anche il timbro sopranile per il protagonista Enrico, un tempo riservato ai «musicisti» evirati – l’inserimento di Gilberto, personaggio buffo, spinge decisamente *l’Enrico di Borgogna* verso il genere semiserio. Non sono rimasti testimoni che ci consentano di ricostruire eventuali ulteriori rappresentazioni, e dunque dobbiamo presumere che *l’Enrico* sia stato accantonato dopo le recite veneziane. Fino a poco tempo fa si conosceva soltanto una copia manoscritta conservata presso la Bibliothèque nationale di Parigi. In tempi relativamente recenti la scoperta di un’ulteriore copia e di un set di parti presso la Biblioteca Reale di Copenaghen ha reso possibile una ricostruzione più affidabile di questa ‘opera prima’ donizettiana.

Enrico di Borgogna in short

Most likely encouraged by Johann Simon Mayr (1763-1845), who at that time was firmly determined to launch Donizetti into the theatrical world, *Enrico di Borgogna* was the result of a commission that the impresario Paolo Zancla assigned to the very young composer for the San Luca Theatre in Venice. Before *Enrico*, Donizetti had finished *Pigmaliione*, a one-act opera. Broader in structure and musical forms, *Enrico* was therefore the first complete work by the Bergamo-born composer.

For Donizetti it was an important occasion: the opera was for the reopening of the Teatro di San Luca, and with a cast that was not lacking in interesting singers, such as the 'bass singer' Giuseppe Fioravanti (1790s – not before 1857), who the composer would have met on other occasions during his career. The libretto – the main source of which is *Der Graf von Burgund* by the German poet and playwright August von Kotzebue (1761-1819), through the free translation of Lorenzo Schabel – was the work of another future impresario, Bortolomeo Merelli (1794-1879), who was also gravitating in Mayr's circles, having studied privately with the Bavarian composer. The reception of *Enrico* was generally positive, despite several setbacks. The first concerned Adelina Catalani, who first played Elisa. Her dates of birth and death are unknown, although the latter was after 1832. Perhaps due to the tension of it being her stage debut, on the day of the world premiere (November 14, 1818) she fainted at the end of the first act, and some pieces had to be omitted. It took a while until the singer felt able to take on her role again: so, it was not until December 15 and 16, 1818 that it was possible to listen to *Enrico di Borgogna* in its entirety. Nevertheless, critics detected touches of originality and vivacity in musical invention. Above all, they were struck by the relative independence from Rossini's models and in particular a certain distance that Donizetti put between his orchestral writing and the 'crescendo' of orchestration attributed to Rossini; a 'crescendo' that tended to transform 'the orchestra into a battlefield, a fashion young composers let themselves be carried away by too much', says Paolo Fabbri in his essay. In fact, Mayr's influence mattered greatly, thus explaining to a certain extent the post-Metastatic aulic structure of the opera in *Enrico*. Nevertheless, this truly Donizettian tendency to mix different representative traditions can also be seen here: Although *Enrico di Borgogna* a subject that is influenced by the dramatic and musical models of heroic opera – also retaining the soprano-like timber for the protagonist Enrico that was once reserved for castrate singers – the addition of Gilberto, a comic character, definitely places *Enrico di*



Gaetano Donizetti in un litografia del 1833-1834

Borgogna nearer the semi-serious genre. There are no witnesses that allow us to reconstruct any further performances, and we must therefore assume that *Enrico* was set aside its Venetian debut. Until recently, there was known to be only one handwritten copy, preserved in the Bibliothèque Nationale in Paris. In relatively recent times the discovery of a further copy and a set of roles at the Royal Library in Copenhagen has made a more reliable reconstruction of Donizetti's 'first opera' possible.

Argomento

ATTO PRIMO

Da un'altura dispersa tra le Alpi, pastori scendono verso valle accompagnati da Nicola, che suona vari strumenti pastorali, e Pietro. Giunti nei pressi di una capanna e di un'urna, Pietro si abbandona al doloroso ricordo della defunta moglie Agnese, e si accascia sulla tomba. Nicola prova a consolarlo, e non può fare a meno di guardare con ammirazione quest'uomo, costantemente in lotta con i propri affanni. Scende dalle cime anche Enrico, evocando un'altra donna, questa viva per fortuna: Elisa. Enrico l'ama e ne è riamato, ma si dispera perché è lontana. Nel frattempo ha raggiunto la capanna dove vive col padre Pietro. Enrico è impaziente e insofferente di questo isolamento e di quest'ozio; è desideroso di tuffarsi nella vita pulsante della contea vicina. Pietro, con vaghe allusioni, gli prospetta imminenti cambiamenti. Allontanatosi Enrico, giunge nei pressi della capanna un misterioso viandante, che chiama Pietro con il suo nome: cavaliere di Bonsteten. Riconoscendo in lui Brunone, suo amico presso la corte di Alberto e ora dignitario alla corte di Guido, Pietro l'abbraccia. Interrogato da Brunone, racconta come, da quando era fuggito dalla contea di Borgogna, sottraendo il piccolo Enrico alle lame degli sgherri di Ulrico, il suo giovane protetto, che crede Pietro suo padre, sia cresciuto in vigore e intelligenza. Brunone lo informa della morte di Ulrico: ora il governo della contea è nelle mani del figlio Guido. Esorta allora il cavaliere di Bonsteten a riprendere le armi e a battersi con lui per riconsegnare la Borgogna al suo legittimo erede: Enrico, figlio di Alberto, quest'ultimo tempo prima assassinato da Ulrico. In Enrico, avvicinandosi in quel momento, e avendo ascoltato quanto Pietro e Brunone si sono detti, l'iniziale stupore si tramuta rapidamente in fervore guerresco. Pietro e Brunone si uniscono a lui nell'assaporare il momento del ritorno e il ristabilimento della giustizia. Nicola, che ha assistito a questa catena di agnizioni, manifesta tutta la sua meraviglia per tale improvviso cambio di prospettiva.

Intanto, nel castello di Arles, Gilberto, buffone della corte di Guido, riflette sui casi della fortuna, risorsa desiderata e imprevedibile degli eventi umani. La fortuna gli ha donato per un certo tempo i suoi favori. Studio e lavoro erano per lui «nomi ignoti», malgrado la difficoltà a compiacere Guido, il suo signore; ma adesso che l'umore del conte è mutato in una certa cupezza, vien voglia di cambiare aria. Ed ecco Guido, sprofondato in tetri pensieri. In attesa di incontrare Elisa, che egli ama non riamato, e che progetta di sposare, interroga



Enrico di Borgogna al Donizetti Opera Festival di Bergamo, 2018. Direttore Alessandro De Marchi, regia di Silvia Paoli, scene di Andrea Belli, costumi di Valeria Donata Bettella (© Rota GFR).

Gilberto sulle proprie qualità, sul gradimento presso i sudditi e le truppe militari. Gilberto prende tempo, divaga, elude le domande per evitargli la verità. Rimasto solo, Guido è attraversato da dubbi, avverte per un momento la solitudine che gli proviene dall'essere percepito come un odiato tiranno, ma poi allontana questi pensieri molesti, e pregusta le nozze alle quali vuole costringere Elisa. Quest'ultima intanto è in grande ambascia. Vorrebbe esultare di felicità al ricordo di Enrico ma è oppressa dagli eventi minacciosi che si preparano. Si confida con Geltrude. Le racconta dell'amore che si è acceso in lei per quel pastore incontrato sulle Alpi, e della prepotenza di Guido, al quale il padre di lei ha accordato la sua mano. Giunge il conte. Senza indugio dichiara a Elisa il suo amore, e le annuncia che prestissimo la sposerà. Elisa respinge con brusca decisione queste profferte amorose. Guido sta per condurre la riluttante Elisa all'altare, quando compaiono Pietro ed Enrico armati di tutto punto. Stupore generale e svenimento di Elisa, che ha appena riconosciuto il giovane amato. Questi sta minacciosamente per svelare la propria identità quando Brunone gli viene incontro interrompendolo. Guido non si lascia sviare dal suo intento, e invita risoluto Elisa, appena ripresasi, a seguirlo al tempio; intimando nel contempo agli stranieri di lasciare la città entro il nuovo giorno.

ATTO SECONDO

Annotta sulla Borgogna. Nel castello di Guido, Brunone si incontra con i maggiorenti della città di Arles. Dopo essersi prudentemente assicurato che nessun altro ascolti, illustra il piano per la destituzione del tiranno. Dopodiché Brunone rivela ai convenuti l'identità di Pietro, appena sopraggiunto. È il Cavaliere di Bonsteten, colui che ha salvato Enrico, sottraendolo bambino all'usurpatore Ulrico. Pietro si rivela e si infervora al pensiero di riportare Enrico sul trono che gli spetta. Nel castello fa il suo ingresso anche Enrico, di soppiatto, avvolto in un mantello. Lo scorge Gilberto e gli si avvicina guardingo. Enrico, sentendosi minacciato, estraе un pugnale. Gilberto lo rassicura, ed Enrico gli chiede di condurlo da Elisa. Il cortigiano è titubante, teme l'ira di Guido, ma Enrico gli assicura la sua protezione e gli promette una lauta ricompensa. Nel mentre, si ode avvicinarsi qualcuno. È Guido. Gilberto nasconde lestamente Enrico e porge il saluto al suo signore, il quale è preda del desiderio: Elisa dovrà cedere, con le buone o le cattive. Alla stessa Elisa, chiamata in quella sala del castello, fa mostra della sua impazienza di averla in sposa, e il brusco e irremovibile rifiuto suscita in lui la minaccia di toglierle la vita. Elisa non arretra di un passo. Affronta il suo oppressore invocando la morte. Guido, ancora in preda al furore, ordina a Gilberto di predisporre le nozze per l'indomani, e se Elisa dovesse sottrarsi, saprà lui cosa fare. Rimasto solo, il famulo si interroga sulle umane follie e sulla enigmaticità del femminile. Rimasta sola a sua volta, Elisa si trova nel «massimo abbattimento», quando compare Enrico. Enrico la incoraggia a sperare. Insieme riusciranno a coronare il loro amore. Svanita la sorpresa, Elisa investe Enrico con una salva incalzante di domande: perché è vestito in quel modo, con un mantello che ne cela l'identità? Com'è arrivato fin lì? Il giovane amante le chiede di pazientare: presto saprà tutto, e sarà una piacevole scoperta. Ma ecco Gilberto, accorso per avvertire del ritorno di Guido. Il quale sopraggiunge accompagnato da Brunone. E prima che Enrico possa dileguarsi, gli ingiunge di restare. Momento generale di smarrimento. Poi Guido chiede a Enrico chi egli sia e per quale motivo abbia osato spingersi fin dentro le mura il castello. Enrico sente che è giunto il momento di scoprire le carte, e si rivela in quanto suo irriducibile nemico; Elisa, dal canto suo, teme per Enrico, e si offre inerme al furore di Guido, che ordina la prigionia per Enrico e anche per Pietro, sopraggiunto nel frattempo. Rimasta sola con Geltrude, Elisa confida all'amica il suo scoramento. Nuovamente solo, anche Guido si estenua nella rabbia e nel risentimento nei confronti di Elisa. Proprio mentre si rinfranca al pensiero di un'imminente vendetta, s'ode uno strepito d'armi, misto agli evviva del popolo. Fiamme invadono il castello; crescendo gradatamente, mandano bagliori di luce sempre più intensi. Compare Enrico alla testa di uomini armati. Nel tripudio dei cittadini e dei maggiorenti della città Enrico ed Elisa si ricongiungono, e il trono viene restituito al legittimo erede di Alberto.

Synopsis

ACT ONE

High up in the Alps, shepherds are descending towards the valley accompanied by Pietro, and Nicola, who plays various pastoral instruments. Arriving near a hut and an urn, Pietro begins weeping at the painful memory of his deceased wife Agnes, and collapses on her grave. Nicola tries to console him and cannot help but look with admiration at this man, who is constantly struggling with his own troubles. Enrico also descends from the peaks, thinking about another woman, but one who is alive, fortunately: Elisa. Enrico is in love with her and she with him, but he is desperate because she is so far away. In the meantime, he has reached the hut where he lives with his father Pietro. Enrico is impatient and fed up with this isolation and idleness; he is longing for the vibrant life of the nearby county. Making veiled allusions, Pietro promises him changes are imminent. Once Enrico has left, a mysterious traveller arrives near the hut, who calls Pietro by his name: Knight of Bonsteten. Pietro recognises him: it is Brunone, his friend at Alberto's court and now a dignitary at Guido's court; the couple embrace. Questioned by Brunone, he tells how, ever since he fled from the county of Burgundy, saving young Enrico from the swords of Ulrich's henchmen, his young protégé, who believes Pietro is his father, has grown up into a strong, intelligent young man. Brunone informs him of Ulrich's death: now the county government is in the hands of his son Guido. He then exhorts the knight of Bonsteten to take up arms and fight with him to return Burgundy to its legitimate heir: Enrico, son of Alberto, who was assassinated by Ulrich. Enrico approaches at that very moment and when he hears what Pietro and Brunone are saying to each other, his initial amazement quickly turns into warlike fervour. Pietro and Brunone join him in savouring the moment of return and the restoration of justice. Nicola, who witnessed this chain of agnitions, is astonished by this sudden change of perspective.

Meanwhile, in the castle of Arles, Gilberto, a jester in Guido's court is reflecting on the cases of fortune, which is such a much desired and unpredictable resource in human lives. For a certain period of time, fortune was generous with him. Study and work were "unknown words" for him, despite the difficulty he had in pleasing Guido, his lord; but now that the Count's mood has become gloomy, he feels he would like a change of air. And here we have Guido, sunk in gloomy thoughts. He is waiting to meet Elisa

with whom he is in love, and although she does not return his feelings, he is planning on marrying her. Whilst waiting, Guido questions his own qualities, and his popularity among his subjects and the military troops. Gilberto takes his time, rambling on and dodging questions to avoid telling him the truth. Once he is left alone, Guido is stricken with doubt: for a moment he is overcome with the sense of loneliness that comes from being perceived as a hated tyrant, but then he sets these troubling thoughts aside and instead thinks about the wedding he wants to force Elisa into. The latter, meanwhile, is in great distress. She would like to rejoice at the memory of Enrico but is oppressed by the threatening events that are brewing. She confides in Geltrude. She tells her of the love that was kindled in her by the shepherd she met in the Alps, and of Guido's arrogance, to whom her father granted her hand. The count arrives. Without wasting any time, he declares his love to Elisa and announces that they will marry very soon. Elisa abruptly rejects his offers of love. Guido is about to lead the reluctant Elisa to the altar, when Pietro and Enrico appear fully armed. Amidst general amazement, Elisa faints after recognising the young man she loves. Threateningly, he is about to reveal his identity when Brunone comes to meet him and interrupts him. Guido refuses to be distracted from his plan and tells Elisa, who has just recovered, to follow him to the temple; at the same time, he orders the foreigners to leave the city by the new day.



Enrico di Borgogna al Donizetti Opera Festival di Bergamo, 2018. Direttore Alessandro De Marchi, regia di Silvia Paoli, scene di Andrea Belli, costumi di Valeria Donata Bettella (© Rota GFR).

ACT TWO

Night in the castle in Burgundy. In Guido's castle, Brunone meets with the elders of the city of Arles. After cautiously making sure no one else is listening, he outlines the plan for the tyrant's removal. Brunone then goes on to reveal to those present the identity of Pietro, who has just arrived. He is the Knight of Bonsteten, the one who saved Enrico, taking him as a child from the usurper Ulrich. Pietro reveals himself and is exhilarated at the thought of restoring Enrico to his rightful throne. Enrico also furtively enters the castle, wrapped in a cloak. Gilberto sees him and approaches him warily. Enrico, feeling threatened, pulls out a dagger but Gilberto reassures him, and Enrico asks him to take him to Elisa. Fearing Guido's wrath, the courtier is hesitant, but Enrico assures him of his protection and promises him a great reward. Meanwhile, someone is approaching: it's Guido. Gilberto promptly hides Enrico and greets his lord, who is overcome with desire: Elisa will have to give in, the easy way or the hard way ("Ove amor non vale / forza può"). When Elisa herself is summoned to the same room in the castle, he expresses his impatience to be married, but her abrupt and unwavering rejection makes him threaten to take her life ("La più tremenda sorte / sazierà il mio furor... avrai la morte"). Elisa refuses to yield an inch and confronts her oppressor by invoking death. Guido, still in a rage, orders Gilberto to arrange the wedding for the next day, and if Elisa should refuse, he knows what he will do. Left alone, the servant ponders human follies and the enigmatic nature of women. Left alone in turn, Elisa is at her lowest when Enrico appears. Enrico encourages her to hope. Together they will be able to crown their love. Once she has overcome her surprise, Elisa bombards Enrico with questions: why is he dressed like that, with a cloak that hides his identity? How did he get there? The young lover asks her to be patient: she will soon find out everything and will be pleasantly surprised. But then in comes Gilberto, rushing to warn them of Guido's return. The latter arrives accompanied by Brunone. And before Enrico can disappear, he orders him to stay. There is a moment of general confusion. Guido then asks Enrico who he is and why he dared to come inside the castle walls. Enrico feels that the time has come to reveal the truth and admits he is his implacable enemy; Elisa, for her part, fears for Enrico, and offers herself helplessly to the fury of Guido, who orders both Enrico and Pietro be sent to prison, the latter having just arrived. Left alone with Geltrude, Elisa confides her discouragement to her friend. Alone again, Guido also vents his anger and resentment towards Elisa. Just as he is beginning to cheer himself up at the thought of his imminent revenge, the roar of arms is heard, mixed with the sound of people cheering. The castle is invaded by flames that gradually grow, sending out increasingly intense flashes of light. Enrico appears leading armed men. Amidst the joy of the citizens and the city elders, Enrico and Elisa are reunited, and the throne is returned to Alberto's legitimate heir.

Argument

PREMIER ACTE

Venant de pâturages perdus dans les Alpes, des bergers descendent vers la vallée accompagnés de Nicola, qui joue de toutes sortes d'instruments rustiques, ainsi que de Pietro. Lorsqu'ils arrivent dans les alentours d'une cabane où se trouve une urne, Pietro s'abandonne à des souvenirs douloureux liés à sa femme Agnese, qui l'a laissé veuf, et s'affale sur la tombe. Nicola essaie de le consoler et ne peut s'empêcher d'admirer cet homme, toujours capable de lutter contre de grandes angoisses. Enrico également redescend des hauteurs, en pensant à une autre femme, bien vivante heureusement, qui s'appelle Elisa. Enrico l'aime et en est aimé, mais il se désespère parce qu'ils sont loin l'une de l'autre. Entre temps, il a atteint la cabane où il vit avec son père Pietro. Enrico est impatient, souffre de leur isolement et d'une certaine oisiveté. Il aimerait se plonger dans la vie animée du comté voisin. Pietro, faisant de vagues allusions, lui annonce des changements imminents. Une fois qu'Enrico s'est éloigné, un pèlerin mystérieux s'approche de la cabane et appelle Pietro par son vrai nom, celui de chevalier de Bonsteten. Pietro embrasse Brunone, qu'il a reconnu comme son ami à la cour d'Alberto, maintenant dignitaire à la cour de Guido. Interrogé par Brunone, il raconte comment - depuis qu'il a fui du comté de Bourgogne - le petit Enrico qu'il a soustrait aux lames des sbires d'Ulrico, son jeune protégé, croit que Pietro est son père. Il lui dit qu'il a grandi en vigueur et intelligence. Brunone lui annonce la mort d'Ulrico: maintenant, les rênes du gouvernement du comté sont dans les mains de son fils Guido. Il exhorte alors le chevalier de Bonsteten à reprendre ses armes et à se battre avec lui pour rendre la Bourgogne à son héritier légitime: Enrico, le fils d'Alberto, celui qui fut assassiné par Ulrico. Enrico, qui s'était approché et qui a entendu ce que Pietro et Brunone se disaient, d'une stupeur initiale passe rapidement à un enthousiasme batailleur. Pietro et Brunone s'unissent à lui pour savourer d'avance leur retour et le rétablissement de la justice. Nicola, qui a assisté à cet enchaînement de passions, manifeste toute sa surprise pour ce changement de perspective inattendu.

Entre temps, dans le château d'Arles, Gilberto, le bouffon de la cour de Guido réfléchit sur les hasards de la fortune, cet élément tant attendu et imprévisible pour ce qui est des événements humains. La fortune lui a accordé ses faveurs pendant un certain temps. L'étude et le travail étaient pour lui des «mots inconnus», en dépit de ses difficultés à satisfaire Guido, son seigneur. Mais maintenant que l'humeur du comte a changé pour passer à une certaine



Enrico di Borgogna al Donizetti Opera Festival di Bergamo, 2018. Direttore Alessandro De Marchi, regia di Silvia Paoli, scene di Andrea Belli, costumi di Valeria Donata Bettella (© Rota GFR).

mélancolie, il lui vient envie de changements. Et voilà Guido, pris dans de sombres pensées. Dans l'attente de rencontrer Elisa, dont il est amoureux (quoiqu'elle ne l'aime pas) et qu'il a l'intention d'épouser tout de même, il interroge Gilberto sur ses propres qualités, sur l'approbation de ses sujets et de ses troupes militaires. Gilberto prend du temps, passe à autre chose, élude les questions pour éviter de lui dire la vérité. Resté seul, Guido est pris de doutes, ressent un moment de solitude lui venant du fait d'être détesté en tant que tyran, puis il éloigne ces pensées importunes et pense aux noces auxquelles il veut contraindre Elisa. Cette dernière, entre temps, se trouve bien tourmentée. Elle voudrait pouvoir exulter de bonheur en pensant à Enrico, mais elle est opprimée par la menace des événements qui se préparent. Elle se confie à Geltrude. Elle lui parle de l'amour qu'elle éprouve pour ce berger rencontré dans les Alpes, ainsi que de l'arrogance de Guido auquel son père a concédé sa main. Le comte arrive. Sans hésitations, il déclare son amour à Elisa et lui annonce qu'il l'épousera bientôt. Elisa repousse brusquement ces avances amoureuses. Guido s'apprête à conduire Elisa, réticente, à l'autel lorsque Pietro et Enrico font leur apparition, armés de pied en cap. Dans la stupeur générale, Elisa s'évanouit à la vue du jeune homme qu'elle vient de reconnaître. Celui-ci est sur le point de dévoiler son identité d'un air menaçant, quand Brunone vient à sa rencontre pour l'interrompre. Guido ne se laisse pas détourner pour autant de son but et invite résolument Elisa, qui vient de reprendre ses esprits, à le suivre au temple, tout en intimant aux étrangers de quitter la ville d'ici le lendemain.

SECOND ACTE

Il fait nuit en Bourgogne. Dans le château de Guido, Brunone rencontre les notables de la ville d'Arles. Après s'être assuré prudemment que personne d'autre ne les écoute, il illustre le plan pour la destitution du tyran. Puis Brunone révèle aux convenus l'identité de Pietro, qui vient d'arriver. C'est le Chevalier de Bonsteten, celui qui a sauvé Enrico, en le soustrayant encore enfant à l'usurpateur Ulrico. Pietro révèle son identité et s'enflamme à l'idée de remettre Enrico sur le trône qui lui appartient. Enrico également fait son entrée dans le château, en cachette, enveloppé dans un manteau. Gilberto l'aperçoit et s'en approche avec circonspection. Enrico, se sentant menacé, extrait un poignard. Gilberto le rassure et Enrico lui demande de le conduire chez Elisa. Le courtisan hésite, il craint la colère de Guido, mais Enrico lui assure sa protection et lui promet une belle récompense. Entre temps, on entend des pas qui se rapprochent. Il s'agit de Guido. Gilberto cache Enrico lestement et salue son seigneur qui est proie au désir: Elisa devra céder, de gré ou de force («Ove amor non vale / forza potrà» soit 'Où l'amour ne se fait pas valoir / la force aura le dessus'). À Elisa, convoquée dans cette salle du château, il exprime l'impatience qu'il éprouve de l'avoir comme épouse. Le brusque refus inflexible de la jeune femme suscite en lui le désir de la tuer («La più tremenda sorte / sazierà il mio furor... avrai la morte», soit 'Le sort le plus terrible / calmera ma fureur... tu trouveras la mort'). Elisa ne recule pas d'un pas. Elle affronte son oppresseur en invoquant la mort. Guido, encore en proie à la fureur, ordonne à Gilberto de préparer les noces pour le lendemain, en disant que si Elisa essaie de se dérober, il saura comment agir. Resté seul, le bouffon s'interroge sur les folies humaines et les aspects énigmatiques du caractère féminin. Restée seule à son tour, Elisa se trouve «extrêmement abattue», tandis que fait son apparition Enrico. Il l'encourage à garder l'espoir. Ils réussiront ensemble à couronner leur rêve d'amour. Sa surprise passée, Elisa fait pleuvoir sur Enrico un déluge de questions: pourquoi est-il habillé ainsi, avec un manteau qui en camoufle l'identité? Comment est-il arrivé jusque-là? Le jeune homme lui demande de patienter. Elle ne tardera pas à tout savoir: ce sera une belle découverte. Mais voilà Gilberto qui accourt pour les avertir du retour de Guido. Celui-ci arrive accompagné de Brunone. Et avant qu'Enrico ne puisse s'éclipser, il lui intime de rester. Moment général d'embarras. Puis Guido demande à Enrico qui il est et pour quelle raison il a osé se pousser jusqu'à l'intérieur des murailles du château. Enrico comprend que c'est le moment de révéler la vérité et se présente en tant que son irréductible ennemi. Elisa, de son côté, craignant pour Enrico, s'offre désarmée à la fureur de Guido, qui ordonne la prison pour Enrico, ainsi que pour Pietro qui est arrivé entre temps. Restée seule avec Geltrude, Elisa confie son découragement à son amie. De nouveau seul, Guido se ronge à son tour de colère et de ressentiment vis-à-vis d'Elisa. Alors qu'il se console en pensant à une vengeance imminente, on entend un fracas d'armes, accompagné de hourras du peuple. Des flammes envahissent le château, pour augmenter graduellement et envoyer des lueurs de plus en plus intenses. Enrico apparaît à la tête d'hommes armés. Dans l'allégresse des citoyens et des notables de la ville Enrico et Elisa se retrouvent et le trône est rendu à l'héritier légitime d'Alberto.

Handlung

ERSTER AKT

Von einer entlegenen Anhöhe inmitten der Alpen laufen einige Hirten zum Tal, geleitet von den Klängen verschiedener Hirteninstrumente, die Nicola spielt, und in Begleitung von Pietro. Sie erreichen eine Hütte und eine Urne, die Pietro an seine verstorbene Frau Agnese erinnert. Vor Schmerz gebeugt sinkt er an ihrem Grab nieder. Nicola versucht ihn zu trösten, denn er weiß um die Trauer seines Freundes. Nun steigt auch Enrico von den Gipfeln herab. Der junge Mann wiederum beschwört das Bild einer anderen Frau herauf. Diese weilt glücklicherweise noch unter den Lebenden: Elisa. Enrico liebt sie und sie erwidert seine Zuneigung, doch er vermisst Elisa, denn er hat sie lange nicht gesehen. Inzwischen hat auch er die Hütte erreicht, in der er mit seinem Vater Pietro lebt. Doch Enrico ist ungeduldig und erträgt die Abgeschlossenheit und den Müßiggang kaum mehr, denn er sehnt sich nach dem pulsierenden Leben in der nahen Grafschaft. Daher macht ihm Pietro vage Andeutungen und stellt ihm baldige Veränderungen in Aussicht. Nachdem Enrico sich entfernt hat, nähert sich ein geheimnisvoller Wanderer der Hütte und spricht Pietro mit seinem wahren Namen an: Ritter von Bonsteten. Pietro erkennt nun seinen einstigen Gefährten am Hof des Grafen Alberto von Burgund: Es ist Brunone, der mittlerweile ein Würdenträger am Hof von Guido ist. Pietro schließt ihn in die Arme und berichtet Brunone, was passiert ist, seit er aus der Grafschaft Burgund geflohen ist, nachdem er den kleinen Enrico den Schwertern von Ulricos Schergen entrissen hat. Sein junger Schützling – der ihn für seinen Vater hält – ist an Kraft und Klugheit gereift. Brunone unterrichtet ihn daraufhin vom Tode Ulricos: Die Herrschaft über die Grafschaft liegt nun in den Händen von dessen Sohn Guido. Er drängt den Ritter von Bonsteten, erneut zu den Waffen zu greifen und an seiner Seite zu kämpfen, um Burgund seinem rechtmäßigen Erben zurückzugeben: Enrico, dem Sohn Albertos, der einst von Ulrico ermordet worden war. Als Enrico dazukommt, der das Gespräch mitangehört hat, wandelt sich sein anfängliches Staunen rasch in kriegerischen Eifer. Pietro und Brunone gehen auf ihn zu und freuen sich gemeinsam mit ihm auf die bevorstehende Rückkehr und die Wiederherstellung der Gerechtigkeit. Nicola, der Zeuge dieser Wiedererkennung und Wiederfindung wurde, zeigt sich tief erschüttert über den unerwarteten Perspektivwechsel.

Indes sinniert am Schloss von Arles Gilberto, der Hofnarr, über die Launen des Schicksals – jener ersehnten und doch unvorhersehbaren Macht, die das menschliche Geschehen lenkt. Fortuna, das Glück, war ihm lange Zeit gewogen. Studium und Arbeit waren für ihn trotz seines steten Bemühens, seinem Gebieter Guido alles rechtzumachen, „unbekannte Begriffe“. Doch nun, da sich das Gemüt des Grafen verfinstert hat, sehnt sich Gilberto nach einer Veränderung. Da erscheint Guido, versunken in düstere Gedanken. Während er auf Elisa wartet – die er liebt und die er heiraten möchte, obwohl seine Liebe nicht erwidert wird – möchte er von Gilberto wissen, welches seine positiven Wesenszüge sind und wie es um sein Ansehen bei seinen Untertanen und beim Militär steht. Gilberto, der mit der Wahrheit nicht rausrücken will, schindet Zeit, indem er den Fragen ausweicht und ausschweift. Als Guido allein zurückbleibt, wird er von Zweifeln geplagt. Für einen Augenblick verspürt er die Einsamkeit, die ihn umtreibt, weil er als verhasster Tyrann wahrgenommen wird. Doch er verscheucht diese lästigen Gedanken und widmet sich vielmehr der Vorfreude auf die baldige Hochzeit mit Elisa, deren Ablehnung er nicht akzeptiert. Elisa wiederum empfindet größte Not, denn sie hegt zwar schöne Erinnerungen an Enrico, die sie glücklich machen, doch sie spürt die Last der drohenden Ereignisse. Sie vertraut sich Geltrude an und erzählt ihr von der Liebe zu einem Hirten, den sie in den Alpen getroffen hat, und von der übergriffigen Art von Guido, dem ihr Vater ihre Hand versprochen hat. Der Herzog tritt auf und erklärt Elisa unumwunden seine Liebe und verkündet, dass er sie heiraten werde. Elisa jedoch weist dieses Liebesangebot entschieden von sich. Als Guido die widerwillig ihm folgende Elisa zum Altar führt, erscheinen plötzlich Pietro und Enrico in voller Rüstung. Allgemeines Staunen macht sich breit, und Elisa fällt in Ohnmacht, als sie in dem jungen Fremden ihren Geliebten erkennt. Daraufhin will Enrico seine wahre Identität offenbaren, aber Brunone tritt ihm entgegen und unterbricht ihn. Guido lässt sich nicht von seinem Vorhaben abbringen. Mit Entschlossenheit fordert er die soeben erwachte Elisa auf, ihm in den Tempel zu folgen. Zugleich befiehlt er den Fremden unmissverständlich, die Stadt bis zum Anbruch des neuen Tages zu verlassen.

ZWEITER AKT

In Burgund wird es Nacht. Brunone trifft sich in der Burg von Guido mit den Stadtoberen von Arles und versichert sich, dass niemand heimlich lauscht. Dann legt er seinen Plan zum Sturz des Tyrannen dar und offenbart der Versammlung die wahre Identität von Pietro, der soeben eingetroffen ist: Er ist der Ritter von Bonsteten, jener Mann, der Enrico gerettet hat. Denn als dieser ein Kind war, konnte er dem Usurpator Ulrico entwendet werden. Pietro gibt sich zu erkennen und erklärt mit leidenschaftlichem Eifer, dass er Enrico auf den ihm zustehenden Thron verhelfen möchte. Schließlich erscheint auch Enrico, verhüllt mit einem schützenden Mantel. Gilberto erblickt ihn und nähert sich argwöhnisch, so dass Enrico, der sich bedroht fühlt, einen Dolch zückt. Gilberto kann ihn beschwichtigen, woraufhin Enrico ihn anfleht, ihn zu Elisa zu führen. Der Höfling zögert, da er Guidos Zorn fürchtet, doch Enrico sichert ihm Schutz zu und verspricht ihm eine stattliche Belohnung. In diesem

Augenblick hört man, wie sich jemand nähert. Es ist Guido. Geistesgegenwärtig gelingt es Gilberto, Enrico zu verstecken. Er grüßt seinen Herrn, der herrschsüchtig kundtut, dass Elisa nachgeben muss, ob im Guten oder im Bösen („Wo Liebe nichts vermag, wird Macht entscheiden“). Gegenüber Elisa, die er rufen ließ, macht er seine Ungeduld, sie zur Frau zu nehmen, deutlich. Schließlich führt ihr schroffer und unnachgiebiger Widerstand zu Guidos Drohung, Elisa umzubringen („Das schrecklichste Los wird meinen Zorn stillen... du wirst den Tod finden“). Die junge Frau jedoch weicht keinen Schritt zurück; sie trotzt seiner Drohung und fleht darum, den Tod zu finden. Guido befiehlt in seiner Raserei Gilberto, die Hochzeit für den nächsten Morgen vorzubereiten; sollte Elisa sich ihm entziehen, so werde er zu handeln wissen. Allein zurückgeblieben, sinniert der Diener über den menschlichen Wahnsinn und die Rätselhaftigkeit des Weiblichen.

Als auch Elisa endlich allein ist, befindet sie sich in einem Zustand „tiefster Niedergeschlagenheit“, als Enrico erscheint. Er macht ihr Mut zur Hoffnung: Gemeinsam werde es ihnen gelingen, ihre Liebe zu krönen. Nachdem die erste Überraschung verflogen ist, bedrängt Elisa den Geliebten mit einer Vielzahl an Fragen: Warum ist er so gekleidet, gehüllt in einen Mantel, der seine Identität verbirgt? Wie ist er hierher gelangt? Enrico bittet sie um Geduld: Bald werde sie alles erfahren, und es werde eine freudvolle Entdeckung sein. Schon eilt Gilberto herbei, um vor Guidos Rückkehr zu warnen. Dieser erscheint sogleich in Begleitung von Brunone, und bevor Enrico entfliehen kann, befiehlt ihm Guido, zu bleiben. Es kommt zu einem Moment allgemeiner Bestürzung. Guido fragt sodann Enrico, wer er sei und warum er es gewagt habe, bis zum Innersten der Burg vorzudringen. Enrico spürt, dass er nun die Karten offenlegen muss, und gibt sich als seinen größten Feind zu erkennen. Da Elisa um Enrico fürchtet, setzt sie sich hilflos der Wut des Herrschers aus. Guido befiehlt, Enrico ins Gefängnis bringen zu lassen, und auch Pietro, der in der Zwischenzeit dazugekommen ist. Als Elisa mit Geltrude alleine zurückbleibt, vertraut sie der Freundin ihre hoffnungslose Situation an. Nun ist auch Guido wieder alleine und macht seiner Wut über Elisas wiederholte Zurückweisung Luft. Gerade als er wieder Mut fasst und seine Rache plant, vernimmt man das Klirren von Waffen, untermalt von lauten Rufen aus dem Volk. Schon umfängen erste Flammen die Burg, die langsam höherschlagen und immer größere Lichteffekte erzeugen. Da erscheint Enrico, der die bewaffneten Männer anführt. Unter dem Jubel der Bürger und der Stadtoberen finden Enrico und Elisa wieder zueinander, und der Thron wird dem rechtmäßigen Erben Albertos zurückgegeben.

Enrico di Borgogna

melodramma per musica in due atti

libretto di Bartolomeo Merelli
musica di Gaetano Donizetti

Personaggi

Enrico, conte di Borgogna contralto

Pietro tenore

Elisa soprano

Guido tenore

Gilberto basso

Brunone baritono

Nicola tenore

Geltrude soprano

Pastori. Coro di paggi, e cortigiani. Cittadini. Guardie di Guido. Statisti. Damigelle.

La scena è parte alle radici dell'Alpi, parte in Arles.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Contorni boscherecci alle radici dell'Alpi. A destra una capanna praticabile, a sinistra sulle rupi antico castello. Torrente che precipita dalle montagne sparse di pastorali abituri, alberi di frutti... un'urna sepolcrale cinta di fiori.

Albeggia.

Dall'altezza eminente dell'Alpi scende il coro de' pastori con Nicola suonando varii istromenti pastorali, e cantando il seguente, indi Pietro.

CORO

Spunta il dì... l'ombra spari...
scioglie il canto il desto augello,
e ridente
il sol nascente
già c'invita a lavorar.

Il sudor

è grato ognor,
se lo spremi
amica speme,
che al lavoro
ognor ristoro
ciel propizio suol recar.

Ah! Scendiamo,
amici andiamo
lietamente a lavorar.

Giunto il coro a metà della montuosa si disperde nelle sinuosità della medesima; frattanto si apre la capanna, e ne esce Pietro nel massimo abbattimento. Contempla per qualche istante l'urna sepolcrale poscia con tutta espressione prorompe.

PIETRO

Ombra diletta ah! destati
dal tuo sopor di morte...
del tenero consorte
contempla il rio martir...
almeno a tanti gemiti
risponda un tuo sospir!
Dal pianto mio bagnati
crescono i fior d'intorno,
che di tua man piantati
fur dolce pegno un giorno

di puro amor... di fé!..
Or tu mi sei rapita...
la vita è in odio a me!

Si abbandona sopra la tomba: frattanto di nuovo si vede scendere il coro, il quale scorgendo Pietro, in atto della massima compazione dice.

NICOLA E CORO

Ecco quel misero
nel suo dolor!..
Oh! Quanta destaci
pietade in cor!..

(Avanzandosi verso Pietro)

Sempre sì torbido?..
Sempre sì mesto?..
Raggio di giubilo
non brillerà?..

PIETRO

(scuotendosi all'arrivo del coro)

Ah! Sol di lagrime,
di duol funesto
quest'alma misera
si pascerà!

NICOLA E CORO

Cessi il pianto... quel ciglio serena...
torna torna alla gioia primiera...
spesso il dì cade torbido a sera,
ma più vago ritorna a spuntar.

PIETRO

Ah! Che in seno all'affanno... alla pena
cerco indarno la gioia primiera...
per me sempre di lutto foriera
vedrò l'alba funesta spuntar. Il coro parte.

SCENA SECONDA

Pietro, e Nicola.

NICOLA

Buon Pietro...

PIETRO

Amico...

NICOLA

Ah! Quando cesseranno
i sospiri... l'affanno?

PIETRO

Allor che morte
qui presso la consorte
(*additando la tomba*)
strascinar mi vorrà!..

NICOLA

Eh via!.. Burlate?
Abbia pace la sposa, e voi sperate.

PIETRO

In che mai lo poss'io?..
Ah! Se Enrico!.. Oh! Pensiero,
che m'agghiacci, e m'annienta!..

NICOLA

Voi mi narraste un giorno,
che i lumi ariste a più felice stato...
che v'ha fra noi guidato
il furor de' nemici...

PIETRO

Ah! Sì... gl'indegni
sono potenti assai;..
e se scoprono mai... ma troppo io dico.

NICOLA

Via seguitate amico...

PIETRO

Ah! No... la mente
agitata e confusa vaneggiando
i segreti del cor scema, e tradisce...

NICOLA

Chi mio caro vicin chi vi capisce?
Dite,.. poi vi pentite...
tornate a dire, e poscia ritirate...
io nulla intendo!.. A cosa mai pensate?

PIETRO

A quell'urna!.. Ad Agnese!.. Al dolce affetto
che troppo oh Dio! tradì barbara sorte...
che estinguer non saprà se non la morte!

Entra nella capanna.

NICOLA

Che razza d'uom!.. Ei piange, e si tormenta,
ora spera, or paventa...
e sempre contrastato dagli affanni
il peso aumenta alle sventure, agli anni.

Parte.

SCENA TERZA

Enrico scendendo dalla montagna, con una rete da pescatore.

ENRICO

Elisa!.. Elisa!.. Oh! Me infelice!.. Invano
ti chiamo al monte... al piano!..
Pur di tornar giurasti!..
Vana lusinga!.. Ah! Questi luoghi un giorno
così ridenti e belli,
ora senza di te non son più quelli!..
De' garuli augelletti
più non odo i concenti...
all'erbette nascenti
par che manchi il vigor; e tu crudele
di chi fedel t'adora
non ascolti i sospir? Non torni ancora?..

Care aurette che spiegate
lievemente i vanni d'oro,
deh! volate al mio tesoro,
poi mi dite ove s'aggira,..
se sospira ancor per me.
Ma tornerà!.. Lo rivedrò!..
M'abbraccerà!.. L'abbraccerà!..
Mi scendi all'anima
voce d'amore...
la calma il core
avrà da te.

SCENA QUARTA

Pietro, e detto.

PIETRO
Figlio...

ENRICO
Ah padre...

PIETRO
Qual mai
in sul primo mattin cagion t'addusse
la capanna a lasciar?..

ENRICO
Nel vicin rivo
il muto armento insidiai, ma accorto
sembrò ad arte sfuggirmi! Ah quando fia,
che a più sublimi imprese
accenda il cor?...

PIETRO
Soffri per poco ancora
lungi omai non è l'ora...

ENRICO
Ah! Ch'essa è lenta
come il vecchio Nicola, ed io vorrei
volarle incontro...

PIETRO
Osserva...
(Additandogli un albero di frutti)
Son maturi que' frutti?..

ENRICO
No... ma presto il saranno...

PIETRO
Oh quanto dolci
per chi attender li può!

ENRICO
Io non comprendo!..
Dal campo dell'onor fra queste tane
l'usbergo in rozze lane
padre cangiasti... a ciò chi mai t'astrinse?...

(Con pena frenata)
Forse l'invidia a passo tal ti spinse?...

PIETRO
(con tutto il foco)
Ah! Sì!.. T'apponi al ver...

ENRICO
Che intendo! E astretto
ad ozio vil son io?..
(Prendendo una mano di Pietro e avvicinandola al core)
Senti nel petto
come palpita il cor... dammi una spada...
a' tuoi nemici in fronte
fien miei colpi funesti...

PIETRO
Così sperai, che tu risposto avresti!..
Ma la vendetta o figlio
zoppichi dietro il vizio, e spieghi i vanni
se virtude ha per guida...
vanne figlio a posar... nel ciel confida.
(Enrico parte)
O germe degli eroi!..
Ah! Che ne' sensi tuoi
scorgo tutto il valor de' tuoi maggiori!
Faccia il ciel che tu mieta alfin gli allori!

SCENA QUINTA

Brunone scendendo dall'alto del monte, e detto.

BRUNONE
(ad alta voce)
Cavaliere di Bonsteten?..

PIETRO
(colpito)
Gran Dio!..
Che sento!.. Il nome mio!..

BRUNONE
Cavaliere di Bonsteten?..

PIETRO
M'inganno?..
Forse... Brunone?..

BRUNONE

(abbracciandosi)

Ah sì!..

PIETRO

Deh! Lascia almeno
che ti stringa al mio seno!..

BRUNONE

Ma dov'è Agnese?..

PIETRO

Ah! Taci!..

BRUNONE

Come?.. Oh ciel... quai sospir?..

PIETRO

Dopo la notte...
notte d'orror, in cui gli diè la sorte
dal fratricida acciar dell'empio Ulrico
qui illeso trarre Enrico
la misera peri!..

BRUNONE

E il caro pegno
che gli affidò il destino?

PIETRO

Crebbe in forza, in valor a me vicino.

BRUNONE

L'armi adunque riprendi... alla Borgogna
volgiamo i passi...

PIETRO

Ma il tiranno?

BRUNONE

È spento.
Regna Guido suo figlio...

PIETRO

O ciel che ascolto!

BRUNONE

Ho un partito raccolto,
che con noi pugnerà... traditi... oppressi...odian tutti un indegno,
il cui furor, del regno
ogni angolo passeggia...
nella paterna reggia
d'Alberto il figlio tornerà... la fama
un rumor cupo di lui sparse... il volgo
che tutto ascolta, e a tutto
presta credenza e fede,
ora l'attende, e bisbigliando il chiede.*Pietro, che dal principio della narrazione avrà espresso
il massimo stupore prorompe.*

PIETRO

Oh messaggio del ciel!.. Gran Dio che sento!
Giunse, infine il momento!..*(Chiamandolo)*

Enrico... Enrico! Ah vieni...

SCENA SESTA

*Enrico e detti. Enrico alla vista di uno straniero si
scuote... poi confuso.*

ENRICO

Padre... che chiedi?..

PIETRO

Ascolta...
raccogli al cor quella virtù, di cui
sin da' primi anni tui
del più fervido amor seppe infiammarti.
Già splende il sole... dissipata appieno
è l'orrida procella...

ENRICO

Io tremo... che vuoi dir?.. Padre favella!

PIETRO

Abbraccia o figlio abbraccia
il lieto genitore...
ah! No!.. Da te mi scaccia...
io sono un mentitore...
non padre tuo, ma suddito
devo prostrarmi a te.

BRUNONE

Vassallo anch'io vi sono,
or che si spense Ulrico...
alla vendetta, al trono,
mentre vivea il nemico
in queste balze ascoso
serbarvi egli poté.

ENRICO

(colpito)

Che intesi!.. Io nato al soglio?..
Voi padre a me non siete?..
A prezzo tal nol voglio
il trono riprendete...
pastor, ma vostro figlio
sempre degg'io restar.

PIETRO

Sì lo sarai...

BRUNONE

La patria
ora al suo sen v'invita.

PIETRO

Là... tolse un empio... un barbaro
al padre tuo la vita.

ENRICO

(col massimo foco)

Che sento?.. Ov'è un acciario
lo vado a vendar!..

*Pietro alle ultime parole di Enrico entra nella capanna
poscia sortendo con una spada.*

PIETRO

(col maggior entusiasmo)

Ecco il temuto brando,
ecco la spada ultrice...
con questa fu felice
il tuo gran padre un dì.

ENRICO

Acciar della vendetta
ti stringo ah! sì t'arruoto.
L'ombra del padre aspetta
chi il trono gli rapì.

A tre.

O dolce momento
di gloria, d'onore.
Già t'odo... ti sento...
tu infiammi il mio core...
si parta... si vada...
la vindice spada
tremenda discenda
gl'indegni a punir.

Partono.

SCENA SETTIMA

*Gran sala nel castello de' conti di Borgogna in Arles.
Gilberto solo.*

GILBERTO

O fortuna, o tu che sei
d'ogni brama dolce meta...
«tu che invoca anche il poeta
«nel sfiorar la lingua etrusca
«che vuol altro che la crusa,
«la sua fame a satollar...»
tu seconda i voti miei,
tu m'aiuta ad intascar.
Chi ha fortuna, e non chi sa,
sempre al mondo s'avanzò...
chi ha fortuna il tutto può!..
Chi s'ingegna il tutto fa...
che nel dir, più che nel fare
sempre il merito sen sta.
Ben ben rimirisi
da capo a fondo
tutti di comica
studiamo al mondo:
chi a darla a intendere
l'ingegno affina,
chi fa da medico
senza dottrina,
ma con un *recipe*
d'imbrogli e chiacchiere
sembra un oracolo
in facoltà.
O cara amabile
sorte diletta,

se mi dai retta
per poco almeno,
in un baleno
d'onori un pelago
mi pioverà.

Oh bella profezione!
Oh amabil mestier!.. Studio, lavoro
son per me nomi ignoti...
sebben che dico... fo fatica anch'io
nel blandir Guido, e n'ero ben pagato,
ma adesso che c'è entrato
un certo umore... basta... oh appunto
(osservando)
ei viene
s'è dolce o brusco non comprendo bene!

SCENA OTTAVA

Guido nella massima concentrazione. E Gilberto in disparte.

GUIDO
(Funeste cure ingrante
in petto ah vi celate!..
Prima che il giorno cada
forse fia lieto il cor!)

GILBERTO
(in atto di partire)
(Meglio è ch'io vada!)

GUIDO
(accorgendosi di Gilberto)
Gilberto da sedere...

GILBERTO
(Ah! Che ci sono!)
La servo...

Porta una sedia.

GUIDO
Un'altra anche per te.

GILBERTO
(pauroso)
Ma io...

GUIDO
Men repliche...

GILBERTO
Obbedisco:
(flemma ci vuol con questo basilisco!)

Dopo molti lazzi di paura se le mette vicino.

GUIDO
Dimmi... saper poss'io
il ver da te?..

GILBERTO
Dubbio n'avrebbe? Io sono
la stessa verità.

GUIDO
Il volgo,.. i grandi,
che favellan di me?..

GILBERTO
(Oh! Se potessi
chiaro parlar!..)

GUIDO
Rispondi...

GILBERTO
Dicono ch'è... un bell'uomo...

GUIDO
Questo saper non voglio...

GILBERTO
(Cosa mai gli dirò!.. Che fiero imbroglio!)

GUIDO
Dell'opre mie... del mio governo...

GILBERTO
Bene...
(con affettazione)
si dice sempre bene...

GUIDO
Sentiam...

GILBERTO

(imbrogliato)

Che ha il cor di Cesare... che forte
d'Ercole al pari... intrepido qual Marte.

GUIDO

(nauseandosi)

(Anima vil!)

GILBERTO

Che in seno
nutre sol di virtù sensi seguaci...
saggio... prudente... uman...

GUIDO

Ribaldo taci!..

Frena gl'indegni accenti,
anima vil, paventa...
chi d'adularmi tenta
tremare alfin farò.

GILBERTO

(spaventato)

Credea... cioè... (che imbroglio!..)
Volea... (che dir non so!)

GUIDO

(sempre più fiero)

Il labro fu sincero?

GILBERTO

Per dirla... niente affatto...

GUIDO

Dunque m'ascondi il vero...

GILBERTO

Altezza le dirò...
è la moda d'oggi di,
che nel mondo vuol così...
perciò in maschera si suole
cercar sorte, e protezione si suole
cercar sorte, e protezione si suole
si condiscon le parole,
si corteggian le persone,
mentre mesta in un cantone
lascia ogn'un la verità
che coll'oro non ci sta.

GUIDO

A tai fole io non discendo...
parla... scopri... io lo pretendo.

GILBERTO

Ma se poi...

GUIDO

La tema è vana.

GILBERTO

Ben la servo: eccomi qua.
V'è chi si lagna e mormora...

GUIDO

Me l'ero immaginato.

GILBERTO

V'è chi minaccia, e strepita...

GUIDO

Quest'è il costume usato.

GILBERTO

Chi poi vi chiama un barbaro,
chi un rio tiran v'appella...

GUIDO

(sdegnato)

Audace qual favella?
Che parli traditor?

GILBERTO

(con paura)

Ma vuole bianco o nero?
Io non capisco ancor!

GUIDO

(Quanti contrari affetti
strasciando il cor mi vanno!
Ah! Quando amor tiranno
calmarli in sen potrà!)

GILBERTO

(Ohimè! L'ho fatta grossa...
che occhiate!.. Che malanno!..
Ah! Unite mai non vanno
fortuna, e verità!)

Parte.

GUIDO

M'aborre ogn'uno?... Oggetto
è d'odio il nome mio?... E ciò fia vero?
O crudele pensiero
fuggi da me... alle imminenti nozze
solo si pensi... assai concessi al pianto
di desolata figlia, e omai l'amore
ogni indugio mi vieta... Elisa... Elisa...
in questo giorno appieno
coronerai l'ardor, che m'arde in seno.

Parte.

SCENA NONA

*Gabinetto nell'appartamento d'Elisa nel castello.
Elisa, coro de' grandi, indi Geltrude.*

CORO

Per te il piacer qui riede,
raggio d'amor brillò...
agita Imen le tede,
che mesto in pria celò.
E tu sol di sospir
pasci l'afflitto cor?...
Così non appassir
rosa d'amor.

ELISA

Io vorrei con lieti accenti
esultare al vostro affetto;
ma il rigor de' miei tormenti
troppo affanno accresce in petto.
Nata solo al pianto al duolo
chiedo invan dal ciel pietà.

CORO

Spera o bella la tua stella
men severa alfin sarà...

ELISA

(Funesti pensieri,
che in sen vi destate,
lasciate ch'io spero,
fuggite dal cor!)

(Da un'alma che geme,
se speme s'invola
la morte può sola
por fine al dolor!)

(Arriva Geltrude, ad un cenno d'Elisa il coro parte)

Vieni Geltrude... ah! Sola
non mi lasciar... a te vicina in parte
scemo l'orror de' casi miei!

GELTRUDE

Tu piangi?

Ah perdonami Elisa...
sempre dal duolo oppressa
facil sei troppo a tormentar te stessa.

ELISA

Cielo!..

GELTRUDE

Fa cuor!.. A ridonarti il padre
il pianto omai non vale...
alla pompa nuziale
Guido t'appella... lo seconda... il tempo
al tuo dolor concesso
alfin spirò... di lieti di felici
amica appien godrai...

ELISA

Ohimè!.. Che dici!..

Ah! Perché sepper queste
infelici sembianze
destarle affetto!.. Non sai tu che colpa
è per Elisa amor?..

GELTRUDE

Come... che sento?..

Forse... gran Dio!.. All'amistà confida
questo arcano fatal... a me t'affida.

ELISA

Dal più capo del cor sorti lo sfogo
del mio lamento!.. Ah!.. Che tradir mi volle
l'acerbo affanno mio!..
Ma teco nulla più celar degg'io!..

(Con precauzione)

Sappi che in questo seno
arde fiamma crudel!..

GELTRUDE

Che narri?..

ELISA

In pria,
che dai massi dell'Alpi a queste mura
il padre mi guidasse
viddi un vago pastor... nelle nostr'alme
foco eguale s'accese... ai giuri alterni,
le rupi risuonar, ma un giorno oh Dio!
che il seppe il padre mio... a questo suolo
tosto fui tratta in seno al pianto al duolo!

GELTRUDE

Misera!

ELISA

Or tutto apprendi
il rigor di mia sorte...
tornar promisi... lo sperai... ma intanto
di me Guido s'accese...
al padre mi richiese... egli le nozze
mi comandò... ma l'infelice colto
come ben sai da inaspettata morte!
(*Trattenendo a stento le lagrime*)
pria di versarmi in sen l'ultimo fiato,
giurar mi fece a questo Imene odiato!

GELTRUDE

Oh quanto! amica oh quanto
sei degna di pietà!

ELISA

(ascoltando)

Ma taci... io sento
indistinto rumor... oh cielo... Guido...
ah! Che il crudel m'invola
fino il piacer di poter pianger sola!

In atto di partire.

SCENA DECIMA

Guido e dette.

GUIDO

Mi sfuggi Elisa?... Arresta...
Allontana con un cenno Geltrude)

sempre dunque sì mesta? Ha pure il pianto
il suo confin... ravvisa omai la pompa,
che sol di Cuno il fato
ha sospeso finor... ascolta i viva
della città giuliva,
che ti festeggia intorno,
che mia sposa ti vuole in questo giorno.
Ma taci?... Tu sospiri?..

ELISA

(con sarcasmo)

Ah! Signor!.. Troppo
generoso tu sei... altra più degna
abbia gli affetti tuoi...

GUIDO

Che dici ingrata?

L'averti tanto amata
nulla dunque giovò?... Le tue promesse
serbi così?..

ELISA

Le mie promesse?... E puoi
rammentarle o crudel?... Fiero rigore
le strappò dal mio labbro, e non l'amore.
Lasciami...

GUIDO

Invan lo sperai... in me l'affetto,
cui tutto cede ogn'altro moto ha spento...

ELISA

Sprezzo il tuo amor, né l'ira tua pavento!

Alma crudel spietata
dagl'occhi miei t'invola:
è la tua vista sola
oggetto a me d'orror!

GUIDO

Questa mercede ingrata!
rendi agli affetti miei?
Nel sen non ti credei
così crudel rigor!
(Vorrei sdegnarmi e intanto
l'ira s'ammorza in petto!..
O troppo forte incanto
d'amore, e di beltà!)

ELISA

(Vorrei stemprarti in pianto
caro primiero affetto!..
Ah di frenarti il vanto
quell'empio non avrà!)

GUIDO

Elisa ah! placati...
il soglio ascendi...
al mio t'arrendi
immenso ardor!

ELISA

Fra poco o barbaro
pago sarai...
la destra avrai,
ma non il cor.

GUIDO

Spietata!..

ELISA

(Oh! Affanno!.. Oh! Pena!)

GUIDO

Crudele...

ELISA

(Io reggo appena!..)

A due

GUIDO

(marcato)

Allo splendor d'un soglio
tu cangierai pensiero...
vedrò cader l'orgoglio,
d'un cor tiranno e fiero,
mentre di rose il talamo
amor coronerà.

ELISA

Allo splendor d'un soglio
non cangerò pensiero...
pago del mio cordoglio
sarà quel cor sì fiero,
mentre funesto talamo
il duol m'involerà.

Partono.

SCENA UNDICESIMA

Geltrude sola.

GELTRUDE

Misera Elisa oh! qual per te la sorte
d'orribili sciagure
turbin nero addensò!.. Ah! Che per sempre
ogni sperar t'è tolto!..
Ma già i concetti ascolto
della pompa nuzial... a lei si vada...
come palpita il cor... vacilla il piede!..
Ah! Perché seco un rio dover mi chiede!..

Parte.

SCENA DODICESIMA

*Gran piazza in Arles, circondata di case: in fondo il
castello de' conti di Borgogna, a destra maestoso tempio
adorno di festoni.*

*Fuor del castello escono varie donzelle recando dei
mazzolini, e ghirlande di fiori e di mirto. Il coro de'
grandi, e paggi precede Guido, che viene con Elisa, la
quale sostenuta da Geltrude, ed accompagnata da varie
donzelle mostra la sua ripugnanza, e la sua dispera-
zione. Gilberto e Brunone diriggono la pompa al tem-
pio mentre si canta il seguente.*

CORO

Leggiadre vergini
il crin cingetevi
di vaghi fior.
Catene amabili
uniti intrecciano
Imene, e Amor.
E il lieto talamo
di puro innondano
verace ardor.
Leggiadre vergini
il crin cingetevi
di vaghi fior.

ELISA

(Ahi! Qual crudel momento!)

GUIDO

Vieni mio ben mia vita.

GILBERTO

Amore omai v'invita.

GUIDO

Al tempio...

CORO

Al tempio...

SCENA TREDICESIMA

Stanno per entrare nel tempio, allor ché presentasi Pietro, ed Enrico armati di tutto punto. Elisa riconoscendo Enrico soviene nelle braccia di Geltrude.

ELISA

Ah!

Sorpresa universale.

TUTTI

Che caso barbaro!..
Dal duol la misera
tremante, e pallida...
oppressa sta!

GUIDO

(Qual l'alma inondami
crudel sospetto!..
Il mio dispetto
più fren non ha!)

ENRICO

(Come quest'anima
a quell'aspetto
lo sdegno in petto
frenar potrà!)

GILBERTO

(Un qualche imbroglio
io qui m'aspetto...
che quarto torbido
la luna fa!)

PIETRO, BRUNONE, GELTRUDE

(Qual fiero palpito
mi sento in petto...)

il suo periglio
gelar mi fa!)

GUIDO

(ad Enrico con trasporto)

Guerrier qual hai disegno?..
Scopri chi sei, che chiedi.

ENRICO

Sappi ch'io sono...

BRUNONE

(interrompendolo)

Osvaldo.

(Additando Pietro)

Suo padre in lui tu vedi.

PIETRO

Di tanta pompa il grido
ci guida in questo dì.

A due

BRUNONE

(ad Enrico)

(Deh! Per pietà frenatevi...)

PIETRO

(ad Enrico)

(Non ti tradir così.)

GILBERTO

(a Guido)

Vedete... essa rinvieni...

ELISA

Ove son io?.. Chi siete?..

Alzandosi lentamente, e girando lo sguardo con ammirazione.

GILBERTO

(ad Elisa)

Via fate cor...

ELISA

Mio bene...

ah! Dov'è...

GELTRUDE

(*ad Elisa interrompendola*)
(Oh ciel! Tacete...)

ELISA

(Quanto quest'alma è misera!..
Non reggo al mio dolor!)

ENRICO

(Ah che mi sento opprimere!..
Già scoppia il mio furor.)

PIETRO E BRUNONE

(*ad Enrico*)
Deh per pietade... ah frenati
non è l'istante ancor.)

GUIDO

(Ah! Si t'accresci o barbaro
crudel sospetto in cor.)

GILBERTO

(O come si rimescola...
che fiero batticor!)

GUIDO

(*risoluto*)
Vieni Elisa... all'ara innante
a' miei voti alfin t'arrendi.

ELISA

(Ah! Signor!.. Qual fiero istante!..)

Deh! T'arresta... ah! No... sospendi.

GUIDO

Pensa o donna a' giuri tuoi...
vieni al tempio...

ENRICO

(*non potendosi più frenare*)
Invan lo vuoi...

GUIDO

Quale ardir?..

PIETRO

(Ah taci...)

BRUNONE

(Incauto!)

GUIDO

Che dicesti?..

ENRICO

(Oh! Mio furor!)

BRUNONE

(*a Guido*)
Deh lo scusa...

GUIDO

(*ad Elisa*)
Qual sospetto!
Ah! Se mai... se tu spergira...

BRUNONE

Deh ti calma...

GUIDO

(*a Pietro ed Enrico*)
Il nuovo giorno
non vi trovi in queste mura,
o il mio giusto sdegno estremo
io farò su voi piombar.

ENRICO

(Dalla rabbia io sudo e fremo
né mi posso vendicar!..)

ELISA

(Sventurata invano io gemo...
dovrò indarno lagrimar!)

PIETRO, BRUNONE E GELTRUDE

(Quale evento... io sudo... io tremo...
sento l'alma in sen gelar!)

GILBERTO

(Ah! Più male ancor io temo,
che sen vada a terminar...)

TUTTI

Fiamma che ondeggi e crepiti,
nembo che in ciel s'accenda,
sono men fiere immagini
della tempesta orrenda,
che nel mio petto destasi
il core a lacerar.

BRUNONE E CORO

Giorno per noi sereno
alfin tardar non può.

Partono.

SCENA TERZA

*Gran sala come all'atto primo illuminata da poche faci.
Involto in un mantello entra Enrico, indi Gilberto.*

ENRICO

Dove m'innoltro!.. In quali
empie soglie fatali
mi strascina il mio amor!.. Tutto qui tace
alcun non mi scoperse... ah! Tu propizia
guida i miei passi o sorte:
si rivegga l'ingrata, e poi la morte.

GILBERTO

(M'inganno?.. Cosa vedo?..
Chi fia costui, che incerto
qui s'aggira a quest'ora?..)

ENRICO

(accorgendosi di Gilberto)

Ah!.. (Son scoperto!..)

GILBERTO

Olà.

ENRICO

(minacciandolo con un pugnale)
Taci!..

GILBERTO

Signore!..

ENRICO

Se mi scopri sei morto...

GILBERTO

Anche questo per bacco è un bel conforto!
Ma in grazia... che chiedete...

ENRICO

Io vo' d'Elisa

inoltrar nelle stanze...

tu mi devi introdur... alto segreto
scoprire a lei degg'io...

GILBERTO

Come?.. Cosa?.. Cioè... (che imbroglio è il mio!)

ENRICO

Dubiteresti forse?..

GILBERTO

Ah! Voi sarete

il fior de' galantuomini!..

Ma se Guido vi scopre

allor senza riparo

la mia testa fa al certo un salto amaro...

ENRICO

Non paventar... io ti difendo... all'opra
alta mercede avrai...

GILBERTO

(sentendo rumore)

Ma s'appressa qualcun...

ENRICO

M'assisti o cielo!

Dammi un luogo a celarmi...

GILBERTO

Io tremo... io gelo!..

*Gilberto introduce Enrico nella porta a destra, poscia
ritorna... nel mentre esce Guido.*

SCENA QUARTA

Guido, e detto.

GUIDO

Gilberto...

GILBERTO

A' suoi comandi.

GUIDO

Venga Elisa...

GILBERTO

La servo...
 (ahi! Che partenza è questa!..
 Tremo da capo a piè, e il cor mi resta!)

Parte.

SCENA QUINTA

Guido, indi Elisa, e Gilberto in disparte.

GUIDO

Cessin gl'induggi alfin... i voti miei
 io voglio paghi, ed ove amor non vale
 forza potrà... paventi
 de' miei comandi Elisa...
 ove d'amor si sdegni
 il mio furor a rispettar mi insegna.
(Ad Elisa che arriva)
 Vieni Elisa... t'appressa... in me tu credi
 forse un'alma crudele... eppure Elisa
(con studiata dolcezza)
 non voglio esserlo teco...

ELISA

(fiera)
 Non vuoi esser crudel?... Lasciami dunque
 scevra da lacci odiati
 alla pace fatal de' sventurati.

GUIDO

(frenandosi a stento)
 Donna... tu cerchi il veggo
 provocar il mio sdegno... eppur lo sdegno
 è spento in me... l'alma però al tuo meglio
 disponi o donna...

ELISA

Non sperar giammai...

GUIDO

Sciagurata!.. E non sai...

ELISA

So che t'odio... t'aborro, e che il maggiore
 tormento di quest'alma...

GUIDO

Ingrata sciegui...

se crudele mi brami
 dimmi dimmi qual è?..

ELISA

(risoluta)

Saper che m'ami.

GUIDO

Oh! Rabbia!.. Ah trema!.. Io veggo
 che m'ingannai... ma in breve
 l'errore emenderò... ai merti eguale
 mercede avrai... la più tremenda sorte
 sazierà il mio furor... avrai la morte.

ELISA

Iniquo!.. Eccoti il petto
 incrudelisci pur!.. Questa mia vita
 tu rapir mi potrai,
 ma poca gloria avrai
 contro una debil donna... osserva indegno
 nel mio sprezzo un trionfo... appaga alfine
 la tua barbarie... sol la morte attendo...
 questa mi tolga almeno
 all'alto orror, che tu m'inspiri in seno!

Nell'eccesso del tormento
 odio fin la stessa vita...
 morte sola appien gradita
 a quest'anima sarà.
 Mi vedrai costante,
 e forte nella tomba, in sen di morte...
 né una lagrima, un lamento
 il mio fin mi costerà.

Misera vittima
 d'un fier rigore
 nel muto orrore
 io scenderò!

Ma per te indegno
 d'eterno sdegno
 la tomba gelida
 suonar farò.

Parte.

SCENA SESTA

Guido e Gilberto.

GUIDO

Stolta né ancor t'avvedi
 che a me invano resisti! Ah! Il tempo è giunto
 d'oprare alfin... Gilberto... al nuovo giorno
 tu di bel nuovo con Brunone appresta
 quanto è d'uopo alla festa...
 allor... se mai... se ardità...
 tu m'intendesti ben...

GILBERTO

Sarà servita.

(Guido parte)

Qual pasticcio è mai questo?..
 Io non comprendo niente!..
 Ei vuol per forza, ed ella non consente...
 pur la man gli promise!.. Ed ora invece
 il pianto... il mal... l'amico...
 oh! Maledetto intrico!.. Eh donne! Donne!
 Voi siete in conclusione
 nate sol per comun disperazione.

È la donna un gran volume,
 che stracciato ha il frontispizio:
 è ben stolto chi presume
 dar dell'opera giudizio,
 se pria all'indice non va.

Capo primo: L'incostanza s
egue... il vizio delle belle...
 il capriccio... l'arroganza,
 e mill'altre bagatelle
 di diversa qualità.

A materia sì abbondante,
 a catalogo sì esatto,
 chi non vede al primo tratto,
 che la donna è questa qua?

Non dico che sian tutte
 tagliate in simil luna,
 ma se ve n'ha qualcuna,
 di fede e di buon cor:
 o che mori la misera,
 o che non nacque ancor.

Parte.

SCENA SETTIMA

*Gabinetto come all'atto primo.**Elisa sola nel massimo abbattimento, indi Enrico.*

ELISA

Tutto intorno è silenzio!
 Sol con me stessa io sto!.. Qui alfin poss'io
 l'acerbo affanno mio
 libera disfogar!.. Pace soave
 sola delizia un tempo
 de' lieti giorni miei,
 ah!.. quanto longi or sei!.. Iniqua sorte t
 tutto ahi! tutto m'invola, e sol mi lascia
 l'alto dolor... la più profonda ambascia!
 Ma... o ciel!.. M'inganno?.. Forse
(Ascoltando)
 mi seduce il desio?..
 È desso... l'idol mio!..

ENRICO

Taci!.. Dal labbro

di chi mancò di fede
 un infelice nome tal non chiede.

ELISA

Come!.. Quai detti?.. E puoi...

ENRICO

(interrompendola)

Pria che pietosa
 morte mi tolga alla più ria sventura
 rinfacciarti l'error, dirti spergiuara.

ELISA

Ah! No... sappi... la pompa.

ENRICO

(come sopra)

Assai ti condannò... rimanti o donna
 con quella pace, che a me ingrata! hai tolta!
 Per te Enrico mori!..

ELISA

Che parli?.. Ascolta...

ENRICO

Taci!.. Tu cerchi indarno
 difesa al suo delitto:

sulla tua fronte è scritto,
lo accusa il tuo rossor.

ELISA

Senti... t'inganni... il credi
a questo pianto amaro,
o nel mio sen l'acciario
vibra a squarciarmi il cor.

A due

(Cielo a sì amare lacrime
il mio vigor vien meno!..
Fra quanti affetti in seno
va palpitando il cor!)

ENRICO

(Cielo! A sì belle lagrime
il mio vigor vien meno!..
Fra quanti affetti in seno
va palpitando il cor!)
(In atto di partire)
Ti lascio...

ELISA

Ah! No... t'arresta...

ENRICO

(con ironia)
Sorte miglior t'aspetta...

ELISA

Ah! Che dal padre astretta a
d un Imene odiato...

ENRICO

Che sento!.. E m'ami?..

ELISA

Mel chiedi! Ingrato!

ENRICO

E ver sarà?..

A due.

(Abbracciandosi)

Ah! Dopo cotante
sì barbare pene,
fedele costante
trovare il suo bene,
è gioia, che amore
maggiore, non ha.

ELISA

Ingrato! Ma quai spoglie son queste?
Chi ti guidò?.. Che pensi?..

ENRICO

Or sol ti basti
che non son qual credesti... in breve o cara
lieta sarai; di miglior luce il cielo
per noi già splende...

ELISA

(agitata)
Qual enigma!.. E intanto
o idea crudel!.. Se mai... se lui... se viene...
allontanati... va'... parti mio bene!

ENRICO

Non paventar.

SCENA OTTAVA

*Gilberto e detti, indi Guido con Brunone e guardie, e
coro de' grandi, fra quali celasi Pietro.*

GILBERTO

Corpo di bacco... il diavolo
s'è ficcato di mezzo... a questa parte
Guido s'innoltra...

ENRICO

(si cala la visiera) Oh ciel!..

GILBERTO

Presto partite...
voi ben capite... se vi vede... allora...
povera la mia testa!

ELISA

Qual periglio!

ENRICO

(in atto di partire)

Idol mio!..

GUIDO

Stranier t'arresta.

TUTTI

(eccetto Gilberto)

(Qual sorpresa!.. Io son di gelo!
 Fredda man mi stringe il petto!
 A quel ciglio... a quell'aspetto
 dubbia l'alma in sen mi sta!)

GILBERTO

(Qual sorpresa!.. Io son di gelo!
 Fredda man mi stringe il petto!
 Ah! Gilberto poveretto
 or l'hai fatta come va!)

GUIDO

Donna infida alfin ti colsi...

(ad Enrico)

tu chi sei, che tanto osasti?..

ENRICO

Tuo nemico, e ciò ti basti...

ELISA

Ah! Signor di lui pietà!
 È innocente... in me ti sfoga...
 io mancai... non mi diffendo...

GUIDO

Donna rea l'eccesso orrendo
 impunito non andrà.

(A Gilberto)

Tu vil servo.

GILBERTO

Io... no... signore...
 non ho colpa... ei solo è stato...
 (ah! Che certo il salto ingrato
 la mia testa or or qui fa!)

GUIDO

Quell'indegno omai s'arresti...

Alle guardie che circondano Enrico.

BRUNONE

Ah! Signor... e tu vorresti...

GUIDO

Alla torre alfin sia tratto...
 eseguite...

PIETRO

(alle guardie)

Arresta... olà...
 se brami sangue o barbaro
 sfoga in me sol lo sdegno...
 ma appien punirti indegno
 il cielo alfin vedrò!

ENRICO

(a Pietro)

Lascia che l'empio uccidami...
 sì tuo rival son io
(alzando la visiera, a Guido)
 è mio quel core... è mio...
 per lei morir saprò.

GUIDO

Che sento!.. Oh furie!.. Audaci!
 Scempio fatal v'aspetta...
 della più ria vendetta
 le faci accenderò.

ELISA, ENRICO E PIETRO

(Ah! Qual istante orribile!
 Resistere non so!)

BRUNONE

(Sperate!.. Ah sì sperate
 salvarvi ancor potrò!)

GILBERTO

(Ah! Se potessi andarmene!..
 Più fiato in sen non ho!)

ENRICO

Elisa...

ELISA

Amato bene.

ENRICO ED ELISA

(sfuggendo alle guardie)

Un solo amplesso almeno.

A due

Dolci saran le pene,
contento/a io morirò
se al mio tesoro in seno
spirare alfin potrò.

GUIDO

(alle guardie)

Staccate quegl'indegna.

ENRICO ED ELISA

Spietati me uccidete...

GUIDO

Morrete sì morrete...

TUTTI

Sento squarciarmi il cor!

Tutti

GUIDO

Quale evento qual duolo funesto!
Più non reggo allo sdegno all'affanno
mille furie d'intorno mi stanno
ardo e fremo di smania e livor.

ENRICO, ELISA, PIETRO E BRUNONE

Quale evento qual duolo funesto!
Più non reggo al tormento all'affanno
quando mai d'un destino tiranno
fia placato l'avverso furor.

GILBERTO

Quale evento!.. Che imbroglio è mai questo
non resisto al spavento all'affanno
ah! Tremando le gambe mi vanno...
tema eguale non ebbi finor.

*Enrico e Pietro vengono condotti dalle guardie, Guido
parte, con Brunone e Gilberto.*

SCENA NONA

Elisa sola, indi Geltrude.

ELISA

Ah! Più regger non posso!..
«Il più mi trema, e il cor!.. O colpo! O pena!..
«Gel di morte mi scende in ogni vena!»
Ma quale mai d'intorno
cupo rumore echeggia?
(Si sente strepito d'armi)
«Il tumulto radoppia... ah! Forse... oh Dio!..
«Se Enrico... qual terror!.. Che affanno è il mio!»

GELTRUDE

(agitata)

Amica...

ELISA

O ciel... Geltrude...
sei tu dessa?.. Che fu?..

GELTRUDE

Oh! Se veduto
avesti il colpo fier!.. Stuolo d'armati
ha la guardia assalito...

ELISA

E i due stranieri?

GELTRUDE

Entrambi si salvaro...
accorse Guido, e invano,
che già l'armato stuolo era lontano.

ELISA

Che sento!.. Oh giusto ciel! Pietà ti prenda
delle mie acerbe pene...
seconda i voti miei... salva il mio bene!

Parte.

SCENA DECIMA

Guido nel maggior furore con guardie, indi coro.

GUIDO

Gli abbandonaste o vili...

oh! Rabbia!.. O mio rossor!.. Appena il credo!..
 Ah! Che compirsi io vedo
 la mia fatalità!.. D'averlo in seno
 ho la furia peggior!.. Barbaro cielo
 a quale mi serbasti
 pena orribil funesta...
 ove corro!.. Che fo!.. Qual notte è questa!

Incerta smarrita
 quest'alma delira...
 il sen non respira,
 che sdegno, e livor!
 Del duolo l'accesso
 mi toglie a me stesso...
 la morte non serba
 tormento maggior!
 Ah! Degli affanni miei
 sola cagione amore,
 perché di tal rigore
 t'armi a strasciarmi il cor!
 Ma chi vien?

CORO
 Folto stuol di guerrieri
 coi stranieri il castello assali.

GUIDO
 Che mai sento!..

CORO
 Già il popolo armato
 «viva Enrico» gridando d'intorno...
 al scoperto figliolo d'Alberto...
 forsennato feroce s'uni.

GUIDO
 Ah! Si riprenda o core
 il tuo vigore... usato
 tutto quel sangue odiato
 da me si verserà!

GUIDO E CORO
 A tanto sdegno il fato
 rapirlo non potrà.

Partono tutti.

SCENA UNDICESIMA

*Si sente di nuovo uno strepito d'armi, misto alle evvi-
 va del popolo. Geltrude sola.*

GELTRUDE
 Cresce il rumor! Di nuovo
 odo suonar intorno
 le grida, e i viva, miste al suon dell'armi!
 Ah! Qual terror! Ma parmi...
 queste son voci di trionfo... o cielo
 per quale si combatte
 giustissima cagion veder tu dèi...
 e ben distingui gl'innocenti e i rei!

Parte.

SCENA DODICESIMA

*Piazza, come all'atto primo.
 Il castello principierà ad incendiarsi, e le fiamme an-
 dranno gradatamente crescendo, ed illumineranno tut-
 ta la scena.
 Coro di cittadini e soldati indi Enrico.*

CORO
 Ah! S'abbatta... s'accenda... s'uccida...
 ci fia guida vendetta, e furor!
 Viva Enrico ai tiranni d'empio
 cadde l'empio crudele oppressor!

*Al suono di una marcia militare arriva Enrico con-
 dotto in trionfo, in mezzo ai principali della città, e
 dell'armata. Un corpo di guerrieri chiude la marcia.*

ENRICO
 Tregua agli sdegni alfin!.. De' vinti il dorso
 è vile al vincitor... popolo... amici...
 il vostro affetto avanza
 ogni mia speme... oh! Quanto lieto io sono!
 Ah! Solo è vostro dono
 se ritorno fra voi... ma a questo core,
 sempre gloria fia solo il vostro amore!

Mentre mi brilli intorno
 popolo a me diletto
 di nuova gioia in petto
 balzando il cor mi va.

CORO

Solenne il tuo ritorno
sempre per noi sarà.

SCENA TREDICESIMA

*Pietro, Brunone, e Gilberto che conducono Elisa con
Geltrude.*

ENRICO

Padre!.. Amici!.. Elisa!.. Oh Dio!
(Abbracciandoli)
Pur ti stringo!..

ELISA

Tu sei mio!..

ENRICO

Ah compensa questo istante
del destin la crudeltà.
Voi che il ben che pianto avete
ritornate a posseder,
ah! voi soli dir potete
se sia grande il mio piacer.

CORO

Per te splende, e ognor qui regni
pace amabile e piacer.

TUTTI

«Talor per nebbia impura
«la fronte al sol s'oscura;
«ma di più luce adorna,
«ritorna a scintillar.»

Donizetti, «giovine di belle speranze»

di Paolo Fabbri

Dopo un biennio di studi al Liceo filarmonico di Bologna sotto la guida del celebre padre Stanislao Mattei, a metà dicembre 1817 Donizetti rientrava a Bergamo, in famiglia. Non vi trovò l'accoglienza che certo si aspettava. Suo padre Andrea rimase sorpreso e deluso: pensava sarebbe rimasto a Bologna, dove le possibilità di lavoro erano a suo avviso ben maggiori che nella città natale. Non poteva sapere quanti maestri di musica vivevano a Bologna, aveva obiettato Gaetano: sedici, per la precisione, e tutti «più vecchi di lui». Difficile immaginare che chiamassero proprio il diciassettesimo anche solo per dar lezioni nelle case private. Essere più giovane voleva dire meno esperto e poco conosciuto, ma anche costituire una fonte di maggiori pericoli. Le sue potenziali allieve sarebbero state infatti altrettanto giovani, e i loro genitori certo non si auguravano tresche tipo quelle di cui avevano riso a teatro, fra Rosina e don Alonso finto maestro di musica, in un recente successo (1816) del sempre più famoso Rossini: *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*, presentato a Bologna per la prima volta come *Il barbiere di Siviglia*. «Il teatro e la vita non son la stessa cosa», era risaputo: né occorrevva attendere Leoncavallo per persuadersene.

Nel 1817 i Donizetti abitavano già da qualche anno sempre a Bergamo Alta, ma in via Arena, vicino al Monte di Pietà presso cui il capofamiglia lavorava. Oltre ai genitori, in casa stavano ancora due figli poco più che ventenni, Francesco e Antonia. Due giorni dopo l'arrivo di Gaetano – trascorsi, s'immagina, tra rimbrotti e discussioni – Andrea Donizetti prendeva carta e penna e si rivolgeva direttamente a Mayr, massima autorità musicale in città, maestro di suo figlio e soprattutto suo gran protettore: la richiesta era quella d'«impiegarlo in qualche luogo, a suo piacere». A quell'epoca però Mayr era a Venezia, alle prese con le prove per il debutto alla Fenice di una sua nuova opera, *Lanassa* (previsto per il 26 dicembre). Anche a Bergamo era imminente la stagione di carnevale, al Sociale: un teatro in cui Mayr era spesso – sempre? – coinvolto. Seguirlo rappresentava un'ottima scuola pratica per un compositore che intendeva diventare operista, e così fece Donizetti. In cartellone c'erano *La Cenerentola*, altro fresco successo di Rossini (1817), e un classico, il dramma semiserio *Agnese* di Paër. Primadonna era la milanese Giuseppina Ronzi, da un paio d'anni in carriera, e primo buffo suo marito Giuseppe De Begnis, un cantante già affermato (tra l'altro, Rossini aveva scritto proprio per lui il ruolo di Dandini in *Cenerentola*). Donizetti «non mancò di avvicinarli e di legarsi presto in relazione», approfittando «dei loro consigli per fare il primo gradino della carriera», ricorderà tempo dopo (1861) Marco Bonesi (1796-1874), già suo compagno di scuola a Bergamo.



Gaetano Donizetti ritratto a Vienna nel 1842.

Anzitutto i De Begnis favorirono Donizetti inserendo qualche suo pezzo nelle loro ‘beneficiate’, cioè in quelle serate di speciale richiamo alle quali avevano diritto per contratto i cantanti principali (oltre a esserne protagonisti, beneficiavano – appunto – del relativo incasso, toltene le spese vive). Ma poi si assicurò i loro «appoggi a Verona ove la Sig. Ronzi e De Begnis dovevano recarsi a cantare nell’entrante stagione di primavera», scriverà ancora Bonesi: «Lusingato com’era di poter avere un mezzo quasi certo di scrivere un’opera o farsa, accolse l’opportunità dell’offerta di compagnia per andarvi e colà rimanere».

Il soggiorno veronese (quaresima e primavera 1818) frutterà lì per lì uno scarso bottino: ancora una volta, solo qualche pezzo nelle beneficiate. Ma alla fine Donizetti poté tornare a Bergamo con in tasca il sospirato contratto per un’opera intera: non però grazie ai De Begnis, bensì ai buoni uffici di un altro protetto bergamasco di Mayr, Bartolomeo Merelli (1794-1879), che a Venezia stava muovendo i primi passi nella professione di poeta teatrale. (Con la Ronzi, comunque, Donizetti non si perderà certo di vista e, negli anni a venire, per lei scriverà una ricca messe di nuovi ruoli: in *Fausta*, *Sancia di Castiglia*, *Gemma di Vergy*, *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*, *Poliuto*.)

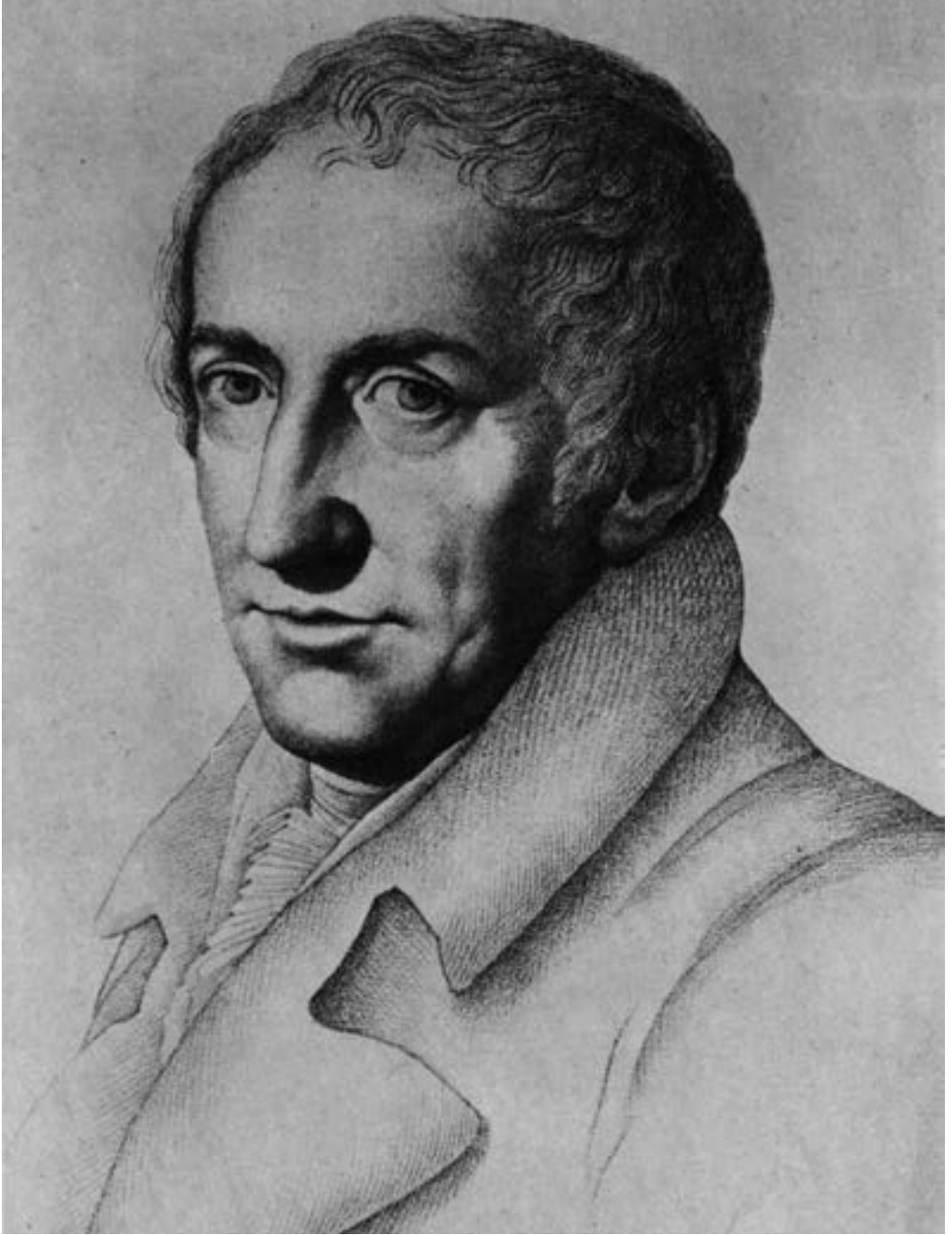
Merelli aveva studiato «il Cembalo qual dilettante sotto Mayr», come ricorderà molti anni dopo (1875). Erano però le Belle Lettere il campo in cui puntava a cimentarsi, forte di una preparazione in tal senso che gli aveva permesso di farsi «talvolta pel suo maestro anche Poeta» e fornirgli brevi testi per qualche circostanza bergamasca. Mayr gli aveva anche raccomandato il quasi coetaneo Donizetti perché rifornisse pure lui di qualche verso da musicare, e soprattutto gli desse quei rudimenti letterari di cui il ragazzo era ancor privo.

A fine 1817 Mayr l’aveva verosimilmente portato con sé a Venezia avendogli fatto completare il libretto di *Lanassa*, impostato da Rossi ma da lui evidentemente non terminato, visto che nel frontespizio dell’edizione a stampa lo si definisce «Poesia del Signor N. N.». La «Gazzetta privilegiata di Venezia» (11 febbraio 1818, p. 3) sarà severissima con questo nuovo lavoro del compositore, che fu tolto dal cartellone subito dopo il debutto:

Mayr, giunto al termine della sua musica le carriere, scrisse la sua *Lanassa*, non con gli sforzi del cigno della favola, che spirando rende più melodioso il suo canto, ma con i gemiti invece del cigno della natura, che annunzia nel morire gli spasimi dell’agonia.

Nel disastro di quella ‘prima’ – una sentenza impietosa, senza appello – anche il testo poetico aveva le sue responsabilità, secondo il medesimo periodico (27 dicembre 1817, p. 4):

Il pover’uomo che raccozzò le parole del Dramma, intese di portare sul nostro teatro la *Vedova del Malabar* del francese *Le Mierre*, tragedia di poco pregio, e tolta anche in Francia da qualunque repertorio teatrale. La sua trasformazione italiana è d’una nullità tanto desolante, che non ammette veruna critica, e basti il dire, che molto al di sotto si trova di quegli aborti soliti, che dati vengono ordinariamente in questa città per servire di canovaccio ai maestri di musica. [...] e la seconda [circostanza] poi molto più avveduta e



C. Müller, *August von Kotzebue*.

giudiziosa ancora fu quella di occultare il proprio nome. Ben fortunato il maestro se occultarsi potuto avesse anch'egli all'ombra dell'anonomo, imperciocché l'autore dell'*Adelasia*, della *Ginevra*, dell'*Elisa*, dell'*Amor coniugale*, registrar non dovrebbe certamente nell'elenco dei suoi tanti mirabili parti d'eccezionale ingegno questa deplorabile composizione, dalla quale potrà forse trarre se non altro il prudente consiglio di rinunciare omai ad ulteriori pretese di profana gloria, per dedicarsi intieramente alla molto più lodevole occupazione degli ecclesiastici suoi doveri.

Anche l'ultima opera di quel carnevale, *L'orfana egiziana* composta in tutta fretta da Francesco Basili e presentata il 28 gennaio, nel frontespizio del libretto è dichiarata «Poesia del Signor N. N.». La «Gazzetta di Venezia» (30 gennaio 1818, p. 3) ne registra l'accoglienza ugualmente negativa:

la dicitura però non è delle più dispreggevoli, e prescindendo d'alcuni guasti, con cui si arrischiò di contaminarla una mano molto inesperta, non è difficile il riconoscere in essa moltissimi commendevoli tratti di penna dell'egregio sig. Romanelli, il quale anche nelle sue più lievi fatiche sa sempre mostrarsi Poeta. Quindi è, che se questo libro nell'originaria sua integrità fosse passato sul cembalo del maestro tre mesi prima, avrebbe a noi dato la compiacenza di ascoltare un sufficiente poema, procurato avrebbe al compositore i mezzi per scrivere, se non con più fantasia, con più tranquillità, sicurezza, e riflessione, e fors'anche con meno spiacevole riuscita.

Il «Signor N. N.» era quello stesso che aveva portato a compimento *Lanassa*? e si trattava di Merelli? Come che sia, sappiamo che il 30 aprile Merelli a Venezia veniva ingaggiato dall'impresario del San Benedetto per fornire un libretto a Nicola Vaccai, e un paio di settimane dopo – il 16 maggio – s'impegnava con un altro impresario, Paolo Zancla, per un ulteriore lavoro da dare in autunno. In conseguenza del primo contratto, il 17 giugno 1818 al San Benedetto andava in scena *Il lupo d'Ostenda* di Vaccai. Il frontespizio del relativo libretto a stampa lo dichiara esplicitamente «Poesia del Sig. Bortolameo Merelli», sancendo così il debutto ufficiale del suo autore nel girone maggiore del teatro d'opera italiano.

Non è escluso che Merelli avesse conosciuto Zancla a Bergamo nel carnevale 1815, quando quest'ultimo aveva gestito la stagione del Sociale. Già da qualche anno attivo in Laguna, nella primavera 1818 Zancla era impegnato a formare una compagnia per l'autunno e inverno da portare in diversi teatri del nord-est, con debutto a Treviso e approdo finale proprio a Venezia. Avrebbero proposto titoli di repertorio ma anche un'opera nuova, che il contratto del 16 maggio prevedeva fosse affidata a un altro *protegé* di Mayr, il «Maestro Donnissetti di Bergamo».

La *troupe* si sarebbe ritrovata ai primi di ottobre a Verona, per cominciare le prove. Per il compositore la responsabilità era notevole. Oltre all'azzardo di un prodotto inedito e addirittura di un esordiente, si aggiungeva la circostanza che lo si teneva in serbo per la 'piazza' più prestigiosa – quella veneziana – e perdipiù nell'occasione in cui, dopo importanti lavori di abbellimento, riapriva il teatro di San Luca: una solennità, carica di aspettative. Di proprietà dei Vendramin, i due rami principali della famiglia avevano appena ottenuto il riconoscimento dei loro titoli nobiliari dal regio-imperial governo austriaco, per cui il *restyling* del loro teatro finiva per essere anche una ratifica pubblica di un rinnovato prestigio sotto il restaurato regime

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI
 2 OBOI
 2 CLARINETTI
 2 FAGOTTI

 2 CORNI
 2 TROMBE
 TROMBONE

 TAMPANI
 PERCUSSIONI

 ARCHI

 FORTEPIANO

asburgico. E ci si metteva anche l'obbligo per Donizetti di dimostrarsi degno allievo di un compositore di prima grandezza come Mayr, come sottolineava con rara tempestività «Il nuovo osservatore veneziano» del 19 maggio 1818:

Ci giova sperare, che il sig. Donizetti nel primo suo passo in questa sì difficil carriera vorrà farci sentire il frutto delle lezioni, ch'apprise dall'autore della *Ginevra*, dell'*Alonzo*, e *Cora*, dell'*Adelasia*, della *Medea*, dell'*Amor coniugale*, della *Rosa bianca*, e *Rosa rossa* ec. ec.»

(sulla recente *Lanassa*, invece, era meglio glissare).

Le notizie davvero volavano, e il 5 giugno anche un periodico non veneziano come la «Gazzetta di Bologna» poteva preannunciare, non senza orgoglio municipalistico:

Il Sig. Zancla impresario ha fatta una Compagnia composta delle prime parti Signore *Giulia Lodoviska*, *Fanny Eckerlin*, e Costanza Petralia, dei Tenori

Fusconi e *Speck*, e dei Buffi *Fioravanti*, *Verni*, e *Mollari*, che comincerà le sue recite a Treviso colla *Cenerentola*. Passerà dopo ad Udine, indi ad Este poi a Verona, e finalmente a Venezia nel Teatro a San Luca per il 14 Novembre, dove farà il primo passo nell'ardua carriera del Compositore con una nuova Opera Semiseria del Sig. Merelli il Sig. Gaetano Donizetti Bergamasco, giovine di belle speranze, prima allievo di Mayr, ed ultimamente uscito dalla Scuola del Professore Mattei nel Liceo Musicale di Bologna.

Donizetti nel frattempo era impegnato a sbrigare un incarico ormai in scadenza, cioè l'invio proprio a Bologna della cantata commissionatagli per i saggi di fine anno della sua vecchia scuola. E una volta tornato a Bergamo, s'industriò a cogliere le occasioni che gli ambienti musicali della città offrivano: composizioni per chiese, accademie in teatro, esecuzioni domestiche da parte dei dilettanti. Queste pubbliche relazioni gli permisero, nell'estate, di frequentare e animare la villeggiatura dei Quarenghi, ad Almenno San Bartolomeo, dove fece anche una conoscenza proficua e importante: quella di Giuseppe Viganoni (1757-1822), tenore di fama europea ormai ritiratosi dalle scene, che aveva villa lì vicino, a Carighetti. Tra agosto e settembre la tradizionale stagione di fiera al Riccardi gli offrì poi la possibilità di collaborare, al solito, con qualche pezzo. Tra l'altro, in quell'occasione avvenne anche il debutto come cantante di sua cugina Gaetana Corini, figlia dello zio Giacomo che aveva avviato alla musica suo fratello maggiore Giuseppe, e di riflesso – o direttamente – pure lui stesso. Né mancò – pare – un *flirt* con una tal Giuditta, forse figlia del violinista Angelo Paganini.

A norma di contratto Merelli doveva procurargli entro agosto «un libro Semiserio spettacoloso» tratto dal dramma in 5 atti di August von Kotzebue *Johanna von Montfaucon. Ein romantisches Gemälde aus dem vierzehnten Jahrhundert* (1799). Pubblicato a Lipsia nel 1800, aveva avuto una certa circolazione anche sulle scene veneziane. Il 15 ottobre 1802 proprio al San Luca se n'era vista una libera traduzione a opera dell'attore Salvatore Fabbrichesi, col titolo *La notte di Montefaucon*, e l'1 novembre 1805 ne era stata data un'altra, intitolata *La giornata feudale, o Giovanna di Montefaucon*. In realtà, successivamente Merelli e Donizetti si orientarono su di un altro lavoro di Kotzebue, il dramma in 5 atti *Der Graf von Burgund* (1795), una «libera traduzione» del quale, col titolo *Enrico conte di Borgogna*, era uscita a Venezia in una collana di testi teatrali (*Terza raccolta di scenici componimenti applauditi*, 7, Venezia, Antonio Rosa, 1808). Diviso in 4 atti, questo adattamento era opera di Lorenzo Schabel, che l'Almanacco per le Province dell'I. R. Governo di Venezia per l'anno bisestile 1824 (Venezia, Tipografia Andreola, [1824], p. 261) registra come «Traduttore».

A lavoro ultimato, di Kotzebue per la verità non rimase molto: giusto il soggetto, e qualche situazione di partenza. Il drammaturgo tedesco aveva portato in scena una vicenda di storia romanzata, ambientata tra le Prealpi svizzere (dalle parti di Hallwil, in Argovia) e la città di Arles. Essa doveva dunque riferirsi al cosiddetto Secondo Regno di Borgogna: in particolare, a vicende della dinastia dei conti d'Arles. Enrico, legittimo erede della contea e ignaro del suo stato, vive nei campi alle pendici delle Alpi, credendosi figlio di Pietro, che si finge umile agricoltore. In realtà questi è il cavaliere di Bonstetten, che aveva posto in salvo e nascosto Enrico quando suo zio ne aveva ucciso il padre per impossessarsi del titolo. Venuto a conoscenza della morte dell'usurpatore e delle conseguenti difficoltà della fazione che lo sosteneva, Pietro rispolvera la sua armatura e riporta Enrico ad Arles. Dopo equivoci iniziali il popolo acclama quest'ultimo riconoscendo in lui il legittimo erede. A quel punto Enrico vorrebbe finalmente sposare non la duchessa di Savoia, propostagli dalla madre, ma quell'Elisa figlia del cavaliere di Hallwil conosciuta in Argovia, che lo

LE VOCI

ENRICO,
CONTE DI BORGOGNA
CONTRALTO

PIETRO
TENORE

ELISA
SOPRANO

GUIDO
TENORE

GILBERTO
BASSO

BRUNONE
BARITONO

NICOLA
TENORE

GELTRUDE
SOPRANO

ricambiava ma alla quale a suo tempo non poteva aspirare. Ignorando l'identità del nuovo conte di Borgogna, Elisa dapprima ne rifiuta la lusinghiera proposta di matrimonio: dato che non sa più nulla del suo adorato Enrico, le nozze le sono indifferenti, e allora tanto vale cedere al volere paterno e sposare chi vuole lui. Il palesarsi di Enrico ribalta tutto e procura un lieto fine.

Merelli ebbe ben presente la traduzione di Schabel, come dimostrano alcuni passi palesemente paralleli (qualche minuzia lega anche II, 6 di Kotzebue/ Schabel a I, 6 di Merelli).

KOTZEBUE (TRAD. SCHABEL: I, 1)

PIETRO

Osserva i pomi di quest'albero,
sono essi maturi?

ENRICO

No, ma lo saranno ben presto.

PIETRO

Dolci frutta per chi può aspettare!

[...]

ENRICO

Sempre nuovi enigmi! Perché
il padre non si fida del figlio?...
Voi dal campo della gloria siete
fuggito in un deserto, ed avete
cambiato la corazza con un abito
d'agricoltore; sarebbe stata la
forza che vi costrinse a farlo?

PIETRO

E se tu l'avessi indovinato?

ENRICO

In questo caso datemi una spada,
ed io vi vendico.

PIETRO

Così appunto io pensai che mi
avresti risposto. – No, figlio,
la vendetta dèe zoppicare dietro al
vizio, ma dèe aver l'ali se ha
per guida la virtù.

MERELLI I, 4

PIETRO

Osserva...
(additandogli un albero di frutti)
Son maturi que' frutti?

ENRICO

No... ma presto il saranno...

PIETRO

Oh quanto dolci
per chi attender li può!

ENRICO

Io non comprendo!...
Dal campo dell'onor fra queste tane
l'usbergo in rozze lane
padre cangiasti... a ciò chi mai t'astrinse?...
Forse l'invidia a passo tal ti spinse?...

PIETRO

con pena frenata. Ah! sì!... t'apponi al ver...

ENRICO

(con tutto il foco)
Che intendo! e astretto
ad ozio vil son io!...
(prendendo una mano di Pietro ed avvicinandola al core)
Senti nel petto
come palpita il cor... dammi la spada...
A tuoi nemici in fronte
fien miei colpi funesti...

PIETRO

Così sperai, che tu risposto avresti!...
Ma la vendetta o figlio
zoppichi dietro il vizio, e spieghi i vanni
se virtude ha per guida.

KOTZEBUE (TRAD. SCHABEL: I, 7-8)

BRUNONE

(chiama)

Cavalier Gianni di Bonsteten?

PIETRO

(di dentro)

Chi mi chiama?

BRUNONE

Cavalier Gianni di Bonsteten?

PIETRO

(come sopra)

Giusto Cielo, chi è che grida? chi mi chiama?

SCENA OTTAVA

PIETRO

Ditemi, o pellegrino, chi vi palesò il mio nome?

BRUNONE

Non conoscete voi più la mia voce?

PIETRO

Mi sembra un'illusione. – Dieciotto anni fa,
io avrei giurato che foste il mio fedel Brunone.

BRUNONE

Egli è desso.

(S'inginocchia a lui)

PIETRO

Ah! cara voce d'un fido amico,
come risuoni dolce al mio orecchio!

(Gli cade addosso)

Alzati, ond'io ti stringa a questo cuore
che nuovamente palpita con ardor giovanile.

BRUNONE

Mio buon vecchio signore.

(Nelle sue braccia)

Ov'è vostra moglie? Io voglio salutarla.

[...]

BRUNONE

Il prezioso pegno affidatovi dal destino vive ancora?

MERELLI I, 5

BRUNONE

Cavaliere di Bonsteten?...

(Ad alta voce)

PIETRO

Gran Dio!...

(Colpito)

Che sento!... il nome mio!...

BRUNONE

Cavaliere di Bonsteten?...

PIETRO

M'inganno?... Forse... Brunone!...

BRUNONE

Ah sì!...

(abbracciandosi)

PIETRO

Deh, lascia almeno
che ti stringa al mio seno!...

BRUNONE

Ma dov'è Agnese?...

PIETRO

Ah, taci!...

BRUNONE

Come?... Oh ciel... quai sospir?...

[...]

BRUNONE

E il caro pegno
che gli affidò il destino?

PIETRO

Crebbe in forza, in valor a me vicino.

BRUNONE

L'armi dunque riprendi... alla Borgogna
volgiamo i passi...

PIETRO

Ma il Tiranno?

PIETRO
 Ei vive.

BRUNONE
 Adunque presto armatevi, andiamo verso la
 Borgogna.

PIETRO
 Mori il vecchio assassino?

BRUNONE
 Ei morì accompagnato dall'universal maledizione.

BRUNONE
 È spento.

Per trasformare questa materia in libretto d'opera era però necessario riformulare il tutto e ricavarne 'posizioni' ben più nette e semplificate. Restarono i luoghi: l'idillio prealpino della Svizzera al principio, per poi spostarsi sul delta del Rodano, ad Arles. Restarono Pietro sotto mentite spoglie, Enrico (al quale sono però attribuiti bellicosi propositi di vendetta nei confronti dell'usurpatore, assenti nella fonte) ed Elisa, priva comunque di quei tocchi adolescenziali e ingenui che al moderno spettatore potrebbero ricordare la Sissi del film di Marischka che nel 1955 inaugurò la saga fiabesca a lei dedicata. In Kotzebue il padre di Elisa, Cuno de Hallwyll, è giusto e benefattore, affettuoso e comprensivo. Pur non facendo comparire il personaggio, Merelli ne fa invece un tiranno che ha costretto la figlia a trasferirsi nel castello di Arles per sposare Guido, figlio dell'usurpatore e dunque cugino di Enrico. È a lui che viene assegnato il ruolo dell'antagonista: oppositore due volte, perché avversario politico e rivale in amore. Nella fonte invece era solo un tenero fanciullo, oggetto tra l'altro del primo gesto pubblico di Enrico finalmente in trono che, *coram populo*, rifiuta di vendicarsi su di lui e anzi lo abbraccia quale fratello.

Da tali riconfigurazioni e riposizionamenti sulla scacchiera drammaturgica discesero duetti di contrasto tra Guido ed Elisa, e un finale in cui le odiate nozze tra i due vengono interrotte dalla comparsa di una coppia di cavalieri ignoti (Enrico e Pietro). Nell'atto II, mentre i suoi seguaci si organizzano per detronizzare l'usurpatore, Enrico cerca di raggiungere le stanze di Elisa per rivelarle la sua vera identità. I due vengono sorpresi ed Enrico è imprigionato nella torre in attesa del prevedibile supplizio, insieme con Pietro. Un gruppo di armati però li libera, scatenando il furore di Guido. È il prodromo dell'insurrezione generale che riporta al potere Enrico, al cui fianco può finalmente andare Elisa.

Oltre a ciò, Merelli introdusse il personaggio tutto nuovo di Gilberto, «buffone nella corte di Guido»: lo specificava il contratto («scrivere un libro Semiserio spettacoloso»), e la clausola era certo dovuta al fatto che in compagnia figuravano due bassi buffi, Andrea Verni e Carlo Molari. Gilberto toccò a Verni, mentre Enrico fu Fanny Eckerlin (contralto). Guido e Pietro vennero affidati rispettivamente ai tenori Giuseppe Spech e Giuseppe Fusconi (su cui Merelli aveva molti dubbi, come aveva scritto a Mayr l'11 aprile: «è di una

meschinità, ed insufficienza senza esempio»). Giuseppe Fioravanti ebbe la parte secondaria di Brunone, mentre quella di Elisa era destinata alla Petralia.

Furono queste le voci con cui Donizetti ebbe a che fare una volta tornato a Verona, dove ai primi di ottobre raggiunse la compagnia. A fine maggio o ai primi di giugno la *troupe* aveva debuttato a Treviso («Gazzetta privilegiata di Venezia», 3 giugno 1818, p. 3), dove si era poi trattenuta in luglio e agosto (ivi, 4 luglio 1818, p. 2 e 24 agosto, p. 4) per poi toccare le 'piazze' di Udine ed Este. A quel punto era previsto iniziassero le prove della sua opera, ma ci fu un primo intoppo: invece della Petralia avrebbe cantato Adelina Catalani (nessuna parentela, a quanto pare, con la diva Angelica Catalani): «gran bella voce», commentava il compositore in erba, ma di tessitura più sopranile, per cui aveva dovuto apportare qualche modifica alla parte di Elisa. Donizetti lo riferiva a Mayr, fin qui solo suo maestro ma ormai praticamente collega con cui condividere guai e ansie di una 'prima', essendo anche lui in procinto di debuttare con l'ennesima opera nuova (*Danao* al Teatro Argentina a Roma, nel carnevale 1819). Risultando a suo giudizio la giovane Catalani «assai migliore» della Petralia, era lecito attendersi un «esito assai più felice», tanto più che le sue referenze erano davvero lusinghiere, come si poteva leggere in un annuncio autopromozionale del 31 agosto apparso sulla «Gazzetta di Firenze» dell'1 settembre 1818 (p. 4):

Si trova di passaggio in questa capitale la signora Adelina Catalani, che quantunque in età la più giovanile, gareggia di già colle più celebri cantanti d'Europa. Di lei hanno parlato con somma lode vari fogli esteri rendendo conto delle pubbliche accademie da essa date nelle primarie città di Francia, d'Alemagna, e di Svizzera. Anche in questa capitale essa è stata sentita con estremo piacere ed ammirata in varie accademie private che ha date negli scorsi giorni presso S. E. il sig. Principe [Camillo] Borghesi [a palazzo Borghese in via Ghibellina], come pure in altre case dei principali Signori.

Abbiamo ora la soddisfazione di annunziare a questo Pubblico che quanto prima si avrà luogo di verificare coll'esperienza quanto la fama ha divulgato a favore di questa rara Cantante. Essa darà un'accademia pubblica nel Teatro degl'Intrepidi, la sera del prossimo Mercoledì.

Le premesse erano delle migliori, ma tutte da verificare. Alla sua prima esperienza, l'ingenuo Donizetti non aveva considerato che la giovane, in teatro, era esordiente quanto lui, essendosi fin lì cimentata solo in concerti.

Nel mese di prove trascorso a Verona Gaetano non sperimentò solo le ambascce della professione in cui stava muovendo i primi passi. C'erano anche aspetti positivi tra cui, per un ventenne, la possibilità di entrare in confidenza con un bel po' di ragazze. Una senz'altro fu la ballerina Marietta Budoni che, in quanto «dotata di molta abilità», lui raccomandava a una sua conoscenza bolognese, l'avvocato e agente teatrale Pietro Brighenti. Che rapporti ci fossero tra i due giovani non lo sappiamo, ma certo è comica la scenetta del compositore in erba che si fa bello scrivendo e consegnando addirittura una lettera di presentazione, quasi fosse un veterano del mestiere: magari in cuor suo canticchiando, come Leporello, «Anch'io, caro padrone, / esibisco la mia protezione».

Ai primi di novembre tutti si trasferirono a Venezia, per ultimare le prove. Intanto al Teatro San Luca erano terminate le recite della compagnia comica di Luigia Petrelli e Natale Fabrizi (il 23 ottobre tra gli spettatori che avevano assistito alla commedia *Arlec-*

chino flagello dei cavalieri serventi c'era anche Mary Shelley, fresca di debutto narrativo col romanzo *Frankenstein*: suo marito, il noto poeta, aveva invece passato la serata con Byron). Una volta chiusa, la sala era stata affidata ai pennelli di Giuseppe Borsato (1771-1849), dal 1809 scenografo della Fenice, e di Giuseppe Bernardino Bison (1762-1844), incaricato delle figure inquadrature nelle decorazioni. La «Gazzetta privilegiata di Venezia» del 6 novembre informava:

Premuroso il nobile proprietario di questo bell'edificio di renderlo sempre maggiormente per sé decoroso, e per noi ameno, lo ha fatto ora tutto abbellire di nuovo con i vaghi dipinti dell'ingegnoso nostro sig. Borsato; assistito nel lavoro delle figure dal non meno esperto sig. Bisson, aggiungendovi non pochi altri addobbi e ornati, che ce lo presentano in un aspetto quasi del tutto nuovo, e oltremodo soddisfacente.

Pochi giorni prima «Il nuovo osservatore veneziano» del 3 novembre aveva annunciato:

Il teatro verrà quindi restaurato, e ai 14 novembre l'impresario sig. Pao[lo] Zancla darà un corso di opere parte serie, e parte buffe, le quali avranno termine col di 20 Dicembre. Otto drammi egli ci promette, e il primo a entrare in scena sarà o *Enrico di Borgogna*, poesia e musica nuove affatto, quella del signor Merelli, e questa del signor Donizetti, giovine che per la prima volta esponsi al pubblico cimento, ovvero *Elisabetta regina d'Inghilterra*, musica conosciuta del Maestro Rossini.

Per prudenza, a una decina di giorni dalla riapertura non si dava dunque ancora per certo che sarebbe stata l'opera nuova di Donizetti ad avere tanto onore.

I lavori di abbellimento furono rapidissimi, e alla fine fu proprio Donizetti a riaprire il San Luca, la sera di sabato 14 novembre. Ovvio che fosse anzitutto la sala rinnovata, fresca di vernice, ad attirare l'attenzione degli spettatori, e a dividerli tra chi lodava le finte architetture o le scelte cromatiche, e chi no.

Apresi il teatro, e affollatissimo il pubblico vi accorre; tutti ammirano i variati dipinti delle logge intercisi di tratto in tratto da alcuni quadri, che arrestano lo sguardo, e ne attraggono l'attenzione; ammirasi pure l'ultima loggia dipinta a guisa di poggiuolo; alcuni però ne bramano più leggeri i colonnati, ad altri non piace l'idea, che pur trova in altri degli oppugnatore: finalmente il colore dei fregi delle loggie verde, ed arancio, sembra non aver incontrata nei più l'approvazione.

Lo riferiva «Il nuovo osservatore veneziano» di martedì 17 novembre, dando notizia della serata.

Fra il cupo sussurro dalla diversità delle opinioni destato, giunge il momento, in cui dassi principio alla sinfonia; allo strepito succede il silenzio, che al terminar della medesima fu da incoraggiante batter di mani interrotto.

Aperto il sipario, c'erano da vedere poi le scene, anch'esse «tutte nuove», ideate e realizzate dagli scenografi di scuola bolognese Domenico Ferri e Antonio Conti. Quanto al primo atto dell'opera, sia l'introduzione sia purtroppo la sortita della Eckerlin filarono via

senza eccessivi entusiasmi, dato che «si applaudi vivamente [solo] un terzetto nell'atto 1» fra Enrico, Pietro e Brunone («Abbraccia, o figlio abbraccia»), e a seguire «l'aria di Verni» («O fortuna, o tu che sei»). Guai seri cominciarono quando la Catalani mise piede in palcoscenico:

si affaccia al pubblico preceduta da lieto coro [«Per te il piacer qui riede»]. Abituata sinora a presentarsi in accademie, che vestono quasi la forma di crocchio privato, (ai 21 di luglio una ne avea data nell'I. R. conservatorio di musica di Milano), alla vista di tanti silenziosi spettatori fu sorpresa da timore [...]. Elisa [il suo personaggio] comincia il canto [«Io vorrei con lieti accenti»]; in mezzo al fosco, si ebbe luogo di osservare nella sua voce una non dispregevole agilità di soprano. Ma l'impressione fu in lei sì forte, che verso il finir dell'atto i svenne [...].

Il caso volle che l'ultima scena (13) del finale i prevedesse proprio un mancamento. Elisa sta per sposare l'odiato Guido, e la didascalia prescrive: «Stanno per entrare nel Tempio, allorché presentasi Pietro, ed Enrico armati di tutto punto. Elisa riconoscendo Enrico sviene nelle braccia di Geltrude». Invece che frutto di «scenica scienza», lo svenimento dunque fu reale, «per lo che nella scena ultima fu costretta a farne le veci la seconda donna» (come scrisse il «Nuovo osservatore veneto» del 17 novembre), cioè Adelaide Cassago che fin lì aveva fatto da comprimaria nel ruolo di Geltrude «amica, e con fidente di Elisa». *Knockout* la primadonna, l'atto 11 fu falcidiato. Dei suoi 8 'numeri' ne saltarono ben 3, e di peso: l'aria «Nell'eccesso del tormento», il duetto con Enrico «Taci!... tu cerchi indarno» e quasi certamente il sestetto «(Qual sorpresa!... io son di gelo!)». Ebbe invece applausi il solito Verni nella sua seconda aria «È la donna un gran volume», e forse Fusconi in «Amici, a sorgere». Di nuovo, silenzio sulla Eckerlin che chiudeva l'opera col suo rondò. «Gli spettatori però seppero ben distinguere il merito della composizione da quello dell'esecuzione», proseguiva il recensore del «Nuovo osservatore veneziano», e «il pubblico al discendere del sipario volle fra gli applausi salutare il sig. Donizetti sul palcoscenico».

Non solo scampato pericolo, ma addirittura un discreto successo. Con la Catalani fuori gioco, però, anche *Enrico di Borgogna* dovette finire a riposo, sostituito dall'*Italiana in Algeri* di Rossini e dalle altre opere in repertorio. Il 19 novembre la «Gazzetta privilegiata di Venezia» ironizzava sulla singolarità del suo destino di «essere stato eseguito, e non eseguito, inteso, e non inteso, e sparito appena comparso».

Ci volle un mese perché la Catalani si rinfrancasse e se la sentisse di affrontare il pubblico. Finalmente il 15 dicembre si poté effettuare la seconda recita (!), e il 16 la terza e ultima (la stagione era previsto terminasse di lì a pochi giorni). «Il nuovo osservatore veneziano» del 17 poteva riferire:

Ciò, che nella prima rappresentazione per lo fatale di lei svenimento si ommise, l'altr'ieri sera fu sentito, e benignamente accolto». Dunque l'opera, «benché comparsa in mezzo a non fauste vicende, pure per l'applauso, che riscosse, esser deve di sprone al giovine suo autore, onde inoltrarsi con ardito piè nella teatrale carriera» e «terminò con gli applausi al maestro...

Se la sera del 15 dicembre rappresentò di fatto un ulteriore debutto, dato che fu finalmente possibile sentire per la prima volta tutto l'*Enrico*, due giorni dopo Donizetti ne dovette affrontare un altro. Nell'attesa tornasse in scena la sua opera, per non lasciarlo con

le mani in mano Zancla gli aveva infatti commissionato una farsa. Giannagostino Perotti, un collega e amico veneziano al quale Mayr aveva evidentemente raccomandato il suo allievo, l'8 dicembre poteva riferirgli:

Il Sig. Donizetti mi favorisce giornalmente del che gli sono obbligato dappoiché trovo in essolui un buono, e bravo Giovine. Egli a fronte degl'inconvenienti nati per colpa d'una Cantante ha piaciuto colla sua Opera, e fu chiamato sulle Scene fra l'applauso universale. Ora sta componendo una Farsa della quale mi lusingo che l'esito sarà felice»

Fu buon profeta. «Il nuovo osservatore veneziano» di giovedì 24 dicembre poteva registrare:

Con la farsa, *Una follia*, poesia del sig. Merelli, e musica del sig. Donizetti terminarono le recite d'opera, che ci diede il fortunato impresario sig. Zancla. Il genere della musica leggero, e vivace, l'argomento non nuovo, ma piacevole, [...] fecero sì che la farsa venisse applaudita. Si osservò che la parte cantabile non risalta gran fatto; convien dire, che ciò siasi fatto avvedutamente dal giovine maestro, a cui la necessità può questa volta servirgli di scusa. Gli applausi, che riscossero i suoi lavori in questa città, gli servano d'incoraggiamento nel proseguire la incominciata carriera; ma non lo illudano.

Al suo primo passo da operista Donizetti poteva dirsi soddisfatto. Due prove positive su due, a dispetto di interpreti non sempre all'altezza, come anche «Il nuovo osservatore veneziano» del 17 dicembre aveva messo in evidenza:

non ci si accuserà certamente di troppo raffinamento di gusto, se diremo restarci la brama di sentir eseguita da un miglior complesso di attori questa musica.

Zancla e la sua compagnia si trasferirono poi a Mantova. Come annunciava il «Giornale d'indizî giudiziari della provincia di Bergamo» del 31 dicembre 1818, anche Donizetti era della partita:

Egli deve pei primi dell'entrante ritrovarsi in Mantova collo stesso Poeta [Merelli], onde scrivervi un'opera Buffa, e quindi di bel nuovo a Venezia per simili studî.

L'esordio, con *Clotilde di Coccia* interpretato dalla Eckerlin, Spech e Verni, fu disastroso, a detta della «Gazzetta di Mantova» del 9 gennaio 1819, e ancor più dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» del 14 aprile (xxi/15, 1819, coll. 247-248). Non è da escludere che, per far fronte alla cancellazione di quel titolo, la compagnia possa aver riproposto in fretta e furia quell'*Enrico di Borgogna* che aveva fresco di studio.

Dalla citata lettera di Merelli, e dai libretti stampati a Venezia nel 1818, possiamo ricostruire cosa avevano proposto in quell'annata i teatri d'opera presenti in città, la Fenice e il San Benedetto – i maggiori – in testa a tutti: in altri termini, quale fosse il panorama corrente in cui il debuttante Donizetti andava ad inserirsi.

LA FENICE

Carnevale: ?-MAYR, *Lanassa*; ROSSI-COCCIA, *Evellina*; ?-BASILI, *L'orfana egiziana*.

SAN BENEDETTO

Quaresima: BERIO-ROSSINI, *Otello*.

Primavera: ROSSI-GENERALI, *L'orbo che ci vede*; STERBINI-ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*; ROSSI-GENERALI, *Adelina*; ANELLI-COCCIA, *Arrighetto*; MERELLI-VACCAI, *Il lupo d'Ostenda*; GASBARRI-COCCIA, *Carlotta e Verter*; FERRETTI-ROSSINI, *La Cenerentola*.

Estate: PALOMBA-P.C. GUGLIELMI, *La donna di più caratteri*; ARTUSI-TRENTO, *Quanti casi in un giorno*.

Autunno: ROSSI-PACINI, *Adelaide e Comingio*; SCHMIDT-ROSSINI, *Armida*; BUONAVOGLIA-PATER, *Agnese*.

SAN MOISÈ

Carnevale: GHERARDINI-ROSSINI, *La gazza ladra*; ROMANI-SOLIVA, *La testa di bronzo*; FERRETTI-ROSSINI, *La Cenerentola*; STERBINI-ROSSINI, *Torvaldo e Dorliska*.

SAN LUCA

Primavera: ROMANI-ROSSINI, *Il turco in Italia*; ROSSI-MAYR, *Elisa*; ROSSI-MAYR, *Che originali!*; FOPPA-ROSSINI, *L'inganno felice*; ANELLI-ROSSINI, *L'italiana in Algeri*.

Estate: DIODATI-P.C. GUGLIELMI, *Paolo e Virginia*.

È a questo punto che entra in scena *Enrico di Borgogna*, di cui la «Gazzetta privilegiata di Venezia» di giovedì 19 novembre 1818 rilevava certe singolarità: «nuova l'idea di un'opera seria con due buffi, buffa con un musico». Per gli *standard* dell'opera semiseria, infatti, due bassi comici erano eccessivi, mentre il contralto in abiti maschili – il cosiddetto 'musicò' – era prerogativa dell'opera seria. A parte ciò, la stampa veneziana diede un giudizio positivo del lavoro, specie perché l'esordiente dimostrava di non voler accodarsi alla voga di una scrittura strumentale troppo ricca e assordante (in altri termini, alla Rossini):

non si potrà peraltro negare quanto da tutti fu sentito, esser cioè la musica del sign. Donizetti regolare, ragionata, e opportunamente vivace, e briosa. L'aver egli abbandonato la moda dello strepito, per cui cangiasi oggigiorno l'orchestra in un campo di battaglia, moda, da cui i giovani compositori lasciansi pur troppo trascinare, riusci a noi di vera compiacenza («Il nuovo osservatore veneziano» del 17 dicembre).

Era sufficiente per riconoscergli tratti peculiari? «Si ometta la questione della piena sua originalità, questione per sé spinosa, e che diverse faccie pre senta», proseguiva l'articolista. Né si poteva ignorare che ormai da qualche anno Rossini spadroneggiava, nel panorama teatrale italiano. Del resto, non erano forse sue quasi tutte le altre opere della compagnia di Zancla? *L'italiana in Algeri*, *La Cenerentola*, *L'inganno felice*, *Il barbiere di Siviglia*, *Elisabetta regina d'Inghilterra* (non si dovevano a lui solo *Clotilde di Coccia* e le due di Donizetti). Spedendo a Mayr un resoconto sulla stagione del San Luca, nella primavera 1818 Merelli gli aveva riferito – sarcastico – che dopo una serie di fiaschi «per buona sorte si sono appigliati finalmente all'*Inganno felice* di Rossini; si darà poscia l'*Italiana in Algeri*: Viva Rossini!!! e la novità!!!». Da parte sua, l'8 ottobre la «Gazzetta privilegiata di Venezia» lamentava il «tirannico dispotismo di gusto, che altra musica di tollerare non ci permette, fuorché quella del giovane pesarese».

Per chi allora si affacciava alla carriera teatrale – e per noi che oggi riconsideriamo questo aspetto – era dunque inevitabile dover fare i conti con lo stile di Rossini: estraniarsene sarebbe equivalso a esporsi a un probabilissimo fiasco, appiattirsi su di esso avrebbe prodotto un'imitazione difficilmente all'altezza dell'originale. Più che individuare tracce rossiniane (più o meno corpose ma ovvie), è interessante provare invece a scovare ciò che se ne allontana.

L'obiettivo dell'esordiente era dunque un rossinismo temperato e 'critico', non pedissequo nei confronti del modello. In questo senso, Donizetti ebbe il compito facilitato dal suo essersi formato sulle partiture di Mayr, cioè di un compositore dell'era precedente a Rossini. Se, in generale, negli equilibri sonori tra orchestra e palcoscenico fu riconosciuto che Donizetti poco aveva concesso alla 'scuola' rossiniana della sovrabbondanza orchestrale, disegni melodici e armature strutturali erano invece non di rado condotti su quella falsariga. La sinfonia ne è solo il primo esempio. Ancor più dell'evidente spunto dal *Barbiere di Siviglia* utile per lanciare l'*Allegro*, a dichiararlo è la perfetta adesione al prototipo morfologico a suo tempo fissato da Rossini nell'*Inganno felice*. Il rimando a quell'archetipo è così ovvio che Donizetti poté permettersi alcune varianti: da un lato un primo 'tutti' (*fortissimo*) più complesso e addirittura modulante, di contro a un crescendo privo della tipica compressione armonica progressiva, e sfociante in un 'tutti' meno sontuoso del solito. Sentori prerossiniani affiorano invece nella condotta dei due motivi principali dell'*Allegro*, di sapore quasi tardo-settecentesco e perdipiù affidati entrambi al quartetto d'archi, così risultando timbricamente non differenziati (un tratto ben poco rossiniano, questo).

Al suo apparire con la cavatina «O fortuna, o tu che sei» (n. 4), anche Gilberto tradisce la sua discendenza dalla stirpe dei buffi tipici del pesarese. Prima di lui, e ancora di più, era stata la cabaletta («Mi scendi all'anima») della sortita di Enrico (n. 2) a palesare un indubbio marchio rossiniano. Complice la versificazione di Merelli, Donizetti propone infatti un calco della sezione conclusiva di un luogo celeberrimo, il «Di tanti palpiti» da *Tancredi*.

Tancredi (1813)

[...]

Mi rivedrai...

Ti rivedrò...

Ne' tuoi bei rai mi pascerò.

Deliri – sospiri...

Accenti – contenti!...

Sarà felice – il cor mel dice,

il mio destino – vicino a te.

Enrico di Borgogna

Ma tornerà!... lo rivedrò!...

M'abbraccierà!... l'abbraccierò!...

Mi scendi all'anima

voce d'amore...

La calma il core

avrà da te.

Per inciso, «Mi scendi all'anima» resterà ben impressa nella mente del suo autore. Donizetti la eleggerà in rappresentanza dell'*Enrico di Borgogna* nel *pot-pourri* autobiografico per violino e pianoforte assemblato nel 1827, e tre anni dopo – slentata – diverrà l'attacco di «Al dolce guidami» in *Anna Bolena*.)

Quelli citati sono i 'numeri' di *Enrico di Borgogna* in cui è più manifesta la volontà di aderire ai modelli rossiniani. In tutti gli altri l'ombra lunga del pesarese è intermittente o



Giovanni Battista Martini, acquerello, ritratto di Donizetti a diciotto anni, 1815. Bergamo, Museo Donizetti.

magniloquenti e lussureggianti partiture successive alla *Cenerentola* e alla *Gazza ladra* del 1817, ma piuttosto quello dell'epoca di *Tancredi* (1813), se non delle farse a esso immediatamente precedenti. Insomma, un Donizetti anche lui «Rossiniste du 1815», avrebbe potuto sentenziare con soddisfazione Stendhal.

addirittura pallida (specie nei nn. 1 introduzione, 2 [per quanto riguarda il 'cantabile'], 11 l'aria di Elisa, 14 il sestetto, 15 l'aria di Guido). Ma interessante è che anche alcuni dei pezzi che più gravitano nell'orbita rossiniana si riferiscano a quella che si potrebbe dire la 'prima maniera' del compositore, e non alle sue recenti evoluzioni: perché immersa in un bagno timbrico di gusto più 'napoletano' (i nn. 10 e 12, cioè le arie rispettivamente di Pietro e Gilberto), perché più vicina al Rossini delle farse giovanili (n. 5).

Nelle sue memorie pubblicate nel 1864-1865 il compositore Giovanni Pacini (1796-1867) ricorderà:

Quanti in allora erano miei coetanei, tutti seguirono la stessa scuola, le stesse maniere, per conseguenza erano imitatori, al par di me, dell'Astro maggiore,

cioè appunto Rossini. Tra i suoi satelliti va dunque annoverato anche l'esordiente Donizetti, per quanto non dei più osservanti. Oltre ai correttivi mayriani, perdipiù il Rossini cui si riferiva non era il compositore del giorno, delle

Silvia Paoli: «In principio fu l'*Enrico*... ovvero quale possibilità realizzare quando tutto è possibile»

a cura di Paolo Cascio

«Silvia, ti andrebbe di fare una regia per il Festival Donizetti nel 2018? L'opera è *Enrico di Borgogna*, il debutto assoluto del nostro Donizetti nel 1818». Inutile raccontare l'entusiasmo e la gioia nel ricevere questa proposta dal direttore artistico, Francesco Micheli, e, quindi, il mio concitato e grato «Sì!». Ammetto: non avevo la più pallida idea di quale opera si stesse parlando. Trattare un titolo semisconosciuto alleggerisce dal peso del passato, dalla sua eredità e dal confronto con un immaginario comune; al contempo ti mette di fronte a un oggetto sconosciuto che bisogna comprendere, studiare e capire come impiegare. Con libretto e canto-piano alla mano inizio lo studio, recuperando soprattutto fonti dirette e indirette sul teatro di allora e su quella fatidica 'prima' del 1818, a Venezia. Il libretto ha una trama che non fa eccezione alla tradizione 'favolistica': Enrico, vero figlio dello spodestato sovrano, viene tratto in salvo in fasce dal fedele Pietro. Allevato sotto le mentite spoglie di un pastore s'innamora della giovane Elisa, in realtà promessa sposa di Guido, perfido giovane re appena subentrato al trono in seguito alla morte del padre. Il ricongiungimento dei due giovani (Elisa ed Enrico) corrisponde alla presa del potere da parte del protagonista del titolo, la cacciata di Guido e il trionfo dell'ordine... e tutti vissero felici e contenti. Non si ricerca la qualità letteraria in un libretto, se c'è, è un valore aggiuntivo, ma non necessario. Un buon libretto è quello che propone situazioni drammatiche efficaci, un equilibrio tra tensioni e distensioni nella trama; è, in sostanza, uno scheletro che il compositore deve ricoprire di 'ciccia', di musica. Un buon libretto è una bomba a mano, un potente detonatore che deve far scoppiare situazioni teatrali di grande effetto. Mi viene in mente Spirito Cefonini che, nel 1856, scriveva: «A comporre un degno melodramma basta rubare onestamente un argomento a qualche romanziere indigeno o transalpino: poi incastrarvi colpi di scena alla francese: infine raggranellare qualche nebuloso romantico concettino e stemperare poi il tutto in prosa ritmata, come Dio vuole». Sono parole forti, probabilmente dettate da una certa amarezza e frustrazione (e forse invidia nei confronti dei, non pochi, grandi librettisti dell'epoca), ma non cadono molto lontane dalla realtà di tanta produzione dell'epoca.

L'argomento dell'*Enrico* è tratto da un dramma di Kotzebue, *Der Graf von Burgund*. August von Kotzebue – finora oscuro al mio sapere... e rieccomi nel campo delle novità a cui mi ha condotto lo studio di quest'opera – fu un personaggio a dir poco singolare. Molto conosciuto all'epoca come letterato e drammaturgo (direttore inoltre di diversi teatri importanti a Vienna e San Pietroburgo), fu acerrimo nemico di Goethe e Schiller, avversario del

nuovo, probabilmente una spia dello zar, condannato addirittura ai lavori forzati in Siberia e poi ucciso da una coltellata a opera di uno studente rivoluzionario (si comincia benissimo, con un cattivo da romanzo d'appendice!). Continuo a studiare e passo quindi al librettista vero e proprio: Bartolomeo Merelli, il Napoleone degli impresari, l'uomo che deve la sua fortuna all'abilità nel gestire compagnie e teatri, quello che ritroveremo alla Scala di Milano a litigare con Verdi per una messa in scena disastrosa dell'*Attila*, allievo privato di Mayr a Bergamo, e poi impegnato a scrivere libretti prima di dedicarsi alla sua futura attività: impresario d'opera. La documentazione sull'*Enrico di Borgogna* non è ricca, rimane tuttavia la recensione apparsa sul «Nuovo osservatore veneziano» all'indomani della 'prima':

Che dir dovrò? Dovrò accennare la guerra fra l'orchestra ed i cantanti? Dovrò commiserare questo giovin compositore, che esponendosi per la prima volta al giudizio di un pubblico, il quale, secondo il suo capriccio, or troppo esige, or troppo tollera, ebbe la malasorte di veder il suo lavoro manomesso e nel canto, e nell'azione? Sarebbe egli forse da accagionarsi d'imprudenza? Gli spettatori però seppero ben distinguere il merito della composizione da quello dell'esecuzione; si applaudi vivamente un terzetto nell'atto I, un duetto nel II, l'aria del Verni, e si avrebbe applaudito forse di più, se l'improvvisa indisposizione della sign. Adelaide Catalani sopravvenuta, non avesse obbligato ad omettere la sua aria alla scena IV del II atto e due duetti fra lei e la sign. Eckerlin nella scena VII [...].

L'indisposizione. L'incidente. È questa la prima idea fissa che si scolpisce nel mio immaginario; timore, tra l'altro, di ogni regista o compositore in procinto di un'opera in 'prima' assoluta. Quella 'prima' del 1818 fu compromessa da un clamoroso incidente: la Catalani presa dal panico svenne alla fine del primo atto per essere poi sostituita, nel finale, da un'altra cantante. Incredibile. Penso alla povera Catalani, giovanissima, ritrovatasi per la prima volta su un palcoscenico, a dover sostenere un ruolo principale, senza nessuna preparazione o quasi, con i colleghi che la guardavano come la 'protetta di turno', con un'ansia da prestazione senza pari e un tremendo complesso di inferiorità. Catalani venne scritturata per quest'opera per volontà dell'impresario, Zancla, che la sostituì alla titolare, Costanza Petralia; Donizetti scoprì la novità una volta arrivato a Venezia, e dovette adattare la parte di Elisa a una tessitura più acuta. Un sorriso mi distende. Non posso fare a meno di pensare a quella giornata, quel 14 novembre 1818, durante il quale tutti volevano un successo: Donizetti, alla prova con la sua prima opera di fronte a un pubblico, Merelli, con il suo nuovo libretto, la Catalani, al suo debutto assoluto. La censura era stata superata, il Teatro San Luca era probabilmente pieno, le scene recuperate da altri allestimenti erano pronte, qualcuna forse era appena arrivata nuova nuova, i cantanti pronti per iniziare e... e così volo con la fantasia, sempre più curiosa di poter arricchire con particolari realistici la storia della 'prima' di Donizetti a Venezia.

Ecco: questa regia è *La storia della 'prima'*. Perché questa è una vera 'prima'. E noi la rimettiamo in scena per il festival dedicato a Donizetti. Rendiamo omaggio alla sua produzione, al compositore inesauribile, mettendo in scena il suo debutto. E allora, mi dico, facciamolo davvero! Mi viene in mente una superba e sublime frase di Nietzsche, perfetta per il nostro Gaetano: «Non bisogna rimpiangere il passato ma realizzarne le premesse». La mezza catastrofe della 'prima' avrebbe potuto scoraggiare qualsiasi musicista, non Donizetti



Silvia Paoli (© Ilaria Costanzo).

che guarda oltre, resiste, e prosegue per la sua strada. Anche in questo risiede la grandezza di Donizetti. *L'Enrico* è dunque da leggere come la premessa confermata poi con *Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*, *Dom Sébastien* e altri titoli.

Ascoltare quindi Donizetti, restituito con un suono e un'idea musicale vicini alla prassi musicale degli inizi del secolo XIX, diventa un esperimento a tutto tondo, un viaggio nel tempo. Dal momento che l'aneddotica riguarda più il contesto e qualche cronaca su come si svolsero i fatti, perché non concentrarsi sull'aspetto produttivo, diremmo oggi, del teatro musicale dell'epoca? Proviamo, come prima cosa, a raccontare cosa voleva dire fare teatro in musica nei primi decenni dell'Ottocento, come funzionava una produzione, come si metteva in scena uno spettacolo, con quali mezzi, e come un interprete affrontava il suo

lavoro. Mi tuffo nella letteratura teatrale, nei libri di memorie, nelle testimonianze. Comincio dal rileggere il *Teatro alla moda* (1720) di Benedetto Marcello, obbligo i miei collaboratori a fare altrettanto dopo aver riso fino alle lacrime di vizi e virtù di un mondo che, a ben guardare, non è cambiato molto. Passo poi al Planelli e al suo *Dell'opera in musica* (1772) ove si lamenta della cattiva pronunziatura dei cantanti:

Finché i Musici si rimarranno nel loro errore, e finché i Direttori de' Teatri non gli obbligheranno a deporlo, l'Opera in Musica non recherà che noia, per evitar la quale lo spettatore si dà a cicalare, a render visite ne' palchetti, a cenarvi ed a giocarvi, ch'è peggio. Ciascuno, entrando nel Teatro, in udirlo muggire come un mare burrascoso, in vederlo convertito in osteria, o in bisca, condanna a gran ragione sì notabili abusi. Ora io ardisco di pronunziar francamente, che per qualunque forza sovrana tali abusi non cesseranno, finché i Cantanti non sieno obbligati a una perfetta Pronunziatura.

Prendo il *Manuale dell'artista drammatico* di Alamanno Morelli, correva l'anno 1877, ove si codificano, in ordine alfabetico, i modi di esprimere diversi sentimenti. Qualche esempio a uso e consumo degli attori, e perché no, del pubblico:

Agitazione: Stropicciarsi le mani, stenderle con indecisione e senza oggetto ora su una cosa, ora sull'altra.

Capriccio: Formar della mano albero a cinque rami, e girarla più volte innanzi alla fronte.

Svogliatezza: Cosce accavalcate.

Terrore: Un braccio orizzontalmente disteso verso l'oggetto paventato, l'altro colla mano ne' capelli; la testa rivolta all'altra mano...

Il gesto viene poi diviso in tre grandi categorie: indicativo, imitativo, affettivo. C'è poi un capitolo per il gesto muto (cosa fare, oltre a salutare gli amici nel palco, quando si è obbligati a rimanere in scena senza cantare...). Antonio Morrocchesi, autore delle celebri *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* parla di «enfasi, pause, tuoni, muover gli affetti» e ancora di «lezione della scena muta» (il problema doveva essere spinoso, tanto che ce lo siamo portati fino ai giorni nostri...) e ci offre una serie di tavole illustrate da cui trarre ispirazione per esprimere i vari affetti (vedi le immagini). Impressionante la lungimiranza di questo personaggio vissuto tra Sette e Ottocento, i cui scritti e il cui operare sono stati addirittura additati come un nocciolo remoto della pedagogia teatrale di Stanislavskij. Insomma, il materiale è intrigante e curioso, mi chiedo che effetto possa fare rappresentare oggi una compagnia dei primi dell'Ottocento impegnata nel mettere in scena un dramma semiserio, con i mezzi a disposizione dell'epoca. Dal punto di vista scenografico si cominciava ad assistere al passaggio dall'archeologia fantastica del Settecento alla ricerca di un realismo ottocentesco; siamo agli inizi del secolo e, probabilmente, l'uso di scene già in dotazione in teatro introduceva un'astratta visualità che aveva poco a che fare con la riproduzione realistica. Ancora rinnovamento e conservazione, liberi d'inventare ma legati a quello che esisteva, costretti dal fattore economico, sempre determinante in ogni produzione, e con la continua necessità di fare 'tanto con poco'. Per quanto riguarda i costumi, i cantanti avevano i propri e, di sicuro, spesso si creava una gran confusione fra la civetteria degli interpreti e la necessità delle ambientazioni proposte dai libretti. Insomma libero sfoggio di abiti da passeggio, armature



Valeria Donata Bettella, figurino di Enrico (atto primo) per *Enrico di Borgogna* al Donizetti Opera Festival di Bergamo, 2018. Regia di Silvia Paoli, scene di Andrea Belli.

medievali vicino a cilindri e tuniche. Alla luce di tutto questo m'interrogo ancora sul libretto, su quanto in realtà la dimensione favolistica avesse potuto celare un messaggio per Donizetti, Merelli e l'imprendario Zancla. Abbiamo visto che l'autore della fonte letteraria, Kotzebue, ebbe una vita movimentata, tuttavia sostenne sempre la funzione di puro svago del teatro, che non doveva avere alcuna ambizione pedagogica o 'impegnata'. E forse proprio alla luce dei moti rivoluzionari del tempo, lui, restauratore, desiderava un ritorno allo *status quo*, allo svago che non facesse riflettere, al più rassicurante divertimento leggero. Non credo che Merelli avesse velleità

rivoluzionarie o tentasse di celare messaggi subliminali dietro la storia di Enrico, il 're-pastore' ma, assecondando la mia voglia di fantasticare sulla messa in scena del tempo, ho cominciato a chiedermi quanta realtà finisse nella finzione. Nell'*Enrico di Borgogna* si parla di liberazione dal tiranno: come non ricordare che la Carboneria nacque proprio agli inizi del secolo XIX, con ideali patriottici e rivoluzionari. E la Santa Alleanza? È del 1815, appena tre anni prima della messa in scena dell'*Enrico*. Cosa ci racconta il libretto? Il trionfo della restaurazione? O, al contrario, il trionfo degli ideali di libertà e patriottismo, portati avanti dalla carboneria e dalla massoneria, in vista, oltretutto, dei moti del 1820-1821? Se Brunone e Pietro fossero dei carbonari? Quanto scompiglio potrebbe creare l'irruzione del contemporaneo, e della storia dei singoli, all'interno del dramma? Le relazioni fra gli interpreti, soprattutto in una compagnia di semiprofessionisti, possono cambiare l'esito dei fatti, la costruzione dei personaggi? Lascio che questi interrogativi decantino in me e torno alla mia idea di regia simil-fanta-filologica. Quindi: abbiamo da un lato la storia personale, po litica e sociale di una compagnia, dall'altro l'opera, la rappresentazione; le due cose convivono, anche se normalmente il pubblico vede solo il risultato finale sul palcoscenico. Crede di assistere a una storia, in realtà guarda il risultato di un lavoro che racchiude in sé

un'umanità variegata, complessa e meravigliosa. Perché non far vedere il lavoro del *backstage* e portarlo *frontstage*? Rifletto ancora su quella 'prima' del 1818 e mi convinco che, quando la bellezza c'è, la si riconosce, nonostante le scene raffazzonate, i ritardi delle entrate, un movimento impacciato, l'emozione. Lo dicono i cronisti dell'epoca: la grandezza del compositore viene riconosciuta comunque, gli spettatori seppero ben distinguere il merito della composizione da quello dell'esecuzione. L'incanto del nostro mestiere è che, al di là della parte tecnica (fondamentale, e importantissima), tutto quello che facciamo si riferisce alla sfera delle emozioni, trattiamo il linguaggio del cuore, argomento delicatissimo e prezioso. La professionalità, la preparazione, consentono di trasmettere nel migliore dei modi queste sensazioni al pubblico che, a sua volta, le rielaborerà secondo la propria sensibilità. Sarebbe possibile fare tutto ciò sorretti dalla sola passione? Perché a volte le compagnie amatoriali riescono a suscitare più interesse di una polverosa compagnia che si regge su vecchie glorie? Quanto il mestiere ci porta a sottovalutare l'importanza della trasmissione delle emozioni che stiamo mettendo in scena? Immagino una sartina di compagnia, giovane, entusiasta, che ha imparato a memoria la parte di tutti i cantanti perché innamorata del teatro, perché desiderosa di poter, un giorno, non solo stare su un palcoscenico, ma poter interpretare quella musica meravigliosa, dare un corpo alle emozioni. E, all'improvviso, questa sartina, quest'umile adoratrice della diva capricciosa, si trova catapultata in scena, sarà Enrico. E, forse, anche un po' Cenerentola, nel suo sognare e nel suo realizzare desideri reconditi. Mi sembrava importante, oltre a rintracciare un modo di fare teatro dell'epoca, oltre alla voglia di immaginare una 'prima' assoluta del 1818, riportare l'attenzione sul senso di questo mestiere. Ciò che dovrebbe spingerci a 'fare teatro' è l'amore per questo tempio laico, la voglia di emozionarsi e far emozionare, il bisogno di trasmettere, di raccontare delle storie, di giocare, con una materia nobilissima, con le emozioni. Giorgio Strehler scrisse alla compagnia della *Tempesta* il 3 novembre 1983:

Ricordatevi che prima di tutto si tratta di fare, in una parte del mondo, semplicemente il nostro mestiere come meglio sappiamo e di dare al pubblico il nostro cuore, il nostro sentimento della vita, di spartire con lui verità, dubbio, amore, contraddizioni, dolore e gioia. Cioè noi stessi. Praticamente un'arte antichissima e meravigliosa che chiede molto, che talvolta è piena di incomprensioni e di ingiustizia. Come la vita. Ma è anche piena di luce, di tenerezza e di calore umano. È tutto qui amici miei, in questa sera in cui vi penso, vi immagino e vi so.

È tutto qui... in questa serata nella quale pensiamo, immaginiamo e accogliamo Donizetti.

(Testo tratto da Enrico di Borgogna. La prima volta di Donizetti, *Quaderni della Fondazione Donizetti*, 2018.)

Silvia Paoli: “In the beginning was *Enrico...* or what possibility is there to achieve when everything is possible”

“Silvia, Would you be interested in directing for the Donizetti Festival in 2018? The opera in question is *Enrico di Borgogna*, the world première of our Donizetti in 1818”. There is no need to describe the enthusiasm and joy I felt at receiving this proposal from the art director, Francesco Micheli, which resulted in my excited and grateful “Yes!”. I have to admit: I didn’t have the faintest idea which opera he was talking about. Working with a semi-unknown title relieves you of the burden of the past, its legacy, and comparison with a common imaginary; At the same time, it puts you in front of an unknown object that you need to understand, study, and fathom how you can use it. With libretto and vocal score in hand, I started my studies, recovering mainly direct and indirect sources on the theatre of the time and on the fateful ‘première’ in 1818, in Venice. The libretto plot is no exception to ‘folkloristic’ tradition: Enrico, true son of the ousted sovereign, is rescued in swaddling clothes by the faithful Pietro. Raised in the belief he is a shepherd, he falls in love with the young Elisa who is actually betrothed to Guido, an evil young king who has just ascended the throne following the death of his father. The reunion of the young couple (Elisa and Enrico) corresponds to the protagonist of the opera being restored to his rightful role as ruler, Guido being exiled and the triumph of order... and everyone lived happily ever after. One doesn’t look for literary quality in a libretto; if it’s there, it’s a bonus, but not a necessity. A good libretto is one that includes effective dramatic situations, and a balance between tension and relaxation in the plot; it is, in essence, a skeleton that the composer must cover with ‘flesh’, with music. A good libretto is a hand grenade, a powerful detonator that should make dramatic theatre situations explode. Spirito Cefonini comes to mind, who, in 1856, wrote: “To compose a worthy melodrama, it suffices to honestly steal a topic from some indigenous or transalpine novelist; then add some French twists; and finally scrape together some nebulous romantic concept and soften everything in rhythmic prose, as God wills”. These words are strong, probably said out of a certain bitterness and frustration (and perhaps envy towards the, not few, great librettists of the time), but they do not fall far from the reality of so many productions of that time. The plot of *Enrico* is based on a play by Kotzebue, *Der Graf von Burgund*. August von Kotzebue – unknown until that moment to my knowledge... and once again I find myself surrounded by novelties that led to me studying this opera – was a singular character to say the least. Well known at the time as both a writer and playwright (also director of several important theatres in Vienna and St.

Petersburg), he was a bitter enemy of Goethe and Schiller, an adversary of the new, probably a spy for the Tsar, even sentenced to forced labour in Siberia and then stabbed to death by a revolutionary student (it's a great start, with a baddy out of a Penny dreadful!). I carried on studying and then moved on to the actual librettist: Bartolomeo Merelli, the Napoleon of Impresarios, the man who owed his luck to his ability to manage companies and theatres, the one we will find at the Milan Scala, arguing with Verdi about a disastrous staging of *Attila*, Mayr's private mentee in Bergamo, and then committed to writing libretto before devoting himself to his future profession: Opera impresario. Documentation on *Enrico di Borgogna* is scarce, however the review that appeared in the "Nuovo osservatore veneziano" the day after the 'première' has survived:

What should I say? Should I mention the fights between the orchestra and the singers? Should I pity this young composer, who, exposing himself for the first time to the judgment of an audience, which, according to his whim, was either too demanding or too tolerating, had the misfortune to see his work tampered with - not only the singing, but also the action? Should he perhaps be accused of imprudence? The audience, however, clearly distinguished the merits of the composition from that of the performance; applause went to a trio in act I, to a duet in II, to the aria of Verni, and perhaps would have received even more applause had it not been for the sudden indisposition of Signorina Adelaide Catalani, which forced to omit her aria in scene IV of act II and two duets between her and Sign. Eckerlin in scene VII [...].

Indisposition. The incident. This is the first fixed idea engraved in my imagination; Fear, among other things, that every director or composer has when about to perform a world première. That 'première' in 1818 was compromised by a sensational incident: overcome with panic, Catalani fainted at the end of the first act and was then replaced by another singer in the finale. Incredible. Just think of poor Catalani, who was very young, on stage for the very first time, playing a main role, without any or almost any preparation, with her colleagues looking down on her as the 'current favourite', with unparalleled performance anxiety and a terrible inferiority complex. It was the impresario Zancla who replaced the owner, Constanza Petralia that engaged Catalani for the opera and only when Donizetti arrived in Venice was he told, so he then had to adapt the part of Elisa to a higher tessitura. I start to smile. I can't help but think about that day, that November 14, 1818, when everyone wanted it to be a success: Donizetti, making his debut with his first opera in front of an audience, Merelli, with his new libretto, and Catalani debuting on the stage for the very first time. Censorship issues had been resolved, Teatro San Luca was probably full, the scenes taken from other sets were ready, some new ones had arrived in all likelihood, the singers were ready to start and... and my imagination takes flight, increasingly curious to be able to enrich the story of Donizetti's 'first' in Venice with realistic details. And so: This direction is *The story of the 'première'*. Because this is a real 'première'. And we're re-staging it for the Donizetti festival. We pay tribute to his production, to this inexhaustible composer, by staging his debut. So, I tell myself, let's really do it! A superb and sublime phrase by Nietzsche comes to mind, that is perfect for our Gaetano: "You mustn't dwell on the past but build on its foundations." The partial disaster of the 'première' could have discouraged any musician, but not Donizetti who looked beyond, resisted, and carried on down his path.



Silvia Paoli (© Ilaria Costanzo).

This is also where Donizetti's greatness lies. *Enrico* should therefore also be seen as the foundations, which he then confirmed with *Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*, *Dom Sébastien* and other works. So, listening to Donizetti, rendered with a sound and musical approach similar to the musical practice of the beginning of the nineteenth century, becomes a full-fledged experiment, a journey through time. Since an anecdote is more about the context and report of how the facts unfolded, why not focus on the production aspect, we would say today, of the musical theatre of that period? First, let's try to explain what making theatre into music meant in the early nineteenth century, how a production worked, how a show was staged, with what means, and how a performer approached their work. I bury myself in theatre literature, memoirs, and testimonies. I begin by rereading *Teatro alla moda* (1720) by Benedetto Marcello, I force my collaborators to do the same after laughing until I cried

at the vices and virtues of a world that, if we look closely, has not changed much. I then move on to Planelli and his *Dell'opera in musica* (1772) where he complains about the poor pronunciation of the singers:

As long as the Musicians persist in their error, and as long as the Theatre Directors do not force them to do otherwise, Opera will bring nothing but boredom, which the spectator will try to avoid by chatting, paying visits to boxes, dining and gambling in them, which is worse. Upon entering the Theatre and hearing it roar like a stormy sea, [and] seeing it converted into a tavern or a gambling den, everyone rightly condemns such notable abuse. Now I dare to state frankly that, by whatever sovereign power, such abuses will not cease until Singers are obliged to achieve a perfect Pronunciation.

I take the *Manual of the Dramatic Artist* by Alamanno Morelli, written in 1877, where the ways of expressing different feelings are codified alphabetically. Some examples for the use and consumption of the actors, and why not, of the public:

Agitation: Wringing their hands, waving them hesitantly and aimlessly, now over one thing, now another.

Passing fancy: Create a five-branched tree with your hand and turn it several times in front of your forehead.

Listlessness: Crossed legs.

Terror: One arm horizontally extended towards the feared object, the other with the hand in your hair; your head looking at the other hand...

The gesture is then divided into three broad categories: indicative, imitative, affective. Then there is a chapter for the silent gesture (what to do, in addition to greeting friends on stage, when you are obliged to stay on stage without singing...). Antonio Morrocchesi, author of the famous *Lezioni di Declamazione* and *arte teatrale* speaks of “emphasis, pauses, thunder, moving the affections” and then of “the lesson of the silent scene” (this must have been a thorny problem, so much so that it still exists today...) and offers us a series of illustrated tables from which we can draw inspiration to express the various affections (see the images). The long-sightedness of this character, who lived between the eighteenth and nineteenth centuries, is striking; his writings and work have even been pointed out as a distant precursor to Stanislavsky’s method of teaching acting. In short, the material is intriguing and curious - I wonder what effect it might have today on a company of the early nineteenth century engaged in staging a semi-serious drama, with the means available at the time. From a stage design point of view, we were beginning to witness the transition from the fantastic archaeology of the eighteenth century to the search for nineteenth-century realism; we are at the beginning of the century and the use of scenes already provided in the theatre probably introduced an abstract visuality that had little to do with realistic reproduction. Once again renewal and conservation, free to invent but tied to the existing, constrained by the economic factor, which is always decisive in everything. As for the costumes, the singers had their own and, of course, great confusion often arose between the vanity of the performers and the requirements of the settings proposed in the librettos. Basically, a free-for-all of casual outfits, medieval armour alongside top hats and tunics. In light of all this,



Valeria Donata Bettella, figurino di Enrico (atto secondo) per *Enrico di Borgogna* al Donizetti Opera Festival di Bergamo, 2018. Regia di Silvia Paoli, scene di Andrea Belli.

I still wonder about the libretto and about how the fabulous dimension could actually have concealed a message for Donizetti, Merelli and the impresario Zancla. We have seen that the author of the literary source, Kotzebue, led a turbulent life; nevertheless, he always upheld that theatre's purpose was pure entertainment, with no pedagogical or 'committed' ambitions. Perhaps, precisely in the light of the era's revolutionary fervour, he—as a proponent of the Restoration—longed for a return to the *status quo*, to escapist entertainment that didn't make you think, to more reassuring, light diversion. I do not believe that Merelli had any revolutionary

desires or tried to hide subliminal messages behind the story of Enrico, the 'shepherd-king' but, following my desire to fantasise about the staging of time, I began to wonder how much reality ended up in fiction. *Enrico di Borgogna* is about liberation from a tyrant; it is impossible to forget that the Carbonari was founded right at the beginning of the nineteenth century, with patriotic and revolutionary ideals. What about the Holy Alliance? That was 1815, just three years before the staging of *Enrico*. What does the libretto tell us? The triumph of restoration? Or, on the contrary, the triumph of the ideals of freedom and patriotism, carried forward by the Carbonari and Freemasonry, in view, moreover, of the 1820-1821 riots? What if Brunone and Pietro were Carbonari? How much upheaval could the irruption of the contemporary, and of the history of individuals, create within the drama? Can interpreter relationships, especially in a semi-professional company, change the outcome of the facts, character construction? I let these questions float in the air and go back to my idea of philological-fantasy-like directing. So: on the one hand, we have the personal, political and social history of a company, on the other the opera, the performance; the two things coexist, even if the audience normally only sees the final result on the stage. They believe they are witnessing a story, but in reality, what they are seeing is the result

of a work that embodies a diverse, complex, and wonderful humanity. Why not show the work *backstage* and bring it *frontstage*? I'm still thinking about the 1818 'première' and I am convinced that when beauty is there, it is recognised, despite the messy scenes, delayed entrances, clumsy movements, or emotion. The chroniclers of the time say it: the composer's greatness was recognized regardless; the audience knew well how to distinguish the merit of the composition from that of the performance. The magic of our profession is that, the technical aspect aside (which is fundamental and highly important), everything we do relates to the realm of emotions—we deal with the language of the heart, a delicate and precious subject. Professionalism and preparation make it possible to convey these feelings in the best possible way to the public who, in turn, will rework them according to their own sensitivity. Would it be possible to do all this supported by passion alone? Why is it that sometimes amateur companies manage to spark more interest than a dusty company resting on its laurels? How does our craft lead us to underrate the importance of communicating the emotions we are putting on stage? I imagine a young, enthusiastic young dressmaker, who has learned all the singers' parts by heart because she is in love with the theatre, and because she longs to one day not just stand on a stage, but to interpret that wonderful music—to give body to emotions. And suddenly, this little seamstress—this humble adorer of the temperamental diva—finds herself catapulted onto the stage. She will be Enrico. Marvelous: giving a body to emotions. And, perhaps, even a little Cinderella, with her dreams and fulfilling hidden desires. Beyond tracing a method of staging from the period and wanting to imagine an absolute 1818 'première', I felt it was important to redirect attention to the meaning of this craft. What should drive us to 'make theatre' is the love for this secular temple, the desire to feel and evoke emotions, the need to convey, to tell stories, to play with a most noble material—with emotions. Giorgio Strehler wrote the following to the company of *Tempesta* on 3 November 1983:

Remember that, first and foremost, it is about doing our job, in one part of the world, as best we know how, and giving our heart, our feeling of life, to the public; to share with them truth, doubt, love, contradictions, pain, and joy. That is, ourselves. Practically an ancient and wonderful art that demands a lot, and one that is sometimes full of misunderstandings and injustice. Just like life. But it is also full of light, tenderness and human warmth. That is all, my friends, on this evening when I think of you, imagine you, and feel you close.

That is all ... this evening, as we reflect on, imagine, and embrace Donizetti.

Corrado Rovaris: «Un esordio molto donizettiano, pur se sulla scia di Rossini»

a cura di Leonardo Mello

Maestro, Enrico di Borgogna è la prima opera di Gaetano Donizetti, e a parte gli studiosi che si occupano del Bergamasco è piuttosto ignota al grande pubblico. Viene rappresentata in prima assoluta al Teatro Vendramin San Luca di Venezia il 14 novembre 1818. Quali sono, a suo parere le sue caratteristiche principali?

Donizetti aveva scritto già una scena drammatica in un atto, *Il Pigmaliione*, presentata a Bergamo nel 1816, ma questa è la sua prima opera completa. Quindi ogni riflessione si deve inserire nel contesto di un compositore che aveva quasi ventun'anni e che viene chiamato per la prima volta a Venezia, una delle patrie mondiali del melodramma, e per di più in un teatro di grande storia. Bisogna anche pensare che allora era Rossini l'eroe del momento, perciò non era per niente facile affacciarsi da esordiente sulla scena veneziana. Detto questo però si vedono già delle qualità che sia i critici che il pubblico dell'epoca avevano riconosciuto a Donizetti, nonostante tutte le peripezie della prima, con lo svenimento del giovane soprano Adelina Catalani sostituita dalla cantante che interpretava Geltrude e tre numeri del secondo atto che dovettero di conseguenza essere tagliati. Comunque la qualità della partitura venne diffusamente apprezzata. Bisogna tenere a mente quello a cui mi riferivo prima: un giovane compositore come lui non poteva non considerare il momento storico e quindi ovviamente nella partitura si scorgono tratti rossiniani, anche se riferiti a un Rossini forse antecedente a quel periodo, quello – per intenderci – delle farse e del *Tancredi*, che aveva debuttato qualche anno prima, nel 1813, proprio alla Fenice. Tant'è vero che la cabaletta di Enrico presenta dei parallelismi molto forti con l'aria «Di tanti palpiti» del primo atto del *Tancredi*. Però si intravedono già delle melodie schiettamente donizettiane, e una in particolare diventerà «Al dolce guidami» dell'*Anna Bolena*, di dodici anni posteriore. C'è perciò qualcosa che già qui si rivela come davvero donizettiano. Per questo mettere in scena l'*Enrico* è un'operazione storica e filologica di grande rilievo, perché permette di recuperare la prima opera e vedere da dove parte Donizetti per poi guardare il suo percorso stilistico degli anni successivi.

Come riesce il compositore a distinguersi dagli irresistibili echi rossiniani?

Sicuramente in lui ci sono due anime, il gusto dell'epoca, che è, come si diceva, indubbiamente rossiniano, e la sua formazione con Simone Mayr, un altro dei giganti di quel



Corrado Rovaris.

periodo. Quindi nell'opera ci sono delle reminiscenze e dei richiami antecedenti a Rossini, e una struttura stilistica che in parte deriva dall'aver studiato con un compositore come Mayr.

Dunque si può ravvisare una sorta di fusione tra l'estetica di Mayr, che è il maestro di Donizetti, e le suggestioni di Rossini, che era per così dire la star del tempo?

Mayr aveva dei meriti enormi, perché aveva creato a Bergamo una sua scuola musicale. Anche Bartolomeo Merelli, che è il librettista dell'*Enrico*, aveva studiato musica con Mayr. Quest'ultimo è davvero una figura chiave, perché favorisce il passaggio dalla tradizione del tardo Settecento e introduce l'opera romantica italiana. È un profondo innovatore che traghetta tutti al periodo per così dire 'postmetastasio'. Anche se presenta

dei modelli antecedenti, è portatore di un'evoluzione cruciale. Anche *Enrico di Borgogna* è definita dai musicologi un'opera 'postmetastasiana', e vi si ravvisa già, in Donizetti, la volontà di mescolare i vari generi. Presenta difatti un soggetto che dovrebbe rientrare nel modello musicale dell'opera eroica, però la presenza di Gilberto, un personaggio che si rifà molto da vicino ai buffi rossiniani, porta già l'opera verso il genere semiserio. Tutto questo come al solito è legato al modo di fare teatro dell'epoca, sempre condizionato dalle situazioni contingenti. In questo caso la compagnia annoverava due buffi: da qui è nata la presenza di Gilberto.

Proprio Gilberto ha una parte consistente nell'evoluzione dell'opera. Secondo lei questa redistribuzione dei ruoli che effetti poteva scatenare in un Donizetti quasi esordiente?

Come dicevo, bisogna sempre contestualizzare. Non possiamo pensare che un compositore al suo debutto operistico arrivi e imponga delle condizioni. Quindi Donizetti si è adeguato e ha fatto del suo meglio, e bisogna dire che il risultato è molto interessante. Secondo me anche il pubblico della Fenice avrà una piacevole sorpresa nello scoprire quest'opera.

Cosa ne pensa del libretto di Merelli, che aveva ambizioni letterarie pur avendo studiato anche lui musica con Mayr?

Diciamo che, nello scrivere il suo libretto, Merelli si allontana molto dalla principale fonte, che è *Der Graf von Burgund* di August von Kotzebue. Il modello diviene uno spunto, più che dare luogo a un rifacimento. E anche se forse non rientra tra le vette librettistiche dell'Ottocento, bisogna ancora una volta guardare al contesto. Merelli poi diventerà un personaggio importantissimo, il plenipotenziario della Scala per tanti anni. Sarà una figura fondamentale per la storia del melodramma italiano. Ma ai tempi dell'*Enrico* aveva ventiquattro anni, quindi giovanissimo come Donizetti, che nasce tre anni dopo, nel 1797.

L'edizione che viene presentata a Venezia qual è?

È la revisione critica di Anders Wiklund, basata su due manoscritti che si trovano uno a Parigi e uno a Copenaghen. Lo studioso si è rifatto maggiormente a quello di Copenaghen, che è un po' più completo, anche se entrambi non sembrano manoscritti legati a un'esecuzione: sono praticamente intonsi.

Avete previsto qualche taglio?

No, mi sembra che in questo contesto sia appropriato e giusto presentare al pubblico l'opera nella sua interezza.

L'intenzione filologica e musicologica è molto chiara. Dal punto di vista culturale, invece, che cosa significa presentare oggi un'opera degli inizi dell'Ottocento, composta da un musicista ancora agli esordi?

Penso sia una nota di merito andare a scovare queste gemme poco conosciute. Poi c'è un legame con il Teatro San Luca di Venezia, in seguito divenuto Teatro Goldoni, che riaprì i battenti proprio con il debutto operistico di Donizetti. La produzione messa in scena al Malibran è la stessa presentata al Festival Donizetti di Bergamo qualche anno fa. Diventa quindi significativo legare queste due città, Bergamo che ha dato i natali al compositore e Venezia che ha visto il debutto dell'opera.

Corrado Rovaris: “A highly Donizettian debut, following in Rossini’s footsteps”

Maestro, Enrico di Borgogna is Gaetano Donizetti’s first work, and apart from the scholars who study the composer, it is mostly unknown to the general public. It premiered at Teatro Vendramin San Luca in Venice on 14 November 1818. How would you describe its main characteristics?

Donizetti had already written a one-act opera, *Il Pigmaliione*, presented in Bergamo in 1816, but this is his first complete work. Therefore, every reflection must be placed in the context of a composer who was almost twenty-one years old and who was being called for the first time to Venice—one of the world’s home cities of melodrama—and, what’s more, to a theatre with a great history. You also have to remember that Rossini was the hero of the moment at the time, so it was not at all easy to make a debut on the Venetian scene. Having said this, however, we can already see the qualities that both critics and the public of the time had recognised in Donizetti, despite all the vicissitudes of the première, with the fainting of the young soprano Adelina Catalani replaced by the singer who played Geltrude and the three numbers of the second act that had to be cut accordingly. However, the quality of the score was widely appreciated. Bear in mind what I was referring to earlier: a young composer like him could not help but consider the historical moment, and therefore, obviously, Rossinian traits can be glimpsed in the score, even if they refer to a Rossini perhaps prior to that period—that is, to be clear, the one of the *farse* and of *Tancredi*, which had debuted a few years earlier, in 1813, right here at La Fenice. So much so that Enrico’s cabaletta bears very strong parallels to the aria ‘Di tanti palpiti’ from the first act of *Tancredi*. However, we can already see some clearly Donizetti melodies, and one in particular will become “Al dolce guidami” in *Anna Bolena*, twelve years later. So, there’s already something that is truly Donizettian. For this reason, staging *Enrico* is a historical and philological operation of great importance, because it allows you to recover the first opera and see where Donizetti started from, before looking at his stylistic path in the years that followed.

How does the composer manage to stand out from the irresistible Rossinian echoes?

Undoubtedly there are two sides to him, the taste of the time, which is, as they said, undoubtedly Rossini, and his training with Simone Mayr, another of the giants of that pe-



Corrado Rovaris.

riod. So, there are reminiscences and references in the work that predate Rossini, as well as a stylistic structure partly derived from having studied with a composer like Mayr.

So we can see a sort of fusion between the aesthetics of Mayr, who was Donizetti's teacher, and the suggestions of Rossini, who was, so to speak, the star of the moment?

Mayr had enormous merits, because he had created his own music school in Bergamo. Bartolomeo Merelli, the librettist of *Enrico*, had also studied music with Mayr. The latter is truly a key figure, because he fostered the transition from late eighteenth-century tradition and introduced Italian romantic opera. He was a profound innovator who guided everyone to the so-called 'post-Metastatian' period. Even if he presented older models, he brought about a crucial evolution. Musicologists also define *Enrico di Borgogna* as a

‘post-Metastasian’ opera, and one can already perceive Donizetti’s desire to combine the various genres. In fact, while the plot seems to fit the heroic opera model, the presence of Gilberto, a character very similar to those in Rossini’s comedies, already pulls the opera towards the *semiserio* genre. As usual, all this is related to the theatrical style of the era, which was always conditioned by circumstantial situations. In this case, the company included two comic roles: hence the presence of Gilberto’s presence.

It is none other than Gilberto who has a substantial part in the evolution of the opera. In your view, what effects might this redistribution of roles have triggered in a virtually debutant Donizetti?

As I said, you always have to contextualise. It is unreasonable to believe that a composer at the very beginning of his career would be allowed to lay down the conditions. So Donizetti adjusted and did his best, and it must be said that the result is highly interesting. In my opinion, the audience of La Fenice will also be pleasantly surprised to discover this opera.

What do you think of the libretto by Merelli, who had literary ambitions despite having also studied music with Mayr?

Let’s say that, in writing his libretto, Merelli distances himself considerably from the main source, which is *Der Graf von Burgund* by August von Kotzebue. The model becomes a starting point, rather than an adaptation. And although it may not be one of the greatest nineteenth-century libretti, once again we must look at the context. Merelli then went on to become a very important figure, the manager of La Scala for many years. He was to be a fundamental figure in the history of Italian opera. But at the time of *Enrico*, he was just twenty-four years old, therefore very young like Donizetti, who was born three years later, in 1797.

Which edition is being presented in Venice?

It’s Anders Wiklund’s critical review, based on two manuscripts, one found in Paris and the other in Copenhagen. The scholar drew mainly on the Copenhagen one, which is slightly more complete, although neither manuscript seems to be intended for the stage: they are practically untouched.

Will there be any cuts?

No, I feel it is appropriate and proper to present the work in its entirety to the audience in this context.

The philological and musicological purpose is very clear. From a cultural point of view, however, what does it mean today to present an early 19th-century work, composed by a musician who was still at the start of his career?

I think unearthing these hidden gems is quite an achievement. Then there is a link with Teatro San Luca in Venice, later known as Teatro Goldoni, which reopened with Donizetti's operatic debut. The production staged at Malibran is the same one presented at the Donizetti Festival in Bergamo a few years ago. It is therefore meaningful to link these two cities: Bergamo, the composer's birthplace, and Venice, where the opera debuted.

GRAN TEATRO LA FENICE

Oggi Lunedì 26. Dicembre 1831.

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

DEL MELO-DRAMMA SERIO

ANNA BOLENA

Parole di FELICE ROMANI.

Musica del Maestro GAETANO DONIZETTI.

PERSONAGGI	ATTISTI
ENRICO VIII, re d'Inghilterra . . .	Sig. Domenico Casoli.
ANNA BOLENA, sua moglie . . .	Sig. Giustina Grossi.
GIOVANNA "SOPHONISBA", Damigella . . .	Sig. Anna Del-Sera.

PERSONAGGI	ATTISTI
Lord ROCHEFORT, fratello di Anna . . .	Sig. Natale Cantarini.
Lord RICCARDO PERCY . . .	Sig. Domenico Rubin.
SNEYTON, paggio e musico della regina . . .	Sig. Giuseppina Morici.
SIR HERVEY, ufficiale del Re . . .	Sig. Alessandro Giachini.

Costigioni, Ufficiali, Lordi, Cavalieri, Damigelle, Soldati.

CON IL GRAN BALLO ERDICO

GABRIELLA DI VERGY

Diretto dal Coreografo Signor FERDINANDO GIOJA.

PERSONAGGI	ATTISTI
FILIPPO II, re nominato Re di Francia . . .	Sig. Antonio Micheli.
RODOLFO DI CONGY, amante già pronunciato sposo di . . .	Sig. Sabino Astaldi.

PERSONAGGI	ATTISTI
GABRIELLA DI VERGY, consorte di . . .	Enrico Ma iori Gladina.
FAYEL, conte di Vermand . . .	Miliani Nicola.
ALNEIDA di lui sorella . . .	Francesca Tili Giuseppina.
ALBERIGO, Scudiero di Fayel . . .	Zanoni Paolo.

Uomo, Damigelle, Scudieri, Governanti, Popolo.

Nel terzo Atto, PASSO A DUE dei primi Ballerini con Sig. Giuseppe Sestini, e Signora Giuseppina Terzini Solanti.

PASSO A DUE dei primi Ballerini con i secondi Signori Magliana Luigi, e Giuseppi Magliana Teresa.

Prezzo del biglietto d'ingresso Anzi L. 2.50

dalle stanze tutte le file, salite le prime per i Signori Signori a 1.75

Si alzerà la Tola alle ore otto precise.

Dal Comitato del Gran Teatro Fenice.
Fenice il 26. Dicembre 1831.

GRIMALDI FR. ED.

L'Enrico di Borgogna di «Donzeletti» (o «Donnezetti»)

a cura di Franco Rossi

Vita dura, quella dell'impresario; in ciascun teatro, ma ancor più in quelli di maggior prestigio: e la Fenice è, come sappiamo, uno dei tre centri maggiori, non solo in Italia, con La Scala e il San Carlo. Essere impresario significa tentare l'impossibile: ottenere i migliori interpreti, prima di tutto (cantanti, ma anche i ballerini, allora forse più considerati di oggi), convincere i compositori a scrivere per te, mantenere contatti con tutte le piazze per accaparrarsi i migliori e più promettenti e – quasi un sogno proibito per tutti – riuscire alla fine a ritagliarsi un piccolo margine...

Ma a quale rischio? Ben lo sapeva Alberto Cavos, vero e proprio *dominus* della Fenice negli anni tra Sette e Ottocento, artefice di una trentina di stagioni e quindi vero e proprio *recordsman* del teatro veneziano (ma forse anche a livello internazionale). Dopo anni e anni di questo oscuro lavoro è l'annotazione posta su un angolino di una cronologia manoscritta, oggi alla Marciana, a concludere tristemente la sua vicenda:

suicidossi per sbilancio dell'impresa

annota freddamente il compilatore di quella cronologia. Mestiere quindi pericoloso, anche se nel pieno dell'Ottocento i maggiori impresari si cauteleranno gestendo contemporaneamente più stagioni (e creando quindi una saggia ripartizione dei rischi) e più magazzini, soprattutto per i vestuari, spesso riadattati e non rifatti *ex novo*. Sono molti gli impresari interessati alla Fenice proprio per l'assoluto rilievo nazionale e internazionale del teatro e per il suo fascino: verrebbe da dire 'quasi' tutti, anche se – per esempio – alla Fenice mai approderà Bartolomeo Merelli, che agisce in larga parte a Milano, o Domenico Barbaja, sbilanciato sull'asse Milano-Napoli con l'inedita deviazione in quel di Vienna. Alla Fenice, non bastassero i pensieri che ciascun teatro portava con sé, si aggiunge anche il delicatissimo rapporto con la Presidenza, che raramente delega totalmente le trattative artistiche o economiche alle capaci mani dell'impresario, e che spesso coltiva rapporti tanto artisticamente proficui quanto economicamente difficili (per l'impresa) con i singoli artisti: e Verdi ne è certo un brillante esempio, con le sue pressanti richieste per ottenere le voci migliori e più convincenti.

Il 13 dicembre 1836 la Fenice brucia per la prima volta, costringendo la proprietà a un intervento economico pesantissimo e rischioso. Non solo il teatro viene ricostruito a

tempo di record (in un anno esatto, pur con i mezzi di allora) ma la stagione che si sarebbe dovuta aprire il 26 dicembre verrà regolarmente tenuta al vicino Teatro Apollo (l'attuale Teatro Goldoni) con una stagione per nulla minore: accanto alla prima assoluta della *Pia de' Tolomei* di Gaetano Donizetti, una *Lucia di Lammermoor* del medesimo autore, un'*Ines de Castro* di Giuseppe Persiani e due opere belliniane, *La sonnambula* e *Ipuritani*, ovviamente il tutto incorniciato dai tradizionali balli (*Il conte Pini*, *Le nozze di Figaro*, *Gusmano d'Almeida* e *La vendetta d'amore*). La direzione della stagione era stata affidata ad Alessandro Lanari, che complessivamente dirigerà ben otto stagioni nel massimo teatro veneziano. L'avventura del «Napoleone degli Impresari», come veniva correntemente definito, si interromperà peraltro con il carnevale-quaresima 1838-1839, per riprendere poi con il 1844-1845 e con il successivo 1845-1846.

Tanto più difficile paradossalmente è la situazione a Venezia, città favorita per il suo essere stata capitale del teatro e dotata di più sale, sia d'opera, sia di prosa, altre volte ancora 'miste', che alternano ambedue i generi sia pure sempre in stagioni tra loro diverse. Prendiamo ad esempio il San Benedetto, teatro illustre, ben frequentato, verrebbe quasi da dire 'ricco' e proviamo a vedere cosa accade nell'ultimo trimestre del 1818, quando un Donizetti ventunenne approda a Venezia con il suo *Enrico di Borgogna*: una rapida scorsa della «Gazzetta» dell'epoca (che non usciva la domenica, quindi il conteggio non potrà essere che impreciso). Il San Benedetto è preso da un'autentica frenesia rossiniana: a parte i giorni di riposo (18 esplicitamente citati, e difficilmente si riposava alla domenica...) il teatro rimase aperto al pubblico alternando ben 20 recite di *Otello* a 6 di *Armida*, senza contare quelle serate di stanca dove si mescolavano più titoli: primo atto di *Armida* e secondo e terzo di *Otello* (30 novembre e primo dicembre) nella stessa recita; a completare la stagione l'*Agnese* di Ferdinando Paër, con le sue brave cinque recite, e un curioso 'esperimento fisico di Ventrilocuzione' (9 novembre):

Venezia 5 novembre. Notizie teatrali.

Invitati ad inserire nel nostro foglio due ragguagli teatrali intesi ad onorevolmente distinguere dei nostri più belli talenti musicali, opportuni crediamo di fare ad essi precedere l'annuncio di due altri nuovi spettacoli, destinati a trattenere entro al corrente autunno questo rispettabile e colto pubblico.

Il primo fra questi consiste nelle fisiche ricreazioni del celebre ventriloquo francese, sig. Faugier, il quale, conosciuto con tanto vantaggio in gran parte d'Europa, ha divisato di prodursi anche in questa nostra città con i suoi meravigliosi esercizj, de' quali io qui mi dispenso di rilevare i pregi, tanto per la difficoltà mia d'offerirne una giusta idea, quanto per la facilità dell'esperto artista di farsi meglio ammirare da se medesimo.¹

La stagione invernale del San Benedetto sarà invece riservata alla prosa, dal 2 al 21 dicembre, affidata alla Comica Compagnia Goldoni, che proporrà praticamente ogni sera recite che solo apparentemente possono sembrare trascurabili, anche a giudicare dalla presenza a teatro nella serata di apertura di Sua Altezza Reale ed Imperiale l'arciduca Ranieri Giuseppe d'Asburgo-Lorena, governatore del Lombardo Veneto. I titoli dei drammi sono in parte buffi in parte seri, anche se tra questi solo un paio possono vantare un autore facilmente identificabile, *La donna ambiziosa* dell'avvocato Nota di Torino e *La villanella*

del Montecenisio, di Joseph Bonaparte, tradotta appositamente dal francese. Gli altri titoli, da *Sir Rhum*, *Sir Punch*, *Sir Rack* a *Doveva essere uno e sono quattro* illustrano ampiamente la varietà ma anche la modestia di una realtà di allora, che sopravvive fino alla riapertura della ben più gratificante Stagione di Carnevale, inaugurata peraltro con un'opera, *Il principe della nuova China* di Vittorio Trento, che tanta fortuna non avrebbe poi avuto, visto i consecutivi quattro giorni di riposo fino alla fine dell'anno solare, in un momento tradizionalmente favorevole alla frequentazione dei teatri...

Anche il Teatro Vendramin di San Luca si affida a una stagioncina di prosa consegnata alla Comica Compagnia Petrelli e Fabrizi, interprete di ben ventitré serate, anche qui con titoli oggi di difficile reperimento: a parte *Il chincagliere fortunato* di Antonio Fortunato Stella, a sua volta gazzettiere, *L'amore delle tre melarance* del sempreverde Carlo Gozzi e *La finta ammalata* di Goldoni i titoli noti sono davvero pochi: *Onore e indigenza* era stato rappresentato da altra compagnia al teatro di Parma nell'agosto immediatamente precedente, ma per gli altri spettacoli ci troviamo di fronte a più di qualche difficoltà nell'attribuire loro un valore e soprattutto una paternità, a partire dall'*Arlecchino flagello dei cavalieri serventi*, evidente ripresa di una commedia dell'arte gestita, decisamente, fuori tempo massimo...

È dopo la breve pausa tra il 9 e 12 novembre che la stagione cambia passo: l'impresa Paolo 'Zanela' (in realtà il siciliano Paolo Zancla, largamente attivo nel settentrione della penisola), forma una compagnia lirica che pare di tutto rilievo:

In questa così ben decorata scena sta per prodursi una truppa numerosissima di cantanti di vario genere e merito, che sotto la condotta del qui ben noto Impresario, sig. Paolo Zanela nel breve periodo di sei settimane circa si propone di farci sentire otto opere per lo meno tra serie e buffe, fra le quali una del tutto nuova, ed espressamente scritta per questa occasione, ed eseguite di più col cambio vicendevole di quelle tante prime parti di canto, onde abbonda questo valoroso complesso di virtuosi.²

Nei giorni tra il 14 novembre e il 15 dicembre si segnalano diciannove serate di apertura con soli nove riposi: si apre il 14 novembre con *l'Enrico di Borgogna* di 'Donzeletti' (poveretto, è vero che era esordiente, ma pure il nome storpiato...), ma già due sere dopo è la volta dell'*Italiana in Algeri* di Rossini, che regge sei serate oltre ad altre tre 'ibride' confezionate con il solo secondo atto dell'*Italiana* e l'intera farsa rossiniana *L'inganno felice*. Però Rossini è una garanzia, tanto che il 4 dicembre appare *La Cenerentola*, il 5 dicembre si rappresenta *Il barbiere di Siviglia*, il 12 è la volta di *Elisabetta regina d'Inghilterra*, che deve salvare una stagione compromessa anche dal mancato successo della *Clotilde* di Coccia (due sole serate). A questo punto torna buono anche *l'Enrico di Borgogna* (15 e 16 dicembre), questa volta attribuito a un improbabile «Donnezetti», mentre nelle serate successive si cerca un difficile equilibrio tra *L'inganno felice* di Rossini e *La follia* sempre di 'Donnezetti', ovvio), due farse – quella donizettiana su libretto di Bartolomeo Merelli a sua volta in prima rappresentazione assoluta – che convivono assieme in attesa della riapertura della Stagione di Carnevale, speranzosi sempre di quel successo (almeno economico) così difficile

GRAN TEATRO LA FENICE
Oggi Sabato 2. Marzo 1853.
 SI RAPPRESENTA IL MELODRAMMA GIOCO IN DUE ATTI
L'ELISIR D' AMORE
 Poema di FELICE ROMANI. Musica del Maestro DONIZETTI.

PERSONAGGI	ATTORI	PERSONAGGI	ATTORI
ALBA, sua madre, Regina	By TATIANA DEL PRINCIPALDI	Il Re - DON CARLOS, Re di Spagna	By FRANCESCA CARRARA
RODRIGO, suo figlio, Principe	By MARIO GIO. BIANCHI	LEONOR, sua figlia	By SARA MARIANI
FRANCESCO, suo figlio, Principe	By MARCELLO CARO		

Costume di Ufficiali - Abito di Soldati del Regimento - un Reale, un Reale, due Reali.

COL BALLO SERIO
L'ULTIMO GIORNO DI MISSOLUNGI
 Composto, e diretto dal Capogreggio Sig. ANTONIO COSTERI.

PERSONAGGI	ATTORI	PERSONAGGI	ATTORI
TERZETTO, Principe di Salis, padre di	PIRELLA GAZZONI	GIULIA, sua figlia, Principessa, e prima moglie di	SARAJEVO ANTONI
FRANCA, sua figlia	By FANTASIO	GIULIO, suo figlio	By ANTONI ANTONI
ALDO	By ANTONI ANTONI		

Cost. Vestiti, Pantaloni e Vestiti di Militari. Vesti, Spigoli, Abiti e Costumi.

Nel terzo atto vi sarà il TERZETTO composto dal Sig. Giuseppe Fossella e ballate in unione alla Sig. Lucrezia Solera, e Colina Gial

Prezzo del Vaghetto d'ingresso Aut. L. 10-
 La Seconda della sala 50 e già Fila esclusa la prima poi Signori Ufficiali saranno venduti
 per questa prima Rappresentazione al prezzo di 105

Il prezzo saranno vendibili con la Programmazione vendita importo al Cofre della Banca d'Orto.

Li Signori Abbonati potranno riscoprire il loro Libretto anche oggi nel Caserion del Teatro dalle ore 12. merid. alle 4. pomer.
 alla Porta del Teatro e gratuita la dispensa di Libretto.

Si alzerà la Tela alle ore otto precise.

Del Frontino del Gran Teatro veneto
 Firenze - Milano 1853.

No. 10511.

Locandina dell'*Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, 1833. Archivio storico del Teatro La Fenice.

GRAN TEATRO LA FENICE
 Oggi Sabato 28 Dicembre 1855.
 SI RAPPRESENTA IL MELODRAMMA SERIO
FAUSTA

Libretto di FELICE ROMANI. Musica del Maestro DONIZETTI.

PERSONAGGI	ARTISTI	PERSONAGGI	ARTISTI
CONTENDENTE e Gran Capitano del Reame	Sig. GIUSEPPE BRASCHI	REINOSO	Sig. FORTUNA TULLIO
REINA	Sig. PAOLA MARCONI	LEONIA	Sig. TERESA TERESA
CHIEFFO	Sig. GIOVANNI BENEDETTI	ALBERTO	Sig. GIOVANNI BENEDETTI
REINA	Sig. ANTONIO BENEDETTI		

CON BALLO SERIO
GIUDITTA REGINA DI FRANCIA
 Composto dal Coreografo Sig. ANTONIO MONTICINI.

PERSONAGGI	ARTISTI	PERSONAGGI	ARTISTI
REINA Re di Francia	Sig. GIUSEPPE BRASCHI	REINOSO Conte di Reims	Sig. ANTONIO BENEDETTI
LEONIA sua figlia	Sig. FORTUNA TULLIO	EDMOND Conte degli Anglesi	Sig. PAOLA MARCONI
REINOSO Re di Spagna	Sig. PAOLA MARCONI	ELISABETH sua sorella	Sig. TERESA TERESA
GIUSEPPE Gran Capitano di Luigi	Sig. GIOVANNI BENEDETTI	GIULIANO Conte	Sig. GIOVANNI BENEDETTI
CARLO Reale di Luigi	Sig. ANTONIO BENEDETTI	GIUSEPPE Conte di Reims	Sig. ANTONIO BENEDETTI

Nell'Atto primo vi saranno due parti a Duo, il primo composto dal Sig. GUILLET e ballato in unione della Sig. FOLLASTRI ENEL
 GIETTA, ed il secondo composto dal Sig. CASATI GIOVANNI in unione della Sig. FILIPPINI CAROLINA.

Prezzo del Vigiletto d'ingresso Amt. L. 2, 30
 delle Scanzie L. 1, 10

Si abboni la Tela alle ore otto precise.

Per l'elenco dell'Opera
 Firenze il 28 Dicembre 1855.

TIP. CASATI

Locandina di *Fausta* di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, 1834. Archivio storico del Teatro La Fenice.

TEATRO APOLLO

LA SERA DI LUNEDI 26 DICEMBRE 1836

Prima Rappresentazione del Dramma Serio

LUCIA DI LAMMERMOOR

Parola del Sig. SALVATORE CAMBIANO

Musiche del Maestro Gio. GAETANO DONIZETTI

Personaggi

Signor ERICO ARDEN
Signor LUCIA, di lui moglie
Signor EUGENIO de Ravenshoe
Signor ARTHUR Bolton

Attori

Fig. Salvatore Calvino
Fig. Francesco de' Ferrari-Pezzi
Fig. Luigi Stenico
Fig. Giustina Stenico

Personaggi

GIUSEPPE BERGONI, abate e confessore di Lucia
MADIA, domestica di Lucia
MORRANO, capo degli Scapoli di Ravenshoe
Cora di. Sorelle e Con. scapoli di Lucia - Mamma di Lammermoor

Attori

Signor Alessandro
Signor Antonio
Signor Michele
Signor Giovanni

Figli, Scapoli, Sorelle di Lucia

COL BALLO TRAGICO

IL CONTE PINE

Composto e detto dal Sig. MARCO FERRI

Personaggi

Signor PINO
Signor GIUSEPPE PAVONI, suo figlio
Signor GIUSEPPE, suo figlio ed amante del
Signor PINO, amante suo di Giusepina, ed amante
di Lucia

Attori

Fig. Marco Ferreri
Fig. Paolo Ferreri
Fig. Antonio Brugnoli
Fig. Giovanni Banti

Personaggi

Signor GIUSEPPE
Signor GIUSEPPE
Signor GIUSEPPE
Signor GIUSEPPE

Attori

Fig. Paolo Ferreri
Fig. Paolo Ferreri
Fig. Paolo Ferreri
Fig. Paolo Ferreri

Nel Primo Atto Passo a due eseguito dalli Signori *Gamba e Ferrante*
id. Passo a tre eseguito dalli Sigg. *Samengo Brugnoli, Castelli Emilia e Rosati Francesco*
Nel Terzo Atto Passo d'azione eseguito dalla Sig. *Samengo Brugnoli*
e da dieci Prime Ballerine di mezzo carattere

Primo del Violino d'Ingramo Sordi, Lire 2

La prima Fila degli Scapoli è riservata pel Signor *Milani*

Primo del Violino degli Scapoli di tutta la prima Fila Lire 6

Si alza la Tela alle ore 8 precise.

Dal Giardini dell'Ingramo, e si Rimovono alle 10.

Fig. di Giuseppi

TEATRO APOLLO

QUESTA SERA SABATO 18 FEBBRAJO 1837

Prima rappresentazione della Tragedia Lirica

PIA DE' TOLOMEI

Libretto del Sig. SALTATORE CALDERARO

Musica del Maestro Cos. GAETANO BOWENYI

Personaggi

ISIDORA, Balla Fante
 PIA, suo moglie
 ROSSIGNO Du' Tolomei, Cavaliere di Pio
 GIUSEPPE Figli' Rossini, capitano di Nello
 PIERO, soldato

Attori

Sig. Rossetti Giorgio
 Sig. Tarabonati Felice Tenore
 Sig. Montanelli Andrea
 Sig. Pagni Antonio
 Sig. Molino Alessandro
 Cantante di Nello Rossi, Solisti F. cantore, Solisti & Nello, Bassi & Nello.

Personaggi

EGE, Scapolo di Pio
 LAURENTO, soldo a Scapolo di Tolomei
 URSINO, Scapolo di Nello
 COSTANTE della Torre di Siro
 Casa di Donzelli, Tronconi & Nello, Cantante, Galli, Cantante Ghisellini, Nello.

Attori

Sig. Rossetti Giorgio
 Sig. Rossetti Alessandro
 Sig. Cantante Alessandro
 Sig. N. N.

Co' Ballo di mezzo carattere

LE NOZZE DI FIGARO

Libretto del Sig. SALTATORE CALDERARO, e musica del Sig. LEONARDI GIOVANNI

Personaggi

Fig. Rossetti Giorgio
 Fig. Rossetti Alessandro
 Fig. Cantante Alessandro
 Fig. N. N.

Attori

Fig. Rossetti Giorgio
 Fig. Rossetti Alessandro
 Fig. Cantante Alessandro
 Fig. N. N.

Personaggi

Fig. Rossetti Giorgio
 Fig. Rossetti Alessandro
 Fig. Cantante Alessandro
 Fig. N. N.

Attori

Fig. Rossetti Giorgio
 Fig. Rossetti Alessandro
 Fig. Cantante Alessandro
 Fig. N. N.

Nell' Atto Secondo Passo a tre eseguito dalli Sigg. Pecci Marietta, Ferrante Tomm., Boschi-Figano
 id. Passo a due eseguito dalli Sigg. Brugnoli-Samengo, e Rosati Francesco
 Nell' Atto Terzo quintetto eseguito dalli Sigg. Brugnoli-Samengo, Castelli, Gamba, Rosati, e Ferrante

Prezzo del Vigiletto d' ingresso Aust. Lire 3

La prima Fila degli Scauni è riservata pel Signor Ballaro

Prezzo del Vigiletto degli Scauni di tutto la Fila A solo Lire 3

Si alza la Tela alle ore 8 precise.

Dal Comando del Teatro, S. S. Felice alla Venezia.

Fig. & Cantante



Miniatura che ritrae Donizetti intorno al 1835.

da raggiungere. Quello che la «Gazzetta» tace, è invece svelato dal «Nuovo Osservatore veneziano», che racconta dello svenimento in scena alla fine del primo atto di Angela Catalani, presa dal panico e sostituita in corso d'opera:

Che dir io dovrò? Dovrò accennare la guerra fra l'orchestra ed i cantanti? Dovrò commiserare questo giovin compositore [Donizetti, ndr], che esponendosi per la prima volta al giudizio di un pubblico il quale, secondo il capriccio, or troppo esige, or troppo tollera, ebbe la mala sorte di veder il suo lavoro manomesso e nel canto, e nell'azione? [...] Giudicate ora, se vi è possibile, tranquillamente del merito della musica dopo si amare vicende; non si poté per altro non ravvisare una regola condotta ad espressione nello stile della medesima, per cui il pubblico al discendere del sipario volle fra gli applausi salutare il sig. Donizetti sul palco scenico.³

Eppure la stagione era stata annunciata addirittura sfolgorante, visti i lavori di ridipintura della sala:

Discorrere mi conviene del rinovato nostro S. Luca [...]. Omettiamo di fatto la rimembranza di quelle obbrobriose commedie dell'arte, di quegli eterni drammi per musica con ventiquattro o trenta ariette senza pezzi concertati, di quei costume di vestimenti, che ci additava Semiramide in cerchiotti e ventaglio, Alessandro in coda e cipria con calzoni di velluto nero e fibbie di brilli, ecc. ecc., e restringiamoci al semplice locale delle nostre scene, per riconoscere quali fossero e pareti ed ornati, ed illuminazioni dei teatri nostri di lusso, retrocedendo per soli venticinque o trent'anni, e per vedere, di noi parlando, quali fossero allora i tanto in oggi leggiadri e vaghi locali di S. Benedetto, e S. Luca. Il concorso qui ci volle nel 1792 delle più ricche e cospicue famiglie per procurare un nobile e decoroso asilo all'armonia sulle scene della Fenice, e per lungo tempo ancora, e fors'anche attualmente appropriato esclusivamente resterebbe a quel bel teatro un tal nome, se recente insorto non fosse nel N. H. Vendramin il ben inteso divisamento di rendere la sua proprietà ricetta corrispondente alla scelta e colta udienza che vi frequenta, e d'indurre altri col suo plausibile esempio ad una non men plausibile emulazione. Non contento egli però della prima decenza procurata alla vasta sua sala, ce la presenta adesso dopo soli tre anni di nuovi rivestita e più brillanti fregi, che una decisa superiorità le danno sopra la sua vicina compagna. Degno quindi della pubblica soddisfazione fu il superbo colpo d'occhio, che nella sera di sabbato 14 del corrente ci offerse questa, quanto men necessaria altrettanto e più gradita restaurazione. Il sig. Borsato, dipintore tanto vantaggiosamente fra noi conosciuto, una prova recente qui ci porge del suo squisito buon gusto nel dare un'aria di novità agli ornati dei parapetti di tutte le logge, ove fra graziosi festoni ed arabeschi inserir seppe dei vaghissimi quadri, che se meritatamente osservabile rendono il pennello del figurista sig. Bisson, commendevole fanno non meno l'intelligenza del sullodato professore nel preparar loro con la sua perizia un risalto più decoroso. Il garbo però e la non comune maestria dei colori molto perderebbero del loro pregio, se il rinnovato prospetto del palco scenico, se le ben combinate drapperie delle logge, se tutti in somma i riformati accessorj non corrispondessero perfettamente a far diventare questo ambiente un elegantissimo tutto, e non servissero di eloquente persuasiva verso concorrenti per costringerli quasi a rinnovargli spesse le loro visite, ciò che si ha potuto sperimentare in queste prime trascorse sere. Tutta ascrivere nondimeno al teatro solo non devesi la straordinaria pubblica affluenza a questa dirò quasi nuova teatrale apertura; ma si conceda la sua parte anche al valore degli spettacoli in essi rappresentati. L'intraprendente ed animoso signor Paolo Zancla, le benemerite di cui fatiche ora per la terza volta guadagnare si seppero il generale suffragio, incoraggiato dai suoi precedenti successi, ampliò la sfera delle sue speculazioni, raccolse una truppa numerosa di virtuosi cantanti, che portano il nome di primi, e dopo di averli per lungo corso di recite esercitati ed addestrati in diverse piazze, qui finalmente si raccolse non essi, ove delle sue passate vicende largo attenderlo

doveva premio e ristoro. Memore egli quindi della cortese ospitalità fra noi per lo innanzi ottenuta, testificare ne volle la gratitudine, dedicandosi uno spettacolo, che per vari titoli il soprannome può domandare di nuovo. Novello, se non nuovo il così detto poeta; nuovo affatto il compositore della musica, che di buoni talenti provvisto si cimenta ora per la prima volta in questi ardui lavori; novelli, nuovi, seminuovi, quasi nuovi, adulti e più che adulti i cantanti; [...] nuova l'idea di un'opera seria con due buffi, buffa con un musico; nuovo finalmente anche il destino di questo così ben aggregato complesso di novità, per essere stato eseguito e non eseguito, inteso e non inteso, e sparito appena comparso. Gradita ma non pienamente gustata scorgendo il sig. Zancla la sua prima prova, s'immaginò che agire dovesse con maggior efficacia sul pubblico la forza dei contrapposti, e perciò ad una produzione originalmente nuova in tutte le sue parti, succeder fece nella seconda recita una delle più antiche, e delle più ripetutamente sentite opere di Rossini, voglio dire l'Italiana in Algeri.⁴

Siamo evidentemente lontani da quanto accade in altre piazze internazionali, come Parigi, dove si tenta con vistoso successo il nuovo tipo di illuminazione a gas:

Di tutte le scoperte applicabili al perfezionamento de' teatri non ve n'ha di più utile, né di più straordinaria dell'illuminazione a gas. [...] Alla luce rossa e funesta alla vista, che producono i *quinquets* [*id est* lampade ad olio], succede una luce bianca, dolce, tinta leggermente de' colori primitivi, e simile alla più pura chiarezza del giorno. Ma ciò che non sorprenderà meno è la semplicità dell'apparecchio, il cui oggetto è di spargere in massa il gas nello stabilimento e di distribuirlo quindi partitamente in porzioni modificate all'infinito ne' luoghi più remoti. Dal che risulta che con un giro di chiave si aumenta la luce di uno scenario, mentre con un diverso giro si diminuisce quella di un altro o si producono questi effetti tutti ad un tempo. Cotal mezzo contribuisce molto all'illusione teatrale, ed è suscettibile di mille perfezionamenti.⁵

L'estensore dell'articolo cita questa notizia a proposito della recentissima adozione di questa novità al San Carlo di Napoli, mentre la Fenice dovrà attendere il 1833, dopo alcuni esperimenti interessanti ma non dirimenti con il cosiddetto 'astrolampo', sistema di specchi parabolici e di lenti di ingenti dimensioni per amplificare le modeste luci delle lampade a cera. Ma siamo ancora alla fine della seconda decade dell'Ottocento, e il buon Donzeletti o Donnezetti (anche oggi: quante volte citato a sproposito come Donizzetti!) dovrà attendere dodici lunghi anni per approdare sulle scene della Fenice, nella quale sarà però poi molto a lungo interprete principale e graditissimo sia con titoli seri sia con il bellissimo *Elisir d'amore*.

GAETANO DONIZETTI AL TEATRO LA FENICE DAGLI ESORDI ALLA RIAPERTURA DEL TEATRO DOPO L'INCENDIO

1831-1832 – Stagione di Carnevale-Quaresima

Anna Bolena, melodramma serio in due atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti – 26 dicembre 1831 (12 recite).

Enrico VIII: Domenico Cosselli; Anna Bolena: Giuditta Grisi; Giovanna Seymour: Anna Del Serre; Lord Rochefort: Natale Costantini; Lord Riccardo Percy: Domenico Reina; Smeton: Giuseppina Merola; Sir Hervey: Alessandro Giacchini – Dir. orch e I vl: Gaetano Mares; M° coro: Luigi Carcano; Scen.: Francesco Bagnara.

1832-1833 – Stagione di Carnevale-Quaresima

L'elisir d'amore, melodramma giocoso in due atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti – 2 marzo 1833 (7 recite).

Adina: Fanny Tacchinardi Persiani; Nemorino: Giovanni Battista Milesi; Belcore: Carlo Marcolini; Il dottore Dulcamara: Giuseppe Frezzolini; Giannetta: Marietta Sacchi – Dir. orch e I vl: Gaetano Mares; Scen.: Francesco Bagnara.

1833-1834 – Stagione di Carnevale-Quaresima

Fausta, melodramma serio in due atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti – 26 dicembre 1833 (21 recite).

Costantino il Grande: Orazio Cartagenova (Antonio Favretto); Fausta: Giuditta Pasta; Crispo: Domenico Donzelli (Giacomo Roppa); Beroe: Giuditta Saglio; Massimiano: Nicolò Fontana; Licinia: Teresa Tonelli (Carolina Lussanti); Albino: Lorenzo Lombardi – Dir. orch e I vl: Gaetano Mares; Scen.: Francesco Bagnara; Cost.: Ditta Briani e Mondini.

1833-1834 – Stagione di Carnevale-Quaresima

Anna Bolena, melodramma serio in due atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti – 30 gennaio 1834 (19 recite).

1. Enrico VIII: Orazio Cartagenova; Anna Bolena: Giuditta Pasta; Giovanna Seymour: Eugenia Tadolini; Lord Rochefort: Nicolò Fontana; Lord Riccardo Percy: Domenico Donzelli (Lorenzo Lombardi); Smeton: Luigia De Antoni; Syr Hervey: Lorenzo Lombardi – Dir. orch e I vl: Gaetano Mares; Scen.: Francesco Bagnara; Cost.: Ditta Briani e Mondini.

1834-1835 – Stagione di Carnevale-Quaresima

Parisina, tragedia lirica in tre atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti – 26 dicembre 1834 (8 recite).

Azzo: Domenico Cosselli; Parisina: Giuditta Grisi; Ugo: Domenico Donzelli; Ernesto: Nicolò Fontana; Imelda: Marietta Bramati – Dir. orch e I vl: Gaetano Mares; Dir. dei cori: Luigi Carcano; Scen.: Francesco Bagnara; Cost.: Giovanni Guidetti.

1835-1836 – Stagione di Carnevale-Quaresima

Belisario, tragedia lirica in tre parti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti – 4 febbraio 1836 (30 recite).

Giustiniano: Saverio Giorgi; Belisario: Celestino Salvatori; Antonina: Carolina Ungher; Irene: Antonietta Vial; Alamiro: Ignazio Pasini (Antonio Michielini); Eudora: Amalia Badessi; Eutropio: Adone Dall'Oro; Eusebio: Giovanni Rizzi; Ottario: N. N. – Dir. orch e I vl: Gaetano Mares; Scen.: Francesco Bagnara; Cost.; Giovanni Guidetti.

1836-1837 – Stagione di Carnevale-Quaresima

Lucia di Lammermoor, dramma serio in due parti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti – 26 dicembre 1836 (25 recite).

Lord Enrico Ashton: Celestino Salvatori (Antonio Superchi); Miss Lucia: Fanny Tacchinardi Persiani (Giuseppina Lega); Sir Edgardo di Ravenswood: Antonio Poggi (Achille Ballestracci); Lord Arturo Bucklaw: Alessandro Giacchini; Raimondo Bidebent: Alessandro Cecconi; Alisa: Marietta Bramati; Normanno: Alessandro Meloni – Dir. orch e I vl: Gaetano Mares; Istr. dei cori: Luigi Carcano; Scen.: Francesco Bagnara; Cost.: Giovanni Guidetti.

1836-1837 – Stagione di Carnevale-Quaresima

Pia de' Tolomei, tragedia lirica in due parti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti – 18 febbraio 1837 (20 recite).

Nello Della Pietra: Giorgio Ronconi; Pia: Fanny Tacchinardi Persiani; Rodrigo De'Tolomei: Rosina Mazzarelli; Ghino Degli Armieri: Antonio Poggi; Piero: Alessandro Meloni; Bice: Marietta Bramati; Lamberto: Alessandro Cecconi; Ubaldo: Alessandro Giacchini; Custode della Torre di Siena: N. N. – Dir. orch e I vl: Gaetano Mares; Istr. dei cori: Luigi Carcano; Scen.: Francesco Bagnara; Cost.: Giovanni Guidetti.

1837-1838 – Stagione di Carnevale-Quaresima

Maria di Rudenz, dramma tragico in tre parti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti – 30 gennaio 1838 (3 recite).

Maria de Rudenz: Carolina Ungher; Matilde di Wolf: Isabella Casali; Corrado Waldorf: Giorgio Ronconi; Enrico: Napoleone Moriani; Rambaldo: Domenico Raffaelli; Il Cancelliere di Rudenz: Alessandro Giacchini – Dir. orch e I vl: Gaetano Mares; Istr. dei cori: Luigi Carcano; Scen.: Francesco Bagnara; Cost.: Giovanni Guidetti.

1837-1838 – Stagione di Carnevale-Quaresima

Parisina, melodramma in tre atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti – 13 febbraio 1838 (17 recite).

Azzo: Giorgio Ronconi; Parisina: Carolina Ungher; Ugo: Napoleone Moriani (Achille Ballestracci); Ernesto: Ignazio Marini (Eugenio Pizzolato); Imelda: Teresa Moja – Dir. orch e I vl: Gaetano Mares; Istr. dei cori: Luigi Carcano; Scen.: Francesco Bagnara; Cost.: Giovanni Guidetti.



Belisario di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, 1969. Direttore Gianandrea Gavazzeni. Regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Maria di Rudenz di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, 1982. Direttore Gianluigi Gelmetti. Regia di Gianfranco De Bosio, scene di Misha Scandella, costumi di Santuzza Cali. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Pia de' Tolomei di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, 2005. Direttore Paolo Arrivabeni. Regia di Christian Gangneron, scene di Thierry Leproust, costumi di Claude Masson. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).



Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, 2017. Direttore Riccardo Frizza. Regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey, costumi di Alessio Rosati. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).



L'elisir d'amore di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, 2020. Direttore Jader Bignamini. Regia di Bepi Morassi, scene e costumi di Gianmaurizio Cerchioni. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).



Anna Bolena di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, 2025. Direttore Renato Balsadonna. Regia scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).

Nota sulle fonti di *Enrico di Borgogna*

di Anders Wiklund

La partitura autografa di *Enrico di Borgogna* è perduta. Secondo le consuetudini dell'epoca il manoscritto restò in possesso dell'impresario, cioè di colui che aveva commissionato l'opera. In effetti, nel libretto pubblicato per la prima rappresentazione (trascritto nel presente volume), si esplicita come Zancla ne fosse il proprietario: «Il presente Libro, ed Opera sono sotto la salvaguardia della legge, e di proprietà assoluta del Sig. Paolo Zancla». Molto tempo dopo la composizione e la rappresentazione dell'opera, Bortolomeo Merelli, librettista di *Enrico di Borgogna*, ricostruì il rapporto fra l'impresario e il musicista con queste parole: «Gli venne l'idea di affidare a questi [Donizetti] il grave impegno di comporre appunto per la solennità dell'apertura [del Teatro di San Luca a Venezia] un'opera seria: ne parlò dapprima col giovine Merelli e l'affare fu combinato: Donizetti promise di scrivere la musica sopra il libretto *Enrico di Borgogna* fornitogli dal Merelli, il quale poi andò a porre l'opera in scena».¹

Purtroppo non è ancora stato rintracciato il contratto siglato da Donizetti e Zancla. È però noto quello di Merelli, dove gli si assegna l'incarico di scrivere un libretto originale per Donizetti basato su *Johanna von Montfaucon* di Kotzebue, da consegnare al compositore entro la fine di agosto del 1818. Viene inoltre stabilito che la prima rappresentazione dovrà tenersi al Teatro San Luca di Venezia in ottobre. Il soggetto dell'opera sarebbe poi stato cambiato, rifacendosi a *Der Graf von Burgund*, sempre di Kotzebue.²

Oltre a copie di 'numeri' separati conservate nella Fondazione Greggiati di Ostiglia,³ siamo oggi in possesso di due partiture di copista e del libretto a stampa della *première*. Queste fonti costituiscono la base su cui è stata realizzata l'edizione dell'opera. I due manoscritti appartengono rispettivamente alle collezioni della Bibliothèque nationale de France di Parigi (D.2862-63) e della Kongelige Bibliotek di Copenhagen (0729.P.). Entrambi sono divisi in due volumi, uno per atto. La copia del libretto a stampa consultata si trova invece nella biblioteca dell'Istituto musicale Donizetti di Bergamo.

Le partiture presentano una divergenza importante, essendo la copia di Parigi priva del duetto fra Guido e Gilberto del primo atto (n. 5). L'ipotesi della mancanza di una seconda strofa nella cabaletta dell'aria di Guido (n. 15),⁴ non trova riscontro nemmeno nella copia di Copenhagen, dato che nei due manoscritti le arie si presentano identiche e il loro testo coincide con quello del libretto a stampa.

Sono affascinanti le circostanze che hanno portato la copia della prima opera rappresentata di Donizetti a far parte della Biblioteca Reale di Copenhagen. L'opera italiana, a



Vincenzo Roscioni, *Gaetano Donizetti*, litografia.

cominciare dalla fine del secolo XVIII, ebbe scarso riscontro in Danimarca. Si favorivano l'*opéra comique* francese e il *Singspiel* tedesco. È tuttavia degno di nota il fatto che la biblioteca del Kongelige Teater possedesse una ragguardevole collezione di partiture italiane di primo Ottocento. Si tratta di quarantaquattro partiture, oggi custodite nella Biblioteca Reale. Il primo fondo era costituito da trentadue pezzi donati al Teatro Reale da re Federico IV nel gennaio 1821 e consegnati a Giuseppe Siboni, maestro di canto del teatro, da utilizzarsi durante le lezioni destinate ai cantanti. Poco dopo, altre tredici partiture entrarono a far parte del fondo. In ogni caso non è chiaro chi abbia acquistato questi documenti, provenienti da copisterie ben note, come quelle di Giacomo Zamboni a Venezia o dei fratelli Zappi a Bologna. Vi sono opere di Mayr, Cimarosa, Donizetti, Mercadante, Pacini, Rossini, Carafa, Basili, Coccia, Paer, Mosca, Trento. Alcuni titoli erano novità recenti: *Lanassa* di Mayr, *Eduardo e Cristina* e *Ricciardo e Zoraide* di Rossini, *Adelaide e Comingio* di Pacini, tutti lavori rappresentati la prima volta nel 1818. *Enrico di Borgogna* fa parte della seconda acquisizione, così come una copia di *Zoraide di Granata*.

Solo tre di questi lavori furono effettivamente allestiti a Copenhagen. Fra essi il melodramma eroico *Lanassa* di Mayr andato in scena la prima volta il 26 dicembre 1817 alla Fenice di Venezia. La *première* fu uno strepitoso fiasco e l'opera venne velocemente rimossa dal cartellone. L'autografo non è mai stato individuato, e nemmeno vi era traccia della musica, almeno fino a quando una copia della copisteria Giacomo Zamboni⁴ è emersa nella collezione danese. La prima rappresentazione in Danimarca avvenne il 4 giugno 1821.⁶

L'edizione di *Enrico* si basa sulle due copie manoscritte di Copenhagen e Parigi, con ogni probabilità uscite dalla copisteria Zamboni. Poiché la partitura danese si presenta in uno stato più completo è stata utilizzata come fonte principale. Nessuna delle due partiture mostra segni che possano far ipotizzare un loro effettivo utilizzo a fini produttivi. La consueta mancanza oppure l'inconsistenza di articolazioni, dinamiche, legature, ecc. ricorrono in entrambi i testimoni, che, sotto questo profilo, sono stati utilizzati in maniera complementare.

Vi è poi un'ulteriore importante fonte a Copenhagen: un set completo di parti orchestrali, corali e vocali. Questi materiali sono ora divenuti accessibili e una loro analisi mostra come non siano mai stati utilizzati in occasione di rappresentazioni o esecuzioni, a eccezione della parte di Elisa del Recitativo e Aria n. 11 «Iniquo!.. Eccoti il petto». In questo caso compaiono alcune ornamentazioni della linea vocale aggiunte a matita. Tuttavia le parti orchestrali della medesima aria non mostrano segni di utilizzo. È dunque probabile che la parte vocale sia stata usata per esercizio (come era nelle intenzioni del re quando acquisì la collezione), oppure per un'esecuzione accompagnata, ad esempio, dal pianoforte. Questo recente ritrovamento andrà a completare l'edizione di *Enrico di Borgogna*.

(traduzione dall'inglese di Federico Fornoni)

¹ [Bortolomeo Merelli], *Cenni biografici di Donizetti e Mayr raccolti dalle memorie di un vecchio ottuagenario dilettante di musica*, Bergamo, Colombo, 1875, p. 13.

² Cfr. Luigi Pilon, *Gli esordi operistici di Donizetti*, in *Atti del I Convegno internazionale di studi donizettiani*, Bergamo, Azienda autonoma di turismo, 1983, pp. 1045-1053 e il saggio di Paolo Fabbri in questo volume.

³ Luigi Inzaghi, *Catalogo generale delle opere*, in *Gaetano Donizetti*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove edizioni, 1983, pp. 131-262: 137.

⁴ Cfr. *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Roma-Milano, Accademia nazionale di Santa Cecilia - Skira, 1997, pp. 47-48.

⁵ Lo esplicita il libretto a stampa (p. 4), una copia del quale è conservata nella Library of Congress e consultabile all'indirizzo <https://www.loc.gov/resource/musschatz.13852.0/?sp=3&r=0.083,0.105,1.087,0.484,0> (accesso effettuato il 15 settembre 2018).

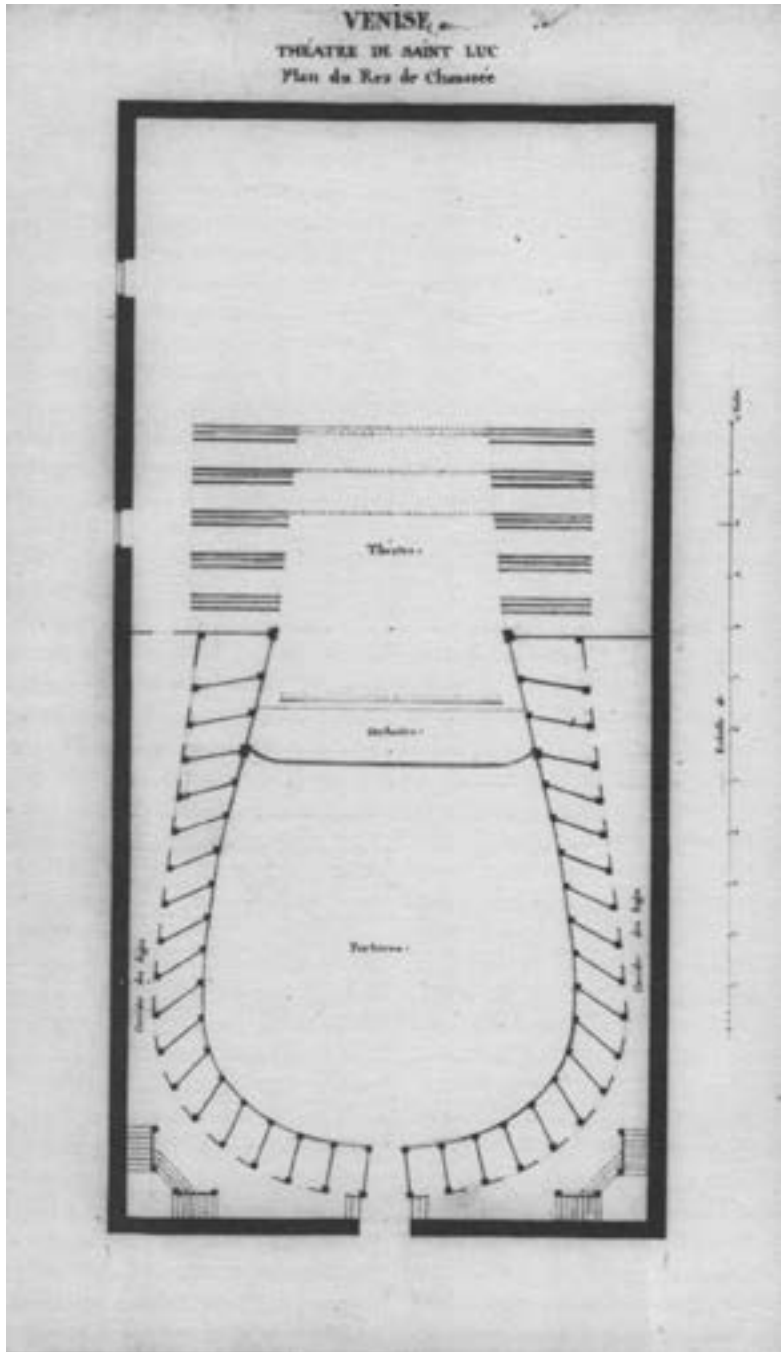
⁶ *Lanassa* fu rappresentata in forma mutila. La tradizione esecutiva di opere italiane in Danimarca implica la sostituzione dei recitativi con i dialoghi parlati – una tradizione che sopravvive ancora oggi. Questo avvenne anche per *Lanassa*. Inoltre l'intera opera è stata tradotta in danese e sono stati apportati tagli sostanziali. Fortunatamente le parti orchestrali hanno preservato la versione originaria e le revisioni sono state inserite attraverso fogli sciolti manoscritti, quindi una ricostruzione dell'opera è possibile. Alla *première* danese di *Lanassa*, un giovane e ambizioso Hans Christian Andersen cantò nel coro come tenore. Andersen era appena entrato a far parte dell'accademia del teatro per tentare una carriera che ebbe poca fortuna e breve durata. Si veda Anna Harwell Celenza, *Hans Christian Andersen and Music. The Nightingale Revealed*, London - New York, Routledge, 2017 (ed. or. 2005).

Teatri, famiglie e nomi pomposi: poi la dedica al genio di Goldoni

di Franco Rossi

Uno dei principali divertimenti a partire dal Cinquecento è partecipare a spettacoli teatrali: siamo molto lontani dall'ascolto attento e impegnato che oggi viene riservato a questi eventi: a teatro però ci si incontra, si stringono relazioni e affari, si commentano i risultati di quanto viene proposto dalle varie compagnie e, solo in fondo a questa lista, si ascoltano i titoli che vengono proposti, in prosa o in musica che siano. Le sale teatrali sono spesso abbastanza redditizie per il loro detentore, dal momento che sono spesso dei magazzini sommariamente riadattati, e spesso impongono il loro proprietario all'attenzione del pubblico. A Venezia sono ancor più presenti che altrove e hanno una duplice caratteristica: vengono definite il più delle volte con il nome della famiglia proprietaria, quasi sempre nobile, e con l'appellativo della parrocchia nella quale si trovano. Usare un nome di fantasia («La Fenice» in questo è l'esempio più immediato) è cosa che si concretizzerà soprattutto nel corso dell'Ottocento. Il caso del Teatro Goldoni è in questo senso emblematico: è uno dei primi teatri veneziani, successivo solo al San Moisè e ai due teatri di San Cassiano; la sua posizione, più vicina alla chiesa di San Salvador (una quindicina di metri) che a quella di San Luca ha fatto sì che sia stato conosciuto alternativamente con la doppia denominazione; al contrario la famiglia proprietaria, che poi lo gestirà fino all'Ottocento (la nobile casata Vendramin), all'inizio divide spese e proprietà tra due rami della stessa, i Vendramin di San Lunardo e quelli di Santa Fosca. Siamo nel gennaio del 1622 e ovviamente parliamo ancora solo di spettacoli di prosa, che iniziarono puntualmente il 2 aprile dello stesso anno con la compagnia dei Comici Accesi, come testimonia un contratto tra costoro e i proprietari, il più antico fino a oggi conservatosi. Passano solo trent'anni e il San Luca brucia: «Restorno li muri di quello in piedi senz'offesa alcuna, cadendo solo il tetto il quale soffochò il fuoco»; con la solerzia del tempo il teatro, già affittato per la stagione, venne riaperto di lì a poco. Passano pochi anni e il teatro, ultimo tra quelli più importanti della città, venne finalmente aperto anche all'opera in musica: esito infelicissimo per il primo titolo (*La Pasife, o vero l'impossibile fatto possibile*), prontamente riscattato da *L'Eritrea* di Francesco Cavalli. Da allora fino alla fine del secolo non ci furono interruzioni e il successo fu costante, soprattutto grazie a *La Dori* di Marc'Antonio Cesti e a *La divisione del mondo* di Giovanni Legrenzi.

Il nuovo secolo si apre con una singolare novità: non solo cresce decisamente d'importanza la prosa, ma questo settore viene gestito direttamente dai proprietari senza ricorrere ai servigi di un impresario, cosa che invece continuava ad accadere per



Gabriel P. Dumont, pianta del Teatro Vendramin detto anche di San Salvador o San Luca, in seguito Teatro Apollo e Teatro Goldoni, (1742). Parigi, Biblioteca dell'Opéra.

le stagioni operistiche. Buono il successo di pubblico per la prosa, nella quale si succede la compagnia dei Riccoboni, nei primi anni del Settecento, e poi ecco la grandiosa opera riformatrice di Carlo Goldoni, al San Luca dal 1753 per circa una decina di anni, sostanzialmente fino alla sua partenza per la Francia. Nel marzo del 1763 un incendio distrugge la vicina locanda «all'insegna della Tromba», evento che induce i Vendramin a finanziare importanti lavori di restauro con l'aggiunta di 17 palchi, utili agli spettacoli in prosa, assai meno a quelli in musica.

Sarà solo dopo il Congresso di Vienna che una Venezia – non più capitale – vedrà la riapertura del teatro di San Luca, consacrato dal restauro di Giuseppe Borsato e dalla ridipintura di Bernardino Bisson. I risultati furono significativi: ne beneficiò l'opera (sono appunto gli anni dell'*Enrico di Borgogna...*), ma anche la prosa, con la presenza di alcuni tra i più grandi attori dell'epoca: Gustavo Modena, Luigi Duse, Francesco Augusto Bon... Nel 1733 il teatro cambia nome e assume il titolo pomposo di Teatro Apollo, con l'importante presenza sia di grandi cantanti, Giuditta Pasta *in primis*, sia con l'ospitalità offerta all'organizzazione del Gran Teatro La Fenice, allora chiuso in seguito al primo incendio del 1836. E sarà proprio all'Apollo che tenterà invano di risollevarle le proprie sorti la sfortunata *Alzira* di Giuseppe Verdi. Con la serrata della Fenice, seguita alla mancata riunificazione di Venezia con il Regno d'Italia, l'Apollo verrà costretto dalle autorità a una apertura straordinaria, non adeguatamente finanziata dalle autorità cittadine, con una conseguente perdita economica che compromise una gestione divenuta sempre più difficile. Si pensò quindi a ulteriori lavori di restauro per rendere più accattivante la sala e anche a un cambio di nome, intitolando finalmente il già San Luca, San Salvador e quindi Apollo a Carlo Goldoni, ultima decisione presa dall'ultima rappresentante della nobile famiglia Vendramin prima della cessione all'avvocato Antonio Marigonda. Buona ancora una volta la programmazione di prosa, con le compagnie di Emilio Zago e di Ferruccio Benini, o ancora quella di Ermete Novelli. Mangini ricorda come

una statistica del 1909 poneva Venezia subito dopo Milano e Roma per gli incassi

nel quale giocò un ruolo importante anche il ritorno di Eleonora Duse a Venezia prima della sua scomparsa. Sono apparentemente gli ultimi fulgori del Teatro Goldoni, da una parte aperto per ospitare il repubblicano Ministero della Cultura Popolare, dall'altra per le stringenti regole in materia di sicurezza che dovevano oramai essere affrontate e che con i loro costi costrinsero l'edificio a un lungo periodo di chiusura, grosso modo tra il 1949 e la metà del secolo, quando finalmente il Goldoni, oramai comunale, verrà finalmente riaperto al pubblico.

Fanny Eckerlin, il primo Enrico di Borgogna



Fanny Eckerlin (1802-1842) è stata la prima interprete della parte di Enrico di Borgogna nel debutto operistico di Gaetano Donizetti. Figlia di un ufficiale napoleonico di origine polacca, sua madre, italiana, era sorella di Teresa Pichler (1769-1834), grande attrice e moglie di Vincenzo Monti. Con Donizetti lavorò ancora, dopo l'*Enrico*: fu infatti per esempio Sabina nelle *Nozze in villa*, un'opera buffa in due atti composta su libretto ancora una volta di Bartolomeo Merelli, che trae il soggetto da *Die deutschen Kleinstädter* (I provinciali tedeschi) di August von Kotzebue: il lavoro debuttò al Teatro Vecchio di Mantova durante la stagione di carnevale del 1820. Non fu un grande successo, ma la carriera della diva era già molto avviata. Interprete rossiniana di spicco, lavorò, tra le tante platee internazionali, alla Scala, al Teatro Italiano di Barcellona e al Théâtre de la Comédie Italienne di Parigi, dove, fra i molti ruoli interpretati, fu Angelina nella *Cenerentola*. Contava su una grande estensione vocale, e fu famosa anche per la sua coloratura. Si diceva che possedesse «un dolce contralto», e un critico, scrivendo nella «Gazzetta di Milano» del 4 febbraio 1817, parlò di lei come di un'artista «dotata di mezzi eccellenti e senza gusto ordinario nel canto».

Biografie

CORRADO ROVARIS

Direttore. Giunto alla sua ventesima stagione come direttore musicale dell'Opera Philadelphia, è celebre per il suo stile vivace, in particolare nel repertorio belcantistico. La sua calorosa presenza sul podio lo ha reso uno dei preferiti dai più importanti cantanti lirici. Nominato nel 2005 primo direttore musicale in assoluto dell'Opera Philadelphia, inaugura la stagione 2025-2026 dirigendo il *gala* per il 1. anniversario, seguito dalla prima rappresentazione del *Viaggio a Reims* di Rossini. Dirige inoltre la prima mondiale di *Sleepers Awake* di Gregory Spears, nonché *The Seasons*, rivisitazione delle *Quattro stagioni* di Vivaldi ideata da Anthony Roth Costanzo, acclamato controttenore e nuovo direttore generale della compagnia, insieme alla drammaturga Sarah Ruhl. Inoltre, dirige *Sogno di una notte di mezza estate* di Britten alla Maestranza di Siviglia. Da sempre grande sostenitore delle nuove opere, ha svolto un ruolo fondamentale nel lancio dell'annuale Festival O dell'Opera Philadelphia, due settimane di immersione totale con prime mondiali e altri eventi operistici in tutta la città, nonché della Aurora Series for Chamber Opera. Tra le prime recenti figurano *The Listeners* di Missy Mazzoli; *Glass Händel*, un'installazione artistica operistica con musiche di George Frideric Händel e Philip Glass, coprodotta dall'Opera Philadelphia e dal National Sawdust; *Elizabeth Cree*, opera da camera del compositore vincitore del Premio Pulitzer Kevin Puts basata sul romanzo di Peter Ackroyd; *Written on Skin* di George Benjamin. Ha instaurato uno stretto legame con il Curtis Institute of Music e dal 2009 ha diretto diverse produzioni congiunte Curtis-Opera Philadelphia, tra cui *A Quiet Place* di Bernstein (2018). Dal 2012 al 2024 è stato direttore musicale dell'Artosphere Festival Orchestra, fondata nel 2011 dal Walton Arts Center. Nel 2024-2025 ha diretto la Tokyo Philharmonic Orchestra con l'acclamata soprano Lisette Oroposa alla Suntory Hall. Si è esibito nei teatri d'opera più prestigiosi del mondo, tra cui, più recentemente, all'Opéra National de Paris nei *Puritani*. È stato tre volte al New National Theatre di Tokyo, dirigendo *Il barbiere di Siviglia* (2024-2025), *Falstaff* (2022-2023) e *Don Pasquale* (2019-2020). Nato a Bergamo, si è laureato al Conservatorio di Milano in composizione, organo e clavicembalo. Dal 1992 al 1996 è stato assistente maestro del Coro alla Scala. Poco dopo ha iniziato ad apparire regolarmente come ospite in molti dei principali teatri lirici italiani, come Scala, Maggio Musicale Fiorentino, Fenice, Opera di Roma e Comunale di Bologna. Ha diretto produzioni per l'Opéra de Lyon, Opéra de Monte-Carlo, Théâtre Municipal de Lausanne, Deutsche Oper Berlin,

Oper Köln, Oper Frankfurt, Regio di Parma, Opera di Oviedo e Garsington Opera Festival, tra gli altri. In Nord America ha diretto numerose volte alla Canadian Opera Company e alla Santa Fe Opera, nonché alla St. Louis Opera e al Glimmerglass Festival. È stato insignito del titolo di Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana nel 2015 e nel 2016 del Premio Franco Abbiati.

SILVIA PAOLI

Regista e attrice italiana nata a Firenze, ha iniziato la sua carriera nell'opera come assistente alla regia di Damiano Michieletto in diverse produzioni presso il Rossini Opera Festival di Pesaro, l'Opernhaus di Zurigo e il Theater an der Wien. Ha debuttato come regista d'opera con *La Cenerentola* a Tenerife, tornando successivamente con *Le nozze di Figaro* e *I Capuleti e i Montecchi*, entrambe riprese anche a Bologna. Ha diretto *Turandot* di Puccini per il circuito ASLICO, *Vent du soir* di Offenbach a Firenze, *Otello* a Como, *Enrico di Borgogna* al Donizetti Festival di Bergamo, *Lucrezia Borgia* (Tenerife, Oviedo, Bologna), *Carmen* (Parma), *La casa de Bernarda Alba* (Tenerife), una ripresa dei *Capuleti e i Montecchi* (Siviglia), *Iphigénie en Tauride* (Berna), *Il turco in Italia* (Martina Franca), *Aleko e Pagliacci* (Palermo), e nuovamente *Lucrezia Borgia* (Siviglia). La sua messa in scena dell'*Empio punito* all'Innsbruck Festival le è valsa il Premio della critica tedesca come rivelazione dell'anno e ha portato a un nuovo invito a dirigere *Astarto* di Bononcini, accolto con grande favore da pubblico e critica. Ha debuttato in Francia con *Tosca* a Nancy, successivamente ripresa a Tolone, Nantes, Angers, Rennes, Limoges e Vichy, ed è tornata con *Iphigénie en Tauride* (Nancy), *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* (Tolone, Montpellier, Digione), e *La traviata* (Nantes, Rennes, Tours, Montpellier). Ha studiato Lettere moderne all'università e si è diplomata presso l'Accademia d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano.

ANDREA BELLI

Scenografo. Formatosi a Venezia, nel 2011 debutta come scenografo con *Il barbiere di Siviglia* a Pavia. Firma poi molte produzioni tra cui *Rigoletto* al Macerata Opera Festival, *Nabucco* alle Terme di Caracalla per l'Opera di Roma, *Carmen* per il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e molte altre per alcuni dei teatri e festival più importanti in Italia, Francia, Svizzera, Germania, Austria, Lituania, Spagna, Canada, Corea. Nel 2017 ha progettato un *Cirque Show* in Cina prodotto da Wanda Group. Nel 2018 debutta nella prosa per lo Stabile di Bolzano, poi crea spettacoli con gli Stabili del Veneto e di Torino, con il Teatro Carcano, il Teatro Bressi e GoldenArt. Ha collaborato con registi come Leo Muscato, Serena Sinigaglia, Giorgio Sangati, Federico Grazzini, Nicola Berloff, Silvia Paoli, Italo Nunziata, Federico Bertolani. Si classifica tra i primi posti ai principali concorsi internazionali europei, tra cui Teatro Regio Torino 2010, Wagner200, EOP 2013, Ring Award 14 e nel 2022 vince il bando del Lithuanian National Opera House.

VALERIA DONATA BETTELLA

Costumista. Si laurea in Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Venezia e si perfeziona in sartoria teatrale presso l'Accademia del Teatro alla Scala di Milano. Debutta come costumista nel 2010 con *Gianni di Parigi* (regia di Federico Grazzini), avviando una carriera che la porta a collaborare con numerosi teatri e festival in Italia e all'estero, come il Macerata Opera Festival, il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro Regio di Parma, il Maggio Musicale Fiorentino, l'Opéra de Nice, la Korea National Opera, l'Opera di Roma (Festival di Caracalla), l'Opéra National de Lorraine, l'Auditorio di Tenerife, l'Angers Nantes Opéra, l'Innsbrucker Festwochen Der Alten Musik, il Festival Donizetti, la Croatian National Opera, OperaLombardia, la Fondazione Salieri, la Fondazione Teatri di Piacenza, il Teatro Filarmonico di Verona. Nel corso della sua attività realizza costumi per un ampio repertorio operistico, lavorando con registi come Grazzini, Berloff, Paoli, Cigni, Bertolani, Bonfadelli, Talevi e altri. Nel 2022 fa parte del *team* vincitore del concorso per *Les contes d'Hoffmann* della Lithuanian National Opera. Nel 2023 firma i costumi per *Il giardino dei ciliegi* al Teatro Menotti di Milano e per *Norma* al Teatro Regio di Parma. Tra i lavori più recenti si segnalano *Rigoletto* (2023) all'Arena di Verona (regia di Antonio Albanese), *Rigoletto* al Macerata Opera Festival (regia di Grazzini, 2025) e *La traviata* (2025) per Angers Nantes Opéra, presentata anche a Nantes, Rennes e Angers, con la regia di Silvia Paoli.

FIAMMETTA BALDISERRI

Light designer. Si laurea a Bologna in Geofisica. Segue un corso per illuminotecnici al Teatro Regio di Parma dove inizia la sua attività di tecnico teatrale. Partecipa in qualità di operatrice alla *consolle* al Rossini Opera Festival di Pesaro e al Festival dei Due Mondi di Spoleto fino al 2001. Nel 2002 inizia la sua attività di *lighting designer* nella produzione della *Traviata* di Franco Zeffirelli a Busseto. Con Silvia Paoli ha firmato le luci per numerosi spettacoli: *Tosca* e *Iphigénie in Tauride* per l'Opéra de Nancy, *Cavalleria* e *Pagliacci* all'Opéra de Toulon, *Aleko* e *Pagliacci* al Massimo di Palermo, *L'empio punito* per il festival di Innsbruck e *La traviata* a Nantes. Collabora con altri registi tra cui Arnaud Bernard per il Festival Manon Manon al Regio di Torino (premio speciale alla XLIV edizione del Premio Abbiati), *Adelaide di Borgogna* per il ROF e *Die lustige Witwe* a Macerata; Davide Livermore per *Doctor Faust* al Maggio Musicale Fiorentino, *Madama Butterfly* al Festspielhaus Baden-Baden e *Une folle tournée* al Salzburg Festival; Marie Lambert Le Bihan per *Dialogues des Carmélites* e *La dama di Picche* all'Opéra Royal de Wallonie e *Médée* al Teatro Real di Madrid; Jacopo Spirei per *Falstaff* al Regio di Parma e *Hamlet* al Regio di Torino, *La clemenza di Tito* all'Akzent Theatre di Vienna e *Così fan tutte* alla Fondazione Marialisa de Carolis di Sassari; Andrea Cigni per *Tosca* all'Opera del Minnesota, *Nabucco* al Regio di Torino, *Abay* per il Teatro di Almaty in Kazakistan; Stefano Simone Pintor per progetti di opera contemporanea: *Ettore Majorana* di Roberto Vetrano, *Falcone* di Nicola Sani e *Dorian Gray* di Matteo Franceschini. Dal 2009 cura l'illuminazione alle mostre ai Musei di San Domenico di Forlì. Dal 2007 al 2017 ha tenuto un corso di illuminotecnica all'Accademia di Belle Arti di Bologna, sezione Scenografia del Melodramma.

TERESA IERVOLINO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Enrico, conte di Borgogna. Voce di punta del belcanto e del barocco, è una delle artiste più affermate nel panorama internazionale. Collabora regolarmente con direttori d'orchestra quali Chailly, Pappano, Harding, Luisi, Zedda, Rousset, Minkowski, Montanari, Dantone, Armiliato, Oren. Tra i suoi successi più recenti: *Norma* a Seul; *Messiah* di Händel ad Atene; *Requiem* di Mozart a Granada; *L'italiana in Algeri* a Cagliari; *Ariodante* a Martina Franca; Nona Sinfonia di Beethoven a Torino per MiTo; *Lucrezia Borgia* a Roma; *Alcina* a Versailles; *Giulio Cesare* a Barcellona; *La Resurrezione* al Festival di Caracalla e *Stabat Mater* di Rossini a Cardiff con la BBC National Orchestra of Wales, all'Accademia di Santa Cecilia e alla Wiener Konzerthaus. Tra i suoi ultimi impegni, *Madama Butterfly* a Barcellona e a Baden Baden e Berlino con i Berliner Philharmoniker; *Falstaff* a Parma e Marsiglia; *Lucrezia Borgia* a Siviglia; *Orfeo ed Euridice* a Tenerife; *Carmen* ad Ascoli Piceno, Fermo e Fano. La sua discografia comprende registrazioni di opere di Händel, Mozart, Salieri e Rossini. Il suo ultimo album solistico, *La fidanzata del demonio*, è dedicato alle romanze da camera di Mercadante. Alla Fenice canta in *Rinaldo* (2021), *Semiramide* (2018), *L'amico Fritz* (2016) e *Juditha Triumphans* (2015).

CHRISTIAN COLLIA

Tenore, interprete del ruolo di Pietro. Nato a Vibo Valentia, si è formato all'Accademia Verdiana di Busseto sotto la guida di Carlo Bergonzi e si è diplomato con il massimo dei voti al Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Si è perfezionato con David Ciavarella e ha seguito *masterclass* con Mirella Freni, Rockwell Blake e Juan Diego Flórez. Premiato in diversi concorsi, ha frequentato l'Accademia Rossiniana di Pesaro e il Centre de Perfectionnement Plácido Domingo di Valencia. Nel corso della carriera ha interpretato ruoli quali don Ottavio, Nemorino, Tamino, Almaviva, Elvino, don Ramiro ed Ernesto, esibendosi in importanti teatri quali Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, Lirico di Cagliari e Petruzzelli di Bari, oltre che all'estero. Ha collaborato con direttori come Gardiner, Chung e Gatti, debuttando alla Scala come Bardolfo in *Falstaff*. Ha inciso *Adelson e Salvini* di Bellini. Alla Fenice ha cantato in *Pinocchio* (2024 e 2019), *Les Contes d'Hoffmann* (2023), *Falstaff* (2022), *I lombardi alla prima crociata* (2022), *Werther* (2019), *La scala di seta* (2019), *Il signor Bruschino* (2018), *Le metamorfosi di Pasquale* (2018), *Aquagranda* (2016) e *Mirandolina* (2016).

GIUSEPPINA BRIDELLI

Soprano, interprete del ruolo di Elisa. Nata a Piacenza, ha debuttato a ventun anni al Teatro Grande di Brescia cantando il ruolo di Despina in *Così fan tutte* diretta da Diego Fasolis. In seguito si distingue come interprete mozartiana cantando Idamante (*Idomeneo*) diretta da Michele Mariotti al Comunale di Bologna, Cherubino (*Le nozze di Figaro*) al San Carlo di Napoli e all'Opéra Royal de Versailles, Sesto (*La clemenza di Tito*) diretta da Federico Maria Sardelli al Maggio Musicale Fiorentino. Si distingue anche nel repertorio barocco (Monteverdi, Vivaldi, Händel) e rossiniano. Tra gli impegni recenti: *Il ritorno di Ulisse in patria* (Melanto) diretta da Leonardo García Alarcón al Festival d'Aix-en-Provence, *Orlando*

furioso di Vivaldi (Alcina) con Francesco Corti al Festival dell'Opera Barocca di Bayreuth, *La clemenza di Tito* (Annio) al Grand Théâtre de Genève, *Rodelinda* di Händel (Éduige) al Theater an der Wien e alla Sala di Santa Cecilia di Roma. Alla Fenice canta nel *Trionfo dell'amore* (2025), in *Les Contes d'Hoffmann* (2023), nel *Trionfo del tempo e del disinganno* (2023) e in *Dido and Aeneas* (2020).

DAVE MONACO

Tenore, interprete del ruolo di Guido. Non ancora trentenne, già accreditato come «tenore di fine natura vocale ma di impetuosa eleganza», è uno dei più talentuosi interpreti del repertorio belcantistico, particolarmente richiesto in quello rossiniano. Nella scorsa stagione ha trionfato in tante opere di Rossini: don Ramiro nella *Cenerentola* al Gran Théâtre de la Ville de Luxembourg, all'Opéra de Reims e all'Opéra de Caen; il conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* all'Opéra Nice Côte d'Azur e Comunale di Bologna; Lindoro nell'*Italiana in Algeri* all'Opera di Roma; Argirio in *Tancredi* al Festival della Valle d'Itria; don Narciso nel *Turco in Italia* al Filarmonico di Verona. Di rilievo è stata la partecipazione al Rossini Opera Festival dove si è esibito in due *Cantate per voce sola, coro e orchestra* presentate per la prima volta nella nuova edizione critica. Ha preso parte a un'acclamata produzione dell'opera comica *Il trionfo dell'onore* di Scarlatti al Teatro Malibran (2025). È stato diretto da direttori quali Mariotti, Frizza, Onofri, Minasi, Quatrini, Boccadoro, Ceretta, Carella, Bisatti, Spotti e Palumbo. Ha collaborato con registi come, tra i molti altri, Chiara Muti, Ricci e Forte, Asagoroff, Krief, Muscato, Micheli, Bernard, Gayral e Cucchi.

OMAR MONTANARI

Basso-baritono, interprete del ruolo di Gilberto. Diplomato al Conservatorio Gioachino Rossini di Pesaro, è considerato uno dei più raffinati interpreti al mondo dei ruoli buffo e brillante nel repertorio rossiniano, donizettiano, mozartiano e belcantistico. La vittoria al Concorso Europeo Adriano Belli, nel 2005, gli ha aperto le porte a una prestigiosa carriera internazionale. Ha lavorato con direttori d'orchestra quali Muti, Renzetti, Campanella, Mariotti, Plasson, Bolton, Fedoseyev, Wellber, Battistoni, Viotti, Kovatchev, Axelrod, Boer, Sardelli, Capuano e partecipato a produzioni internazionali con registi come Vick, Livermore, Michieletto, Sagi, de Ana, de Tomasi, Krief, Fo, Albanese, Pressburger, Dara, Mariani, Sivadier tra gli altri. Alla Fenice canta in *Wozzeck* (2025), *Don Giovanni* (2024, 2019, 2017 e 2014), *Il barbiere di Siviglia* (2024, 2019, 2018, 2017, 2016, 2014 e 2011), *Il matrimonio segreto* (2023), *Pinocchio* (2019), *L'italiana in Algeri* (2019), *Il signor Bruschino* (2018), *L'elisir d'amore* (2018, 2016 e 2013), *L'occasione fa il ladro* (2017 e 2012), *Mirandolina* (2016), *La cambiale di matrimonio* (2015 e 2013), *La scala di seta* (2015 e 2014) e *L'inganno felice* (2014 e 2012).

NICOLA PAMIO

Tenore, interprete del ruolo di Nicola. Apprezzato per le sue doti sceniche, vanta una lunga collaborazione con la Scala, dove ha preso parte a circa trenta produzioni, tra cui *Il matrimonio* di Musorgskij, *Manon*, *Peter Grimes*, *Pagliacci*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Fedora*, *Adriana*

Lecouvreur, *Le nozze di Figaro*, *Andrea Chénier*, *Boris Godunov*, *La volpe astuta* e *Otello* di Rossini. A Milano ha lavorato con direttori quali Muti, Gergiev, Tate, Conlon, Gatti, Harding, Dudamel e con registi del calibro di Zeffirelli, Ronconi, Stein, Pizzi, Michieletto e Martone. Ha interpretato *Il barbiere di Siviglia* con la regia di Carlo Verdone all'Opera di Roma ed è stato ospite di importanti teatri e festival internazionali, tra cui Carnegie Hall e Avery Fisher Hall di New York, Opéra Bastille di Parigi, Theater an der Wien, San Carlo di Napoli, Regio di Torino, Massimo Bellini di Catania, Festival di Salisburgo. È presenza costante al Festival Puccini di Torre del Lago, dove ha interpretato ruoli di rilievo in *Turandot*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*, *Tosca* e *Manon Lescaut*. All Fenice canta in *Lohengrin* (2026), *Madama Butterfly* (2015 e 2013) e nel *Campiello* (2014).

GIUSEPPE TOIA

Baritono, interprete del ruolo di Brunone. Palermitano, si forma con Simone Alaimo e Vittoria Mazzoni e partecipa nel 2023 all'Accademia rossiniana Alberto Zedda di Pesaro sotto la guida di Ernesto Palacio, debuttando nel ruolo di don Profondo nel *Viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival. Vincitore e finalista di numerosi concorsi lirici internazionali, debutta giovanissimo come Fiorello nel *Barbiere di Siviglia* e successivamente interpreta ruoli principali al Teatro Bellini di Catania, Teatro Petruzzelli di Bari, Teatro Massimo di Palermo e circuito ASLICO. Nel 2024 è Procolo nelle *Convenienze ed inconvenienze teatrali* al Wexford Festival Opera. Tra gli impegni della stagione 2025-2026: *Il barbiere di Siviglia* (don Bartolo) al Teatro Massimo di Palermo e ad Ascoli Piceno, Fermo, Fano e Ancona; *La bohème* (Schaunard) al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino; *Le nuvole di carta* e *Le convenienze e inconvenienze teatrali* al Teatro Massimo di Palermo e *L'occasione fa il ladro* al Rossini Opera Festival di Pesaro.

CHIARA NOTARNICOLA

Soprano, interprete del ruolo di Geltrude. Nativa di Modica, si è diplomata con lode in canto a Catania, perfezionandosi con Edda Moser, Cheryl Studer, Gloria Banditelli, Claudio Desderi, Luciana D'Intino, Barbara Frittoli, e proseguendo attualmente la formazione con Mariella Devia. Ha approfondito il repertorio barocco, mozartiano e rossiniano al Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto. Dopo il primo debutto internazionale come Lauretta in *Gianni Schicchi*, ha frequentato la Scuola dell'Opera del Comunale di Bologna. Nel 2020 ha frequentato l'Accademia Verdiana del Teatro Regio di Parma. Diversi i ruoli interpretati negli ultimi anni, tra i quali Stefania nel *Giovedì grasso* di Donizetti ad Ancona, Lucy in *The Telephone* di Menotti a Brescia, Echo in *Ariadne auf Naxos* a Bologna e al Maggio Musicale Fiorentino, Gilda in *Rigoletto* a Busseto nel 2022 e, in prima esecuzione assoluta, l'oratorio *Istoria di Sant'Agata* di Giovanni Sollima a Catania. È protagonista di una nuova opera lirica, *Il canto di Natale* composto da Salvatore Passantino con la regia di Gianmaria Aliverta, andata in scena in prima assoluta al Teatro Verdi di Busseto nel 2025.

Con un grande concerto dedicato a Ennio Morricone la Fenice torna in Piazza San Marco

Sarà con un omaggio a Ennio Morricone che la Fenice tornerà in Piazza San Marco, per una serata emozionante all'insegna della musica nella splendida cornice della più grande piazza lagunare. A dirigere *Morricone Night. Suite veneziana* – questo il titolo del concerto – sarà il maestro americano Kevin Rhodes, che condurrà Orchestra e Coro del Teatro La Fenice in un programma volto a ricordare e celebrare il pluripremiato musicista romano scomparso nel 2020. Il programma musicale si aprirà con l'esecuzione della *Cantata per l'Europa* (1988) per soprano, due attori, orchestra e coro, che sarà interpretata dal soprano Sara Cortolezzis, con Alfonso Ciani maestro del Coro; saranno poi proposte alcune pagine tratte dal catalogo più noto di Morricone, scelte dalle colonne sonore che l'hanno reso uno dei compositori italiani più amati del Novecento: da *Il clan dei siciliani* (1969) a *The Hateful Eight* (2015) – Oscar 2016 per la miglior colonna sonora – passando per *Mission* (1986), *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), *Jona che visse nella balena* (1993), *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998), *Canone inverso* (2000), *Nostramo: Conradiana* (1996). Il concerto si svolgerà nel cuore dell'estate, domenica 5 luglio 2026. Ed è organizzato dalla Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con RAI Cultura, SZ Sugar, CAM Sugar, Casa Ricordi (Universal Music Publishing Group) e Fondazione Ennio Morricone.

La musica di Ennio Morricone (10 novembre 1928 – 6 luglio 2020) ha risuonato spesso a Venezia. Molto raramente accompagnata (solo una volta, per la precisione) dalla presenza attiva del suo autore. L'osservazione è importante, perché è risaputo quanto malvolentieri il maestro romano affidasse ad altri l'esecuzione delle proprie partiture, in special modo quelle orchestrali. Forse anche per questo dopo la scomparsa del due volte premio Oscar le occasioni si sono moltiplicate, ma la traiettoria è stata lunga e risale molto indietro nel tempo, a dimostrazione che le composizioni morriconiane – per il cinema e non solo – hanno acquisito nei decenni anche in laguna proprio quello *status* di musica 'assoluta' che il compositore inseguiva, operando un'ostinata quanto imprecisabile distinzione tra il suo lavoro per grande e piccolo schermo e quello di destinazione concertistica. Non a caso qui, nel 1995, Morricone ricevette il Leone alla Carriera della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica; né vanno dimenticate le raffinatissime e ispirate partiture per film ambientati a Venezia, dal *Marco Polo* televisivo di Giuliano Montaldo al letterario *La cosa buffa*, dall'erotico *La disubbidienza* al thriller *Chi l'ha vista morire?*, gli ultimi tre di Aldo Lado.

Impossibile non ricordare, allora, il suo Concerto per orchestra, pagina di audace avanguardia atonale scritta nel 1957 dal compositore nemmeno trentenne, eseguita in prima assoluta alla Fenice il 24 marzo 1960 dall'Orchestra del Teatro sotto la guida di Erminia Romano.



Ennio Morricone.

Oppure la serata dell'8 settembre 1985, quando le note del maestro risuonarono per la prima volta nel Chiostro di San Nicolò in occasione del festival Lido Musica 1985 Musica e Cinema, con l'Orchestra della Fenice che eseguì, accanto a pagine di Saint-Saëns, Macchi e Sciarrino, i *Frammenti di Eros*, scritti da Morricone sul testo di cinque poesie firmate da Sergio Miceli. Con sguardo lungimirante la Fenice ha proseguito negli anni nella diffusione dell'universo cinemusicale e quindi dell'opera di Morricone. Tra i tanti eventi, vale la pena soffermarsi sulle due indimenticabili serate di Piazza San Marco in presenza eccezionale di Morricone stesso: il 10 e 11 settembre 2007 il quasi ottantenne maestro diresse l'Orchestra Sinfonietta di Roma e il Coro della Fenice in un lungo e impegnativo programma che, accanto alle più celebri sue pagine per il cinema, offrì nella serata dell'11 la sua *Voci dal silenzio*, un'emozionante suite di mezz'ora per voce recitante, coro e orchestra, scritta dopo l'attentato alle Twin Towers del 2001, poi dedicata alle vittime di tutte le stragi. Un'altra pregevole prima assoluta morriconiana fu quella dei *4 anacoluti su Antonio Vivaldi*, eseguiti dai Solisti Veneti di Claudio Scimone il 17 settembre 2008 alla Fenice.

Piazza San Marco
Morricone Night. Suite veneziana
domenica 5 luglio 2026 ore 21.00

La Fenice rinnovata: un libro sull'era Trezzini-Gomez (1979-1986)



Tra il 1979 e il 1986 il Gran Teatro La Fenice di Venezia, un tempo magnifico ma poi decaduto sommerso dai debiti e dai cambiamenti di rotta, tornò a rinascere grazie all'opera di un sovrintendente di universalmente riconosciuto equilibrio, perfetto conoscitore della macchina teatrale, e di un direttore definito 'vulcanico': Lamberto Trezzini e Italo Gomez. Il libro racconta come dilatarono le sfere considerate di competenza di un ente lirico, come innervarono la musica nella società veneziana, come puntarono su cicli di approfondimento, sul carnevale, sulla nuova musica in collaborazione con la Biennale, sulla danza. Narra anni di invenzioni continue, anche nel rapporto con il pubblico, di cambi della scansione delle stagioni, interventi sugli abbonamenti, ampliamento del numero degli spazi disponibili, programmi in relazione con i territori.

Questo si legge nella quarta di copertina di *La Fenice rinnovata. 1979-1986. Gli anni del cambiamento*, un volume scritto da Massimo Marino, uno dei più competenti e lungimiranti critici teatrali di oggi nonché docente universitario al DAMS di Bari. La casa editrice non poteva che essere Marsilio, per lo storico legame che la lega alla Fenice, e che l'ha stampato nel 2026, pochi mesi fa.

Gli undici capitoli di questa esplorazione si basano principalmente sui documenti dell'archivio privato di Trezzini, oltre ad appunti inediti di Italo Gomez. Ma un ruolo determinante l'ha avuto l'Archivio storico della Fenice (quasi un *unicum* per completezza e sistemazione, parlando di teatro, il cui consulente scientifico è Franco Rossi), e vale la pena citare, in queste poche righe, ciò che sul duo Trezzini-Gomez viene riportato nel libro e scritto di pugno suo da Michele Girardi, altra importantissima figura amica del Teatro veneziano.

Marino riprende un brano del volume *La Fenice 1792-1996*, curato dallo stesso Girardi con Anna L. Bellina, e uscito nel 2003 sempre per i tipi di Marsilio:

Se volgiamo [...] uno sguardo retrospettivo all'era Trezzini-Gomez non possiamo non stupirci di fronte alla mole incalcolabile di spettacoli che produssero, alle motivazioni critiche con cui seppero sostenerli e, in generale, alle numerose occasioni fornite alla cultura per integrarsi armoniosamente con la prassi esecutiva. Fu un vero terremoto nelle abitudini del pubblico, scosso da una programmazione che valicò di slancio i confini delle stagioni tradizionali, ma che peraltro richiamò molto pubblico a teatro, nonostante fosse spesso difficile seguire il moltiplicarsi in mille rivoli dei filoni tematici stessi.

venerdì 12 giugno 2026
Teatro La Fenice - Sale Apollinee - ore 18
presentazione del libro *La Fenice rinnovata*
l'autore, Massimo Marino, dialoga con Pier Luigi Pizzi
e Maria Camilla Bianchini

Bluenergy Group e la Fenice, un sodalizio consolidato

Tra Bluenergy e la Fondazione Teatro La Fenice la partnership è ormai rodada. Come si può valutare questo investimento verso la cultura e la musica, a distanza di tempo? Che benefit si possono ricevere da una collaborazione di questo tipo?

Per Bluenergy investire in cultura ha da sempre un valore importante in termini di vicinanza al territorio e alla comunità. La collaborazione con la Fenice ha dimostrato tutto il suo valore e confermare la *partnership* per noi ha significato sostenere chi genera bellezza, conoscenza creando una coesione sociale diretta con il territorio e le generazioni più giovani. A distanza di un anno possiamo dire che il beneficio che ne è derivato non è stato solo di carattere reputazionale ma anche relazionale.



La sede di Bluenergy Group a Udine.



Alberta Gervasio, AD di Bluenergy Group.

Quali sono, in sintesi, le peculiarità della vostra azienda, nel panorama complessivo che vede accrescersi i problemi globali?

Bluenergy è una realtà che ha costruito il proprio percorso su un modello integrato, capace di coniugare fornitura di energia e servizi per l'efficienza energetica. In uno scenario globale complesso, il nostro approccio è quello di accompagnare clienti e territori nella transizione energetica, offrendo soluzioni concrete, sostenibili e accessibili. La nostra forza risiede nella vicinanza alle persone e nella capacità di adattarci a un contesto in continua evoluzione.

Il Teatro La Fenice è uno degli architravi della cultura veneziana e nazionale. A partire dalla sinergia instaurata tempo fa, quali sono i ritorni in immagine e dal punto di vista del marketing?

Il Teatro La Fenice rappresenta un'eccellenza riconosciuta a livello internazionale. Affiancarvi il nostro nome ha significato dare importanza al *brand* e ai valori che da sempre portiamo avanti come la sostenibilità, la trasparenza e la creazione di valore condiviso per il territorio. I ritorni non si misurano solo in termini di visibilità, ma soprattutto nella costruzione di un posizionamento solido e coerente, che rafforza la credibilità dell'azienda e la sua capacità di dialogare con contesti di alto profilo.

Essere presenti nel territorio è una vostra vocazione. In che modo quest'esigenza si coniuga con l'arte e la cultura? E quali sono i progetti futuri in questa prospettiva?

L'arte e la cultura sono strumenti di crescita collettiva fondamentali. Sostenere enti, associazioni e fondazioni che si prodigano per generare valore sociale e culturale è un punto imprescindibile della nostra visione e del nostro operato. Per questo nel tempo abbiamo creato una rete di collaborazioni con istituzioni che promuovono iniziative a sostegno della cultura e sicuramente continueremo a farlo, perché sostenere la cultura per Bluenergy significa supportare strumenti che affinano il pensiero e fortificano l'individuo.

Le nuove generazioni sono un punto centrale nella visione di un'azienda come la vostra, e in questo c'è piena consonanza con la programmazione della Fenice, che ha sviluppato un intero settore, Education, dedicato ai giovani e giovanissimi, prevedendo percorsi mirati e facilitazioni economiche e non solo per l'accesso al Teatro. In particolare, vengono regolarmente programmati concerti dedicati agli Under 35.

Spesso si parla di investire sulle nuove generazioni e in Bluenergy abbiamo scelto di farlo concretamente, creando occasioni di dialogo e formazione lungo l'arco dell'anno. Abbiamo diverse collaborazioni con Istituti superiori e Università che operano sui nostri territori con l'obiettivo di creare un filo diretto tra mondo scolastico e aziendale. Anche il supporto a Teatro La Fenice si inserisce in questo filone, perché rappresenta un modo concreto per favorire l'accesso dei giovani a uno mondo che sembra essere molto distante da loro ma che se correttamente stimolato incontra risposte positive.

MAESTRI COLLABORATORI

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

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Miriam dal Don ♦ ♦, Sara Bellettini ♦, Antoaneta Daniela Arpasanu, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Ilaria Marvilly, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkrelì, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Emanuele Fraschini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti, Daniel Bossi ♦

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, *mp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

Violoncelli Leonardo Ascione ♦ •, Marco Trentin, Antonio Merici, Jacopo Sommariva

Contrabbassi Stefano Pratisoli •, Walter Garosi

Flauti Gianmarco Leuzzi ♦ •, Silvia Lupino

Oboi Rossana Calvi •, Anna Sorgentone ♦

Clarinetti Nicola Sansone ♦ •, Nicolas Palombarini

Fagotti Marco Giani •, Riccardo Papa

Corni Vincenzo Musone •, Nicola Scaramuzza

Trombe Nicolò Pulcini ♦ •, Eleonora Zanella

Trombone basso Giacomo Gamberoni

Timpani Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Tomaselli ♦

Fortepiano Roberta Paroletti

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto ◊
altro maestro del Coro

TENORI Andrea Biscontin, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Alberto Pometto, Davide Urbani, Alessandro Vannucci, Francesco Scalas ◊, Alessio Zanetti ◊

BASSI Giuseppe Accolla, Enzo Borghetti, Salvatore Giacalone, Emanuele Pedrini, Franco Zanette, Riccardo Bosco ◊, Andrij Severini ◊, Luca Sozio ◊, Cesare Filiberto Tenuta ◊, Emilio Casali ◊

◊ primo violino di spalla

◊ a termine

• prime parti

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Nicola Colabianchi *sovrintendente e direttore artistico*

Andrea Chinaglia *direttore musicale di palcoscenico e supervisore dell'archivio musicale*

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 artistica*

ORGANIZZAZIONE COMPLESSI ARTISTICI E SERVIZI MUSICALI Alessandro Fantini *direttore organizzativo*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Sebastiano Bonicelli, Salvatore Guarino

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*, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliccioli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Gerardo Santoro ◊

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*, Elena Cellini, Nicolò De Fanti

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, Giorgia Semeraro, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

DIREZIONE DI PRODUZIONE Alessandro Fantini *direttore organizzativo*, Lorenzo Zanoni *direttore dell'organizzazione di palcoscenico*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovan, Andrea Bastico ◊, Laura Gavarini ◊

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*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Riccardo Bonora, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Jacopo David, Alberto Depplieri, Cristiano Gasparini, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tregon, Endrio Vidotto, Andrea Zane, Spartaki Makhatadze ◊

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Giorgio Formica, Federico Geatti, Federico Masato, Alberto Petrovich, Luis Ricardo Ribeiro Correa, Alessandro Scarpa, Tommaso Stefani, Giacomo Tempesta, Mauricio Hernán Torres, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Alessandro Buggio ◊, Lorenza Salvatori ◊

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

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

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, Marina Liberalato, Paola Masè, Stefania Mercanzin, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Filippo Soffiati, Maria Assunta Aventaggiato ◊, Elia Basso ◊, Simone Daneluzzo ◊, Mery Moretto ◊, Giuseppina Pizza ◊, Emanuela Stefanello ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine, in somministrazione o in distacco

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 25, 27, 30 novembre 2025
opera inaugurale

La clemenza di Tito

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Ivor Bolton
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
23, 25, 27, 29 gennaio, 1, 10, 12, 14 febbraio 2026

Simon Boccanegra

musica di Giuseppe Verdi

direttore Renato Palumbo
regia Luca Micheletti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
8, 11, 13, 15, 17 febbraio 2026

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25, 26, 27, 28 febbraio, 1 marzo 2026

Lo schiaccianoci

musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

coreografia Wayne Eagling e Solymosi Tamás
direttore Gábor Hontvári

Étoiles, primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Magyar Állami Operaház
(Opera Nazionale di Budapest)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
20, 22, 24, 26, 29 marzo 2026

Ottone in villa

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Giovanni Di Cicco

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
12, 15, 19, 22, 26 aprile 2026

Lohengrin

musica di Richard Wagner

direttore Markus Stenz
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con
Fondazione Teatro dell'Opera di Roma,
Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia

Teatro La Fenice
6, 7, 8, 9, 10 maggio 2026

Martha Graham Dance Company

Diversion of Angels
coreografia Martha Graham
musica Norman Dello Joio

Lamentation
coreografia Martha Graham
musica Zoltán Kodály

Chronicle
coreografia Martha Graham
musica Wallingford Riegger

En masse
coreografia Hope Boykin
assistenti al coreografo Cameron Harris,
Terri Ayanna Wright
musica Leonard Bernstein
musica aggiuntiva Christopher Rountree
costumi Karen Young
light design Al Crawford

Teatro La Fenice
24, 26, 27, 28, 29, 30, 31 maggio, 3 giugno 2026

Carmen

musica di Georges Bizet

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Calixto Bieito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Gran Teatre del Liceu
di Barcellona, Teatro Regio di Torino,
Teatro Massimo di Palermo

Teatro Malibrán
12, 14, 16, 18, 20 giugno 2026

Enrico di Borgogna

musica di Gaetano Donizetti

direttore Corrado Rovaris
regia Silvia Paoli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival Donizetti di Bergamo

Teatro La Fenice
26, 27, 28, 30 giugno, 1 luglio 2026

Venere e Adone

musica di Salvatore Sciarrino

direttore Kent Nagano
regia Georges Delnon

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Hamburgische Staatsoper
prima rappresentazione italiana

Teatro Malibrán
26, 28, 30 agosto, 1 settembre 2026

L'élisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
18, 20, 22, 24, 26 settembre 2026

Pagliacci

musica di Ruggero Leoncavallo

direttore Daniele Callegari
regia Andrea Bernard

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro Goldoni
9, 10, 11, 13, 14 ottobre 2026

The Telephone

musica di Gian Carlo Menotti

Trouble in Tahiti

musica di Leonard Bernstein

direttore Jacopo Brusa
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
16, 17 ottobre 2026

Hamburger Kammerballett

Hamlet Connotations
coreografia John Neumeier
musica Aaron Copland

Petruška Variations
coreografia John Neumeier
musica Igor Stravinskij

pianoforte Sophie Pacini

Teatro Malibrán
23, 24 ottobre 2026

Dear Son

coreografia di Sasha Riva & Simone Repele
musica autori vari

Teatro Malibrán
29, 30, 31 gennaio, 1, 3, 4 febbraio 2026

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Julia Cruz
regia Lorenzo Ponte

Orchestra 1813

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con AsLiCo

prima rappresentazione assoluta

Teatro Malibrán
15, 16, 17, 18 aprile 2026

Il piccolo principe

musica di Pierangelo Valtinoni
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo
regia Emanuele Gamba

Solisti e Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

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



Teatro La Fenice

venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00 turno S
sabato 29 novembre 2025 ore 17.00 turno U

direttore

Ivor Bolton

Johannes Brahms
Variazioni su un tema di Joseph Haydn op. 56a
Das Schicksalslied per coro e orchestra op. 54
Sinfonia n. 3 in fa maggiore per orchestra op. 90

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
domenica 14 dicembre 2025 ore 17.00 turno U

direttore

Kazuki Yamada

Tōru Takemitsu
Star-Isle

Camille Saint-Saëns
Concerto per violoncello e orchestra n. 1
in la minore op. 33

Sergej Rachmaninov
Sinfonia n. 2 in mi minore op. 27

violoncello Ettore Pagano

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 17 dicembre 2025 ore 20.00 per invito
giovedì 18 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Natale Monferrato
Vespro di Natale
Ricostruzione di un vespro di Natale
a San Marco nel 1675

Cappella Marciana

Teatro Malibran

sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 11 gennaio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Vincenzo Milletari

Giuseppe Martucci
Notturmo per orchestra op. 70 n. 1

Aleksandr Skrjabin
Concerto per pianoforte e orchestra
in fa diesis minore op. 20

Nikolaj Rimskij-Korsakov
Shahrazād op. 35

pianoforte Gianluca Bergamasco

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

lunedì 9 febbraio 2026 ore 20.00

direttore e violino

Gidon Kremer

Jēkabs Jančevskis
Lignum per orchestra d'archi,
svilpauniki e percussioni

Frédéric Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21
versione per pianoforte e orchestra d'archi
di Yevgeniy Sharlat

Eine (andere) Winterreise
Il progetto di Gidon Kremer e della Kremerata
Baltica in omaggio a Franz Schubert

Raminta Šerkšnytė
Winternacht per violino e orchestra d'archi
Victor Kissin
Frühlingstraum per violino e orchestra d'archi
Georgijs Osokins
Auf dem Flusse per violino e orchestra d'archi

Astor Piazzolla
Las Cuatro Estaciones Porteñas

pianoforte Georgijs Osokins

Kremerata Baltica

Teatro La Fenice

lunedì 2 marzo 2026 ore 20.00

Recital lirico

Giuseppe Verdi
Don Carlo: «Io la vidi e al suo sorriso»
«È lui!... desso... l'Infante!»
«Son io, mio Carlo... Per me giunto è il di
supremo... Io morirò ma lieto in core»

Franz Liszt

Widmung s. 566

Giuseppe Verdi
La forza del destino: «La vita è inferno
all'infelice... O tu che in seno agli angeli»
«Morir!... tremenda cosa!... Urna fatale
del mio destin»
«Invano Alvaro ti celasti al mondo»
I vespri siciliani: «Sogno, o son desto?»

Franz Liszt

Rigoletto. Paraphrase de concert s. 434

Giuseppe Verdi

Otello: «Non pensateci più... Ora e
per sempre addio... Era la notte...
Sì, pel ciel...»

tenore Francesco Meli

baritono Luca Salsi

pianoforte Nelson Calzi

Teatro La Fenice

venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00 turno S
sabato 7 marzo 2026 ore 20.00
domenica 8 marzo 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Constantinos Carydis

Ernest Guiraud

La Chasse fantastique

Arvo Pärt

Psalom

Periklis Koukos

O lightless Light! - Ode to Oedipus

Hector Berlioz

Symphonie fantastique op. 14

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 3 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 4 aprile 2026 ore 17.00

direttore

Michael Hofstetter

Antonio Vivaldi

Sinfonia *Al Santo Sepolcro* rv 169

Antonio Lotti

Crede in fa maggiore per voci, archi
e continuo

Giovanni Battista Pergolesi

Stabat mater

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 18 aprile 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

Jean-Féry Rebel

Les Éléments symphonie nouvelle: Le Cahos

Franz Joseph Haydn

Sinfonia n. 102 in si bemolle maggiore

Hob.:1:102

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38

Primavera

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 aprile 2026 ore 20.00

direttore

Alpesh Chauhan

Bedřich Smetana

Vltava (La Moldava)

Zoltán Kodály

Galántai táncok (Danze di Galánta)

Jean Sibelius

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

sabato 2 maggio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 3 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Wolfgang Amadeus Mozart

«Ave verum corpus» mottetto per orchestra

in re maggiore kv 618

Messa dell'incoronazione per soli, coro, organo

e orchestra in do maggiore kv 317

Sinfonia n. 40 in sol minore kv 550

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00 turno S
sabato 9 maggio 2026 ore 20.00 riservato under35
domenica 10 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Michael Daugherty

Route 66

Aaron Copland

Appalachian Spring

Charles Ives

Sinfonia n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 19 giugno 2026 ore 20.00 turno S
domenica 21 giugno 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Corrado Rovaris

Arthur Honegger

Pastorale d'Été

Astor Piazzolla

Tres Tangos

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 38 in re maggiore kv 504 *Praga*

bandoneón Mario Stefano Pietrodarchi

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

domenica 5 luglio 2026 ore 21.00

**La Fenice in Piazza
San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 10 luglio 2026 ore 20.00 turno U

direttore

Cornelius Meister

Richard Strauss

Don Juan poema sinfonico op. 20

Antonín Dvořák

Polednice

(La strega di mezzogiorno) op. 108 B 196

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 25 settembre 2026 ore 20.00
domenica 27 settembre 2026 ore 17.00 riservato under35

direttore

Daniele Callegari

Georges Bizet

Sinfonia in do maggiore

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17

Piccola Russia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 2 ottobre 2026 ore 20.00 riservato under35

direttore

Neil Thomson

Nikolay Rimsky-Korsakov

Capriccio spagnolo op. 34

Joaquín Rodrigo

Concerto d'Aranjuez

Edward Elgar

Variations on an Original Theme (Enigma)

op. 36

chitarra Marco Tamayo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 30 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
sabato 31 ottobre 2026 ore 20.00

direttore

Alfonso Caiani

Carl Orff

Carmina burana

versione per soli, coro, due pianoforti

e percussioni

Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani





FENICE EDUCATION

STAGIONE 2015 / 2016



SPETTACOLI E LABORATORI
PER SCUOLE E FAMIGLIE



LEZIONI
CONCERTO

PERCORSI DIDATTICI
SULLA STAGIONE
LIRICA E BALLETO

CORSI
FORMAZIONE



LA FENICE VIENE
NELLA TUA SCUOLA

TEACHER
AMBASSADOR



<http://education.teatrofenice.it>
formazione@teatrofenice.org



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

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. 138 - giugno 2026
ISSN 1971-8241

Enrico di Borgogna

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, Franco Rossi

Traduzioni
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Si ringrazia la Fondazione Teatro Donizetti di Bergamo per i materiali gentilmente concessi

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 2026
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972